

Б. Асафьев

О музыке
ЧАЙКОВСКОГО

ИЗБРАННОЕ



*Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение*

1972

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Продолжая публикацию трудов выдающегося советского музыковеда Б. В. Асафьева (1884—1949), издательство предлагает читателям его избранные работы о творчестве П. И. Чайковского.

Музыка великого русского композитора привлекала внимание Асафьева на всем протяжении его пути исследователя и публициста. В данный сборник вошли как наиболее известные труды 40-х годов (они составили I раздел сборника), так и ранние — 20—30-х годов (помещены во II разделе). Уже ранние «опусы» поражают обилием интереснейших мыслей, тончайших наблюдений над музыкой Чайковского (и не только Чайковского), постановкой многих важнейших проблем. В то же время в них отразились поиски Асафьевым своего пути, некоторые противоречия в его мировоззрении и эстетике.

Что касается работ 40-х годов, то они давно стали классическими в советском музыковедении, широко используются в научной и учебной практике.

Характеристике взглядов Асафьева на творчество Чайковского посвящена вступительная статья доктора искусствоведения, профессора Е. М. Орловой.

Сборник подготовил А. Крюков.

Музыку Чайковского Асафьев горячо полюбил с детских лет. В одной из работ 40-х годов он рассказывает: «В раннем детстве моем первая музыка, ласкавшая меня, была музыка Чайковского: родная мать напевала мне «Кольбельную песню в бурю»; незабвенные для многих поколений былых русских музыкантов музыкальные вечера в Павловском вокзале под Петербургом воспитали мой слух особенно на музыке Чайковского. Еще не понимая, что такое балет, я с восторгом запоминал мелодии и ритмы «Спящей красавицы» (живой сказкой о ней был для меня великолепный Павловский парк, парк Камерона и Гонзаго!), «Щелкунчика» и „Лебединого озера“».*

Имя Чайковского рано входит в музыкально-критические статьи и рецензии Асафьева — Игоря Глебова. Сначала это краткие отклики на произведения, исполняемые в концертах и на оперных сценах, или беглые замечания, связанные с репертуаром театральных сезонов.** С 1917 года творчество Чайковского занимает одно из центральных мест в размышлениях Асафьева над проблемами мелоса, симфонизма, формы как процесса, т. е. над основополагающими проблемами в становлении и развитии его теории интонации. Асафьев связывает с ними и постановку вопросов о демократичности языка музыкального искусства, об особом значении в нем лирического начала, о путях и методах отражения драматических явлений жизни. (Таким образом, поднимается та эстетическая проблематика, которая получает особенно широкое развитие в дальнейших трудах Асафьева о Чайковском.) Свидетельство сказанного — статьи в сборниках «Мелос»:*** «Соблазны и преодоления» и «Пути в будущее».

В первой из них, как известно, Асафьевым впервые в русском музыкознании поставлена проблема симфонизма как творческого метода,**** позволяющего раскрывать художественное содержание музыкального произведения в становлении и развитии, в качественном изменении, в динамике, отражая, как пишет позже Асафьев, «непрерывность музыкального сознания» (см. стр. 238 *****). И именно в этой связи Асафьев пытается определить особенности творческого облика Чайковского и его значение в русском музыкальном искусстве. «Как композитор,— пишет Асафьев,— он отличается актуальностью, напряженностью, постоянной неутоленностью». Сравнивая Чайковского с его современниками — «кучкистами», он утверждает, что Чайковский «глядел дальше и зорче видел». Здесь же говорится, что пройденная им школа основывалась «на выводах из длительных традиций»*****

* Б. Асафьев. Как я сочинял балет «Весенняя сказка». Цит. по машинописной копии.

** См., например, статью «Обзор художественной деятельности Мариинского театра (сезон 1913—1914)» в журнале «Музыка» (1914, № 173 и 174), где Асафьев сетует на отсутствие в репертуаре театра таких опер, как «Иоланта», «Чародейка», «Черевички». Ряд рецензий на исполнение произведений Чайковского появляется в 1916 г. в «Хронике журнала „Музыкальный современник“». (Подробные сведения о статьях и исследованиях Асафьева, их изданиях и переизданиях см. в библиографии, составленной Т. П. Дмитриевой-Мей, в V т. Избранных трудов — М., 1957).

*** «Мелос», кн. I, СПб., 1917; кн. II — СПб., 1918.

**** Поскольку сборники «Мелос» не получили широкой известности, асафьевская теория симфонизма вошла в музыкознание через более поздние работы ученого.

***** В тексте в скобках указываются страницы настоящего издания.

***** «Мелос», кн. I, стр. 19.

В статье «Пути в будущее» Асафьев характеризует Чайковского как приемника Бетховена и единственного в России подлинного симфониста. По его словам, Чайковскому в Шестой симфонии «удалось оживотворить сонатную форму и симфонию в ее целом, путем перемещения центра тяжести на психологическую сущность и в силу иного распределения материала». Чайковский «как бы заново сконструировал весь механизм, включив в него иные творческие импульсы».*

Следует отметить особо, что уже в этих ранних статьях Асафьев настойчиво подчеркивает глубокие национальные корни музыки Чайковского. Как известно, эта черта творчества композитора явно недооценивалась многими критиками конца XIX — начала XX века, считавшими Чайковского чуть ли не «эклектиком», «эпигоном» западноевропейского искусства. Тема — «о национальном у Чайковского» проходит красной нитью через весь путь Асафьева-исследователя, сплетаясь с новаторским пересмотром ценности городского песенного фольклора, с утверждением его (наряду с крестьянской песней) как народно-национального явления. Даже в конце жизни, когда казалось бы, вопрос о многообразных связях Чайковского с народно-национальными истоками был ясен для всех, Асафьев считает необходимым еще и еще раз подчеркнуть, что Чайковский, как и Глинка, не подражал, а «учился» писать музыкально по-русски, т. е. как поступал в литературе и Пушкин. «В данном отношении,— продолжает Асафьев,— в Чайковском гораздо более характерно-русского в его мелодическом, гармоническом и ритмическом строе, в его кадансовых формулах, в его технике расположений аккордов, в его напевном задуманном рисунке, когда поет каждый штрих музыки,— более русского, чем нас хотели и хотят в этом убедить иностранцы». Асафьев отмечает «недослушивание родных для нас русских интонаций в Чайковском, т. е. перенесенных на язык музыки идей и мироощущений Пушкина, Тургенева, Толстого, Некрасова, Чехова, и в эволюции русской мелодики — полное игнорирование длительного этапа развития городской демократической лирики песне-романсовой, у родников которой так чутко сторожили говор элегических русских размышлений все русские великие музыканты до конца минувшего века, а особенно Даргомыжский и Чайковский...»**

После 1917—1918 годов начинается почти непрерывная цепь различных по жанру работ, непосредственно посвященных Чайковскому (нередко они переплетаются с композиторской деятельностью Асафьева). Большое внимание уделяется источниковедческим разысканиям. В 1918 году в письме к Н. Д. Кашкину Асафьев говорит о необходимости работать над архивом Чайковского — «над тем, что имеется и над тем, что когда-либо разыщется». «Я бы сам первый,— добавляет Асафьев,— приложил бы все старания для розыска материалов»*** В 1920 году он редактирует сборник «Прошлое русской музыки, вып. I. П. И. Чайковский» и выступает в нем со статьей «Наш долг», в которой призывает всех музыкантов-исследователей к собиранию, классификации и изучению архивных материалов русских композиторов. Заканчивая статью, он пишет: «Первый выпуск посвящен П. И. Чайковскому ввиду исполнившегося 25-летия со дня кончины... Многие не удалось получить, а ждать и откладывать издание — немислимо. В первую очередь печатаем наиболее насущное из имеющегося... Это — листки из *житейского* обихода, сохранившие веяние *жизненности*. К сожалению, в этом выпуске не пришлось приступить к печатанию только что начатого описания архива П. И. Чайковского (его дневников, рукописей, эскизов)...»**** Любовь к изу-

* «Мелос», кн. II, стр. 75. Акцент на драматическом характере симфонизма Чайковского и его связи с Бетховеном несомненно «подсказан» Н. Я. Мясковским, выступившим еще в 1912 г. в журнале «Музыка» со статьей «Чайковский и Бетховен» (№ 77).

** Б. Асафьев. Как я сочинял балет «Весенняя сказка» (цит. по кн.: Е. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, стр. 336).

*** Письмо без даты. Хранится в Доме-музее Чайковского в Клину.

**** «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования, вып. I. П. И. Чайковский». Пг., «Огни», 1920, стр. 13—14. Статья «Наш долг» написана еще в 1918 г. По содержанию с ней переключается статья Асафьева «Насущная задача» (газ. «Жизнь искусства» от 25 февраля 1920 г.—См. сб. «Асафьев о музыкальном просвещении и образовании». Л., 1965, стр. 33—35).

чению архивных документов о Чайковском и его автографов Асафьев сохранил на протяжении всей жизни.

Тема «Чайковский» (наряду с темой «Глинка») с конца 1910-х годов становится одной из главнейших в научных исследованиях Асафьева. Многообразно преломляется она и в его публицистике. По сути, слова Асафьева: «Собственно говоря, я не помню, когда бы я не работал над Глинкой»,* — можно с полным основанием повторить и применительно к Чайковскому.

В «чайковениане» Асафьева ярко проявляется характерное для его литературного наследия качество: взаимодействие критико-публицистических жанров (отклики на жизнь музыки Чайковского, страстная пропаганда его творчества) и углубленных научных исследований (о творческом методе и стиле композитора, об особенностях его языка, об интонационных истоках творчества, о связях Чайковского с русской и зарубежной музыкальной культурой). Небольшие очерки, рецензии, популярные листовки для слушателей концертов и оперных театров часто стимулируют работы научно-исследовательского плана, а иногда просто перерастают в них («Симфонические этюды», «Инструментальное творчество Чайковского»). С другой стороны, научные исследования как бы окружаются «малыми формами», где разветвляются отдельные проблемные вопросы крупных исследований.

Естественно, что работы Асафьева о Чайковском, написанные в разные периоды творческой деятельности ученого, отразили эволюцию его философско-эстетических воззрений. Как известно, Асафьев далеко не сразу пришел к диалектико-материалистической теории познания. Путь к ней был сложен. Многие из его ведущих представлений о музыкальном искусстве и его специфике, о временной сущности музыки, о становлении музыкальной формы соприкасались с идеалистическими философско-эстетическими концепциями начала XX века. Не принимая ни одной из них целиком и последовательно, Асафьев тем не менее привлекал отдельные положения этих теорий и рожденных ими течений в смежных областях художественного творчества. Воздействие их сказалось в работах о Чайковском, написанных в ранние годы, включая все второе десятилетие XX века.

Это воздействие проявляется различно. То оно ощутимо в манере литературного изложения, напоминаемая язык символистов. То оно выступает в освещении проблем, поднимаемых при характеристике наследия композитора. Последнее сказалось, главным образом, в форсированном акценте на фатально-трагической сущности творчества Чайковского, на якобы постоянно присутствующем в его сознании «гнете призрака смерти»,** который, по утверждению Асафьева, приобрел особую силу в последние годы жизни композитора, когда смыслом ее стал «ужас перед черной зияющей пустотой конца существования» (стр. 304). В свете такой пессимистической концепции Асафьев трактовал в 20-е годы и «Пиковую даму», и Шестую симфонию. В то же время, переходя к конкретному анализу музыки, он уже в ранних работах нередко прокладывал путь к иному, социальному, обоснованию трагизма Чайковского, что ляжет в основу всех его работ об этом композиторе, созданных в 40-е годы. Нельзя забывать, что акцент на трагическом был отчасти стимулирован желанием Асафьева пересмотреть ошибочную точку зрения (сложившуюся еще в конце XIX века), согласно которой Чайковского воспринимали только как «певца элегических настроений» (стр. 301).

В связи со сказанным выше следует обратить внимание на различные оттенки в использовании Асафьевым избранного термина — «изживание». Часто этот термин применяется в соответствии с фатально-трагической трактовкой творчества Чайковского как «изживания», за которым впереди ничего не видно и не на что надеяться» (стр. 304). Но термин «изживание» приобретает у Асафьева и иной, порой прямо противоположный смысл. «Изживание» — это отражение *жизненной* силы искусства Чайковского, его неутолимой жажды творчества, его особой восприимчивости ко всему окружающему, которую Асафьев характеризует как «реакцию в образе тока гораздо боль-

* Б. Асафьев в. Избранные труды, т. V, стр. 147.

** Игорь Глебов в. Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество. Пг., «Мысль», 1922, стр. 61.

шего напряжения, чем у обыкновенных людей.* В книге «Инструментальное творчество Чайковского» Асафьев пишет: «...В творчестве он изживал себя, но в то же время и отдалял свою смерть, ибо только в творчестве он жил как подвизник» (стр. 235). Порой «изживание» Асафьев стремится связать с социальными причинами. «Изживание», по его словам, «потрясающе страшно, если мы отдадим себе отчет в том, какое громадное количество душевных сил, энергии, дарований всегда обречено было в России в связи с уродскими историко-социальными и политическими условиями...» (стр. 301). Говорит он и об «изживании» русским человеком его «скованной воли», что ярко отражается в русской песне, в которой «страдали, любили, возмущались, тосковали, редко радовались...»** Лишь в работах 40-х годов раскроется во всей широте асафьевское понимание лирики Чайковского, ее социальных истоков, ее общезначимости, глубокой этической сущности и направленности на воспевание счастья человека, несмотря на трудности и столкновения с препятствиями, выдвигаемыми перед ним окружающей действительностью. Но начало такого понимания можно видеть в работах 20-х годов.***

Ранние работы Асафьева, особенно 20-х годов, трудно переоценить с точки зрения тонкого, проникновенного раскрытия в них музыкального стиля Чайковского и его эволюции, конкретных особенностей музыкального языка, форм, становления и развития музыкального тематизма на разных этапах творчества. Все это было подлинно новаторским для русского музыковедения 20-х годов и не утратило своего значения до наших дней, стимулируя, в частности, исследовательскую мысль на все более глубокое изучение национального гения Чайковского и его преемственных связей с традициями русской и зарубежной музыкальной культуры.

Однако проследим более последовательно развитие ранней асафьевской «чайковенианы».

В 1919—1921 годах появляется ряд работ «малых форм». Это приложения к программам симфонических концертов филармонии, пояснения к спектаклю Театра оперы и балета «Пиковая дама». Как отклик на музыкальную жизнь Петрограда возникает и примечательная для развития взглядов Асафьева на оперное творчество Чайковского статья «Музыкальная реставрация опер Чайковского в б. Мариинском театре»**** Эти работы (за исключением последней) стали затем составной частью книг «Инструментальное творчество Чайковского»***** и «Симфонические этюды», поэтому не будем здесь характеризовать их подробнее. Что касается статьи в «Бирюч», то отметим лишь, что Асафьев оценивает здесь оперу «Евгений Онегин» на основе широких связей с лирической темой в русской литературе XIX века. Подчеркивая в опере «песенность, напевность её задушевных дум и скорби», Асафьев далее пишет: «И нежность Станкевича, и пламенность духа Белинского, и светлый пафос Герцена и, наконец, кротость и тихость женских образов Тургенева — все отразилось в лирике, неистощимо искренней и приветной, П. И. Чайковского»*****

В связи с проблемами программности и соотношения поэзии и музыки как искусств интонационных, Асафьев касается творчества Чайковского и в работе «Данте и музыка»,***** написанной к шестисотлетию великого

* Игорь Глебов. Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество, стр. 69. Там же, на стр. 18, Асафьев сам подчеркивает двойкий смысл используемого им термина «изживание»: «Человек живет, изживая жизнь, т. е. губя ее, и чем напряженнее живет тем скорее приближает смерть, но в то же время сила творческая, сила, рождающая жизнь, внушает непреодолимую любовь к жизни, страсть к созиданию и ужас перед неизбежностью смерти».

** Там же, стр. 58.

*** Историческая перспектива позволяет современному читателю без труда отделить в наследии Асафьева тех лет чуждые нам «наслоения» от мыслей, сохранивших всю свою ценность.

**** «Бирюч петроградских академических театров», сб. 2. Пг., 1920.

***** Основой этого исследования, прежде всего, следует считать брошюру (приложение к программе симфонического концерта 12 апреля 1921 г.) «П. И. Чайковский. I. О симфонизме II. Симфонизм Чайковского. III. Симфонические поэмы Чайковского (Пг., 1921).

***** «Бирюч», сб. 2, стр. 183 и 185.

***** См. сб. «Данте Алигери, 1321—1921», Пг., 1921.

итальянского поэта. В разделе «Данте и русские композиторы» Асафьев подчеркивает, что «Чайковский любил Данте и понимал сущность языка Данте, величие его простоты, меткость и точность описаний, его жизненную наполненность».* Он останавливается на симфонической поэме-фантазии Чайковского «Франческа да Римини», сравнивая ее с произведениями Листа и Рахманинова на тот же сюжет. Здесь же Асафьев говорит о восприятии Чайковским Италии, о наличии у него двух преломлений итальянского — в духе «беллиниевского» и в характере «патетико-драматического напряжения стиля Верди». Преломление певучести поздней итальянской лирики он видит в «Онегине», Четвертой симфонии, «Орлеанской деве», «Спящей красавице»...

Годы 1921—1922 в исследовательской деятельности Асафьева — это в полном смысле слова годы Чайковского. Именно в это время появляются очерк «Чайковский. Опыт характеристики», уже упоминавшаяся монография «Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество», книга «Инструментальное творчество Чайковского» (сложившаяся к тому времени как шестичастное произведение). Тогда же создаются «Симфонические этюды», в которых большое место отведено Чайковскому — его операм и балету «Спящая красавица». Почти все из названного публикуется в настоящем издании. Значительная же по объему монография «Петр Ильич Чайковский», уже давно ставшая библиографической редкостью, еще ждет переиздания. Добавим к перечисленному, что в 1922 году Асафьев подготовил публикацию двух писем Чайковского к директору оперного театра И. А. Всеволожскому.** Параллели с Чайковским Асафьев проводит и в работах на другие темы.**

Кратко охарактеризуем наиболее значительное из названного.

Очерк-портрет «Чайковский. Опыт характеристики» во многом ведет и к монографии о композиторе, и к «Симфоническим этюдам», и к книге «Инструментальное творчество Чайковского». Жизнь Чайковского-музыканта рассматривается здесь в ракурсе трагической проблемы жизни и смерти. Однако, вопреки этой, трагически-пессимистической концепции, в том же очерке звучит и другое — утверждение глубочайшей связи Чайковского-художника с жизнью, с окружающим его миром, полное отсутствие в его музыке какой-либо отчужденности от людей. Напротив, это музыка, отзывающаяся на жизнь во всех ее проявлениях, несущая утешение и сердечное тепло. Именно в жизни, по словам Асафьева, — источник музыки композитора. Ярко дается и облик Чайковского — художника, чья биография неразрывно сливается с творчеством. Образно воссоздается творческий процесс Чайковского — его стремительность, напряженность, постоянное желание композитора по окончании одной работы немедленно приняться за следующую. Отметим меткую и лаконичную характеристику раннего периода творчества композитора. По словам Асафьева, «Чайковский ищет в разных областях музыки как бы точки приложения своих сил...». В то же время обращается внимание на «преобладание изобильного мелодического материала над его собранностью, над экономией пользования им; преобладание богатства над распределением, эмоций над мастерством» (стр. 220). Подчеркнем также постановку вопроса о национально-народных истоках музыки Чайковского, утверждение особой близости его творческого метода протяжной русской народной песне, но не в плане «заимствования и приемов обработки», а «в смысле душевного родства и психической солидарности...» (стр. 229).

Очерк о Чайковском — один из многих очерков о русских и зарубежных композиторах, написанных Асафьевым для серии издательства «Светозар».

* Сб. «Данте Алигьери. 1321—1921», стр. 45.

** См. «„Орфей“». Книжки о музыке, кн. I. Пб., 1922.

*** Так, говоря о музыке Шумана к «Манфреду» Байрона, Асафьев вспоминает заключение «Пиковой дамы». «Возможно, — пишет он, — что конец «Манфреда» внушил Чайковскому аналогичный конец «Пиковой дамы»: реющая тень (мотив) любимой женщины вызывает идею искупления и очищения (катарсис), но раскрытую не в действии, где в данный момент все застыло, а в музыке» (см. изд.: «Шуман. Байрон, „Манфред“». Пб., 1922, стр. 25—26). Связи с Шуманом нередко можно встретить и в монографии о Чайковском и в «Симфонических этюдах», на страницах, посвященных великому русскому композитору.

В каждом из таких «опытов характеристики» (как называл их Асафьев) своя манера подачи текста, своя композиция, особый эмоциональный строй изложения. В данном случае портрет Чайковского создан в характере поэтичной лирической новеллы. Асафьев тонко пользуется различными лирическими эпитетами и сравнениями.

Монография «Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество» более монументальна, но также написана в лирическом ключе. За каждой фразой ощущается исследователь, горячо любящий музыку Чайковского и остро-эмоционально воспринимающий ее во всех деталях стиля, метода, образности. Монография включает достаточно подробный рассказ о формировании Чайковского как музыканта * и характеристику отдельных произведений. Вопросы психологии творчества композитора занимают в ней ведущее место, придавая исследованию соответствующий колорит. Работа содержит много тонких наблюдений над стилем Чайковского различных периодов его творчества. Хотя имеется немало конкретно-технологических определений особенностей музыкального языка, нотные примеры отсутствуют. (В этом отношении данное исследование — «предвестник» монографии 40-х гг. об опере «Евгений Онегин», где детальный разговор о музыкальном развитии также ведется на основе полного доверия к слуховой памяти читателя.) Большое внимание уделено интонационным истокам творчества Чайковского, особенно — связям его музыкального языка с русским романсом и городской песней. При этом указываются особенности развития песенной культуры Москвы и Петербурга и, что особенно важно, дается одно из наиболее полных и всесторонних асафьевских определений самого понятия «песенность». «Я бы очень хотел,— пишет Асафьев,— чтобы понятия: песенный, песенность, мелос не были превратно истолкованы в смысле узкоэтнографического или наивно-народнического как обязательное везде и всюду наличие народной песни. Под этими понятиями я разумею песенный строй как основу интонации — Психею музыки, ее жизненную напряженность, ее дыхание. Конечно, это музыкальное начало обязательно присутствует в народном песенном творчестве, органическом продукте природы и непосредственного с ней сосуществования, но, включая в себя песню, оно — больше чем песня».** В этой же работе содержатся интересные страницы о роли для русской музыки бытовых танцевальных жанров — особенно вальса, столь глубоко и разнообразно отразившегося во многих произведениях Чайковского.

Не только в развитии мысли Асафьева о Чайковском, но и в деле изучения симфонической музыки XIX века велико значение книги «Инструментальное творчество Чайковского». Именно она ввела «в обиход» музыковедное понятие «симфонизм». Хотя книга как бы подготавливалась отдельными очерками, в итоге, как и «Симфонические этюды», она получилась цельной, так как все шесть ее разделов цементируются проблемой симфонизма. По мысли Асафьева, этот метод музыкального мышления присущ не только крупным симфоническим произведениям Чайковского, но и камерным. В данном аспекте рассматриваются и симфонии композитора, и его сюиты, концерты, камерно-инструментальные сочинения. В работе отчетливо выступает основной «показатель» того музыкального развития, которое можно назвать симфоническим. По словам Асафьева, это такой процесс в музыкальном сознании композитора, «когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» (стр. 238), другими словами, потенциальные возможности исходного тематизма позволяют создать единый качественно изменяющийся процесс развертывания мысли автора. При этом характерно следующее уточнение: «...Истинно симфоническая музыка мыслима лишь при условии наличия в творческом процессе: и волевого импульса, напрягающего мысль, и чувства, переживающего каждую мысль, и ума, организующего непосредственные данные сознания в стройную композицию» (стр. 238).

* К книге приложен обширный и своеобразно составленный (с включением отрывков из писем и других документов) «Хронограф жизни П. И. Чайковского и важнейших актов его творчества».

** Стр. 55 цит. работы.

Понятие «симфонизм» Асафьев связывает с качеством музыкального содержания, с его идейно-эстетической значительностью. С этих позиций он подходит и к определению симфонического начала в камерных сочинениях Чайковского: «Все-таки то, что делает камерный стиль настоящей музыкой, а не оранжерейной забавой, может быть обозначено только единственным определяющим эту сущность понятием симфонизм» (стр. 288).

Несмотря на небольшой объем, книга включает очень много ценных сведений, тонких аналитических характеристик различных инструментальных жанров и отдельных произведений Чайковского. Глубоко, на основе интересных параллелей с творчеством Листа, освещается проблема программности в музыке. И именно в программности Листа и Чайковского Асафьев видит наиболее плодотворное соприкосновение поэтической и музыкальной сфер художественного творчества. В этой связи он впервые вводит термин «поэдность» как определитель нового пути в развитии программной музыки, нового принципа строения музыкальных форм. Сущность поэдности, по Асафьеву, составляет лиризм, углубленный «до выражения *мысли*» (стр. 260). Он называет поэдность «проекцией личности в мир» (стр. 259) и характеризует ее как явление, характерное для европейского романтизма середины XIX века и музыки Чайковского, в частности.

Касается Асафьев и соотношения инструментального и вокального начал в русской музыке, утверждая, что основным национальным качеством ее является вокальное начало и «преодоление инструментализма» для каждого русского композитора один из насущных творческих вопросов.

Если в центре рассмотренного исследования — инструментальные жанры и их особенности, то центральная проблема книги «Симфонические этюды» — специфика, содержательность и высокие художественные достоинства русской оперы. Чайковскому здесь посвящены этюды «Оперы Чайковского» и «Пиковая дама». Кроме того, в «Интермеццо III» дается характеристика «Спящей красавицы».*

Названные статьи, пожалуй, наиболее полно из работ начала 20-х годов раскрывают сущность устремлений Асафьева — создателя теории о музыкальной форме как процессе (как известно, к концу десятилетия была завершена первая книга исследования «Музыкальная форма как процесс»). Чуть ли ни с первых же строк очерка «Оперы Чайковского» остро ставится вопрос о том, что «музыканты совершенно отвыкли мыслить о своем искусстве, исходя от данностей, от живых организмов», что при анализе музыки преобладает «абстрактная схема», которая «накладывается на слушаемую музыку, как треугольник на треугольник в доказательствах теорем» (стр. 297). Асафьев эмоционально ставит вопрос о том, что изучать формы и стили в музыке следует исходя из сущности музыкальных произведений. «... Почему «Дон-Жуан» написан в таких, а не иных формах, в чем заключена его внутренняя закономерность и какую связь по своему языку и стилю он имеет с творчеством Моцарта в целом и далее с творчеством всей эпохи...» — вот в чем, считает Асафьев, важно разобраться. «И тогда, быть может, удастся установить ту или иную принципиальность различных видов оперных форм, не насилуя их по произволу» (стр. 298).

Этюд «Оперы Чайковского» значительно шире указанного названия. Он посвящен специфике жанра в целом и обоснованию аналитического подхода к нему. «Наметить психологические основы стиля опер Чайковского», — так формулирует свою задачу Асафьев. «Даже не основы, — добавляет он, — а возможность обоснования основ, если взглядеться в структуру опер и оценить их стиль изнутри, от психологических данностей, раскрытых в музыке» (стр. 324). Без каких-либо технологических деталей в этом этюде создаются яркие «портреты» ряда оперных произведений Чайковского, характеризуются их индивидуальные особенности.

Этюд же «Пиковая дама» — вершина исследований Асафьева-аналитика начала 20-х годов. Он остается непревзойденным образцом конкретного му-

* О «Спящей красавице» Асафьев кратко пишет и в книге «Инструментальное творчество Чайковского», резко противопоставляя это сочинение опере «Пиковая дама».

зыкального исследования, сочетающего яркую характеристику музыки и глубочайшее «технологическое» проникновение в каждый миг звучания. Обоснование музыкальной драматургии оперы, охват композиционных приемов, постижение всех компонентов сочинения — мелодических, гармонических, тональных и тембровых — в их глубоком единстве и взаимообусловленности, показ подчиненности всех средств художественному замыслу, поистине потрясающи!

Ценно не только последовательное аналитическое прочтение всех картин оперы, но и то, что его окружает. Исследовательская мысль Асафьева направлена на выявление специфических особенностей музыкального искусства, становление его форм и конструкций, его глубокую обусловленность психологическими и эстетическими факторами. В наши дни, когда предпринимаются попытки привлечь к музыкальному анализу данные психологии и социологии, многие положения Асафьева звучат в высшей степени актуально. Укажем, например, на страницы, где рассказывается о первоначальном плане анализа оперы. «...Думал я, — пишет Асафьев, — разбить свою мысль о сущности творческой, языке и стиле оперы на деление по двум большим категориям: а) психологические основы стиля оперы и б) средства их выявления. Причем в последней категории ткань произведения и материал рассматривались бы с точки зрения ритмических, колористических, динамических и темповых соотношений и прогрессий, т. е. в изучении процессов длительности, акцентуация, света и тени, силы и скорости — всего *topus'a*, базиса качественности, обуславливающей напряженность произведения и его *modus vivendi*» (стр. 333). К музыкальному анализу этого типа ведет и конспект большой лекции «Основы стиля русской оперы», о котором Асафьев говорит в послесловии к книге.*

Как указывалось, в эту же «Пиковая дама», особенно в вступлении к нему разделе, с особой силой выступает пессимистически трагическая трактовка последнего периода творчества Чайковского. Здесь она постоянно связывается с описанием (в «символистском» духе) Петербурга — города «искаженного отражения жизненности и уродливых фантазмагорий», города «с его гипнозом иррационального, с его ворожбой и заклятиями» (стр. 328). Такое восприятие, естественно, чуждо нам. Но в 20-е годы подобные строки о Петербурге можно было встретить и в русской литературе (например, у Андрея Белого). Их немало и у Достоевского.

Символистская образность, субъективистская трактовка проблемы трагического безусловно вносит «фальшивые ноты» в освещение «Пиковой дамы» — реалистичнейшего произведения Чайковского. Но это не может уничтожить огромную ценность талантливейшего произведения русского музыковедения, являющегося, по сути, и художественным произведением, настолько лиричен и образен весь строй этюда! Не случайно Асафьев пишет на одной из его страниц: «Как я не хочу, чтобы это исследование было принято как формальный разбор» (стр. 333).

Почти во всех исследованиях 20-х годов о Чайковском Асафьев плодотворно разрабатывает понятие стиля в музыке. Индивидуальный стиль Чайковского в целом и отдельных периодов его творчества, истоки стиля, связи с различными параллельными течениями рассматриваются постоянно. В книге «Симфонические этюды», в частности в очерке о «Пиковой даме», интересно ставится также вопрос о соотношении понятий «стиль» и «стилизация»: «Если стиль есть внутреннее единство средств выразительности и итог сложного волевого процесса, то стилизация есть прежде всего выборка, выжимка определенных *вкусом* средств выражения» (стр. 334). Замечание, как часто у Асафьева, брошенное мимоходом, но толкающее на дальнейшее исследование вопроса.

Группа ярких разнообразных работ о Чайковском начала 20-х годов не истощила мысль Асафьева о любимом композиторе. Хотя и не столь интенсивно, он продолжает развитие этой темы. В 1923 году в журнале

* Краткое описание этого конспекта см. в кн.: Е. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста, стр. 92—94.

«К новым берегам» (№ 1) он откликается на тридцатилетие балета «Щелкунчик», пишет вступительную статью и редактирует сборник «Чайковский. Воспоминания и письма» (Пг., 1924).

Большое место занимает Чайковский в опубликованной в 1930 году книге Асафьева «Русская музыка». Здесь собранно, лаконично освещается музыкальный стиль Чайковского, нередко в сопоставлении с параллельными явлениями русской музыки (например, симфонии Чайковского как симфонии-драмы и эпический симфонизм Бородина). В 1933 году* в связи с постановкой в Большом театре оперы «Евгений Онегин» в газете «Советская культура» (26 апреля) появляется статья Асафьева «Два Онегина». Тогда же он пишет вступление к либретто балета «Лебединое озеро», изданному Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета, и статью к сорокалетию со дня смерти Чайковского («Советская культура» от 8 декабря 1933 г.).

Следующие работы о Чайковском выходят в 1935 году в газете «Советское искусство» и в сборнике к постановке «Пиковой дамы» в Малом оперном театре. Они вносят новые моменты в асафьевскую интерпретацию творчества Чайковского и его облика — как музыканта. Одна из таких статей — «Творчество Чайковского. 1840—1893» — публикуется в настоящем издании. Здесь акцент сделан на характеристике процесса работы Чайковского, на культуре и технике его профессионального труда. Вместо «изживания», столь выделяемого в работах 20-х годов, внимание привлекается к таким типичным чертам композитора, как «дисциплина труда, глубокая и серьезная честность и добросовестность профессионала в отношении работы, строгость большого мастера в отношении техники своего дела...». В творчестве Чайковского «над нервно пульсирующей музыкой властвует сурово дисциплинированный ум мыслителя» (стр. 211). Излагая свое представление о двух типах композиторов — «субъективистах» и «традиционалистах» — Асафьев отмечает, что Чайковский, по существу, не относится ни к одному из них, ибо у него имеет место сочетание «личного и объективного художественного опыта», причем не теряется эмоциональная действенность «личного тона» его музыки. Такое освещение несомненно значительный шаг на пути к последним работам Асафьева о Чайковском.

По-прежнему продолжает волновать ученого публикация документов о Чайковском: в 1938 году он сопровождает вступительной статьей издание переписки Чайковского и П. И. Юргенсона.

Кульминацией в асафьевской разработке темы «Чайковский» явились 40-е годы. В них можно наметить три этапа. Прежде всего, это 1940 год, когда наша страна широко отмечала столетие со дня рождения великого русского музыканта. Одну за другой создает Асафьев посвященные юбилею работы (в основном «малых форм»). Среди них — публикуемые в настоящем томе: «Памяти Петра Ильича Чайковского. 1840—1940», «Великий музыкант», «Чайковский». Исследователь стремится ответить на вопрос: почему так волнует нас музыка Чайковского? почему так близко и понятно его творчество миллионам людей? Как бы подтверждая слова Горького о том, что Чайковский — великий лирик, Асафьев говорит об общезначимости его лирических образов, о их высокой этической ценности, а также об огромной силе Чайковского — психолога-драматурга и симфониста, продолжающего великие традиции Шекспира, Бетховена, Пушкина. Причину доступности, «общительности» музыки Чайковского Асафьев видит в демократизме ее содержания и языковых средств, в опоре на широко понимаемые народно-песенные традиции и русскую бытовую романскую культуру. Именно поэтому музыке Чайковского свойствен такой «индивидуализм высказывания, в котором обобщающие элементы сильнее субъективистских тенденций» (стр. 51). Асафьев приходит к важнейшему эстетическому положению о единстве личного и общего в творчестве композитора.

В этих работах в значительной мере изменилось асафьевское понимание

* В начале 30-х гг. Асафьев много времени отдал созданию и постановке балетов «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан».

причин и сущности трагического у Чайковского. В его музыке он видит теперь уже не страх перед смертью, не пессимистическое восприятие окружающего и подчиненность человеческой жизни року, фатуму, а глубокое, социально обусловленное отражение противоречий реальной жизни, борьбу в ней добра и зла, света и мрака, трудную борьбу человека за счастье (особенно ясно это выступает при характеристике Шестой симфонии — см. стр. 53—54). Композитор встает теперь перед нами как человек, страстно привязанный к жизни «в ее высочайших проявлениях — в человеческом творчестве и человеческой любви». И именно в этой привязанности к жизни Асафьев видит «главное, упорное содержание симфонизма Чайковского» (стр. 52).

Как и обычно, Асафьев связывает творчество Чайковского с другими явлениями русской и зарубежной культуры, ставит проблемы: симфонизм Чайковского и традиции Бетховена, Чайковский и композиторы «эмоционалисты» — Шуберт и Шуман, Чайковский и «мастера чеканки мысли» — Глинка и Моцарт.

Много внимания отводится диалектичности музыкального мышления Чайковского, проникновению во все жанры его музыки симфонического метода. Образно характеризуется мысль Чайковского, которая «сверлит как бурав» и которой обычно либо контрастно противопоставляется другая мысль, либо «вытягиваются» из первичной же идеи «все новые и новые качества». В музыкальном тематизме и его развитии Асафьев видит основное средство музыкально-идейного выражения (см. стр. 46). Снова Асафьев возвращается и к проблеме формы в музыке, подчеркивая, что «форма не строится... а становится» (стр. 49). Чайковского он считает одним из реформаторов музыкальной формы.

Наряду с общими эстетическими и музыкально-аналитическими оценками музыки Чайковского брошюра «Памяти Петра Ильича Чайковского» содержит краткое описание жизни композитора и периодизацию его творческого пути. Много внимания уделяется при этом формированию слуха композитора и его развитию-обогащению. В связи с демократизмом творчества Чайковского рассматривается многожанровость его наследия.

Главная цель всех работ 1940 года — раскрыть гуманистичность музыки Чайковского, показать ее высокое значение в советской действительности, заставить ощутить Чайковского — человека и художника в гуманистической направленности его творчества — как нашего современника, близкого своими помыслами и чувствованиями. «Искусство Чайковского, пережившее мрачнейшие эпохи в жизни нашей страны, не только не потеряло своей силы воздействия и популярности, а, наоборот, стало еще более полноценным и мощным...» (стр. 19).

Многие страницы важны для нас в свете дальнейшей разработки интонационной теории. Асафьев постоянно возвращается к этому вопросу, впервые излагает мысль об «интонационных кризисах», или, как он позднее более точно назвал это явление, «интонационных обновлениях».

Продолжая освещение вопроса о песне-романсе русского города, Асафьев четко формулирует сущность важнейшего для развития русской музыки XIX века процесса — слияния городской и крестьянской песенности и элементов зарубежной музыкальной культуры. Подчеркивается роль этого сплава как «художественной лаборатории», в которой скапливались основные элементы, органично вошедшие в музыкальный стиль Чайковского. По словам ученого, композитор сумел перенести услышанное в городской лирике «на вершины интеллектуально-мощного искусства в область музыкального симфонизма, возвысив бытовое высказывание до трагического величия, насколько не пожертвовав при этом простотой и непосредственностью высказывания» (стр. 23).

Новым этапом в разработке проблем творчества Чайковского (конечно, тесно связанным с предыдущим) явились 1942—1945 годы. Именно в это время возникло широкоизвестное, подлинно классическое исследование «„Евгений Онегин“». Лирические сцены Чайковского», монография «Чародейка», статья «Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский», выдающаяся, далеко выходящая за пределы темы статья «О направленности формы у Чай-

ковского». Все они широко вошли в практику нашей музыковедческой, педагогической, популяризаторской работы. Многие важнейшие их тезисы развиты в трудах других советских музыковедов, особенно Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана.

Особое значение имеет труд об «Онегине». Это исследование — принципиально новый этап в советском музыкознании, сыгравший огромную роль в изучении не только Чайковского, но и национальных особенностей русского музыкального искусства в целом. Книга поражает исключительной широтой охвата исторических явлений, притом не только русских: раскрывая связи музыкального стиля Чайковского с бытовым романсом первой трети XIX века, Асафьев в то же время дает интереснейшее обоснование «обще-европейского движения к песне-романсу как обобществляющей демократические круги города лирике» (стр. 78).

Широко и глубоко дана в исследовании специальная теоретическая проблематика. Музыкальный язык Асафьев понимает как «речь в точных интервалах». Он устанавливает и конкретные мелодические закономерности романсной лирики начала XIX века, типичный для нее «звукоряд из шести тонов мажорного лада (чаще всего от V ступени) с заполненной или «раскрытой» секстой как границей „гексахорда“ (стр. 81). Для доказательства приводится много примеров из музыки различных композиторов, творивших еще до Чайковского. Наглядно раскрывается яркость претворения секстовости в его музыке. Роль мелоса, гармонии, полифонии, особенности музыкальной драматургии, симфонизация жанра романса — все вмещается в эту уникальную работу.

Исследование — важнейшее звено в развитии интонационной теории Асафьева, ярко характеризующее многие ее основные положения в том виде, как они сложились к началу 40-х годов.

Труд представляет огромный интерес и с точки зрения психологии музыкального восприятия: Асафьев останавливается на закономерностях слуховых ассоциаций («интонационные арки»), раскрывает значение для восприятия характерных секвенций Чайковского. Затрагивается вопрос (всегда волновавший Асафьева) о связях музыки и словесной речи, о выразительности в операх Чайковского речитативов и диалогов-собеседований.

Чайковский предстает в этом исследовании как великий реформатор на пути развития психологического реализма в русском музыкальном театре.

Как часто бывает у Асафьева, по пути анализа оперы «Евгений Онегин» вкрапливаются проникновенно-тонкие характеристики стиля Варламова, Алябьева, а о песнях-романсах Дюбука в конце книги дается специальный очерк.

Основные положения монографии об «Онегине» развиваются и в статьях 1943—1945 годов. В них вновь подчеркиваются гуманность и демократичность музыки Чайковского. Внимание читателя сосредотачивается то на мастерстве концентрации музыкального тематизма, то на особом умении Чайковского сделать форму «ключом» к познанию содержательной сущности музыки. В одной из статей Чайковский назван «режиссером человеческих эмоций», умеющим вести за собой слушателя. Это качество связывается с утверждаемой во всех работах необычайной «общительностью» музыки композитора. Именно в общительности Асафьев видит причину стойкой жизненности и силы воздействия этой музыки. Акцентируется в статье и драматургическое начало. Чайковский «симфонист-драматург-мыслитель, утверждающий свою веру в жизнь через образный показ эмоциональных коллизий» (стр. 66). — вот основа асафьевской концепции этих лет о сути творческого наследия композитора.

Мысли об общительности музыки великого композитора приводят Асафьева в статье «О направленности формы у Чайковского» к углублению всегда интересовавшей его проблемы слушательского восприятия, к вопросу о соотношении закономерностей творческого процесса композитора и восприятия его музыки слушателем. При этом выдвигается важнейший для современной эстетики тезис: «Если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправдываемой содержанием, то с точки зрения

эстетической — нет формы, не проверенной массовым слуховым опытом, иначе для чего бы ей быть?» (стр. 69).

Под углом зрения постоянно актуальной для Асафьева проблемы симфонизма было сделано сообщение (на одной из научных сессий клинского Дома-музея) «Об исполнении балетов Чайковского». Чайковский — реформатор русского балета, свершивший «полный переворот» в балете, переосмысливший его отдельные жанры, в частности — вальса, который в музыке Чайковского «перестает быть вальсом жанра», а «становится вальсом характера, вальсом мысли, вальсом образа».* Таковы исходные положения этой статьи о музыкально-хореографическом искусстве Чайковского.

Монография о «Чародейке», так же, как и исследование о «Евгении Онегине», заняла исключительное место в советском музыкознании. Она написана «в ином ключе». Это не последовательный анализ музыки, а «эпизодические беседы об интонационно-смысловой направленности составляющих оперу элементов» (стр. 162). Такова центральная тема. Кроме того, как всегда, Асафьев включает произведение («оперу-роман») в широкий круг связей. Он проводит аналогии с другими художественными явлениями русской и зарубежной культуры (Бальзак, Чехов, Флобер, Толстой). Интересны мысли о значении этой оперы Чайковского для Римского-Корсакова как автора «Царской невесты». Развивается и уточняется ряд вопросов, связанных с интонационным учением Асафьева: о песенности в русской музыке, о распевности как характерной национальной черте русского музыкального искусства. Особо отметим содержащееся в работе определение сущности интонационного анализа. Трудно переоценить и те страницы, где идет речь о симфоническом методе в оперном жанре (см. стр. 177—181 и др.).

О творчестве Чайковского Асафьев много пишет и в цикле «Музыка моей Родины» (в очерках «О русской песенности», «О русской природе и русской музыке»,** «Русская музыка о детях и для детей»***), и в статье «Пушкин в русской музыке»,**** на произведениях Чайковского в значительной мере строится работа «Основы стиля русской оперы». К великому композитору часто обращается мысль Асафьева при разработке теории интонации во второй книге о музыкальной форме. Но особенно следует акцентировать постоянные ссылки на Чайковского в работах, посвященных советской музыке. Этим лишним раз подчеркивается огромное значение, которое придавал Асафьев наследию гениального лирика-музыканта для развития советской музыкальной культуры.

Выделяются страницы, где Асафьев пишет о Д. Д. Шостаковиче — выдающемся композиторе-драматурге наших дней. Вот, например, рассказ о Восьмой симфонии: «Лично мое впечатление от этого титанического произведения гениального мастера-реформатора русской музыки могу сравнить с давними, но еще свежими первыми впечатлениями от Шестой симфонии Чайковского, трагической симфонии былой русской интеллигенции. Именно сила раскрытия жизненных противоречий и конфликтов чувствований современной Чайковскому действительности, глубина воплощения тогдашнего «настоящего времени», доведенная до конкретной осязаемости, обусловила длительную жизнеспособность этого великого произведения — вершины досоветского симфонизма, достигшего в текущем году пятидесятилетнего возраста, не теряя полноты и мощности воздействия на современное сознание»*****. Говоря в статье «Патриотическая идея в русской музыке» о двух типах русской симфонии — «кантатно-эпической и симфонически-картинной» и «драматической, конфликтно-индивидуальной „шекспировской“». Асафьев развитие последнего типа отмечает следующими вехами: Чайковский, Мясковский, Шостакович.*****

* Цит. по машинописной копии.

** Вошли в Избранные статьи, вып. II. М., 1952.

*** «Советская музыка», 1948, № 6.

**** См. Избранные труды, т. IV. М., 1955.

***** Б. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. V, стр. 50.

***** См. там же, стр. 43.

К Чайковскому постоянно обращается ученый и в раздумьях над путями советской оперы, советского романса. Музыка «Пиковой дамы» и «Иоланты» он приводит как пример замечательных решений диалогов в опере. На музыку Чайковского указывает он и как на пример превращения «бытоворомансных интонаций в драматическую действенную ткань.* В работах 40-х годов о советской музыке, пожалуй, более всего собранно и ярко прозвучало у Асафьева и объяснение трагического в музыке Чайковского: «В накоплении трагического начала в симфоническом творчестве Чайковского имело существенное значение постепенное возрастание в стране психики возмущения и страстного душевного массового сопротивления гнету и насилию со стороны чутких восприимчивых организмов, что вовсе не означало непрерывного перерастания этого рода энергии в осознанную революционную деятельность. То же нагнетание сопротивленчества могло вызвать в одном случае «Бурлаков» Репина, в другом — пламеннейшую боль души симфоний Чайковского.**»

О Чайковском вспоминает Асафьев, говоря о стиле музыкального тематизма Прокофьева, его развитии, «глубоко интонационной направленности» и огромной интонационной сконцентрированности его музыки.***

Число примеров обращения к музыке Чайковского в работах о советской музыке можно умножить, но суть их одна — восприятие Асафьевым наследия великого композитора не только как замечательной страницы прошлого, но и как одного из центральных явлений «сегодняшней» русской музыки, как глубоко волнующего нас современного искусства.

Чайковский и его творчество буквально до последних дней жизни привлекали Асафьева. В 1945—1946 годах он создает балет «Весенняя сказка»,**** интонационной основой которого, в частности, явились темы Чайковского («Колыбельная в бурю», «День ли царит...»). Задумывает в это время Асафьев восстановление симфонии Чайковского Es-dur. Интенсивна его мысль и в области музыковедения: строится множество интересных планов, большинство из которых осуществить он уже не успел. Уделяя в эти годы большое внимание работе Дома-музея Чайковского в Клину, Асафьев замышляет при участии его сотрудников создание «Энциклопедии о Чайковском» в двух томах. В первом должно было освещаться творческое наследие композитора: его музыкальный стиль, история создания и музыка каждого из произведений, сведения о несуществующих замыслах. Второй том замышлялся как справочник, содержащий данные о творческих связях композитора с различными лицами и учреждениями, описание архивов композитора, анализ состояния науки о Чайковском, сведения о различных очагах музыкально-исполнительской пропаганды музыки Чайковского, в том числе самодеятельными коллективами. Асафьев мечтал о переиздании биографии Чайковского, созданной Модестом Ильичом, о добавлении к ней четвертого тома, посвященного исполнению произведений композитора после его смерти.

В последние годы жизни Асафьев написал для одной из научных сессий клинского Дома-музея доклад «Юные годы Чайковского и музыка к „Снегурочке“». Впечатления от посещений дома Чайковского были стимулом для создания лирического цикла «Из клинских новелл», до настоящего времени не опубликованного и создававшегося не для издания, а, как говорил Асафьев, «для себя», ради фиксации мыслей и воспоминаний. Однако в кругу друзей он неоднократно читал эти новеллы. В настоящее время известны «Прощай Европа», «Спящая красавица», «Времена года», «Беседа Чайковского со своей рукописью», некоторые другие. Часть из них была записана в марте—октябре 1947 года, часть — в августе 1948. В них еще и еще раз подчеркивается глубокая связь Чайковского с жизнью и искусством его родины, тонкое ощущение родной природы.

* Б. А с а ф ъ е в. Избранные труды, т. V, стр. 55.

** Там же, стр. 79.

*** Там же, стр. 87—88.

**** Поставлен в Ленинграде 8 января 1947 г.

В настоящем сборнике публикуется одна из новелл — «Времена года». Асафьев высоко оценивает в ней фортепианные пьесы Чайковского, отводит им почетное место в истории русской музыкальной культуры. Цикл «Из клинских новелл», видимо, должен был быть продолжен. Но внезапно оборвалась жизнь ученого — в момент яркого творческого горения и в преддверии осуществления многочисленных планов, в том числе связанных с Чайковским.

Созданная Асафьевым «чайковениана», как и его «глинкиана», — несомненно одна из самых высоких вершин русской мысли о музыке. Она и сейчас сохраняет огромное значение для советского музыковедения, обогащая каждого, кто с ней соприкасается.

Е. Орлова

Я не могу не склоняться перед памятью П. И. Чайковского, чья музыка заставила меня задуматься над *музыкой*.

Б. Асафьев

Столетие со дня рождения великого русского композитора — Петра Ильича Чайковского — торжественно празднуется всем советским народом. Искусство Чайковского, пережившее мрачайшие эпохи в жизни нашей страны, не только не потеряло своей силы воздействия и популярности, а, наоборот, стало еще более полноценным и мощным: его приняли как свое, родное искусство миллионы слушателей, граждан страны, осуществившей вековые мечты лучших умов человечества. О такой оценке и славе, о такой величественно-широкой популярности не мог мыслить никто из композиторов былой царской России и никто из современных музыкантов буржуазного Запада. За все годы, последовавшие за Великой Октябрьской революцией, углублялось и расцветало, внедряясь все сильнее и сильнее в народные массы, восприятие музыки Чайковского, музыки пламенного человеческого сердца, знавшего высокие творческие восторги и радости, сострадавшего всем, кому был закрыт доступ к полноте раскрытия человеческих сил и способностей.

Закрепощение человеческого чувства и сознания, гнет над творчеством, все то, что служило помехой свободному росту дарований множества людей, насильственно оторванных от строительства культуры, всегда вызывало скорбь и возмущение среди лучших представителей русской демократической интеллигенции. Каждый по-своему, по мере своей индивидуальности и степени политической сознательности, выражал свое негодование крепостничеству и насилию и высказывал сочувствие и противление, как умел и мог. Но все сознавали, что так жить нельзя, стыдно, позорно.

И вот в эпоху мрачайшей политической реакции, тормозившей творческий рост великого народа, зазвучала сердечнейшая музыка Чайковского, быстро и властно привлекая к себе внимание самых различных слоев населения нашей громадной страны, а затем и всего мира.

Пока критики-профессионалы всех видов и направлений спорили, что за явление — Чайковский и куда его причислить и что ему предписать делать, каждый демократически настроенный слушатель сразу чутко угадал в его музыке свое, родное: в элегической напевности, излучающей неистощимое эмоциональное тепло и ласку, он услышал сочувствие людскому

страданию, а в огненной волнующей мелодике любовных восторгов, в мелодике, насыщенной страстной, жадной волей к жизни, он ощутил не только порыв к радости и мечту о счастье, но и конкретную живую радость человеческого сердца охваченного пламенем любви. Из этого ощущения полноты реального земного счастья, достижимого человеком, и, с другой стороны, из ощущения давящей скорби, вызванной неумолимым гнетом насилия, закрепощающего человеческое сознание, возник могучий симфонизм Чайковского с его трагическим пафосом: развитие музыки рождалось из острого конфликта между страстностью и щедростью человеческого чувства и сознанием тщетности борьбы против насилия. Где нет насилия, там любовь как вершина подъема творческих сил человека (а не как стихийно-чувственная самодовлеющая страсть) расцветает во всем своем величии и могуществе (симфоническая поэма «Буря», оперы «Черевички» и «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик»). Где вступает насилие, там любовь надрывно, порывисто пытается вспыхнуть в атмосфере борьбы, но жизненные силы стынут и человек гибнет. Так развивается драматическая идея в «Лебедином озере», в «Опричнике», в «Орлеанской девице», «Мазепе», «Чародейке», «Пиковой даме». Гибнет Ленский в «Онегине»; Татьяна, став княгиней Грениной, если не умирает, то увядает. Не удивительно, что в женских образах своих опер Чайковский сосредотачивал максимум выразительной силы своего трагического пафоса; скорбная доля талантлившейшего и демократичнейшего, но закрепощенного существа, каким являлась в огромном большинстве случаев русская женщина, глубина ее чувствований как матери, жены, сестры, дочери, величие ее сострадания и самопожертвования — все это нашло совершеннейшее отражение в музыке Чайковского — музыке, ставшей жизнью.

В симфониях Чайковского трагедийный пафос развивается всего острее и неистовее: жизнь интеллектуально одаренной личности и ее борьба со всем, что препятствует полному выявлению ее творческих сил (отсюда и борьба со смертью как предопределенным насилием), — вот основная их тема. Порой эта тема смолкает, когда в симфонию вовлекаются образы природы, людей, толпы, но она никогда не исчезает. Личное в симфонизме Чайковского нигде не перерастает ни в отчужденность, ни в одиночество «лишних людей», ни в самоудовлетворенный горделивый стоицизм. Чайковский всегда чужд субъективистскому самолюбованию. Его индивидуализм — естественный индивидуализм великого художника, умного мастера-интеллектуалиста, осознавшего свои силы: это борьба за право *по-своему* рассказать о жизни, но вовсе не самодовлеющая установка на оригинальность высказывания. Как Моцарт, как Глинка, Шуберт, Верди и другие счастливицы-композиторы, владевшие неистощимо богатой мелодической одаренностью, Чайковский не

боялся быть понятным, доступным: не боялся «общих мест», «тривиальностей», всего, что так повсюду пугает эстетов, мечтающих об искусстве только для себя. . . Ему важно было, чтобы слышимый и отобранный им комплекс звуков не стал бы отвлеченным звукоузором, а являлся бы выразителем желанной ему эмоции и, главное, чтобы этот комплекс звуков вызывал соответствующие состояния у слушателей. Это происходит лишь при одном условии: если в музыке данного композитора присутствуют интонации, конкретно осязаемые, воспринимаемые не как рассудочно-надуманные комбинации, не как композиторская заумь, а — слышимые в их эмоционально-смысловой ответственности (так же, как слышны и различимы как свое, близкое, голоса родины и матери в песнях и живой речи, голос возлюбленной, лепет ребят).

Сила воздействия и властность эмоционального обаяния богатейшего мелоса Чайковского заключены в безусловно реалистической интонационной его основе, органично сложившейся на протяжении целого столетия. В середине XIX века, в период роста музыкального сознания юного Чайковского, и русский язык и сфера звуковых выразительных высказываний,* характерные для центральных русских городов, выросших и развившихся, настолько впитали в себя элементы демократизма, что, в сущности, заставили даже культивируемую русским дворянством литературу и музыку *звучать* для широких масс, а не для избранников. Даргомыжский, Серов, Чайковский, потом Мусоргский — индивидуально различные дарования — объединяются на почве поисков реалистического музыкального языка.

Теперь нам ясно, в чем был смысл этих поисков. В каждую эпоху великих «накануне», в атмосфере предчувствий общественных обновлений и политических кризисов, наиболее чуткие слои народа ощущают настоятельную потребность не только в новых понятиях — определениях, но и в фиксировании качественно иного, обогащенного эмоционального душевного строя. Частью инстинктивно, частью сознательно они реформируют речь, и словесную и музыкальную, насыщая ее и новым смыслом — качеством произношения (новый строй интонаций), и новыми словами и новой фразеологией. Чем революционнее развивается общественное сознание, тем решительнее становится интонационно-языковое обновление. Яркий пример — история французского языка и французской музыки на подступах к буржуазной революции 1789 года и в период самой революции. В такие эпохи в музыке нарастают специфически свойственные этому искусству кризисы: кризисы интонаций. Под натиском нового строя чувствований прежние интонации, достигшие даже высоко интеллектуальных форм обобщения, перестают воздействовать: они звучат как формальные схемы, как внеэмоцио-

* Т. е. культура интонаций как эмоционально-смысловое качество музыкальной речи, музыка *слышимая*, а не зримая.

нальные звукокомплексы для всех, кому чужд старый, отживающий комплекс чувств и идей.

К середине XIX века в придавленной политически России бурный рост культуры «разночинства», возглавляемый передовыми представителями революционно-демократической интеллигенции, крайне обострил интонационный кризис в языке и в литературе и в русской музыкальной культуре. Одновременно происходил сложный процесс перестройки русской музыкальной культуры, ставшей на прогрессивный путь профессионализма, вместо поместно-дворянского крепостническо-меценатского и дилетантского культуртрегерства.

Здесь не место подробно анализировать этот интереснейший процесс, объясняющий и причины возникновения кучкизма, и рост консерваторий, и борьбу балакиревцев с консерваториями и Антоном Рубинштейном, и интенсивные, крайне показательные реформаторские искания в области русской оперы и вокальной лирики (как в наиболее интонационно чутких жанрах, сплетающих во взаимноинтонационной тесной связи слово и музыкальный звук). Важно лишь установить исторические предпосылки исключительной жизненности интонаций Чайковского и выяснить — почему музыка, столь, казалось бы, бесспорно носящая отпечаток субъективного индивидуализма, на самом деле таковой не оказалась, а, наоборот, все больше и больше внедряясь в массы, раскрывала все интенсивнее свои обобщающие свойства, свою общительность. Музыка же, например Балакирева, — при всех его националистическо-народнических стремлениях — оказалась в значительной мере замкнутой в себе.

Возвращаясь к вышесказанному о росте разночинной демократической культуры в русских столичных городах, надо сказать, что в области музыки эта культура в то время — до первых ярких выступлений Чайковского — еще не создала крупных интеллектуально ярких обобщений; но тем не менее она выработала и вырастила в своей, так сказать, бытовой практике музицирования чрезвычайно значительный по силе воздействия и широте охвата жанр городской песни-романса, вложив в него все родное для себя эмоционально-идейное содержание. По своему интонационному богатству и интонационной чуткости демократическая песня-романс русского города была как раз той художественной лабораторией, где скапливались основные элементы стиля, насытившие музыку Чайковского: в ней развивалась в городском переработанном облике лирика крестьянской песни, в ней сплавливалось в органическое интонационное единство все разнородное, что отбиралось из европейской музыки. Обычно при упоминании об этом росте бытовой русской романсно-песенной лирики называются три имени: Алябьев, Гурилев и Варламов. Это верно, но узко. Алябьев, Гурилев, Варламов действительно сумели обобщить многое лучшее, что

было создано в этой «интонационной лаборатории». Мелодическая культура Варламова действительно оказывается содержательнейшим звеном между романсным мелосом Глинки и вокалом Чайковского. Но в своих живительных истоках, в процессе своего создания романс-песня русского разночинства в сильной степени был обязан устной традиции и усилиям многих и многих безымянных авторов, включая в их число и крепостных музыкантов, и демократизировавшихся дворян, и студенческую песню, и лирику цыган, и напевы городского мещанства и ремесленников городского посада. В интонациях жанра, столь широкоохватного, впитавшего в себя богатое содержание, слились радости и печали, надежды и разочарования, любовь и негодование — словом, неисчислимые смены переживаний целого ряда поколений чутких и отзывчивых людей. Ему, этому жанру, свойственны поэтому характернейшие черты русского демократического реалистического искусства: естественность и правдивость, простота и эмоциональная чуткость, тепло и задушевность.

Из основного интонационного строя этой лирики, упорно сохраняемого и не изжитого до сих пор русской действительностью, и рождается музыка Чайковского, кровно, всем своим смыслом и чувством, а не только чисто стилистически, с ним связанная. И то, о чем простоудушно поет городской бытовой романс, — об естественности чувства человеческой любви, о красоте, в правде и простоте заключающейся, о страдании от насилия над человеческим чувством, о безысходности скорби, порождаемой бессилием развернуть свои творческие силы, — все это чутко услышал Чайковский; но — услышав и восприняв — перенес на вершины интеллектуально-мощного искусства в область музыкального симфонизма, возвысив бытовое высказывание до трагического величия, несколько не пожертвовав при этом простотой и непосредственностью высказывания. Поэтому его индивидуализм — есть стремление к своему, самостоятельному решению художественных задач, а не «выпячиванию» своего личного, субъективного содержания.

Отсюда обращает на себя внимание исключительно любопытное противоречие в стилистике Чайковского, до сих пор, кажется, не отмеченное, но требующее нового пересмотра многих традиционно устойчивых оценок его музыки. Противоречие это заключается в следующем: Чайковский узнается всеми сразу. Его музыкальная речь ощущается безоговорочно как *его*, как носящая глубоко личный отпечаток, ибо все, что как влияние попадает в состав элементов его музыки, становится качественно новым и звучит «по-чайковски». Казалось бы, столь явные признаки субъективистского стиля должны служить препятствием к развитию широко обобществляющих возможностей. Но ничего подобного. Происходит обратное: специфические стилевые качества Чайковского оказываются глубоко родственными интонациям породившей их лирики, глубоко коренящейся

в общественном быту; процессы отбора и освоения влияний — в этой лирике и в музыке Чайковского — оказываются абсолютно однородными. И поэтому то, что в музыке Чайковского предстает перед нами как его, индивидуальное, по существу своему, является индивидуально ярким обобщением эмоционально чутких свойств интонационного строя, сложившегося коллективными усилиями в борьбе за русскую демократическую культуру. Вот почему эта, якобы эклектическая музыка, всегда звучит как своя, родная, наша.^{1*}

Широкоохватность и сила воздействия психологического реализма Чайковского становится вполне понятной, подобно тому как в других областях русской художественной культуры понятно повсеместное восприятие творчества крупных индивидуальностей (Репин, Суриков, Толстой, Станиславский), творчества эпического размаха, созданного всенародным гением. Но тогда можно решительно заново поставить проблему о Чайковском: его творческий путь — это борьба (симфонически раскрываемая в интенсивнейшем противлении любви — насилию и смерти) за преодоление в себе субъективного индивидуализма во имя индивидуализма, понимаемого как обобщение *общечеловеческого*. Это общечеловеческое в творчестве Чайковского суммировано в единстве творческой личности и ее стиля высказывания.

7 апреля 1940 г.

ВЕЛИКИЙ МУЗЫКАНТ

7 мая великая Страна Советов торжественно празднует столетие со дня рождения гениального русского композитора Петра Ильича Чайковского.

Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в Воткинске (ныне Удмуртская АССР), в семье директора Воткинского завода. Впечатлительный ребенок чутко постигал окружающие его природу и быт: с детства на всю жизнь он проникся глубокой привязанностью к родине, впитал в себя народные песни. Последующие влияния западноевропейской музыкальной культуры не изгладили в Чайковском этих запавших в его душу, первых впечатлений.

В десятилетнем возрасте Чайковский был оторван от семьи: родители отдали его в привилегированное учебное заведение — в Училище правоведения в Петербурге. Он окончил училище в 1859 году. Но чиновничья карьера и пустая светская жизнь не прельщали Чайковского. В 1862 году он поступил в Петербургскую консерваторию, только что основанную благодаря исключительной энергии и организаторскому таланту великого музы-

* Комментарии к статьям см. на стр. 371.

канта-общественника Антона Григорьевича Рубинштейна. Окончив блестяще Петербургскую консерваторию в 1865 году, Чайковский с 1866 года жил в Москве и преподавал теорию музыки в Московской консерватории.

В течение десятилетия, не отрываясь от педагогической работы, Чайковский создал ряд выдающихся произведений во всех жанрах музыки. Самые знаменитые из произведений этой поры: первые три симфонии, увертюра «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру), Первый струнный квартет с его знаменитой медленной частью — образцом исключительно чуткого претворения «протяжности» народной песни в симфоническом стиле, опера «Опричник» (по одноименной пьесе Лажечникова), музыка к сказке Островского «Снегурочка» и поэма-фантазия для оркестра «Буря» (по Шекспиру). В своей Первой симфонии Чайковский тонко запечатлел картины русского пейзажа. Во Второй симфонии особенно замечательна последняя часть (на мелодию украинской народной песни «Журавель») с широко развёрнутыми плясовыми жанровыми сценами. В «Опричнике» поразительно постижение исторической действительности и драматизма эпохи; в «Ромео» и «Буре» — глубокое чувство любви, вздымающей все творческие силы человека.

В 1874 году Чайковский сочиняет Первый концерт для фортепиано с оркестром — произведение неисчерпаемой мелодической свежести и щедрости, как и опера «Кузнец Вакула» («Черевички», по повести Гоголя «Ночь перед рождеством»), написанная в том же году. В 1875 году появляется мелодичнейший романтический балет «Лебединое озеро» с изумительными лирическими (словно стихи русских классиков) вальсами. В 1876 году Чайковский создает на основе эпизода из величавой поэмы Данте («Божественная комедия») потрясающую по выразительности, страстности и яркости мыслей поэму о человеческой любви — «Франческа да Римини». Годом позже¹ Чайковский начал работу над поэтичнейшей из своих опер — «Евгений Онегин» и над Четвертой симфонией, но завершил эти вещи уже за границей, в Швейцарии, после перерыва, вызванного нервным заболеванием.

Жизнь Чайковского в дальнейшем — это его творчество. Он был человеком суровых требований к себе и делу, человеком глубоко профессиональной складки и неистового постоянного труда. Музыка не была для него барским развлечением на досуге. Как только он отдался композиторскому творчеству, оно стало для него делом жизни. Композиторская работа очень сложна: надо много времени и сил, чтобы выносить в себе замысел, закрепить его в виде эскизов, развить и, наконец, организовать в виде записи для оркестра (партитура). Если сочинение печатается, композитору необходимо самому принять участие в кропотливой, требующей напряженного внимания корректурной работе. Все это труд, и труд утомляющий и длительный,

Но зато какая радость слушать свою музыку и встретить сочувствие слушателей: Чайковский дожил до такого признания всюду, везде, во всем мире.

Музыка Чайковского дышит жизнью, она волновала и волнует людей сердечностью, сочувствием людскому горю. Исключительное богатство ее мелодий, чутких, напевных, делает ее уловимой для непосредственных слушателей, вводя их тем самым в круг глубоких, раскрытых в оркестровом развитии идей-образов. Чайковского всегда легко узнать. Сильный мастер-профессионал, он никогда не увлекается техникой и игрой в нарядные звучания. И в незатейливой пьесе для фортепиано, и в задумчивом романсе, и в насыщенной мыслью медленной части струнного квартета, и в развитии поэмы или симфонии — всюду Чайковский верен себе: он беседует с людьми приветливо и общительно, высказывает отзвучиво печаль и радость, никогда не замыкаясь в высокомерном самолюбовании.

Чайковский жил среди атмосферы жестокого произвола и угнетения, в эпоху, когда были скованы народные творческие силы, а человеческая личность ограничена в своих проявлениях. Эпоха эта оставила глубокий след на его музыке, главным образом на вдумчивой скорбности его мелодий. Но развитие его музыки всегда насыщено страстным напряжением жизненных сил — борьбой за полноту раскрытия творческих возможностей и чувств человека. И это не только в симфониях, но и в операх, даже наиболее лирических. В них звучат не бессилие и упадничество, а ужас перед всяким насилием над естественным ростом личности. Татьяна вянет, потому что вся нежность ее весеннего чувства была развеяна, гибнут Лиза («Пиковая дама») и Мария («Мазепа»): кому-кому как не русским девушкам и женщинам общественность диктовала или прозябание или гибель. Понятны сочувствие Чайковского и скорбь о них, понятны и страстно-бурные страницы его музыки, крик его души: «Так жить нельзя!». Ведь это, как у Льва Толстого: «Не могу молчать!».

Но зато как величаво-прекрасно человеческое чувство в музыке Чайковского, когда оно расцветает во всем своем неисчерпаемом душевном богатстве и восторге перед жизнью. Это знаменитые «нарастания» волн музыки у Чайковского: от простой, порой даже наивной, напевной мысли-находки, словно нечаянно блеснувшей, к мощному, страстному наплыву звуков.

Главная сила и обаяние Чайковского в его исключительно тонком, проникновенном постижении самого человечнейшего свойства музыки как искусства-интонации. Что такое интонация? Да вот что: когда ребенок среди многих женских голосов различает родной голос матери, когда голос любимой девушки понятнее голосов остальных, когда среди безразлично выговариваемых слов вдруг два-три зазвучат как-то особенно содержательно, эмоционально — вот это и есть интонация. Филологи

исследуют языки человечества под своим углом зрения, литературоведы — со своей точки зрения. Лишь музыканты инстинктивно понимают силу интонации, но большей частью, запутавшись в дебрях музыкальных школьных правил и формальных схем, сами не знают, что делать с этим драгоценным качеством (а в нем истоки музыки). Только такие чуткие музыканты, как Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен, Шопен, Верди, Вагнер, Глинка, Чайковский, Мусоргский, понимали, как возвращать и осваивать это качество. Угадал эту силу (и отсюда его реформистские влечения к музыке) философ Руссо, понимал Стендаль, смутно ощущал Лев Толстой, удивлялся Тургенев («Певцы»). Но музыка Чайковского — исключительно интонационно-чуткая. Отсюда она — всем родная. Здесь корни ее общечеловечности.

Другое, богатое воздействием свойство музыки Чайковского — это *живое* чувство ритма как организованного дыхания, полное преодоление и механистически-рассудочного и наивно-физиологического ощущения ритма.

Реалистические основы в музыке Чайковского в сильнейшей мере коренятся в чутком постижении интонации и ритма как конкретных качеств, а не отвлеченных понятий. И все же они были бы отвлеченными, если бы Чайковский не черпал интонаций и ритма в окружавшей его русской и западноевропейской действительности. Бросается в глаза теснейшая связь его музыки с громадным по своему эмоциональному воздействию завоеванием русской демократической, так называемой разночинной культуры — городским бытовым романсом начала и середины прошлого века. Как никто, Чайковский постиг силу и обаяние этой задушевной лирики русского города, сочетавшей и крестьянскую песню и западноевропейские романсовые и куплетные жанры в органичный сплав. Обобщая жизненно-цепкие интонации бытового романса и песни, Чайковский в своих операх и симфониях возвел их на никем еще не превзойденную художественную высоту, а с ними сохранил всюду в своей музыке жизненную теплоту и непосредственность.

Немногое остается рассказать о самой жизни Петра Ильича после создания Четвертой симфонии и «Евгения Онегина», оперы, в которой, в сущности, заложены основы дальнейшего развития реалистической культуры в драматургии русского театра, предварен лиризм чеховских драм и психологизм Станиславского. В трагически скорбных порывах Четвертой симфонии раскрыто глубоко искреннее желание вырваться из плена одиночества и ограниченности *личного*. Это первая симфония, в которой Чайковский решительно проводит свое понимание симфонии как жизненной драмы и применяет метод драматургического становления музыки.

Внешне жизнь его в последующие годы состоит в непрерывных разъездах из города в усадьбу, из усадьбы в город, из

страны в страну, всегда в путешествиях, но и всегда в работе. Три оркестровые сюиты — это в своем роде дневники и наблюдения, как и замечательное по мысли Итальянское каприччио, оперы «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка», байроническая симфония «Манфред» и Пятая симфония — симфония исканий: мысль на распутье — вот основные вехи его напряженного идейно-творческого труда.

С 1887 года наступает пора артистических странствований Чайковского по Европе как дирижера — пропагандиста собственных произведений. В 1891 году Чайковский в Америке, в 1893 — в Англии: его торжественно возводят в степень доктора музыки. Тоскуя по оседлой жизни и родной природе, Чайковский любил жить под Москвой и незадолго до смерти обосновался в Клину, где теперь в обитаемом им некогда доме — богатейший музей П. И. Чайковского.

Последние произведения Чайковского свидетельствуют о непрекращавшемся росте и углублении его мастерства. Роскошный, сочный балет «Спящая красавица» имеет в развитии русского балета то же значение, что «Руслан и Людмила» Глинки в опере. Трагически сильная опера «Пиковая дама» — вершина русской оперной драматургии. Балет-сказка «Щелкунчик» — произведение неистощимой изобретательности и исключительно смелое по тонкости раскрытия человека в ребенке. Наконец, опера «Иоланта» — своего рода новелла о расцветающем цветке — о всепобеждающей любви девушки. Лебединой песней Чайковского оказалась его знаменитая Шестая симфония. Вскоре после ее первого исполнения под личным управлением композитора (16/28 октября 1893 г.) смерть оборвала его жизненный путь. 25 октября (6 ноября) 1893 года Чайковского не стало.

Чайковский — любимейший массаами 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.

Нет области в русской музыке, где бы Чайковский не создал памятного, широко известного произведения, и всюду он, оставаясь самим собой, понятен всем, оттого что он правдиво и просто говорит о человеческом сердце, о радости полноты выраженного чувства и о скорби от сознания, что насилие ставит предел полноте проявления творческих сил; оттого, что вся музыкальная речь его основывается не на надуманных сочетаниях звуков, а на интонациях, воспринятых им в жизни, в окружающей действительности, от тех людей, которые среди угнетения верили в несомненное осуществление человеческого счастья на земле.

Во всей художественной культуре СССР влияние Чайковского ощущается повсеместно. Естественно, что и Советское правительство, и партия, и весь наш народ единодушно чувствуют память гениального русского музыканта, чье творчество содействует росту и созиданию музыки великой страны Октября — страны освобожденного человеческого труда.

1940 г.

ПАМЯТИ ЧАЙКОВСКОГО

50 лет прошло со дня кончины Петра Ильича Чайковского. Помню рано вечеряющий осенний день в Петербурге. По Невскому проспекту, в конце которого находится Александро-Невский монастырь с кладбищами, медленно и сумрачно движется далеко растянувшаяся траурная процессия. Людей много, очень много. Сосредоточенное молчание. Настроение тяжелой, невозвратимой утраты. И невольно выступают на глазах у всех слезы. Не удержать их. И никто их не стыдится. Ведь страна потеряла Чайковского!..

Это имя я привык слышать с детства. Его всегда произносили с лаской, с нежной приветливостью, а не просто с почтением. У меня — тогда мальчика лет девяти — уже накопилось в памяти немало впечатлений от музыки Чайковского, уже дорогой для меня, любимой, неотступной... Своими непосредственно к сердцу идущими напевами, их теплом она согревает душу — и в этом ее простая, каждому понятная, человечнейшая прелесть. У кого из людей не связано с той или иной из мелодий Чайковского что-либо памятное, пережитое в жизни, неизгладимое, самое дорогое!

Через душевность и впечатляющую силу того неуловимого качества, что делает музыку великим созданием искусства именно данного человека, таланта, гения, — Чайковский еще при жизни своей становился для многих и многих верным другом, угадывавшим самое глубокое, тайное, интимное в сердцах. Достаточно назвать «Евгения Онегина», чтобы ощутить глубокую правдивость, жизненную теплоту созданных его музыкой образов.

К какой бы теме, сюжету, идее, явлению ни прикасался своим творческим воображением Чайковский, он всегда схватывал главное, основное в намеченном замысле, и выявлял это зерно по-своему — просто, правдиво, жизненно. У слушателя при восприятии возникало ответное чувство. И так, звено за звеном, росла цепь общений композитора и слушателей. Вспомним еще при жизни композитора возникшую широкую, мировую популярность таких, казалось бы, незатейливых фортепианных пьес, как цикл «Времена года» — образной, поэтической звукописи впечатлений от русской природы и быта. Каждая из них оказа-

лась содержательным, сжатым обобщением, заключающим в себе силу убедительности для ряда поколений многих стран, для людей разных характеров, воли и убеждений.

Эта сила убедительности, присущая музыке Чайковского, связана с вышеуказанной правдивостью высказывания: композитор владел в совершенстве тем кругом живых, без слов понятных интонаций, которые — вполне согласно с мыслями Льва Толстого о взаимно связывающей людей власти искусства — обладали высокой этической проникновенностью. Хотя это этическое начало является не в облике рассудочно-поучительном, а в звуковых образах, почерпнутых из мира человеческих эмоций, оно обнаруживало себя именно как общественно цементирующая способность каждого подлинного, правдивого чувства, становящегося музыкой. Берет ли Чайковский чувство, отраженное в могучем воображении Данте («Франческа да Римини»), в лирике пламенного сердца Байрона («Манфред»), в вихре столкновений человеческих воли и характеров, рожденных титанической драматургией Шекспира («Буря», «Ромео и Джульетта»), он всегда верен себе, он пленяет человеческим чувством — правдивым, глубоким, искренним, направленным прямо к человеческому сердцу. Тем самым он говорит (как все выдающиеся русские мыслители — писатели, поэты, художники, композиторы): иного искусства — неправдивого, только забавляющего, играющего сердцем человека, — быть не должно. Тогда оно внеэтично, т. е. лживо и недостойно имени искусства. Тогда оно обманывает людей, разъединяет их, а не связует.

Подобного рода целеустремленность музыки Чайковского покоится преимущественно, если не всецело, на его исключительно проникновенной мелодике. От мелодии как основного образующего музыку элемента, от мелодии как чуткого вестника человеческого сердца исходят все остальные прекрасные качества его искусства: и напевность насыщенная гармония, и ясностью и выразительностью голосоведения управляемый оркестр (в нем слышится один из верных наследников Глинки), и особенно прочность и точность формы. Композиторов-мелодистов такой всеохватности, такой всеубеждающей и покоряющей силы воздействия немного в европейской музыке, как, впрочем, вообще редки мастера мелодии, владеющие ею, а не только инстинктивно следующие своему мелодическому дару.

Не место здесь, в небольшой памятке о великом русском композиторе, вдаваться в подробности, но нельзя не остановиться на некоторых основных чертах мелоса, или мелодийности, Чайковского — чертах, особенно характерных для него как композитора правдивого, искреннего, впечатляющего чувства. Мелодии Чайковского обладают своеобразным оттенком задушевности при безусловной ясности высказывания, что обуславливает их напевность, звуковую пластичность, а следовательно, непосредственную доступность для восприятия. В этом своем

качестве они соприкасаются тесно с общеславянской мелодической культурой, и в них не удивительно наличие элементов (попевок), интонационно уходящих в глубокие пласты и отдаленные стадии славянской мелодии. И это не только в характерных для Чайковского украинских интонациях и южнорусском колорите (достаточно упомянуть финал Второй симфонии, знаменитое *Andante cantabile* из Первого струнного квартета, ряд моментов в операх «Мазепа» и «Черевички» и симфоническую поэму «Воевода» на стихотворение Мицкевича в гениальном переводе Пушкина), но и в своеобразном повороте общеевропейских влияний на свой славянский лад — явление, заметное еще у Глинки (особенно в пленительно-поэтическом образе Гориславы).

Только что упомянутая баллада «Воевода» Мицкевича — Пушкина невольно вызывает в памяти несколько прелестных лирических романсов Чайковского на слова великого польского поэта, а именно: «Али мать меня рожала» (Мицкевич — Мей), «Моя баловница» (Мицкевич — Мей) и «На землю сумрак пал» (Мицкевич — Н. В. Берг). Последний из перечисленных романсов очень любил сам композитор. Говоря о нем («мне безмерно нравится»). Чайковский упоминает про текст: «Чудные слова Мицкевича»,¹ тем самым присоединяясь к давним симпатиям, которые вызывала к себе в России еще с пушкинской эпохи лирика Мицкевича.

Вспоминается ряд других романсов Чайковского, связанных со славянской лирической поэзией: «Соловей» (В. Стефанович — Пушкин), «Корольки» — «Как пошел я с казаками» (В. Сыромкомля — Мей), переведенная А. Н. Плещеевым с польского «Сельская песня» (у Чайковского детская песня «Весна» — «Травка зеленеет»), тончайшая украинская лирическая миниатюра — романс «Вечер» (Шевченко — Мей), жанровый дуэт «В огороде возле броду» (Шевченко — Суриков), — в камерной вокальной лирике Чайковского оказывается налицо изящно сплетенный венок мелодий, внушенных симпатиями к славянству.

Невозможно останавливаться здесь на тесной связи музыки Чайковского с украинскими песенными влияниями и на том крупном значении, какое в его творчестве занимали сюжеты, связанные с Украиной, не говоря уже о привязанности Чайковского к украинской природе и быту, — пришлось бы очень расширить рамки статьи.

Трудно словами передать особенности славянско-напевного колорита и песенного распевного рисунка: тут решает слух. Но стоит вникнуть даже в какую-либо из общеевропейски окрашенных мелодий Глинки и Чайковского, чтобы почувствовать эмоционально иное качество, свой «особенный лад».

В этой особенности сказывается не только своеобразие личного таланта Чайковского и «почерк его стиля», но, конечно, ярко выраженное в его музыке патриотическое чувство и пре-

красная любовь к родине. Правда, музыке Чайковского несвойственны черты внешней описательности, «звукописи». Она является более экспрессивно-мелодической, чем колористической. Но все же следы глубоких впечатлений родной природы, родного быта и психики русского человека всегда и повсюду в ней дают себя знать как в произведениях камерных, так и в операх и симфонических вещах. Чайковского — поэта русского «Зимнего пути» (Первая симфония), поэта русской деревенской природы в «Евгении Онегине» — можно считать и поэтом русского города: сколько выдающихся страниц музыки внушены ему величавой красотой «города Петра», города Пушкина, а теперь славного героического Ленинграда! И это не только в «Пиковой даме», в «Онегине» и в «Черевичках», но и в камерной лирике (поэтизации белых ночей). Великой Москве и ее историческому росту Чайковский посвятил лирико-эпическую кантату «Москва», насыщенную проникновенно приветным настроением и чувством радости. С особенной пламенностью и патриотическим восторгом, склоняясь перед мощью родной страны, высказался Чайковский в драматически напряженной увертюре «1812 год». Как композитор-патриот он отдал здесь все богатство мастерства, ширь, размах и силу таланта на прославление победы русского народа в героической борьбе за свободу отечества.

Из непосредственных творческих соприкосновений Чайковского со славянством выделяется сочиненный в 1876 году «Славянский марш» (его авторское наименование — «Русско-сербский марш»). При первом исполнении в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна (в концерте Русского музыкального общества 5 ноября 1876 г.) марш, по словам Чайковского, вызвал «бурю патриотического восторга».² Это не удивительно, так как музыка марша всем своим пламенным воодушевлением отвечала охватившему в тот год русское общество патриотическому подъему в защиту славянского освободительного движения. Композитор Цезарь Кюи справедливо писал, что «Русско-сербский марш» «есть едва ли не самая замечательная иллюстрация общественного настроения из всех художественных произведений всех родов искусства, которые были вызваны совершающимися у всех на глазах событиями».³ К сожалению, можно только упомянуть (ибо автограф утерян) о музыке к живой картине «Черногория в момент получения известия об объявлении войны Турции со стороны России», сочиненной Чайковским в январе 1880 года. Кроме того, еще в 1867 году Чайковский инструментировал «Торжественный марш» К. И. Краля, исполненный во время приема Московским университетом славянских гостей — депутации, прибывшей на этнографическую выставку. А в 1885 году он сочинил для хора гимн в честь Кирилла и Мефодия на присланный П. И. Юргенсоном (издателем большинства произведений Чайковского) текст чешского гимна.

Связи Петра Ильича как композитора со славянством осо-

бенно укрепились во время его посещений Праги в 1888 (дважды) и 1892 годах. В первое посещение Праги (с 31 января по 8 февраля 1888 г.) Чайковский почувствовал, что прием, оказанный ему, имеет характер патриотической, антинемецкой демонстрации. «Я и не подозревал, до какой степени чехи преданы России и как они глубоко ненавидят немцев», — писал он.⁴ Чайковский был в Праге принят очень радушно. Выступал как дирижер ряда своих симфонических произведений и оперы «Евгений Онегин» (первое пражское исполнение 6 декабря). Смотрел в отличной постановке второй акт «Лебединого озера». Об «Онегине» в Праге Чайковский сообщал Н. Ф. фон Мекк как о своей большой радости: «Постановка очень хорошая, певцы хороши тоже, а Татьяна такая [певица Берта Ферстер-Лаутерер. — Б. А.] о какой я никогда и мечтать не мог».⁵ В 1892 году (12 октября) композитор присутствовал в Праге на премьере «Пиковой дамы».

Чайковский при жизни ощутил мировое значение своего творчества. На последние два-три года жизни его приходится ряд выказанных ему Америкой (он был там в апреле — мае 1891 г.) и Европой знаков высшего внимания: в ноябре 1892 года Чайковский был избран членом-корреспондентом Парижской академии, а весной 1893 года ездил в Англию, в Кембридж, на торжества, связанные с присуждением ему и ряду выдающихся деятелей науки и искусства звания доктора университета *honoris causa*. Эти почести — свидетельство мировой славы — как бы подытоживали жизненный путь Чайковского. 6 ноября 1893 года смерть прервала его музыкальное творчество. Но сами-то по себе указанные почести и знаки внимания были результатом давно уже, постепенно накапливавшегося в Европе и Америке — и далеко не только в музыкальных кругах — глубокого вникания в творчество Чайковского и своего рода преклонения перед выдающимися его произведениями. В Европе не могли не понимать, что в лице Чайковского русская музыка вносила в мировую музыкальную культуру яркий вклад и оставляла неизгладимый след.

Здесь не место вдаваться в описание свойств и приемов, какими пользуется Чайковский при раскрытии-развитии идей-образов в своих произведениях. Но нельзя не упомянуть о присущей Чайковскому способности овладевать вниманием слушателя изумительным мастерством мелодической концентрации. Трудно определить словами это мастерство. Для Чайковского крайне характерно присутствие в музыке (будь то скромная фортепианная пьеса или симфонически развернутое произведение) обобщающей мелодии, эмоционально убедительной и воспринимаемой и чувством и сознанием слушателя в качестве носительницы смысла или целеустремления данной музыки. К ней, к такой мелодии, приходит или из нее вытекает развитие музыки. Порой мелодия в начале большого произведения растет,

словно ветвь весной, и расцветает, вяясь, и становится стимулом всего дальнейшего развития. Замечательны в этом отношении начало первой части Первой симфонии или основная взволнованная тема первой части Четвертой симфонии.

О такого рода музыке, вытекающей распевно из мелодического развития, всегда мечтал Глинка и противопоставлял ее ненавидимой им музыке, строящейся «по немецкой колее». В мелодиях такого значения слушатель словно в собирательном стекле схватывает то центральное звено, тот луч музыки, благодаря которому слух вводится в сложный лабиринт звукоотношений. Столь сильна у Чайковского проникновенность этих мелодий, что ни сердце, ни интеллект чутких слушателей на долгое, долгое время не перестают ощущать их лучистости. Порой на всю жизнь они становятся спутниками нашего воображения. Эти обобщающие мелодии цементируют форму крупного произведения и помогают ее запечатлению в нашем сознании. К примеру: любовная мелодия в симфонической поэме «Буря», рассказ Франчески в «Фантазии по Данте» — «Франческа да Римини», три мелодических звена, вызывающих образ Татьяны в «Евгении Онегине», напевная тема первой части Шестой симфонии и т. д. и т. д.

Композиторов, для которых мелодия есть и смысл музыки и важнейший организующий элемент развития музыки, немного. Прошло столетия с того часа, когда ушел Чайковский из жизни, но творчество его живет, борется и не покорилось «сменам времени и мимолетных увлечений».

1943 г.

ЧАЙКОВСКИЙ

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ

Пятьдесят лет со дня смерти Петра Ильича Чайковского — это пятьдесят лет интенсивной жизни его музыки. Его музыка проникла в обширные демократические слои слушателей благодаря исключительной мягкости лиризма Чайковского, особенно же в силу искренности, русской задушевности и непосредственности его богатого мелодического дара, народности его произведений. Имя композитора сделалось повсеместно любимым и чтимым.

В тяжелые глухие времена жизни России его мелодии ласкали и согревали множество сердец человечнейшим сочувствием. К музыке Чайковского тянулся суровый Л. Н. Толстой, и в свою очередь Чайковский признавался, что ему понятны «муки сомнения и трагического недоумения, через которые прошел Толстой»¹; он не раз возмущается реакционностью царского правительства, преследовавшего произведения Толстого, рус-

ского гения и гиганта, с творчеством которого композитор общается всю жизнь. Тургенев восхищался музыкой «Евгения Онегина». С Чеховым как либреттистом Чайковский собирался писать оперу «Бэла» по Лермонтову. Антон Павлович в одном из писем своих отмечает: Чайковский, «во-первых, большой человек, во-вторых, я ужасно люблю его музыку, особенно «Онегина»...».²

Круг интеллектуальных интересов Чайковского был очень обширен и содержателен, причем надо отметить его неприязнь к «модной философии» его эпохи, к Шопенгауэру, и глубокий интерес к Спинозе. Но прежде всего Чайковского влечет все русское: народ, дети, деревня, природа, быт, язык («Русский язык,— как справедливо заметил Тургенев,—... есть нечто бесконечно богатое, сильное и великое...»). Он горячо волнуется за успехи произведений русских писателей за границей. Вступает за интересы русской музыки и музыкантов. Увлекается русским драматическим искусством, русским театром. Гордится русским народом.

Отлично зная иностранную литературу, глубоко понимая Данте, Шекспира, Байрона, французов, Чайковский, в конце концов, решает «очень по-русски» каждый облюбованный им для оперы или симфонической поэмы сюжет.

Своей инструментальной музыкой он завоевал на Западе признание русскому симфонизму, введя русские симфонии в круг постоянно исполняемых, в репертуар выдающихся дирижеров. Будучи одним из величайших композиторов-мелодистов, Чайковский сочетал в своей мелодике русские основы и преобразованный песенный материал с общеевропейскими влияниями и тем самым оказал сильнейшее русское воздействие на развитие мелодии. Правдивость и искренность его музыки заслужили уважение во всем мире и сильно повысили интерес к русскому симфонизму. Произведения Чайковского начали исполнять и пропагандировать выдающиеся дирижеры и исполнители. Незадолго до смерти Чайковский был удостоен звания почетного доктора Музыкального общества Кембриджского университета (Англия).

Но, конечно, место, занятое музыкой Чайковского в русской жизни и среди всех народов Союза ССР, не определяется исчислением только фактов: его музыка в народном сердце, и имя его дорого его родине. Столетие со дня рождения Чайковского, минувшее в 1940 году, всколыхнуло народные симпатии к его творчеству. В Великую Отечественную войну эти симпатии особенно возросли. В концертах, в театрах, в музыкальной самодеятельности, на фронте звучит музыка и имя любимейшего композитора.

Своим вандалским поведением в доме Чайковского в Клину немцы лишь еще более опозорили себя. Впрочем, тут Чайковский разделил участь с современником, перед которым он пре-

клонялся всю жизнь свою,— со Львом Толстым (разгром-грабеж Ясной Поляны — места паломничества людей всего мира).

В нашей действительности становятся все яснее и ощутимее особенно дорогие русскому народу черты творческого облика Чайковского — врожденное ему и его творчеству чувство патриотизма. Его музыка глубоко народна.

Его задушевная лирическая кантата «Москва» — одно из глубоких произведений, отмеченных чувством исторической признательности великому русскому городу, теперь нашей славной красной столице. Богатая ярким драматизмом и величавым раскрытием в музыке символов народной силы и могущества, увертюра «1812 год» получила на советской симфонической эстраде достойное исполнение и вызывает энтузиазм и чувство патриотической гордости.

Наше время, время титанического подъема народных сил, слышит в музыке Чайковского песню славы родины и гордости родной страной. Звучат эти глубоко национальные мотивы и в «Русско-сербском (славянском) марше» и в моментах гимнической музыки в операх Чайковского.

Но любовь к родине проявляется у композитора не только в произведениях, устремленных навстречу торжественным событиям и прославлению национальной гордости и народного величия. Его музыка дышит любовью к русской природе, русскому быту и людям. Несколько лаконичных музыкальных зарисовок сельской природы в «Евгении Онегине» (например, сцена рассвета вслед за письмом Татьяны Онегину), русского пейзажа и жанровых картин во «Временах года», множество явно внушенных русскими далями, степью, полями, лесами, речными просторами страниц и моментов музыки в романсах и симфониях (особенно в Первой симфонии — «Зимних грезях») — все это образует музыкальный, поэтический «изборник» заветных дум и размышлений великого музыканта о своей родной земле, о своей родине.

Громадное наследие Чайковского в большей своей части насыщено приветной мелодичностью. Мелодия у него всюду. Взять ли музыку, подсказанную ему образами Данте («Франческа да Римини»), Байрона («Манфред»), Шекспира («Буря», «Ромео и Джульетта», «Гамлет»), любой скромный романс, фортепианные миниатюры из «Детского альбома», — всегда, во всем есть привлекающая к себе, обобщающая все главное в замысле мелодия. Мелодичность одушевляет музыку Чайковского, согревает ее и делает все формы, в каких высказывается композитор, классически ясными, легко схватываемыми, как и у великого Глинки.

Чествование памяти Чайковского, гиганта музыкальной мысли — еще одно признание славы и мирового значения русской музыки и ее истинного вдохновителя — русского народа.

1943 г.

В ноябре исполняется пятьдесят лет со дня смерти великого русского композитора — Петра Ильича Чайковского (род. 1840). Чайковский — автор всемирно известных шести симфоний, опер «Пиковая дама», «Евгений Онегин», балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», великолепных романсов, пьес, сюит, ансамблей. Еще при его жизни музыка, им сочиненная, проникла в культурные центры Европы и Америки и завоевала повсеместно не только признание знатоков, но и глубокие симпатии со стороны широких демократических слоев слушателей.

Полвека, протекшие «без Чайковского», вовсе не повлияли на его музыку в смысле какого-либо ее увядания. Наоборот, до сих пор, и особенно у нас в СССР, на родине композитора, и еще более и интенсивнее в дни жесточайшей борьбы с небывалым варварством фашистских орд, музыка Чайковского звучит повсюду, волнуя своей проникновенной искренностью и человечностью.

Творчество Чайковского охватывало все области музыки: и симфонии, и оперы, и сюиты, и балеты, и романсы, и хоровые произведения, и пьесы для отдельных солирующих инструментов, особенно для фортепиано, и так называемые ансамбли — произведения для совместной игры нескольких инструментов (трио, квартеты, секстет). Но что бы ни писал Чайковский, будь ли то глубокая по замыслу симфония или опера, пышное своим виртуозным блеском и ораторским пафосом концертное произведение или скромная музыка для пения или фортепиано, всюду всегда наличествует неизбывная задушевность, сердечное тепло, ласка, приветливость.

Эти прекрасные эмоциональные качества пронизывают всю музыку Чайковского, но наиболее рельефно обнаруживают себя в волнующих мелодиях. По мелодии всегда можно различить Чайковского среди множества других композиторов, хотя бы тоже обладающих мелодическим дарованием. Мелодии Чайковского — словно его почерк.

Но не только его личная, приветливая и общительная природа тонко чувствующего, впечатлительного, глубоко культурного человека слышна в мелодичности его музыки: в ней живут свойственные всем людям стремления к лучшему, что есть в человеке, о чем всегда, везде говорит народная поэзия, сказки, поверья, — о высшей человечности в содружестве, в общительности для ради устроения радостной светлой доли для всех на земле.

Чайковский страдает за человека его музыка порой стонет от боли, от сознания, что так жить нельзя (ведь композитор создавал свою музыку в одну из мрачных эпох русской исто-

рии), но искренняя вера в прекрасные свойства человеческой души, в торжество общения людей между собой помогала Чайковскому преодолевать безнадежность: в его мелодиях, насыщенных пламенным, страстным чувством жизни, непреодолимой жадной творчеством и любви, до сих пор ощущается и воздействует это мощное дыхание жизнедеятельности и жизнеутверждения, разгоняя сумрак и печаль.

Творческое дыхание и размах композиторства такой силы и напряженности, какие даны в произведениях Чайковского, конечно, могли родиться только в великой стране великого народа, ибо это — дыхание жизни, этот размах — размах всей русской истории, как истории строительства величайшего государства. А потому нам, русским, музыка Чайковского особенно дорога и особенно нас впечатляет. В ней везде — от нежнейшей, ласковой колыбельной песни матери до поэтической мечты о «лебедином озере» и до раскрытия трагической участи человека в Шестой симфонии — звучит глубоко песенное, задушевное высказывание сердца, простого человеческого сердца, призывающего к общению.

1943 г.

*ПАМЯТИ
ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО*

1840—7 V — 1940

Великая Советская страна торжественно и единодушно празднует столетие со дня рождения любимейшего, широко повсеместно известного народным массам русского композитора Чайковского.

Петр Ильич Чайковский, чья музыка достигла мировой популярности еще при жизни ее создателя, родился в 1840 году, 7 мая (25 апреля по ст. ст.), в Воткинске, Вятской губернии (теперь город Воткинск, Удмуртской АССР), в семье директора завода. Годы детства Чайковского — обычная жизнь питомца русской среднезажиточной интеллигентной семьи: впечатления окружающего быта и природы, влияние нежно любимой матери, пробуждение художественных интересов (музыки, поэзии), неизбежное наличие гувернантки-француженки и соответствующее воздействие сентиментально-мещанского ограниченного кругозора. Острая, наблюдательная и ярко одаренная натура мальчика, с рано проявившимися чертами нервной впечатлительности и чувствительности, всегда внушает ему интерес к миру явлений и вещей, выходящему за пределы семейного узкого бытования, но вместе с тем заставляет его с отроческой поры чутко и болезненно-скорбно реагировать на все, что изменяло так или иначе сложившийся уклад жизни и строй впечатлений. Поэтому последовавшие вслед за наступлением десятилетнего возраста Пети

крупные перемены в его жизни: переезд в Петербург, поступление в Училище правоведения, расставание с родной семьей, смерть товарища-мальчика, а вскоре и потеря любимой матери (Александра Андреевна Чайковская скончалась от холеры в 1854 г.), несомненно оставляли в его детском формирующемся сознании неизгладимые следы.

Жизнь в училище, а затем краткая и достаточно бесцветная деятельность в качестве мелкого чиновника в министерстве юстиции одновременно с рассеянным светским времяпрепровождением в петербургском обществе несколько заслоняют от нас внутренний рост Чайковского-музыканта. Но несомненно, что рост этот был очень интенсивным. С ранних ребяческих лет, с постепенного, капля за каплей, местного впитывания звуковых впечатлений дома и вокруг (причем несомненным является воздействие народной песенной лирики) слух Чайковского жадно и напряженно схватывал и обобщал, сперва, конечно, инстинктивно, все, что способствовало его развитию. Петербургская музыкальная культура той эпохи, особенно вокально-театральная, была в значительной степени европейски разносторонней и развитой: подраставшему слуху было чем понапитаться. Сильно помогало этому домашнее музицирование еще в большей мере помогало этому процессу. Но, как всегда в жизни большинства музыкантов, а у Чайковского особенно, только время от времени наступавшие «кризисы сознания» позволяют, как вехи, отмечать новую полосу развития.

Вызывая обычно не только перестройку строя жизни и ломку наладившихся жизнеотношений, но и болезненные переломы во всем состоянии организма, эти кризисы обнажают перед нами сложную в своих противоречиях творческую лабораторию музыканта, через напряженный рост своего слуха художественно пересоздающего то, что ему подсказывает окружающая действительность. Безусловно, развитие музыкального сознания Чайковского от ранних детских лет до Петербурга, затем от окончания училища и немногих лет чиновничьей карьеры до поступления в консерваторию движется урывками, неорганизованно, по-любительски; но резко сказавшееся в 1861 году решение стать музыкантом-профессионалом и упорная работа над собой в течение пребывания в консерватории и учебы под руководством А. Г. Рубинштейна показывают, что и эта «любительская подготовка» происходила не совсем вслепую.

Присущая Чайковскому интеллектуальная культура воспрепятствовала ему остаться в недрах салонного любительства, что так часто случается с большинством дарований, критически не развившихся в юные годы, когда жадно глотающий, но неорганизованный слух легко «скатывается» в близорукую подмену подлинного творчества суждениями своего так называемого «нутра», т. е. в безоглядную импровизацию!.. Особенности исключительно эмоционально-чуткого дарования Чайковского легко

могли отвлечь его не только от развития в сторону симфонизма, но даже от строгой работы над усвоением профессиональной техники.

Его музыка, особенно в своем богатейшем мелодическом облике, обладала исключительной силой эмоционального воздействия и по своему звуковому составу, по качеству своих интонаций уходила своими корнями в распространеннейшую лирику русского бытового городского романса и песни: эти свойства могли обусловить музыке юного Чайковского и широкую популярность и своего рода «социальный заказ» от разнообразнейших слоев населения, вполне удовлетворявшихся прелестными, но наивными в своей художественно-музыкальной и интеллектуальной сущности романсо-песенными высказываниями Алябьева, Варламова, Гурилева и многих иных. Но в том-то и дело, что Чайковский, выросши в сильной мере из этой почвы, не потеряв ничего человечески ценного, чем была богата эта задушевная лирика, впитавшая в себя тепло непосредственно жизненных впечатлений многоликой русской действительности, превратился в выдающегося музыканта-мыслителя, обобщившего бытовые интонации в стройный мир высокохудожественных образов, насыщенный остротрагическим ощущением глубочайших противоречий этой действительности. И если робкие русские музыканты-лирики очень искренно, но «узкоколейно» высказывали в темах изгнанничества, одиночества, душевной покинутости и надлома свою скорбь о тяготах русской жизни, то Чайковский в своих великих операх и симфониях прежде всего раскрыл драму, драматизм русской обывательщины. Ей, через мелодически-песенное изобилие своей музыки, он противопоставил все неистощимое богатство жизненных сил нашей страны и народа. А через симфонически раскрытую мысль, через показанную в мощном конфликтном разладе и в напряженнейшем противленческом развитии (не в пассивном обывательском стоне и не в толстовском примиренчестве) *идею трагической обреченности индивидуализма* он поднялся до высот бетховенского величия, вовсе не являясь ни подражателем Бетховена, ни его эпигоном.

Эти основные черты симфонизма Чайковского проявляются с невероятной яркостью, волеустремленностью и самобытностью в первом же десятилетии после окончания консерватории. Его творчество неистощимо. Вынужденный тяжелой материальной нуждой (юношей Чайковскому приходилось и голодать) стать музыкантом-педагогом и приглашенный Николаем Григорьевичем, братом великого пианиста и выдающегося музыканта-общественника Антона Григорьевича Рубинштейна, в только что основанную Московскую консерваторию, он все время глубоко страдает от невозможности всецело отдаться сочинению музыки. Правда, исключительно свойственные Чайковскому рабочая дисциплина и добросовестность в деле хорошо помогают ему выполнять педагогические обязательства, не задерживая интенсивной

творческой работы. Следом его деятельности педагога явился образцовый учебник гармонии, суммировавший в этой области достижения молодого русского музыкального профессионализма. Но, с другой стороны, именно эта усиленная трудовая нагрузка в связи с суетой, беспорядочностью тогдашней московской жизни и провинциальной узостью интересов музыкального мирка сбивали с устойчивой рабочей колеи даже столь умело, расчетливо распределявшего свое время человека, каким был Петр Ильич, и приготовили в конце концов тот нервный кризис 1877—1878 годов, следствием которого был отъезд Чайковского за границу и разрыв с московской педагогической деятельностью.

Теперь стало совершенно ясным, что причины кризиса вовсе не в неудачной женитьбе и какой бы то ни было жизненной растерянности безвольного художника. Неудачная женитьба ускорила кризис, потому что Чайковский, ошибшись в расчете на создание новой, творчески более благоприятной жизненной — семейной — обстановки в данных бытовых условиях, стремительнее вырвался на волю — к полной творческой свободе. Что этот кризис был не болезненного порядка, а подготавливался всем порывистым развитием композиторской работы и ощущением величайшего творческого подъема, показывает результат этой нервной вспышки: опера «Евгений Онегин» и знаменитая Четвертая симфония. Больному, растерянному, безвольному интеллигенту не достичь бы, при наличии, допустим, некоей интуитивной вдохновенности, такой зрелости мысли и целеустремленности, такой творческой разумности и упорства в развитии основных идей в этих двух сочинениях.

Чайковский, как и в 1861 году, когда он высвободился из тенет рассеянной светской жизни, мелкосалонного музицирования и из-под гнета чиновничьей службы, теперь, в 1877 году, создав уже три симфонии, ряд опер (включая «Опричника» и «Кузнеца Вакулу»), симфонические поэмы «Буря» и «Франческа», поэму-увертюру «Ромео и Джульетта», гениальный по симфоническому взлету мысли и щедрости звукоидей Первый фортепианный концерт, не говоря уже о замечательных камерных произведениях, почувствовал, что ему душно и тесно в окружающей обывательщине. Возможно, что, всегда воображая себя «верноподданным» (в сущности, он и был верноподданный, но только не царя, а родины своей, ее природы и народа, им горячо любимых), Чайковский в своей политической ограниченности не понимал, что душно русским мыслителям и художникам не от провинциальной ограниченности, мещанской узости и бестолочи российской обывательщины, а что сами-то враги их, обыватель и обывательщина, — следствие иных, глубоких причин, порождавших уныние всей общественности. Но в данном случае для всего дальнейшего развития его творчества, а следовательно, и всей пользы, принесенной им человечеству и русскому народу, важно, что Чайковский своим инстинктом художника

понял, что так жить нельзя, что надо бежать, что надо отвоевать себе право на свободу для творческой работы и что в ней-то и есть смысл жизни его как композитора-профессионала. То, что Чайковский должен был принять материальную помощь от Н. Ф. Мекк в виде своеобразной денежной пенсии и тем самым получить возможность жить где угодно, странствуя и не служа, не снижает его борьбы за свободу работы. Он и мечтать не мог, что в такие условия его может поставить государство, и потому безусловно счастлив был откликнуться на дружескую помощь лично ему незнакомой и ничем его не связывавшей женщины.

Итак, наступил новый период в жизни Петра Ильича: годы странствований среди бурной композиторской работы. Никак нельзя упрекнуть Чайковского, что он освободился от полезной деятельности педагога ценой меценатской частной помощи во имя бездельной или барской рассеянной жизни. Странствуя из города в город, из страны в страну, из России за границу и обратно на родину, он никогда не прерывает работы. На прогулке ли, в пути ли, в железнодорожном вагоне, при мимолетной ли остановке в гостинице, не говоря уже о более длительном и устойчивом пребывании в каком-либо понравившемся месте, Чайковский всюду стремится, кончив одно произведение, начать другое, уже беспокоящее его сознание. Мучась над записью только что выношенного произведения, мечтая об отдыхе, он, насыщенный музыкой, знает, что в мыслях его копошится новый замысел, что в записной книжке уже эскизно, для памяти, намечены его контуры и что никакого отдыха не будет.

Не от людей бежал Чайковский, а для людей. Чтобы создать то, что их будет волновать и навеки говорить человеку обо всем человечнейшем в нем, ушел Чайковский в годы странствований. Действительно, странное, глядя со стороны, им «овладело беспокойство, охота к перемене мест». Но только эти годы беспокойства и перемены мест были для Чайковского-художника плодотворнее путешествий героя его оперы — Евгения Онегина. И когда после он мог себе сказать, что «и странствия мне надоели», и начать обосновываться, прочнее и оседлее, под Клином и в Клину, — он знал, что годы, прожитые в частой перемене мест, были годами не умственного рассеяния и блуждания, а накопления новых и новых творческих сил, художественного мастерства и мудрости.

Монументальные произведения последнего, относительно более оседлого периода в жизни Чайковского, когда он в своей исключительной привязанности к родине ищет под Москвой творческого уюта и покоя и в конце концов обосновывается в нанятом им домике в городе Клину, являются величавыми памятниками исключительного творческого подъема и глубокой, сосредоточенной разумности, равно как и гениальным овладением принципами великого демократического и реалистического искусства через сочетание в нем высшей простоты и тепла чело-

вечности, обобщенности чувства и идеи и общепонятности языка при величии и глубине мысли.

И «Спящая красавица», и «Щелкунчик» — произведения, симфонически осмыслившие балет, реформировавшие этот упорно стремящийся к плясово-дивертисментному балагурству жанр и возвысившие его до идейной содержательности русской оперы; и «Пиковая дама», и «Иоланта», вновь по-иному поставившие перед людьми явления смерти и все-таки победы любви и ее радостей над смертью; и, наконец, заключительный итог творческой деятельности Чайковского, его лебединая песнь, перекликающаяся с романтическим цветком его зрелой юной поры (лучший русский лирический балет «Лебединое озеро»), — его Шестая симфония — все эти не прекращающиеся до наших дней волновать людей последние создания Чайковского свидетельствуют об исключительной творческой жизнеутверждающей силе и интеллектуальной неистощимости и пронизательности его как человека.

Так как индивидуальная одаренность его не перерастает в горделивый субъективизм и так как питающие эту одаренность способности и даже художественное мастерство не оторвались от родной почвы — от волнующих народные массы идей, мыслей, эмоций, страстей и, скажем просто, общечеловеческих радостей и скорбей, — то даже столь, казалось бы, далекие от непосредственной впечатляющей власти песенных высказываний, также обобщающие произведения, как симфонии, становятся также широко понятными и эмоционально близкими всем трудящимся массам, как всякая, отмеченная непосредственностью отклика на ощущение, простая мелодическая мысль.

Чайковский, мечтавший стать близким и понятным народу, мог бы теперь убедиться в полной реализации своей мечты: он действительно является народнейшим, известнейшим и любимым композитором в Советской стране, свободнейшей стране мира, стране великой Конституции, спокойно и величаво осуществляющей все лучшее, о чем думали, за что боролись и чем утешались среди горя и угнетения лучшие люди человечества и бессовестно эксплуатируемые массы.

В мелодике Чайковского живет волнующее, притягивающее к себе тепло истинной глубокой человечности. Основные, составляющие как бы эмоциональную ее природу интонации, то качество и тот смысл звучания, какие волнуют человеческую психику, как звук родной речи, как голос матери, речь любимого и дорогого существа, — эти носители задушевности входят всюду, во все поры и ткани, во все элементы музыки Чайковского — от простейшего лирического высказывания песни, романса, фортепианной пьески до интеллектуально сложных фактур и форм симфоний и симфонических поэм. Благодаря этим качествам любая симфоническая мысль, любой момент симфонического развития у Чайковского никогда не воспринимается в своей фор-

мальной оболочке (в нее надо специально вдумываться), а как непосредственно высказанная живая речь. Как бы изощренно ни мыслил Чайковский с точки зрения художественно-профессионального техницизма (а у него сколько угодно таких, строительством своим изумляющих страниц музыки), его звуковая речь не звучит формально-самодовлеюще. Образующие ее элементы и архитектура (вся «композиторская кухня») не лезут на первый план, говоря: «Полюбуйтесь нами, послушайте, какие мы красивые и складно сложенные!».

Музыка Чайковского вся звучит как содержание, как живая речь, не являясь, однако, ни в какой мере «речью», а всегда безусловно оставаясь музыкой и очень упорно строясь на строго классических основах европейского голосоведения и формы. Но у нее те же эмоциональные истоки, что и у живой человеческой речи. Родной язык, слова любимой, лепет ребенка мы чувствуем по присущим им интонациям и вкладываемому в них смыслу. Такова и мелодичнейшая «звуковая речь» Чайковского. Благодаря этому он и принадлежит к лучшим и любимейшим композиторам человечества. А лучшие из них те, музыка которых даже у специалиста не вызывает зуда формального анализа: он просто слушает и волнуется.

Жизненность интонаций Чайковского роднит его и с такими импровизаторами-эмоционалистами, как Шуберт и Шуман, и с такими тонкими рационалистами и мастерами чеканки мысли, как Глинка и Моцарт, тоже не боявшимся любой популярной интонации или «музыкальной разменной монеты», с улицы подхваченной. Но при одном только этом ценнейшем свойстве Чайковский не стал бы великим мастером симфонии, симфонистом-мыслителем, вернувшим эмоционально-раскиданную или созерцательно-расплывчатую романтическую симфонию к вершинам бетховенского симфонизма, к бетховенской драматургии, т. е. к строительству симфонии как арены борьбы и конфликтного развития идей.

В росте симфонизма и особенно в раскрытии его у Бетховена европейская музыка приобрела мощное выразительное средство, точнее сказать, свое специфическое выражение высшего завоевания человеческого мышления — диалектической логики, т. е. идеи, становящейся истиной через обнаружение противоречий, в конфликтном развитии. Через симфонизм и присущую ему «технику тематической разработки» музыка преодолела свою — в сравнении со словесной речью, с ее развитием содержания через движение слов-понятий — ограниченность: музыка получила возможность развитием тем-образов как носителей идеи возвышаться над эмоциональной «беспредметностью» и особенно над чувственной непосредственностью своего воздействия. Музыка не лишилась своего эмоционального содержания, но сделала это содержание и объектом и фактором мышления. Перестав ограничиваться чисто натуралистическими суждениями-

реакциями на «сырое» ощущение, музыка, преобразуясь за исключительно короткий срок (на подъеме человеческой мысли в предэпоху французской революции и в эпоху распространения идей революции по Европе) в симфоническое мышление, в творчестве Бетховена достигла небывалой общественно-идейной насыщенности. Тематическое развитие как основное средство музыкально-идейного выражения проникло вскоре во все жанры и формы европейской музыки: и в оперу и в камерное творчество. Мало этого. В тесном союзе с романтической поэзией, с динамикой байронизма и вновь открытым романтиками Шекспиром создан новый жанр симфонической поэмы и симфонии-поэмы, где нашли себе новое, в развитии, чувством и мыслью обогащенное выражение издавна присущие музыке качества живописи, звукописи. Этот новый жанр, породивший неизмеримо длительные споры за и против так называемой программной музыки, завоевал вскоре общие симпатии. Берлиоз и Лист, особенно яркие его провозвестники и защитники, стали для всех мыслящих музыкантов всех стран Европы вождями идейно-передового музыкально-реформистского движения.

Из таких культурно-исторических предпосылок возникал симфонизм Чайковского. Поразительно быстро сложилась его симфонически гибкая и упругая техника. В сущности, в Первой симфонии при всех ее неровностях уже намечены все существенные принципы симфонически обобщающего мышления и тематического развития, свойственные Чайковскому. В симфонии этой, сочинявшейся, по-видимому, с 1866 года и исполненной в Москве в 1868 году, родившейся, несомненно, из впечатлений от русской природы, симфонии пейзажно-созерцательной, насквозь проходит мысль в развитии, через сопоставление контрастных образов. Мало этого, созерцательность и пейзажность преодолеваются в первой части симфонии драматизацией и динамизацией, почти театральной, ведущих «мечтающих тем и интонаций», а в последней части — пусть несколько наивной и грубоватой в своем натурализме, но яркой и плакатно-сочной картиной народного разгула в духе подобных сцен у Серова-композитора. В этой картине ценно несомненное желание уйти от описательно-иллюстративной звукописи к симфонической театральности: к показу народно-реалистических образов не только в фольклорно-песенном окружении, но и в буйном жесте, в плясе, словом, в *бытовом становлении*.

Финал Первой симфонии показателен в развитии раннего симфонизма Чайковского. От него ведут нити и к драматически сочным реалистическим массовым сценам в опере «Опричник» и далее в «Мазепе» и «Чародейке», а главное, в нем намечается характерное для Чайковского *перемещение* типично оперного, т. е. театрально-симфонического, письма, с его драматургической динамикой и наглядностью образов, в симфонию (не раз в симфониях Чайковского словно слушаешь развернутую драма-

тическую арию). И обратно: включение приемов строго классического, в своем отвлечении от наглядности, симфонического развития в оперу, что подымает «оперную бытовщину» на уровень высокого симфонического стиля.

Правда, это свойство иногда образует противоречие: видится бытовой образ в обыденном окружении или будничная бытовая сцена, а слышится в то же время симфонически-напряженно развивающаяся мысль, не всегда свойственная характеру данного персонажа. Отсюда нередкие несоответствия в операх Чайковского, когда увлекшийся симфонист в своем стремлении преодолеть «оперный быт» сочиняет музыку, так сказать, неперсонажную и идейно облагораживает незначительный по своему иному складу и инакому уровню тип.

Но на способность смешения и перемещения идеи симфонического развития во все жанры необходимо указать потому, что она является руководящим началом у Чайковского: его мысль сверлит, как бурав, и он просто не в состоянии, высказав суждение, остановиться на этом и путем простых повторов и сопоставлений, хотя бы вариационного порядка, дать мысли видимое внешнее развитие. Он непременно начнет «испытывать» высказанную мысль, либо контрастно противопоставляя ей иную, либо «вытягивая» из первичной идеи ее все новые и новые качества.

И вот слушатель ощущает, что музыка как бы растет, расцветает, что чувства обогащаются, обращаясь как бы в свою противоположность и опять принимая свой знакомый облик, что скорбь и радость, свет и сумрак, любовь и гнев взаимно сопоставляются, проникают друг друга то с большим, то с меньшим нарастанием и напряжением. Слушатель ощущает все это и как знакомое ему биение сердца, и как трепет всей своей внутренней жизни, и как контрасты чувствований. Но вместе с тем он столь же бесспорно ощущает, что все эти явления музыкального развития вовсе не заключены только в границах «моего я», что им нисколько не противоречит и та объективно данная действительность, что познается в развитии и чередовании явлений природы и во взаимоотношениях людей.

Так симфоническое развитие в своем художественном преломлении отображает жизнь. А Чайковский и хотел, чтобы и симфония была как жизнь и чтобы опера сбросила с себя мишуру и пышную оболочку во имя раскрытия простых, естественных чувств живых людей, чтобы тем стать наиболее общительным из музыкальных жанров. Не в игре звуков, не в формально-изошренном любовании звукопостройками искал Чайковский удовлетворения, а в познании безграничных проявлений жизни и человеческих чувств путем раскрытия их качеств, их свойств в симфоническом развитии, в действовании, в реалистическом становлении.

Но и богатство мелодики Чайковского, проникновенной и задушевной, и его симфоническое мышление, раскрывающее

человеческие чувства и мысли в их жизненном, природном, естественном проявлении, еще не исчерпывают всех свойств его музыки, столь убедительно волнующей своей человечнейшей несомненностью, своей как бы безыскусственностью, истинностью высказывания. Чайковский исключительно чутко постиг не только эмоционально-естественные свойства музыки в ее интонационной сущности, в ее, так сказать, человечески *голосовой* выразительности и не только сумел перевести эти наглядно высказываемые музыкой, особенно в мелодии, жизнеощущения в область мышления, проводя всюду принцип симфонического развития как роста и развития содержания,— он столь же чутко осознал богато выразительные художественные свойства *ритма* как, наравне с интонацией, естественного слагаемого музыки.

Чтобы преодолеть обычное постижение ритма либо как абстрактного мерила движущегося музыкального потока (ритм, как придорожные вехи или столбы), либо как застывших формул и схем (омертвевшее в музыке наследие поэтической метрики), необходимо было воспитать в себе исключительно тонкое слуховое восприятие. Если не всегда бывает, что даже высокоодаренные композиторы в отношении интонации владеют слухом не как непосредственной инстинктивной данностью, а как сознательно развиваемым, как речь, как голос, как рука у исполнителя, органом познания и развития, т. е. слухом активным,— то творчески-волевое, осознанное освоение ритма как дисциплинирующего качества трудовой созидательной деятельности человека и различение слухом тончайших свойств ритмического, т. е. организованного, движения, столь важное для композитора, являются свойством редчайшим даже у композиторов специфически танцевальной музыки, сочиняющих большей частью по готовым танцевально-метрическим схемам.

Из композиторов балетов в совершенстве владел чутким, органическим ощущением ритма, как строящего балетную драматургию начала и как основы танцевального симфонизма (т. е. танца в развитии, а не как стихийно-развлекательного пляса), Делиб. В совершенстве обладал этим органическим постижением ритма Глинка и проводил во всей своей музыке. Потому-то все строительство формы у Глинки никогда не отзывает мертвящим схематизмом, а всегда насыщено ярким пластическим скульптурно-античным чувством меры в движении.

Характерно, что у Шуберта, композитора-венца, жившего в той среде, где живое ритмическое чувство было необычайно остро, ибо оно было *народно* и породило гениальное реформаторское движение в музыке XIX века (без чего, пожалуй, весь музыкальный романтизм был бы на помочах у романтической поэтики) — именно *ритм вальса*,— так вот у Шуберта ритмическое чувство, крайне пассивное в его симфониях и сонатах, становится ведущим, строительным в его вальсах-импровизациях, порожденных в значительной мере венскими народными

танцевальными «частушками» (отсюда и гений Штраусов, отца и сына).

Чуткий эмоционально-гибкий ритм вальса быстро охватил всю музыку Европы, внедряясь во все жанры. Это не удивительно, потому что с ним в музыку входила трехдольность, ощущение нечетности не как метрическая схема (таковая трехдольность была в музыке и раньше), а специфически музыкальное, новое, пластически организованное движение. Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала. Ритм вальса был порожден оживляющейся и все более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города и противопоставлял себя как условностям ритмики «высших сфер», так и застылой — в силу своей замкнутости и обусловленности обрядовостью — ритмике деревенской.

Ритм вальса — обобщение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствований, а тем самым и движений бурно растущей городской жизни. В музыку он внес исключительно важный вклад и широко распространенное влияние, и не только в отношении повсеместного появления «вальсовости», но и обогащения ритмического, пластического чувства, а с ним вместе и всего строя музыкальных форм. С вальсовым ритмом обострилось ощущение музыкальной формы как ритмо-интонационного, слухом постигаемого процесса, т. е. формы в развитии.

Это ощущение пришло на смену абстрактно конструктивной и перспективно архитектурной, т. е., в сущности, враждебной музыке и чуждой ее временной природе, скорее зрением, глазом, чем слухом, обозреваемой схематичности. Это глубоко реформаторское течение связано с лучшей порой расцвета музыкального романтизма, когда страница за страницей композиторы раскрывали перед изумленными людьми неисчерпаемые богатства окружающей действительности и человеческой психики, когда Шуберт, Шопен, Шуман создавали новую, эмоционально обогащенную пластику, новый строй человеческих движений, новую поступь человека, внутренне обогащенного. Оно недооценено и до сих пор, и много еще существует музыкантов, верящих в омертвевшие зрительные схемы-формы музыки, как католики в непогрешимость папы, тогда как уже в течение всего прошлого века жизнь, выработавшая новое органическое ощущение ритма, требовала и от искусства постижения ритма как выразительного средства, а не как мертвого счетчика. Отсюда и возникло характерное для романтизма «неформальное» понимание формы.

Чайковский, столь робкий в вопросах теории формы и вовсе не помышлявший о разрушении привычных схем, оказался, од-

нако, одним из сильных и смелых реформаторов музыкального формоощущения: его музыка всегда вызывает ощущение ритмической пластичности и стройности при эмоциональной напряженности и страстности, но никак не является самодовлеющим навязчивым показом строительных схем или образцовым скелетом. Происходит это оттого, что форма не строится Чайковским, а, вырастая из мысли — чувства — содержания, становится формой художественного произведения как звуковое воплощение содержания в интонационно-ритмической оболочке. Не потому Чайковский писал хорошие балеты, что он умел подлаживаться под балетные условности, а потому, что у него было органически живое ощущение ритма, естественно проявившееся и в танцевальной музыке (но не только в ней) и подсказавшее балету богатейшие возможности, далеко не использованные; наоборот, ограниченность понимания танцевальной музыки Чайковского и недооценка его реформаторства привели к приспособлению музыки его балетов под обыденный уровень.

Не удивительно, что и вальсовая ритмика занимает во всем творчестве Чайковского громадное место, и не только в виде вальсов как таковых, но как эмоционально обогащенная трехдольность — трехмерность, как ощущение закономерного пластического неравновесия, вращения, вносящее во все детали музыкальной формы смены волнообразного подъема и ниспадания, акцента и его приготовления, одушевления и распыления. Конечно, музыка от этого становится нервнее и зыбче, но тем дороже она современному человечеству, впечатлительному и восприимчивому.

Стоит напомнить, как, например, эмоционально-смыслово и чутко пользуется Чайковский ритмом вальса в одном из своих изумительных по психологически-реалистическим оттенкам романсов — «Средь шумного бала». Или изумительный по своей естественности ритм «прилива — отлива» в медленной части Пятой симфонии, где в начальном изложении темы при метрической четной мере ($\frac{12}{8}$) движение мелоса внушает скрытую трехдольность: затакт образует, набегая на сильную долю, одно целое с ней, а от опускания голоса на секунду с задержкой на слабой доле такта возникает более длительное ощущение распыления и остановки звуковой волны (как *два* и *три* в отношении к сильно акцентированному *раз*: затакт и первая доля такта).

Здесь не место для таких аналитических «выпадов», но все же нельзя не указать на подобного рода явления ритмического развития и *дыхания* музыки, разбивающие схематизм и вносящие в нее и свойства живой ораторской речи и подмечаемую в ритмах живой действительности закономерную неравномерность.

Но дело не только в таких примерах органического вращающегося ритма в интонацию, — дело в ритмической организованности

широких длительных пластов музыки в симфониях и операх Чайковского, когда образуется своего рода сложная система арок и различного рода соответствий из чередований подобнозвучных тематических элементов и как бы переключки их на далеких расстояниях. Переключка эта рождает впечатление стройности, закономерности постройки и логичности развития мыслей, но все это отнюдь не для формального любования, а как естественная соритмичность частей организма и всех его проявлений, т. е. как средство достичь наибольшей выразительности содержания путем наиболее природно-органичного распределения подъемов и ниспаданий, соответствий и контрастов движения музыки. И опять и здесь в становлении художественной формы из ритма-дыхания и ритма органических смен в музыке Чайковского (как это было и в области интонации и в приемах симфонического развития) всюду, всегда ощущается естественное наличие творческого процесса как человеческого общения, как безыскусственной передачи от чувства к чувству, от единоличного высказывания к всеобщему восприятию.

Таков смысл исключительно сильного мастерства Чайковского, сильного, гибкого, эмоционально чуткого и многообразного, ибо во всех почти жанрах и формах проявлений музыки Чайковский равно содержателен и интересен.

Все описанные свойства и качества его дарования и мастерства объединяются, однако, в одном существенном, сказавшемся почти с первых композиторских шагов его, существенном, но словами неуловимом, неопределимом: в том, что Чайковский всюду именно он — Чайковский, узнаваемый сразу, по первым же интонационным оборотам. Он принадлежит к тем немногим композиторам, «почерк и характер голоса» которых познаются и схватываются сразу и, несомненно, без какого-либо нарочитого внушения или перечисления стилистических признаков. И любопытно вот что: эта легкоузнаваемость вовсе не заключается в оригинальничании или субъективистской обособленности. Наоборот, элементы, из которых слагаются музыкальный язык и темы — идеи — образы у Чайковского, лежат всюду: их легко обнаружить и у лириков-итальянцев, и у современных Чайковскому французов, вплоть до Оффенбаха, и, очень, у Шумана, Листа и т. д. и т. д. Дело не в цитатах, а в органической преемственности и психологической созвучности дарований. Как и у Моцарта, материал Чайковского соткан из влияний не только композиторских индивидуальностей, но и из обширной области странствующих и перенимаемых бытовых интонаций, суммой которых, довольно устойчивой на определенном историческом отрезке, обладает любая художественная культура.

Никаких общих мест, даже тривиальных интонаций, он не боится, лишь бы они являлись верными и точными носителями нужной ему эмоции. В этом отношении эстетике Чайковского чуждо какое бы то ни было эстетство. И даже можно предпо-

ложить, что для него выразительность и сила симфонического развития важнее первозданности и оригинальности тематического материала, лишь бы этот материал был достаточно упругим и стойким. При таком, казалось бы, количественно бросающемся в глаза списке влияний и составов все они сплавляются в качественное свое, сразу постигаемое как мелодика и вообще музыка Чайковского! Два-три неуловимых почти анализом характерных интонационных оборота, повтора, ритмическое своеобразие в акценте или в кадансе — и перед слушателем несомненный, четкий в своем индивидуальном «почерке» Чайковский.

Но индивидуальность эта ничуть не уменьшает «общительности» всем дорогой и понятной музыки Чайковского. Наоборот, она делает ее еще пленительней в ее обобществляющих свойствах. Это значит, что Чайковскому свойствен индивидуализм высказывания, в котором обобщающие элементы сильнее субъективистских тенденций; Чайковский индивидуально неповторимо, по-своему, высказывает то, что лежало и лежит на сердце у множества людей, обобщая выразительнейшие качества их же наиболее привычно понятых интонаций, понятых, потому что эмоции, в них выявленные, опять-таки живут и действуют в окружающей среде, т. е. отвечают наличествующей культуре чувства. В данном отношении по основному качеству своей богатой мелодики (присущие ей тепло, ласковость, задушевность) Чайковский является безусловным наследником романтизма с его культурой человеческого чувства, ставшего объектом художественного творчества. И вне эмоционально волнующих интонаций для него музыка не существует.

О чем же говорит эта музыка? Почему она волнует? Принято думать, что Чайковский чуть ли не одержим одним подавляющим ощущением: страхом смерти и отсюда пессимистическим жизнеощущением. Безусловно, такой взгляд на Чайковского создан современной ему эпохой, конечно, не радостной, и по традиции передается от поколения в поколение. Необходимо в нем разобраться. Прежде всего, росту и упорному существованию такого взгляда содействовала смерть Чайковского, последовавшая вскоре за созданием и первым исполнением Шестой симфонии (16 октября 1893 г. первое исполнение симфонии и 25 октября по ст. стилю кончина композитора). В симфонии этой особенно ощущается всеми веяние смертных предчувствий. Даже если безоговорочно принять столь прочно сложившееся восприятие, то все же нельзя забывать творчество Чайковского во всей его широко развернутой тематике. Смерть, конечно, неизбежно изымает из жизни каждого человека: Чайковский это подчеркивает столь же внушительно, как и Шекспир, но следует ли из этого выводить, что страх смерти порождает столь творчески интенсивную, отзывчивую, столь жадную до жизни, до прямо-таки триумфального прославления силы и неистощимости человеческой любви — музыку?

Эта линия страстной привязанности к жизни в ее высочайших проявлениях — в человеческом творчестве и человеческой любви — составляет главное, упорное содержание симфонизма Чайковского. Что ни взять: «Бурю», «Ромео», «Франческу», Вакулу и Оксану в «Черевичках», Татьяну и Ленского в «Онегине», Куму-Настасью в «Чародейке», Германа и Лизу в «Пиковой даме», лирику «Спящей красавицы» и «Иоланты», лирику романсов — всюду волнует упорством своего утверждения человеческая страстная любовь.

Неверно, что любовь для Чайковского — слепая, звериная, чувственно-стихийная сила. В этом его глубокое отличие от целого ряда композиторов, одержимых чувственностью. Чайковский постоянно глубоко очеловечивает чувство любви, симфонически чутко и мудро раскрывая его как творчески обогащающее, возвышающее личность переживание, как подъем всех душевных способностей человека. Тристано-вагнеровская идея «любви к смерти» ему глубоко чужда. Шопенгауэровское воззрение ему ненавистно. Человеческая любовь всегда — возрождение, расцвет, творческий рост, как в шекспировской «Буре». Оксана и Вакула, «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Иоланта» — все это гимн возрождающей силе любви. Гибнут люди не от любви, а от трагических препятствий, воздвигаемых нелюбящими на пути любящих, или от измены любви в пользу корыстной страсти (психология игрока у Германа, властолюбие Мазелы приводят к гибели Лизу и Марию). Причем везде и всюду у Чайковского чувство любви проявляется в его живой психо-реалистической данности, а отнюдь не как болезненно-непостижимая мечта. Даже ребенок Маша в «Щелкунчике» в сказочных мечтах своих становится взросло чувствующей девушкой.

Тесное и довольно долгое соприкосновение Чайковского с Шекспиром, с его полнокровными героями, носителями человеческих страстей в их интенсивнейших противоречиях, было не случайным: оно вызвало в его музыке дремавшую страстность, соки жизни и возвысило ее эмоциональный уровень, на который вряд ли бы Чайковский поднялся с помощью русской бытовой драматургии!

Дальнейшее обращение к Пушкину, для которого человеческая любовь также являлась источником и высших радостей, и творческого подъема, и напряжения жизненных сил, еще более укрепило в лирике Чайковского эти же стороны. От их роста, от их интенсивности только и рождается как контраст трагическое ощущение неизбежности гибели личности, т. е. неизбежности смерти как полного уничтожения индивидуальности. Но это вовсе не означает ни пессимистического восприятия жизни, ни проповеди тщетности творческих усилий человека и напрасности любви. Наоборот, решительно-утвердительное преобладание в музыке Чайковского ликующей любовной лирики и ее полно-

ценность свидетельствуют о том, что любовь все же побеждает смерть, любовь как всечеловеческая эмоция, возрождающая и перерождающая. Гибель личности, как она ни трагична в своей неизбежности и даже фатальности, ничего не меняет в основной направленности музыки Чайковского: человек в любви испытывает высший расцвет своих творческих сил.

Нельзя верить всему, что Чайковский пишет в письмах, и особенно к Мекк. Он нередко явно пишет для нее. Не отсюда ли и столь пессимистически-фаталистическое толкование им Четвертой симфонии? На самом же деле лиризм Чайковского весь насыщен общительностью и желанием всегда и всем быть понятным, а не только, когда одиноко блуждающий мечтатель снисходит до рассеяния своих горестей в людской толпе. Вся, например, лирика «Спящей красавицы» напоена радостным чувством жизненного общения. Первый акт «Чародейки» состоит из исключительно ярких народных сцен и полнокровного становления основной идеи — права на свободу раскрытия человечнейшей любовной эмоции как силы, развивающей все лучшие стороны личности. От преград и препятствий, мешающих этому раскрытию, личность вянет, как Татьяна Ларина, ставшая княгиней Греминой, или гибнет, как Лиза в «Пиковой даме». Если препятствия сняты — личность возрождается во всем своем существе, как Иоланта (героиня светлой, мудрой, несправедливо недооцененной последней оперы Чайковского).

Итак, как бы ни омрачала жизнь мысль о смерти, человек в любви и творчестве создает реальное противодействие этой безликой тупой силе, этому слепому, нелепому фатуму, ибо Чайковский как убежденный позитивист не верит ни в какое личное бессмертие и загробное существование, и как реалистически мыслящий чуткий психолог он не может наделить этот «злой фатум» никаким мистическим, никаким потусторонним содержанием, кроме естественного для всякого воспитавшего в себе культуру чувства, жадного до жизни, но нервного существа ужаса перед мыслью о небытии: сегодня я жив, создаю удивительные, прекрасные вещи, а завтра меня нет?! Вот из этого ужаса, а никак не из пессимистического взгляда на жизнь возникают своеобразное любопытство к смерти и трагический пафос «Пиковой дамы», преодоленный, однако, в «Щелкунчике» и в «Иоланте» и вновь порожденный, и вновь преодоленный борьбой со смертью в Шестой симфонии.

Но в музыке Чайковского, при несомненном в ней господстве романтической культуры чувства и отсюда — задушевной волнующей лирики, нет ни следа пассивного самоудовлетворения, как нет и горделивой замкнутости стойка; поэтому лирика его, будучи сильной, пламенной, жизнь через любовь утверждающей, достигает этого утверждения через смелое и искреннее раскрытие глубины скорби и человеческого страдания. Здесь, в этом глубоком сочувствии и сострадании великого музыканта к людям,

коренится непрестанная взволнованность лиризма Чайковского, его драматизм, его мятущиеся взлеты от элегической сумрачности к вершинам страстного, сверкающего любовного восторга.

Скорбь Чайковского — не прихоть презирающего общество, скучающего «лишнего человека», кому дороже всего собственная персона. Сообщительный, всем понятный, простой, в великом значении этого понятия, тон всей музыки Чайковского говорит о его людском сочувствии, а не о горделивом самомнении. Глубина скорби Чайковского возникает не из пессимистического ощущения невозможности и недостижимости счастья для человека. Наоборот, счастье и радость — в неистощимом творчестве и любви — присущи человечеству, но достигать их, развернуть свои силы во всей их полноте не только трудно, не только мучительно, но и грозит гибелью.

С одной стороны, Чайковский как человек, абсолютно чуждый отвлеченностям, всему «потустороннему», ощущает человеческое творчество и пламенность человеческого чувства как конкретнейшие, реальнейшие радости. К тому же его влечет и глубокое чувство природы. С другой стороны, и личная борьба за полноту раскрытия своих творческих сил и постоянные наблюдения за окружающими обнаруживали перед ним, как люди укоротили свой горизонт и сами лишают себя этой полноты раскрытия и как лишь немногим из них, и то с колоссальными усилиями, удается достигнуть вершин человечности.

Эти наблюдения и эти ощущения, порожденные страшной политической российской реакцией эпохи, современной расцвету сил Чайковского, реакцией, надломившей все силы и способности, вызвали в музыке великого симфониста основной, коренной ее трагический пафос: радость достигается, вот она — она конкретная, реальная данность, она сообщается, передается друг другу через полноту раскрытия человечности («Буря», «Ромео», «Франческа», идиллия Ленского, страстность Кумы-Чародейки, душевное тепло Иоланты), но путь к этому раскрытию гибелен, и на этом пути человек может впустую, в пустой игре с мечтами-призраками, как Герман, растратить и силы, и способности, и даже потерять жизнь.

Чайковский чужд всякому символизму (и недаром его музыки так чуждались эстеты эпохи русского модернизма), и все сказанное он раскрывает в конкретных образах своей музыкальной драматургии, в страстности, бурности и мятежности симфонического развития, в пламенной лирике своих романсов и инструментальных камерных произведений — раскрывает как противоречия и контрасты человеческих реальнейших чувствований, как драму жизни. Но тем самым он говорит, как и Толстой, своей эпохе: так нельзя жить.

Мы, счастливое поколение великой эпохи, предоставляющей каждому одаренному человеку все возможности воспитания и роста всех способностей, мы знаем и в состоянии трезво взве-

силь и учесть препятствия, мешавшие разворачиванию творческих сил людей, современников Чайковского. Но мы не должны иронизировать по поводу того, что он, глубоко ощущая гнет, не в состоянии был осознать его причины. Глубина его чувства и искренность скорби и страдания искупают все в его прекрасной, сострадающей угнетенному человечеству музыке. Несовместность любви и насилия, упорное противление любви насилию — ведущая тема лучших произведений Чайковского, тема «Ромео», «Франчески», «Чародейки», «Пиковой дамы» — в итоге перерастает в страстный крик против закрепощения человеческого чувства и сознания, крик всех великих русских людей современной Чайковскому эпохи. Не из безволия, а из напряженного стремления к радости, к жизни в творчестве и полноте раскрытия своих сил возникал этот крик, неся сочувствие всем угнетенным. Отсюда ощущение глубокой эмоциональной убедительности и душевного тепла в музыке Чайковского. Отсюда же звучит главное в ней: все-таки власть жизни, как и в величавых романах-эпопеях Толстого, и *борьба за раскрепощение человечности*, в человеке угнетаемой, стремление к открывающимся борющемуся сознанию вершинам творческой радости и пламенности человеческого чувства — все это рассказанное в простых, волнующих сочувствием к угнетенным и противлением насилию образах.

В чем коренится это главное? В том, что даже в самые страшные, притупляющие времена властвования тупых и слепых реакционных сил лучшие носители русского искусства не теряли под собой реальной почвы — понимания подлинной народности и простоты и величия человечнейшей демократической культуры.

Чайковский — иной, чем Толстой, чем Репин, чем Мусоргский, но в нем, в его музыке живет то же основное, чем дышало русское искусство от Пушкина до Станиславского и что теперь в великой Советской стране создается свободными людьми во всей полноте раскрытия их творческих дарований.

КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

1840. 7 мая (25 апреля ст. ст.). В г. Воткинске родился П. И. Чайковский.
1848. IX.* Отъезд семьи Чайковского из Воткинска.
1848—1850. Жизнь в Москве, Петербурге, Алапаеве.
1850. VIII. Поступление в Училище правоведения.
1852. V. Переезд семьи Чайковского в Петербург.
1854. VI. Смерть матери Чайковского от холеры.
1855—1858. Уроки игры на фортепиано у Кюндингера.

* Римские цифры обозначают месяцы года.

1859. V. Окончание Училища правоведения. Поступление на службу в министерство юстиции.

1861. VII. Путешествие за границу. Год перелома в душе Чайковского. Решение посвятить себя музыкальной деятельности. Поступление в музыкальные классы РМО. Занятия у проф. Зарембы (гармония).

1862. VIII. Поступление в Петербургскую консерваторию. Занятия у проф. Зарембы (контрапункт).

1863. V. Отчисление от службы. Занятия в консерватории у проф. Зарембы (формы) и А. Рубинштейна (инструментовка).

1864. Сочинение увертюры к пьесе Островского «Гроза».

1865. Сочинение увертюры F-dur и c-moll и квартета B-dur. IX. Приглашение в Московскую консерваторию преподавателем теории музыки. Сочинение кантаты «К радости». XII. Окончание консерватории.

1866. I. Переезд в Москву и начало педагогической деятельности. IV. Сочинение Первой симфонии (g-moll).

1867. Работа над оперой «Воевода». XII. Знакомство с Берлиозом.

1868. II. Первое исполнение Первой симфонии в Москве. Начало дружественных отношений с Балакиревым. VI—VII. Поездка за границу. Окончание оперы «Воевода». IX. Сочинение симфонической поэмы «Фатум».

1869. I—II. Первая постановка оперы «Воевода» и первое исполнение поэмы «Фатум» в Москве. Сочинение оперы «Ундина» (I—IV) и увертюры «Ромео и Джульетта» (XI).

1870. Работа над оперой «Опричник». III. Первое исполнение увертюры «Ромео и Джульетта» в Москве. Отклонение оперы «Ундина» в Мариинском театре. Поездка за границу. Переделка увертюры «Ромео и Джульетта».

1871. II—III. Сочинение Первого квартета (D-dur) и первое его исполнение в камерном концерте из сочинений Чайковского. VII. Работа над учебником гармонии. XII. Поездка за границу.

1872. I. Ницца, Генуя, Венеция, Вена, Москва. III. Сочинение кантаты на открытие Политехнической выставки. V. Окончание оперы «Опричник». VI. Сочинение Второй симфонии (c-moll). XII. Принятие к постановке оперы «Опричник» в Мариинском театре.

1873. I. Первое исполнение Второй симфонии в Москве. Сочинение музыки к пьесе Островского «Снегурочка» (III—IV) и «Бури» (VIII—X). Первое исполнение «Снегурочки» (V) и «Бури» (XII) в Москве.

1874. I. Сочинение Второго квартета (F-dur) и первое исполнение его (III) в Москве. IV. Первое представление оперы «Опричник» в Петербурге. Поездка в Италию. Сочинение оперы «Кузнец Вакула» по конкурсу, объявленному Главной дирекцией РМО. XI. Сочинение Первого фортепианного концерта.

1875. VI—VII. Сочинение Третьей симфонии (D-dur) и первое исполнение ее (XI) в Москве. VIII—IX. Работа над балетом «Лебединое озеро». XI. Первое исполнение фортепианного концерта в Петербурге и Третьей симфонии в Москве. XII. Получение премии за оперу «Кузнец Вакула». Поездка за границу.

1876. I. Женева, Париж. Сочинение Третьего квартета (es-moll) и первое исполнение его (III) в Москве. III. Окончание балета «Лебединое озеро». XI—XII. Сочинение симфонической поэмы «Франческа да Римини» и Вариаций на тему рококо. Первое представление оперы «Кузнец Вакула» в Петербурге. Знакомство с Л. Н. Толстым. Первый обмен письмами с Н. Ф. фон Мекк. Работа в качестве музыкального фельетониста в газетах «Современная летопись» и «Русские ведомости» (1872—1876).

1877. II. Постановка «Лебединого озера» и первое исполнение поэмы «Франческа да Римини» в Москве. V. Мысли и начало работы над оперой «Евгений Онегин». VII. Женитьба Чайковского. X. Отъезд за границу в связи с острым нервным расстройством. XII. Отказ от поездки на Парижскую выставку в качестве делегата от России по музыкальному отделу. Сочинение Четвертой симфонии (f-moll).

1878. I. Сан-Ремо. Окончание «Евгения Онегина». II. Первое исполнение Четвертой симфонии в Москве. III. Кларан. Сочинение концерта для скрипки

и сонаты для фортепиано. IV. Возвращение в Россию. Лето в Каменке, Браилове и Вербовке. XI. Отъезд за границу (Флоренция). XII. Начата опера «Орлеанская дева».

1879. I—II. Кларан, Париж. Окончание оперы «Орлеанская дева». III. Возвращение в Россию. Постановка оперы «Евгений Онегин» силами учеников Московской консерватории. IV. Каменка. Закончена Первая сюита. V—VIII. Инструментовка оперы «Орлеанская дева». IX—X. Петербург, Москва, Каменка. XI. Первое исполнение Первой сюиты в Москве. XI—XII. Париж, Рим. Пересочинение Второй симфонии.

1880. I—II. Рим. Сочинение Итальянского каприччио. III. Берлин, Петербург. IV—X. Каменка, Браилов, Симаки, снова Каменка. Работа над Вторым концертом для фортепиано. Новая редакция увертюры «Ромео и Джульетта»; сочинение увертюры «1812 год» и Серенады для струнного оркестра. XI. Москва. Первое исполнение Итальянского каприччио в Петербурге (XII).

1881. I. Москва. Первое представление «Евгения Онегина» в Большом театре в Москве. II. Первое представление оперы «Орлеанская дева» в Петербурге. Италия. III. Кончина Н. Рубинштейна. V—X. Каменка. Москва. Редактирование сочинений Бортнянского. XI—XII. Италия. Начало работы над оперой «Мазепа». Первое исполнение скрипичного концерта в Вене.

1882. I—III. Италия. Сочинение трио. III. Москва. V. Первое исполнение Второго фортепианного концерта в Москве. VI—XI. Каменка, Гранкино, Каменка. Работа над «Мазепой». X. Исполнение трио в Москве. Балакирев предлагает сюжет для симфонии «Манфред» Байрона. XI—XII. Киев, Москва, Петербург, Берлин.

1883. I—V. Париж. Окончание оперы «Мазепа». Лето на даче под Москвой. VIII—XI. Каменка. Сочинение Второй сюиты. 16 песен для детей.

1884. II. Первая постановка оперы «Мазепа» и исполнение Второй сюиты в Москве. Отъезд в Париж. IV—VII. Каменка, Гранкино. Сочинение Третьей сюиты. VII—IX. Скабеевка, Плещеево. X. Петербург. XI. Берлин, Мюнхен, Париж. XII. Возвращение в Россию.

1885. I. Первое исполнение Третьей сюиты в Петербурге. II. Майданово. Избрание Чайковского директором Московского отделения РМО. III. Закончена переделка «Кузнеца Вакулы», переименованного в «Черевички», V—VIII. Москва. Работа над «Манфредом». IX—XII. Окончание «Манфреда». Начата работа над оперой «Чародейка».

1886. I. Работа над «Чародейкой». III. Исполнение симфонии «Манфред» в Москве. IV—VI. Тифлис, Батум, Париж. VII—XII. Майданово. Работа над «Чародейкой». Опыт дирижирования оперой «Черевички» на репетиции.

1887. I. Первое представление оперы «Черевички» под управлением автора в Москве. III. Концерт из сочинений Чайковского под управлением автора в Петербурге. Начало дирижерской деятельности Чайковского. V. Окончание «Чародейки». VI—VII. Боржом, Батум, Аахен. Сочинение «Моцартианы» и первое исполнение ее (XI) в Москве. IX. Майданово. X. Петербург. Репетиции и первое представление оперы «Чародейка» под управлением автора в Петербурге. XII. Отъезд за границу. Концерт под управлением Чайковского в Лейпциге.

1888. I—III. Концертная поездка по Европе (Любек, Гамбург, Магдебург, Берлин, Лейпциг, Прага, Париж, Лондон). IV—VIII. Возвращение в Россию. Тифлис, Фроловское. Сочинение увертюры-фантазии «Гамлет» и Пятой симфонии (e-moll), первое исполнение которых состоялось в ноябре в Петербурге под управлением автора. XI. Постановка оперы «Евгений Онегин» и концерт из сочинений Чайковского в Праге под управлением автора. XII. Работа над балетом «Спящая красавица».

1889. I. Фроловское. Работа над «Спящей красавицей». I—IV. Второе заграничное артистическое путешествие (Берлин, Кёльн, Франкфурт, Лейпциг, Женева, Гамбург, Ганновер, Париж, Лондон). Возвращение в Россию. V—VIII. Москва, Фроловское. Окончание балета «Спящая красавица». IX—X. Москва. Юбилейные концерты в честь А. Г. Рубинштейна под управлением Чайковского. Решение писать оперу «Пиковая дама».

1890. I. Первая постановка балета «Спящая красавица». Отъезд во Флоренцию, где начата работа над «Пиковой дамой». V—VI. Возвращение в Россию (Фроловское), окончание «Пиковой дамы». VII. Сочинение секстета для струнных инструментов. VIII—XI. Каменка, Тифлис, Фроловское. XII. Первая постановка «Пиковой дамы» в Петербурге.

1891. I. Фроловское. Музыка к трагедии «Гамлет». II. Заказ дирекцией театров оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик». III. Концерт в Париже. IV. Концертная поездка в Америку. V—X. Возвращение в Россию. Майданово. Работа над «Щелкунчиком» и «Иолантой». XI—XII. Окончание «Иоланты». Артистическое путешествие (Киев, Варшава).

1892. I. Варшава, Гамбург, Париж. Возвращение в Россию. III. Окончание балета «Щелкунчик». IV. Москва. Дирижирование в опере Приявникова («Фауст», «Демон», «Онегин»). V. Сочинены две части предполагавшейся симфонии (вошли в фортепианный концерт). VI—X. Виши, Клин. Поездка в Вену, Прагу. XI. Избрание Чайковского членом-корреспондентом Французского института. Приглашение Кембриджского университета принять титул доктора музыки. Первое исполнение секстета в Петербурге. XII. Первая постановка оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик» в Петербурге. Поездка за границу (Берлин, Париж).

1893. I. Брюссель, Одесса, Каменка. II—IV. Клин. Работа над Шестой симфонией. V. Поездка в Англию на торжество возведения в степень доктора музыки. VI—VIII. Гранкино, Клин. Окончание Шестой симфонии. Путешествие в Гамбург. IX—X. Петербург, Клин. Инструментовка Третьего концерта для фортепиано. 28 октября (16 октября ст. ст.) первое исполнение Шестой симфонии под управлением автора в Петербурге. 2 ноября (21 октября ст. ст.) желудочное заболевание. В ночь с 5 на 6 ноября (с 24 и на 25 октября ст. ст.) смерть Чайковского.

1940 г.

ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ СИМФОНИСТ

Выдающееся место, до сих пор занимаемое в симфонических концертах музыкой Чайковского, естественно ей принадлежит. Пятьдесят лет, минувшие с той поры, как наша страна потеряла одного из дорогих народу композиторов, показали, что ценность его музыки не только не поникла, но вызывает все больший и глубокий интерес и внимание со стороны широчайших масс. Чайковский давно стал всенародным композитором. И это не удивительно: в его музыке мысль сочетается с задушевностью, высокое художественное мастерство с проникновенными, чуткими мелодиями, касающимися многообразнейших оттенков человеческой психики. Человек с его радостями и скорбями — всегда центр притяжения для музыки Чайковского, человек, как создатель музыки тончайших чувств, желаний, стремлений, как вечный искатель все новых и новых впечатлений, носитель беспокойного, всегда похищающего у действительности прекрасные образы, воображения. В этой тревоге, в этой постоянной боязни, как бы не пропустить еще новые и новые волнующие «превращения», в которых нам является жизнь, жил Чайковский. В постоянном влечении к тому, чтобы запечатлеть все познанное в музыке, в искусстве, столь соответственном по своим качествам человеческому ощущению жизни как реки времени, прошли краткие десятилетия сознательных трудовых творческих

лет Чайковского, прошли так, что и музыку он стал ощущать как жизнь и в симфонических произведениях предполагал одну постоянную тему: жизнь в сознании ее высшего носителя — человека.

Поэтому симфонизм Чайковского — явление и настоящего времени: люди слышат в ней отраженное звуками свое душевное становление со свойственными ему сменами контрастных переживаний. Они, эти переживания, — не субъективного порождения и вызваны были в наблюдательном композиторе окружающей действительностью, но охвачены, обобщены с такой силой убедительности и прозорливости именно его гением, что обезличиться не могли и так и доходят до нас с могучим отпечатком индивидуальной воли и мастерства Чайковского. В этом смысле Чайковский достойный современник (правда, лишь отчасти) эпохи творчества гиганта русской литературы Льва Толстого, мощного, широколистного дерева с глубочайшими корнями.

Думается, что не потому ли и не отшлифовался, не замкнулся в четких традициях стиль исполнения Чайковского, что его произведения для всех исполнителей, от дирижера до любого артиста оркестра, от оперного солиста до каждого артиста — живой художественный организм, а не музейный экспонат и не подлежащий сухой стилизации уже «немой памятник музыкального целого», который надо вновь насыщать живыми интонациями. Пережит ряд исполнительских стадий — трактовка Чайковского выдающимися мастерами воплощения музыки (Направник, Малер, Никиш, Рахманинов). Но для каждого дирижера Союза ССР произведения Чайковского являются притягательными в силу наличия в них живых, идущих к уму и сердцу интонаций, а не потерявших эмоциональный тон бесстрастных сплетений звуков. Убедительность музыки Чайковского столь сильна, что слушатели с готовностью постигают ее в условиях самых скромных исполнительских средств, ибо она раскрывается всегда перед всеми.

Однако средой, в которой замыслы великого композитора особенно вольно и глубоко дышали, облекались в высшие формы и достигали мощной выразительности, является оркестр, воплоитель инструментализма Чайковского. Оркестр для его музыки — это больше, чем проявление мастерства инструментовки, больше, чем наряд или звукоиллюстраторство идей. Это одухотворенный коллектив: многоликий, организованный волей композитора. Вместе с тем звучание оркестра Чайковского так драматургично осязательно, что словно перед слухом зрителя воспроизводится «на театре — высоком театре человеческой трагедии — осуществляющееся действие». Недаром симфонизм Чайковского стал эпохой в мировом развитии музыки, ценнейшим русским вкладом в нее, одним из проявлений неистощимой художественной одаренности великого народа.

1943 г.

Жизнеспособность музыки Чайковского — в заложенной в ней общительности. Во всех областях музыкального творчества Чайковского, от пьес-миниатюр «Детского альбома», от тех или иных жемчужин русской камерной музыки — его романсов — до выдающихся опер или симфонических поэм, привлекательность и воздействие музыки одинаково высоки. Убедительность мелодики Чайковского не связана с масштабами произведения и с его формой, хотя качество и характер мелодического материала во многом определяют и диктуют форму. Я хочу сказать, что по-своему убедительны и балет «Щелкунчик» — одна из вершин мастерства Чайковского последнего периода, и опера «Чародейка» — произведение переходной, в некоторых отношениях пробной поры конца 80-х годов, перед созданием монументального сказочного хореографического эпоса «Спящая красавица», и — двигаясь обратно, к юной поре композитора, — опера «Евгений Онегин», и титанический по размаху Первый фортепианный концерт, и какой-либо скромный романс, вроде «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «В темном аде»,¹ «Скажи, о чем в тени ветвей», и любая фортепианная пьеса из знаменитого цикла «Времена года», и Первый струнный квартет с его прекрасным в своей скромности *Andante cantabile*.

Итак, если можно и должно изучать Чайковского как выдающегося мастера, каждый раз по-своему проявляющего себя в том или ином виде или «жанре» музыки, то одновременно нельзя никогда упускать из сферы наблюдений всегда и всюду цельного, *сбранного* Чайковского, равно отраженного в лаконичном «Жаворонке», в страстных порывах увертюры «Ромео и Джульетта», в жалобе «Франчески», в юморе скерцо Четвертой симфонии, в войне мышей из «Щелкунчика» или в напряженнейшем триумфальном финале увертюры «1812 год» и в лиричнейшей хоровой легенде о детстве Христа.² В этом постоянстве, можно сказать, шубертовского — по глубине и проникновенности — композиторского «почерка» Чайковского, присутствующего всюду в его сочинениях, сосредоточена убедительность его музыки и ее жизнеупорство, так как оно оказалось европейски повсеместным.

Смерть Чайковского не повлияла на судьбу его музыки. Наоборот, если не говорить о широкой бытовой популярности произведений Чайковского во всех культурных демократических кругах слушателей Европы и Америки и о неудавшихся попытках повсеместных «снобов всех мастей» сбросить иго музыки Чайковского, снизить ее значение, как «вульгарной» с эстетических позиций «хорошего вкуса», то ее существование, вернее, ее постоянное присутствие в музыкальной жизни всего мира

никогда не прекращалось; она вошла в круг художественных явлений, признаваемых как классические по признакам совершенства мастерства и устойчивости массового воздействия.

И мы видим, что уже можно говорить об исполнительских эпохах, т. е. сменах традиций толкования музыки Чайковского в концертных залах и театрах. Это значит, что поколение за поколением, чувствуя в музыке Чайковского созвучные себе те или иные духовные и душевные качества, соответственно меняло характер исполнения ее.

В былой России стиль исполнения Чайковского долго определялся мудрым и стройным, несколько эмоционально сдержанным, но не снимавшим с музыки Чайковского обаяния ее задушевности дирижированием Эдуарда Направника. Чех по происхождению, дисциплинированный музыкант, главный дирижер бывшего императорского петербургского Мариинского театра, современник Чайковского, он, глубоко ощущая славянскую природу его музыки, вместе с тем понимал и доводил до слушателей свойственные мастерству Чайковского классически организованные черты формы и голосоведения. Выразительность индивидуальной природы и, можно сказать, экспрессионистические свойства музыки Чайковского выпукло раскрыл Малер. Наконец, величайшей заслугой Артура Никиша было открытие для всего мира во всей полноте и пластичности богатейшего, изобилующего тончайшими нюансами душевного строя симфонизма Чайковского. В исполнении Никиша заново возродилась Психея — душа этой музыки, и присущие ей контрасты чувствований обретали классически обаятельные своей закономерностью и гармоничностью контуры, незабываемы для всех, кто пережил «никишевскую» пору жизни произведений Чайковского.

Я не умножаю примеров. Я не пишу в этой сжатой статье историю смен стиля исполнения музыки автора Шестой симфонии и только указываю, что заинтересованность выдающихся дирижеров (не говоря уже об исполнителях, инструменталистах и вокалистах) в раскрытии и толковании Чайковского продолжается в течение всех 50 лет, протекших со дня его кончины, и является одним из ярких свидетельств жизнеспособности его творчества, сохраняющего во всей свежести силу своей убедительности.

Поэтому для каждого исследователя возникает любопытная задача — проследить, есть ли в самом музыкальном мастерстве Чайковского, помимо свойственного ему таланта, такого рода принципы, которые выходят за пределы только узкопрофессиональных качеств или манер? Иначе говоря, не обладал ли Чайковский умением овладевать вниманием слушателей в такой степени, чтобы концентрировать это внимание на основных, кардинальных «узлах» или важнейших впечатляющих «лучах» музыки и тем самым глубоко врезывать свои думы и мысли в сознание людей?

Таким уменьем, конечно, обладают ораторы, но свойства типично ораторского пафоса и вообще «сети риторства» с его силлогизмами, ведущие слушателей на поводу рассудочно-риторических формул, мало свойственны русской музыкальной школе, в особенности же Глинке и Чайковскому. Последний больше воздействует методом эмоционального внушения, как раз свойством «концентрированности» своего «почерка», своих излюбленных мелодических — преимущественно — оборотов. Эти обороты, коренясь в музыке или интонациях очень длительной исторически стадии, подчиняют себе чувства слушателей, каждый раз вызывая своим звучанием ответные нервные «созвуки» в нашем сознании, как голоса наших близких, родных, друзей, любимых существ, на ласку и участие которых мы всегда вправе рассчитывать.

В самом деле, совсем не парадоксально высказывание, что в лирике Чайковского имеются в изобилии черты или, вернее, душевные свойства, которые во взаимном общении людей составляют своеобразный звуковой «словарь» — словарь интонаций ласки, сочувствия, участия, материнского или любовного привета, сострадания, дружеской поддержки. Это обширнейший и тончайший интонационный словарь, притом особенно чутко разработанный и обобщаемый в человеческой мелодии. Пушкин гениально афористически определил свое отношение к такому виду человеческого общения через интонацию стихом в «Каменном госте»: «но и любовь мелодия».³

Недаром и Чайковскому удается в музыке интонационная сфера «колыбельных», «колыбельности» (отнюдь не в узком смысле жанровых пьес — *berceuse*’ов, но как многообразных проявлений душевного участия и сострадания человеческому сердцу). В данном отношении он — впечатлительнейший человек — оказывается одним из принципиальнейших и чутких психореалистов и может состязаться с выдающимися писателями и поэтами, для которых лирика не является средством всего лишь субъективного назойливого высказывания своих личных переживаний, вплоть до своеобразной обожеествляемости своего я.

Лиризм Чайковского исходит от глубокого вникания в природу и степень «обострения» душевной жизни людей в эпоху все более и более усиливающейся чувствительности нервной системы и направляется в сторону такого сочувствия и участия, которое можно определить только эпитетами «родное», «родственное», «любовное». Эти основные качества особенно ощутимы в мелодийности Чайковского, и от них возникает тот особенный, я бы сказал, аромат его лирики, в котором чувствуется глубоко осторожное, вдумчивое, ласковое касание человеческого сердца. Словом, в музыке Чайковского проявления правдивости чувств в их общительных, объединяющих людей свойствах ставят грань разгулу чувственности, как анархии чувства. Правдивость Чайковского соприкасается с этическими каче-

ствами, свойственными русским лирикам-классикам в области поэзии и прозы. Стоит только сослаться на гениальную по чуткости выражения девичьей души, пробуждающейся женственности ночную сцену письма Татьяны в «Евгении Онегине». Даже любое проявление страстности, душевной пламенности у Чайковского имеет *интонацию* сочувствия и ласки. И чем острее талант композитора влечет его к раскрытию коллизий человеческого сердца в эпоху нервно обостренных чувствований, тем ласковей, сочувственнее высказывания его музыки, идущей на смену ею же напряженно выявленным конфликтам.

Например, первая часть Шестой симфонии со взаимоотношениями в ней бурных всплесков музыки с лирической «баюкающей» темой, темой глубокого сердечного сочувствия, материнской ласки, вызывающей в мысли образы мадонны художников итальянского Ренессанса с их неистощимой сердечностью: так правдиво прост, благороден и неизбытен в своей ласковости лиризм Чайковского и так человечен в своих помыслах (в сравнении, скажем, с чувственными туманами «Тристана» и «Венера гота» у Вагнера).

Данные качества вызывают и им контрастные: бурное и напряженное раскрытие душевных мук человечества, что направляет Чайковского к образам Данте и Шекспира, но в атмосфере и преломлении нервного композиторства последней трети индивидуалистического XIX века. Здесь корни драматургизма Чайковского. Коллизии музыки Чайковского воплощаются как состояния борьбы кантиленной мелодии с силами, ее раздробляющими и разрушающими, контрастными цельности и правдивости, прямолинейности чувств. Большой частью таково содержание и такова целеустремленность так называемых «разработок» или «развитий» в развертывании музыки Чайковского, такова их драматургическая природа. В этих столкновениях можно выделить моменты более или менее сильных кульминаций, после чего наступает стадия собирания, концентрации (длящиеся органые пункты), вслед за которыми обычно следует всегда ярко мелодическое утверждение чувства трагического или светло-торжествующего характера.

Симметрия может быть и обратного порядка. Например, во «Франческе» элегическое высказывание чувства своими мерными чередованиями мелодических «приливов и отливов» занимает центральное место (лицо, фасад), тогда как бурные агрессивные «движения» сосредоточены на флангах или образуют флигеля, крылья центрального «колыбельно колышущегося» раскрытия мелодии как становления глубокого неизбытного чувства.

Сложнее эмоциональная драматургия «Бури» (симфоническая поэма по Шекспиру, обычно с трудом удающаяся дирижерам из-за недопонимания «режиссерско-композиционного» замысла Чайковского). Здесь сложно сплетены: образы моря

(спокойного и раздраженного) и постепенного разворачивания любовной страсти с интермедиями-экспозициями духов — слуг волшебника Просперо. В целом — и буря, и любовь как воплощение великой мечты Ренессанса о полном господстве ума и воображения человека над космосом. И тут уже возникает соприкосновение носителя шекспировской мысли Просперо как «режиссера образов своего же собственного воображения» с композитором-симфонистом, таким же организатором-режиссером своих звуковых феерий. Недаром пронизательно ощущавший музыку русский мыслитель об искусстве В. В. Стасов, страстный поклонник Шекспира, поклонялся и «Буре» Чайковского, именно за ее музыкально-драматургическую симфоническую реализацию властной «магической» фантазии Просперо, а не только за ее описательные звуко-иллюзорные («звукопись») качества.

Симфонизм поэмы «Буря» может служить образцом и точкой отправления для постижения основных принципов мастерства Чайковского как своеобразного «драматурга эмоциональности», столь же чутко и так же пронизательно умевшего направлять элементы музыки на овладение вниманием слушателя к звукообразному действию, сколько этим же мастерством владели классики речевой драматургии и в первую очередь Шекспир. Именно ближе к шекспировскому «показу» эмоциональных коллизий, чем к методам раскрытия контрастов чувствований Корнелем, Расином или испанскими драматургами, склоняется Чайковский.* Я говорю все время не о Чайковском только как оперном драматурге, но о драматургии и его музыке в целом, ибо из этого качества вытекают и объясняются главные свойства его композиторского мастерства как мастерства всегда целеустремленного на вовлечение слушателей в действие музыки, в сопереживание, дабы никогда почти не оставлять его в состоянии пассивного созерцания.

Потому и чисто музыкально конструктивные принципы мастерства Чайковского всегда диалогичны и не служат аристократически гордому замыканию своих высказываний. Основная направленность метода развития музыкальных идей у подобного рода симфонистов антидраматургическая, вне заботы о методе

* Шекспир, овладев вниманием слушателя к центральной завязи — узлу драмы, держит это внимание на поводу и буквально включает воображение зрителей в напряженное развитие клубка интриг. Стоит сравнить с этим хотя бы мастерство увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского. Потому-то шекспировские склонности особенно дают себя знать в музыке Чайковского, когда в ней «состояние бурности», т. е. изъясления чувств в коллизиях, без остановки на спокойно высказываемой лирике довлеют, и уже в них среди сплошного волнения слух выделяет драматические наплывы большей или меньшей напряженности (для примера: в музыкальном «микрокосме» — это, скажем, популярный романс «День ли царит», а в стремительно развернутом виде — в III части Шестой симфонии).

руководства и владения сочувствием (вниманием) слушателей. Потому и среди великих композиторов-мелодистов Чайковский особенно резко выделяется, не будучи мелодистом песенно-лирико-созерцательного плана, как, к примеру, Шуберт, хотя по проникновенности и эмоционально-повествовательным качествам мелодики оба композитора близки.

Но Шуберту, если взять все количество его произведений, относительно редко удавалось заставить слушателя внутренне интонировать и сопутствовать своими чувствами разворачивающуюся перед воспринимающим слухом музыку. Чайковскому же это удается всюду и всегда, в произведениях любого вида, склада и формы. Исключений — если брать полный каталог его музыки — мало.

Сближение Чайковского с гениями итальянского чувственно раскрытого знойного мелодизма Россини и Верди было бы напрасным. Их стихия — оперность в ее внешней (в хорошем смысле!), наглядно осязаемой, эффектной драматургичности. Конечно, и у Чайковского как «островки» мелодичности, так и широко развитые эмоционально собранные «остановки» действия на волнующем высказывании обуревающего чувства (арии, ариозо, дуэты, статические ансамбли) всегда вовремя наличествуют. Но готовятся они и возникают из вовсе иных предпосылок оперного действия, чем у итальянцев, и уж, конечно, не ради внешне драматургической мотивировки, а из внутренне-причинной непрерывной текучести психологической драмы.

Это свойство, с особенной интенсивностью и лаконичностью выразившееся в последней опере Чайковского «Иоланта» и глубоко присущее самым «удачным удачам» его театрального симфонизма («Евгению Онегину» и «Пиковой даме»), делают его оперную драматургию предшественницей лирической драматургии Чехова и режиссерских психореалистических установок Станиславского, решительно теперь требующих нового, по-современному, раскрытия именно в музыкальном театре.

Оперная драматургия Чайковского не является драматургией эффектных драматических коллизий, хотя и не чуждается их, но только как результат, как следствие эмоционального психореалистического подтекста, всегда присущего всем произведениям Чайковского.* Я бы рискнул назвать этот подтекст балетовским и сравнить драматургию его музыки с драматургией

* Недопонимание психореалистической основы или эмоционального подтекста драматургии Чайковского особенно вредно отзывается на сценическом воплощении его балетов, из которых — из постановок — выделяется только «Лебединое озеро», благодаря проницательнейшим догадкам балетмейстера Льва Иванова (судя по сохранившимся фрагментам его замыслов, это — душа русского балета конца XIX в.), да и то не всегда в совпадении с лучшим и глубоким в музыке.

романа «Шагреновая кожа», где роль, порученная талисману, вовсе не уменьшает, а усиливает воздействие психореалистического хода явлений. Так и у Чайковского «талисманы внешней пафосной оперности» являются не самоцелью, а служат средством раскрытия «сплошного» внутреннего, душевного действия, т. е., в сущности, повествованием о человеке через музыкально явленную человечность, но без надписания на лбах действующих лиц: «я — герой!..»

Естественно всегда связывать музыку Чайковского как драматургию в целом, как мастерство, обладающее точным умением распределять средства выражения в соответствии с закономерностями человеческого восприятия, с почином Шумана, сдвинувшим все до того достигнутые результаты. Недаром от воздействия «шуманианства» как творчества, воплощавшего опыт эмоционального перевода впечатлений от действительности и внутренних самонаблюдений в импровизационно-нервный, но до портретности иллюзорный мир волнующих музыкальных образов, не ушел ни один из крупных композиторов середины прошлого века. А у нас, в России, это воздействие равно испытали и А. Рубинштейн, и «кучкисты» (группа композиторов вокруг Балакирева), и Чайковский, но каждый по-своему и очень по-русски.

Дело было не в простом подражании, а в дальнейшем продвижении заостренного Шуманом мастерства музыки как драматургии, музыки не только как самовысказывания, а выявления конфликтов человеческой Психеи в соответствии с закономерностями драматургии как искусства вовлечения эмоций зрителя-слушателя в явное изображение человеческих страстей.

Шуманианство в его психореалистических принципах образности мастерства на завоевание слушателя, на его соучастие, сопереживание музыки как лирического действия оказалось сильнее и плодотворнее, чем достигнутые самим Шуманом результаты. Он столько же не обладал талантом оперного высказывания, сколько и масштабами симфониста, и не мог превратить свои великолепные качества лирика в объекты — шире, чем камерные импровизации — развернутого «по-бетховенски» мышления, да еще в сочетании с драматургическими принципами шекспирианства. Этого в высшей степени достиг Чайковский, став не только «режиссером человеческих эмоций», оперно-театрально выявленных, но симфонистом-драматургом-мыслителем, утверждающим свою веру в жизнь через образный показ эмоциональных коллизий.

Вне учета данного основного качества нельзя понять и его композиторского мастерства, выходящего за пределы только школьных норм, нельзя понять психореалистической сущности его оперной драматургии и даже нельзя оценить во всей полноте и глубине свойств его прекрасной щедрой мелодичности

как средства драматической атаки на слушателя.* Талантливых и инстинктом мелодийности — в узком смысле — владеющих, владеющих итальянско-европейской кантиленностью композиторов имеется немало в истории музыки последних веков, но мелодистов, владеющих мелодией как мышлением в драматургической форме, да еще масштаба Чайковского — совсем мало. Он довел до наиболее содержательных выводов принципы романтической образности Шумана («Карнавал», «Симфонические этюды» или «Крейслериана» были в свое время исповедованием новой эры симфонизма). Но он же обладал проницательным интеллектом, извлечшим из гениального симфонизма Бетховена все уроки, содержавшие указания на присущие музыке качества интенсивного драматургического развития на широких пространствах с далеко развернутой симфонической перспективой, с сохранением обаяния по-шубертовски непосредственной лиричности. Таковым представляется нашему сознанию музыкальный гений Чайковского, и таковым являются особенности его дальнозоркого мастерства, направленного на обладание восприятием-вниманием слушателей и потому усиливающего жизнеспособность его музыки с ее живыми интонациями, столь дорогими человеческому сердцу. Как драматургически оформленное слово у Шекспира, так драматургически развернутая сеть музыкальных интонаций у Чайковского ведут за собой слушателей-зрителей.

1943 г.

О НАПРАВЛЕННОСТИ ФОРМЫ У ЧАЙКОВСКОГО

«О том, к чему приводят размышления над закономерностями музыкальной формы у Чайковского», — так следовало бы озаглавить предлагаемый сжатый очерк. Цель его — еще раз обратить внимание музыкантов на едва ли не самое современно-ценное в композиторском мышлении Чайковского — на особого рода направленность форм и формы в целом. Я имею в виду тесную связь его музыки со слушателями, которую нельзя объяснить только выдающимся талантом и формальными достоинствами мастерства.

Талант — талантом, умение строить — умением. Но это еще не все, ибо надо связать эти качества с пониманием закономер-

* Симфонист типа Глазунова или С. Танеева, чуждающийся драматургически образной общительности и строящий симфонические здания в их себедовлеющей ценности и как объекты интеллектуального созерцания без вовлечения слушателя в сопереживание, может и не обладать мелодическим даром. Это совсем не парадокс. . .

ностей человеческого восприятия, а значит, и с умением иного порядка, чем самодовлеющая логика музыкальных построений. Синтаксис музыки как «речи в точных интервалах» немислим вне учета особенностей живой интонации и без умения общаться и быть общительным.

Музыка давно вышла из состояния детства, из «опыта ошупью», и, право же, то, чему мы удивляемся в великих мастерах, должно быть познано не как явление инстинкта, а как сознательная направленность ума, как лучистость познающего разума, а не как слепая догадка. Правда, нередко приходится наблюдать, что не только мелкие талантом, но и мелкие интеллектом и сердцем музыканты умеют природным инстинктом и наблюдательностью изумительно доводить свою продукцию до слушателей, как в свое время агенты «цеха крикунов» или, по современному, «живой рекламы» (вспомним наших разносчиков всякой снеди!). Это право «инстинкта устного общения» далеко не забавно. Оно ничуть не отменяло горделивой замкнутости великих умов в их высоких помыслах, которым не до рыночной крикливости! Может быть, и так, но Сократ, например, не стеснялся выразительности норм и форм только устного общения. Музыка же как искусство, в истоках и сущности своей интонационное, выросла из этих форм, т. е. из звуконаправленности на восприятие, на овладение вниманием путем эмоционально-смыслового «произнесения тонов», и создала их, и создает постоянно.

Об этом почти забыли музыканты; они пытаются обосновать обязательность конструктивных норм либо их складностью, обнаруживаемой при анализах, либо их традиционностью (фетишизм параграфов учебников, особенно «немецкой колеи»), либо ленивой верой в незыблемость всякой тектонической инерции. При резком отрыве исполнительства от сочинительства интонация как первозакон музыки стала качеством — интонированием, якобы всецело исполнительским. Что касается складности музыкальных форм, установившихся в композиторском опыте и над тектоникой которых в великих произведениях так упорно только и производятся анализы, то, в сущности, чему же тут удивляться? Еще бы то или иное прочно сложившееся произведение было бы нескладным! Оно не было бы явлением искусства, а главное, прибавлю, оно не доходило бы и не расценивалось бы как цельность, как организованное единство. Замечено также, что лучше удаются анализы, вскрывающие неправильности с точки зрения предписываемых композитору аналитиком норм, чем установление причин и средств той или иной ладности и складности.

В конце концов сознаемся, что одна и та же установка: вот хорошая музыка! — решает и удачу анализа. Но ведь может быть хорошая музыка, которая останется неслышанной не потому, что ее *не исполнили*, или недослышанной потому, что

плохо ее исполнили, а потому, что в ней самой, как данной форме, имеются решающие ее судьбы факторы «недоводимости и неусвояемости» по причинам совершенно естественным: форма ее не оказывается средством выражения и доведения мысли. Она либо красуется сама по себе своей абстрактной конструктивностью, либо никак не учитывает прав слухового восприятия (т. е. восприятия во временной последовательности). Не учитывает *вех*, узлов, центров, приковывающих внимание, помогающих ему не потерять интереса, или не имеет чутких связующих нитей — «провода» (какую важнейшую роль играют в музыке «ходы» различного рода, всем, казалось бы, известно; но с ними мало считаются, хотя в них проявляется направление мысли), соединяющих моменты важнейших высказываний и *распределяющих* эти высказывания.

Например, почему так редко удаются финалы симфоний даже у великих мастеров? От неучета уже усталого внимания слушателей, в особенности при наличии глубокого впечатления от предшествующих частей; от неверного распределения «эмоциональных узлов»; от задерживания внимания на несущественном (или просто на вялой музыке) ради выполнения предписаний схемы и т. д. и т. п. Как страдает от этого музыка симфоний, скажем, Глазунова, всегда всем бросалось в глаза. И нужно обладать изумительным чутьем, *режиссерско-дирижерским умением*, чтобы перераспределить в музыке центры внимания, поскольку это позволяют инструментовка и конструкция, чтобы сделать произведение вполне осязаемым для внимания художественным организмом, охватываемым слухом как единство в контрастах.* Вот такие-то именно качества и заложены в форме Чайковского *в самой сильной степени* едва ли не более, чем у кого-либо из русских композиторов-классиков. Да и не только русских.

Я не за анархию в музыкальном строительстве и не за пренебрежение наглядно конструктивными нормами. Но я за целеустремленное с точки зрения закономерностей восприятия владение ими. Ведь в конце концов музыка живет и питается слышанием и слушанием. Иначе почему бы музыкантам не пользоваться любым из бесчисленных в природе звуковых явлений или не создавать мысленно музыки из колебаний, не воспринимаемых слухом без акустических приборов!.. Впрочем, если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправдываемой содержанием, то с точки зрения эстетической *нет формы, не проверенной массовым слуховым опытом*, иначе для чего бы ей быть?! Итак, каждая музыкальная схема — всегда в опыте и, следовательно, существует не сама для себя и не как «педагогическое седло», а в ее преодолении живой интонацией, т. е. в некоей целеустремленности. Шестая симфония Чайковского не-

* Так, на моей памяти, случилось однажды с симфонией Глазунова — Четвертой — в передаче ее Менгельбергом.

вольно вспоминается тут как наглядный пример. Различны стадии и степени, в каких композитор, сочиняя, интонирует в себе возрождающийся замысел; но жизнеспособность произведения в сильнейшей мере обусловлена наличием в нем элементов органически запечатленной живой интонации.

Приведу несколько необходимейших пояснений. Даже в узколичном, индивидуальном плане владение формой для композитора не есть только лишь складывание «звукокубиков», а является своего рода постановкой своего голоса, чтобы он был слышен в многообразных акустических условиях. Тем более форма как объект широкоохватного восприятия, с расчетом на длительную жизнеспособность произведения. Великому мастеру на захват внимания — Россини — это, как теперь видим, удалось всего лишь однажды, в «Севильском цирюльнике», где в совершенстве совпала интонация с формой, вернее, интонация стала формой, и обратно. Это — в музыкально-драматургическом плане. В инструментальном же плане Россини выиграл жизнеспособность в трех-четырех увертюрах, доведя музыку до слушателей выразительной динамической формы (например, в знаменитых *crescendo*). У Чайковского наблюдается едва ли не постоянное сплетение планов музыкально-драматургического с конструктивно-симфоническим, при упорной цепляемости за живую интонационность, т. е. у него всегда и всюду ощущение музыки как *произносимой, звучащей, существующей* конкретно в «произнесении» (для композитора во *внутреннем* произнесении — и это обязательно!). Мы привыкли слушать музыку Чайковского, выработав инерцию слышания, и не замечаем интонационно осмысленной тенденции ее построений и «жизни составляющих ее элементов». Только какой-либо «выскочек» дирижера из инертной передачи заставляет нас столкнуться с чем-то непривычным. Но поучиться у Чайковского ещё есть чему, и, главное, его артикуляционному мастерству формы как драматурга и даже как ритора эмоционального склада.*

Из многолетних наблюдений над музыкальной формой как процессом интонирования, особенно у Чайковского, возникли во мне навыки к восприятию формы как умения общаться со слушателем. Вот несколько существенных выводов. Буду говорить образно-наглядно, исходя из интонационных качеств музыки. Преобладание у композитора архитектурно-зрительных построений при отсутствии чуткости к закономерностям слухового восприятия и к условиям слуховой перспективы, длительности звукопланов и к пределам схватывания вниманием «долей музыки» может увести и музыку хорошего качества в реку забвения. Такого рода недоходящих или полудоходящих до слушате-

* В этом смысле дирижирование музыкой Чайковского легко: направленность его формы как средства выражения и *объекта* восприятия дает дирижеру в руки все узлы и точки управления путями и ходами мышления композитора. Для этого только надо быть дирижером!.

лей произведений немало у каждого современного композитора, и вовсе не по их «пустотности». Конечно, большинство великих композиторов-классиков были одновременно и пронизательными мастерами формы как объекта массового восприятия и отличными «звонарями своей колокольни» (не только в смысле импровизационно-исполнительском, но, главное, интонационно-архитектоническом). Впрочем, всегда происходило так, что весьма новые по мысли, по глубине чувства и оригинальности звуко-комплексов произведения, если они обладали интонационной открытостью, скорее достигали сочувствия, чем «вещи формально-рассудочно в себе замкнутые», ибо, конечно, *в музыке форма может быть и замком, и ключом!*

Трагедия Мусоргского — композитора великих помыслов — во многом, как теперь видно, объясняется также и свойствами именно его композиторского «слуха коротких планов» и — как следствие — недопониманием борьбы великих музыкантов за длительность форм общения, за симфонизм, с его особенными методами постижения действительности и одновременно развиваемыми средствами доведения музыки до сознания слушателей. Очень многое разъясняется в музыке завершительного периода Бетховена поисками глубокого общения, для чего требовались гибкие формы, не дававшиеся его слуху по ряду причин.

Любопытны явления кризисов у Верди, непрестанно совершенствовавшего формы как выражение контрастов чувствований в драматургических закономерностях. Очень интересно мастерство Гайдна, партитуры симфоний и квартетов которого являются своего рода школой *режиссерского* владения вниманием слушателей и эстетическим наглядным трактатом о форме как объекте восприятия. Чайковский буквально держит в своей власти дыхание слушателей, владея ритмически организованной «лепкой формы», с постоянным умением выгодно для восприятия распределять материал.

И сколько даже у замечательных новизной своего языка композиторов, наших современников, пропадает красивых гармонических сочетаний из-за непопадания их на соответствующие в смысле учета восприятия моменты, ибо нельзя требовать даже от специалистов-слушателей нашей нервной эпохи непрерывности напряженнейшего внимания, не идя слушателю навстречу. А этим последним чутким уменьем владели едва ли не все классики, почему и оказались классиками, зная, как помочь себя слышать.* В высшей степени обладали данными способностями композиторы-органисты, выступая в одной роли с ораторами-проповедниками. Сейчас трактовка крупных форм композиторами грозит принять катастрофический характер отрыва от восприятия, чем весьма пользуются разного рода

* Рекомендую вслушиваться с этой точки зрения в произведения замечательного мастера интонационно-драматургической формы — разумею Шостаковича, например Пятая его симфония.

дельцы из сферы «малых форм». Крупные же формы принимают оттенок монологических размышлений «в себе», несмотря на искреннейшие стремления их авторов избежать упреков в субъективизме и формализме. В операх советских композиторов неучет драматургии — особенно музыкальной — как опыта завоевания внимания (и даже дыхания!) слушателей дает себя знать крайне остро, ибо возникают «оперы не для восприятия» или, наоборот, побряки-поделки из вокальных эпизодов разного сорта.

Каждая отточившаяся в десятилетиях и столетиях музыкальная форма является не только некоей конструктивной, но и интонационной мерой — мерой для данного круга интонаций со всеми степенями их насыщенности. У Гайдна, например, даже жанр (струнный квартет, симфония) становится граненой формой, как мерным интонационным явлением — четким объектом восприятия. У Чайковского в этом смысле особенно покрывают «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», «Времена года», Первый струнный квартет, Четвертая и Шестая симфонии, Первый фортепианный концерт с его разумнейшими длиннотами, не замораживающими, а возбуждающими интерес.

Я бы сказал, что заинтриговывающее слух «продолжение следует» играет громадную роль в формах Чайковского. Система сводов и перекидываемых на большие расстояния *интонационных* соответствий и откликов поддерживает конструкцию произведений, одухотворяя ее. В этом отношении поучительны даже «срывы» Чайковского. Не случайны, например, привычки исполнять отдельно первую часть симфонии «Манфред» или последнюю часть (тема с вариациями) Третьей сюиты. Эти привычки не похвальны, но, повторяю, не случайны. Интонационный размах первой части симфонии «Манфред» по насыщенности содержания, внутренней энергии, силе характера столь интенсивен, что по прослушании этой части возникает ощущение истощенности высказанного (хотя на самом деле это не так) и ненужности цикла. В Третьей сюите себе довлеет финал, а пропилеи к нему — все предшествующие части — словно отводят внимание. Изумительная увертюра к «Черевичкам» своей интонационной щедростью перерастает срок или предел, положенные форме данного жанра как конструкции, и потому в центре развития несколько «смущает» внимание. Отсюда и возникали попытки купюр.

Но, повторяю, даже такого рода «срывы» из-за интонационной щедрости, «перехлестывающей» привычные конструктивные грани, очень характерны для Чайковского, ибо, несмотря на них, *направленность формы* как доводимости всего высказываемого до живого восприятия всегда налицо. В этом же смысле любопытны моменты, уделяемые Чайковским бытовым популярным интонациям, согревающим поток музыки и завлекающим «слух сердца» в сложный лабиринт музыкального развития,

особенно в симфониях. Впрочем, у Чайковского и романс — развитие. Развитием как постоянным напряжением внимания слушателей к интонационно проявляемой жизни чувства и течению мыслей он преодолевает инерцию движения танцевальных форм. В этом тайна обаятельности вальсов Чайковского, так же как и его знаменитых балетов. Своей распевностью формы его вальсы получают глубоко русский смысл и характер. Не только вальсы — балеты Чайковского поют своей танцевальной драматургией.

Многому, многому еще могут научить формы музыки Чайковского, если преодолеть в себе ряд предрассудков, выработанных нашим же высокомерием, вследствие инерции слушания привычных явлений, — когда слушаешь и не отдаешь себе отчета, почему вот то-то так сильно и продолжительно убеждает.

Вот почему вновь так захотелось высказать несколько мыслей о замечательном качестве художественного мастерства Чайковского — о постоянной «обратимости» форм его музыки, о их прочной конструктивной слаженности в образы восприятия, владеющие воображением слушателей.

1943—1945 гг.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ЛИРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ОПЫТ ИНТОНАЦИОННОГО АНАЛИЗА СТИЛЯ
И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Введение

Но и любовь мелодия...

*Пушкин*¹

Предлагаемая работа о лирических сценах П. И. Чайковского «Евгений Онегин» обладает одной существенной особенностью: я веду собеседование об этом произведении так, как будто все время слушаю его — сценами, деталями, фрагментами, мельчайшими элементами вплоть до отдельных интервалов, если они выступают как смыслово-выразительные «значимости». Словом, весь анализ, слагаясь в слушании звукового высказывания композитором его мыслей, является всецело интонационным, т. е. музыка постигается всегда слышимой — в произнесении — и так и творящейся в сознании композитора, переплавляющим осязаемый им окружающий мир в слышимость. В читателе я точно так же предполагаю «свободное владение» музыкой лирических сцен и полную в ней ориентировочность, слышание ее во всяких разрезах и направлениях. Поэтому нот-

ных примеров я не даю. Да и нелегко их дать: пришлось бы перепечатывать вразбивку чуть ли не всю партитуру «Евгения Онегина».* Чайковский доводит метод Глинки — характеризовать героев не одним каким-либо типовым лейтмотивом, а присущим каждому, свойственным ему комплексом интонаций, — до сложного развития, очень последовательного. Комплексы интонаций, свойственные отдельным персонажам, сплетаются друг с другом в родственных сопереживаниях душевных состояний и аффектов, становясь не столько личными, сколько вообще присущими человеку в данных условиях. Мало этого, они сливаются с психологическим раскрытием эпохи и драматических ситуаций. Словом, образуется система композиционных интонационных арок, звукоарок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает «интонационные ассоциации» на всем протяжении лирических сцен, ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами. Заметное преобладание *секвенций* в композиции «Евгения Онегина» объясняется именно наличием интонационной ассоциационной системы напоминаний, психореалистической «сигнализации» или отраженных рефлексов. Тем самым душевная жизнь героев (каждая — личная, единственная в своем роде, — смыкаясь с «душевностью» остальных) становится своего рода интимным собеседованием личностей, участников драмы — романа. Секвенции своей гибкостью — конструктивной — и своей психологической чуткостью дают композитору тончайшие выразительные средства (стимул к тому мог быть внушен секвенцией в глинкинской каватине Гориславы «Ужели мне во цвете лет») и обуславливают воспринимающему слуху ориентировку на всем пути музыки лирических сцен. Можно даже сказать, что процесс формообразования в «Евгении Онегине» Чайковского является примером формы драматического музыкального произведения, рождающейся из *секвенций* как системы интонационных ассоциаций или психореалистической — на что уже я указал — звукосигнализации. Но не только секвенции — ассоциируются друг с другом в ходе действия и отдельные интервалы, «отрезки звукорядов» и цельные мелодии (простейший пример: «Увы, сомненья нет!»). Возможно, что и сюжетный «мотив письма» дает этой перекличке эмоционально-смысловое обоснование. Во всяком случае, вся музыкальная ткань лирических сцен — очень чуткая и настроенная в эмоционально-интонационном отношении крайне восприимчиво. Вот все, что необходимо было выяснить предварительно.

* Я ссылаюсь обычно на текст, необходимый для меня в качестве примера музыки, чтобы указать место интонации. Немногие же симфонические моменты лирических сцен считаю настолько общеизвестными, что, полагая, достаточно просто приблизительного указания на музыку, чтобы пример был обнаружен.

Одна сцена Татьяны с няней чего стоит!

(Чайковский в письме к Н. Ф. Мекк от 27 мая 1877 г. по поводу своего выбора пушкинского «Евгения Онегина» сюжетом для оперы).

История и процесс создания «Евгения Онегина» довольно неясны. Предварительных эскизов, по-видимому, не сохранилось.* То, что рассказывает сам композитор в переписке и в известной трехтомной биографии, составленной его братом М. И. Чайковским, о возникновении замысла и ходе работы, затем вклинившийся во время работы в жизнь П. И. Чайковского «эпизод» с женитьбой и последовавший нервный кризис; наконец, знаменитое письмо С. И. Танееву, в котором Чайковский устанавливает реалистические основы «Евгения Онегина», — а через них для нас намечается подлинный стиль русского музыкального театра и в отношении музыки и в отношении пения, т. е. исполнительства, — обо всем этом повторять подробно не стоит как об общеизвестном.

Вкратце: сочинение «Онегина», по словам композитора, протекало так.

18 мая 1877 года Петр Ильич пишет брату Модесту Ильичу о своем увлечении мыслью артистки Лавровской об «Евгении Онегине» как оперном сюжете. В июне (к 23-му) были закончены эскизы трех первых картин и еще какие-то части, в общем две трети оперы. 6 июля Чайковский женился. Есть сведения, что 30 августа он закончил инструментовку первой картины. В сентябре Чайковский заболел и 2 октября выехал за границу в Кларан (Швейцария), где вскоре возобновил работу над «Евгением Онегиным», параллельно инструментуя и Четвертую симфонию. Симфония была закончена 26 декабря, «Евгений Онегин» — 20 января 1878 года (в Италии, в Сан-Ремо).

Более необходимым считаю, тоже вкратце, напомнить здесь о самых первых этапах сценической истории лирических сцен, о начале признания и общественной их жизни. Впрочем, о «жизни» даже самых популярных музыкальных произведений не принято говорить обстоятельно, хотя это и странно: слушаемое произведение, в сущности, и есть *живое* произведение, ибо неслышимой музыки в общественном сознании нет.** Жизнеспособно-

* Совсем обратное с «Пяковой дамой», где отличное состояние материалов и точность сообщений самого композитора позволяют проследить все стадии творческого процесса. К сожалению, остались незавершенными ценные исследования о работе композитора над этой оперой покойных музыковедов А. Е. Будяковского и Г. П. Орлова.

** Обыкновенно в таких случаях перечисляются обычно «злободневные» отзывы текущей прессы, тогда как надо вслушиваться в долетающие до нас голоса слушателей-зрителей: именно популярность «Евгения Онегина» — результат восприимчивости многообразнейших слушателей при нечуткости «знатоков».

собность «Евгения Онегина» обусловлена тем, что Чайковский нашел обобществляющие сочетания звуков такого качества, какие отвечали всецело и отвечают до сих пор самым желанным, самым волнующим лирическим интонациям множества людей, пожалуй, миллионов слушателей (ведь уже которое поколение не хочет расставаться с этой, в сущности, наивной, простодушной музыкой!), ибо не только в сюжете тут дело и не в популярности пушкинского романа. Боюсь сказать, но мне думается, что процентное соотношение между читателями романа и слушателями музыки «Евгения Онегина» будет не в пользу романа: слушателей (и среди них многих, увы, не читавших романа) окажется больше. Тему Пушкина Чайковский включил в существо интонационного содержания *своей* эпохи, а это содержание не изживается до сих пор, настолько оно общечеловечно.

Итак, слушание «Евгения Онегина» русским обществом началось с ученического спектакля Московской консерватории 17 (29) марта 1879 года, шедшего под управлением директора консерватории Николая Григорьевича Рубинштейна, в сценической постановке артиста И. В. Самарина, в декорациях, частью сборных, частью вновь написанных К. Ф. Вальцем. Спектакль происходил в Малом театре. Состав исполнителей следующий: Татьяна — М. Климентова, Ольга — А. Левицкая, Ларина — М. Рейнер, Няня — З. Коншина, Евгений Онегин — С. Гилев, Ленский — М. Медведев, Гремин — В. Махалов, Трике — Д. Тархов, ротный — исполнитель партии Гремина — В. Махалов, Зарцкий — исполнитель партии Трике — Д. Тархов. Хор из учениц (28) и учеников (20) консерватории мог звучать вполне насыщенно, но состав ученического оркестра — по имевшимся у меня материалам — очень скромный, в особенности струнные: только 13 человек (4 первых и 4 вторых скрипки, 2 альты, 2 виолончели, 1 контрабас)! Думаю, что их дополняли либо профессорским составом консерватории, либо из оркестрантов московских императорских театров, как было и с духовыми инструментами: в консерваторском составе их было только 12 человек, а партитура требовала 17. Литавры и арфа были в ученическом составе. Повторение спектакля состоялось 12 (24) июня того же года. Отвечает ли партитура так называемой первой редакции «Евгения Онегина» тому виду или той редакции, в какой шли эти спектакли, мне пока не удалось выяснить.

В Большом театре, в Москве, первая постановка «Евгения Онегина» состоялась под управлением Бевиньяни в 1881 году 11 (23) января (Татьяна — Верни, Ольга — Крутикова, Ларина — Юневич, Няня — Винчи, Евгений Онегин — Хохлов, Ленский — Усатов, Гремин — Абрамов, Трике — Барцал, ротный — Фюрер). Первое же исполнение в Петербурге имело место 22 апреля (4 мая) 1883 года в зале Кононова, где подвизался музыкально-драматический кружок любителей. Дири-

жировал К. К. Зике, а режиссировал драматург К. А. Потехин. В апреле же состоялись три повторения спектакля.

Только в 1884 году, 19 (31) октября, «Евгений Онегин» дождался постановки в петербургском Большом театре под управлением Э. Ф. Направника и со следующим исполнительским составом: Татьяна — Павловская, Ольга — Славина, Ларина — Конча, Няня — Бичурина, Евгений Онегин — Прянишников, Ленский — Михайлов, Гремин — Корякин, Трике — Муратов, ротный — Соболев, Зарецкий — Дементьев. 27 октября (8 ноября) 1892 года, т. е. только через восемь сезонов, состоялось 100-е исполнение «Евгения Онегина» в блестящем составе: Татьяна — Медея Фигнер, Ольга — Долина, Ларина — Юносова, Няня — Каменская, Евгений Онегин — Яковлев, Ленский — Фигнер, Гремин — Майборода, Трике — Титов, ротный — Соболев, Зарецкий — Климов 1-й. Надлежит упомянуть, что танцы ставил выдающийся русский балетмейстер Л. И. Иванов. Факт 100-го представления свидетельствовал о безусловной жизнеспособности скромных лирических сцен в лучшем столичном театре, и автору пришлось «забыть» о намерении не отдавать своего камерно задуманного произведения на большие сцены. Все-таки до сих пор ощущение «неуютности» сопровождает каждое возобновление «Евгения Онегина» в условиях *grand spectacle*'я, словно все тонкое в стиле этого произведения настраивается на «преувеличение», а действие-драма «мелодраматизируется», теряя прелесть лирической естественности, «незаметности» драматургии и театрализации.

Суммируя отзывы прессы и критики, солидной и несолидной, можно принять за основной тон отношение к «Евгению Онегину» как к явлению преходящему, без серьезного в него внимания, а только иногда с показным видом серьезности, но при этом с позой обиды за Пушкина до грани какого-то «фетишизма». Была своего рода мода защищать пушкинский роман от посяганий композитора. И в моде этой чувствовалось нечто оскорбительное для памяти великого поэта — его «Евгений Онегин» оказывался музейным экспонатом, на котором надпись: «хранить бережно», «держат в сухом месте», а не бытующим произведением, читаемым каждой эпохой по-своему, живым, дающим все новые и новые ростки в русской мысли и искусстве. Но публика, особенно демократический слушатель, не обращала никакого внимания на предостережения «судей высокой вкусовой квалификации» и выказывала свое чуткое, можно сказать, лирически-любтивное отношение к «Евгению Онегину» Чайковского все сильнее и сильнее, притом повсеместно и независимо от качества исполнения. Хорошо помню, в моем детстве — в семье, не посещавшей оперы, — имя Чайковского произносилось с глубоким уважением именно как композитора «Евгения Онегина» (это — конец 80-х гг.), а вскоре же и как композитора «Пиковой дамы». В пригготовительном и первом

классах одной из петербургских гимназий, куда я поступил в 1894 году, шли пылкие споры о Фигнере — Ленском (он начал петь эту партию в 1888 г.), и в «антрактах» между уроками происходили импровизированные «исполнения», особенно сцены дуэли. И это не потому, что смерть Чайковского в 1893 году всколыхнула интерес, — о композиторе как усопшем тут и не вспоминали, — а просто от факта такой популярности произведения, что оно стало в полном смысле слова бытовым явлением и общим интонационным достоянием: у всех, всюду «на слуху», в любой момент жизни. Такого рода способность музыки переходить в «интонационное общение» — крайне существенна. Фрагменты произведения включаются в интонационный словарь эпохи и растворяются в общезначимом эмоционально ощутимом комплексе живых интонаций, подобно словам в языке.* В сущности, тут мы и имеем дело с музыкой как живой речью, но, заметим, очень, очень немногие произведения превращаются в своих органических деталях из явления музыкальной литературы в явление музыкально-языкового общения. Для этого они должны сами вырасти из основного интонационного содержания эпохи — из общезначимого «интонационного словаря»! Таким явлением и оказались «лирические сцены» — «Евгений Онегин» Чайковского (причем вовсе не молниеносный успех премьер играл тут роль, и такого рода успеха, в сущности, и не было, а постепенное и прочное органическое «всасывание», поглощение жизненнейших «составов» музыки массовым слухом). Конечно, исключительно напевное мелодическое содержание «Евгения Онегина» и вышеупомянутые особенности его композиции (интонационно-комплексные образные ассоциации) имели тут громадное значение и оказали существенное воздействие.

2

Корни «общительной» интонационности «Евгения Онегина» надлежит искать в общеевропейском движении к песне-романсу как обобществляющей демократические круги города лирике. Движение это зародилось еще до революции 1789 года в кругах преимущественно французской мелкобуржуазной и ремесленной среды на смену салонной, «пасторальной» песне-романсу, часто, однако, сливаясь с этим стилем. Проницательнейшим мыслителем и чутким музыкантом, угадавшим своевременность наступления эры городской демократической песенно-романсной лирики, был, конечно, Руссо. Не проникнув в сущность яв-

* Этим свойством объясняется частое забвение широкими кругами слушателей имени композитора популярнейшей музыки. Тут вовсе не всегда дело в невежестве, а в переходе наиболее живых, чутких элементов произведения в «устную традицию», в бытовое общение, в становление музыкально-речевое.

ления интонации, он все же о́тлично понимал, что «язык поет», а «мелодия говорит», и в этом единство их; выражением же единства должна быть форма, лишенная всего излишнего, всяких «рамплиссажей», чем и оказывается напевный романс или песня-романс, волнующий простые сердца простодушных людей. Пересказ мыслей Руссо хорошо сформулирован в предисловии к изданию 1781 года знаменитого сборника арий (т. е. песен — во французском понимании), романсов и дуэтов Руссо: «Les consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos par J. J. Rousseau». A Paris. 1781.* Даю существенный фрагмент из указанного предисловия: «Он (Руссо) допускал принцип, равно признаваемый вкусом и разумом, что музыка должна подчиняться строю речевому (à l'idiome); что надлежит, чтобы язык пел почти в том же тоне (тонусе, высотности), в каком говорит музыка; иначе пение непрестанно оказывается противопоставленным гению языка, музыка говорит на свой лад, а язык на другой — и в результате возникает для уха отвратительная какофония; возможно, нет языка, который бы не обладал качеством гармонии, так сказать, акцентом (конечно, в смысле *тони́зма*, т. е. интонационного акцента. — Б. А.), от чего язык становился бы более или менее напевным (*chantante*). Если эта музыка языка не химера, очень трудно ей не проскользнуть в сочинения музыканта, даже без того, чтобы он подозревал об этом, из чего вытекает, что композитор (*artiste*), работающий не над родным языком, подвергается риску его исказить, наделяя его пением, по характеру ему чуждым». Совершенно естественно, что то, что обуславливает музыку языка и является музыкой речи, есть интонация, ибо слову, если оно не «поет в тоне», музыка подчиняться не может.

Стиль «Consolations» Руссо — разноречивый, что и понятно: это сборник своего рода «записей» в дневник. Но зато здесь хорошо наблюдается процесс высвобождения «общезначимой» демократической бытовой лирики города и его предместий от всякого рода наслоений и в особенности от влияния литературного салона с его культом классического стиха и от воздействия сентиментальной пасторали. В пламени революции песенно-романсный стиль не столько закалился, сколько освободился от давления внемузыкальных стимулов: вместо «культа чувствительного обожания природности, естественности» пришли сами природность и естественность в общеевропейском явлении, которое можно назвать по имени величайшего мастера городской демократической песни-романса Шуберта — «шубертианством», где прелесть впервые прозвучавшего индивидуализма и «свободного странствования» среди природы и людей сочетается с общезначимым эмоциональным строем и качеством интонаций: каждая личность чувствует по-своему, но

* «Утешение в горестях моей жизни, или Сборник арий, романсов и дуэтов Ж.-Ж. Руссо». Париж, 1781.

чувство одинаково у всех общечеловечно, и потому музыка «романсности» или «lieder'ства» долгие годы не замыкается в себе и в культе «я — единственный». То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив в своей «Девятке» идеи-чувствования людских «вершин» и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса как лирики «простых естественных помыслов» и глубокой человечности. Конечно, он и соловей и лебедь песенности.

Песенно-романсная лирика Шуберта встретила отклик, хотя и не быстрый, не непосредственный. Это понятно: Lied — непере-водимое понятие — является немецким отражением общеевропейского движения к созданию городской песенно-романсной лирики. И пока произошел отбор общедемократически значимых интонаций в «шубертианстве», немецкий отпечаток (вернее сказать, австрийский, ибо Вена в интонационном отношении никак не Берлин и не Германия) служил тормозом к повсеместному принятию шубертовских песен. Но человечески общезначимое в них, в конце концов, преодолело узкое, национальное. Диапазон Шуберта колоссален: и область лиризма высоких помыслов и трагической иронии («Двойник»), и наивно-простодушная лирика тогдашнего бюргерства с его светло-этическим трудовым кодексом жизни и «тишины семейственности», и романтизм старинного ремесленно-цехового «вандерства» («годы учения и странствий»), переключенный теперь в «прогулки одинокого мечтателя» (Руссо), и полудеревенское, здоровое, лишенное интеллигентского «приблизительного» чувство жизни, и детски-наивная, простодушная сердечность. Но если внимательно присмотреться к многочисленным «изборникам» Шуберта, появившимся в разных странах, и к русскому изданию подобного рода сборника его романсов и песен, ставшему крайне популярным, окажется, что из всего шубертовского наследия отбиралось очень немного, и как раз наиболее «интонационно-чуткого» материала, того, что едва ли не во всех культурно-музыкальных странах Европы и стало преимущественно шубертианским, т. е., в сущности, общедемократическим. В самом деле, вслушиваясь хотя бы в русский «изборник» Шуберта и вообще в популярные в «старой России» его Lieder, нетрудно заметить и выделить комплекс интонаций, повсеместно очень распространенных. Это и краткие попежки, и некоторые излюбленные интервальные ходы, и отрезки звукоряда, и общепринятые «начала» и концовки (кадансы), переключающиеся в различные положения в разнообразной музыке в качестве интонационно выразительных «ферментов».

Чтобы быть кратким, назову один-два примера для указания интересующемуся «слуху» пути к упражнению интонационного внимания. Уже в песенках Руссо встречается терция трезвучия как выразительно-мягкое лирическое «начало» мелодий с последующим, словно бы запаздывающим, утверждением в то-

нике. Что за строй чувствований это означает, сказать трудно. Но своеобразное утончение лиризма, можно сказать, наличие ласковости интонаций, здесь несомненно ощущается. Если вслушаться в начальную мелодию популярнейшей шубертовской песни про липу — то, о чем я говорил, будет понятно. Сравним интонационную схожесть этого напева с приветливым обращением Наташи к своему любовнику в «Русалке» (I акт) — «Ласковым ты словом»; затем уже эту мелодию — с русско-распевной, тоже приветственного характера, мелодией песни (тоже Даргомыжского) «Душечка-девица» и, наконец, и то, и другое, и третье с пасторально-девичьим хором «Девицы, красавицы» в «Евгении Онегине» Чайковского. И такого содержания запевок и «почерков» мелодических песен очень много в музыке XIX века. Их общезначимость несомненна, как и их демократизм; распространенности в широкой среде отвечает их сердечно-теплый тон.

Второй пример — выразительность звукоряда из шести тонов мажорного лада (чаще всего от пятой ступени) с заполненной или «раскрытой» секстой как границей «гексахорда». Мелодия порой дополняется и до октавного диапазона и выше, но существенной выразительной ее областью остается «секстовость». Наглядный пример — шубертовская «Форель» или «Мельник» («В движеньи мельник жизнь ведет»). При протяженности звукоряда до октавы оказывается, что его составляют вращающиеся «гексахорды»-звенья, отталкивающиеся от пятой ступени и от седьмой, как в «Мельнике», или от пятой и первой, как в «Aufenthalt» («Приют»). Уже у Глинки и Даргомыжского «секстовость» как интонация играет громадную роль, но в «Евгении Онегине» она — увидим это — уже доминирует в разного рода образованиях и в различной эмоциональной «консистенции». Укажу на первую стадию мелодии «Увы, сомненья нет» и связанное с данной «секстовостью» ощущение повторного самоубеждения, самовнушения, упорства. Интересно сравнить с этим интонационным «разбегом» *увещания* шубертовского Лесного царя («Дитя, оглянися, младенец, ко мне»).

В конце концов, даже из лирики «высоких помыслов» Шуберта живет то, что включает в себе характернейшие общезначимые интонации, которые можно назвать интонационно-демократическим комплексом городской (с предместьями, заставами, посадами) песенно-романсной лирики, и омертвело то, что лежит более или менее далеко от этой комплексности, с которой связан дальнейший блестящий расцвет лиризма, особенно в лице Шумана (у нас же, русских, — Чайковского). Шуман уже вносит в индивидуалистическую романтику отпечаток субъективности и экзальтации. Его чувство чувственнее, его ирония острее, глубже, «кризиснее»; но зато его лирика — интимнее, с одной стороны, семейственнее — с другой. Самое же популярное и в шумановском наследии то, что принимается

в общительно-демократический интонационный словарь эпохи как общезначимо-выразительное. Это также подтверждают шумановские «изборники». Воздействие шумановской пламенности чувства и его иронически окрашенной интонационности даже сильнее, чем шубертовской элегичности (например, «Шарманщик»). В русской музыке оно сказалось различным образом на различных индивидуальностях композиторов «группы пяти» («кучкисты») и в не меньшей мере на Рубинштейне и Чайковском.

Демократическая культура городской песенно-романсной лирики с ее общечеловеческой эмоциональной значимостью не могла не сказаться в сильнейшей мере в стране, где демократизм являлся существенным элементом всей и особенно художественной культуры даже в XVIII веке, даже в тисках крепостнической идеологии. Уже в первой трети XIX века русская городская песенно-романсная лирика получает характерные черты, не покидающие ее во всем дальнейшем развитии. Правда, стиль Алябьева более пестр, чем многообразен, в сравнении с Шубертом; содержание идейных мотивов в лирике Алябьева, конечно, уже, чем в шубертианстве, где обобщены романтические устремления вековых давностей. Словом, несравнимы были масштабы культуры Европы в ее демократическом тоне с ограниченным кругом интересов России (я не беру диапазон культуры отдельных личностей). Например, если сравнить шубертовское преломление «мотива странничества» с «мотивом изгнанничества» у Алябьева, слышится чувство совсем различного насыщения даже в элегических настроениях. Робкий, робкий индивидуализм Алябьева несравним даже с простосердечным мироощущением Шуберта. Помыслы и чувства последнего вольнее, вольготнее; у Алябьева же — скованность кругозора и переимчивость (отнюдь не сводимая к подражательности) скорби. От ограниченности всего русского индивидуализма в начале XIX века не могло в демократической песенно-романсной лирике возникнуть явление, равное по качеству музыке Шуберта. Но накопленная в народном сознании песенность, переосмысленная в условиях города в бытовую песенно-романсную лирику, т. е. уже с воздействием европейской культуры, заключала в себе очень мощные потенциальные силы. Даже при неравенстве дарований и узости идейного содержания эмоциональный тонус, и свежесть, и полнота чувствований должны были вызвать к жизни свое «шубертианство» в национальном русском преломлении.

Другое ярчайшее явление в данном развитии — лирика Варламова (1801—1848). Лиризм Алябьева еще связан с оперной

арией, мелодрамой, с водевильностью, с куплетностью, словом, носит в себе черты театрализованности. Песенно-романсная сфера Варламова — естественно такова, т. е. песенно-романсна по природе, по прирожденности своей. Она глубоко коренится в строе чувствований русского демократизма, и в этом смысле она внеиндивидуальна. Ее общезначимость носит характерный отпечаток: варламовские «итальянизмы» общечеловечны, и от них никогда и впоследствии не отказывается русская демократическая песня, студенческая и народовольческая. Наоборот иностранцы, принимавшие отдельные напевные широкие мелодии Варламова за народные песни, также были правы: русскую бытовую песенно-романсную лирику при всем несходстве ее композиционно-конструктивного строя с исконно крестьянской обрядово-бытовой песенностью ни в коем случае нельзя отрывать как ненародную, искусственную, от народно-национальной культуры страны в целом и в особенности в ее демократической устремленности. Тогда бы пришлось все богатейшие достижения художественного творчества русского города считать ненародными, ибо они не деревенские.

Отношение дореволюционной — дооктябрьской — русской музыкальной критики к композиторам городской песенно-романсной лирики всего XIX века, т. е. к представителям демократического движения, создавшего в Европе новый стиль песни-романса индивидуально-обобщественного характера, было высокомерно эстетским. Музыка делилась на художественную и народную (как будто она — внехудожественна!). Художественная музыка — это творчество индивидуально ярких талантов, профессионалов. Народная — это исконная, непосредственная в своем архаическом облике крестьянская песня, подлинная, русская. Все, что звучит между двух данных бесспорных категорий, не заслуживает внимания либо как *дилетантизм*, полузабава-полуремесло, либо как область «низких», вульгарных вкусов. Публика — это знатоки. Отбор интонаций и жизнь музыки в массовом сознании никакой роли в историческом процессе и становлении художественной музыки будто бы не играет. Где же суммируются и отлагаются не только музыкальные впечатления, но музыка как живая интонация во всем многообразии ее «устного словаря» — оставалось неизвестным. Да и неважно. Имеются музыкальные произведения, которые исполняются и которые обсуждаются профессионалами и узким кругом судей-ценителей. Музыка как живой речи, одного из тончайших средств общения, музыки как интонации, прирожденной человеку, не существует.

Поэтому композиторы типа Варламова котировались как дилетанты, да еще вдобавок создававшие *ложнорусскую* лирику. А массы людей, певшие и слушавшие с удовольствием и даже волнением эту *ложь*, не знали, значит, будучи русскими, что есть и где есть истина?! К счастью, музыка Варламова жила

и еще живет по путям, предуказанным общественным сознанием, не по досужим определениям-предписаниям! «Псевдорусский» лирик, «дилетант» Варламов — один из выдающихся представителей русского «шубертианства» (как движения общественно-музыкального, а не как подражания Шуберту) — заслуживает подробного, тщательного о себе исследования². Его стиль очень четкий. Его мелодика и талантлива и закономерна. Один из путей к Чайковскому тоже ведет от него. Недаром же эстетствующая критика брала всю музыку Чайковского под подозрение: за присутствие в ней «бытовизмов» и за несомненно тесную связь с «дилетантами» и демократической городской песенно-романсной лирикой, т. е. как раз за то, в чем сила воздействия мелоса Чайковского и психореалистические основы его творчества.

Варламов — безусловно прирожденный мелодист широкопесенного дыхания. Мелодия его движется легко, естественно, слагаясь из охвата в запевке всего объема, всего диапазона данного мелодического пространства и из развития мелоса движением красивого вокализационного рисунка, то вспархивающего, то плавно «заполняющего пропуски» в интервалах. Это одна из лучших «манер» Варламова: сразу раскрываются существенные элементы лада, и сразу возникает ощущение жизненного размаха, приволья, полноты вдоха и выдоха, «освобожденной душевности».* Либо голос начинает запев «уступчатым» движением (вниз — вверх), *возносясь* словно на крыльях все выше и выше. Классический пример — мелодия песни-романса «Оседлаю коня», одна из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке. Ее восьмитакт — образец интонационной завершенности и в то же время конструктивной закономерности иного «песенно-напевного склада», чем мелодии типа *кантов*. Мастерски «прикреплен» трипев с ходом на малую нону после повтора главного напева, вносящий в «ухарство» и самолюбование оттенок грусти: «поздно!» — чем предуказывается замечательный конец романса в обобщающем все действие шестидольном напеве («Не постель постлана в светлом тереме») с «лидийской» начальной попевкой. Более «плавной стрелой» — образ пловца, рассекающего руками волны, — движется запев мелодии «По реке вниз по широкой». Так же раскрывается весь диапазон (большая нона, постепенно превращающаяся из приставки к октаве напева в самостоятельный тон звукоряда — пример очень частой и существенной в мелодическом развитии «слуховой аберрации», чем вызывается длитель-

* У Чайковского соотношения между плавным поступенным движением и скачковым ходом голоса или между «опеванием» данной мелодической точки и вращением в пределах акцентуруемого интервала становятся тончайшими отражениями чувств и помыслов, своего рода эмоционально-мелодическими категориями (например, в романсах «Средь шумного бала», «То было раннею весной» и т. п.).

ность напевности). В этом романсе («Пловцы») красива «пентатоничность» запева, контрастирующая с обычной в «теме изгнанничества» элегичностью (здесь это средняя часть — ре минор — с подчеркнутой полутонностью); но очень досаждают вторая «гитарно-испанистая» часть («Река шумит, река ревет»), где решительно снижаются и образ и тема.* Еще один вид запева — протяжно-песенный тоже с подъемом в предельную верхнюю грань диапазона мелодии, но с постепенным движением голоса вниз, обращаясь в «глиссандирующий» рочерк («Сладко пел душа-соловушка»).

Но главное свойство Варламова — «распевность»: ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями-интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связном, но не связанном движении голоса. Каждая поступь «любовно» вокально «опевается» повтором ли, напоминанием ли на расстоянии, вариантно ли, а то и окружающими тесными интервалами-«приставками».** Переключенная в бытовой городской лирический стиль из народной протяжной песни и культовой техники «распева», практика распевания попевок и «опевания» отдельных интервалов и тонов создает одно из основных качеств русского «шубертианства» и является существенным показателем народно-национального тонуса. Недаром мелодия «Красный сарафан» пользуется мировой известностью: ее интонационная закономерность, «мимикрия» и «хамелеонство» интервалов, логика следования тонов, протяженность и переплетенность фрагментов звукорядов, естественность развития — все, все вместе обнаруживает стройный классический вкус. Содержание ее — диалог дочери-невесты с матерью — «распевается» в плавном эпическом тоне. Тон этот затеняет куплетность построения и вносит повествовательную объективность: спокойствие (все в жизни идет, как естественно должно идти), но не равнодушие, ибо эмоциональный строй песни-романса теплый, задушевный. Ни следа «воркотни» брюзги-старухи на непослушную дочь, т. е. бытового натурализма!

Ритм (конструктивный) варламовских мелодий тоже отличается плавностью, соразмерностью и симметричностью. Обычно довлеет волнообразная симметрия отдельных попевок — вздох-

* Плавно восходящий запев в полторы октавы в романсе «Ангел». Наоборот, в романсе «Челнок» диапазон раскрывается очень постепенно от сексты к октаве, к ноне, далее к пределу — полторы октавы от первого тона, после чего идет постепенное опускание мелодии к первописьлке. Великолепная мелодическая арка на большом пространстве, перекинутая очень плавно!

** Каждый интервал в любой момент может звучать (восприниматься) самостоятельной данностью или быть приставкой соседнего (прилепляться к нему), — например секста как секста или квинта с прилепляющимся к ней тоном сверху или снизу. В этой переливчатой игре (atracions!) интервалностей — одна из важнейших закономерностей явления, называемого *мелодией*, и ключ к его — данного явления — понимаю.

выдох, но в напевах большого широкого дыхания образуются связующие симметричные арки, или же вся протяженная мелодия обобщается в виде уступчатой арки, с соответственным симметричным подъемом-опусканием голоса. Упомянута уже замечательная мелодия «Челнок». Вообще Варламов, по-видимому, поклонник неразрывно сомкнутого звено звеном, сугубо плавного мелодического движения, подобно непрерывным линиям академического живописного классицизма. Только линии его не холодные, а скорее «брюлловские»: темперамент в рамках классической дисциплины.*

Прерывистый, нервный романтический ритм с «надорванными линиями» (вроде ритмов художника Орловского, например, в автопортрете 1809 г.!) не очень характерен для Варламова, но когда он пользуется им, то добивается большого совершенства, но в пределах песенно-романсной стилистики. Прекрасный образец романса с короткими мелодическими фразами, постоянно прерываемыми паузами-цезурами, — «Море» («Ветер море взбушевал»). Интересны концовки-кадансы, словно отрезаемые; интересны полутоновые светотени. Но все-все формально тонкое здесь обусловлено смыслом текста, даже отдельных стихов — до попыток как бы их звукозаписи.

В этом романсе характерно наличие романтико-элегической взволнованности — лирика глинкинской «тоски Гориславы» — с ее обычным признаком: минор с повышенной четвертой ступенью, — то, что дало свой своеобразный побег в девичьем беспокойстве в «тоске Татьяны» у Чайковского. Образцом сдержанно-плавной светлой «элегики» служит упомянутый уже романс «Ангел», а приближением к типу классических — по своей завершенной стильности — русских романсных элегий («Я помню глубоко» Даргомыжского, «Для берегов отчизны дальной» Бородин, «Слыхали ль вы» — элегический дуэт из «Евгения Онегина» Чайковского) является романс «Мне жаль тебя».**

Как и в лучших романсах Глинки, Варламову не чуждо, как впоследствии Чайковскому, проведение обобщающей интонационной идеи: запев ли, либо характерно выразительный интервал, доминирующий ритм, характерная секвенция становятся носителями поэтического образа и «мерой» композиционного единства. В романсе «Пловцы» ритм и линия звуково осуществляют образность ситуации. В романсе «Горные вершины» оригинально проведен поэтический «мотив» покоя, отдыха от жизни: мелодия ведется от широкого интервала малой септимы к тонике постепенным заполнением, но так, что сперва в двухтакте звучит весь ступенчатый ход от септимы к тонике с «паде-

* Тем самым он — мелодист-лирик глинкинской поры (подобно малым поэтам пушкинской эпохи возле Пушкина!).

** В нем интересна реминисценция последования из «Сомнения» Глинки при словах: «Была пора, когда и я любила».

нием» в квинту, а через несколько тактов тот же ход обнаруживается подчеркиванием каждой нисходящей ступени *опеванием* именно ее, в каждом двутакте: образующаяся секвенция мерно подводит внимающий слух к тонике, «точке покоя». Опять формальная сторона выражения совпала со смысловой направленностью стихотворения. Варламов пользуется и «фиоритурой» (росчерком, украшением) голоса, как образной звуко-«мотивацией». Пример в романсе-песне «То не ветер ветку клонит», где плавные «росчерки» напева, разбивающие монотонность двутактов, служат образным раскрытием поэтического сравнения: «...мое сердечко стонет, как осенний лист дрожит».

Образно-композиционным и идейно-смысловым значением *секвенций* Варламов пользуется очень чутко и умело, приближаясь к Чайковскому: своей «инерцией» секвенция возвращает взволнованное чувство к эмоциональной устойчивости, сосредоточенности, осознанию должного. В пенье, «Гориславу тоску» напоминающем (романс «Грусть»), выразительная секвенция — звенья кварт, — завершающая мелодию, интонационно прекрасно суммирует поэтическую идею:

Отлетел мой покой
И унес за собой
Мое счастье и жизнь далеко.

Интонация секвенции подчеркнута диатонична среди хроматической «светотени» остальной части мелодии, что, конечно, усиливает образно-смысловую направленность романса.

Мое исследование не о Варламове. Поэтому невозможно еще и еще останавливаться на изучении стиля одного из ярких русских мелодистов-шубертианцев, не в смысле слепого следования Шуберту-композитору, а ответа широкому демократическому движению к «психизации песенности»,* одним из «предчайковских» вершин которого Варламов был. Нельзя, однако, не остановиться на существенной характерной подробности гармонии Варламова.

Подробность эта не им изобретена, не ему лишь присуща, но очень упорное наличие ее в стиле Чайковского вплоть до Шестой симфонии позволяет рассматривать данную деталь как качество интонации, прирожденное эпохе. Речь идет об аккорде, очень популярном, уменьшенном септаккорде, который, смотря по написанию, то звучит на второй, то на четвертой ступени. Образовался он в процессе распространения интонационно существенного признака доминантности — вводного тона — с седьмой ступени внутрь лада через повышение четвертой ступени и либо повышение второй ступени, либо понижение третьей.

* Психизация, одушевление песенного начала сквозь личный лиризм — характерное городское демократическое явление, начавшееся на переломе XVIII—XIX вв.

По учению французских теоретиков начала XIX века, уменьшенное трезвучие седьмой ступени является главным (наряду с трезвучием тоники) аккордом лада. Через повышение четвертой ступени возникает второе — вводнотонно-уменьшенное трезвучие и тем самым интенсифицируется доминантность. Вполне понятно, что образовавшиеся от этого второго уменьшенного трезвучия производные аккорды стали получать в романтической, особенно в театральной музыке и в драматизированной симфонии, очень большое распространение. У Чайковского септаккорд на повышенной четвертой ступени мажора при минорной терции (пониженная третья ступень) — одно из любимейших средств интонационного акцента — резонатор мелодического тона, особенно выделяемого. Классический пример — в мелодии побочной партии Шестой симфонии (третья доля первого такта). В ясном стиле Варламова, при уравновешенных соотношениях субдоминантности и доминантности и преобладании тоничности, альтерированные аккорды всегда звучат «пятнами» из «иностиля», но все-таки повышенная четвертая ступень лада (второй вводный тон) допускает порой красивую выразительную «драматизацию» романской мелодики, отчего получается интонационная близость к соответствующим моментам у Чайковского. В романсе «Ангел» имеется очень обычное в бытовой лирике последование: перевод трезвучия тоники в квинтсектаккорд уменьшенного септаккорда на второй повышенной ступени с повышенной четвертой ступенью лада. Это уже не просто последование, а одна из типичных интонаций эпохи.

В «Красном сарафане» мягкая светотень — последование четвертой хроматизированной ступени — «тоски Гориславы» появляется в гармонии в первом такте. В шестом такте за минорным (ля) трезвучием вступает в контраст ему и с подчеркнутым перечнем уменьшенный септаккорд на повышенной четвертой ступени, с пониженной третьей. Наш слух теперь привык к аккордам этого типа вследствие их давней «бытовой стертости», но в эпоху расцветания бытовой романской лирики «колорирование» стиля путем внедрения в мажорный лад минорной терции при одновременном «интенсифицировании» доминантности «вторым вводным тоном» — две доминанты в пределах одной тональности — создавало безусловное повышение эмоционального тона. Это все равно, что в ораторском искусстве, рельефно фразируя период, какой-то *миг* его произвести на более высоком тоне голоса. Еще любопытнее, что Варламов, верный своему принципу классической симметрии, проводит и в первом восьмитакте «Сарафана» во внутренних голосах красивый «обратимый» ход: *ре, до-диез, до, си* (первый и второй такты) — *си, до, до-диез, ре* (пятый, шестой, седьмой такты), но этот второй, обратный ход интонируется вразбивку в различных голосах.

Сопровождение мелодий у Варламова большей частью типично «беллиниевское», согласно принципу — не мешать дыханию и естественной вокализации, т. е. оно является простейшим «аккордовым резонатором» богатого распевностью мелоса, сводясь к арпеджированию основных ступеней лада. В «Евгении Онегине» Чайковского во всех лирически ответственных моментах, где «вокалу» надо предоставить «свободное поле» действия, сопровождение, в сущности, остается «беллиниевским» и «варламовским», но, конечно, в руках мастера-симфониста получает тонкую психоинтонационную «расцветку».

4

Подходя теперь вплотную к «Евгению Онегину», выясним сперва общие предпосылки и основные качества его стиля и формы, потом остановимся на существенных интонациях, в общих чертах. Потом проследим интонационное содержание лирических сцен от общего к частному — к отдельным главным действующим лицам и к их соотношению друг с другом. Из этого всего уже выяснятся основные нити и движущие силы музыкальной драматургии и за ними, как окончательный вывод, выявленные музыкой идейно-этический принцип и эмоциональный тонус всего произведения как причины его жизнеспособности.

Развитие демократической городской песенно-романсной лирики было обусловлено широким повсеместным на нее откликом. Чайковский, переехав после окончания Петербургской консерватории в Москву, застал там песенно-романсное движение в полном цвету. Очагов его было много. Акцент делался на песню, так как имелись и талантливые певцы из народа, и общая направленность московской художественной культуры 60-х годов шла *вглубь* постижения народности как начала глубоко романтического. Ярким документом внедрения сознания Чайковского в романсно-песенный круг интонаций в московском преломлении является свежая и дышащая песенной естественностью музыка его к весенней сказке Островского «Снегурочка» (весна 1873 г.), где он с удивительным чутьем даже в «песенных цитатах» обобщал основные принципы русской демократической городской лирики, особенно ее плавную «распевность». Третья песня Леля («Туча со громом...»), с ее — моментами — «лидийской окраской», с прекрасным «варламовским» запевом в нону и лирико-эпическом тоном, выступает как образец данной стилистики. Пожалуй, ни в одном из крупных сочинений своего первого — московского — периода Чайковский не собрал с такой последовательностью в своем постижении и преломлении лучших «речений» (попевок и различного рода «оборотов») песенно-интонационного словаря демократической

Москвы* и стиля «психизирующей» — на городской лад — песенности.

Песенно-романсный и романсно-песенный (смотря по степени жанрово-стилевого акцента тех или иных интонационных качеств) стиль русской демократии ни в коем случае нельзя рассматривать как *подражание* народной песне — протяжной и плясовой. Только длительное высокомерное презрение, которым почему-то, несмотря на его широкую популярность и мелодические богатства, пользовался этот стиль в среде музыкантов-профессионалов и критиков, объявивших его псевдорусским, обусловило невнимание к нему со стороны исследователей русской музыки и музыкальной культуры. Выходило, что широкие демократические слои русского города принимали за жизненно желанные, эмоционально общезначимые песенно-романсные интонации нечто жалкое, подражательное, беспомощное и ложное! Почему? Потому, что в стиле этом общезначимое «эпическое» господствовало над субъективным и что работавшие в области городской демократической песенности и романсности композиторы были люди «малой творческой индивидуальности». Насчет «малости» поспорить можно: от нежелания заметить принципиально ценное в общедоступном заключали о мелкости таланта, не вслушиваясь, как чутко и с каким мастерством происходило в стиле Варламова, потом Дюбюка, а главное, у Даргомыжского и круга соприкасающихся с ними «лириков городского быта» освоение входящих в него повсеместно значимых, реалистических интонаций. Я много наблюдал за «лабораторией», за становлением «составных элементов» в этой музыке. И должен сказать, что *подражательное* в данном отборе общезначимого от случайного нисколько не превалирует над подражательностью в сфере высокой интеллектуально-индивидуальной лирики, где крупный талант всегда притягивает спутников. Что касается подражаний исконной народной песне, то, во-первых, это естественный ход вещей именно в русском городе, в силу преобладания в нем демократических слоев и демократической культуры; и во-вторых, и здесь пора же понять, что *преобразование народного мелоса* и его основных свойств и техники *распевности* в интонационно-музыкальный

* Очень интересно в интонационном отношении, как «живой свидетель» популярнейших «речений» бытовой музыкальной лирики, песенно-романсное наследие Александра Ивановича Дюбюка (1812—1897), очень крупной фигуры в московских слоях деятелей культуры музыки. Для стиля песенной лирики Дюбюка именно характерно растворение личного в эпическом (в смысле общезначимости интонаций), что наблюдается и в «Снегурочке» Чайковского, можно сказать, в предельном для такого яркого индивидуалиста преодолении личного тона, без отказа, однако, от «своего почерка», всюду в трактовке попевок и различного рода интонационных оборотов. В «Снегурочке» при преобладании песенности имеются уже характерные черты «онегинской романсности» («жалоба Купавы») — новая стиливая трансформация «тоски Гориславы».

язык городской демократии не означает *ложного*, притворного подделывания своих вкусов под народный строй речи.

Процесс переосмысления *народно-песенного* в сторону психизации или эмоциональной впечатляемости в условиях интенсивно выроставшей демократической культуры послепетровского города начался в XVIII веке и шел непрерывно. Основные черты стиля городской «широкослойной» песни-романса вырабатывались сложным путем, но, сложившись к моменту появления ранних песен-романсов Глинки, звучали для масс населения как нечто родное, знакомое. Родное, знакомое не по буквальному *сходству* с народно-песенными жанрами и формами (уже во всем народно-музыкальном формообразовании), а в силу постоянной *слышимости* в интонациях городской бытовой лирики народных родников и народной попевочно-вариантной системы мелодического развития. Никакого «псевдо»-стиля, никакого «маскарада» мыслей и чувствований в самом существе описываемого процесса быть не могло по сути историко-социального развития русской городской художественной культуры. Кроме того, в данном стиле не только играли роль крестьянско-песенные интонации, но и обратное течение: усвоение «европеизмов», всей песенно-романсной стилистики западноевропейского города, с отбором из нее наиболее чутких интонаций как показателей общечеловеческого содержания демократической лирики. Эти песенно-романсные диалекты подчиняли своему строю народно-песенные элементы русского городского мелоса, но и в свой черед подчинялись их сильному воздействию, в особенности в отношении *распевности* и других характерных свойств русского мелодического развития. Непонимание значения песенно-романсного демократического течения в истории музыки XIX века — и особенно русской — происходит у исследователей от «неслышания» того, что составляет существенную по своим реалистическим проявлениям основу музыки каждой эпохи: наличие социально-общезначимого круга интонаций, к эмоциональному тону которых восприимчивы широчайшие слои населения и на которых «держится» общительность и обобществляемость музыки. Вот наличие таких «жизненных токов» в произведении обуславливает его жизнеспособность.

Все вкратце рассказанное подводит к основам стиля и особенно мелодики Чайковского, ибо Чайковский не в меньшей степени, чем Даргомыжский, обладал чуткой восприимчивостью к интонациям в их общезначимости, как реальностям музыки, и ощущением закономерностей массового музыкального восприятия. Только личный тон его дарования 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 «натурали-

стическим показом». * Но эти индивидуальные свойства ни в какой мере не помешали Чайковскому остаться наиболее восприимчивым — после Глинки и Даргомыжского — мастером *обобщения* бытовой интонационности и вершиной эволюции русской демократической романсной лирики. Оттого-то элементы «тоски Гориславы», «Сомнения», «Не искушай», лирико-эпических оборотов «Сусанина» Глинки, а также «Русалки» Даргомыжского и многих других его метких интонационных «формулировок» можно всегда ощутить, в преобразованном, конечно, облике, в различных сочинениях Чайковского. Оттого же понятна и особенная выразительность некоторых «интервальных ходов» (сфера «секстовости», например) в музыке «Евгения Онегина»: она уже лежит в традициях стиля!.

Акцент на городски психизированной песенности в музыке «Снегурочки» придает ей, при всей прелести личного тонуса Чайковского, эпический нюанс в духе соответствующих лирических песен Дюбюка и Даргомыжского. Но чтобы понять сущность нового качества в «Евгении Онегине» с акцентом в нем на романсности, надо представить себе, что было бы, если бы основная попевка «жалобы Купавы» или «весенняя лирическая сцена» стали в «Снегурочке» интонационно главенствующими элементами; родилось бы иное ощущение стиля, но ясным бы осталось, что оба произведения при различии акцентов (*песенное*, с колоритом романсности, начало в «Снегурочке» и *романсное*, с колоритом песенности, в «Евгении Онегине») основывают себя на общезначимой реалистической интонационной сфере.** Но между ними есть мост — романсная напевная лирика «Лебединого озера» (осень 1875 г.). Недаром популярность музыки этого балета соперничает с «Евгением Онегиным». Вся стилистическая пестрота «Лебединого озера» ни в чем не вредит основной направленности интонаций, их романтической сущности, раскрывающейся в романсной мелодике и в распевности. Первый вальс в этом балете — начало новой после Глинки эры русского вальса. И тут слышится то же главное, что и в бытовом, особенно элегическом, романсе: распевность, плавность, мелодическое «опевание» тонов лада. Пестрота стиля, на что я только что указывал, идет здесь от сюитно-дивертисментного характера хореографического замысла и наивно разработанной сюжетной схемы. Но все мелодическое становление и все симфоническое (например, развитие «темы лебедей») в данном

* Подобного рода «натуралистический показ» обнаруживается в сильнейшей мере во «Вражьей силе» Серова, произведении замечательном и единственном в своем роде по интонационной наблюдательности и чуткости. Только по стилю это скорее *посад*, чем город.

** Романс — психологизация (и субъективизация) песенности в нервно повышенной лирике города — в русских условиях часто обратно «натурализируется» или эпически трансформируется в песню (лучший объект для наблюдения такого процесса — романсы Глинки).

балете обнаруживает распевность как эмоционально-отзывчивое, привлекающее к себе слух важнейшее качество русского лиризма, русской «романсности». И если не в буквальной интонационной тождественности, то ассоциационно «жалоба Купавы» и контрастная ей тематика «весеннего обновления и освежения» (в «Лебедином озере» это прекрасный E-dug в последнем акте) присутствуют в балете как обобщающий стилиевой комплекс, который идет едва ли не через все творчество Чайковского.* Из этих двух полюсов сказочности («Снегурочки» и «Лебединого озера»), объединяемых исконно человеческим мотивом неизбывной тоски женской душевности, плененной строем жизни, выкристаллизовывается путь к романсности «лирических сцен» — к «Евгению Онегину» и к реалистичности всей концепции этого удивительно юного произведения.**

Итак, романское в песенно-распевной природе русской демократической бытовой лирики, но с «нюансами» из наиболее популярной песенно-романсной сферы Европы (Шуберт, Шуман), составляет и предпосылку и основное качество стиля «Евгения Онегина». Но то психореалистическое, что в «Лебедином озере» было раскрыто в романтической оболочке, здесь обнаруживает себя в конкретно понятных русским людям бытовых условиях и живых образах «усадебного романа», на основе замечательной «лирической эпопеи» Пушкина. Правда, Чайковский оставил без внимания одно из существенных для эпичности становления пушкинского романа качеств: включение в развитие действия смен времен года русской природы и соответствующих этим сменам бытовых описаний и образов. Но ему ничего не оставалось делать. Не роман в целом воспроизводил композитор в виде оперы — он расплылся бы, а лирические сцены из романа, сведенные, в сущности, к жизненному поединку троих юных людей: Татьяны, Ленского и Евгения Онегина. От титула — опера — Чайковский отказывался, конечно, не зря. Понятно, вполне последовательно, что все формообразование и музыкально-драматургическое развитие лирических сцен не могло миновать интонаций песни-романса как основных реалистически общезначимых высказываний демократических слоев русской городской интеллигенции. Не надо понимать этого внедрения романсности в русскую оперу как механическое составление действия из цепи романсов-звеньев. «Евгений Онегин» не зингшпиль типа «Фрейшюца», не лирическая мело-

* Обращаю по пути внимание на E-dug романса «День ли царит», на E-dug темы феи Сирени в «Спящей красавице», на E-dug заключения Пятой симфонии и т. п.

** Возможно, что одним из толчков к поискам отвечающего назревшей творческой потребности сюжета было увлечение Чайковского оперой «Кармен» Бизе, слышанной им в Париже в январе 1876 г. Но у Бизе страстное, чувственное довлечет над «молодостью чувства», что для Чайковского — главное в «Онегине» как поэме юности.

драма типа «Кармен». Романское, как и в «Лебедином озере», раскрывается здесь симфонически — в развитии образных эмоционально-юно настроенных звукокомплексов, свойственных каждому действующему лицу. Романс как жанр появляется в своем «чистом виде», в конструктивно четкой форме и в виде «дивертисментного» фрагмента очень редко. «Лирические сцены» Чайковского, т. е. «Евгений Онегин», это звенья монологов («наедине с собой») и диалогов («бесед», «собеседований»), так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что «оперность» с ее риторикой и «показательностью», с ее «масками и котурнами» решительно преодолевается. По реализму всей своей внутренней природы и всей своей слышимости «Евгений Онегин» был событием выдающимся, равным лучшим достижениям русской реалистической литературы. Но скромность формы и интимность высказывания при абсолютной неподготовленности музыкальной критической мысли к такому явлению позволяли «проглядывать» главное в этом произведении: утверждение психологического реализма в русском музыкальном театре как его общечеловеческой — при демократическом становлении культуры — сущности. Теперь, когда за нами «лирический театр Чехова», Станиславский и Московский Художественный театр, многим из нас уже трудно оценить великую реформистскую сущность «Евгения Онегина» Чайковского по обратной перспективе: надо от замечательных достижений недавнего восходить к первоисходку.* Но не любить «Онегина» невозможно, а полюбив, надо понять и осознать его ценность у его конкретно-исторических истоков.

Итак, романское как лирическое высказывание проникает собою каждую из лирических сцен в соответственном смысло-драматургическом оттенке. Отсюда естественная, как в дружеском человеческом общении, как в бытовом собеседовании привыкших друг к другу и к обстановке людей, напевность речитативов первой картины. Очень тонкая стилистика «переходов» от «делового», объясняющего *необходимое* для слушателя в ходе действия речитатива к речитативу-беседе, обмену мыслями, чувствованиями и, наконец, к новому качеству — к романсному высказыванию чувства, повторяю, очень тонкая стилистика этих переходов стала возможной в музыкальном театре, и именно в русском благодаря тому, что к середине 70-х годов городская демократическая лирика стала настолько интонационно гибкой, что в ней не чувствовалось давления жанров: романс — это уже «общительная речь». Я, родившийся

* Когда смотрю или перечитываю «Чайку» Чехова, когда вдумываюсь в монографию Станиславского о чеховской «Чайке» и в сущность его системы, я не в состоянии не слышать в эти моменты музыки «Онегина» в ее тончайших принципиальных интонационных деталях, в сплетении которых и рождалось сквозное действие. Система Станиславского, прежде всего, «насквозь» реалистически интонационна, т. е. музыкальна.

в 1884 году, еще хорошо помню «домашние музицирования», в которых исполнение общезначимых песен-романсов действительно ощущалось как собеседование. Стоит вслушаться в «речи» Ленского в первой картине «Евгения Онегина», чтобы уяснить только что сказанное. От первой же фразы: «Mesdames, я на себя взял смелость привести приятеля» — не веет обязательно «сухого речитатива» западноевропейских лирических опер, где только драматический, тесно примыкающий к арии речитатив подымался до реализма взволнованной речи, а все остальное «речитативное» произносилось обычно как некое «между прочим». Взять хотя бы речитативы такой замечательной в психореалистическом отношении оперы, как «Травиата»!..

Следующая же фраза Ленского: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад укромный и тенистый!» — уже всецело вводит слушателя в романтический образ поэта — она могла бы быть сама по себе началом романса. Интонация веет задушевностью и нежностью. После квартета Ленский, оставаясь с Ольгой, как бы ищет ласковых слов признания: «Как счастлив...». Скрипки же интонируют его невысказанную мысль (мелодия последующего ариозо). Беседующие Татьяна и Онегин задерживают высказывание Ленского. Учтивостью и сдержанностью их беседы сильнее оттеняется теплота интонаций поэта, и когда, наконец, в пламенном романтическом признании: «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга» — чувство Ленского вырывается на простор, внимание слушателей уже подготовлено его предшествующими краткими, но выразительными высказываниями: они составляют единый интонационный комплекс с этой поэтической «исповедью романтика» в стиле романса-импровизации. И в нем-то, в признании, в постепенном раскрытии чувства сказывается выдающийся симфонист. Ленский начинает свою исповедь короткими фразами, прерываемыми паузами-цезурами. Волнение и робость. Наконец, пытается овладеть собой («Всегда, везде одно мечтанье...»). Интонация становится светлее, «опорнее», темп медленнее, шире: «Я отрок был тобой плененный...» (отметим мажорность характерной для стиля ниспадающей сексты). Но признание все еще движется «недосказанностями», прерываясь паузами, досказывает же и подсказывает мысли оркестр.* Только в заключительной стадии ариозо-романса («Я люблю тебя») настойчивость страсти побеждает романтическую робость юного чувства, и голос льется пламенным «наплывом», без остановок, наоборот, в стремлении возможно полнее и рельефнее, с акцентными повторами («я люблю тебя, я люблю тебя»), высказаться. Не менее инте-

* Например, как очаровательно звучит идиллический подголосок го- боя, свободно имитирующий голос Ленского в словах: «Я был свидетель умиленный твоих младенческих забав», или еще раньше, как концовка недосказанной фразы: «Всегда, везде одно мечтанье...».

ресно развивается, тоже в кругу романсных интонаций, образ Ленского на балу у Лариных от первой взволнованной фразы: «Ужель я заслужил от вас насмешку эту» — через переходы от вспышки к вспышке к задушевному ариозо-романсу «В вашем доме», импровизируемому из случайно оброненной Лариной фразы-упрека. Замечательно, что Чайковский выводит ансамбль из предельных стадий растущего волнения Ленского. Голоса вступают, когда нарастание оскорбленного поэтического чувства Ленского грозит перейти в стон, в рыдание. Получается крайне чуткая психологическая мотивировка ансамбля.

Как импровизация, развивающаяся в романсных звеньях-высказываниях, словно ошупью в мыслях находимых, сочинена Чайковским знаменитая сцена письма Татьяны. Так же прерывается ритм-пульс, так же возникают порой, словно некстати, цезуры, рвущие мысль. Но тут иной эмоциональный тонус. Ленский понимает свое чувство и, пламенея им, ищет, волнуясь, чтобы не оскорбить и не испугать любимой девушки, образных «околовысказываний», пока страсть не прорывается. Спокойный, почти бесчувственный ответ Ольги («Под кровом сельской тишины») сдерживает признание, вернее, заставляет его никнуть — «сумерничать».* В признаниях же Татьяны «импровизирует» чувство, новое для нее, для пробуждающейся в ней женщины; чувство, смутно осознаваемое — сперва, но постепенно, в дописывании письма, все ярче и ярче расцветающее навстречу утренней заре и солнечному восходу. Оркестр симфонически досказывает то, в чем девушка сознается только самой себе. Сцена письма Татьяны, конечно, единственная по правдивости и в то же время лежащая в стороне от всякой «оперно-показательной» эффектной игры на чувственности, ибо русский реализм прежде всего сдержан, целомудрен в высказывании чувства. Но зато подобного рода высокоэстетические художественные ценности не вызывают шумного удивления, воспринимаемые даже как нечто обыкновенное, само собою разумеющееся. Их слышат, уважая и любя, не только избранные слушатели. Перед всем художественно безусловно правдивым нечутких слушателей не бывает: тут сила воздействия *простой*, задушев-

* Как нечутки тут режиссеры, допускающие наивно-игровую «сценку» поцелуя и объятий «любовников», якобы настигаемых Лариной («А, вот и вы!»). От ответной на признание учливой интонации Ольги Ленский как человек, только что высказавший самое интимное, дорогое и непонятый, непременно замкнется, уйдет в себя. Ему не до «детской игры» в украденные поцелуи. Напоминаю еще реплику Ольги раньше: «Вчера мы виделись» — наивное замечание девушки, не любящей или не понимающей преувеличенный поэтической мечты романтика, в ответ на радостное одушевление Ленского («Я снова вижу с вами»). Вообще сценический образ Ольги, полуревенка, обычно превращают в мещанскую, зрелую девицу, которой надоели все одни и те же экзальтированные речи «жениха», в котором она вполне уверена. Чайковский же представлял себе, что Ольге лет 16.

ной, неаффектированной музыки безусловна. Так и случилось с «Евгением Онегиным» Чайковского, воспринятым *тихо*, без рекламных оваций, но глубоко и надолго ставшим родным произведением для широких кругов слушателей.

Любопытно, что каждая попытка оперно-аффектированного исполнения «Евгения Онегина» не вызывает сочувственных откликов и скорее внушает досаду. Мне рассказывали, что провал премьеры «Чайки» Чехова в Александринском театре в сезоне 1897/98 года вызван был преимущественно аффектированным мелодраматическим интонированием пьесы, где сдержанность высказывания — закон стиля! Если это и не совсем точно, все-таки в Чайковском, авторе «Онегина», и в мастерстве Чехова есть общее — в «незаметности» мастерства для восприятия. И мне думается, что чем меньше при слушании музыки вспоминается, «как это сделано?», т. е. искусное в искусстве, чем сильнее и убедительнее звучит музыка как живая волнующая речь, когда высказываемое адекватно сущности высказывания, тем правдивее интонация — сущность музыки. И когда критическая мысль начинает вникать в подобного рода произведения, то оказывается, что возникнувшее впечатление «неискусства» на самом деле достигается очень чутким психологическим и тонким интеллектуально высоким художественным мастерством. Например, гармония Чайковского обычно течет настолько естественно, как резонатор, усилитель эмоционального тонуса мелоса, что слух не различает в ней «ухищрений» ума и таланта. При аналитическом вслушивании обнаруживается щедрое и «вкусное» гармоническое изобретение, вовсе не отвечающее представлению о пассивном, следующем подсказам «нутра» композиторском сознании, не заинтересованном в искусстве как проявлении искусного мастерства. Поэтому вслушивание в «Евгения Онегина» требует сосредоточения внимания на многих деталях, не замечаемых обычно, но воздействующих своим существованием, не выделяясь, как во всяком естественно выросшем организме. Постараюсь выбрать из подробностей самое существенное.

На очень значительном отрезке времени в музыке XIX века, особенно в ее лирических формах, заметно странное явление: интервал сексты, незаполненный или же диатонически заполненный как отрезок звукоряда, становится интонацией, зерном напевов и тем, упорно повторяемым элементом то ли в своем облике «шестизвучия», то ли с «приставкой», отчего образуется диапазон септимы «Секстовость» как отрезок звукоряда восполняется порой до октавы (обычно от пятой до пятой ступени лада, например застольная песня Альфреда в I акте

«Травиаты») и шире.* Порой же остается в своем собственном диапазоне и получает облик или форму шестизвучного диатонического лада. Объяснить причину данного явления пока не удастся. Но выразительность — общезначимая — «секстовости» несомненна, чем и объясняется исключительное пользование ею как интонацией, эмоционально настроенным высказыванием. Возможно, что удобство подобного ограниченного звукоряда при вокализации обеспечивало его жизнеспособность. Но, вернее, надо заключить обратно — от устоявшейся жизнеспособности к удобству. Возможно, что «возрожденная гексахордность» отчасти являлась реакцией «чувства диатоничности» на исключительное расширение в европейском ладу «вводнотонности», со свойственным этому качеству усилением чувствительности. Реакцией лишь отчасти, потому что в сфере «секстовости» вскоре же стали возникать очень утонченные интонационные варианты звукоряда с кадансовыми «росчерками», с захватом близлежащих около опорного тона «вводных тонов». Пример, фраза Ленского: «Что день грядущий мне готовит?», где квинта *си* ми минора получает значение тоники, опеваемой полутонами. Другой пример: интонация «жалобы Купавы» в «Снегурочке». Диатонический «гексахорд» — начальная фраза ариозо: «Увы, сомненья нет» (или у Татьяны: «Пускай погибну я») и вариант: «Кто ты, мой ангел ли хранитель». Обычное размещение «гексахорда» в мажоре от пятой ступени вверх к третьей, и в миноре тоже — только чаще сверху вниз, как в упомянутой интонации Ленского («Что день грядущий»). Но возможны иные расположения. Чем диатоничнее «шестизвучие», тем ближе оно к архаическому, «пентатонному» звукоряду, диапазон которого тоже секста.

«Гексахорд», вероятно, возникал в процессе заполнения пентатоники полутонном (не вводным тоном, а как «приставкой» сверху к терции звукоряда); потому вполне мыслимо его очень длительное «реликтовое» (остаточное) бытие в качестве лада. Так оно и бывает, когда «шестизвучие» восполняется септимой (т. е. малой секундой сверху, как приставкой) и октавой: образуется миксолидийская последовательность. Например: *фа, соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль*, как мелодический лад в известнейшем *фа-мажорном* прелюде Шопена. Это происходит, когда в миксолидийское последование от пятой ступени лада включается подобное же второе от тоники, т. е. в данном случае от *фа*, образуя двойной миксолидийский звукоряд с характерным мелодическим «переченьем» терций, большой внизу и малой сверху, т. е., в нашем примере, *до — ми* и *до —*

* Для чуткого слуха октава октаве рознь, и ощущается большое различие между октавой как повтором вверх или вниз любого данного звука и октавой — внутри себя многообразно, но закономерно заполняемым «музыкальным пространством», т. е. октавой, «завоевываемой» слухом-сознанием.

ми-бемоль, причем двойной звукоряд получает такой вид: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, фа*, что в упомянутом прелюде и имеет место. Распространенность «миксолидийности» в западноевропейской и русской музыке указывает на возможность видеть в этом параллельную развитию «вводно-тонности», как существенного качества европейского мажорного лада, одну из метаморфоз средневековой (и глубже) диатоничности в преобразованном облике миксолидийского лада. Полутон в нем не имеет качества вводного тона; возникнув как приставка к терции лада, получившая самостоятельное значение четвертой ступени. Но тоника в таком последовании остается внутри, становясь централизующим тоном, а не начальным. Ярким и очень последовательным проявлением миксолидийности в «Евгений Онегине» звучит идиллический хор «Девы, красавицы» в третьей лирической сцене (картине), написанный в звукоряде: *ми, фа-диез, соль-диез, ля, си, до-диез, ре, ми* с начальным и опорным тонами *до-диез, ми* и с тоникой *ля*. Обычно этому ладу свойствен в романтической музыке эмоционально-смысловой тонус эпичности, деревенской (вернее, сельской) простоты, наивной идиллии, спокойного приволья.

На этом я останавливаю свой краткий экскурс в область романтической «миксолидийности», указывая, что ее проявления в музыке XIX века очень многообразны и богаты выразительностью, так сказать «противочувствительной», «противо-нервической». Для «Онегина» миксолидийские последования не характерны, а для «Снегурочки» с ее эпической интонационностью очень показательны. Уже от начала вступления там веет «миксолидийной» свежестью с типично русской трактовкой «доминантсептаккордности».*

* Необходимо дать здесь существенное для всего изложения данной работы разъяснение. С точки зрения интонационной основы музыки является мелос, мелодическое начало как естественное выявление процессов звуковысказывания. Гармония поэтому имеет два существенных стиливых устремления. Либо она вытекает из полифонии и тогда вся насыщена «напевным голосоведением» как интонационным развитием в последовательности и одновременности, либо она — опорный бас (неподвижный, «вольночный», т. е. архаический; либо она «органный пункт» — явление того же порядка), через практику клавирного сопровождения выросший в систему *basso continuo*, цифрованного баса, «генерал-баса», т. е. систему последования аккордов как резонаторов мелодии: это и есть стиль европейской гомофонии. Бас может оставаться на месте, может передвигаться скачками по опорным тонам лада, например в типичном вальсовом сопровождении; но интонационное развитие, «жизнь мелодии» происходит независимо от него (как, например, образующиеся от скачков в кварту — квинту квартсектаккорды — только *зримо*, и интонационно, для слуха таковыми не являются). В упомянутых становлениях в мелодике миксолидийности характерно, что бас чаще всего выключается как «мнимое движение» и останавливается («органный пункт»). Поэтому надлежит лад и вообще интонационный состав ведущей мелодии в гомофонной музыке *слушать*, выявляя, т. е. определять вне басового голоса как только лишь «опорного пункта». Основная ошибка «функциональной теории» в «неразличении» двух основных стиливых устремлений и исторических корней европейской гармонии. В русской музыке

Возвращаюсь к интонационно-выразительному значению сексты «шестизвучия» и «секстовости» в «Евгении Онегине». Нетрудно слуховым вниманием ощутить два ряда, два эмоционально-смысловых направления. Если перевести на язык слов, то первый ряд — ясно диатонический, с преобладанием движения вверх. Порыв, раскрывающее себя чувство, надежда, смелый шаг в неизвестное («Пускай погибну я» — Татьяна, «Увы, сомненья нет, влюблен я» — Онегин). Очень чутко Чайковский вклинивает между этими «возгласами» и их мелодическим развитием (2-я картина — сцена письма и 6-я картина — монолог Онегина после встречи с Татьяной Греминой на балу) симметричный вариант данной попевки с соответствующим мелодическим развитием в третьей картине в сцене «ликвидации письма» — во встрече Татьяны и Онегина в саду: «Когда бы жизнь домашним кругом». Движение — обратное — сообщает варианту попевки мерность и плавность, соответствующие учивой позе и тону высказывания ментора, т. е. роли или маске, какую берет на себя или надевает на себя Евгений Онегин. Это одно из любопытных проявлений интонационных ассоциаций «психологически мотивированной переключки и смыслово значимых вариантов».

Другой ряд секстовости — «секста Ленского» (минор, движение вниз от третьей ступени лада к пятой, с «росчерком» — «хроматическое опевание» устоя вводными тонами снизу и сверху, напоминающее о фразе «Руслана: «О, поле, поле, кто тебя *усеял мертвыми* костями»). Это поступенное движение вниз в звукоряде сексты (с «приставками полутонов» снизу или тоже с кадансового типа переходом за грань секстовости и возвращением в опорную точку) имеет очень большое значение в «интонационно-смысловом словаре» Чайковского. В сущности, сообразуясь со многими ассоциационными признаками, данная интонация звучит как «эмоционально осмысленный, одушевленный звукоряд», диапазон которого простирается от элегической «тихой» печали до трагической иронии над «культом чувства» — *над романтизмом*: в этом сущность лирики Ленского

их прекрасно понимал и различал Глинка, что не удивительно, так как самостоятельно ли, или по восходящей линии от Дена — Клейна к французским теоретикам-практикам гармонии начальных десятилетий XIX в. Глинка чутко отличал гармонию «аккомпаниаторства», т. е. акустического резонатора тонов мелодии, от гармонии, родившейся среди «остывания пламени феодальной полифонии», гармонии Моцарта и Керубини, гармонии глубоко интонационной. Особенно в отношении сферы «доминантсептаккордности» надлежит детально-слухово разбираться в природе ее интонаций, ибо большее интонационное различие между доминантсептаккордом как гармонией, идущей от баса вверх к «резонируемому» тону, и *уменьшенным септаккордом* как основным аккордом лада (Катель), который поддерживает «сопровождающий опорный бас». Это совсем иное интонационное качество. К учению о гармонии французов примыкал Бернхард Клейн (1793—1832), замечательный музыкант, учитель Зигфрида Дена (1799—1858), у которого «приводил в строй» свои навыки, опыт и познания Михаил Иванович Глинка,

(и не только его лично, а с воздействием вокруг), являющаяся вместе с интонациями душевной драмы Татьяны основным музыкально-психологическим содержанием «Евгения Онегина». Данные интонационной сферы тесно переплетаются аналогиями — «цитатами» и вариантами попевок и симметрией движений мелодических фрагментов.

Характерна цитата-вариант интонации Ленского в устах Татьяны в ее иронической отповеди Онегину в последней картине: «Что в вашем сердце я нашла?»

Напомню и основные «метаморфозы» сексты Ленского, ибо в них заключен впечатляющий драматургический смысл. В первой картине, на вершине юности и счастья, «секстовость» звучит безоблачным, ясным высказыванием: «Я отрок был, тобой плененный». В сцене на балу у Лариных, в мазурке, в оркестровом варианте напева содержание становится элегическим разочарованием, но это еще иронизирующая печаль Баратынского, а не тютчевские «грозные зеницы». Драматургически действенна трансформация мотива «Я отрок был, тобой плененный» в сцене ссоры при выступлении хора.* Слово один из светлых моментов признания Ленского в первой картине попадает теперь в виде интонационного варианта на уста «любопытствующей молвы-сплетни» в ритмически заостренном, искаженно эксцентрированном (все гости друг перед другом торопятся узнать, в чем дело, делают предположения, злословят!) преломлении, в оживленном темпе *allegro vivo*: «Ужель теперь вослед веселью их ссора кончится дуэлью?» «Секста» Ленского («Вы... бесчестный соблазнитель») интонируется здесь в «стиснутом» варианте и оттеняет своей жуткой экзальтацией, как-то на срыве дыхания, любопытствующие «стреттные» возгласы гостей. Все эти интонации Ленского собираются в трагический сумрак в знаменитой сцене дуэли — кульминации драмы поэта. «Похоронные фанфары» оркестрового введения к оркестровому же изложению романса-арии («Что день грядущий мне готовит?») звучат романтически-фаталистически. Они предваряют трактовку элегически-романсной мелодии в образе траурного шествия, после чего та же мелодия в вокально развитом изложении романса-арии звучит как монолог-раздумье Ленского о судьбе — для слушателей уже предрешенной. Но Чайковский-симфонист не удовлетворяется этим. В замечательном преддуэльном дуэте Ленского и Онегина в форме канона («Враги! давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?») характерные интервалы Ленского с «разбитыми» его полевками «вспыхивают» время от времени, усиливая тонус трагической иронии над романтическим культом любви и дружбы. Голоса замолкли. Настороженные «биения сердца» в оркестре, и на этом пульси-

* И добавлю: трансформация того же «мотива уходящей юности» в *Des-dur* 'ной «музыке о Татьяне» на петербургском балу.

рующем фоне флейты и кларнеты интонируют предсмертную мысль-воспоминание Ленского «Я люблю вас» (из признания I акта): проносится образ Ольги.

После выстрела и вслед за упавшим Ленским оркестр подготавливает тремя аккордами (*ff*, *mf*, *p* и еще *diminuendo*) — тремя начальными тонами мелодии «Что день грядущий» заключительные четыре вариантно-экспрессивных проведения этой мелодии оркестром в суровом ре миноре. Мое скромное описание — лишь канва для внимательного вслушивания в замечательную музыку, не высказываемую словами, ибо все, что глубоко интонационно правдиво в этом искусстве, буквально на слова непереводимо, составляя именно интонационную природу музыки и только ею так выражаемый смысл.

Параллельно интонациям Ленского развиваются интонации Татьяны. Состав их сложный. В основе — романтический минор с повышенной четвертой ступенью и хроматическим ходом, родственным глинканской попевке «тоски Гориславы» («Ужели мне во цвете лет»), затем восходящая секвенция «расцветающего чувства» и секстовые интонации лирического пафоса: «Пускай погибну я» и обратно-симметричная ей романсная мелодия «Кто ты, мой ангел ли хранитель». Эта интонация перекликается и с интонацией ответа Онегина: «Когда бы жизнь домашним кругом», а особенно с мелодией признания Ленского «Я отрок был тобой плененный». Развитие интонаций Татьяны («Пускай погибну я» и «Кто ты, мой ангел ли хранитель») обуславливает в шестой картине мотив — «менуэтный» — выхода Татьяны, а в последней картине, в диалоге Татьяны и Онегина, — возникновение обобщенного с ними тонально вариантно-новообразования, а именно мелодии: «Онегин, в вашем сердце есть и гордость и прямая честь». О «цитировании» Татьяной интонаций Ленского речь уже шла.*

Эти центральные интонационные комплексы окружаются, чередуются, сплетаются друг с другом и с более или менее переходящими интонациями остальных действующих лиц (Ольги, Няни, Лариной) и бытовыми попевками (хор и пляска крестьян в I-й картине) или образно-характерными мелодиями (поздра-

* Напоминаю о построенной на интонации Ленского фразе Татьяны при мысли об Онегине перед встречей с ним: «Он взором огненным мне душу возмущил». Нельзя также не упомянуть о драматургически яркой незапной вспышке (*FF*) интонации «Что день грядущий мне готовит» в виде варианта-фигурации в момент появления Онегина у Татьяны в последней картине — симфоническое раскрытие «мотива преследования» Онегина «окровавленной тенью друга». Далее та же интонация (*b-moll*) в оркестре в момент перед скорбным элегическим размышлением: «Счастье было так возможно...». Напоминаю еще о контрастном сродстве интонаций «Я отрок был...», «Что день грядущий...». Все эти интонационные сплетения образуют органически слаженный музыкально-драматургический комплекс мотивов, выявляющий драму об уходящей юности с ее мечтами, в столкновении с осознанием чувства долга и любви как долга, чем и является по содержанию своему данная опера Чайковского.

вительная песенка француза Трике). Самый драматургически значительный интонационный комплекс среди только что перечисленных «преходящих» принадлежит няне, Филипьевне; основывается он на лаконичной простодушной русско-эпической попевке в пределах диапазона квинты. Об остальном материале лирических сцен надо сказать, что «рамплиссажей», т. е. так ненавистных Глинке случайных или же по формальным причинам возникающих «заполнений» в «Евгении Онегине» очень мало. Несмотря на впечатление преизбыточествующей мелодической щедрости лирических сцен, существенный материал в них очень неизобилен, а окружение его тоже очень собранное. Дается оно по мере необходимости и не расплывается. Впечатление щедрости возникает от замечательного мастерства романсно-распевного развития данных интонационных комплексов и умения Чайковского-симфониста связывать на далеких расстояниях смыслово-интонационными ассоциациями каждый существенный момент лирического действия.

Насколько секста как выразительно-интонационный стимул развития распевной мелодии управляет строем лирических сцен и является романсно-лирическим интервалом по преимуществу, можно услышать, если свести к одной тональности наиболее заметные секстовые попевки. Возьмем ля мажор в основном пределе от квинты к терции лада вверх и обратно от терции к квинте вниз. В этой тональности звучит мелодия «Кто ты, мой ангел ли хранитель» — в антракте перед четвертой картиной (перед сценой бала у Лариных). Варианты: «Когда бы жизнь домашним кругом» (Онегин), «Что я богата и знатна» (Татьяна), «Онегин, в вашем сердце есть...» (Татьяна), «Ужель теперь вослед веселью» (хор). В той же грани находятся основная попевка мелодии «Ах, няня, няня, до того ли» (Татьяна) и хор «Девицы, красавицы», но с захватом верхней октавы. Хор начинается терцией лада, как и тема-мелодия няни Филипьевны. Начало популярного вальса — его опорная интонация — лежит также в сексте и звучит ироническим вариантом указанных мелодий, как и «реверансовая музыка» во время появления на столичном балу Татьяны — княгини Греминой.

Точно так же можно вообразить интонации Ленского переведенными в ля минор и, приведя их в соотношение с отмеченной серией мажорных секстовых интонаций, убедиться в тесном соотношении и ассоциационных сближениях тех и других. Кстати, дополняя «цитирование» Татьяной сексты Ленского, обращаю внимание на то, что, в сущности своей, эта секста рельефно вырисовывается в очень важных драматургически фразах «письма Татьяны», ибо в них — завязка драмы. Фразы следующие: «Зачем, зачем вы посетили нас?» и чуть дальше вариант: «Души неопытной волненья смирив со временем...». И тут удивительная чуткость симфониста-драматурга, всегда находящего смыслово-эмоциональные соответствия в ходе

«психологического действия» и проводящего «интонационно-вариантные арки» от одного момента к другому, аналогичному и углубляющему первый. Из этих соответствий возникает логическое развитие от предпосылки к следствию через ряд обоснований — все на интонационных сближениях — без каких-либо внемузыкальных пояснений. Возьмем только что упомянутый пример зарождения и трансформаций секстовой попевки Ленского. Татьяна инстинктивно провидит в посещении Онегина причину надвигающейся драмы. В ответе Онегину в последней картине, в варианте данной фразы: «И так смиренно урок ваш выслушала я», она вновь вызывает в своей памяти «деревенское происшедшее», но уже как следствие, итог. Между этими «точками» — девичьим предчувствием в первой лирической сцене и «памяткой» в устах Татьяны, молодой светской женщины, — свершается драма, где минорная секстовая попевка получает в интонациях Ленского полное музыкально-драматургическое развитие, особенно в преддуэльной элегии.

Минуя ряд характерных преходящих «интонаций душевных состояний», отражающих «миги» раздумья, решения, нерешительности или колебания, напряженность горя, сожаление и т. п., интонаций, связующих более длительные или длящиеся моменты действия, перехожу к сжато изложению лирических сцен в интонационном их раскрытии как музыкальной драмы, слышимой как образно-симфоническое высказывание голосами людей и оркестром, в «слушаемом действии» и видимой в сценическом действии.

6

«Евгений Онегин» начинается * коротким вступлением (andante, g-moll), целиком основанным на элегической «секвенции Татьяны». В ней есть исконный в русской лирике хроматический ход с повышенной четвертой ступени к ее естественному тону: в каватине Гориславы в «Руслане» Глинки дан классический образ подобного рода («Ужели мне во цвете лет любви сказать «прости навек»). Встречается аналогичная интонация и у Варламова («Море»), и у других композиторов бытового романса. Секвенция Татьяны интонируется сперва в трех звеньях, потом, по мере возрастающего волнения, в четырех (повторяемых), в различных регистрах оркестра и тембрах. Меняется и динамика. Но все проведения секвенции прерываются и досказываются мерным утвердительным кадансом (доминанта — тоника): «так должно быть». В конце вступления каданс повторен пять раз. Волнение девушки (также своего рода «Что день грядущий мне готовит?») — предчувствие единственного исхода, к которому дальше композитор — сцена за сценой — и приведет слушателя.

Дуэт Татьяны и Ольги протекает в плавном «варламовском» стиле. «Варламовским» по интонациям находил его и сам композитор. Но, конечно, музыка дуэта элегичнее и обобщеннее. К тому же в нее входит и секвенция Татьяны. Драматургически это — ожидание: что суждено просыпающемуся чувству? В дуэт вплетается беседа Лариной (матери) с нянькой. Для Лариной пение дочерей — повод к воспоминаниям: будущего для нее уже нет. И когда пение кончилось, обе старухи подводят итог жизни в незатейливой философии:

| | |
|--------------------------|---------------------------------|
| Привычка свыше нам дана, | } Вступления голосов проводятся |
| Замена счастию она... | |

Как вступление, так и дуэт интонируются в одной тональности (g-moll), чем подчеркивается монотонность череды «изо дня в день» и бесплодность ожиданий. Вот это и ждет Татьяну. Вопрос только: признать ли вслед уходящей молодости сразу власть привычки и ей подчиниться или осознать — через борьбу — *необходимость* как чувство долга. Пока же первая картина разворачивается среди иллюзий. Первая иллюзия — сельская идиллия: хор и пляска крестьян. Хор (запевала и ансамбль) песенно развернут в тональности ми-бемоль во фригийской ладовой окраске, с красивыми подголосками в середине («Щемит мое ретивое сердце»). Конечно, это синтез стилевых навыков московского бытового романсно-песенного музицирования. После диалога крестьян с Лариной следует сочно разработанная русская пляска с хором («Уж как по мосту, мосточку»). Мастерство композитора музыки к «Снегурочке» — робкое в сравнении с этой яркой жанровой картиной. Элегическая секвенция Татьяны — опять соль минор, но без прерывающего движение каданса, что драматургически чутко: здесь эта секвенция говорит о мечте, еще не надорванной, о чувстве, еще не осознанном. Поэтому после двух элегических звеньев скрипки распевно влекут мелодию дальше и дальше:

Татьяна: Как я люблю под звуки песен этих
Мечтами уноситься иногда куда-то далеко!

В ответ идет экспозиция образа Ольги (через речитатив с цитатой из плясовой песни к арии «Я не способна к грусти томной»). Ария задумана, если вслушаться в ее ритм и интонации, в направлении от наивной детски-капризной пародии на окружающее (не на одни только томные настроения Татьяны, но и вперед — касательно романтической мечтательности Ленского, над которой Ольга не столько иронизирует, сколько «умеряет» ее своей положительностью). Начало арии движется в старомодном ритме, в «менуэте с реверансами» — так, как обычно учили в танцклассах, с чего обычно и начинался урок. Имитирующая фразу Ольги флейта еще более подчеркивает

жеманный поклон-реверанс. Интонация голоса идет от речитаций на одном тоне к передразниванию «вздохов» мечтателей. Получается двойная шутливая ирония и в сторону «всегда мечтающих», и в сторону старины (любопытно, что старомодный — реверансный — ритм «выцветшей менуэтности» появляется и в иронических высказываниях Онегина о скуке в глуши, «прелестной, но далекой», и о занемогшем дяде, и, далее, на столичном балу при появлении Татьяны уже как княгини Греминой; наконец, в песенке Трике на балу у Лариных). Речитация на одном тоне тоже не случайна: вспомним монотонную беседу старух под пение Ольги и Татьяны («Привычка свыше нам дана»), начинающуюся тоже с речитации. Аналогичные моменты еще встретятся, так как, обращая внимание, творчество как интонационное развитие в отличие от аналитически рассудочной конструктивно-тематической разработки всегда раскрывается в непрерывной связи многообразных звеньев — «оттенков высказываний», «подхватывая» их в соответственных каждому моментах. Мысль все время цепляется за интонационные обобщения, причем чаще всего это происходит произвольно, конечно, после длительной сознательной направленно-сти себя на данного рода процесс сочинения.

Анализ именно арии Ольги помогает понять возникновение в сознании композитора музыки в последовательном выведении интонационных «звеньев и арок», когда ничто высказанное до данного момента, если оно драматургически значительно, не должно выпадать из слухового внимания. Напоминаю, что таков же русско-импрессионистский метод Чехова: тонкие штрихи психореалистических наблюдений, становясь интонациями действующих лиц (в пьесах, а в новеллах — в чутких, лаконичных, признаками и намеками, описаниях), звено за звеном, миг за мигом, раскрывают глубоко правдивый образ, а кажется, будто и намерения не было у автора обобщать и что он просто, походя, рассыпал свои наблюдения и замечания. Чайковский в «Евгении Онегине» ощутил (боюсь сказать, что здесь уже осознал) этот творческий метод. Позднее, в не менее реалистически-импрессионистской тонкой вещи, как «Иоланта» (и в «Щелкунчике»), он заново, на большом мастерстве, развил намеченные в «Онегине» предвестия и «проницания». Один акт «Иоланты» — это те же «лирические сцены», но в еще «теснее» связанной форме, без деления на отдельные картины.

С десятого такта, еще имитируя сентиментально «воздыхания», интонации арии Ольги начинают светлеть — к радостному ощущению своего существования («Зачем вздыхать, когда счастливо мои дни юные текут?»). Очень свежо звучит, словно внезапно нахлынувший, ля мажор («Я беззаботна и шаловлива»), направляемый через ля минор и до мажор к ясному, словно глубокая синева неба, ми-бемоль мажору. Все это время шло нарастание не сплошь, а романтическим приемом — корот-

кими наплывами — *crescendo*, сообразно ходу модуляций, чем достигается их рельефность. Центр арии (ми-бемоль мажор, *forte*, голос уверенно прорезывающий синкопированный фон деревянных духовых) подготовлен прекрасно. Смысл детски-наивного *credo* Ольги: «Я живу — я радуюсь» — становится, благодаря светлой и ясной музыке, волнуящим, бодрящим. Но композитор не задерживается на этом «серьезном» для Ольги душевном состоянии и, помня о пушкинском образе: «подобна ветреной надежде», — переводит музыку романса-арии в шаловливое скерцо, словно смеющееся над «реверансовой» стариной начальных тактов. Не продолжаю анализа. Гибкость, свежесть изобретения и легкость мастерства Чайковского позволяют слуху осязательно ощущать, как *лепится* интонационная форма через смену капризных и своенравных звеньев-интонаций.

Одно еще дополнение: из чего возникла основная четырехзвучная попевка арии, переключаемая композитором из пародии («Зачем вздыхать?») в скерцово-шаловливую улыбку (соль-бемоль мажор, *piano*, кларнеты, гобой и фаготы *staccato*)? Множество моих наблюдений и самонаблюдений над возникающими вариантами «смен интонаций» показывает, что слух очень цепко и органично «осваивает» особенно рельефные попевки, даже их детали и их аркообразную переключку, и стремится к соответственному «переосмыслению» их. В сущности, так происходит с психическими процессами ассоциаций, и вполне понятно, что психореалистический стиль, рождавшийся в «Онегине», требовал своего рода свободно повествовательной, «бальзаковской» антимеханистической техники. Требовал вовсе не из отказа от классических норм голосоведения и стиля, а, наоборот, из стремления к их органическому перерастанию в новый стиль. В этом отношении «Евгений Онегин» скорее антиромантическое произведение: романтизм, в сущности, не столько развивал классические нормы, сколько размещал в их отточенных гранях богатства своих вымыслов. Пример — Шуберт, симфонизм которого, при всей свежести музыки, выдает наивность мышления в сравнении с бетховенским. Даже у Шумана техника, связанная с порывистостью его романтического мышления, двойственна: там, где он встает на путь психореализма, мышление его крепнет, симфонизируется, рождается непреодолимая логика развития (особенно в гейневской атмосфере, в главном сборнике песен, а ранее в «Карнавале»); там же, где он всецело в «жан-полевском романтическом беспутстве», — имею в виду не сюжетность, а метод, — его формы не знают ни меры, ни спаянности, ни интеллектуальной дисциплины. От этого пострадали не только сонаты и симфонии, но и те из песен, где либо строго классический стих и метод строительства образов требовал иного склада мышления (Гёте), либо, наоборот, романтический текст, наивно слепленный, ускорял «полет образов» Шумана, мешая сосредоточению.

У Чайковского, при всей трезвости и положительности его почти бальзаковской манеры собирать, сводить и лепить интонационные психореалистические наблюдения в классически точные ритмы и формы, ритмом обусловленные, тоже сказывалось наследие — «прельстительное» — романтизма и смущало порой его сознание. Возникали произведения двойной направленности: романтическая заполняемость классических норм и схем чередуется с психореалистической переработкой этих норм и схем в органические, из них же вытекающие формообразования. Двойственность мышления ощущается и в «Воеводе», и в «Опричнике», и в «Лебедином озере»; и мне понятно, что Чайковский не любил этих произведений.* Наоборот, Шекспир и его тематика очень дисциплинировали сознание Чайковского в направлении к психореалистической органике форм, но не без упорного труда («швы» в изумительной по находкам «Буре» — произведении все же переходном — и ряд редакций увертюры «Ромео»). С «суровым Дантом» («Франческа»), надо сказать прямо, мысль Чайковского не справилась, — говорю не о хорошей, качественной музыке, если слушать ее «мимо Данте», — вернее, справилась наивно, идя скорее путем воссоздания «впечатлений от прочитанного» (так и неудачная с ее бароккопафосной и «мелодрамной» трактовкой образов Данте соната Листа!), а не по пути переключения поэтической идеи во власть музыки, как это сделано композитором в отношении пушкинского романа.

Я не смущаюсь, что скромная и недоосознанная во всей истории исполнений «Евгения Онегина» ария Ольги (ее интонируют почти всегда плоско-бытово, «терратерно») вызвала столь длительный экскурс. Во-первых, повторяю, наблюдение показывает, как органически лепится в ней интонационная форма, и в данном случае «количественный признак» — «малость формы» — не имеет никакого значения. Во-вторых, по указанному тут анализу внимательный к интонационности слух найдет во всем дальнейшем раскрытии музыкального действия лирических сцен свой путь к постижению мышления композитора и уяснению психореалистического метода симфоническо-драматургического развития, одинакового у Чайковского в операх (не всех) и балетах, как и в симфониях.

Итак, упомянутая скерцозная фразка («Я беззаботна и шаловлива») — основная в развитии арии — выросла из детали (вторая и третья доли) напева пляски («Уж как по мосту, мосточку»); а цепляется она еще за интонации фразы «Привычка свыше нам дана» (при повторе, после слов «да, так-то, так») и еще тотчас после арии продолжается в скерцозных

* От этой же двойственности, усугубленной еще стремлением сделать из себя «Мейербера» — ради успеха на Западе, — очень пострадала «Орлеанская дева», где от «бальзаковского метода» «Евгения Онегина» словно и следа не осталось!

репликах-интонациях деревянных в последующей сцене (речитатив Лариной: «Ну, ты, моя вострушка»). Затем естественно продолжается экспозиция — прерванная Ольгой — образа Татьяны, но подхватывает эту оброненную драматургическую нить няня («Танюша, а Танюша! Что с тобой?»). Интонируется «деревом» ее «сельская попевка», и, таким образом, музыкой намечается ход ко второй картине, к чрезвычайно драматургически содержательной одной из основных сцен — к беседе Татьяны с нянькой перед «монологом письма».

Прощание Лариной с крестьянами вторично прерывает экспозицию образа Татьяны, тем более что попевка плясовой уже связалась с жизнерадостностью Ольги. Только после ухода крестьян вновь возрождается «секвенция Таниной мечты», но теперь в интонациях гобоев, кларнетов и фаготов, а не скрипок, как было в начале сцены. Тем самым не сразу уходит «сельский колорит» и с ним первая иллюзия — иллюзия пасторальности. Кроме того, это — пример симфонической связи схожих интонаций и их развития через контраст тембров: деталь в музыкальной драматургии очень существенная. Беседа Татьяны с матерью ведется на противоположной оценке «иллюзии чтения». Этот «мотив» (разумею не музыкальный термин) был уже затронут в «беседе старух» о привычке, и здесь Ларина «подитоживает» его («и я увидела, что в жизни нет героев, покойная») в речитативно-распевных фразах иной направленности, чем «секвенция Тани». При исполнении принято несколько торопить эту беседу и вести ее как «между прочим», чуть не приближаясь к «деловому» — излагающему сюжетные ситуации — *recitativo secco*. Но в интонациях «об утраченных иллюзиях» Лариной и репликах (все еще с «сельским колоритом») «деревянных» есть интонационно существенные детали, небрежность к которым указывает на интонационную музыкально-драматургическую нечуткость.*

Кроме того, одна из существенных находок психореалистического стиля «Евгения Онегина» — это *глубоко правдивое переключение* обычно сухих речитативных оперных диалогов — «деловых сообщений» в репликах — *в связную речевую ткань, в собеседование, с тонким интонационно-тематическим содержанием*. Из этих бесед возникают и к ним приходят романсовые эмоциональные обобщения или арии и ариозо с романсовой стилистикой и порой даже с явно бытовым лиризмом. В такой череде протекает все действие «Евгения Онегина», и как раз во вдумчивом содержании *собеседований* заключаются цен-

* Фраза Лариной «И я увидела, что в жизни нет героев» предвещает интонацию во 2-й картине (второго звена попевки няни в ее рассказе о выходе замуж). Еще обращаю внимание на интонационно любопытное переосмысление фрагмента пафосной мелодии Рауля в дуэте IV акта «Гугенотов» в идиллическую «сельскую реплику» оркестра перед только что упомянутой фразой Лариной.

ные в музыкально-драматургическом отношении подробности («связки»).

Совершенно ясно, что Чайковский в обликах Лариной (в 1-й картине) и нянь (1-я и 2-я картины) и их интонационном содержании включает в экспозицию лирических сцен два прообраза «Таниной судьбы», как возникающего из опыта «утраченных иллюзий» чувства познанной необходимости — чувства долга, и тем самым этического завершения оперы-романа об уходящей безвозвратно юности.

Подробно описывать каждую из бесед невозможно, да такой «эмпиризм» и не нужен для читателей с воспитанным интонационно слухом. Вопрос только в том же внимании, с каким «чуткий глаз» не пропускает в непрерывной «неслучайности» смен красочных оттенков и светотеней в «неглавных», но «броских» моментах живописи! Музыканты ведь больше следят за схемами и техникой голосоведения, т. е. за *результатами*, отражениями и резонаторами интонационных процессов — проводниками мышления и целеустремленности композиторского сознания.

Тревожное настроение («Чу! подъезжает кто-то») — интермеццо перед появлением Ленского с Онегиным — делит всю первую картину на две части: начинается экспозиция образов героев-мужчин. В интермеццо упорно звучит *agitato* секвенция волнений Татьяны и, как обычно у Чайковского при переломах действия, подготовка идет волнами-нарастаниями на органном пункте; здесь это тон *си* (тремолирующая литавра на неподвижном звучании виолончелей и контрабасов), т. е. доминанта тональностей Ленского — ми минор и ми мажор, от которых, однако, Чайковский пока уводит слух кадансовым оборотом в соль мажор. Надо запомнить тональную «переключку» — эхо (выше была речь о тембровых ассоциациях по смыслу и о возникновении попевок арии Ольги из соседнего плясового мотива — по смежности): безмятежный соль мажор первого — для зрителя — появления Ленского в доме Лариных отразится позже на идиллически мирном начале мелодии ариозо-романса («В вашем доме») в четвертой картине, среди тревожной ситуации и настороженного внимания перед развязкой ссоры друзей. Ласково-приветливые реплики хозяйки Лариной («Помилуйте, мы рады вам») в ответ на первую фразу Ленского («Mesdames, я на себя взял смелость...») сопровождаются мягким опеванием ее интонаций оркестром.

Следует второе интермеццо — квартет из главных действующих лиц предстоящей драмы. Чайковский не раз применяет в своей драматургии прием полного выключения действия в переломные моменты ради «статического ансамбля знакомств или взаимного ожидания». Это своеобразные «предгрозовые накануне». Мы встречаем подобные ситуации в «Евгении Онегине», в «Мазепе», в «Чародейке» и, особенно напряженно, в «Пиковой даме». Музыкально-тематический материал почти

нейтрализуется и становится полужастывшим, ибо развитие жизни остановилось: люди словно приглядываются друг к другу, не выдавая своего я. Именно так построен — на ожиданиях, на догадках, на узнаваниях (реплики денди Онегина) квартет: «Скажи, которая Татьяна?». Даже до-мажорность ансамбля как-то холодно-чуждо внедряется в теплую «расстановку» тональных красок и светотеней и в плавность мелодических рельефов первой картины. Отмечаю еще опять появление старомодно-реверансного трехдольного ритма! Квартет переходит в лирическую сцену собеседований попарно (прецедент в прекрасном квартете II акта «Фауста» Гуно, но ехидно резонерствующий Мефистофель здесь заменен рассудочными сентенциями старящего себя «от скуки жизни» русского денди Онегина). Ми мажор признаний Ленского вносит душевность и тепло в создавшееся было «психическое оцепенение», подчеркнуто оттеняя учтливую сдержанность беседы Онегина и Татьяны, нарочито выдержанной также в старомодном ритме «вежливых поклонов» и в интонациях патриархальной идиличности (вновь напоминаю о ритмоинтонациях появления княгини Греминой на балу: опять ассоциационное «эхо» на далеком расстоянии!). О признаниях Ленского речь была. Музыка льется плавными и округлыми, кольцевыми «отрезами» мелодии и заключает в себе строгое закономерное развитие звеньев-интонаций взволнованной речи поэта: слышится, как из импровизации любовной песни рождается будто задушевное признание, а не по размеченным схемам форма романса. Она естественно возникает из чувствований юноши, отражая, миг за мигом, наплыв восторженной лирики. Интонируемая мысль и мастерство — тесное единство сознания — вызывают чувство глубокого художественного удовлетворения.

Первая картина кончается на вершине романтических иллюзий любви и дружбы, но не в трескучем пафосе, а в задушевных тонах интимной беседы. Со своей трезво-бытовой позиции няня суммирует, словно напутствие Татьяне, свои наблюдения: «Не приглянулся ли ей (Тане) барин этот новый?». В оркестре обнадёживающе звучит в умиротворенной вечерней тишине секвенция Татьяны (ля-бемоль мажор), отметим, интонируемая без хроматической светотени. Музыка застывает на вопросе в ясности мягких аккордов валторн и «дерева» под мерцающим tremolo струнных.*

* Из бытового облика и повадки няни, ее тревоги за счастье воспитанницы и понимания любви, прежде всего, как долга, обязанности, силой музыки возникает и вопрос к судьбе и предваряется ход душевной драмы.

Оркестровое введение (andante, f-moll) — лирическое развитие секвенций Татьяны и в виде варианта первого звена — волнение, беспокойство пробуждающегося чувства и, как тема мечты, — распевный вариант секвенции: образ воображения, уносящего сознание вдаль. Так и в жизни мысль следит за облаком, за полетом птицы, за удаляющимся дорогим существом! На том же фоне эпически спокойно начинается беседа няни с питомицей («Ну, заболталась я»). Центр беседы — рассказ няни о замужестве — без иллюзий романтической любви, а как естественное следование закономерностям быта и природы. Рассказ выдержан в тоне лирико-эпического повествования в распевно-песенном и полуречевом складе без искусственного натуралистического подражания «деревенскому говору», но с безусловным отражением напевности крестьянской женской речи. Прелестна «ворчливая» светотень фаготов и кларнетов («А ныне все мне темно, Таня. Что знала, то забыла... Да, пришла худая чередка: зашибло!»). Три проведения основной попевки рассказа, то деревянными инструментами (флейта, гобой), то первыми скрипками, то голосом (второе проведение: «так, видно, бог велел! Мой Ваня моложе был меня, мой свет») в сопровождении скрипок и альтов, звучат эпической непреложностью как выполнение долга. Здесь нет иронии над романтической мечтой, нет откуда-то грозящего рока или фатума, как — уверяют — в Четвертой симфонии. Просто утверждение: так всегда бывает и как же может быть иначе?! Вместо рассуждений Лариной о привычке здесь в действие входит реально ощущаемая жизнь деревенской женщины, диктуемая суровым бытом. То, что рассказ няни ведется вне какой бы то ни было мелодраматизации или пафоса скорби, в плавном повествовательном тоне, действует еще сильнее, глубже, убедительнее: в музыке при ее мерности нет эмоций, а воздействие — глубоко эмоционально.

Я очень подчеркиваю драматургическое значение этого рассказа. Ведь со второй картины, собственно, и начинает разворачиваться действие драмы. Здесь завязывается главный драматический узел или мотив: письмо. Здесь индивидуальное в образе Татьяны, ее девичье воображение, ее пробуждающееся любовное чувство вступает в поединок с окружающим бытом, с «философией привычки». И вот тут-то вклинивается эпическое повествование, раскрытое в наивно-бытовом тоне привычных «нянькиных сказок», а звучащее как мудрое, серьезное предостережение. Нянька не помышляет о нравоучениях, не резонерствует, простодушно даже не подозревает о значении

для Татьяны рассказа: она не вестница, не символ, не голос потусторонний — она просто знает, что такова жизнь. Чайковский мог выбирать много дорог для эффектно стилизованной в «народном духе» песни-арии с цитатами из свадебных причитаний и т. п. Он же, наоборот, лишь чуть давая нюанс «сельского быта», отводит слух от внешней характеристики, переводя смысл в живую эпическую интонацию. Получается сосредоточенный в себе эпизод, по существу, народный голос эпоса, «экспозиция» общезначимого чувства долга. Понять, — а в музыкальной драматургии это, прежде всего, — *услышать смысл* данного повествования — значит оценить «Евгения Онегина» в его подлинно разумной сущности и в природных правдивых свойствах русской жизни и русской женщины той эпохи, в которую могла возникнуть некрасовская эпопея* и когда впечатление от этого произведения не остывало и не могло остынуть, ибо сама действительность диктовала русской женской душе борьбу с иллюзионизмом во имя долга.** Без психореалистического знания и живого ощущения такой борьбы и связанных с ней этических поступков с отказами от личного счастья и от «обещаний воображения» вряд ли бы Чайковскому удалось так музыкально-глубоко коснуться интимнейшей стороны переживаний Татьяны-девушки и Татьяны-женщины, коснуться так деликатно, душевно, тепло и вместе с тем остро правдиво. Рассказ няньки и, далее, судьба Татьяны впервые в музыкальном театре психологически просто, без эффектных окружений и ситуаций, какие даже в «Травиате» имеют место,*** раскрывали перед слушателями новый душевный мир: становление женского счастья и недостижимость его. Одним только чтением романа Пушкина, самым внимательным, чутким, «участливым», одним только увлечением Пушкиным и желанием передать музыкально свои впечатления от литературного произведения композитору невозможно было бы, не стилизуя эпохи романа, а беря ее обобщенным перевоплощением в условиях современности Чайковского, создать столь волнующие своей интонационной испытанностью образы Татьяны и Ленского, даже хотя бы их одних!..

Татьяна поняла няньку, и, перестав ее слушать, «не в силах

* Напомним, что знаменитая поэма Некрасова «Русские женщины» («Декабристки») появилась в 1872 г.

** Здесь не место подробно останавливаться на высоком этапе русского женского освободительного движения 60—80-х гг., поры расцветания женских образов в операх Чайковского, и на отражении этого движения в русском искусстве также и на всем известных именах женщин — героинь эпохи, носительниц этоса женской Психеи — душевности.

*** Это — замечательная в эволюции музыкального психологизма опера, но сколько еще в ней мелодраматических мотиваций и ситуаций, отравляющих ощущение реального: и опека буржуазной семьи в лице отвратительного, фальшивого папаши, действующего фарисейски во имя блага «чистой сестры», которую позорит брак брата «с падшей», и сентиментально-хрупкое умирание героини, как ампула лирико-колоратурного сопрано, от чаточки и т. д. и т. д.

совладать с собой», поет мелодию своей страстной секвенции — «секвенции бурного томящегося чувства» («Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую...»), но не досказывает мелодию вполне: «рыдать готова!». Состав секвенции — острохроматический: от до мажора к си минору как вершине нарастания, но воспринимается ее мелодический рост очень цельно как обобщенно тональное единство, т. е. как лад, впитавший в себя вводные тона окружающих тональностей (пример дан был уже в 1837—1838 гг. Глинкой в «Марше Черномора»). В ответ на недоумение няни секвенция звучит полнее и напряженнее, переданная оркестру — струнным (мелодию поют виолончели). Татьяна сама мелодию секвенции теперь не интонирует. Это тонкий штрих: не досказав, она пытается объяснить няне свое состояние отрывочными речитациями («Я не больна... я, знаешь, няня!.. я влюблена...»), а страстность ее чувства раскрывает оркестр (для слушателей — это обычное для музыкальной драматургии средство «выяснения» душевных состояний).

По уходе няни секвенция звучит в третий раз, опять у струнных, но мелодию интонируют первые скрипки: тональность ми мажор. Этот интенсивнейший зов чувства вызывает в Татьяне нервное волнение — мелодия исчезает, музыка (все время струнные) короткими волнами аккордов бьется, словно не находя исхода. В инструментовке эффектно найден на крайней точке напряжения «подхват» органного пункта *ля-бемоль* (доминанта ре-бемоль мажора) валторнами, после чего, наконец, вступает человеческий голос (Татьяна: «Пускай погибну я») в прекрасной порывистой мелодии любви. Первый страстный порыв высказан. В оркестре в напевном *riano* опять у струнных звучит в полном своем облике секвенция уносящей вдаль мечты воображения. Надо заметить, что вся сцена письма движется волнами, более или менее длительными приливами и отливами душевной жизни. Дыхание становится то нервным, прерывистым, то «полнозвучным», привольным. Как и в признании Ленского (в 1-й картине), все течение музыки ощущается как импровизационное: мысль ищет пути, средств высказывания чувства. В целом же, когда на весь процесс оформления этой сцены оглянуться назад, — какая стройность и целеустремленность каждого интонационного звена открывается слуху! Этим доказывается, что форма рождается в процессе интонирования как отражение реального ощущения действительности.

Вторая стадия монолога Татьяны или широко развитое звено образуется из ре-минорной инструментальной иллюстрации «писания письма» (тему ведет гобой с ответами-репликами флейты, кларнета, валторны и арфы на синкопированном фоне струнных). Голос («Я к вам пишу, чего же боле?») вступает при повторном проведении этой музыки, переходящем в ее развитие.*

* Об интонационном содержании вокального рисунка в описываемой ре-минорной стадии сцены письма говорилось выше. Рисунок голоса каприз-

Перед дальнейшим проведением — остановка, раздумье («О да, клялась я сохранить в душе признание в страсти пылкой и безумной»). Интересно тут обратить внимание на одну деталь — на акцентированное движение вниз малой секунды и от нее в увеличенную кварту — то, с чего начинается вторая картина, — составляющее вместе с обратным подъемом к ней лаконичную интонацию: словно мучительно вынужденное, выстраданное решение! Перед страстным порывом («Пускай погибну я») из «стретного движения» секунд образовывалось бурное нарастание чувства. Здесь, в перерыве письма, опять ниспадающая секунда и квинта с обратным подъемом к ней составляют уже более плавную умиротворенную интонацию «горькой решимости»: ибо «не в силах я владеть своей душой! . . . Пусть будет то, что быть должно со мной! . . .». В этом случае перед нами характерное явление: интервал, тонически акцентированный, становится выразительно-смысловым единством, зерном высказывания и развития.*

Аналогичное первому, но с иной направленностью в развитии проведение ре-минорного эпизода писания письма приводит Татьяну к раздумью над только что сорвавшейся с пера мыслью: «По сердцу я нашла бы друга, была бы верная супруга и добродетельная мать». Эта мысль о долге заставляет Татьяну прервать письмо: «Другой! . . . Нет, никому на свете не отдала бы сердце я!» — чем начинается новая, третья стадия монолога — развитие экстатических высказываний, мотивировка своей решимости пламенным, страстным самовнушением. В этой стадии (отправная тональность до мажор) точно такая же конструкция, как во второй. Два обширных проведения основных мелодических высказываний («Нет, никому на свете. . .» и «Не правда ль? я тебя слыхала. . .») охватывают драматизированный речитатив: «Давно. . . нет, это был не сон! . . .». Воображение Татьяны вызывает спутника жизни, своего рода Демона («Не правда ль? я тебя слыхала: ты говорил со мной в тиши. . .») и мысль ее, волнуясь, начинает терять различие между явью и сном.

Четвертая стадия монслога — вершина любовных грез, любовного экстаза. Только темп медленнее, сдержаннее: мысль задерживает перед собой манящие видения. Основная тональность, как и тональность первого страстного порыва перед письмом, — ре-бемоль мажор. В ней и проводится несколько раз то оркестром, то голосом, восторженно, с различной интенсив-

ный, нервный. То речитация на одном тоне, то застенчивая скороговорка (речитатив уменьшенными долями), то напевные фразы, приближающиеся к основной интонации Ленского. Но все высказывания разделены цезурами — паузами, рельефно оттеняемыми непрерывным пульсированием оркестра.

* Секундность эта наблюдается и в тональных соотношениях основных стадий сцены письма: ре-бемоль мажор, до-диез минор, ре минор, до мажор, ре-бемоль мажор.

ностью «мелодия видения»: «Кто ты: мой ангел ли хранитель или коварный искунитель?». Среднюю часть составляет фа-минорный эпизод — самовнушение решимости («Но так и быть! судьбу мою отныне я тебе вручаю») на основе *первой* вступительной секвенции Татьяны. За данным эпизодом вновь звучит «мелодия видения» («Вообрази: я здесь одна») в еще более страстном высказывании и пламенном подъеме, который подхватывает весь оркестр: триумфально эту мелодию декламируют трубы, прорезывая сочные восходящие бурные гаммы струнных. Здесь же впервые во всей сцене вступают тромбоны. Деревянные духовые продолжают мелодию, отвечая трубам. Развитие ее переходит к первым и вторым скрипкам. Звучность восторженно-пьянящая. Срывом в ля мажор экстаз «снят», Татьяна запечатывает письмо («страшно перечесть»); момент нерешительности, и снова подъем и окончательный, волевой жест: «Но мне порукой ваша честь, и смело ей себя вверяю...» — интенсивно лаконично интонируется заключительный ре-бемоль-мажорный каданс.

Итак, все четыре последовательные стадии сцены письма, очень связанные, образуют после первого страстного высказывания («Пускай погибну я») единство нарастающего любовного чувства от смущенного, робкого, словно боясь и самой себе признаться «Я к вам пишу», через ряд самоубеждений — самонаблюдений к экстатической решимости: здесь и вершина романсности, здесь постепенно накапливаемые среди речитаций мелодические «рельефы» становятся ликующей страстной романсовой мелодией-исповедью, построенной симметрично из плавного ниспадающего движения и напряженного обратного восхождения. Это единство не разрушается, а интенсифицируется умно составленными «остановками» с преходящими «фрагментными» высказываниями и восклицаниями. В них тоже находится «интонационный цемент», связывающий все стадии. Я указывал на значимость движения малой секунды вниз, указывал на тональные полутоновые (в сущности, вводнотоновые) соотношения: *ре-бемоль (до-диез)* — *ре*, или наличие в до-мажорной «секвенции страстного волнения» си минора как вершины подъема. Тон *до-бемоль (си)* заметно выделяется в соль-бемоль-мажорном проведении мелодии: «Ты в сновиденьях мне являлся» — особенно в гармонизации, а это подготовительный *абрис* к мелодии «Кто ты: мой ангел ли хранитель» и к ее экстатическому нарастанию. Слух часто последовательно ощущает интонационное соотношение тонов *ре-бемоль* — *си*, настоятельно вызывающее до мажор секвенции, тогда как тоже часто осязаемое соотношение тонов: *до-диез* — *ля* или *до-диез* — *ми* вызывает ре минор. Соотношения тонов обращаются в соотношения тональные — как в словесной речи эмоциональный тонус слов изменяется в зависимости от повышения или понижения интонационной надстройки голоса.

Любопытно, что в «Борисе Годунове» Мусоргского (1874) в первых картинах, включая сцену в келье, соотношение *ре-бемоль* — *си*, выводящее к до мажору, и до-диез минор, выводящий к ре минору, образуют сеть интонационных модуляций из интенсивного ощущения «вводнотонности». В Четвертой симфонии Чайковского в первой же теме начальные тона *ре-бемоль*, *до*, *си*, затем появление тоники — *фа* — через ее предварение тонами *ля-бемоль* и *ми*, затем обратный подъем мелодии от окружения квинты звукоряда *до* вводными тонами: *ре-бемоль* и *си* — вся эта «игра светотеней», опевание тоники полутонами, ею «притягиваемыми», отображают один и тот же процесс композиторского нервно-восприимчивого вслушивания в новые выразительные оттенки в европейской ладовой системе, в быстрые тончайшие смены опорных точек внутри лада, в сложную ткань постоянных интонационных «аббераций слуха», когда только что фиксированный в сознании в одном предназначении тон получает иное направление. Например, в анализируемых явлениях обобщенной *ре-бемольности*: *ре-бемоль* как тональность ясно служит и точкой отправления и точкой, к которой стремится развитие, но *до-диез*, энгармонически равноценный *ре-бемолью*, становится вводным тоном к ре минору, составляющему интонационно контрастное звено в сцене письма. Но через осязаемое соотношение *ре-бемоль* — *си* постоянно вызывается до мажор: в этой тональности, обобщенной с *си* минором, движется весьма значимая секвенция. Обратим еще внимание, что не только во второй картине, но и далее, в третьей, громадное значение получает все тот же *до-диез* (*ре-бемоль*) как стержневой тон, как интонационная «точка», к которой возвращаются, от которой движутся, около которой сплетаются тона мелодии, тональности, гармонии, — словом, им определяется интонационная высотность и интонационная сфера, в пределах которой звучат основные музыкальные высказывания. Попевка няни начинается с *до-диеза* и тонируется возле этого тона, хотя он — терция лада. То же в хоре девушек в следующей картине.* Гобойная «мелодия письма» исходит из *до-диеза*. В последней картине вся «отповедь Татьяны» Онегину («Онегин, я тогда моложе...») является длительным устремлением мелодии к конечному *до-диезу* — своего рода *эхо* на конечный решительный *ре-бемоль* сцены письма.

Немыслимо и нет необходимости перечислять все «явления» *до-диеза* (*ре-бемоля*) как интонационно стержневого тона во

* Мелодически многозначимое *ре* в ариозо Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» является естественным следствием интонационного преобладания *до-диеза* в предшествующей стадии.

До-диез — «чувствительнейший» тон в *g-moll'*ных зарисовках образа Татьяны в 1-й картине. Перенос основного строя ее чувствований в «игру» интонаций вокруг *cis — des* вызывает острое ощущение «повышенности», возбудимости ее психофизиологического строя, что отвечает всей ситуации 2-й картины.

второй картине и далее (напомню ля-мажорную трактовку мелодии «Кто ты: мой ангел ли хранитель» в антракте перед четвертой картиной: мелодия начинается с тона *до-диез*). Чуткий слух не может не запомнить такого преобладания и не зафиксировать его в сознании как смыслово-значимое. Важно установить, что не «механизм модуляций по квинтовому кругу», а интонационно живое мелодическое положение тонов есть живое выразительное качество каждой точки лада и в каждый данный момент определяет эмоционально-смысловую направленность музыкально-речевого процесса, т. е., что и отдельный тон в различных своих предназначениях есть произнесенное чувство, высказывание — *интонация*, что составляет исключительно чуткую нервную сопряженность звукоотношений в современной музыке и образует крайне чувствительную тематическую ткань, благодаря чему возникает трудность восприятия «новой музыки» для слушателя с замедленной ответной реакцией слуха.

Заключительная сцена (рассвет) второй картины — одна из ярчайших удач Чайковского — симфониста-драматурга. Из глубоких регистров (по ощущению, не по размещению в диапазоне) фаготов и виолончелей, затем валторн, альтов и т. д., из хроматического восхождения всего оркестра возникает яркий свет до-мажорного трезвучия *fortissimo* — взошло солнце. Слышны свирель пастуха (красивый сельский наигрыш гобоя в сопровождении валторн). Свирель смолкает. Спокойствие (соль-мажорное трезвучие как фон для продолжения наигрыша — соло фагота). Татьяна сравнивает ясную утра со своим душевным состоянием; а виолончель в напряженнейшем регистре интонирует «секвенцию страстного чувства» — от соль мажора к фа-диез минору *etc.* до фа мажора, на котором гобой и фаготы вводят «попевку няни». Действие возвращается к исходной точке, к эпически спокойной, и мерной «речи» няни («Пора, дитя мое!»). Нервное движение скрипок по полутонам (отражение нарастания в первой стадии сцены письма, но волнение тут сдержанное) сопровождает просьбу Татьяны: «Ах, няня, сделай одолженье...». Просьба Татьяны речитируется отрывочными фразками робко-робко, а флейта с гобоем рельефно оттеняет ее просьбу мелодией — очень отдаленным вариантом секвенций Татьяны. Следующий дуэт Татьяны с няней носит «сельский наивный характер», обобщая «материал» наиболее эпических и «внеэмоциональных» попевок (отметим, что первая фраза дуэта: «Итак, пошли тихонько внука» опять начинается с тона *до-диез* как терции ля мажора и является вводным тоном к последующей мелодии няни в ре миноре: «К кому же, милая моя?»)*. Драматургически понятна наивность данной тут

* Сельский характер интонаций связывает дуэтную мелодию Татьяны с хором девушек в следующей, 3-й картине.

Чайковским музыки: Татьяна при всем с трудом сдерживаемом нетерпении «скрывает» за этими идиллическими интонациями свои минувшие переживания. Кроме того, по закону контрастов, тем сильнее и напряженнее звучит в оркестре заключительное проведение в обобщенном до-мажорном ладе «секвенции страсти» в ее полном законченном облике как поступенное «волновое» восхождение звено за звеном, от тоники к тонике в две октавы, с длительной остановкой на вершине, после чего постепенным *diminuendo* музыка возвращается к исходной тонике и тоническому трезвучию — в умиротворенности и тишине (*ppp*).^{*} Таким образом, в заключительной стадии второй картины тональность до мажор в двояком облике — диатоническом (свет солнца, ясность утра, природа) и обобщенно ладовом со светотеневыми полутонами — «собирает» в своей лучистости «тоновые» и тональные интонационные контрасты, обусловленные психореалистическим раскрытием душевной борьбы Татьяны.

Перейдем к третьей картине (к третьей лирической сцене). Вновь вызывается ассоциация пастушьих рогов (валторн): они только что были слышны в утренней сцене. Музыка возвращается к тональности рассказа няни, к ля мажору, через терцию до мажора — тон *ми* («педадь»). Идиллический сельский хор девушек, начинающий и замыкающий картину, — дань быломu: он звучит в тонах венециановских и дельвиговских. Интонации его связаны с одной из стилистических направленностей лирики Даргомыжского, где тоже преобладает в качестве начального и опорного тона терция лада, в данном случае *до-диез*. Вспомним песни Даргомыжского типа «Душечка-девица» (эта песня теснее всего соинтонирует с хором Чайковского), хор «Сватушка, сватушка» из «Русалки», оттуда же хор-славение «Да здравствует наш князь молодой» и особенно мелодию Наташи: «Ласковым ты словом» и т. п. Диапазон подобных мелодий чаще всего от квинты до квинты лада, т. е. с нюансом «миксолидийности». Выше об этом была речь. В отношении стилистики и музыкальной драматургии «Евгения Онегина» хор «Девыцы, красавицы» продолжает сельско-усадебную «линию» музыки, идущую с первой картины, а также — что очень существенно — перекликается с только что усвоенным слухом впечатлением от первой мелодии просьбы Татьяны в ее дуэте с няней в конце второй картины. В дуэте речь идет о доставке письма, и, таким образом, хор девушек, интонационно

^{*} Тонкое мелодическое чутье Чайковского-симфониста проявилось и тут в двухоктавном восхождении звеньев секвенции: порядок тонов-ступеней *минует* вторую ступень *ре* (следуют: *до, ми, фа, соль, ля, си, до* и т. д., ибо слух отмечает тона как опорные точки на сильных долях лада, а не в качестве «подходов»). Только на вершине восхождения вступает тон *ре, свежее* звено (*ре, до, си, ля*), повторяемое четыре раза, только после чего на сильной доле *fortissimo* появляется тоника *до*. Так достигнута предельная интенсивность!

соприкасаясь с дуэтом, держит слушателей в настроении Татьяны, ожидающей судьбы своего девического письма.

Первый выбег Татьяны в сад сопровождается уже знакомыми переборами «пульсирующих» струнных, ритмоинтонацией страстного волнения. Только интервалы здесь шире и разнообразнее. В интонационном же отношении в этих биениях слышится растерянность, тогда как в «стиснутом» подъеме-порыве в сцене письма («Пускай погибну я») звучит волевая страстность. Из данного *agitato* струнных вырывается драматически яркая, сильная фраза Татьяны: «Здесь он! Здесь Евгений! О, боже, что подумал он!.. Что скажет он!» — одно из содержательнейших смысловых интонационных обобщений. Ее широкий диапазон (полторы октавы) еще дополняется уползающими в низкий регистр «ворчливо сумрачными» фаготами и низкими крайними тонами кларнета: совсем тембро-интонация «Пиковой дамы». * Меня всегда крайне волнует этот момент. Во фразе, в ее начальной стадии, ~~«затаена» секстовая попевка Ленского~~ («Что день грядущий»), но в целом построение ее таково, что, несмотря на звучание ~~«опевающих опорный тон попевки полутонов (си-бемоль — соль-диез), тона ля~~ (вся фраза интонируется в ре миноре с пониженной второй ступенью, т. е. *ми-бемоль*) в ней нет. Это придает тону высказывания острейшую психореалистическую выразительность: словно ушла почва из-под ног, нет душевной опоры! Как следствие из глубины души вырвавшейся тоски о счастье раскрывается прекрасный в своем лаконизме *adagio* романс: «Ах, для чего, стенанью вняв души больной...». 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. Надо отрешаться в такие моменты от прикованности к сюжету, к ситуации и слышать музыку как симфонически возвышенную мысль: в этом и сила психореалистического метода Чайковского. Не отказываясь от просто житейских интонаций, ни от эмоционально отзывчивой широко популярной мелодики бытового лирического романса, он находит в драме общечеловечески значимые душевные состояния, через которые данный образ теряет свои сюжетно точные черты, но зато подымается до образа-идеи, до образа-обобщения. Так, здесь на место «младой девы», наивно упрекаю-

* Не могу не указать здесь, что в произведениях последнего периода («Пиковая дама», «Щелкунчик», «Иоланта», Пятая и Шестая симфонии) Чайковский нашел язык *тембров* как *интонаций*, т. е. самый реалистичнейший, естественнейший язык музыки. Тембры только как декоративную красочность он никогда не любил, будучи, в сущности, всегда склонен к экспрессионистическому характеру стиля, а не к живописно-колористически-иллюзорному (ср. звукопись гликинкой «Ночи в Мадриде» с Итальянским *каприччио* Чайковского).

щей себя за ошибку, предчувствующей результат и уже внимающей своему оскорбленному самолюбию, музыка реализует образ женщины, томящейся от боли за попранное глубокое, большое чувство и от сознания невозвратности юных надежд на возможность счастья. И романс Татьяны становится симфонически значительным обобщением стона множества русских женщин: «Нет, так жить нельзя!». От Татьяны отсюда лежит путь к Марии в «Мазепе», к Куме-Чародейке и к Лизе в «Пиковой даме».

Adagio завершается знакомой по сцене письма интонацией-вдохом: «Но так и быть!», здесь же: «О боже мой!..» и далее: «Как я несчастна, как я жалка!..». Появление Евгения Онегина, как и в первой картине, сопровождается одной из его мелодий-поз, в которых холодная сдержанность сочетается с приветливым достоинством. Этот же тонус музыки передается и в его обращении к Татьяне: в Онегине — боязнь живого, непосредственного чувства, как у существа с перегоревшим сердцем. Поэтому неверно, что он неискренен в своей резонерской отповеди Татьяне. Наоборот, тон его музыкальной речи не только искренний, но и сочувствующий девушке. В его словах звучит, в сущности, один мотив: что же делать, если во мне нет чувства и если человечнейшая гордость и «прямая честь» не позволяют притворяться. Об Онегине во множестве литературных анализов было высказано много полновесных соображений, но полноценно высказался своей музыкой Чайковский. Он сумел найти интонации, в которых существуют личное достоинство, благородство чувствований, приветливость и холодная учтивость из нежелания быть чувствительным, т. е. для него, Онегина, смешным. В первой картине, в квартете, Онегин маскируется любопытством и иронией над Ольгой и чувством Ленского. В прогулках с Татьяной он прятает свое я в учливой беседе, с легкой иронией над «старинкой» («ритм реверансов»). Здесь, в сцене «ликвидации письма» ему необходимо быть самим собой и, прежде всего, искренним, что он и делает, высказав свое: «нет чувства». На это Татьяна отвечает скорбно: «О, боже, как обидно и как больно», ибо в «речи» Онегина есть все: и искренность, и честность, но нет не только чувства любви, но и *сочувствия*, именно сочувствия,³ а не резонерского сострадания.

Для музыки — труднейшая ситуация: не теряя теплого искреннего тона, композитор должен был не высказывать ответного Татьяне чувства и не впасть в чувствительность, к тому же оставаясь в стиле романсности. Считаю, что Чайковский нашел путь равновесия и в романсном ариозо «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел» звучат правдивейшие для данной психологической ситуации интонации. Высказывая учливые нравоучения Татьяне, Онегин, как я уже сказал, говорит одно: «во мне нет чувства»... Сцена завершается возвраще-

нием к исходной точке — к идиллическому хору «Девицы, красавицы», только в сокращенном изложении. Во время хора Онегин продолжает поучать: «Учитесь властвовать собой». Татьяна молчит. По своему лаконизму и сочетанию песенно-эпического повествования, драматической напряженности и романсовой лирики в «рассудочно-повествовательном и назидательном тоне» сцена свидания Онегина с Татьяной отличается высоким классическим мастерством, близким Глинке: ничего лишнего, никаких заполнений («рамплиссажей»). Простота и естественность музыки, ее свежесть и в то же время обусловленность классикой; наконец, драматизм без пафоса, без мелодраматической искусственности и чувствительности, а, так сказать, в разумности и в сосредоточенности «камерного стиля» — все в целом составляет стройное гармоническое единство. И хочется развить уже сказанное: к «Евгению Онегину» наш слух так привык, что простота и естественность музыки кажутся простоватым — в смысле незатейливой непосредственности — искусством. Но разве искусство — выявлять наивные «безыскусственные» качества отсутствием искусства?

Мой анализ далек от подробностей, и я лишь намечаю вехи. Но и в наметках сколько приходится отмечать талантливости, изобретательности, спаянности и, главное, везде и всюду чувства меры и художественной скромности! Чайковский нигде не закутывается в тогу мастера и не возвещает о праве на патент по поводу какой-либо новой технической детали.

В музыкально-драматургическом отношении данная сцена совершенно реформировала налаженные традиции оперных дуэтов. Героиня, в сущности, продолжает свой монолог предшествующей картины, но в сконцентрированной драматической форме. После чего она — лицо без речей. Герой высказывается как вежливый собеседник, в тонах дирически сдержанного романса. А драма живет и живет, всецело в столь искренно-учтивых по отношению к девушке интонациях: *в своей иронии над романтикой мечты и романтическим культом верной любви Онегин иронизирует над глубоким человечнейшим чувством Татьяны, первым и единственным чувством.* Столкнувшись с его боязнью чувства, Татьяна, замыкаясь в себе, вступает на путь доводов рассказа няни и подчиняется велению реальности или чувству долга в том облике, в каком ей это диктуют быт и эпоха. Но от подобного же столкновения чуткого чувства с нечутким — с нечуткостью любимой девушки — как последовательный романтик гибнет Ленский. И когда потом в самом Онегине, наконец, проснулось, мстя за себя, пламенное чувство, он остается одиноким. Потому совсем неверна не раз высказываемая мысль, что данное произведение следовало бы назвать «Татьяна Ларина», а не «Евгений Онегин». И смерть Ленского и выполненный Татьяной долг — это стимулы раскрытия высшего идейного конфликта: Онегин, прельстившись культом иро-

нии и ощущая в нем преодоление романтизма, эгоистически прошел мимо живого чувства, что стало драмой его жизни, неизбывной и непоправимой, а вместе с тем и осью «лирических сцен об уходящей младости» («мечтам и годам нет возврата»), ибо так был прочитан Чайковским роман в стихах Пушкина.

Четвертая и пятая картины

Четвертая картина — самая сложная и замечательная по музыкально-драматургическому замыслу и мастерству его выполнения. В ней начинается крушение «онегинства» — культура иронии как самодовлеющего жизненного принципа. В предшествующей картине, в сцене свидания с Татьяной Онегин был на вершине утверждения правоты своего личного поведения и справедливости иронического отношения к окружающему. Здесь же он сталкивается не с тем, что называет «легкими мечтами», а с убежденным носителем романтического культа верности, дружбы и любви. Принимая весь пушкинский роман за ироническое произведение и, прежде всего, антиромантическое, забывают, что Пушкин преодолел свой юношеский романтизм во имя реалистического отражения действительности вовсе не ценой отказа от свойственных романтизму «радостей жизни», как любовь и дружба. Пример — его «Капитанская дочка». Ирония Пушкина — не отказ от лучших завоеваний романтизма, ибо они общечеловеческие; это — трагическая ирония над неспособностью современного ему общества осуществлять их, отчего прекрасные свойства человека становятся для одних только объектом иронии, для других же — иллюзиями, либо утрачиваемыми, либо приводящими их убежденных последователей к гибели.

Антракт перед сценой бала у Лариных построен на мелодии Татьяны: «Кто ты: мой ангел ли хранитель...». Флейты на фоне гобоя и кларнетов начинают мелодию (опять ля мажор, опять с терции трезвучия), валторна с сопровождением фаготов продолжает. «Легкая мечта», дразнящая воображение девушки, принимает облик сельско-идиллический, т. е. одной из иллюзий, уже рассказом няни, казалось бы, рассеянной. Развитие мелодии обрывается резкими биениями аккордов (частый у Чайковского прием «отвода слухового внимания»), но мечта вновь воскресает, вновь манит воображение и звучит ярче, осязательнее (альты, виолончели с продолжением у фаготов и контрабасов). Изложение драматизируется. Борьба. Появляется знакомый нервно-конвульсивный ритм срывающихся в синкопах и узких интервалах струнных. Гобои и вся медь fortissimo

жестко чеканят аккорды. И все-таки «легкая мечта» вновь воскресает (опять, как вначале, у деревянных духовых и валторн): любовь Татьяны остается с ней, пусть это воспоминание, но воспоминание дорогое — о лучшем в жизни. Далее вступает «усадебно-провинциальная» действительность с ее сутолокой, с ее сплетнями, с ее рассеянием жизни всеми дешевыми забавами времяпрепровождения. Это все с реалистической чуткостью большого русского художника отражено в знаменитом вальсе. Надо тут же обратить внимание, что танцы (и вальс и мазурка) включены Чайковским тесно-тесно в драматическое развитие и в характеристическое жанровое описание происходящего: самодовлеющей дивертисментности в них нет. Еще тоже существенное. Как убежденный психореалист в данном произведении Чайковский всегда так ведет действие, что рядом с раскрытием «психоиллюзорностей» направляет мысль слушателя *к действительному*, к тому, как рассеивается иллюзорность. В сущности, здесь основной стержень всей музыкальной драматургии «Евгения Онегина», и невникание в него ведет к глубоко извращенной трактовке произведения. Нельзя путать основных направлений, и необходимо еще помнить, что ни показ иллюзорностей, ни рассеяние их у Чайковского не означают ни художественно преувеличенного показа, ни преувеличенно гротескного изображения «рассеиваемых иллюзий». Надо очень внимательно вникать в эти простые, казалось бы, с позиций психологического реализма вещи.

В первой картине перед слушателем раскрывается усадебный быт в идиллических тонах не потому, что Чайковский его желает «приукрасить». Он как психореалист раскрывает быт так, как его действительно слышали, видели, осязали, словом, воспринимали и ощущали Татьяна, Ольга и Ларина (няня тут только поддакивает «барыне»): Татьяна любит мечтать под звуки крестьянских песен, Ольга — веселиться, полнокровно чувствуя радость бытия, она вся — детский еще инстинкт. Для Лариной же все это давно стало привычкой, привычными буднями, «мерным ходом часов существования». Далее: Ленский романтизирует действительность, но искренне, творчески. Его чувство — глубокое и подлинное, как и его мироощущение. Онегин — в этой картине — учтиво иронизирует над «старинкой». Но все явления и образы нигде не утрированы композитором и классическая эстетика «художественной меры» нигде ему не изменяет. Только по качественному различию эмоционального тонуса музыки слушатель может догадаться, что особенное *тепло* интонаций Татьяны и Ленского — от сочувствия к ним композитора.

Но вот важнейшая в развитии драмы вторая картина. Опять несколько не отступая от метода реализации, Чайковский глубоко правдиво раскрывает душевный мир девушки, в которой пробудилось раннее сильное чувство, вызвавшее иллюзор-

ные предчувствия и его призрачный образ, «хранителя и иску- сителя» (это подчеркнуто уже в интонациях Татьяны в квар- тете 1-й картины: «Я дождалась, открылись очи, я знаю, знаю: это он...»). Что было бы, если бы композитор трактовал всю сцену письма в свете «онегинской иронии»?.. Вместо этого Чай- ковский пользуется оправдавшим уже себя в развитии симфо- нии средством контрастных сопоставлений. Все становление музыки Татьяны движется в непрерывном «волновом» развитии. Но зато драматургически существеннейший рассказ няни дается в эпическом тоне с спокойной мерностью неизбежного хода явлений. Рассказ няни — высоко художественное *рассеяние* иллюзий сельской усадебной идиллии без малейших снижений музыкального качества в ту или иную сторону и вне уступок натурализму.*

В четвертой картине рассеивается иллюзия «усадебного ин- терьера» и всего провинциального бытового блеска. Глазами гостей и провинциальных девиц бал — это радость жизни (здесь воскресает «линия Ольги»): «Вот так сюрприз: никак не ожи- дали военной музыки!». Развитие драмы, постепенно вплетаю- щееся в действие, самым фактом своим является рассеиванием иллюзорности. Но Чайковский вводит метод психологически- симфонического контраста тоньше и еще более чутко. В сущ- ности, он пользуется методом, сходным с методом Лермонтова в «Казначейше». Формально он «подаёт быт» через вальс на очень высокой, гибкой технике, психологически же здесь раз- вертывается один из лучших образов «русской душевной валь- совости». Мне думается, как должен был бы Чайковский улы- баться над попыткой, хотя бы пианиста Пабста, ввести этот именно вальс на концертную эстраду в виде блестящей, эффек- тнейшей парафразы! Парафраза, конечно, не привилась, как не привилось и листовское концертное переложение полонеза из «Евгения Онегина», ибо между сущностью реалистически дра- матургической целеустремленности этих «нетанцев» в танце- вальной оболочке и между концертным стилем танцевальности лежала пропасть — острое художественное противоречие в лож- ном приспособлении!..

Итак, Чайковский вполне обстоятельно и серьезно, вполне объективно разворачивает картину провинциального усадебного быта. Неверно, когда некоторые режиссеры упорно, в стиле уже гоголевского гротеска, противореча чувству художествен- ной меры и формам музыки, перегружают сцену «натуралисти- ческими фигурами» в целях «критического отношения» к эпохе. Высший упрек эпохе дан Чайковским в музыке драмы и гибели Ленского, т. е. ужас перед самой возможностью такого явле- ния, и отсюда трагическая ирония, но не над романтизмом

* Музыкально-драматически Чайковский метко, противопоставляет мерно-эпический тонус «сказа няни» резонерскому тону нравоучения Оне- гина Татьяна.

Ленского, во имя трезвого бытового здравого смысла ларинских гостей, и уж никак не в пользу онегинского самодовлеющего эгоизма в маске светски благовоспитанной иронии. И вальсом, и более иллюстративной шумной мазуркой, и именинными куплетами Трике Чайковский-художник, обожавший Толстого, говорит: «Вот как было», но тут же чутким искусством большого мастера «срывает маски». В вальсе сделано это очень тонко, действительно по-толстовски, вроде, например, знаменитого эпизода в «Воскресении» с звучанием листовской рапсодии.

Вслушаемся, ибо в «Евгении Онегине» у Чайковского нет — по-глинкински — «рамплиссажей», ничего лишнего, ничего «зря». Не случайно, как это всегда происходит в творческом интонационном процессе, вальс органично рождается из антракта, утверждающего «мечту Татьяны» как «воспоминание на всю жизнь», как прошлое, ставшее душевной реальностью — бережно хранимым чувством любви. Если бы это было не так, не требовалось бы далее ни сцены столичного бала, ни глубокой серьезности развития последней драматической картины «Евгения Онегина» с прекрасной своим горьким сожалением («счастье было так возможно, так близко») музыкой. После катастрофы (отповедь Онегина) Татьяна с ее «как обидно и больно» не может все же возненавидеть Онегина: искренность его признания тому мешает. Но окружающий ее быт не может не видеться ей после отповеди как нечто пестро, шумливо досадное. Инстинктом своим Татьяна ощущает правоту «проповедника»: в нем нет чувства — а тем самым отпадает «мотив» ненависти. Такому содержанию чувствований Татьяны противостоит вся цена бала, а в первую очередь *вальс*.

Рекомендую перевести интонации антракта из ля мажора в ре мажор. Припомним интонационное содержание мелодии побочной партии первой части Шестой симфонии и аналогичных моментов в музыке Чайковского. Сравните со всем этим, и в особенности с темой Таниной мечты, только что отзвучавшей в антракте, мелодику вальса: окажется, что его основная тема в условиях трехдольности и ритмически своеобразной причудливости (типично провинциальный старомодный вальс, «пармейски», «вприпрыжку» из-за тесноты и суетливости!) *рассеивает* и словно дразнит и раздражает своей суетливой скерцозностью душевный строй Татьяны при *одинаковом с темой антракта интонационном содержании*. Недаром до момента острого раскрытия конфликта (сцена ссоры) — до ансамбля, развивающего «стон Ленского», Татьяна молчит. Это очень чуткий психологический штрих. Катастрофа захватывает и Татьяну и Ленского. До данного момента ни суетливая скерцозность вальса, ни шумная суতোлка мазурки «со звоном шпор» не могли вырвать ее из душевного сосредоточения — следствие глубокой обиды, — ни рассеять иллюзорность ее девичьей мечты,

в страдании переставшей быть иллюзией и застывшей в сердце как «верная спутница» на всю жизнь. Но скорбь Ленского заставляет и Татьяну высказаться, и в ансамбле ее «болевые» интонации («как холодная чья-то рука», тоска «мне сжала сердце больно так, жестоко») выступают все рельефнее, пока ее голос не остается один. Но это уже финал, развязка. Пока же суетный быт — своей вариантной «трансформацией» мечтательных Таниных интонаций — реалистически обнаруживает в пестром кружении вальса свое подлинное, в сущности, равнодушное лицо.

Таким чутким драматургическим оборотом срывается маска не с «мечты», давно ставшей для Татьяны реальнейшим глубоким чувством, а с иллюзорности усадебного благополучия и жизненного уюта. Срывается маска и для слушателей и для Татьяны одновременно, вскоре же и для Ольги и для Лариной. Только гости остаются при своем любопытстве и восторге перед пищей для сплетен! . . .

И опять же, повторяю, рассеяние усадебной иллюзорности как обнаружение тупого равнодушия провинциально-усадебного быта и к душевным ценностям и к драме друзей и любящих совершается не художественно сниженно, а, наоборот, сугубо ярким реалистическим развертыванием бытовых образов и явлений. В вальс внедряются и отголоски «сельских идиллий» (например, интонации, напоминающие мелодию Тани при посылке письма: «И так, пошли тихонько внука» — в соль-мажорном эпизоде вальса: «В наших поместьях не часто встречаем»), и иронически преобразенные в воркотню скучающих дам, как в первой картине в «философию привычки» (Ларина), элегические размышления эпохи («ну, уж веселье»), и воробьино-щебетанье беспечных «юных дев» перед ротным: «Ах, Трифон Петрович, как милы вы, право» (из этого лепетания, словно бы подслушанного Ленским, возникает в обратном преобразении волнующая мелодия: «В вашем доме, как сны золотые»).

Словом, вальс — подробнее интонационно обобщенная жанровая картина, естественно, органически вплетенная в развитие действия и глубоко драматургически мотивированная как контраст содержания личной психики героев драмы и «личин веселящегося быта». Скорбь Тани замыкается в молчаливое сосредоточение. Ирония же Онегина переключается в скуку, скука же вызывает мальчишеское желание дразнить окружающих, во что по досадной случайности включается — из-за детски капризного кокетства Ольги с Онегиным — Ленский. Возникает драматургический мотив оскорбленного чувства дружбы, на смену уже доведенного до внутренней *никем не подслушанной* коллизии мотива оскорбленной любви (Онегин и Татьяна). Так из простых подставляемых случаев звеньев начинает расти через всю сцену бала, эпизод за эпизодом, параллельно

скрытому глубокому горю Татьяны, драма Ленского и Ольги, Ленского и Онегина. Первой только что описанной стадией ссоры является послевальсовая сцена-диалог Ленского («Ужель я заслужил от вас насмешку эту»), Ольги и Онегина. Включением именинно-поздравительной сцены куплетов Трике ссора пока рассеивается, с тем, чтобы пламеннее разгореться после шумной мазурки в диалоге Онегина и Ленского («Ты не танцуешь, Ленский?»).

По пути заметим, что даже во все время своего чествования (эпизод с Трике) Татьяна молчит, но что характерный подбор интонаций Ольги (наивное непонимание происходящего, капризность нечуткой девушки, которой мешают веселиться) приближает ее к окружающему «безликому быту» и словно бы выводит из «драматического треугольника»: Ленский, Онегин, Татьяна и, следовательно, дальше из действия лирических сцен. Наконец, что в ритмо-драматургическом развитии (ибо ритм у Чайковского-симфониста не нейтрально-формальный элемент, а композиционный стимул, органически входящий в смысл действия!) все время уже с вальса наблюдается «бетховенски» характерное «разрезание» трехдольности двудольностью — свойство, вызывающее напряженность движения музыки и ощущение неравновесия при волевой устремленности. Об интонационном содержании и развитии ссоры, о появлении «сексты Ленского», о различного рода вариантных трансформациях интонационно действенных интервалов, «возгласов», попевок, фрагментов, звукорядов и т. д. говорилось раньше. Подробностей этих не описать. К тому же внимательный к интонационным «переосмыслениям» слух свободно сам разберется в происходящем действии — не во внешней его стороне, видимости, а в слышимой — интонируемой — драме.

Глубокое отличие психореалистического метода композиции оперы, так четко проведенного Чайковским в «Евгении Онегине», от эволюции западноевропейской оперности заключается в непрерывности интонационного действия,* в освоенности интонационным процессом всех элементов музыки и драматургии и, главное, в тесной спаянности, в правдивости, вернее, в полном единстве характера и «сценического поведения» каждого действующего лица с качеством его интонаций (высотность, тембр, ритм, вокализация). При этом каждое оперное амплуа как принцип, как обобщение не отрицается, но переключается в личность и во все бытовое окружение.** Переключается не

* Как выявления внутреннего «душевного действия».

** «Пойте так, как в данных состояниях и условиях, реагируя на них интонируют люди» — привожу в подходящем контексте слова Шаляпина (их мог бы произнести и Станиславский) — вот в чем (создать возможности реалистического пения, не отказываясь от кантиленности) заключена была и творческая устремленность Чайковского при сочинении «Онегина». Сравнение: в интонационном реформаторстве, внесенном Чеховым в драму!

до степени натурализма. Словом, метод Бальзака,* а не Золя (добавлю, и не Мопассана), точно так же, как ирония Чайковского, не имеет ничего общего с ненавистной ему «шопенгауэровщиной», человечность же и чувство реального не позволяют ему даже приблизиться к «пропилеям нищестанства».

Развитие сцены ссоры после мазурки достигается интересным контрастом: тепло интонационное передано оркестру, и этим оно словно бы уходит в воспоминания, в отдаление дружбы. Диалог же ведется в подчеркнуто *речитативном* стиле, при частом «топтании» голоса на одном тоне. Вступление хора любопытствующих гостей («Вот неожиданный сюрприз») — и тем самым включение в действие *праздных интонаций сплетни* — усиливает напряжение ссоры. Тщетно Онегин, понимая происходящее, пытается остановить ослепленного своими же собственными чувствованиями Ленского (опять драматургическое обобщение: ослепление Ленского — основной «грех» романтизма в его крайнем преломлении уже как культа гордого чувства!). Музыка становится мелодраматичнее, пестрит отдельными возгласами, почти «музыкальными междометиями», почти теряя симфонически строгую нить развития. Но в интонационно-драматургическом отношении все это задумано вполне логично и органично: ведь в ссоре конкретного мотива нет, она возникает из самоослепленного глубокого чувства. Отсюда и соответствующее музыкальное отображение и оформление.

Возглас Лариной: «О боже! В нашем доме, пощадите!» на момент возвращает Ленского к действительности. Сперва в светлом идиллическом тоне, но зацепившись вариантно за соль-мажорную интонационную сферу Трике, т. е. за окружающий мирок (усадебный мир 1-й картины им уже забыт!), Ленский ведет свое элегическое, вопреки мажору, волнуемое всех романское ариозо: «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли...». Ариозо — глюковское по чистоте, ясности, прозрачности чувства как мелодии. Очень чутко Чайковский вскоре же переключает то, что должно было бы успокоить смятенность мыслей поэта — воспоминание о лучшем в жизни, — в стон, в скорбный упрек тому, что вокруг, в срывание иллюзорности самим же Ленским. Это — верное психологически наблюдение: весь характер Ленского, его душевный вечно вспыхивающий склад, контрастность чувствований при глубоко этической верности дружбе и любви — все вместе влечет его к крайним полюсам ощущений. Из данного душевного надрыва, заражающего окружающих, Чайковский выводит нервно реагирующий (особенно Татьяна!) ансамбль главных действующих лиц. Грубо контрастно вмешивается хор любопытствующих гостей. Как в вальсе (но еще не так обнаженно) «веселящийся быт» попирает душевно ценное для Татьяны, так здесь, в грубом претво-

* Но с интонационными тонкостями, предваряющими изысканнейшую «словесно-интонационную инструментовку» драм Чехова.

рении любопытствующими сплетниками одной из любовных интонаций Ленского («я отрок был..»), сметается любопытством и сплетней его глубоко искреннее, человечнейшее чувство. Для Онегина ситуация становится невыносимой, а для Ленского уже безысходной. Следует вызов на дуэль, лаконичное прощание Ленского с Ольгой (без мелодраматической арии, как полагалось бы!), и, как всегда в подобных трагических неожиданностях, — полная домашняя растерянность и суматошная суетня, чем и завершается сцена после сильного драматического напряжения. В подобного рода ситуациях Чайковский, без риска нарушить стилевое единство, допускает натуралистическую трактовку происходящего, даже порой выключая тематический материал и останавливая развитие. Музыка только позирует в громких кадансовых перепевах, упорно акцентированных и «вдалбливаемых» в сознание.

Финалом сцены ссоры является сцена дуэли (5-я картина). На это указывает и интонационная связанность сцен и интонационное развитие. Ми минор, примыкающий к мазурке, с вариантным проведением мотива «Что день грядущий» и соль мажор ариозо «В вашем доме» находят полноту выразительности в знаменитой предсмертной арии, хоронящей любовь и дружбу как романтические иллюзии. Средняя часть арии («Блеснет завтра луч денницы») — вариант-интонационное развитие мелодии «В вашем доме» и вообще мажорной интонационной сферы чувства Ленского. Несмотря на романсную природу свою, ария «Куда, куда вы удалились» действительно воспринимается как классически законченная форма арии, формы, занимавшей в эволюции вокальности место *adagio* и драматического *allegro* в симфониях. Чайковский в данном случае идет глубже пушкинского замысла и стиховую иронию Ленского над своим же чувством интонирует в тоне зрелых размышлений классиков русской поэзии о судьбе, о смысле жизни и смерти, сближаясь с Баратынским, Веневитиновым, Тютчевым. А впрочем, кто знает, — если верна догадка, что в Ленском отражены черты Кюхельбекера с его привычками к «славянизмам», — не выражал ли Пушкин под маской иронии своего глубоко искреннего сочувствия к Кюхельбекеру, лицейскому товарищу, ценнейшему человеку и несомненному таланту? А сочувствие Чайковского вытекает уже из глубин ощущения участи и скорбной доли самого Пушкина и ряда русских поэтов.

Интонационное содержание сцены дуэли уже анализировалось, как и ее композиция, в которую в значительной мере входят ритмы похоронного шествия: фанфары и вся трактовка мелодии арии в оркестре и затем канон: «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?», со знаменитым мерным *ostinato* литавры (*соль-диез*). Дуэт этот, конечно, — одна из достопримечательностей русской оперной культуры. Истоки его, понятно, в замечательном каноне «волшебного чарования», гип-

ноза чувствований в «Руслане и Людмиле» Глинки, в первом акте («Какое чудное мгновенье»); но, конечно, в силу иной ситуации трактовка различная. Замыкание музыки сцены в сурово-скорбном патетическом ре миноре тоже находит свое оправдание в тональных традициях русской оперной драматургии («плач по Людмиле» в том же «Руслане»). Но и в интонационном тональном комплексе «Евгения Онегина», где довлеет, как было уже отмечено, тон *до-диез* то в качестве тоники (обычно как *ре-бемоль*), то как вводный тон к ре минору, то как терция ля-мажорного лада с важными мелодическими предназначениями, ре минор в качестве *итоговой* тональности выступает вполне закономерно. К нему же ведет интонационная арка от ля-мажорного антракта перед четвертой картиной с упорным мелодическим *до-диез* (*ре-бемоль*) и от ре-мажорного вальса. Во всяком случае, этот заключительный ре минор с октавным (по диапазону) вариантом мелодии «Что день грядущий мне готовит?» — трагически прекрасен. По драматургической же ситуации этот оркестровый «плач над Ленским» служит и для Онегина возникшим теперь в его моральном самоизгнании вопросом о грядущем дне и, следовательно, зерном дальнейшего развития действия после глубокого перелома, воплощенного в сильной, впечатляющей музыке.

Интермеццо

Здесь, на большом перевале в развитии действия лирических сцен, необходимо остановиться на интонационной сущности оркестра «Евгения Онегина», оркестра, как всегда у Чайковского, драматургически действенного. Состав инструментов — нормально классический: кроме струнных — две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, четыре валторны, две трубы, два теноровых и один басовый тромбон (тубы нет, как и в «Руслане» Глинки), литавры. Очень экономно происходит пользование трубами и тромбонами: обычно на них лежит обязанность динамических акцентов и поддержки оркестровых нарастаний на их вершине, в решительные моменты и в заключительных аккордах кадансов *tutti*, *fortissimo*. Однако, хоть и редко появления труб и тромбонов в драматические моменты в качестве носителей мелодических фрагментов или мелодических рельефов, они вносят в оркестровый рисунок четкость и прочность, в общем, не выпадая из стиля звучания. Главная роль в симфонической драматургии «Евгения Онегина» принадлежит струнным и деревянным духовым с валторнами. Струнные — нерв всего действия, душа оркестра. В любой миг они готовы выполнить любое интонационное предназначение, помимо полагающихся формальных норм — поддержку речитативов и аккордов-вех в моменты цезур и «передышек» в голосе, проведение простейшего аккомпанемента и т. п. Свобода трак-

товки струнных — и в отношении разнообразия ритмического рисунка, и в отношении многообразия интонаций, гибкости регистров и тембров, обширности диапазона, в отношении оркестровой педали, не «стоячей» только, а динамизированно акцентной (гаммы-взлеты, *pizzicato*, оstinатные фигурации etc.) — позволяет Чайковскому добиваться от оркестровой звучности упругости и подвижности, рельефности и легкости, блеска и скромного «себязамалчивания». Средства при этом всегда строго экономизированы (напоминаю, как в партитуре «Онегина» *берегутся* тромбоны, например в первой же картине). Классическая мера звучностей всегда налицо. Что это за мера? Выбор тональности, отвечающей наибольшей выразительности струнных на данной стадии, и тех ритмов и особенно *темпа*, которые позволяют рельефно проинтонировать каждую деталь пассажа и полным дыханием спеть мелодию. Блеск и легкость *tutti* полонеза, яркость вальса, вихристость мазурки — помимо здравости инструментальных сопоставлений — достигнуты в большой мере благодаря прекрасной, в отношении обнаружения классической меры, трактовке струнных и «умному вслушиванию» в оркестр Глинки.

Кстати, о дыхании оркестра. Оно тесно связано с вокально-интонационным стилем партитуры, в которой на первый план выступают напевность и распевность фразировки. Механически-инструментальное исполнение даже пассажей и всяких фигурационных связок в «Евгении Онегине» невыносимо. В любой момент в любом пассаже, при формальном его пробеге, могут затемниться интонационно-выразительные элементы. Опять-таки благодаря преобладанию струнных оркестровое дыхание «Евгения Онегина» ощущается как привольное и неизбывное, безмерной широты и протяженности. Чайковский знает свою силу и нередко, поручив, казалось бы, типично «струнную», смычковую по дыханию фразу деревянным духовым в чередовании, например, с валторной, вскоре же вознаграждает себя плавным распевным вступлением скрипок, поручая им «полноту цветения» мелодии. Достаточно хоть одного примера: инструментального развития темы («Кто ты, мой ангел ли хранитель») в заключительной ре-бемоль-мажорной стадии сцены письма. А бывает и так, что за деревянными духовыми остается полное преимущество в раскрытии мелодии (до-диез-минорная тема-размышление в антракте перед заключительной картиной), струнные же оставляют за собой скромную роль сопровождения. Но после, когда эту мелодию поет голос (Татьяна: «Онегин, я тогда моложе»), струнные постепенно оживляются, развивая в сопровождении все более и более выразительные подголоски, сперва восполняющие, а потом договаривающие мелодию широко имитационно.

Дыхание деревянных духовых тоже становится в «Евгении Онегине» интонационно выразительным явлением, тесно связан-

ным ритмом и артикуляцией, с «речевой экспрессией» их мелодий соло, мелодий-подголосков, мелодий-рельефов, усиливающих своей светотенью или окрашивающих фразы струнных. Принцип звучания деревянных — скорее светотень или уж окраска, но не красочность, т. е. скорее экспрессивность звучности, высказывание, «выговор», а не импрессионистская колористическая изобразительность. Даже там, где таковая вполне драматургически целесообразна: соло гобоя (и потом фагот) в сцене рассвета, там же дальше и потом в начале третьей картины, пастушьи рога (валторны), даже в таких случаях это — экспрессивный момент, а не самодовлеющая красочность. Всюду Чайковский стремится сочетать характер мелодии с характером тембра флейт, гобоя, кларнетов, фаготов, валторн, что усиливает речевую выразительность каждой сольной фразы или каждого рельефа. В оркестре Чайковского всегда ощущается действующий, интонирующий человек, а не инструментатор, любуюсь тембровыми узорами и комбинациями. Не однажды Чайковский распределяет звенья фразы по различным «духовым тембрам», и эти передачи прекрасно оттеняют интонацию и рельеф мелодии. Впечатление создается, будто «трубки, мундштук, язычок» — словом, весь аппарат «звукотворения», свойственный деревянным духовым, становится очеловеченным, становится организмом — тем же, чем в человеческом пении и речевой интонации является весь голосовой аппарат с его резонаторами. В удвоениях и наложениях и смешениях тембров — без злоупотреблений этим приемом — также доминирует экспрессивная сторона над красочной. Тут есть и своя прелесть, но в сравнении, например, с оркестром Глинки — и некоторое преувеличение светотени и принципа рельефа над красочной распевностью интонаций. Между тем как у Глинки именно красочная распевность помогает осуществлению инструментально-воздушной перспективы и увеличивает обаяние «очеловеченного дыхания оркестра» (пример: танцы чародейств Наины в «Руслане»), непрерывное воздействие на слух светотени у Чайковского порой утомляет внимание. К счастью, гибкость интонирования, присущая струнным, выправляет положение.

Чтобы сказанное было яснее, рекомендую сравнить глинкинскую вокальную инструментовку, типично экспрессивную игру светотеней романса «Сомнение» с элегантно-красочно-воздушной выразительностью вокального стиля романса «Я помню чудное мгновенье». В стиле «Сомнения», в присущей этой мелодии драматизации вокальных тембров, можно найти аналогии языку инструментальной светотени «Евгения Онегина». Повторяю, однако, еще раз, что теплота и свобода артикуляции, свойственная речи струнных, и неизбывность дыхания смычков противостоят характерности все же узкой интонации деревянных духовых. Именно неизбывность дыхания смычков, переведенная в качество интонации, вызывает во всей музыке Чайковского

ощущение своего рода *bel canto* струнных. Вспомним «Ромео», «Бурю». Здесь, в «Евгении Онегине», это замечательное качество проявляется в инструментально-кантиленной трактовке «секвенций нарастающей страсти» Татьяны, всегда драматургически очень чуткой, с тонкой психической мотивировкой.

В последующей, шестой картине есть волнующий по выразительности момент: когда Гремин представляет Онегина своей жене, то на фоне «учливой речитации» звучит в соло кларнета, постепенно угасая (переданная фаготу), упомянутая секвенция *в последний раз*. За этим следует безразличный «светский диалог» Татьяны и Онегина: «Я очень рада! Встречались прежде с вами мы!..» Евгений: «В деревне... да... давно!..» и т. д. В заключительной картине однажды как далекое воспоминание прозвучит только секвенция первых волнений или предчувствий страсти, до появления Онегина у Лариных, тогда как секвенций нарастающей «конкретной», зреющей любви там уже нет. Так предваряется исход финального свидания-диалога о безвозвратно ушедшей молодости, и так чутко «осенним» угасанием важнейшей музыкальной темы отмечается расставание с годами молодости.

А теперь проследим звучание этой волнующей секвенции с ее первого появления во второй картине — в сцене с няней, в пении Татьяны: «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую». Через восемь тактов секвенцию тоже в до мажоре, но в пространственном изложении *поют* виолончели во время признаний Татьяны: «Я не больна... Я... знаешь, няня... влюблена...». Далее, вскоре же во введении к сцене письма секвенция передается в тональность ми-мажор (интонация становится «высотнее», напряженнее) и интонируется первыми скрипками (*sul G*) в выразительном регистре. В сцене рассвета, вслед спокойной ясности природы (Татьяна: «А я-то! я-то»), все та же страстная мелодия появляется в еще более напряженной интонации: в соль мажоре, * в высоком регистре виолончелей. Итак: *до, ми, соль* — три первых появления секвенции, три тона, составляющие до-мажорное трезвучие. В последующем дуэте с няней первая мелодия Татьяны («Итак, пошли тихонько внука»), особенно во втором ее до-мажорном проведении («Ах, няня, няня, до того ли»), и по диапазону и смыслу интонации вариантно вытекает из господствующей тут секвенции, и потому так органически связно звучит переход от изложения упомянутой мелодии у валторн к заключительному в этой сцене проведению «секвенции страсти». Вновь начинаясь в своем первом облике (до мажор), интонируемая первыми и вторыми скрипками в унисон с кларнетами, секвенция ширится и растет, захватывая весь оркестр и сферу до-мажорности во всей ее полноте. Таким

* Обозначаю каждый раз только «тональность отправления» секвенции, ибо в своем подъеме каждое новое звено несет новый тональный сдвиг, без возвращения в исходную точку.

образом, через постепенное развитие напряжения в *bel canto* струнных достигается симфоническое развитие драматургически важнейшей мелодической последовательности — до всецелого ее утверждения в господстве лада (до мажор) как отражение господства страсти в душе Татьяны и солнечного восхода в природе! Далее секвенция исчезает до упомянутого выше ее появления во время встречи Татьяны и Онегина на балу как «светских знакомых». Здесь уже не звучит *bel canto* струнных. Это только отражение былого: *cantabile* солирующего кларнета с постепенным *diminuendo*, как уходящее воспоминание, о котором в данный момент не следует поднимать беседы.

Еще прекрасный пример *bel canto* струнных — выразительная элегия виолончелей в антракте перед сценой дуэли. Это инструментальное изложение мелодии «Что день грядущий мне готовит?» звучит траурным предчувствием близкой смерти.

Очень ценным свойством оркестра «Евгения Онегина» в отношении стилевого единства лирических сцен и как один из признаков русского симфонического стиля является становление подголосков, постоянно обвивающее, как плющ, основные контуры мелодии, не загромождая их и обогащая их интонационное содержание. Ближайший пример: кларнет, договаривающий «триольным наигрышем» интонации Ленского («Что день грядущий мне готовит?») и, в свою очередь, досказываемый гобоем и кадансом флейты, кларнетов и фаготов. В дальнейшем изложении арии образуется подголосочное развитие («Блеснет завтра луч денницы») в виде постоянных ответов-досказываний вокальной мелодии инструментами. Грубо экспрессивный, но драматургически понятный подголосок звучит одновременно с темой вальса *fortissimo* у хора в унисон с тромбоном (мужской хор «Давно уж нас так не угощали»). Романсово-лирические подголосочные сплетения скрипок с голосом очень стильно красивы в признаниях Ленского Ольге в первой картине («Как счастлив!..» и далее: «Я люблю вас...»). Это наиболее тонкий и совершенный пример подлинно подголосочной стилистики. Но надо помнить, что дополняющая основные контуры мелодии инструментальная ткань всегда прозрачна и всегда инкрустируется в меру, согласно основным композиционным принципам произведения. Даже драматургически выразительные, особо подчеркнутые в тембровом отношении аккорды-интонации, столь характерные для стиля «Пиковой дамы», здесь выступают очень редко. Вообще, несмотря на свою «драматургическую активность», оркестр «Евгения Онегина» не позирует: он осуществляет драматическое действие, интонационно-напевно содействуя человеческим голосам. Изредка он поднимает свой симфонический голос в моменты острых коллизий или в жанровых картинах (русская пляска, вальс, полонез), а в остальные моменты действия скромно и сосредоточенно выполняет свою работу.

Шестая картина — столичный бал — построена с большим драматургическим риском: за парадностью и внешним блеском должен доминировать налет привычной скучной череды и душевной опустошенности быта. На ларинском балу все это обнажалось лишь однажды в воркотне сплетничающих дам; во всем же остальном ходе действия власть привычной череды затенялась суетой, при напряженном развитии драматической коллизии. Здесь нет наблюдаемой всеми коллизии. Внутренняя драма: вторичная после отповеди в усадебном саду встреча Онегина и Татьяны ощущается только ими одними и им только известна. Поэтому нет никакого драматургического стимула к оживлению сценического действия. При петербургской первой постановке «Евгения Онегина», имевшей место в 1884 году, была сделана попытка поднять интерес зрителя чисто внешним дивертисментным путем — ввести дополнительные танцы (эко-сез). Конечно, подобная попытка ничего дать не могла, — наоборот, удлинила сцену. Но в первоначальной редакции Чайковский пытался связать Онегина с обсуждающим его характер и душевный облик светским обществом (развитие мотива сплетни ларинского бала в иной ситуации). Данный прием, не имея за собой драматического повода и последствия, точно так же не вносил яркого штриха в сценическое действие. А между тем намерение композитора ясно. Пышный парадный полонез звучит вне действия, как пышная декорация. Хор и ансамбль человеческих голосов в нем не участвуют. Как эффектный инструментальный номер, полонез — мотив искомого Онегиным душевного *рассеяния*, ибо от всяких иллюзий он свободен, а его ирония бесплодна и пожирает его же совесть. Не хотел, по-видимому, Чайковский симфонически изображать путешествие Онегина («мною овладело беспокойство, охота к перемене мест») и выбрал более легкий прием обобщения: парадным полонезом характеризовать «блеск и суету большого света», за которыми также скрывается душевная опустошенность, и жажду рассеяния Онегина. В средней же части полонеза, выбрав «тональность Ленского» — ми-минор, Чайковский, вероятно, вызывал перед скучающим сознанием Онегина тень убитого на дуэли друга.

Думаю, что моя догадка о двойной направленности полонеза справедлива, так как непосредственно за ним следует речитативно-ариозного стиля онегинский монолог, в сущности, добавляющий и разъясняющий смысл «полонезности» данной ситуации и при данном душевном томлении Онегина: «И здесь мне скучно! Блеск и суета большого света не рассеют вечной

томительной тоски». Несмотря на показанный композитором темп вдумчивого размышления — *adagio molto sostenuto*, требующий сосредоточенно выразительной интонации, монолог исполняется бесформенно, торопливо и как-то «между прочим», в то время как музыка его задумана всецело в образе Онегина и *мотивирует* приближающийся душевный переворот. Дальнейшей мотивацией и стимулом приближающегося переворота служит не только появление Татьяны, но и включение сюда Чайковским душевно-теплой музыки, насыщенной спокойным размышлением, — арии Гремина, глубоко контрастной монологу Онегина. Обратим внимание на то, что смысл арии — вовсе не в ее тезисе: «Любви все возрасты покорны»,* а в прекрасной характеристике Татьяны; Татьяны, новой для Онегина, но уже давно, со сцены письма и монолога перед встречей в саду, известной слушателям. Душевное благородство, это Татьяна, ее полное подчинение раз принятому на себя чувству долга и признание даже «светом» ее моральной силы — не могли не вызвать в сознании композитора глубоко сочувственной, сдержанной, но в своей сдержанности тем более сердечной музыки. Для окружающих Татьяна закована в броню старомодно-учливой «реверансовой ритмики» (и тут своеобразная переключка с подобного рода ритмикой, но идущей от Онегина, в беседах его с Татьяной в 1-й картине): ре-бемоль-мажорная тема — кларнет на фоне струнных — звучит при ее появлении как умиротворенный вариант интонаций сцены письма, словно указывая, что в новом облике княгини Греминой еще теплится давнее чувство. Для Онегина и слушателей необходимо было показать за этой светской броней душевный облик согревающей сердца Татьяны — это предназначение и выполняет ария Гремина.

Сцена представления Онегина Татьяне начинается с появления «секвенции Татьяны» (кларнет), но далее выдержана в том же мягком, «бархатном» тоне реверансно-учливой музыки, при видимом холодном равнодушии княгини. Но ясно, что Татьяна спешит уйти, чтобы не выдать скрытого волнения. Таким образом, шаг за шагом, в течение сжато развернувшегося и сдержанного действия слагается сумма сильных психических воздействий, из которых неизбежно возникает порыв перерождающего Онегина страстного чувства. Интенсивность впечатлений от встречи с новой для Онегина Татьяной внушает ему «заботу юности — любовь», высказываемую в заключительном монологе: «Увы, сомненья нет, влюблен я». Мелодия страстного порыва Татьяны («Пускай погибну я») становится теперь мелодией страстного порыва Онегина, чем и завершается шестая картина. Тональность онегинского монолога — си-бемоль мажор — соответствует той же тональности в отпо-

* Ибо, по указанию самого Чайковского, Гремин далеко не так стар (ему 45 лет!).

веди Онегина Татьяне (в 3-й картине); но отметим, что рисунок мелодии «отповеди» по своему направлению обратно симметричен мелодии страстного волнения и порыва, при сходстве интонационного состава (опять «секстовость»). Прибавляемый тут экосез является лишь внешне формальным заключением картины и, пожалуй, назойливым, излишним ввиду интимности онегинского монолога, при котором люди, присутствующие на балу, свидетели, в сущности, уже выключены из действия.

Седьмая картина начинается оркестровым введением — сосредоточением мысли Татьяны на младости, ушедшей поре жизни.

Онегин, я тогда моложе,
Я лучше, кажется, была. . .

Материалом служит мелодия последующего ответа, или, вернее, отповеди Татьяны Онегину. Тональность до-диез минор, — значит, опять вступает в действие тон *до-диез*, теперь как выразительнейшая тоника, контрастная ре-бемоль-мажорности сцены письма. Томительность настроения достигается здесь музыкой очень простыми, но тонкими с точки зрения интонационной способами: вызвать от мелодии ощущение глубокого, но сдерживаемого внутреннего волнения. Мелодия — наивная, робкая, даже словно сознательно опрошенная, если судить по восприятию почти «на глаз». На самом же деле тут проявляют себя душевно чуткие качества, свойственные, пожалуй, европейской романсовой психореалистической впечатлительной мелодийности в ее русском преломлении. Дело в том, что здесь нет прямолинейной трактовки тональности до-диез минор. Эта тональность звучит тут не в ее гаммовой тонической данности, а как интонационная сфера, в которой высказывает себя душевный — так, в такой высотности настроенный — строй Татьяны. До такой степени, что ощущается вздох, дыхание, перерывающие, словно мгновенные цезуры, упорную думу. Опорной точкой здесь является тон *соль-диез*: это, собственно говоря, тоника фригийского звукоряда от ми мажора, тональной сферы, включающей и до-диезный звукоряд. Кроме того, одновременно европейской мелодике присуща способность вызывать в любом звуке сосуществование нескольких его направлений и интонационных значений в одновременности. *Соль-диез* здесь и «фригийская тоника» до-диезности, и квинта основной тоники, и полутон к *ля*, в любой миг могущий стать ощутимым как вводный тон в тональность *ля*, и терция тональности ми мажор. Если взять в совокупности — не раз слухом в «Онегине» усвоенную в течение уже шести картин — значимость интонаций, вращающихся вокруг тонов и тональностей до-диез, *ля* и т. д., то возникающий упор на *соль-диезность* не является неожиданным. Кроме того, мелодия построена так, что в основной попевке обнаруживает «недотягиваемую секстовость» (*соль-диез, ля, си, до-диез, ре-диез* и ниспадание в *ля* — *соль-диез*, да еще

так, что дается для слуха обратное вводнотонности отношение: ля — соль-диез). Вот вкратце, какую сеть интонационных связей заключает в себе простенькая на вид мелодия, являясь отражением («музыкальным произнесением») томящей Татьяну скорбной думы. Мелодию-думу интонируют флейта и кларнет в очень интонационно характерной «по поступи»: раскачивание на доминанте (соль-диез), словно монотонное тикание маятника, затем движение вверх, опять раскачивание и обратно симметричное движение вниз. Только вслед за такого рода нерешительным, но мерным раскачиванием вступает мелодия в полном своем облике, вызывая, наконец, судорожные нервные ритмы — вариант «беспокойства» Татьяны во второй и третьей картинах. Типичное для Чайковского нарастание приводит к fortissimo всего оркестра, к интонации, близкой к «сексте Ленского» («Что день грядущий»), но тут не завершаемой: бурно ниспадающая фигурация струнных (с поддержкой флейт и кларнета) резко «швыряет» музыку в интонационный тупик: выдержанное ми кларнетов и валторн с тяжелыми pizzicato струнных останавливает движение и вызывает стон-возглас Татьяны: «О, как мне тяжело!.. Опять Онегин стал на пути моем, как призрак беспощадный». Любопытно, что речь идет об Онегине, а музыка держится в тональности (ми минор) Ленского и на вариантах его преддвульных интонаций. Фразы Татьяны об Онегине:

Он взором огненным мне душу возмутил,
Он страсть загложшую так живо воскресил!

— ассоциируются неизбежно с интонацией сексты («Что день грядущий мне готовит?»), словно бы призраком Ленского Татьяна хочет защитить себя от Онегина и убить в самой себе все еще живое, все еще не загложшее чувство. *Метод интонационных ассоциаций воздействует тут с большой силой убедительности.* Эти образы сменяет первая секвенция Татьяны — секвенция вступления («Как будто снова девочкой я стала»): голос в сопровождении гобоя, кларнета, фагота, передающих звенья секвенции друг другу. Отметим волнующую цезуру: «как будто с ним меня ничто... не разлучало».

Появление Онегина (опять на реминисценциях интонации Ленского), страстное и бурное, обрывает размышления и воспоминания Татьяны. Но, собравшись с силами, она переводит свои воспоминания из личного дневника, из «наедине с собой» в напоминание и отповедь Онегину. Возвращается до-диез минор — тональность сумрачной элегии. Мелодия, холодно-мерно высказанная флейтой и кларнетом во вступлении, как нашу-пыаемый сознанием эскиз предстоящего разговора, звучит теперь в устах Татьяны неумолимым жестоким приговором: «Онегин, я тогда моложе, я лучше, кажется, была...». Замечательно найден и выразительно звучит вариант мелодии арии Гремина «Любви все возрасты покорны» в словах Татьяны:

«Зачем у вас я на примете? Не потому ль, что в высшем свете теперь являться я должна, что я богата и знатна...». Спокойный, сдержанный мелос арии переходит здесь в интонацию страстного горького упрека, в напряженный пафос драматизированного романса, стиливые грани которого выдерживают эмоциональный напор. Чувствуется, как мучительно тяжело Татьяне высказать эти слова именно в таком повышенном интонационном строе на пределе силы, вот-вот могущем перейти в надрыв!..

Первый свой ответ Онегин интонирует вначале в тоне взволнованной, но ясной мольбы, постепенно становящейся настойчивой просьбой (фа мажор). Характер мелодии требует широкой и плавной вокализации: чувство Онегина еще не теряет надежды. Но в оркестре возникает элегический си-бемоль минор — опять вариант интонации Ленского («Что день грядущий»), словно теперь эта секста стала душевной броней Татьяны в борьбе с возрождающимся чувством. Музыка почти-почти соприкасается с трагическими фразами конца сцены дуэли, когда перед Онегиным стал вопрос о «грядущем дне». Этот образ становится теперь близким и ему. Плач Татьяны разряжает напряжение, и из рыданий возникает прекрасный эпизод — элегический дуэт: «Счастье было так возможно, так близко!». Кажется, что оно станет возможным и теперь, что выход из драматической ситуации будет найден и что прежде всего Онегин почувствует невозможность возврата в былое и чувственной развязки со всей связанной с ней пошлостью. Такой вывод и делает Татьяна из столь гармоничного примирения их чувствований на сознании былой возможности, — а теперь: *поздно*. Она высказывает свое решение: «Но судьба моя уж решена, и безвозвратно! Я вышла замуж. Вы должны, я вас прошу, меня оставить!», т. е. она остается верной своему чувству как долгу, подчиняясь вместе с тем чувству долга.

В ответ Онегин в более страстных словах, но с тем же мелодическим содержанием и в той же тональности повторяет свою мольбу. Несмотря на повторность, мольба после элегии: «Поздно!» звучит страстнее и настойчивее, как обычно случается с репризами в симфоническом развитии. Татьяна переходит в свой строй пламенных ре-мажорных интонаций, но в них привходит твердость и жесткость большой септимы: она обращается к гордости и чести, присущим характеру Онегина («Онегин, в вашем сердце есть и гордость и прямая честь»), и уже не пытается скрывать своего всегда хранимого чувства («Я вас люблю»). Очень свежо звучит тональность ре мажор как растворение воли и сознания после тягостного высказывания, в момент краткой забывчивости.* Онегин и теперь не по-

* Интересно, как точно же в гармоническом (с си-бемоль) ре-мажоре смягчается только что звучавшая волевой интонация септаккорда с большой септимой (четвертая ступень).

нимает происходящего («ты прежнюю Татьяной стала»). Не понимает, что Татьяна всегда оставалась верной своему чувству, а не легкой девичьей мечте, но что потому-то она теперь ни за что не подчинится капризу мужской страсти его, Онегина, после чего в душе ее ничего, кроме опустошенности, не останется. Она еще решительнее цепляется за свое чувство «поздности»: «Нет, нет, прошлого не воротить...» и возвещает уже в ином — пафосном — далеком для Онегина тоне принцип верности долгу. Тогда мольба Онегина перерастает в своей третьей стадии в волнующий женщину вопль на судорожной ритмике струнных. Тональность ми минор, связанная в сознании слушателя с вопросом Ленского к «грядущему дню», естественным вопросом теперь и для Онегина и для Татьяны, упрочивается окончательно до конца сцены.*

В этом настойчивом порыве Онегина господствует обнаженная страсть. Он потерял волю, гордость, не говоря уже об иронии. Музыка становится беспокойной, растерянной и, в сущности, неподвижной, так как нет в ней подлинного творческого, поднимающего все душевные силы человека, чувства. Она кружится в пределах интонаций, словно стиснутых, придавленных, несмотря на кажущийся порыв. Это — порыв, но от смятенности, от полной потери внутреннего равновесия. Онегин цепляется за перифразы интонаций из письма Татьяны, полуспутанные, полузабытые. Привычка к безжизненной иронии, к позе резонерствующего, скучающего, а в сущности, боящегося чувства наблюдателя остается в нем и теперь, когда нужны ясные, убедительные своей искренностью и правдивостью высказывания. Его страсть словно ищет выражения. Но в этой беспомощности любимого человека, в растерянности гордеца таится самая властная опасность для Татьяны, ибо через *желание* избавить его от унижения, от *нежелания* видеть его в молящей позе ослепленного страстью, в ней, в женщине, пробуждается сострадание, сожаление, от чего может поколебаться ее воля. Татьяна вновь обращается к интонации решимости, звучавшей недавно перед признанием, переключенной теперь из ре-бемоль мажора в до мажор. Но теперь слышно, что именно эта интонация (с большой «жесткой» септимой, противопологаемой вкрадчивости малой септимы онегинских «молений»), направленная к Онегину, к его гордости и чести, была и является оберегом,⁴ самозащитой для самой Татьяны. Зато решительнее и увереннее становятся интонации Онегина. И не только увереннее, но и беспощаднее, еще более чувственно обнаженные даже от видимости поисков искренней любовной лирики. В оркестре —

* Можно предполагать, по имеющимся данным, что вопрос к «грядущему дню», наряду и в связи с ощущениями уходящей молодости, двумя основными психологическими подтемами или эмоциональным подтекстом «Евгения Онегина», стоял и перед самим Чайковским в ту пору его биографии.

упорные и настойчивые фанфарно акцентированные интонации, напоминающие о «роке» Четвертой симфонии. Угрожающим гаммам в септиму, потом в квинту (тромбоны, фаготы, виолончели, контрабасы) отвечают гаммообразные вихревые движения скрипок в обратном направлении — вверх, упираясь в тонику, в остигательный тон *ми* третьей октавы. От тоники же отталкиваются борющиеся интонации Татьяны и Онегина: мольба — у Татьяны, настойчивость — у Онегина, даже приказ. Наконец, с последним собранным усилием Татьяна вырывается из закружившего ее сознание чувственного вихря и убегает, кинув в надрыве прощальный вопль когда-то любимому ею человеку. Музыка застывает на одном из тех аккордов-интонаций, которые получают у Чайковского «предназначение» выражать ужас перед неизбежным. Здесь это септаккорд на повышенной четвертой ступени *ми* минора, интонированный трубами, тромбонами, кларнетами и фаготами (напоминаю о его появлениях в «Пиковой даме»: «Смерть, я не хочу тебя» — Герман в комнате Лизы после прохода старухи-графини, а также в сцене у Зимней канавки во время «грез» безумца о золоте и т. д.). Когда аккорд отзвучал, сознание реальности происходящего пробуждается в Онегине. Чувственный вихрь пронесся. Мысль подводит итог о потере всякой надежды для его опустошенной, так долго сопротивлявшейся живым чувствам души. Самодовлеющая ирония над романтическим культом любви и дружбы обратилась в ней — в душе Онегина — в неузнавание человечности этих чувств.

Победила страсть. В линии творческой эволюции Чайковского продолжением Онегина явится Герман в «Пиковой даме»: он сразу выступает перед слушателями обуянным любовной страстью, «Онегиным седьмой лирической сцены», и дальше, последовательно, в течение всего действия оперы, любовная страсть переключается в «тему игрока», в жажду золота. Линия Татьяны совсем заново, совсем в новом «слушании» воскресает в последней опере Чайковского, в «Иоланте», произведении тонкого интеллекта, созданном в стиле русского переосмысления зорь импрессионизма и экспрессионизма, как-то на чутко ощутимой грани между этими крайностями западноевропейской империалистической художественной культуры. Свет, солнце как образ ясности и человечности чувства любви и всего бытия наряду с проблемами этики (спинозианство Чайковского) — вот что занимало сознание композитора в последние годы его жизни.

Мне пришлось попытаться описательно передать интонационное содержание последней картины «Евгения Онегина». Это описание, конечно, — только вехи для слышания, только придорожные значки на поворотах. Но иначе поступить было невозможно. Сущность музыки тут никак не поддается иного рода изложению. Конструктивно эта картина проста, даже

грубо намечена: три стадии «мольбы» Онегина резко занимают слух и кажутся доминирующими по своей чувственно примитивной (а не наивной) «оперной весомости». И в этом есть свой смысл — раскрытие истинной природы чувствований героя, с которого «осень младости» совлекает лист за листом защищавшие его качества: честь, гордость, самовлюбленный ум, иронию.

Наоборот, развитие интонаций Татьяны рельефно подчеркивает характеристику ее перерожденного горем сознания, сложившуюся для чуткого слушателя особенно после шестой картины. Вслушаемся в до-диез минор ее отповеди Онегину, затем в b-тол'ную элегию («Счастье было так близко»), в интонацию которой Татьяна на момент увлекает Онегина, в ре-бемоль-мажорное обращение к нему и в человечнейший тонус ее признания, — сравним все это с чувственно-алчным нарастанием требований Онегина, с их явным приближением к мелодраматическому пафосу «дюжей оперно-баритоновой страстности». Интонации Татьяны углубляются в психореалистической своей ценности, интонации Онегина чувственно «натурализируются», «баритонизируются». Бизе в «Кармен» пользуется этим же сопоставлением на двух контрастных образах Хозе и Эскамильо, сразу выдвигая грубую чувственность Тореадора. Образ Онегина бесконечно сложнее. И очень трудно было, не снижая его, раскрыть в последней встрече за привычным уже для слушателей обликом Онегина с его иронией, ставшей его природой, опустошенную душу, которой теперь завладела безоглядная страсть. Что в Эскамильо сразу для слушателей оперы выступает как его прирожденное свойство, то в Евгении *становится* обуявшим его качеством в результате «ошибок сознания» и горделивого страха, ставшего привычкой, перед непосредственным высказыванием чувства. И в последней картине Онегин не сразу уступает «натурализму чувствований». Только под воздействием сопротивления Татьяны и совершающегося на его глазах роста ее душевных качеств в нем просыпается чувственность, ревнивая и жадная. Но борьба «за грядущий день» происходит и в его сознании — отсюда мучительно скорбный тонус его заключительного вопля...

Позор... тоска... о жалкий жребий мой!

В конечном результате побеждает человечески прекрасное: *борьба за жизненный долг, не за условную мораль, а за человечность, этичность чувства и этичность взаимоотношений, за верность познанным как необходимость, принятым на себя обязательствам.* Такова Татьяна. Все перекинутые из стадии в стадию переживаний и ощущений, подобно звукоаркам, интонационные ассоциации, аналогии и сопоставления (например, рассказ няни как непреднамеренное предостережение Татьяне, занимающий столь драматургически значительное место) свидетельствуют об этической целеустремленности произведения.

Для этого же так чутко и тонко, методом интонационных ассоциаций, осуществляется композитором психореалистическое раскрытие драматических ситуаций и характеров. Подобное раскрытие вовсе не потребовалось бы для мелодраматической трактовки сюжета в облике оперной новеллы о мечтательной девице, вообразившей перед собою мнимого героя, и о романтическом поэте, принявшем просто жизнерадостную девушку за возвышенный характер, за Музу поэзии, и погибшем «жертвой нелепой случайности». Чайковскому очень легко было бы на такой примитивной драматургической канве сочинить много пафосно прельстительных арий и дуэтов, не заботясь о тщательном обнаружении противоречий и контрастов чувствований в каждом действующем лице и не создавая сложных сплетений из драматических узлов, что во всех деталях отражается на интонационности во всех ее проявлениях.

Вся композиция лирических сцен обнаруживает стройное конструктивно тональное целое, без трудностей обнаруживаемое. Но за этой архитектуроникой раскрывается пласт за пластом сложный комплекс интонационных явлений, обусловленный психореалистической направленностью мышления композитора. Чайковский избегает внешних приемов характеристик. Как в человеческой речи за отдельными словами и их составами ощущается интонационная эмоционально-смысловая качественность, так за архитектуроникой музыкальной речи раскрывается движущая ее интонационная природа. В «Евгении Онегине», например, происходит не раз мною указанная смыслово ценная «переключка» и переключение интонационных вариантов, психологически цементирующая действие сцен. Та же тонкость психонюансов обуславливает гибкость модуляционных переходов — и особенно доминирующее значение вводного тона в тональных светотенях — и постоянно почти наблюдающееся «переключение» тоники в вводный тон и обратно. Характерна в этом отношении роль *до-диеза (ре-бемоля)* как тона-интонации, т. е. когда в одном и том же тоне находятся взаимодействующие интонационные, движущие звукоречь стимулы. Так, *до-диез* то в качестве тоники то в качестве терции лада занимает в мелодике «Онегина» определенно существенное, не раз отмеченное место. Ми-минорная сфера интонаций Ленского и тональность ми-минора глубоко вклиняются в последнюю картину, причем сама тональность ми-минор становится интонацией-строем речи Онегина и среди заключительного бурного диалога. Столь же образно психологичны нюансы отдельных гармоний, ритмов, акцентов, пауз: всюду борьба, всюду жизненный смысл, как и в интонационности человеческой словесной речи. Музыка становится всецело проявлением содержания живых интонаций.

Вот еще один характерный пример, и последний. Архитектоника связей седьмой картины в чисто формальном отношении, независимо от их интонационной значимости, обнаруживает

в основном такую последовательность: до-диез минор, ми минор, ля минор, ре минор, ля мажор, до-диез минор, до мажор, фа мажор, си-бемоль минор, соль-бемоль мажор, ми-бемоль минор, ми минор, фа мажор, ре-бемоль мажор, ре мажор, си минор, ми минор — до конца сцены как господствующая тональность с кратким выразительным до-мажорным эпизодом. Каждая тональность хорошо подготовлена и связана с другой, но если так их и слушать, в сознании остается пестрота! На самом же деле, вслушиваясь в эти соотношения интонационно, в их звукоречевое, отражающее «психическое действие» и эмоциональные нюансы диалога содержание, в итоге получаемо смыслово организованное впечатление. Как существеннейшие высказывания, слышатся долго после отзвучавшей музыки седьмой картины три тональных «пласта»: до-диез минор (собственно ми мажор во фригийском преломлении) — отповедь Татьяны Онегину (давно значимый в лирических сценах тон *до-диез* здесь становится длительно достигаемой и постоянно переключаемой тоникой), си-бемоль минор — элегия, плач о возможном счастье — и заключительный ми минор (борьба). Это явно неустойчивое напряженное ощущение глубокой драмы, не нашедшей разрешения. Внутри этой основной триады движутся вводнотонные «цементирующие» переходы: до-диез — ре минор, ми минор — фа, ре-бемоль — до мажор, ми-бемоль минор — ми минор, и т. д., а также «аркообразные»: до-диез минор — ре мажор, си-бемоль минор — си минор, ре-бемоль мажор, си минор — до мажор и т. д. Эти тонко интонационные нюансы интенсифицируют диалог, но не вносят согласия и уравновешенности.

Еще небольшое примечательное дополнение, касающееся централизующей тональной триады: до-диез минор объединяет в себе своим же повтором тональный комплекс; си-бемоль минор составляет тоже комплекс с прилегающими фа мажором и ре-бемоль мажором; * ми минор с прилегающим к нему си минором («Я отдана теперь другому»), из которого он вытекает, и находящимся внутри до мажором также образует тонально интонационный узел.

Таким образом, конечное слуховое впечатление, прочно фиксирующее в сознании эти три тональные сферы, соответствует и их психореалистической значимости в развитии содержания диалога и их интонационной «весомости», обобщенности. Наблюдения за подобного рода процессами открывают богатейшие перспективы перед познанием музыки как обусловленной общественным сознанием живой общительной интонационной речи, с которой отдельные произведения соотносятся как каждое литературное произведение к питающему его языку и

* Модуляционно си-бемоль минор имеет тесную связь с соль минором через данную в нем повышенную четвертую ступень (*до-диез*).

словесной речи. Это не аналогия, а выведение *двух* разветвлений человеческой речи, тоново и тонально-звуковой и словесной, из общих истоков и «необходимостей». Только *крайности* музыки как искусства, — когда музыкальное произведение основывается на субъективнейших интонациях композиторов, абсолютно не отдающих себе отчета в значении контроля общественного сознания, воспринимающего и обобщающего музыкальные явления и *обеспечивающего их жизнеспособность*, — только такие крайности ставят искусство композитора вне общечеловеческих интонационных процессов, вне интонационного становления музыкальной речи. Но подобного рода произведения не жизнеспособны, как всякий искусственно для себя изобретенный язык, соощенный немногим посвященным и им только и доступный.

Совсем наоборот в интонационном подтексте «Евгения Онегина» были обобщены музыкально-речевые элементы, коренящиеся в общительно-действующем словаре тонов, связанные с родными для множества людей песенно-романсными оборотами бытовой городской лирики. И не только с *ней*, но и с напевностью русской речи, с сочной вокальностью *говора*. Думаю, что и детство Чайковского на Урале, и годы московского становления его мастерства не могли пройти бесследно для образования особенностей его мелодики, именно в отношении ее распевности, придающей его «романсовости» совершенно особенный тонус, особую спаянность ассонансов и аллитераций, пронизанность речи музыкальным мелосом. Взять, скажем, две мелодии Ленского — наиболее именно мелодии: «В вашем доме, как сны золотые» и «Блеснет завтра луч денницы». В них слова «поют», а музыка, т. е. музыкальные интервалы, «говорят», образуя в целом прекрасное единство тона-слова. Чайковский-мелодист нередко жертвует «интересами» слова как поэтического слова и логикой поэтического формообразования там, где ему нужна всецело выразительность мелодии. Но зато там, где ему необходимо воздействие слова, русской речи в ее смысло-интонационном богатстве оттенков, он добивается полного отождествления тонов и слов так, что в каждый миг переливаются друг в друга образно значимые тон и интервал в слово и его элементы. Сравните качество интонации: «Блеснет завтра луч денницы» и «Сойду в таинственную сень». И никак нельзя смешать восторженность «речей» Ленского с мелодикой Онегина, где взвешивается чеканно каждое отдельное слово, даже слоги («Когда бы жизнь домашним кругом»). Тут речь мерная, рассчитанная на наивного собеседника, которому надо слово за слово вкладывать ее смысл. А вот тот же герой в иной ситуации. Монолог на столичном балу — речь наедине с собой («И здесь мне скучно»). Это стиль речи Онегина, и с другими его не смешать, но интонационный тонус тут иной, чем в диалог-свидании с Татьяной: мелодическая линия ломкая, то почти речитация, то вот-вот начинается теплое искреннее «слово

к себе». Наконец в последней картине — взволнованная интонация: Онегин теперь знает, что перед ним не «та девочка», которой он «в благом пылу нравоученья читал когда-то наставленья». Он ищет убедительных интонаций для охватившей его страсти. Сперва Онегин не сдается перед ее стихийностью, но потом все более и более уступает чувственной «натуралистичности»: от прежней стилистики, от выдержанности и рассудительности каждого интонационного мгновения ничего не остается.

Четко и рельефно выделяется среди остальных тон-«говоров» речь няни. Тоже мерность и неторопливость, но иного качества, чем у Онегина. Мерность пения няни, особенно в гранях квинтово-квартовой звукорядности, всегда сочетается с распевностью и плавностью. Это эпический образ.

Все данные явления не объяснимы только богатством мелодического дарования Чайковского. Из несомненности этого дарования не вывести психореалистически чуткой *распевности* его мелоса даже там, где мелос его испытывает западноевропейские влияния. Легко обнаружить те или иные связи мелодий Чайковского с итальянскими, французскими и немецкими «музыками». Труднее пояснить, почему одним-двумя чуть заметными интонационными штрихами мелодия становится *мелодией Чайковского*, а не кого-либо другого. Это свойство зависит не только от дарования мелодического, а от глубоко чуткого слышания качеств интонации как единого родника тона-слова и от постижения вокальности * русской речи, с ее исключительно *распевной* природой произношения и мастерством «опевания» гласных. Данная способность делает весь почти инструментальный мелос Чайковского вокальным, распевным, даже речевно-повествовательным. Назову, к первому же попавшемуся «на слух» примеру, мелодию медленной части Пятой симфонии Чайковского.

Среди видов выявления музыки как интонации именно *романс*, и особенно в стадии решительной его демократизации, в сфере городской бытовой лирики, заключал в себе как основное качество тесное *общение* тона-слова, *мелодически* обобщенное, а не в виде аналитически раздробленного скандирования каждого слога музыкальным тоном. Романс в его демократическом облике являлся носителем музыкального психореализма в смысле постоянной опоры на интонационное содержание, чутко социально изменчивое. Войдя в оперу, романс на смену отживавшим формам виртуозно-вокальной арии создал интимно-лирические формы общения — эмоционально отзывчивую образно живую речь — очень гибкие в отношении «диапазона форм»: от лаконичной песни-романса до драматизированного романса-арии. «Евгений Онегин» Чайковского оказался

* В сущности, и свою инструментальную музыку Чайковский сочинял вокализируя, и если бы не присущий ей драматизм тематического развития, то в ней сильнее сказалась бы «вокальность» шубертовской сонатности и симфоничности.

совершеннейшим, классическим обобщением рассказанных здесь явлений и потому глубоко реалистическим произведением. Отсюда его естественная жизнеспособность. В нем можно постичь и психологию образно-музыкальной речи как интонации, и ее синтаксис.

В общественном становлении русского искусства XIX века перерастание *эстетического* в *этическое*, особенно рельефно сказавшееся в русской живописи в движении «Товарищества передвижных выставок», было явлением постоянным, неизбежным в тогдашних экономических и политических условиях российской государственности. Причины этого явления понятны. Роль русской демократии в его развитии общеизвестна: эстетическое имело право *быть*, если оно становилось общественно этически оправданным. Мотивы и содержание оправдания, конечно, менялись, но явление данного рода перерастания всегда существовало. Вспомним жизнь художника Иванова как подвижничества в искусстве. Из близких к нам художников достаточно назвать Серова, с его глубокой *этичностью эстетического*, его принципиальностью.

60-е и 70-е годы были, особенно для демократической русской молодежи, годами напряженнейших поисков иного содержания и форм русской культуры. Менялся быт, нравы, изменялся язык, литература — не только поэзия, но и поэтика. Переосмыслились все виды и формы *лирического*. На эти годы приходится исключительно интенсивный рост русской оперы как самой интонационно чуткой из циклических форм музыки. Если демократический романс в многообразных своих преломлениях был барометром интонационных «переосмыслений», то опера — зеркалом, отражением волновавших общество идейных движений. Уже «Русалка» Даргомыжского (конец 50-х гг.) несла в себе этическую направленность и по содержанию, и по структуре своей «речи», и по характерности образов. За фантастикой и былевой повествовательностью раскрывались реальнейшие жизненные взаимоотношения, всем понятные. Драма Наташи, Князя и Мельника расшифровывалась эмоционально как судьба обольщенной барином девушки и ее отца, и все было общечеловечески ощутимо. Мелос «Русалки» заключал в себе элементы и крестьянской песни и городских песен-романсов. Глубже шел Серов со своей оперой «Юдифь», принятой восторженно: образ женщины, совершающей патриотический подвиг освобождения истерзанного блокадой родного города, выступал крупным явлением в развитии русской демократической гражданственности. Монументальная ария Юдифи («Через пять дней решили город сдать») отвечала лучшим чувствам лучших русских женщин.

В «Опричнике» Чайковского ярко выделялся образ матери, в «Псковитянке» Римского-Корсакова волновала трагическая участь дочери Грозного, полюбившей «вождя псковской вольницы».

Во всех приведенных к примеру фактах *этической мотивации* оперных образов дело не в чисто сюжетной и словесной стороне, а в постепенном образовании музыкальных интонаций, собственных девушкам и женщинам — героиням опер, интонаций, волновавших слушателей не вообще музыкой, не вообще мелодией, а музыкой и мелодикой, реалистически присущими данному, *этически прекрасному* высотой своих поступков или величием страданий образу. Словом, как и в литературе, в музыке складывался стиль высказываний, определявший женский характер в опере как этический характер, а не только амплуа или типаж, наделяемый эффектными ариями, и не только как эстетически красивый образ. Наташа в «Русалке» — уже всецело этический характер, несмотря на неизбежность в присущих ей интонациях элементов романтического пафоса (замечательная ария в подводном царстве!). Юдифь у Серова — образ пафосный, поднятый на котурны, образ позирующий, но тем более этически безусловный. Сложный и деликатно вылепленный Римским-Корсаковым характер Ольги-псковитянки соприкасается — не по сходству музыки, а по интимной мечтательности и отсутствию позировки — с Татьяной в «Евгении Онегине»; и это тоже этический характер. Наоборот, четко эстетической направленности, ясности и цельности в Ольге нет даже в сравнении с грубо высеченной Юдифью или Морозовой, матерью Опричника. В самых общих чертах я показываю, что этическое содержание для раскрытия характеров русских женщин и девушек как характеров этически прекрасных, было уже до «Онегина» подготовлено. Накапливался и интонационный словарь, выразительно эмоциональный, для общепонимания музыки и намерений композиторов.

Не было лишь реалистической основы для создания образа всецело бы узнанного, массово услышанного, кроме романтической Наташи с ее общеволевающим песенно-куплетным и песенно-протяжным лиризмом глубоко демократического склада. Есть все основания думать, что Чайковский очень внимательно вслушивался в творчество и Серова и Даргомыжского, особенно же в «Русалку». Но все же не это вслушивание решило интонационное содержание образа Татьяны и обусловило понятность *этически возвышенного* в этом образе — его не достиг целиком Серов в «Юдифи»; за отдаленностью тематики он не мог свободно насыщать монологи героини музыкально современным языком бытового романса и песни, и ему приходилось искать эмоционального приближения сюжета к восприятию слушателей трудным путем. Чайковский же в «Евгении Онегине» смело вступил на путь обобщения интонаций бытовой лирики и

получил в свои руки основное: родственный его эпохе эмоциональный тонус, воспринимаемый демократическим слушателем не в его эстетически прекрасном отвлечении, а в реально-бытовом звучании, в его интонационной правдивости. Почему именно романс стал лабораторией музыкально бытовой (в смысле максимальной общезначимости) речи, уже объяснялось. Остается дополнить, почему *романсное* в условиях русской жизни становилось категорией этически значимой. Если это станет понятно, то глубокое сочувствие русского демократического общества «Евгению Онегину» и его композитору становится само собою ясным.

Пока верхи музыкантов и критиков, просвещенных дилетантов и деятелей музыки ожесточенно спорили, кто за, кто против итальянцев, кто за «Ивана Сусанина», кто за «Руслана», кто за Моцарта, а кто за Бетховена, кто за Россини, кто за Вагнера, и т. д. и т. д., — жизнь музыки в России и накопление музыкальных интонаций, соответственных эмоциональных резонаторов демократической культуры, шли своей чередой. И вот, если в той или иной из появляющихся в русском или итальянском театрах опер или в вокально-концертном репертуаре слух — особенно демократической молодежи — «примечал» волнующие, отвечающие чувству или идейно-смысловой направленности сознания интонации, их инстинктивно переводили в «обиход», в комплекс своих заветных дум, подбирали к ним тексты и их распевали. Именно, подчеркиваю, «оставление демократически четкого интонационного словаря», из которого рождалась городская песня-романс, вовсе не шло только по *народно-национальному руслу* интонаций крестьянской песни и по свойственным этому руслу приметам отбора. Оно шло по глинкинскому, по общечеловеческому руслу, * по признакам отзывчивости и волнующести, выразительности и напевной ясности, запоминаемости и обобщаемости и в той мере, в какой встречалась необходимость. В поэзии навстречу демократическим жанрам, ритмам и всему содержанию поэтики двигался Некрасов. В музыке по этому пути, — сложившись как чуткий мастер, не боявшийся ни живого непосредственного высказывания, ни отбора интонаций в их общечеловеческом содержании, ни «низких жанров», ни общедоступности, — направился Чайковский.

Композитор, драматург-симфонист, он ко всему, к чему ни прикасалась его творческая мысль, подходил с мерой высокой художественной совести и поднимал «материал» на уровень эстетически ценных обобщений. Но как чуткий, отзывчивый лирик, он не любил *безразличного* материала и всегда держался в сфере общительных, общепонятных и «душевно говорящих»

* В Глинке национально русское в крестьянском своем содержании никак не снимает национально русского вклада, внесенного русским городом, подчинявшим себе европейские интонации, т. е. преимущественно Италии, Франции и Австрии (Вена, славянство).

музыкальных интонаций, особенно близких, дорогих, родных для русской демократической интеллигенции. Близкими, дорогими, родными, сердечными такие интонации становились не за красоту форм или за интеллектуально обобщенный стиль — плод «ума холодных наблюдений», — а за их отзывчивость. Словом, оценка его музыки слушателями шла по линии эмоциональной экспрессии, а не по линии конструктивно-созерцательной. Интонации «от сердца к сердцу» включались в круг основных композиционных элементов какого-либо произведения Чайковского как реалистический стимул, как «простые человеческие слова», из которых создавался сложный комплекс присущих данному произведению средств выражения. Интонации живой словесной и музыкальной речи воздействовали на эмоциональное содержание, одушевление романсных и оперных образов и характеров. Воздействовали, насыщая эти образы музыкально общезначимым содержанием, родной музыкальной речью. И все, что в этой речи звучало этически ценным обобщением, вызывая в восприятии ощущения правдивого искреннего чувства, а в сознании — *этнос* как выражение человечнейших свойств и высоких помыслов, — все это в музыке в соприкосновении с данным характером или образом повышало его этическую ценность. Дело композитора создать любой образ как эстетически прекрасный; но чтобы возвысить его до этической значимости, необходимо наделить его в эстетически преобразованном виде интонациями, оправдавшими себя в сознании слушателей в качестве выразителей правдивой душевности и прямоты, искренности духа.

Вот подобными качествами и оказались сильны Ленский и Татьяна, глубоко человечнейшие характеры лирических сцен Чайковского. Им сочувствовал слушатель по их судьбе в романе и вследствие свойственной им музыки. Она насыщена общепонятными высказываниями в отношении ответственности их интонаций всем нам дорогим чувствам и помыслам. Подчеркиваю: не об общепонятности как таковой идет речь, ибо это могли бы быть и вульгарнейшие интонации, а об общезначимости в смысле *этичности чувств и помыслов*. Потому-то, если композитор сам направил развитие характеров, их взаимоотношений и их поведения в драматических коллизиях по пути человечнейших поступков и чувствований, слушатель, — если эти характеры воплощены в сфере родных, сочувственно волнующих интонаций, — воспримет их в этическом содержании. И тогда, что бы ни говорили против произведения о его эстетическом значении или несовершенстве профессионалы-судьи, критики-судьи, эстеты-судьи, — произведение будет жить, долго-долго оставаясь жизнеспособным и волнуя множество сочувствующих ему людей.

Таковы свойства и направленность «Евгения Онегина», и потому столь прочной была судьба его и таковой оставалась и в нашей действительности, с ее борьбой за *лучшее общечелове-*

ческой. Произведение это — прекрасное эстетически — воспринималось всегда и как прекрасное этически. На одной формально-художественной ценности оно не удержалось бы.

Музыкальный театр благодаря музыке, ее природе и смыслу обладает в высшей степени замечательным качеством, только ему свойственным. Чтобы понять и оценить это свойство, требуется только одно условие — хотеть и уметь слышать музыку как *действие* в музыкальном театре. Музыку как действие, как стимул драматургии, а не голос отдельного певца и не отдельные ноты в его голосе. Слушать развитие характера Ленского, а не пение популярного тенора. Тогда особенность — смысловая, присущая музыкальному театру, не укроется от внимательного слуха. Особенность вот какая: для оперы не существует сюжета как занимательной интриги. Она может быть, а может и не быть. Это не важно. Но если в сюжете нет эмоционального подтекста, нет характеров, образов и ситуаций, содержащих общечеловечески значимые чувства, страсти, взаимоотношения, помыслы, — опера не может стать жизнеспособной. Если же эти данные есть даже в рамках грубого, наивного, мелкого или «низкого» содержания, то силой музыки и ее убедительностью оттеснится самый сюжет, а выдвинется общечеловеческая значимость образов, характеров и их взаимоотношений. Это и будет услышано и будет волновать. Вот пример: «Кармен». Беру не новеллу Мериме со свойственным ей чисто литературным своеобразием. Беру грубую, чувственную фабулу, в которой ничего этического нет и в которой вызывающе преобладает животная страсть. Но в существе характеров и их взаимоотношений есть то человечески правдивое, что выше и животной страсти и анархической проповеди стихийной свободы страстей: этос любви, верность чувству. И вот всем знакомо, что из этой данности делает музыка! Как Хозе начинает «говорить» абсолютно не свойственным ему лирическим языком, как жуликоватые контрабандисты, обманывающие стражников, поют увлекательные песни об «ощущении свободы среди гор», как зверское убийство женщины вызывает сострадание к убиавшему, как чувственный образ Кармен возвышается до уровня героини, наделенной трагической судьбой из-за своего исключительного обаяния, и т. д. и т. д. Что это — обман? Нет. Это все неверно с точки зрения позитивной, т. е. следования натуралистической фабуле. Но это все безусловно реально и правдиво с точки зрения общечеловечески значимого психологического содержания, на котором выросла такая именно фабула, а могут вырасти и еще несколько подобных. Музыка создает характеры и образы, но не в состоянии, например, точно *описать* контрабандиста. Если же в контрабандисте живет «чувство гор», знакомое каждому, кто с горами имел дело, музыка раскроет это чувство в любом «наряде», ибо оно одинаково чутко и тонко может проявляться и в контрабандисте, и ученом профессоре, отправляю-

щемся летом, на досуге, в горную экспедицию, и в юноше-романтике, путешественнике ради любви к странствованиям. Они все совсем разные личности, но если есть в них чувство одинакового качества и силы — музыка выявит его с известной долей характерных оттенков.

Фабула и сюжет «Евгения Онегина», вынутые из обаятельной художественной цельности пушкинского романа, как великого явления в русской литературе, довольно наивны, и даже малоинтересны. Но есть главное: человечнейшие характеры, оказавшиеся в таких взаимоотношениях и развивающиеся столь драматургически конфликтно, что и драматургическому действию, вырастающему из данных ситуаций, и личностям, носителям действия, всецело присуща вокальная и симфоническая области высказывания и выражения, т. е. музыка и музыкальный театр. Сила драматургии выявляется здесь не в запутанной интриге, не в романтически ярком пафосе и не в исторической героике, а в картинах скромного усадебного быта. Действующие характеры проявляют себя, с одной стороны, в симфонических условиях, в которых отсутствует все *извне* интересное, но сами-то они выступают для каждого слушателя осязательно знакомыми, живыми людьми; с другой стороны — *интимно лирическое* как сущность высказываний и переживаний превращает эти характеры в поэтические образы. Итак, одновременно сосуществуют: психореалистическое раскрытие близких общезначимых ощущений людей, чьи поступки вполне понятны и чьи переживания всем ведомы, и обобщение лирических состояний и лирического становления в поэтических образах, в которых человеческо-этическое выступает на первый план как сущность, независимо от рангов и положений. Приведу обывательски упрощенный — для четкости — пример: гибнуть из-за Ольги Ленскому не было смысла, так же как ничего величавого в выходе Татьяны замуж за князя Гремина нег. Однако интонационное содержание образов Ленского и Татьяны, волнующая искренность и полнота их чувствований и их *душевная красота*, задерживаемые в своем развитии-расцветании окружающим бытом и инертной средой, а главное, вступающие в острый драматический конфликт с образом, носителем контрастной душевности и нового иронического мироощущения — с Евгением Онегиным, — вот эти качества и коллизии решительно перемещают центр внимания и смысл сценок с фактов фабулы на *этическую сторону поступков*, на психологические факты. Этическое чувствуется не в факте смерти Ленского, а в том, что он из-за непреклонной верности чувству, составляющему для него смысл существования, до конца пошел по пути, приведшему его к гибели, не изменив содержанию своего *я, лучшему* в своей личности. Точно так же, этос, человечнейшее в Татьяне, измеряется не «количественной мерой» — за кого она вышла замуж и вообще замужеством, а верностью принятому на себя обязательству («по

сердцу я нашла бы друга»), неизбежному в условиях ее бытового окружения, несмотря на зов страсти и чувственности. Драма Татьяны не в «неравном браке», а в первичной «ошибке» искреннего, правдивого чувства, чувства, натолкнувшегося сперва на снисходительную иронию, а потом на проснувшуюся в Онегине чувственность. Она — Татьяна — не умирает, но ее обязательство Грмину — конечный предел, смерть младости и ее девического чувства, ее единственной радости в жизни. И это судьба худшая, чем судьба Ленского. Всецелость сочувствия слушателей Татьяне безошибочна, ибо красота и сила ее любви и скорби, правдивость и верность долгу глубоко, по-русски, человечны. И в ее образе все эстетическое тоже становится этическим:

Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда...
Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать...

В этих прекрасно-просто интонированных Чайковским в сцене письма стихах, где *слово поет*, а *музыка говорит*, в неразрывном единстве уже намечен весь предстоящий путь Татьянина сердца. К ним в шестой картине добавляется характеристика этой Татьяны арией Грмина, и тем самым в сочетании с драматической выразительностью ее отповеди Онегину в последней картине возникает человечески привлекательная личность. В судьбе Татьяны эпизод с письмом — глубокая душевная рана, и потому понятно, что интонационно Чайковский нередко подводит Татьяну к Ленскому. Эта рана усиливает эгегическую красоту образа и обнажает бесплодность онегинской иронии, и хотя и не составляет всего содержания, всего, что привлекает читателя к Татьяне Пушкина, а слушателей к Татьяне Чайковского, но предопределяет ее судьбу. Судьба эта — в идее верности чувству как долгу, а не в ненасытности чувства.

Заключение

Чем можно завершить исследование о «Евгении Онегине» Чайковского, как не лирическим отступлением от исследовательского тона? Даже когда в течение работы приходилось пользоваться музыкально-технической терминологией, становилось как-то досадно. Думалось: не то, ни к чему. Надо найти иной язык, иную форму для высказывания мыслей об этом прекрас-

ном элегическом, как «Орфей» Глюка или «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «семилистнике» русского музыкально-лирического театра. Есть такие произведения искусства, особенно среди лирико-реалистических, о которых можно писать литературные книги, стимулированные их интеллектуально-человечнейшим содержанием, минуя анализ, минуя все формальное. Лирику «Онегина» можно измерять всем тончайшим из словесной ткани Чехова, к примеру, или лучшим из пейзажности Саврасова, Остроухова, из нескольких замечательных по своему «все, что нужно» произведений о русской природе художника Серова. Я только что рискнул на неологизм — «семилистник», но, право же, каждая из лирических сцен Чайковского — естественное, как листок, произрастание: так незаметна в любой из них «искусственность искусства». И одновременно в каждой из них столько эстетической прелести умного художества, наряду с интимностью глубокого целомудренного *простого* чувства, столько скромности и отсутствия позы, главное же — столько *свежести*, что представляешь себе альбом зарисовок из жизни, альбом наблюдений чуткого художника, в который вносится лишь самое правдивое, дорогое, близкое, вносится для себя и с чем жаль расставаться. Чайковский не только боялся вредного, губительного действия на «Евгения Онегина» всей умственной инертности и постановочной мишуры больших оперных сцен, — он не мог сам расстаться с этим произведением, оторвать его от себя, от своей творческой лаборатории, от своих заветных дум.

Свежесть музыки «Евгения Онегина» ощущается, как свежесть ежегодной весны: бывает, что долгий отрезок времени не слышишь ее и кажется, будто все, каждая деталь в ней насквозь знакома и испытана. Вдруг попадаетея в руки партитура, и вновь повеет от музыки весенней свежестью и опять новизной, как от ландышей в лесу, от первого куста расцветшей сирени! Странно, в этой музыке вовсе нет «специальной главы» о природе, нет *особо отведенного* места для ее описания, как это бывает даже у такого стилиста, как Тургенев. Но, вспоминая об «Онегине» Чайковского, слышишь сквозь многие лучшие страницы музыки русскую природу и ее лирику как лирическое в лучших пейзажах русской живописи. Чайковский поступает по-чеховски: зачем обязательная глава, большие периоды, подробное описание, когда достаточно указания, намека — и все становится понятно воображению. Оно доскажет само. Фраза Ленского: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый! В нем так уютно!» — право, стоит нескольких симфонических картин, посвященных звукоописанию природы. Сцена рассвета (2-я картина) одним уже пастушески-свирельным наигрышем восстанавливает в сознании много-много таких утр «среди скромной прелести родной русской природы». Несколько штрихов перед хором девушек и нескольких чутких интонаций в идиллической мелодии хора, чутких в смысле касания

в душе слушателя ощущений лета, достаточно, чтобы услышать за ними все, что привычно-знакомо и всегда ново в саду, в парке или в лесу, в ту пору, когда вновь становится «жаль весны», когда поспели ягоды и близится пора полной зрелости, предвестник осени. И вот сумрачность петербургского дня звучит в монотонном, как движение маятника по предназначенному пути, симметричном раскачивании флейты и кларнета в начале антракта перед заключительной картиной.

Не соблазнившись (и правильно) переключением гениальных по точности и простоте (конечно, поэтических) описаний картин русской природы в пушкинском романе и не сделав на их основе симфонических звукоизобразительных антрактов, Чайковский нашел иной путь: словно бы русская природа стала «психеей» — душой лирических сцен, безусловно всецело психореалистичных. В самом деле, если уже возможно говорить о «психологии музыки» (не о психологичности сюжета, программы, а о психологии музыки), то лучшего, правдивейшего свидетельства, чем «Евгений Онегин», об одушевленности музыки как искусства отражений действительности в человеческой психике не найти в русской музыкальной лирике. Это чувствуется по обобщенности многих существеннейших интонаций, по сопринадлежности их нескольким действующим лицам, как будто не они, лирико-сценические образы, создали вокруг себя каждый соответственную ему звукокань, а музыка через сплетение и расплетание многоликих интонаций породила эти образы, не теряя своего единства. «Евгений Онегин» действительно всегда ощущается психическим *единством* — организмом, сразу, непосредственно сложившимся в психике композитора, а не интеллектуально эстетическим сочетанием соответствующих каждому сценическому характеру звукокомплексов, что имеет место в эпическом «Руслане» Глинки и что безусловно отвечает величине становления эпоса в его «картинности» (картина — эпическая песнь)!..

Многое вызывает в сознании и о многом внушает подумать музыка «Евгения Онегина», и в этой *перспективности ее воздействия* — один из существенных стимулов ее жизнеспособности. Прелесть же ее не суммируется ли тремя впечатлениями: правдиво, просто, свежо?! Очень немного художественных произведений, о которых можно было бы с полной искренностью высказаться столь кратко и, право же, по существу, и при первом же ближайшем прослушивании вновь подтвердить себе еще и еще раз, что отзыв этот остается в полной силе.

27 марта 1942 г., Ленинград

Пересмотрено 12—17 октября 1943 г. в Москве

Александр Иванович Дюбюк, ученик знаменитого Фильда, пианист-педагог и композитор множества романсных песен и песенных романсов, фортепианных аранжировок русских народных напевов, автор фортепианной, долго пользовавшейся известностью «Школы фортепианной техники», был одной из чтимых достопримечательностей старой Москвы, ее старожилом, свидетелем трудов и дней ряда поколений. Родился Александр Иванович в 1812 году, 20 февраля (ст. стиля), скончался же в 1897 году, 27 декабря. Воспоминания о Фильде, им написанные, свидетельствуют уже сами по себе о прочной связи Дюбюка со старинной «коренной» барской Москвой, в которой «омосквитившийся» англичанин Фильд занимал почетное положение. Учениками Дюбюка были и М. А. Балакирев, и Н. Д. Кашкин, и еще многие, многие. Вхожий во множество семей различных кругов, Дюбюк прекрасно знал московский быт, знал «говоры» и салонов, и чиновничьих гостиных, и купеческих «зал», и театральной богемы, и художественной и писательской среды; знал музыкальные вкусы окружающего быта и писал романс за романсом, песню за песней на разнообразнейшие тексты, очень чутко вращаясь в желательных его «клиентам» интонациях, в мелодических любимейших меломанами-почвенниками оборотах, не заботясь не только о тщательной отделке сопровождения и не только о разнообразии, но даже о ремесленной «отполированности» материала.

Стиль Дюбюка вряд ли можно равнять со стилем Алябьева или Варламова, или даже Гурилева. Немногие лишь из его фортепианно-песенных аранжировок и вариаций дышат свежестью, немногие из романсных песен его еще живут в памяти (дольше всех, пожалуй, «Ах, мороз, морозец»). Дюбюк чаще всего «подхватывал» уже сложившиеся, прочно вошедшие в бытовой интонационный словарь попевки и ритмо-формулы. Его юмор не блещет отточенностью, его элегика вяла, его песня-куплет и песне-плясовой «вокал» с традиционно водевильными и «гитаристыми» ригурнелями, наигрышами и отыгрышами уступают любой популярнейшей «плясо-песне» Даргомыжского (хотя бы «Как у нас на улице» из «Русалки», не говоря уже о «Душечке-девице»), его думы — бездумны, ибо мелодическое дыхание их коротко и им далеко не только до «Я помню глубоко» Даргомыжского, но и до варламовского «Ангела».

Таково общее впечатление от «многомерного» собрания (см. старые каталоги Бернарда, Грессера, Нильсена — «Одеон», — потом уж Гутхейля и Юргенсона) — собрания песен

и романсов Дюбюка. Это действительно — «музыка текущих отзывов на запросы быта», но быта застоявшегося, упорствующего в своих вкусово-интонационных навыках и желающих без конца воспринимать их варианты при любом тексте и в любом жанре. Да, пожалуй, даже и не варианты, а чуть видоизмененные формулировки-повторы все одних и тех же оборотов.

И все-таки Дюбюк любопытен. Расцвет его плодovitого «песне-романсирования» — 50-е, 60-е годы и две трети 70-х. Потом берет свое усталость, да и быт уже становится не тот, и запросы вовсе иные, и жанры изменились. Но именно конец 50-х годов и начало 60-х — «сочная пора» Дюбюка, и к появлению Чайковского в Москве «дюбюковский песенно-романсный вертоград» едва ли не типичное в московской бытовой музыке популярное явление, наряду с импровизационно-песенной продукцией в среде московско-песенной трактирной богемы (прошу не видеть в этом эпитете «трактирный» — иронии или какого-то снижения, ибо в этой среде существовала действительно русская демократическая вокальная школа и «подгитарная» лирика). Одновременно тесно спаянная фольклором и его своеобразно, по-городскому, претворявшая (но без стремления преодолеть) тут действовала своего рода интонационная лаборатория, и члены кружка «Москвитянина», с Островским вкупе, наслаждались пением певцов-самородков с безусловным правом и по глубокому национально-художественному чутью.

Непосредственно на музыку Чайковского (скажем, «Воеводы» или «Снегурочки») типично дюбюковские «общеместные интонации» влияли едва-едва. В «Онегине» тем более их не ощущается. Но мастерство воплощения бытово-характерного и типичные формулировки-обобщения, рождавшиеся из наблюдений, какие уже почерпал среди любительского музицирования из сферы «бытовых привычек» метко схватывавший слух Даргомыжского, были известны Чайковскому и пленяли его. Так что в «дюбюкизмах» надобности для него не было. Кроме того, обаяние импровизационно-исполнительского искусства русских популярных исполнителей-певцов в трактирах — очагах «соствязаний певцов» художественной богемы и любителей «дух волнующего» пения, конечно, было ярче, сочнее и сильнее всех «готовых образцов» бытовой романсной песни, включая и дюбюковскую. И тем не менее я все же считаю необходимым именно в работе над «Евгением Онегиным» Чайковского остановиться и на стилистике Дюбюка, как это было сделано с Варламовым, но только вынеся данный краткий очерк за скобки основного текста исследования.

Данная мною суммарная характеристика музыки Дюбюка, почти отказывающая ей не только в личном почерке, но и в изобретении, справедлива лишь в одном измерении: что в венке композиторов городской русской бытовой песенно-романсной лирики Дюбюк не выделяется свежестью и заметностью, «броско-

стью» цвета. Он слишком «на слуху» у быта, и в этом смысле «натуралистично» его искусство. Но очень нередко удается Дюбюку прийти к самостоятельно хоть и не яркому, но все же удачному реалистическому обобщению окружающих песенно- и романсно-бытовых интонаций. Хотя, если сравнить его приятно очерченный «Хуторок» (текст Кольцова) с «Хуторком» же Климовского, популярность последнего естественна, ибо весь мелодический «охват» Климовским кольцовского стиха — счастливая находка, цельная, удачная, нежданно родившаяся. У Дюбюка при подобной же незатейливости чувствуется, как очень часто у него, *отраженность*, «наигранность», привычное ремесло.

Итак, повторяю, в данном измерении — личной непосредственности, первозданности изображения Дюбюка — вышеприведенная суммарная характеристика верна. Но не в этой плоскости шло касание искусства Дюбюка Чайковским. А касания не могло не быть и было, потому что Дюбюк подслушивал быт, Чайковский же чутко слушал и отбирал, а у Дюбюка было чему научиться: он работал уверенно над сложившимися жанрами бытовой музыки эпохи, жанрами, которых Чайковский не мог миновать, хотя и шел к возвышенной эмоционально-идейной надстройке над ними через романсы к «Онегину» как реально психологическим лирическим сценам из обычной жизни «без героев».

В Дюбюке ценным было качество, не раз наблюдавшееся в истории музыки у композиторов неяркой личной изобретательности, но чутких до процессов возникновения, распространения и закрепления или «оседания» в сознании общества особенно любимых, т. е. эмоционально воздействующих при первом непосредственном соприкосновении с ними слуха, интонации. Подслушав их и составив «запас своей памяти» из того, что для многих слушателей было «памятью сердца», Дюбюк очень быстро и точно включал их в соответствующую жанровую оправу и объектировал данный материал в привычной всем форме. Преобладающей чертой почти всей его музыки являлось не лирическое-личное переживание, а обобщенно-песенное высказывание массово-привычных чувствований. Потому-то удачнейшие вещи Дюбюка — это протяжные и плясовые городские «воспроизведения» народно-деревенской лирики или русско-цыганский песенно-романсный «пошиб» (обычное всего тоже куплет с наигрышем и постлюдней).

Именно как чуткий жанрист, умевший без потери интонационно-мелодической непосредственности вложить напев в удобно хранимый памятью незатейливый футляр, и был популярен Дюбюк, и в этом смысле его многочисленные opus'ы — своего рода каталог музыкальных речений в их скромных «оправах». Прислушавшись к ним, понимаешь, что любили современники Чайковского «Снегурочки» и Чайковского на подступах к «Онегину» слушать и петь в своем кругу, в домашнем

обиходе и в знакомом окружении, и какие реально волнующие звукообразы бездумно обволакивали их сознание.

Безыскусственность Дюбюка и незатейливость «оправ его напевов» этими качествами и объясняются. В самом деле: мелос дюбюковских песен, элегий, дум, вальсообразных скерцо и вальсовых сентиментальных высказываний-признаний, мелос рассудительных мечтаний и горячих упреков и разочарований в романсах-обращениях и романсах-убеждениях (есть удачные «раскрытия» кольцовской лирики и переводов из Гейне и Беранже) звучат не столько как мелодии свободно расцветающие — типа Lied, а как *мелодическая запись* напевной речевой интонации; словно стихи, читаемые для себя, в гармонии с личным переживанием, или запечатление живого говора, в переводе на мелодическую канву. Так, словно кто-то рассказал о своем горе или своем раздумье, рассказал не «сухой прозой», а взволнованной речью. Композитор же сохранял это, переводя — повторяю — на некую мелодическую канву.

Объяснюсь: тут не тот процесс, что у Мусоргского, а проще, незатейливее, «бытовее», натуралистичнее, хотя общее есть. Я долго не мог понять, почему Дюбюк — несомненно хороший музыкант, при всей своей старомодности — не потрудился чуть-чуть «подравнять» свои «хвостатые», расплывчатые мелодические контуры, добиться того, что так организовано, плавно-выразительно и удобно-вокально получалось у Варламова. Наконец, я вдруг уловил, что дело тут не в сочинительстве мелодий, а в выявлении речевой интонации, мелодически контурно-оформленной. Что это «полупоеется», хотя все это и пение, и что концертно-декламировать с «патетикой» этот материал нельзя, что тут перед нами давнее интимно-домашнее, или компанейское, или альбомное художественное переосмысление простых, будничных и сердцу всё же дорогих «запечатленных» переживаний и испытаний, трансформирующихся в напевы.

Стоит только вслушаться в это основное качество дюбюковской песне-романсности, отбросив оценки только музыкально-эстетические и требования индивидуального почерка и изобретения, как вот этот самый-то искомый *почерк* в обнаружении данного качества в музыке Дюбюка и оказывается. Оттого-то в ее неприхотливости и неизысканности многое так дорого и мило. И оттого мне захотелось отметить это в особом очерке, ибо и у Чайковского потребностью было создавать мелодии как отражение «дневников сердца» сквозь живую интонацию.

Почувствовать подобное качество — отображенные речево-музыкальной напевной тканью внутренние голоса общелюдских волнений, «простых сердец тревог неистощимых» — можно и не только у Дюбюка. У многих авторов русской бытовой лирики оно не менее выпукло, но только не у мелодистов абсолютной кантиленности (итальянизированной мелодики). Хочется тут,

в первую очередь, вспомнить об одном чутком и талантливом композиторе, так несправедливо забытом: о В. Пасхалове. Затем напомним о Донаурове (в нем много апухтинского) и старинной цыганской мелодической речитации. Если я специально остановился на Дюбюке, так, во-первых, у него выпукло проявляется описываемое явление, а затем — здесь мы находимся в «интонационной обстановке», в которой созревали в юном Чайковском тенденции к реалистической музыкальной лиризации естественных интимных чувств окружающих «просто людей».

В сущности, тут в русском бытовом романсе нащупывалась тропа, ведущая к художественно тонкому и изощренному психологически, импрессионистски интонационному мастерству передачи «тихих», полузакрытых от чужих «розысков» переживаний, которое так остро расцвело в искусстве французских *diseur*'ов и *diseuses*.⁵ Кое-что имелось талантливое в этом отношении и у нас. К Дюбюку могли прийти и от Фильда способности к контурному неполноцветному мелосу. Только у Фильда способность данного рода проявлялась в искусстве изысканной интимной романтики, у Дюбюка же — в контурных очертаниях «говора», «говора чувств» московских людей в их бытовом, домашнем и в «компанейском» простодушном обмене всем прочувствованным, все тем, чем живет сердце.

Не даю ссылок на песни-романсы Дюбюка. Они ни у кого не на слуху. Но чтобы явить возможность наглядно осязать слухом, что именно я акцентирую в Дюбюке и сходных явлениях, сошлюсь хотя бы на два романа Чайковского с контурной мелодией, полуречью-полукантиленой, очень интонационно гибкой и «впечатлительной». Это — «Страшная минута» и «Средь шумного бала». А в «Онегине» наиболее ясный пример того, о чем идет речь: «В вашем доме» (ариозо Ленского) и начальная стадия его признания Ольге в первой картине.*

Можно еще было бы остановиться на проявлении в музыке Дюбюка интонаций стихийно-песенного пошиба (и в русском и в «русско-цыганском» аспектах): у него есть в этом отношении и свежесть, и полнота дыхания, и задор. Очевидно, все подобное складывалось под воздействием московской песенно-демократической художественной лирики, шедшей под лозунгом народной песни. Но не означал ли бы такой экскурс перехода к самостоятельному очерку о Дюбюке, вне граней данной работы?!

* Между прочим, разница деталей интонации первой и завершительной версии партитуры «Евгения Онегина» главным образом состоит в «снятии» кое-где прелести интимно-мелодической контурности в пользу более сочной оперной «речистости» и кантиленности.

«ЧАРОДЕЙКА». ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО
ОПЫТ РАСКРЫТИЯ ИНТОНАЦИОННОГО СОДЕРЖАНИЯ

Что касается «Чародейки», то в либретто она будет неузнаваема. Останется только суть дела; но разработка сюжета будет совсем иная, и главным персонажам будут приданы новые характерные оттенки, вследствие чего они явятся человечнее, симпатичнее, живее и теплее.

Развязка тоже подвергнется коренной переделке.

(Из письма Чайковского к П. А. Переллецкому от 21 апреля 1885 г.)

Данная работа о «Чародейке» — опере Чайковского — написана в силу своеобразных качеств этого произведения не в форме последовательного анализа последовательных звеньев музыки, а в виде эпизодических бесед об интонационно-смысловой направленности составляющих оперу элементов.*

Выбранная Чайковским драма вызвала в нем большое напряжение творческих способностей. Становясь музыкой, эта драма, повествующая о гибели прекрасного существа в суровых условиях старинного русского быта, отражала вековое противостояние русской женщины насилию и хищничеству. Стихийное сплетение человеческих страстей, объединившихся с суеверием, взволновало композитора и толкнуло его так запечатлеть в музыке красоту души Чародейки, чтобы образ ее стал обобщенным художественным явлением и описание трагической судьбы Насти средствами задушевной лирики звучало бы защитой прав каждой женщины на борьбу за свое чувство и за полноту раскрытия личности.

Музыка Чайковского обладает удивительным свойством: сочетанием широких симфонических горизонтов и массивов с интимной душевностью. словно со страниц произведений великого композитора слышен зов от сердца к сердцу. Музыка беседует со слушателем. Как в жизни: мать с ребенком, девушка с любимым, друг с чутким другом, мудрец с учеником и поклонником. Чувствуются интонации глубокой скорби, нежной застенчивой ласки — так и хочется напомнить про жалобу Купавы из музыки к «Снегурочке», — слышны приветливые речи родственного

* Интонационным анализом я считаю осознание реализуемой смыслово музыки в ее процессе звучания, в произнесении, в осмыслении того, что слышится, а не одно лишь констатирование умения сочетать и соотносить элементы и схемы произведения вне их слышимости: такой анализ «вне интонирования» — анатомический разрез, его может осуществить и глухой! Надо стремиться так повествовать о музыке, чтобы чувствовалось ее звучание, и тем вовлекать в жизнь музыки.

сердца, вопросы к жизни, страдания одиночества, радости любовных встреч — впрочем, не перечислить! Попробуйте, например, поиграть для себя, допустить в душу свою «мимолетные музыкальные сказы» «Детского альбома». Прислушайтесь, как с вами заговорит эта музыка и как вы распознаете в ней свое сердце и сознание на пороге жизни, вникающие в домыслы, сказы, указания, внушения близких людей, и не только людей, но и вещей и всего бытового окружения и, конечно, природы. Все это же еще на наибольшей высоте и острой чуткости «звучит» в балете «Щелкунчик». Но и в любой симфонии и опере Чайковского, рядом с их эстетическими красотоми и профессиональными художественными ценностями, вы всегда должны будете признать, что главное в музыке — то, что застигает душу, — состоит в постоянном присутствии того свойства, о котором Пушкин сказал: «Звучал мне долго голос нежный и снились милые черты...», — голос от сердца к сердцу, из глубины души. Конечно, это свойство присуще не только музыке Чайковского, но бывает вовсе не у многих композиторов, Ну, Глинка, Шуберт, не всегда Шуман, даже Шопен реже, кое в чем существенном Григ, Дебюсси — прошу понять — умели так направлять музыку, что она дышала вам в сердце. Но все-таки так, как у Чайковского, — далеко не всегда. Его музыка не только отзывается на все человечнейшее в человеке (отзываться могут и философский диалог и учебник психиатрии!), как и литература и поэзия, даже архитектура, а она просто беседует обо всем, что для вас дорого и чего вам не хватает в ежедневной суете. Она всегда знает именно то, в чем вы — один в пустыне, и поведет к источнику. И в вас утихнет страдание. Мало всего этого. Музыка Чайковского — рискну на более простое сравнение — занимательна, как хорошие классические романы, особенно наших русских классиков, внушающих отношения — этически серьезные — к людям, к жизни. Но и вообще она — психореалистическая музыка, и потому именно музыка глубин XIX века, т. е. анализов человеческих душ. В ней и Бальзак, и Флобер, и Толстой, а также и Чехов! Трудно представить без Чайковского «Трех сестер» и «Вишневый сад» и ряд чеховских новелл («Дом с мезонином» и даже «Степь»). А впрочем, суть европейского романа в Чайковском еще чувствуется в постоянно обращенном к любой странице музыки вопросе: ну, а что же дальше? «Скорее», «еще», «вперед», «каков конец?» — словом, всегда хочется, чтобы «продолжение следовало»...

Среди замечательных опер Чайковского особенно «Чародейка» поставила в тупик современников. Как раз она-то и была первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом о русской девичьей душе — первым истинным романом в русском музыкальном театре. Именно романом — с природой, с действием у русской реки, с задушев-

ными признаниями (отсюда песенно-романсный тонус), с русской гульбой в слободке заречной, с суеверными берегами от жизни, с русской жестокой ревностью и мстью, с жуткой страстью сильных, суровых характеров, с преклонением перед красотой и — рядом — с дикой, слепой к ней ненавистью.

Все это потребовало от композитора совершенно исключительной по напряжению сил творческой работы и поисков «формы абсолютно не формальной» и гибких интонаций, подобно тому как их искал Лев Толстой, подолгу и страстно, например в «Анне Карениной», или когда он мучился над обликом Катюши Масловой в момент ее появления в суде. И столько же в «Чародейке» Чайковского художественного обаяния от типических русских характеров, насыщенных безмерными запасами жизненных сил, сколько и приговора красоте, вносящей раздор в готовый окаменеть быт, — приговора, диктуемого наказаниями русской суровой были.

Опера «Чародейка» — произведение не без художественных противоречий. Оно не знает непререкаемой убедительности мастерства и неведомой силы воздействия музыкальной драматургии, скажем, «Пиковой дамы», и потому занимает особое и в некоторых отношениях исключительное положение в музыкальном театре Чайковского, в его творчестве в целом и в русской музыке вообще. Если не по стилю музыкального языка, не по сходству интонаций, то по основной образно-тематической, вернее, сюжетной линии, она связана с «соответной» «Снегурочкой» (как музыкой к весенней сказке Островского самого Чайковского, так и одноименной оперой Римского-Корсакова) и «Царской невестой» Римского-Корсакова. Тема это: *красота вносит с собою раздор*, зависть, ревность и соперничество, а в итоге — неизбежная гибель существа, ею наделенного. Тема давняя, и былевая, и исконно сказочно-народная, как и сказы о похищенной и — подвигами — возвращенной красоте, а с нею — свете, тепле и радости. Решения, данные двумя русскими великими композиторами, глубоко различны, но их тяготение сюда, к данной сфере звукообразного раскрытия народных раздумий о судьбе женской красоты в окружающей былевой действительности, было не случайным и связывается с огромным кругом тем о женской доле.

Любопытно наблюдать, как Римский-Корсаков не пропустил «Чародейки» и внимательно в нее вслушался, несмотря на недоумение, с каким была встречена эта опера при первой постановке. Внимательность его шла как раз по сходственным линиям мужского соперничества (в «Царской невесте» жениховство) и эволюции характера и психики героинь под воздействием выраставшей вокруг борьбы. В обеих операх точно так же последовательно из былевых особенностей сюжета вытекает суеверная линия чародейства и ворожбы. Я не хочу сказать, что Н. А. Римский-Корсаков не взял бы меевской «Царской не-

весты», если бы сходная по сущности («красота несет раздор») тема не была вынесена Чайковским через драму Шпажинского.

Сама значительность темы взволновала обоих композиторов, хотя они шли по различным литературно-драматическим рельсам. И все-таки очень уж бросается в глаза, что Римский-Корсаков не миновал примера «Чародейки» и, следовательно, постиг значительность более раннего выступления Чайковского, никем так проникательно не разгаданного. Достаточно указания на один существенный фактор параллелизма: у Кумы Насти (героиня «Чародейки») и у девушки Марфы («Царская невеста») по две существенные для их характеристики арии, симметрично в действии расположенные, но — что важно — на далеком взаимном расстоянии друг от друга раскрывающие оба образа сходными, но стилистически противоречивыми приемами: первая ария у обеих строится на музыке любования окружающей действительностью, природой, бытом, на повествовании о счастливой доле или гармоничном согласии личности с тем, что вокруг. И музыкальный язык обеих арий как бы направлен на образ, данный извне, с преобладанием общерусских интонаций. Иное дело вторые арии героинь в той и другой опере: музыка их теряет напевно-народный тонус и насыщена романсовым романтическим лиризмом без подчеркнуто народной интонации. Героини поют о себе и для себя, о своем внутреннем мире, о душевной боли и разрушенном счастье, и язык музыки субъективизируется. Это один пример. Много интересного можно заметить — разумею присутствие корсаковского глаза — из сопоставления образов Грязного и Князя, Любаши и Княгини, точно так же из решения симфонических ситуаций и т. д. Словом, при всей своей обособленности «Чародейка» Чайковского не оказалась изолированной, будучи в своей основной тематической тенденции доразвита чутким и вдумчивым младшим (хотя с разницей только на четыре года) современником, и тоже в жанре бытовой драмы или, ближе сказать, русской драматической были.

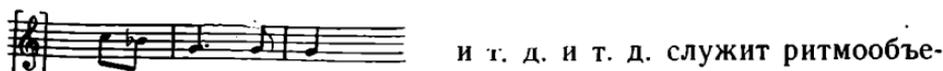
В сказочном плане Римский-Корсаков потом еще и еще развивал темы красоты плененной и красоты хищнической («Кашей Бессмертный», образ Февронии в борьбе с издевательским сарказмом Гришки или образ прекрасной хищницы Шемаханской царицы с вызванным ею раздором). Но эти варианты отстоят уже далеко от исторической были о «Чародейке» и ее прорастания в «Царской невесте».

Указав на закономерность возникновения оперы Чайковского и на ее отражение в музыкальной драматургии Римского-Корсакова, попробуем выяснить все же обособленные стороны «Чародейки», так смутившие современников. Что в ней оказалось непонятного? Попробуем, прежде всего, дать представление об общем начертании «Чародейки».

Это произведение отличается прежде всего своей широко развернутой конструкцией, будучи составлено из четырех массивных актов. В каждом из них композитор добивается непрерывности изложения, целеустремленной повествовательности. Каждый акт — самодовлеющая отдельность. Последующий акт контрастен. Так, первое действие — мощный пленэр. В ариозо Кумы («Глянуть с Нижнего») это основное чувство — чувство могучей дали и неоглядного простора — суммировано с наибольшей убедительностью. Громадное звуковое полотно — вот первый акт «Чародейки» — с чертами ораториальности. Конечно, предок этого полотна в русской музыке — насыщенная богатырским дыханием интродукция «Руслана и Людмилы» Глинки, хотя интонационного тождества тут нет и принципы постройки иные. Во втором акте действие уходит внутрь, но еще не в замкнутый интерьер. В нем дано накопление страстей, их предгрозовой рокот, а вместе с тем привносится сюда же обольщение семейным уютом и сыновним почитанием семейственности (диалог Княгини и Княжича). Изложение опять стремится к повествовательной непрерывности. Диалоги из звеньев эмоциональных подъемов и спадов с лирическими порой остановками и сменами то плавных, то взбудораженных ритмов. Народный бунтарский эпизод переводит музыку этого акта в подготовленные народными сценами первого действия эмоции. Но зато третий акт, где страсть стала душевной, свицовой, замыкается в тесноту интерьера, и напряженное развитие драмы свершается в треугольнике действующих лиц (Кума, Князь, Княжич), вершиной которого все время является образ Чародейки (Кума Настя). Даже замечательный своим расцветанием любовности, покоряющей слушателей, диалог-дуэт (Кума и Княжич) не растворяет предгрозовой атмосферы. Нагнетание ее идет и дальше через весь четвертый акт к завершению драмы в стихийной буре. Это симфонически развитое *crescendo* действия оперы — от спокойно-величавого созерцания Оки — Волги и быта заречной слободы через сквозное становление страстей и интриг к финалу, где развязка человеческой любви и ненависти поглощается грозой и бурей, — создано властью музыки Чайковского. Создано с мастерством, равным умению великих романистов реалистического стиля, с той разницей, что столь развернутое романическое повествование воспринимается не «с напечатанных букв», а рассказом непосредственных интонаций и озвученных ритмов. Логика, с какой в «Чародейке» происходит смена ритмов (начиная уже с интродукции), смена, диктуемая и внешним и внутренним ходом действия и контрастами чувствований, не уступает жизненному пульсу и «разверстке» поступков в лучших литературных повествованиях о трагедии даровитых женских натур, задохшихся в быту. Но ритм литературного повествования, ритм как отражение поступи действия, этот ритм — наложенная сетка на поток жизни в сравнении с ритмом музыки, воплощенным

в интонациях, когда одновременно до слуха доходит и выражение душевного состояния через такие-то и такие-то средства и формы и ощущается чувство так, что и сам его испытываешь.

Я не столько удивляюсь в «Чародейке» мелодическому богатству, сочности и эмоциональной отзывчивости гармоний и действенности оркестра, сколько именно становлению ритмов, управляющему повествованием. В первом акте, с его многообразием действующих лиц и эпизодов, ритм — пульс, ритм — наглядность человеческой поступи, ритм — организация элементов, составляющих музыку, ритм — распределитель дыхания, ритм — пластика действия и т. д. Все эти перевоплощения ритмического начала составляют единый, управляющий данной яркой картиной жизни источник взаимосвязи явлений и их смен. Чайковский добивается такой естественности хода действия, что никакой ритмической навязчивости не ощущается, ритмозакономерности словно нет. Но если бы ее в самом деле не было — не возникло бы в восприятии ничего, кроме хаоса. А между тем даже громадная роль, которую в музыке первого акта в различных своих составах играет напевно-русская интонация, попевка кварты с секундой внутри, например:



диняющим элементом повествования. Вот еще один пример из последнего акта:



Мелодическое содержание, всегда щедрое у Чайковского, в «Чародейке» поражает своим изобилием и сочностью. Будто предела нет вокально-кантиленному изъявлению замыслов композитора! Каждый главнейший образ впечатляет характерными для него снопами мелодий, каждая диктуемая ходом драмы выпуклая ситуация излучает все новые и новые, задевающие своей сердечностью внимание слушателей мелодические узоры. Сплетаясь с чутким оркестровым симфоническим потоком музыки, то внушающим, подсказывающим, то укрепляющим и развивающим или довершающим высказывания человеческих голосов, вокальная кантилена оперы образует действительно «чародейную», волнующую, зовущую к себе красоту чувств и помыслов. Именно так действует на нас безграничным дыханием своих рек, полей, лесов, всем «длящимся», в даль зовущим сочетанием своих живописных качеств русская природа: она тоже по-своему поет.

Думаю, что Чайковского именно пленило то, что действие «Чародейки» становится и свершается у великой русской реки, и его воображение было взволновано русской неоглядностью. Волга и оказалась — в ее течении и в перспективности видов на могучий ее простор — главной симфонически раскрываемой темой всей оперы, инициативным, возбуждающим творчество образом. Недаром вступление к «Чародейке» развивается из напева-тезиса «Глянуть с Нижнего», становящегося величием красоты стихийного речного простора, красоты, которую не затуманить никакому наплыву человеческих хищных страстей. Теме «у великой реки» сопутствует в действии оперы ясной открытостью любовного чувства душевный мир русской красавицы — Кумы Настасьи.

В ее красоте — ее гибель: окружающее темное царство воспринимает свое же влечение к природной и душевной человечности Насти как власть чародейства. Драма возникает из сопоставления сочувствия и сопротивления ее красоте. Зависть, гордость, ревность, лицемерие, чувственность в ее насильническом облике (Княгиня — охранительница семейных заветов, Князь — ослепленный страстью хищник, дьяк Мамыров — властолюбивый ханжа) — тени, пытающиеся затмить светлый образ, в то время как в окружающей Куму народной среде природное постижение «правды красоты» сказывается в радостном, приветливом содружестве: где девичья краса, там жизнь, свет, тепло, свободное цветение человечности! Хоры первого акта с силой и вольнолюбивой открытостью сердца, отвечающего вековым волжским молодецким навыкам, всецело раскрывают перед слушателями русское народное сочувствие прекрасному. Чайковский очень акцентирует и длит эпизоды, утверждающие рост состояний радости из общения с человеческим существом, в котором все — внешний облик, обаяние души, сказывающееся в голосе и повадке, словом, жизнепроявимость — заставляет

окружающих острее ощущать действительность. В данном отношении музыка первого акта «Чародейки» — своего рода единственный пример, где раскрывается в постепенном росте массовое чувство солидарности перед властью человеческой красоты, явленной в полной завершенности. Тем острее и напряженнее воспринимается финал акта — первое столкновение Насти с темным царством, с людьми иного, насильнического склада, кончающееся якобы победой Кумы.

Не входя в подробности дальнейшего развития драмы, надлежит суммировать основную удачу композитора: Чайковский чутко и психологически детально поддерживает напряженность действия путем все большего и большего нарастания сочувствия героине, т. е. Куме Настасье, средствами постепенного втягивания слушателя в богатства ее внутренней душевной жизни. Шаг за шагом осветляется любовное чувство Насти. Противясь хищнической страсти Князя, ее сердце излучает все сильнее и сильнее женское прекрасное стремление к любви взаимной, готовой к самопожертвованию, идущей навстречу любой опасности, чувству отнюдь не рабскому, чувству, в котором жизненный рост человеческой личности достигает вершин светлой страстности и благородства. Чайковский ведет Настю, акт за актом, через непосредственное чувство и опосредствованные столкновения (например, с Княгиней, ненависть которой к «чародейке» питается оговорами клеветущей молвы), к неизбежной гибели, но так, что на этом пути — развитием музыки — психический облик ее становится все привлекательнее и привлекательнее, становясь носителем лучших душевных качеств русских девушек и женщин, как они, эти качества, всем ведомы и отражались не только в великом русском женском движении к самостоятельности, но и в бесчисленных подвигах самопожертвования ради поддержки любимых и дорогих личностей.

Вот с этой точки зрения почти не принято было приглядываться к музыкальному театру Чайковского. И дело тут не во внешней интриге сценического действия, не в сюжетах различных эпох и исторических стадий. Дело в основном качестве оперной музыки Чайковского: в упорном раскрытии душевного благородства и человечнейшей силы женской любви, любви искренней, преодолевающей стихийную страстность во имя этически прекрасного жизненного единения и взаимопонимания жизненных целей, с полной готовностью погибнуть ради утверждения такой любви. Этим, а отнюдь не выявлением натуралистической самодовлеющей чувственности, надлежит объяснять притяжение, каким обладает лирика женских образов Чайковского, их обаяние, их реалистичность, независимо от костюмов, какие они носят. Конечно, сила и колорит чувства иные у Татьяны, Лизы, Марии, Иоланты, Иоанны, Оксаны, но сущность одна, и сущность эта глубоко русская, понятная

каждому, кто вдумчиво вчитывается в мемуары, дневники, в переписку, в сказания и легенды, наконец в произведения литературы русской и в женские образы русской поэзии. Особенно в эпоху глубокого напряженного становления русской женской психики, эпоху, как раз совпадающую с интенсивным ростом музыки Чайковского с конца 60-х годов до начала 90-х. Кто, как не Чайковский, умел раскрыть конфликты женских характеров (вспомним драму души матери в «Опричнике»; столкновение материнских и дочерних чувств в «Мазепе»; расщепление между пламенным чувством любви и долга перед родиной и натиском пьянящей страсти в «Орлеанской деве») и кто, как не он, с щедростью великого мелодиста обнаруживал музыкой тончайшие нюансы расцветающего девического чувства в его человеческой культуре помыслов (ведь письмо Татьяны Лариной — редчайший по художественной и одновременно реалистичнейший по психологической чуткости и естественности девичьего высказывания документ). Чайковский изумительно снимал покров оперной пошлости и ложного пафоса в своих правдивейших высказываниях о любви в ощущениях и осознаниях русских женщин. Но они, эти высказывания, звучали бы субъективной надуманностью, если бы они не коренились в окружающей действительности и не проявлялись бы со всей глубиной и полнотой в живых явлениях, в характерах и в деяниях.

Жизнь внушала Чайковскому пленяющие своей правдивостью множество людей разного склада женские художественные образы. Рисуя русские нравы, опера «Чародейка» становится особенно примечательной по шекспировской страстности и бурности музыкального выражения, по богатству многогранного показа чувств высокого напряжения в их борьбе, в росте, в столкновениях противоречивых воль, стихийно вовлекаемых в орбиту прекрасной душевности Чародейки. В третьем акте оперы, кульминационном по мелодико-психологическому развитию драмы, умение Чайковского выявить движения человеческой душевной жизни сменами одухотворенных ритмов («волна за волной») буквально захватывает дыхание. Кума Настя в первой половине акта всей силой воли обороняется от натиска хищнической страсти Князя. Во второй части акта она, напротив, сама вызывает в любимом человеке пламенное юное чувство, естественно пробуждающееся в нем как прорыв молодости за грань бытовых изгородей. В диалогах-дуэтах третьего акта, в обратном симметричном раскрытии женской воли — от самозащиты к иной направленности чувства, к превращению всех душевных сил в мелодию любви в ее ярчайшем цветении — перед слушателями возникает образ Насти во всей своей целостности, в душевной полноте и вместе с тем обреченности. Чайковский противопоставляет росту ее любви столь же сильные враждебные характеры. Тем самым,

что он не снижает их, не дает увядать сопротивлению (например, вся роль Князя, яркость фигуры Княгини как жены и матери) на протяжении всего действия, облик Кумы-Чародейки все время обогащается новыми чертами, новыми душевными рефлексам, заостряясь в самозащите и в интенсивном порыве к Княжичу. Настя словно не чувствует, что характер любимого далеко не достигает могущества и полноценности ее любви. Но, порываясь к нему, она тем самым начинает жить всей радостью пламенеющего чувства, всей природой своей. Из простейшего, в сущности, бытового конфликта Чайковский воссоздает один из прекраснейших, несокрушимых в силу исключительной правдивости становления чувства обобщенный образ русской женской души, противящейся неволе.

Строго говоря, вся музыкально-драматургическая форма «Чародейки» обусловлена ритмо-мелодическим раскрытием душевной жизни героини и ее проявлениями — высказываниями. В этом смысле музыка оперы монологична: действующие лица, вступающие в соприкосновение с Настей, раскрываются в зависимости от ее жизнеповедения, начинают воспринимать действительность сквозь свое отношение к Куме, и, таким образом, даже в злобе своей зависа от нее. Поэтому, как ни ярка мелодическая выразительность Чайковского в высказываниях окружающей Настю среды, все-таки лишь в ее интонациях и в плавном строе ее ритмов, в пульсировании ее сердца и в динамике ее дыхания проявляет себя прекрасное жизнеощущение. Вот она вся в созерцании волжского приволья, вот она — ласковая, приветливая хозяйка, вот в ней пробуждается самовольная женская причуда в сцене приема Князя и звенит издевательская жилка в поддразнивании Мамырова! Второй акт показывает образ Насти отраженно — сквозь кривое зеркало клеветы и злоречия, суеверия и мстительного ослепления. В третьем акте Настя — в борьбе за право любить так, как ей диктует ее природа. Переход от своеволия к полноте цветения любовной ласки и внешнего наплыва чувств. Тут она сказала вся. В четвертом акте Настя — уже не *чародейка* — изживает себя, покорная женской страдной доле, и пассивно следует велениям любви; она гибнет, вся высказавшись. Но досказывается опера романтически стихийным разливом, в грозе и буре, неутоленной страшной страсти Князя. Здесь его образ достигает величия Лира и вершины макбетовского ужаса. Арка переживаний Князя от момента встречи с Кумой в первом акте тянется сюда с неослабным напряжением через всю оперу и здесь только претворяется в дикий разгул потемневшего сознания и ненасытной грубой и алчной воли, встретившей неодолимое сопротивление. Сквозь возгласы смятенной души Князя слышится будто рокот волн вольнолюбивой реки — тоже шекспировская перекличка стихий в судоржных ритмах бури в природе и человеческом сердце.

Судьба «Чародейки» — одно из досаднейших недоразумений в истории русского музыкального театра. После первого своего появления на сцене петербургского Мариинского театра, когда спектакль, хотя и под управлением автора, имел лишь почетный успех, опера эта жила далеко не интенсивной жизнью и преимущественно появлялась на малых частных сценах. В постоянный репертуар столичных крупных театров она не входила. Причин тому было много.

Партитура «Чародейки» работалась Чайковским в эпоху творческого перепутья — не с привычной незаторможенностью. Правда, ее создание окружено значительными высотами музыки Петра Ильича (тут и Пятая симфония, и Третья сюита, и сумрачный гимн душевной надорванности и одиночества — симфония «Манфред»), но все-таки это время было временем подступов к великолепным своей завершенностью и отточенностью мастерства созданиям последней творческой поры, т. е. начиная с партитуры балета «Спящей красавицы», написанной увереннейшей в себе рукой, как бы единым энтузиастическим артистическим порывом, до Шестой симфонии. «Чародейка» принадлежит к числу произведений, где сознание композитора еще не радуется роскошной жатве, пожиная ее. Оно стоит перед настойчиво манящим широкоохватным замыслом, идет вслед этой влекущей творчество мечте и шаг за шагом нащупывает путь ее художественной реализации. Чайковский, ознакомившись с драмой Шпагинского, был до глубины души взволнован трагическим образом Насти: его притянула борьба человеческой красоты за свое место в жизни. Этим образом, все более и более захватывавшим его музыкальное воображение, все четче и четче отлагавшимся в мелодических ракурсах, стала насыщаться его мысль. Тут же рождалось и мастерство, вернее, вырабатывалось, подстегиваемое нетерпеливым чувством и потребностью реализации замысла.

Сущность художественной задачи заключалась в непривычном: центральный образ героини не являлся сразу одержимым страстью и ею влекомым к катастрофе (Татьяна, Мария, Лиза), а пленял постепенным раскрытием биографии через явление — экспозицию — этого образа окружающей среде и отношение к нему отдельных групп и личностей. С такой цельностью раскрытия души на богато показанном русском бытовом фоне еще не была задумана в русской опере ни одна женская роль: в такой спаянности красоты природной и богатства и радушия душевной жизни с вызываемым вокруг волнением. Даже у самого Чайковского биография девушек и женщин в предшествующих «Чародейке» операх была уже и процесс созревания любовной страсти либо давался сразу (романтика любовных встреч), либо своеобразно тормозился личными причудами (Оксана) в полукomedийном плане, либо, в сущности, лишен был внут-

ренной убедительности — становления души (в «Опричнике», в «Воеводе»).

Конечно, образ Татьяны в лирическом камерном плане содержал глубокие психореалистические пласты, но в размахе большой оперы уже ближайшее к «Онегину» произведение — «Орлеанская дева» — обнаруживало острые лакуны в становлении как видимой, внешней, так и внутренней душевной жизни героини. Только в «Чародейке» Чайковский решился все оперное действие в широко развернутом плане обусловить борьбой за всестороннее раскрытие личности русской женщины, обвиняемой в чародействе за излучаемое ее красотой и душевной обаятельностью воздействие. Настя, прежде всего, общительное, приветливое, ласковое существо, правдивейший портрет множества русских девушек. В радушии, в приветности — для нее жизнь, и от этих свойств возрастает в ее душе любовь как раскрытие личности во всей ее полноте, а не как хищная чувственная стихия. В любви для нее глубже и глубже ощущается радость жить.

Хоть отчасти и подготовленная всем предшествующим периодом оперных опытов, «Чародейка» предстала Чайковскому во многом как новый путь. Отсюда неровности и нащупывания в процессе творчества, отсюда и своеобразие мастерства: бурные взлеты щедрого воображения при некоторой тяжеловесности фактуры и вязкости звукоткани. Словно, записывая находки собственной фантазии, композитор тут же со стороны наблюдает, как это все формируется. Чайковский несомненно ощущал то недосказанности, то перегрузку, длинноты — поэтому намечал купюры, по-видимому, не всегда под давлением требований исполнителей. Работа над «Чародейкой» — это не эксперимент, тут мастерство большого размаха. Но масштаб и новизна задания то и дело требовали от композитора отказов от проторенной дороги, опережая привычные пути, когда иные еще не утвердились! От всей концепции «Чародейки» веет композиторской лабораторией. Очень интересно за ней наблюдать. Но обычно Чайковский приучает не замечать работы в силу удивительной спонтанности его музыки, произвольности ее становления, за чем скрывается, однако, прочный костяк.

Вот вкратце ход работы над «Чародейкой». Чайковский познакомился с драмой И. В. Шпажинского «Чародейка» в январе 1885 года. Особенно сильное впечатление вызвала в нем сцена встречи Кумы и Княжича. Тотчас же Петр Ильич обратился к автору драмы с просьбой переделать «Чародейку» в оперное либретто и вскоре получил полное согласие. Лето 1885 года было отдано сочинению симфонии «Манфред»; только в сентябре Чайковский принялся за первый акт оперы, сочинение которого закончил в начале декабря. Второе действие было закончено 1 февраля 1886 года, а 7 февраля композитор записывает в дневнике: «Целый день прокоптел с невероятным

напряжением над несколькими тактами. Это в интродукции [к «Чародейке»] ход мне не давался...». Работа над третьим действием растянулась до июля 1886 года. Наконец 18 августа Чайковский отметил в дневнике: «Кончил сегодня совершенно черновые эскизы оперы». Но вскоре же занялся отделкой сочиненного. 11 и 12 сентября Чайковский записывает в дневнике: «Сыграл сегодня целиком все первое действие и, к ужасу, вижу, что оно ужасно длинно. А длинные оперы никуда не годятся». Проигрывая второе и третье действия оперы, «пришел в такой ужас от их длины, что раздражился...». 19 сентября Чайковский принялся за инструментовку «Чародейки» — все в том же нервном состоянии. В октябре Чайковский занят клавираусцугом оперы. Все время волновался из-за необходимости сокращений и опять и опять работал над клавираусцугом и над инструментовкой первого акта. Кончил клавираусцуг в начале февраля 1887 года и начал инструментовать второе действие, закончил эту часть работы в апреле. А между тем в Мариинском театре уже шло разучивание оперы. В апреле же была начата Чайковским инструментовка четвертого акта. «Не люблю я это действие, или, лучше сказать, разлюбил. Оно скомкано, искусственно склеено, длинно, сложно и страшно мрачно... А затем... третье действие, но оно самое легкое, самое любимое и приятное для меня» (Чайковский — Шпажинской!). 23 апреля инструментовка четвертого действия была закончена, хотя работа далась нелегко. Чайковский жалуется на рассеянность, путанность мысли, на трудности. 27 апреля — начало инструментовки третьего действия, а 6 мая: «Кончил все!!» Интродукция инструментовалась 5 мая («очень трудно работалось»). Дальше опять последовали изменения и сокращения ряда моментов оперы. И — постоянное беспокойство! Записи в дневнике: от 15 сентября — «занимался усердно инструментовкой переделок в опере «Чародейка»; от 16 сентября — «утомился от напряжения в изыскании способа купюр»; от 17 сентября — «работал над сокращениями в опере «Чародейка»; от 18 сентября — «занимался клейкой и устройством изменений» (IV акт оперы); от 19 сентября — «клеил перемены» в опере. Итак, сочинение, инструментовка и переделки «Чародейки» заняли три года с постоянными перерывами и сменами сомнений и крайнего напряжения сил. Чайковский и ждал завершения своего взлелеянного произведения, и страшился его. Наконец, 20, 23, 30 октября и 1 ноября 1887 года состоялись четыре (первых) представления «Чародейки» в Петербурге в Мариинском театре под управлением автора.

Приводя краткие данные о нервном ходе работы композитора над сочинением «Чародейки», я хотел обратить внимание на безусловную озабоченность его сознания: ему упрямо хотелось добиться реализации своего замысла и обратить увлекший его сразу же кульминационный момент драмы Шпажин-

ского в эпико-лирический музыкальный сказ о русской девушке, оказавшейся в трагической ситуации в силу качеств счастливо одаренной природы своей и светло-лучистого характера своего. Чайковский инстинктивно чувствовал, что ему надо добиться от своих творческих возможностей всего лучшего, всего эмоционально заражающего, ибо тут он встал перед обобщением глубоко правдивого русского женского характера. И поэтому нервничал, досадовал, раздражался, когда что-либо не вышло, и вновь радовался, когда чувствовал удачу, и вновь напрягал свои силы.

Когда читаешь тупые упреки тупых критиков (каждый со своей колокольни предъявлял затверженные требования Чайковскому, как обвиняемому: «ты, мол-де, и опер-то сочинять не должен и не умеешь, и не вокальный ты композитор, и драматического начала в тебе нет!»), удивляешься, как же возможно было не услышать главного и не выявить за навязываемыми уже всецело признанному мастеру рецептами — не услышать того, что сам он хотел сказать и чему сам искал музыкально-драматического оформления?! Представим себе, как больно было Чайковскому ощущать себя во все дни репетиции «Чародейки» и потом во все четыре спектакля, которыми он дирижировал (причем даже Направник потом отзывался, что Чайковский хорошо вел оперу!), ощущать себя, словно среди глухих, и принимать поздравления с успехом, явно поучительно-снисходительные.

Существует рассказ, что Чайковский, приглашенный тотчас или вскоре после премьеры оперы на дружескую вечернюю встречу к одному из руководящих петербургских композиторов, при появлении своем потребовал, чтобы не напоминали о «Чародейке»: «О мертвых пословица внушает говорить или хорошо, или ничего, а поскольку теперь конфузно говорить о моем погибшем детище хорошее, то забудем про него!». Характерно, что это предание долго передавалось изустно, и понятно, что Чайковский затосковал, глубоко раненный окружающей глухотой и оскорбленный нежеланием понять. «Никогда с таким старанием я не работал, как над «Чародейкой», — писал он одному из друзей.² Вместо сочувствия он читал и слышал наставления. Пятым представлением «Чародейки» (6 ноября) Чайковский уже не дирижировал, а на седьмом (17 ноября), состоявшемся при полупустом театре, всем стал ясен «решительный провал». Это «клеймо» надолго укрепилось в Петербурге за замечательнейшей оперой, но его несправедливость для всех подлинных почитателей музыки великого композитора вскоре же, уже в декабре 1887 года, стала несомненной, когда были получены сообщения из Тифлиса об успехе «Чародейки». Оказалось, что как только, даже в скромных сравнительно театральных условиях, эта полуизгнанная опера попала в дружеские, сочувствующие руки (в данном случае к Ипполитову-

Иванову) и в намерение композитора вслушались, как ее ценность нашла себе признание, и даже в виде полных сборов. Но нервные предчувствия, охватывавшие Чайковского при сочинении «Чародейки», оказались верными. В чем же было дело?

Надо помнить, что как несомненно оперный композитор Чайковский (вопреки всем постоянным убеждениям критиков, что опера — не его дело) владел драгоценнейшим качеством: он давал столь эмоционально-чуткую направленность музыкальной форме своих опер, что этой направленностью организовывал внимание слушателей и умел дать живую мелодически волнующую пищу этому вниманию там, где оно могло остыть, ослабеть, утомиться. Лично мне кажется, что Чайковскому в данном отношении могли помочь наблюдения за композиторами-французами, но больше всего и особенно Бизе (с «Кармен» — первое знакомство в январе 1876 г., а затем все большее и большее осознание — см. письма 1880 г. к М. И. Чайковскому и к фон Мекк).

Я не хочу этим сказать, что тончайшие реформаторские реалистические тенденции, обнаруживавшиеся в «Евгении Онегине», — тоже плод французских влияний. Они созрели в Чайковском под знаком огромных сдвигов русского разночинного театра и безусловно великой культурной революции в России эпохи юности Чайковского, совершенной бурным всплеском демократической «разночинной» мысли во всех областях искусства. Но в поисках наиболее интенсивно воздействующих принципов музыкально-драматургического оформления опыт французов-лириков мог сыграть определенную роль. И я бы сказал, что секрет новой, эмоционально направленной формы музыкального театра нашел не только Бизе, но и особенно Оффенбах, последний — под влиянием публицистических тенденций... Не место здесь излагать, каковы были повсеместные, в Европе, искания в области оперной формы в процессе демократизации музыкального театра в «послеграндоперную стадию», но русская культура, насквозь демократизировавшаяся и вместе с тем всегда чуткая к передовым явлениям в Европе, в свою очередь пыталась найти свое решение оперности. Всем, конечно, ведомы признания Чайковского в письме к фон Мекк в сентябре 1885 года, совпадающие с началом сочинения музыки «Чародейки» («есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает... средство общаться с *массами* публики... опера и именно только опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой...»³ и т. д. и т. д.), но из этих важнейших высказываний не сделано выводов-наблюдений над процессом оперной работы Чайковского, которую всю надо рассматривать сквозь опыт конкретизации общения с широкими кругами слушателей. Чайковский мечется. Даже после «Онегина», когда он, казалось бы,

сам понимал, что нащупал нечто новое. Он вступает на путь заветов французской «большой оперы» и создает массивную «Орлеанскую деву». Но вскоре убеждается, что этот жанр тянет далеко не в ту тематику, каковая требовалась процессом сугубой демократизации оперы, тем более — русской.

Возвещая еще в связи с «Онегиным» о своем отвращении к лжи и ходульности эффектов оперной мелодрамности, Чайковский в «Орлеанской девице» (что еще любопытнее — в «Мазепе») будто бы сам к ним возвращается. Но это не так. Он ищет не внешних мелодраматических эффектов. Как симфонист, он понимал, что опера конца XIX века не может миновать гигантских завоеваний европейского симфонизма, пробует сочетать, но не механически, а оперно-драматургически, идею *музыкального развития как основной двигатель симфонизма с психореалистическими тенденциями демократизирующейся русской оперности.*

Этого процесса никак не могли понять преследовавшие оперного Чайковского рецензенты. Они инстинктом чувствовали, что Чайковский-инструменталист производит какие-то злостные эксперименты с оперой, и потому просто либо отрицали в нем оперного композитора, либо диктовали ему им известные рецепты. А Чайковский упорно шел своим путем. Он симфонизировал оперу, вовсе не отказываясь от великих вокальных традиций, и умел ценить истинно творческое и у Россини, и у Доницетти, и у Верди, и у Мейербера. Но он боролся с самодовлеющими «опустошенными интонационно» формами и — симфонист, — однако, шел навстречу живым интонациям эпохи и, прежде всего, обратился к интонационным качествам русского демократического романа и ко всем промежуточным формам русской демократической задушевной лирики, возникавшим на смену отживавших традиций бытовой песни замкнутого в себе крестьянского строя. Нам теперь совершенно ясны скрещивающиеся сложные процессы песенного общения города и деревни и обмена мелодическими культурами городских посадов, пригородов, застав с демократическим мелосом растущего города, а всего этого — с давними поместными и деревенскими очагами песенности, и над всем этим процессом — создание и популяризация лирики романсной.

Творчество Чайковского, столь инстинктивно чуткое до становлений и кризисов *мелодического* в музыке, стояло в центре происходивших новообразований мелодического языка русской музыки, обусловленных всем новым строем интонаций русской речи — и словесной, и «речи точных интервалов», т. е. музыки. Строй интонаций, демократизируясь, вел к реалистически волнующей мелодике, складывавшейся из множества воздействий, включая и русифицированную итальянскую кантилену. Я вкратце суммирую эти процессы. Но при включении их в стиль оперный, в особенности в качестве романсной лирики, Чайковский верно

нащупывал те пути к сочетанию живой окружающей интонации с принципами симфонического развития, которые делали русскую оперную музыку средством передачи звукоидей в эмоционально направленной форме, наглядно проектируемой в сценических образах. Так психореалистическая драматургия находит свое музыкальное выражение в симфоническом развитии, оперно преломленном, с чутким учетом душевных свойств данного интонационного материала.

Реалистический путь русской музыкальной речи эпохи Чайковского вел не к жанровой детализации и подчеркиванию разного рода делений, а к сочетанию, к смешению в целях образной экспрессии всех элементов. Отсюда исключительная гибкость и эмоциональная чуткость мелодики Чайковского, словно живой речи: в ней важна целеустремленность содержания, психологическая направленность, а не стилистически-эстетическая четкость (вот это от подлинной песни, это от европейской кантилены, это от риторики оперного речитатива и т. д. и т. д.). Словом, мелос Чайковского образовывал сложный сплав «диалектов» с акцентом на романсовые интонации, составляя языково-выразительное единство, а не традиционно формальное чередование напевов по их, своего рода, «кастовой» принадлежности. Современным эстетам это казалось непростительным смешением мелодических стилей, но большинство слушателей всегда чувствовало убедительно смысловое единство и эмоциональную направленность форм лирики Чайковского, ее органическую природу и силу воздействия. Например, для мелодического стиля Чайковского не характерна забота о подчеркивании, о выделении народных песен в обработках, но зато он всегда так вливает народно-песенное как органическое качество в свою мелодику, что она воздействует как русская распевная лирика даже при иноземной окраске. Велика была одаренность Чайковского в этом величавом *обобществлении элементов звуковой речи* в русскую национальную музыку соответственно мировому восхождению русской прозы, чуждому националистической ограниченности. Здесь он вплотную примыкает к Глинке как создателю европейско-русского интонационного словаря, в смысле некоего «в устности» обращающегося сплава привычных данной эпохе музыкальных интонаций.

Создание «Чародейки» как раз совпадает с наиболее сложным на всем развитии творчества Чайковского периодом поисков русского оперного психореалистического языка не на основе националистической исключительности, а под воздействием всех вышеизложенных совершающихся в музыке процессов. Оттого-то сочинение этой оперы происходило в нервно-повышенной атмосфере, оттого Чайковский, уже закончив музыку оперы в черновых эскизах, все вновь и вновь не удовлетворен и заново редактирует достигнутое путем длительной работы над клавиром, ища емкой и целенаправленной на раз-

грузку восприятия формы. Тут же он принимается за инструментовку.

В партитуре так и остались следы некоторой неуравновешенности. Далеко не все давалось композитору «наверняка». При исполнении приходится очень учитывать эту «лихорадочность» партитуры, чтобы получить некое стилевое равнодействие с учетом всей тонкости мастерства Чайковского в смысле чуткой «эмоционализации» симфонически-оперного сопровождения, но в то же время и значительной инструментальной перегруженности.

Разгадать особенности оркестрового письма «Чародейки» — это искусство, требующее очень тесной спаянности души и мысли у дирижера!..

В этом отношении нельзя не отдать полной справедливости дирижеру Пазовскому, разгадавшему особенности оркестрового письма Чайковского в «Чародейке» и давшему образцово гармоническое толкование партитуры.⁴

Поиски формы «Чародейки», такой гибкой формы, которая помогла бы слушателям схватывать без острого утомления музыку «Чародейки» как произведения сложной творческо-лабораторной работы, так и не отлившейся (не застывшей) в отчетливо замкнутом круге вдохновенных помыслов, — эти поиски продолжались у Чайковского не только во все время печатания, но и репетиционной театральной работы над разучиванием и постановкой «Чародейки». Думаю даже, что Чайковский, вопреки своему обыкновению, сознательно оттягивал окончание инструментовки уже в период репетиций. Чтобы яснее и яснее для себя выверить интонационное содержание оперы в живом звучании с проверкой и вокальных трудностей и силы эмоционального воздействия самого пения, он терпеливо отвечал на просьбы артистов о той или иной переделке. Обычно мягкий и уступчивый в таких конфликтах, он в данных обстоятельствах словно сам для себя хотел выяснить какие-то ощутимые им неувязки, боясь, как бы где-либо конструктивно-формальные дефекты не отвели живое восприятие от существенно содержательных моментов. В этой работе Чайковского есть сходство с соответственной работой, вторичной, третичной и т. д. над своими текстами Льва Толстого. И для музыкальных текстологов детальная расшифровка «треволнений» Чайковского в редактировании окончательного облика клавираусцуга и партитуры «Чародейки» представляет не менее значительные трудности, чем для дирижера при выборе тех или иных вариантов. Но зато для понимания музыкальной формы у Чайковского, формы как разумной организации музыки в целях раскрытия ее содержания с учетом закономерностей массового восприятия, изучение борьбы композитора с самим собой при создании «Чародейки» открывает много любопытного. Значит ли это, что данная опера — незавершенное произведение?

Только не так. Чайковский, как уже было сказано, стремился добиться симфонизации оперы, не отказываясь от великих традиций вокального стиля.

Что же определяет симфоничность оперы? Возьмем драматургически развернутую сюжетную линию и сложенный по ней текст. Если музыка точно следует тексту, номер за номером, вне взаимосвязи их по музыкальным образам, то, конечно, никаких признаков музыкального развития в опере еще нет. Если музыка тоже следует тексту, но разрабатывает свою взаимосвязь элементов по их формальным признакам, независимо от эмоционального подтекста либретто или за отсутствием этого подтекста (либретто, хотя бы распрекрасные по стиховой технике, но основанные лишь на рационалистической схеме действия без обоснования психологического, т. е. эмоционального подтекста, только губят композитора! Ведь в опере поется текст, а слышится то, что его обуславливает: внутренний, эмоциональный смысл), она симфонична только в инструментальном своем фазисе.

Оперное симфоническое развитие требует: а) чтобы в музыкальной ткани были элементы-импульсы, влекомые самой природой своей к росту музыки, и б) чтобы эти ростки постоянно были в органическом сочетании с эмоционально-смысловым подтекстом вокализируемого, в пении развивающегося драматического действия.

Чайковский овладевал этого рода симфонизмом шаг за шагом, от оперы к опере. Если в увертюре к «Черевичкам», изложив в эпико-повествовательном тоне бытовой устойчивый образ данной украинской среды, он останавливает внимание слушателей буквально на кончике мелодии, на «хвостике»:



и тут же через миг оказывается, что этот хвостик заводит бурную заворoshку (*allegro* увертюры), — тотчас возникает мысль о проказах черта, нарушающих покой и уют мирного быта. И всем ясно, что, когда, вслед за шалостями черта (музыка первого *allegro* увертюры), в оркестре возникает и расцветает ясная чувством мелодия, она знаменует противящуюся чертовым домыслам душевно богатую волю, т. е., что композитор вызвал образ Вакулы путем симфонического развития, связанного с эмоциональным подтекстом сюжета. В той же опере примеров сколько угодно! И тематические ассоциации, раскинутые словно арки или верстовые столбы по всей музыке и по всем актам оперы; и расцветание знакомых попевок в различных вариантах (например, веселящегося «хвостика черта» в увертюре и в «чертовом гопаке» в хате Солохи); и эмоционально соответственные

друг другу нарастания на далеких расстояниях; и различного рода тематические переключки, столь свойственные классическому бетховенскому симфонизму и его драматургии,— все подобное можно наблюдать и на всем протяжении «Чародейки», но только — соответственно иной темповой и динамической природе этой оперы — в более усложненной и замедленной поступи и пульсации. Жизнь мотивов, попевок, ритмоузоров сплетена с широкими и плавными мелодиями, в которых высказывается большое чувство, страстная мечта, сильная воля, мужество, любовный пламень. Все время чередуются свойственные первым темам симфонических *allegro* концентрированность и импульсивность с пластикой широковетвистых лирических напевов — многообразных «побочных» тем и с нагнетаемыми волнами музыки: в них подъемы и спады развития, в них накапливается и разряжается стихия звука, параллельно наплывам и разрядам эмоций. Совершенен в данном отношении третий акт оперы, о чем вновь и вновь хочется говорить.* Там есть своего рода симфоническое интермеццо (после ухода Князя), когда Настя, измученная, получает предупреждение о грозящей ей гибели и переключает себя на встречу Княжича. Это изумительный момент! Кстати, для сравнения напомним о симфонических досказываниях и переключениях в «Царской невесте» Римского-Корсакова. (Когда Грозный, проходя, замечает Марфу и потом — интермеццо выхода Любаши на инструментальном воспроизведении ее похоронной песни на пиру в I акте.)

Каждый из главных действующих образов в «Чародейке» окутан сопринадлежащими ему ритмами и интонациями. В действии они словно расходящиеся и сплетающиеся круги на воде: их вызывают эмоциональные столкновения! Как характерно, например, своим «баркарольным» ритмом (взлетающие и ниспадающие интонации — своего рода «короткие волны») страстное обращение Князя к Куме-Чародейке в третьем акте (сравним спокойно напластываемые, совсем короткие «волна за волной» в прекрасном напеве вступления, потом — ариозо «Глянуть с Нижнего»). Именно в «Чародейке» особенно можно наблюдать развитие музыки из метаморфозы ритмов, следующей эмоциональному подтексту действия (сравним I акт и — опять подчеркиваю — симфоническую интродукцию, образец логического становления ритмического узора, становления, последовательного, как силлогизм). Но вся эта замысловатая ткань музыки воспринимается вполне ясно, если дирижеру удастся постичь органичность ее возникновения из творческих импульсов, толкавших Чайковского на сочинение «Чародейки». Тезис драмы —

* К сожалению, недотянутость и провалы симфонического развития значительно падают на заключительный акт: там надлежало так много выразить, чтобы не растягивать оперы еще на одно действие!

красота вносит раздор,— конечно, вызывал на длительное раздумье!

Но сосредоточение музыки «Чародейки» вокруг истории одной женской души и ее противления хищнической страсти не должно от нас заслонять, да и не может заслонить, другой ценной в своей безусловной красоте выражения эстетической стороны этой оперы как произведения и симфонического. Разумею глубоко чуткое чувство родины, внедренное в музыку, я бы сказал, во все поры музыки. Внедренное настолько любовно и до боли душевной остроправдиво и цепко, что оно, в сущности, позволяет говорить о жизненной силе и почвенности музыки, минуя драматическую канву и превращая даже центральный характер Насти в обобщественное явление, во величнейший образ, связанный органически со сложным комплексом объектов русской действительности: с ее природой, с ее историей, бытом и т. д. и т. д. Чайковский — не Толстой, в том смысле, что не занимается моралью. Он не осуждает участников драмы и из участи Насти не создает скорбного пути жертвы насилия. Он повествует: вот как было. Это не значит, что он равнодушный созерцатель гонимой красоты. Но нельзя сказать, чтобы он снизил фигуру Князя и даже Княгини. У него, как у Шекспира, не ненависть к макбетовским характерам, а острое раздумье вот и о таких созданиях или порождениях действительности без хныканья о падших, о преступниках. Силу и дерзость людей, волю к власти, вершины ревности и мести Шекспир не стремится вуалировать. Наоборот, он, словно по-рембрандтовски, тем выпуклее «рельефит» образы. Вот это шекспировское было в симфонизме Чайковского. Оно внушило ему гениальную, покрывшую внимание всего мира увертюру «Ромео и Джульетта», оно вызвало пронизательнейшую разгадку — через симфонизм — шекспировской «Бури». Эта небоязнь дерзких характеров и острых вершин — проявлений преизбытка жизненных сил — ярчайшее свойство Чайковского симфониста-драматурга, и его экскурсии в сферу жизнь-игра не дают никакого права понимать под игрой равнодушно-легкомысленное времяпрепровождение. Но вот, что ради полноты жизнепроявления можно поставить жизнь на карту, это Чайковский понимал, и *игра* Кумы с Князем в финале акта, т. е., в сущности, высокая ставка своей судьбы, не уступает силе художественной экспрессии подобной же «игры» Кармен у Бизе. Подобного качества острые углы и психические вершины действия в «Чародейке», конечно, составляют великую прелесть лучших страниц, шекспировки напряженных, ее партитуры. И все-таки рядом с ними или, вернее, над всем этим в музыке светятся лучи, согревающие сознание слушателей, влекущие его за грани страстей: это чувство родины. Как их вызывает Чайковский в музыке? Он, вероятно, об этом не думал. Тут нет нарочитого этнографизма, нет и национального фольклора во что бы то ни стало, т. е. как стилизатор-

ства, хотя русской песенности и распевности сколько угодно, т. е. изобильно и свежо. *Русское* в мелосе и гармонии партитуры «Чародейки» выходит за пределы только внешне слышимой окраски или подражательности: народное по сути, по содержанию, оно без специфического наигрывания сообщается чуткому слуху.

Чувство родины бесконечно возвышает всю творческую концепцию оперы, преобразовывая ее из бытовой драмы, и даже из свойственного ей качества стилистики психологического романа в высокий симфонический сказ. С первых тактов вступления ощущается этот сказ о родине. Смешно, нелепо, как была прозвана — именно прозвана — эта интродукция «Чародейки» в русской симфонической литературе! Но дальше, по всем путям действия, музыка излучает лирическое становление *родимого, родного*: здесь ласкающая сердце попевка, там броский ритм русского жеста, русской повадки, там типичный подголосок или национальный песенно-танцевальный оборот. Во многих моментах музыки Чайковский не чуждается пушкинской интонационной формулы: «то разгулье удалое, то сердечная тоска», но развивает ее в типично своих бесчисленных вариантах, как это ему было свойственно с первой страницы Первой симфонии и о чем не скажешь лучше, чем словами тоже Пушкина: «Что-то слышится родное...».

Слышание родного — лучшее качество, излучаемое музыкой «Чародейки», возвышает ее даже над ценностью драматургически музыкальной как драмы русской женской души. Впрочем, основные эпизоды этой драмы тоже возвышены лирикой Чайковского до преобладающей *чувственное* симфонической атмосферы, отнюдь не порывающей с эмоциональным подтекстом действия и не переводящей музыку в безвольное созерцание. Дыхание любви всегда налицо, как налицо и присутствие природы, вплоть до разгула стихийных сил — тютчевского хаоса — в последнем акте.

Родное, родимое раскидано Чайковским и в типических интонациях второстепенных персонажей оперы, особенно в характерных «речениях» Паисия, в броских отдельных репликах людей, окружающих Куму, Княжича, Князя, Мамырова. Менее удался в отношении типизации «промысла» образ колдуна-знахаря. Но реалистическая чуткость не позволила Чайковскому создать романтически колдовскую обстановку для русского леса и ею окутать явно себя разоблачающее суеверие! Иное дело — тонко проведенное в ритмику музыки ощущение действия вблизи раскинувшейся русской реки.

Оркестр «Чародейки» — это своего рода особый «огород» в метаморфозах инструментального стиля Чайковского. Особое в нем не означает обособленности, т. е. больших отклонений от постоянства оркестровой звучности и артикуляции составляющих ансамбль отдельных инструментов и инструментальных

групп. Правда же, с первых оркестровых *opus'ов* Чайковского быстро сложился его очень толковый или типовой для него оркестр. Под толковостью разумею тут комплекс как-то сразу определившихся целесообразных приемов и некую постоянную звучность, отличимую именно как оркестр Чайковского и по своей консолидации и по своей явной направленности на экспрессию, на «общительность инструментальной речи», на собеседование с выпуклыми членениями фраз или на плотные *tutti* с их настойчивой повторяемостью, когда мысль вбивается словно молотами и требует безоговорочного подчинения (имею в виду *tutti* всякого рода заключений и подведения итогов или *tutti* драматических вершин после замечательных своими восхождениями нарастаний). Но там, где Чайковский прибегает к диалогизирующему оркестру и к музыке как собеседованию, он достигает множества нюансов в речах инструментов (уже в «Онегине» это покоряет!), добываясь выразительной вокально-инструментальной ариозно-речитативной речи.

Но на стадии около «Чародейки» оркестр, свойственный Чайковскому, испытывает заметные внутренние коллизии. Надо понять, что когда мы говорим — инструментовка Чайковского, мы искусственно вытаскиваем из сочетания неразрывного: мысль, явленная в материале и оформленная в материале так, чтобы стать максимально экспрессивной, образно-убеждающей, а из того следует: и *убедительной*, — вот из этого единства вытаскиваем технический процесс инструментовки. Он, конечно, есть, но до известной грани, ибо мысль вне слышимости ее в «говорящих инструментах» у Чайковского, мысль, ищущая наряд, еще не сшитый, для такого мастера живой интонации была бы мертвой водой. Инструментовка как подбор нарядов для мысли — это не оркестр Чайковского, где нет, за немногими исключениями, самодовлеющего колорита, где колорит есть уже *результат* экспрессивной речи, который вот на таком-то этапе высказывания пришлось не только от резца обратиться к карандашу с мягкой штриховкой, но и к красочным контурам, а то и к кисти. Но это колорит высказывания, а не колорит как язык. Так вот, вокруг «Чародейки» стоят очень сильные своим индивидуалистическим духом «оркестры Чайковского»: вот оркестр Третьей сюиты (1884) — выразительный, гибкий, с чарующим до жути мастерством звуковых светотеней, и притом разноликий, сообразно содержанию каждой части. Вот оркестр «Манфреда», резко вычеканенный (1885), с такой динамически экспрессивной нагрузкой деревянных порой, что кажется, что композитор слышал не данный инструмент с его возможностями извлечения такого-то тембра в таких-то условиях, а *тембр*, нужный ему как живая интонация вот данной окраски, независимо от извлекающего тембр, скажем, *сogno inglese*, словно Чайковский тут предвидел открытия нашего времени, стремящиеся дать воле композитора распоряжение тембрами во

всех диапазонах (проблемы электромусики). Колорит как экспрессия, даже в явно звукописных моментах «Манфреда», где требуется звукоиллюзорная живопись (например, знаменитое скерцо),— это очень свой, очень индивидуальный инструментальный язык Чайковского, уже ведущий к экспрессивно-колористическому оркестровому языку «Иоланты» и особенно «Щелкунчика», не говоря уже об искусстве «шорохов» и «говорящей тишины» партитуры «Пиковой дамы». Чайковский с «Манфреда» начал шаг за шагом разоблачать у окружающей жизни кажущиеся состояния молчания и начал обращать их в состояния звучащие. Наука в ту же эпоху распознала свойства и действия невидимых лучей. Чайковский коснулся выразительности неслышимых, неуловимых до того тембров.

Это совсем иное дело, чем утонченная звукопись западноевропейского импрессионизма, очень простодушного иллюзионизма, т. е. стремление заставить слух видеть. Хотя Чайковский умел и этого добиваться, но его целью было расширить пределы слышания окружающей нас действительности. Подумать только, что до сих пор эти его завоевания недооценены и не исследованы, уже проявив свое воздействие во множестве направлений (и прежде всего Стравинского в «Весне священной», и в Симфонии для духовых, и в Симфонии псалмов, и т. д.).

Очень справедливо говорил Римский-Корсаков по поводу ряда моментов экспрессивной «тембровки» духовых в Первой сюите, кое-где в Третьей симфонии, в Третьей сюите и в «Пиковой даме»: «Я понимаю, за что ругают Петра Ильича оркестранты-духовики: он ищет новых возможностей не столько технических, виртуозных, сколько сказать еще «деревом» невысказанное и выразить невыраженное».* Я еще не упомянул о соответственных нащупываниях новых звучащих сфер уже в партитуре Второй сюиты (1883).

Партитура «Чародейки» вновь поставила перед Чайковским, казалось бы, классически ясное, простое (не простоватое) задание, к тому же по ранним операм с русской тематикой знакомое (хотя бы «Опричник»). На самом деле задание являлось очень сложным и спаяно было со всем музыкальным языком «Чародейки», на котором и надлежит ненадолго задержаться в самых общих чертах. Не коснусь сложных вопросов об интонационных составах, образующих мелодико-гармонический комплекс оперы. Само собой разумеется, никто из русских композиторов 60—90-х годов, создавая русский оперный послеглинкинский язык,

* До некоторого предела Н. А. Римский-Корсаков проявлял даже симпатии к поискам Чайковского на данном пути, и, помню, мне жестоко от него попало в классе за какой-то скепсис в отношении ясности артикуляции флейты, кажется, в Третьей сюите: «Вы думаете, Петр Ильич не слышал-с, не знал-с?!

не мог миновать опыта Глинки и его образцового классического голосоведения. Само собой также понятно, что каждый из них, как и Глинка, как и все крупные мастера любого искусства, каждый по-своему, акцентировали то, что они считали безусловной русской интонацией, по-русски развитой. Многие композиторы, даже группировавшиеся около Балакирева, и не только они, в значительной мере шли от традиций «Прачевского сборника», т. е. сборника русских песен XVIII века, в смысле подчинения структуры песни инструментальной тонико-доминантовой оси. Но зато в невольный противовес этому другие искали завуалирования этой оси «побочными ступенями лада» для придания более архаического колорита гармониям, стараясь также инкрустировать в свой стиль возможно давние, возможно восходящие глубже, к первобытным стадиям крестьянского быта, напевы. Все искали наиподлинных песен, и все же никто уже не мог отрешиться от усвоенного, от западноевропейского инструментализма тонико-доминантового круговращения.

В самом деле, и Глинка и его преемники, оставаясь русскими, вовсе не мнили себя вне современного им творческого опыта прогрессивных композиторских сил Европы: Лист, Берлиоз, Шуман, Шопен, при наличии мощной бетховенской воли за ними — все они далеко не случайно столь часто цитируются в музыкантском обиходе России с 40-х годов. Только надо теперь научиться различать музыку этих мастеров в восприятии и трактовке европейцев от русских интонаций тех же Листа, Шумана, Шопена и т. д. Есть интонационно-русский «Шуман» — «Шуман» Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, как во Франции есть «Шуман» Бизе и Гуно. Словом, мы тут, в музыке, имеем частью аналогичные обновления языкового словаря процессы *переинтонирования* — в своем интонационном обиходе, в материале, из которого воссоздаются музыкальные произведения, — сильных воздействий извне, из других стран. Это не механические заимствования и перенесения. Ничто не зазвучит на новой почве, если нет потребности, возросшей на этой почве, воспринять непривычные интонации. Вопрос только в том, какое европейское явление и с какой силой акцентировал тот или иной из русских композиторов и насколько по-русски, т. е. связывая это со своим отношением к своей народной музыке и проявлением в ней более или менее архаических черт. Петербуржцы (особенно «кучкисты», «балакиревцы», «корсаковцы» — это все стилевые этапы) умели в отношении к народно-песенному наследию держаться вкусово-эстетического отбора в смысле преобладания раритетных напевов. Московские любители народного *пения* (подчеркиваю: *пения*) в различных «очагах» такового, особенно на многочисленных гуляньях, в трактирах, на постоянных дворах и т. п. (впрочем, где только не звучала русская песня в Москве 40—70-х годов!),

привили и московским музыкантам любовь не только к *напевам* записанным, которыми так приятно «кормить» свой слух за роялью в рабочей своей комнате, но к живой переливающейся в исполнении талантливых народных певцов *интонации* песен, песенности в ее проращении тут же на слух.

Много и часто писалось о молодой редакции «Московитянина», об Аполлоне Григорьеве и А. Н. Островском и других энтузиастах московских бытовых певцов. Но не замечали главного — гармоничности интереса: не только к эстетике народного мотива, но к эстетике его интонирования, его «произнесения», как высокого единства. Москва не боялась «тронутости» песен городскими влияниями, но зато умела слушать песню как продукцию устной культуры народа и как целое — звучащую мелодию. Поэтому вокруг звучащие песни посадов, застав, пригородов не презирались ради песен более архаических формаций и изысканно-ладовых. Это понятно: в Петербурге живое народное интонирование песен, т. е. жизнь песенности, раньше, чем в Москве, засорялась иновлияниями (одно уж преобладание немецкого ремесленного мелкомещанского музицирования играло свою печальную роль).

Психологически понятно, что наблюдательный слух композиторов обращался к отбору давних подлинных образцов в Москве и Московской области, ибо песня и народное музицирование были в это же самое время еще в большом цвету. Жадно восприимчивый слух Чайковского с начала 60-х годов⁵ застал это многообразное цветение песни буквально на московских улицах. А. Д. Кастальский,* Н. Д. Кашкин рассказывали мне, что такое была творимая, не застывшая в своих архаических пластах, народная песня в ее, так сказать, *яви*, в живых многообразнейших интонациях, да еще рядом с повседневно звучащей напевной русской речью, недалеко, совсем еще недалеко отстоявшей от «языка московских просвирен», которым наслаждался Пушкин.

Московское движение навстречу русской народной песне в ее процессах становления в условиях капитализирующегося города именно не было стилизаторством ни в каком случае. Передовая московская художественная интеллигенция впитывала через песенное возрождение соки жизни — народное чувство действительности, выражаемое через живые интонации, через звук, одухотворенный человеческим дыханием и голосом. Тут образовывались формы той культуры звука, речи, пения — русской *распевности*, из которой в ближайшие десятилетия и вперед в XX век идут пути к расцвету интонационно-декламационной культуры Малого театра, к русскому оперному

* Александр Дмитриевич особенно красочно повествовал о «песенном творении мира» на Кисловках!

реформаторству (театр Саввы Мамонтова, Шаляпин, к рахманиновским зорям и напевнейшему пианизму, к Станиславскому и русской мелодике чеховского театра, мелодике сердца, чутко услышавшего зовы весенних бурь). Но прежде тут страстно неистовствовали в предчувствиях несомненности победы русского музыкального разночинства многоликие проводники песни по Москве и рядом с ними Островский, разгадавший музыку русской весны, а главное — в этом движении созрело и расковало себя чуткое ухо Чайковского. Счастье Чайковского, что тотчас по окончании Петербургской консерватории он попал в Москву и застал великие 60-е годы среди мощного раскрытия русских артистических сил в окружении народно-песенного весеннего половодья; надо же понять, что Москва — древнерусский город-собираатель, как в свое время с иконописью, так теперь с песенностью, уже таившей в себе стремление к очередному историческому перевоспитанию, укрепил родные месторождения музыки. Тут и мелос Чайковского получил жизненные силы. Первой ласточкой русской городской песенной стилистики Чайковского явилась музыка к весенней сказке Островского «Снегурочка», недаром так оцененная москвичами едва ли не всех артистических кругов. Здесь-то все почувствовали, но не всегда умели определить то *русское* в Чайковском, то качество, что позволяло ему объединить в себе любые элементы музыки — и близкие и далекие — так, что они звучали в конечном итоге по-русски. Что же это? Почему и нежнейший музыкальный пейзаж, и пышность двора Екатерины, и украинское барокко, и строгость петербургского ампира в мощных арках-композициях симфонического строя, среди нервных интонаций, и гимн величию уснувшего навек Версаля («Спящая красавица»), и мелодии немецкой романтической сказки («Лебединое озеро») имеют в себе что-то несомненно русское, родное даже при чужих, казалось бы, образах?

И вот, наконец, создается Чайковским опера, всецело посвященная русской бытовой легенде о женщине, ставшей чародейкой благодаря красоте своей, такой красоте, что покоряла себе жестокие, властные души, но сеяла раздор в семьях и в округе и тем вызвала месть и свою гибель. Здесь вспыхивает мелодика Чайковского еще раз в страстном, неизбывном, я бы сказал, «пении изнутри себя», музыке интонирующей свою жизнь сердца. Становится понятно, что тут вот так чудесно полно выражает себя лучшее, родное, самое дорогое всем людям в мелосе Чайковского качество, которое спаивает все элементы музыки. Можно дать ему пока только одно определение: *распевность, распевное, распевание*. Это то, что не позволяет русскую музыку ощущать вне живой интонации, вне ее звучания как язык, как осмысленное чувством или отношением сердца к высказываемому *произнесение* — в пении ли, в гласных ли и согласных. Надо только понимать значимость рус-

ского *распевания*, что заставляет вырастить мысль, высказать ее не только как некую словесную абстракцию, а как в тоне, звучании рождающееся существо человека, мозг, становящийся звуковым общением. Общением прежде всего, а там уже с большим или меньшим акцентом воли, сердца или интеллекта и большей или меньшей явности образов. Главное русской музыки лежит не в буквальности нот, а в том, что через интонацию их осмысляет, делает их жизнеспособными. Разве это не во всякой музыке? Да, в каждой из музык по-своему и в какой-то мере. В русской же — природа музыки, живая, человеческая интонация — *распевность* — упорно проявляет себя и поет в самых различных стилях.

«Возьмет вас Чайковский и не выпускает. Говорю себе — да не мое это, не то, что нужно сейчас, и вкусу моему не отвечает, да вот еще некоторые музыканты говорят — не так, мол, это и сделано. А пока в самой музыке его что-то там не выскажет себя сполна — не выпускает она мое сердце». Не смею утверждать, любил ли Горький Чайковского потом или нет, но вот такое высказывание я от него однажды слышал, беседуя об одном из современных композиторов году в 1917—1918. *Распевное* в Чайковском ценил А. К. Лядов, указывая на удивительность ассимиляций Чайковским французских и итальянских реминисценций. Здесь я не могу приводить прекрасных примеров, которые он приводил, говоря: «Вот как это далеко от русского, если смотришь на ноты, но почему же это воспринимается как русское — вот, слышите?!».

Вот вся «Чародейка», огромная, раскидистая — в этой русской загадке *распевности*, *распевания*. В своих высказываниях, только что данных об интонационной природе «Чародейки», я уже определил природу ее партитуры. Здесь оркестр Чайковского весь состоит в воплощении искусства инструментальной *распевности*. Отсюда разнообразие приемов нагрузки и расплетания ткани и своеобразная техника педали. Звучит и длится, связуется и обрастает атмосферой то, что на глаз кажется просто досадным жестом усталого сознания композитора: «э, да пусть будет хоть так». На самом же деле — всюду бдительность настороженного слуха во имя выразительности.

«Чародейка» звучит у дирижера только тогда, если он так проинтонировал партитуру в себе, что при исполнении «поет рукой», т. е. музыка во всех своих инструментальных нюансах наличествует в его сознании, *распевается* в нем — и тогда *распевность* передается оркестру, и тогда живет, дышит каждый миг! Иначе все вянет или принимает формы оркестровых сольфеджий. В целом партитура «Чародейки» — сочная, но не без громоздкостей и не без упрямых жестких tutti. Есть моменты мелодраматической «манфредовской» взвинченности. И все это, досадное, исчезает или заново осмысляется, если интонирую-

шая рука дирижера передаст музыку оркестру, как если бы рассказать ее эпически напевным русским складом и тонусом речи. Впрочем, даже клави́р «Чародейки» можно так напеть.

В простейшем обыденном явлении напевания, когда человек, инстинктивно подбирая отвечающие его душевным состояниям мотивы, высказывает себя звуками, уже наличествует явление интонации как распевания. Мы говорим «слова текут», если понимаем, что за чередованием слов в тоне речи *звучит*, переливаясь тончайшими оттенками смысла, *эмоциональное отношение к высказываемому словами*.

Русские композиторы, певцы, драматические актеры, Станиславский с теорией сквозного действия и требованием к актеру не играть нарочито, по учебникам декламации и риторики, а слушать свое я и интонировать во вне жизнь, слышимую в себе, Рахманинов, точно игравший написанное в нотах, но так, что хотелось крикнуть: «Да ведь это только мертвые буквы, а то главное, что звучит в пальцах,— атмосфера музыки— ускользает от записи вовсе». Потом же, приглядевшись, вы понимали, что контуры записаны верно, но надо влить в них именно отношение к высказываемому нотами-знаками, непрерывность душевной деятельности и цезуры дыхания. Послушайте, как пел Шаляпин: за отдельными звуками вы почувствуете своего рода «волыночный тон», некое напряженное звучание, вернее — дыхание, ставшее звучанием. Вы ощутите толчки, как бы забирание воздуха мехами, услышите цезуры, «прерывы», но все это в тесной связи со смысловыми оттенками высказывания, и все это — живая интонация. Музыка Рахманинова просто на девять десятых непонятна вне постижения, пусть инстинктивного, что она не сочинена только вымыслами воображения, но она следует «внутреннему слуховому действию» в человеке как реакции на действительность, ибо и сам человек, ощущая, составляет действительность.

Говоря о распевности оркестра «Чародейки» Чайковского, я особенно хотел отметить в нем живое интонирование драматического действия, своего рода свойства русской напевной речи или пения не только как искусства вокала, но и как передачи через интонацию смысла высказываемого. Конечно, в основе тут лежит русское реалистическое постижение звуковой речи как живого общения людей.

Замечательно, как оркестр «Чародейки» проводит через всю ткань оперы народно-интонационные «мелодические побеги». Это не обработка песен, но это и не формально симфоническая разработка. Чайковский, например, изумительно впеваёт, можно сказать, нити попевок, характерные квартовые (с внутренними секундами) интервалы и ряд народных оборотов и ходов, а то и длящиеся песенные напевы в смысловом и даже драматургически подчеркнутом их предназначении. Например,

совершенно ясно, что драматургическое содержание четвертого акта — *разлука*. Надо обратить внимание, что в интонациях оркестра «Чародейки» большое, очень большое значение имеет отраженное интонирование народных инструментов, особенно рожечников, которые Чайковский несомненно впитывал и потом, не стилизуя, включал в ткань музыки. Характерно, что помещенный Модестом Ильичом Чайковским в третьем томе его известной работы о брате (между страницами 64—65) отрывок письма, на котором набросана тема из «Чародейки», является одной из популярных в свое время московских пригородных народных песен, игравшихся рожечниками и связанных с тематикой расставаний.* Типично московский путь *невыделения песенных интонаций из живой действительности*, их вызывающей и их же перерабатывающей сообразно изменениям в самой действительности, — не говоря уже, что песня схватывается в ее исполнении, во всей сочности распевания, — в сильнейшей степени повлиял на оперную эстетику Чайковского и в особенности в опере всецело русской направленности, каковой является «Чародейка». Собственно, с таким же пониманием художественно-реалистического значения песни, *напеваемой* в быту, а не только напевов, лишь как эстетически ценный материал выбираемых для любования, сочинена Серовым еще в 1871 году (правда, незаконченная) «Вражья сила» — опыт в высшей степени чуткого отношения к конкретному бытованию песенности и тоже без боязни напевов, «тронутых» городом или посадом. Опера напрасно забытая, конечно, наивная, несколько попуриобразная в сравнении с симфоническим становлением «Чародейки», «Вражья сила» сильно страдала от натуралистических тенденций, но путь взят был верный — весь язык оперы пронизан песней как живым общением, а в лучших сценах («масленица»), как не раз мне приходилось писать, становится народно-реалистической интонацией, подчиняющей себе все элементы музыки: это уже народное действие!

В зависимости от приближения (или удаления) к свойству «распевания» и интонирования того, что играется и поется, в смыслово-эмоциональном тоне, как живое общение через *песенность* (причем вовсе не при обязательности присутствия фольклорно точного напева**), вопрос ставится в «Чародейке» не о жанре песен, а о степени и *качестве песенности* в создании *характеров* оперы. Здесь мы подошли к главному пункту в этих беседах, очень трудно формулируемому ввиду полной не-

* По любезному указанию проф. Е. В. Гиппиуса, это — вспомнившаяся Чайковскому песня «Сережа пастушок»: «*Последний час разлуки*». Вполне естественно, что напев становится своего рода драматургическим интонационным лозунгом в IV акте оперы.

** В этом смысле распевный пианизм, например Рахманинова, — «песня без песен». Или, к примеру, II часть фортепианной сонаты Чайковского.

разработанности вопросов русской музыкальной драматургии. Оперный характер — разумею тут русский — возникает не столько из количества используемых песенных напевов, а из драматургического смысла их и целеустремления. Ведь *народное, музыкальное* — это не только по записи трактованный напев, это прежде всего живая интонация, высказывание своего состояния или в речи, или в пении. Значит, в опере как искусстве интонации для театра и через театральное действие песенное есть и язык и песня как объект показа. В опере главное — распевание и как качество звучания и как смысл.

Физической красоты музыка не передает, и Чайковский в характеристике главной героини — Чародейки — не прибегает к особо изысканным гармониям, чтобы сделать Куму Настасью музыкально обворожительной для слуха тонких профессионалов, любителей. Он мог рассуждать так: *чародейство Кумы — это безграничность оттенков ее внутреннего обаяния*, неограниченного богатства души — свойства, которые при возможном еще физическом обаянии внешней красоты составляют ее — пусть, скажем, — неотразимость: «Кого хошь повернет, куда угодно, как захочет». Вот это-то качество, привлекательное для одних и вызывающее ревность, злобу и суеверные страхи у других, можно было выразить в музыке только одним-единственным — если держаться реалистически интонационного пути — способом: вырастить характер Кумы Насти из убедительнейшей, волнующей слушателей музыкальной речи, приветливого склада и радушной окраски всех ее высказываний от чуть ли не междометий до напевнейших мелодий. Мелодий, отвечающих ее заветным думам-стремлениям. Конечно, русская *распевная*, эмоционально гибкая, тончайше распределенная по оттенкам, смотря кому она поет и с кем речь ведет, приветная *интонация* — вот что является узлом характера *Чародейки* и, действительно, исключительно новым, сочным, привлекающим к себе образом, рожденным русской распевностью.

По письмам Чайковского мы знаем, как он ревниво пытался защищать созданную им замечательную линию высказываний Кумы. Но суть дела заключается в том, кто поймет, как изумительно соткана эта «ткань приветливости» распевных речей Чародейки и из каких *тонкостей общения* она, эта речь, эти высказывания состоят. Понявший легко постигнет, в каком отношении состоят к центральному характеру драмы характеры сопутствующие. Они — в интонационном своем содержании — строятся по уменьшению в них свойств Кумы Насти, т. е. приветливости и чуткой эмоциональной распевности. Чайковский инстинктивно не мог сочинять иначе и сделал приветнейший «говор Насти», говор ее богатой душевной организации, ее человеческой природы солнечной, притягательной силой. И вот мы слышим, как резко отличны своим противлением непосредственной распевности и приветному тону речей Насти Мамыров и

Князь. У Князя постепенно меняется интонация по мере овладевающей им страсти. В третьем действии возникает в нем то страстно-насильственный, то непосредственно-восторженный и по-своему распевный строй высказываний. В последнем акте вновь вспыхивает его своенравно-властная и жесткая натура. Страстная распевность поглощена интонациями прерывными и мстительными. Иное дыхание. Надрыв. Лакуны. Тухнет все человеческое. Если в первом акте вспомним еще Паисия, то как контрастны его лживые, ханжеские интонации, тщетно подражающие «распевности», но иного порядка,—контрастны не только непосредственной приветности Кумы, а и речам окружающих Настю слободских гостей. Вполне естественно, что строй интонаций Княгини позволяет различать в ней и напевность суровой хранительницы семьи, и взволнованность ревнивой женщины-жены, и ласку матери в обращениях к сыну, а за всем этим ужас и мстительность суеверной наседки, доводящие до преступления. Очень понятны постепенные изменения в интонациях Княжича, когда он начинает уступать обаянию Насти и сближается с распевностью ее интонаций, отражая их качества.

Словом, на отталкивания или приближения к высказываниям центрального характера в лице Кумы-Чародейки расслаивается весь музыкально-драматургический ход мысли Чайковского, как тонкая нюансами интонационная гамма в этой опере. Оценивая отдельные более или менее красивые, удачно изобретенные и оформленные эпизоды, нельзя ни на миг упускать музыкально-драматургически обоснованную сеть интонаций. Тогда связь между приветно-распевным стилем музыкальных речей Кумы и остальными персонажами оперы окажется психологически закономерной и осмысленной, правдивость их взаимоотношений — оправданной, отраженной в высказываниях. Русский оперный говор и обусловлен, в сущности, правдой звучаний отнюдь не в смысле какого-то натуралистического перевода отдельных слов на музыку. Чайковский отлично понимал, что это делать нелепо: слово по-своему выражает свое смысловое качество, музыка — по-своему свое, и что опорной точкой для связи является то, что интонация в ее многообразных оттенках присуща слову и музыкальному звуку, как безусловно человеческое смыслово-эмоциональное качество языкового высказывания-обращения. В правдиво прочувствованном интонационном равновесии тут все дело. В «Чародейке» в образе Кумы Чайковский с большой любовью ощутил эту интонационно-гармоничную природу звука-слова, т. е. самую возможность выявления русского цельного характера «распевностью» музыки, потому сюжет это-то и подсказывал. Оттого он так и воодушевился сценой встречи Кумы с Княжичем в третьем акте: в ней, конечно, его пленила «драматургия интонаций», т. е. *первопосылка* каждой безусловной, несомненной оперы. Вспоминаются «Кармен»,

а за ней моцартовский «Дон-Жуан» — опера из опер по выявлению сочнейших характеров путем соперничества интонаций вокруг образа центрального героя, по обаянию, данному в опере через богатство интонационно-смыслового содержания — обольстительного по своей природе.

Если в симфонии мелодия или даже тема имеет свои права быть музыкально отвлеченным тезисом, носителем идеи (хотя — в скобках сказать, — обычно жизнеспособны симфонии только при наличии в них интонационной правды), то в опере мелодия ли, гармония ли, любой оборот должны быть почувствованы как живая интонация, как высказывание-общение человека с человеком: пением надо вызвать въявь, обратиться в образы душевную жизнь человека. Мы не отдаем себе достаточно отчета в выразительных богатствах человеческой интонации. Выделяя из нее отдельные слова и из нее же создавая красивые мелодии, мы забываем, что выразительность и слова и звука зависит от жизненности интонации. Тут оправдание оперного искусства как «драматургии интонаций».

Трудности, лежавшие перед композитором при создании «Чародейки», а следовательно, и трудности, испытываемые в театре при ее постановке и разучивании, связаны с растерянностью, испытанной самим Чайковским перед длиннотами замысла. Есть музыка, вслед которой восприятие плывет, как на спокойной реке в хорошо ведомой, прочно оснащенной лодке. И есть музыка, которую надо исполнительски тщательно строить, планировать, осозая средства наиболее убедительной, выпуклой трактовки, чтобы не перейти граней, за которыми утомленный слух уже не в состоянии «хотеть продолжения». Чайковский так напряг дыхание страстей в течение второго и третьего действий и так сгустил грозовую атмосферу, включая и первый этап четвертого действия, что должен был соответственно развить и трагическую разрядку. А ведь уже в первом действии в финале, если выразить впечатление тютчевскими словами,

От зарниц все трепетало
Небо, полное грозю...

Но, не говоря уже об оркестре, человеческие голоса имеют пределы выразительности. Партия Князя, столь страстностью насыщенная, столь шекспировская по размаху, достигла в четвертом акте колоссальной нагрузки. Если драматургическое развитие третьего акта требовало от действующего «треугольника» (Князь, Кума, Княжич) весьма мощных исполнительских сил, то в четвертом акте по законам оперности гамма драматического напряжения должна была захватить весь диапазон человеческих интонаций и дать довысказаться Княгине и персонажам, дополняющим главные партии. Композитор, ища мест, которые можно было бы сократить, сам чувствовал, что это не-

легко сделать, ибо при сокращении линия развития страстей, сжимаясь, усиливала, а не облегчала трудности: при сжатии несколько расслаивающих напряжение промежуточных звеньев музыки наталкивались друг на друга весомые по своему значению и эмоциональной яркости куски, которыми уже невозможно было жертвовать. Поэтому при разучивании и исполнении «Чародейки» необходима была — в тесной зависимости от ансамбля исполнителей — вдумчивая, длительная, расчетливая работа над ее музыкальной фактурой, чтобы довести партитуру до широкого восприятия. Чайковский, стремясь исчерпывающе распутать «клубок страстей», сам затормозил жизнеспособность произведения. При работе над разучиванием «Чародейка» долго не давалась в руки исполнителям.

Нельзя не указать еще на один тормоз: в словесных интонациях либретто. Увлеченный глубоко русской драмой жизни Кумы Насти, ее обликом и образом, Чайковский сочинял выразительнейшие мелодии и речитативы, передавая нужный ему душевный тон в соответственных масштабах дыхания, но не замечал или прощал драматургу вязкий, засоренный архаизмами текст «на старинный русский лад», со многими непонятными для современного восприятия речениями. Бытовой речевой драме это качество могло придавать некоторого рода пафос «высокого штиля», но эмоционально правдивый и непосредственный тонус музыки конца 80-х годов XIX века вступал в противоречие с словесной тяжеловесностью. Создавая мелодию за мелодией как отражение душевных коллизий и не пытаясь стилизовать музыкальный язык до архаических интонаций якобы XV—XVI века, Чайковский, видимо, думал сохранить «аромат старины» в тексте, доверяя Шпажинскому. Но получилось иначе; либо музыка покрывала красотой экспрессии и пластикой фраз, главное же, правдивостью и искренностью интонаций вялость и громоздкость слов, либо архаические слова, когда они пробивались сквозь музыкальную интонацию, давили ее поры и мешали распевности, требуя редакторских дроблений. В противном случае певцы не дотягивали фразы. В популярных моментах «Чародейки» к трудностям текста привыкали, но на протяжении всего действия неуклюжесть текста, а порой и просто устарелость архаических оборотов раздражала, особенно рядом с гармоничностью музыкальных интонаций. Это являлось явно досадным качеством, точно так же тормозившим восприятие.*

* Мне лично были известны несколько частичных попыток редакции текста Шпажинского. Трудности заключались, прежде всего, в вокализационной стороне дела. Стоило только не обратить внимания на распределение гласных во фразах и подменить полногласие узким или закрытым звуком или обратно, как соответственно менялись окраска и характер музыкальной интонации. Значит, большей частью у Чайковского при сочинении оперы вокализационное строение музыкальной речи органически сливалось с нюансами текстовой, словесной речи, и надо было с этой связью считаться.

Как видим, при всей несомненной своей драматургической содержательности и волнующей музыке, насыщенной прекрасными пластически вылепленными мелодиями широкого дыхания, одна из замечательных опер Чайковского заключает в себе самой причины, всегда уменьшавшие ее сценическую жизнеспособность. И если теперь вкратце сформулировать эти причины, то надо сказать: уязвимое качество «Чародейки» — недостаточная концентрация средств выражения (от щедрости, а не от скупости), благодаря чему не учитывается экономия внимания слушателей как одно из важных условий цельности восприятия. В этом отношении «Чародейка» очень отлична и от «Евгения Онегина» и от «Пиковой дамы», и с указанными свойствами оперы приходилось считаться. Вопрос о редакциях текста занимал тут не последнее место: фразировка ряда вокальных моментов и условия дыхания требовали либо замен, либо сечения слов или деления и разбивки стиха. Ясно, что композитор, когда его воображение вызывало пластически завершенную мелодию, давал ей закономерно расцвести и высказаться, завершиться, не считаясь с растяжкой или с дроблением стиховой линии. Впрочем, качество стихов драматурга-либреттиста не позволяет предполагать, что тут может идти речь о *мелодии стиха*, диктовавшей Чайковскому мелодии музыкальные. Текст вызывал в сознании композитора, импульсировал мелодический рисунок, но, раз возникнув, мелодия превращала стих в сетку, в череду подставленных под нее слов! Ведь это же мы наблюдаем и с операми Глинки.

Но тем самым — при всех неизбежных для театров изменениях и переделках либретто — никто, конечно, не отрицает прав на существование первоисточника именно как первоосновы музыки, и государственное академическое издание «Чародейки», конечно, сохраняет в неприкосновенности стихи Шпагинского, по которым шло сочинение оперы. . .

Через три года после первых представлений «Чародейки», незадолго до намечавшейся премьеры «Пиковой дамы», можно сказать, на *высшем подъеме творчества* Чайковского, чествовалось 25-летие (1865—1890) его деятельности. И вот что мы читаем в заключение статьи авторитетного критика-современника, посвященной оценке всего сделанного Чайковским: «Что русское

Затем, когда пусть даже неуклюжие или устарелые архаические обороты Шпагинского заменялись очень уж современными обиходными словами, начиналось противное модернизирование, безусловно «удешевлявшее» напевность музыки. Словом, нужна была в этом деле сугубая осторожность: и чуткий художественный вкус и четкое понимание, как и чем обусловлено в опере гармоническое слияние речевой и музыкальной интонации. Ведь Чайковский, как и Глинка, не столько следовал каждому отдельному слову, сколько обобщал *вокализационное* содержание той или иной фразы текста с мелодическим строем фразы (тембр, высотность, плавность или прерывистость и т. д.). И в конце-то концов сочинялась музыка из *стимулов*, какие заключал текст Шпагинского.

искусство может гордиться г. Чайковским — это всем известно, но желательно было бы видеть у нас по отношению к нему больше внимания и уважения, в особенности со стороны тех, от кого зависит исполнение его произведений, главным образом опер, ибо остальные давно уже проложили себе широкую дорогу за пределы нашего отечества. Мы не хотим возобновлять прискорбных воспоминаний и будем верить в возможность лучшего будущего. Большинство опер г. Чайковского еще ждет настоящих исполнителей, ибо художественный рост его таланта шел несравненно быстрее, нежели рост артистических сил исполнителей русской оперы, столь недавно еще вызванной к самостоятельной жизни из той приниженности, в какой она находилась при господстве итальянцев. *Н. Кашкин*.*

То были глубоко справедливые слова, содержавшие высказанные от всего сердца пожелания, которым суждено было в полной мере осуществиться только в наши дни, в советскую эпоху, окружившую любовью и заботой творческое наследие великого русского композитора.

1943 г.

ЮНЫЕ ГОДЫ ЧАЙКОВСКОГО И МУЗЫКА К «СНЕГУРОЧКЕ»

Сложный ряд переплетающихся слоев и в них и воткинское детство, и Петербург с Училищем правоведения, арками-окрестностями — Павловском, Гатчиной, Петергофом, целый ряд весен, начинавшихся и кончавшихся русских весен с их Снегурочками.

Где-то, еще неясно определяющиеся, творческие самоотчеты — с началом записей своей музыкальной фантазии и маленьких самоотчетов о жизни и природе, ощущаемых даже в консерваторских задачах, особенно там, где Чайковский имеет дело с оркестром.

И так, незаметное для себя включение в Островского, с колоссальным размахом творчества которого связывались свои полосы русской жизни, которые не могли миновать чутких взора и слуха Чайковского.

Самое значительное в юном Чайковском — это триада, посвященная драматургии Островского. Очень знаменательно, что он ищет в музыке своей молодости ответа на слова и образы великого русского художника родной сцены, начиная с симфонизации образов «Грозы». Конечно, волнующая музыку притягательная ткань пьесы о весенней волжской грозе и истрадав-

* «Русское обозрение», литературно-политический и научный журнал, т. IV. М., 1890, стр. 832.

шейся душе русской девушки, вестнице раннего ренессанса русской женской психики, не могло не внушить распускавшемуся таланту будущего мастера «Пиковой дамы» с ее грозами своих призывных кличей. Чайковский интуитивно почувствовал, что обойти «чаек» Островского в озерных своих мечтах о поисках русского слова о музыке ему нельзя, что дальше некуда пока было двигаться, чтобы преодолеть в себе консерваторскую паутину ученика Дена, т. е. Рубинштейна, и вплестись в русскую стилистику. Нелегко было за романтической «кумирней» искрившихся безбрежной фантазией образов юной прихотливой поры Шумана выискать обороты, которые бы сразу определяли для всей России именно свое, родное, «чайковское». Считаю, что только через обращение к женским думам о «чайках» Островского и через свое чутье русской природы Чайковскому удалось так быстро найти свое я. Непонятно до сих пор, почему композитор приостановил свое вхождение в «Грозу»; но что его приезд в Москву и все его путешествие из Петербурга в Москву, по всей видимости, отразившееся в первой симфонии «Зимние грезы», не возникло бы без воздействия русских вопросов, задававшихся уже Островским для имеющих свои уши, сомнений нет.

Чайковский по самой природе своего музыкантства и понимания места России не по губерниям, а по положению ее во вселенной, не был стилизатором народных песен по цитируемым сборникам и только по затейливым разработкам. Как Глинка в свое время мог кокетливо ласкать в своих фортепианных фрагментах и вариациях и доносившиеся ему с берегов европейского романтизма шуберто-шумано-шопеновские догадки, но всегда оставаться сам собою,— вот так воспитывался и Чайковский, строя себя. Поэтому очень жаль, что наши театры так косно и равнодушно недооценивают сердечности и истой простоты первенца Чайковского — его «Воеводы», оперы по Островскому, так заботливо восстановленной проф. Ламмом.¹ Именно в «Воеводе» Чайковский при своей встрече с сюжетом знаменитого русского драматурга стремился воспитать свою лирику на приманках *старинности* русской, былевой и бытовой, вскормленной опытами Островского.

Обращаясь к тому же сюжету не только сквозь оперу, но и через музыку к драме, он прелестно подсказывал себе возможности свежего погружения в волны русской романтики. Он сумел перепахать семена западного романтизма так, что настала новая эра национального переосмысления этого европейского, беспокоившего нас с Верстовского, театрального пленения. Конечно, в том ему помог Островский, уже как *сказочник*, богатством фантазии образов и очарования бисерных нанизываний слов в «Снегурочке» вовлекший в нее и юного Чайковского, Чайковского-москвича, захватившего начало русских весен подмосковных и в самой Москве на Кисловках, на Новинских и подобных

им распутях, и, подобно саврасовскому прилету грачей, создавшего в своей «Снегурочке» свой незабываемый слет ранне-весенних птиц.

Весенность «Снегурочки» — поэмы лирических дум о русской весне — рождена впечатлениями живых и хорошо знакомых Чайковскому московских весен 60-х годов, когда повсюду в Москве начиная с недель великого поста до зеленых святок творилось великое дело народной устной музыки. О Берендеевке, берендях и русской природе и природности подобных названий (Берендеевское болото, село Берендеевское *) Островскому, конечно, было хорошо известно, могло быть известно и Чайковскому в годы вхождения во все *московское*. Во время весеннего бродяжничества по городу чуткий слух Чайковского впитывал симфонию весенних кличей, криков, прибауток, весеннего говора и песен. Так родился Лель — вместе с обнажившимися от снега холмами и мелодикой рожечного симфонизма. Так был услышан пролог — наступление весны, масленица. В лирике весенних предчувствий родился и образ Купавы — из интонаций плача и весенних надежд, а через Купаву русская прелесть музыки «Снегурочки» вступает в соприкосновение с громадным диапазоном русских весен во всей музыке Чайковского. Самой Снегурочкой как персонажем-образом Чайковский не занимался; ее музыкальное существо растворяется в общем ощущении русской весенности, не нуждаясь в фиксации ни специальной лейттемой, ни номером.

Как музыка русских весен «Снегурочка» входит в новую триаду — цикл повестей о русской природе: «Зимние грезы» — «Снегурочка» — «Времена года» — итог трилогии, выросшей из разночинного пения от всей души и богатого опыта чутких восприятий русской природы.

Загипнотизированные роскошью последующих находок в музыке русской природы и крестьянской, деревенской и подгороднего быта, люди русские как-то перестали лелеять ранние нотные прописи словом, пером и карандашом периода молодости Чайковского. И это особенно в зарисовках музыки к «Снегурочке», с самых начальных ее ростков, возникавших словно подснежники. Надо понять во всем процессе творческого роста Чайковского те мгновения, сквозь которые он, не ища в себе непременно ни славянофила-усадебника, ни задушившего в себе чувство осязания *русского*, поклонника музыки в западных формулировках, весь уже — самим собой, и тогда можно именно в находках Чайковского-горожанина ощутить особенность его «русскости». Народ наш в годы великой нашей революции, вопреки всем досужим рассказам о псевдорусской природе Чайковского, гениально ощутил в нем свое, коренное, русское, любил его

* См. об этом у Семенова-Тяншанского в «Географическо-статистическом словаре Российской империи», т. I. СПб., 1863.

мелодику и хранит эту любовь в своем сердце. Так вот, это становление *русского* в Чайковском особенно хорошо наблюдается в его триаде об Островском и в сильнейшей степени — в ряде фрагментов «Снегурочки». Описать такое становление очень трудно. Надо почувствовать, что именно надо услышать в музыке Петра Ильича и подслушивать у него дальше. Основное и главное, что надо тут понять,— это перестать, совсем перестать изучать русскую музыку, как историю литературы, по порядку произведений. Надо так слышать вот это его *русское*, как в лесу ранней весной отыскиваешь первенца цветов, а потом летом и далее до осени изучаешь все хорошо знакомое, радующее, и так вперед, к особенностям осени и ее зрелым, крепким грибам и ярким краскам кустарников. Чайковскому не надо было специально начинать себя изданиями песенных цитат, чтобы писать по-русски: ему достаточно было пойти несколько раз прогуляться вдоль какой-либо малой извилистой русской речки и так идти вдоль нее по лугам, полям, рощами в болото, в лес, потом канавами опять попасть в поля, опять набрести к реке, идти ее извилинами и слышать, слышать. . . Доходили до него и говоры деревень, сел. А за десятилетия жизни зовы менялись вместе с историей деревенской жизни, нравов, быта и разное в себя включали. Как чтение русских повестей — от усадебных повестей Тургенева, сквозь народников к Чехову и так вперед и вперед, к горьковским странствиям по русским дорогам. Если только представить себе, как за эти годы менялись не только песни и говор, но и все *звучащее* в представлении каждого, *идушего* трактом и дорогами, любого композиторствующего музыканта, умеющего наблюдать и думать музыкой о России и русской деревне! Горький говорил мне, что он не понимает музыканта, не слышащего русской природы вокруг себя, если он умеет ходить лесами, речками и степями. Так вот в Чайковском и могло копиться в сердце все его *русское* без специальной задумки именно русской музыки. Думаю, что только так вот копилось и проявлялось русское и в самом *говоре* музыки Чайковского. Так вот и сложился «Онегин», и упорная сила воздействия его совсем незатейливой, но складной своим обаянием простоты, которой так трудно даже сейчас не уступить, но симитировать которую невозможно. Так было и с возникновением «Воеводы» и «Снегурочки» с их откликом в говоре музыки начал пореформенной деревни уже с фабричной прослойкой и смен звуковых нюансов былой усадебной песенности с ее «ноктюрностью» в «ночных» и плачами Купав на ритмы частушек и короткие ломаные штрихи напевов, идущих чередой вместо разливов протяженности и жаворочных звонов, как было у Глинки и Балакирева. Право, постепенность изменчивых смен впечатлений от *русских окружений* у Чайковского можно проследить шаг за шагом десятилетий до последних его лет, когда он словно

обязался пестрить свои фортепианные вещи салонными инкрустациями и ароматом салонных музыкальных посвящений: замелькали окна городских квартир, а настоящую музыку русского *окружения* он сочинял в уединении Майданова и Клина.

Я забежал далеко вперед. Первыеopus'ы Чайковского, «opus'ы вокруг Островского» дали бы много наблюдений над тем, как пробивалось русское в Чайковском, как оно ломалось там и сям, как фрагменты «Воеводы», попав в «Опричника», словно закапризничали от чуждых напластований, как они заставили Чайковского потом чураться «Опричника», как русские находки из романтики «Воеводы» попали в «Лебединое озеро» и образовали там плоть русского слоя романтики рядом с начавшимся уже пленительным вовлечением в романтику украинства и «Вакулы», и Третьей симфонии, где спящие лилии и всяческие травы усадебных и сельских прудов давали столько «андантных» мелодических узоров. В это время Чайковский уже переплавил всяческое шуманство и мендельсонизм вне всяческих нарочных заимствований, а как память языка и слуха от впечатлений, на «русское романтическое шуманство, русский музыкальный говор», которого так много во всем русском шестидесятилетнем кучкизме, как много и Шуберта, и Гейне. Это надо понять. Понять, что есть русские и Шуберт, и Гейне, и Шуман, и Гёте, а не повторять попугайно о механических перемещениях из культуры в культуру.

Надо вникать в особенность накопления и создания музыкальных идей у каждого композитора, чье сознание не заимствует, а переплавляет, переинтонирует запечатлевшиеся из окружающего мира идеи предпосылки. В этом отношении проблема заимствований от Запада, особенно гёте-гейневское в отношении музыки, поразительна. Тут надо не путать только перевода, пересказа, подражания, и действительного обогащения музыки с передачей ее на русский говор. В поэзии эта проблема давно уже понята углубленно, и никто не упрекает «Горные вершины» Лермонтова за западничество от «несамостоятельности» и от «бедности» национального своего изображения. В музыке вопрос «перевода» — и в отношении поэтических текстов для вокальности, и в отношении вопросов переплавливания музыкальной памяти с Запада — в тысячу раз «особеннее». Наш Моцарт, наш Бетховен, наши Шуберт и Шуман, как наши Гёте и Гейне — это все задачи нового советского музыкознания. Достаточно привести два примера («Песня о блохе» Гёте — Мусоргского и «Отравой полны мои песни» Гейне — Бородина), чтобы понять в чем тут суть дела и что в нашей музыкальной классике будет идущим с западных поэтических домыслов *обогащением* русского общественного сознания!

Все сказанное я веду к тому, чтобы помочь разобраться в сложности в данном отношении проблемы Чайковского, кото-

рого на Западе то пытаются приурочить к своему «музыкантству», то на основании его же «западнических» качеств, всегда глубоко по-русски просветленных (как, например, и ампириность в архитектуре), пытались у себя на родине обвинять в несостоятельности (тот же западник из западников Цезарь Кюи, причисляемый к группе «кучкистов» в силу далеко иных заслуг, чем Бородин и Мусоргский). Скажу больше. Вызванные исторически неизбежными в вопросах культуры соприкосновениями русского искусства с преддвериями импрессионизма самостоятельные предчувствия оно у несомненных «кучкистов» (особенно от Листа) как-то недооцениваются в своем истинно закономерном существе. Повторяю, с Чайковским как учеником Рубинштейна и, несомненно, с Серовым недоразумений и обвинений было еще больше. Теперь, в эпоху величайшей в мире русской революции, когда гениальность Чайковского нашла полное и искреннейшее признание у русского народа, русское «западничество» у Чайковского, во-первых, неотделимо от такового же у Герцена, Белинского, Тургенева, Глинки и прочих русских музыкантов. Во-вторых, и это главное — совсем упущено значение опоры юного Чайковского на образы и слова великого русского драматурга Островского.

«Триада по Островскому» — вспоминаем об этом в дни общественной памяти о нем² — является значительнейшим явлением молодости Чайковского и содержательнейшим показателем его коренным образом русского обращения к представителю тогдашней литературы, драматургически классово остронедобходимому музыке прогрессивно наступающего реализма русского искусства.

Тут Чайковский — воспитанник консерватории с ее немецким классицизмом — оказался и впереди Даргомыжского, и впереди Серова с его «Вражьей силой», и впереди «кучкистов» с их историческими оперными драмами,³ оказался *впереди со своим* Островским — с «Грозой», «Воеводой», наичутнейшей «Снегурочкой», поэмой в виде музыки к весенней сказке, вместе с «Скерцо по-русски», ответив ими на то же, о чем пропел в русской живописи Саврасов своим прилетом грачей.

Нельзя этого забывать и, вместе с реалистической симфонией «Зимние грезы», первой симфонией Чайковского (даже в условиях безоглядной потери первого ее варианта, забракованного то ли Рубинштейном, то ли петербургским Музыкальным обществом), надо именовать период молодости великого симфониста-драматурга как первопуток реалиста Чайковского, пролагавшего себе дорогу в полном единодушии со всеми прогрессивными чаяниями русского искусства общественно страстной эпохи 60-х годов.

1948 г.

В начале XX века мы, интеллигенты, в музыке хорошо знали, и нам это внушали, что Гайдн написал удивительную ораторию «Времена года». А вот что не менее содержательны и удивительны скромные листки русской, насквозь русской, хотя и не этнографической, музыки «Времена года» Чайковского, о них принято было если и не молчать совсем стыдливо, то все же говорить как о мало достойном серьезной фортепианной музыки явлении. Теперь, после показа Рахманиновым коренного содержания — из народной песенной стихии — фортепианного мелодизма Чайковского¹ и исполнения всецело «Времен года» незабвенным пианистом русского фортепианного стиля как песенно-кантабилейного обнаружения русского инструментализма Игумновым, истинное величие (от Глинки!) заслуг Чайковского стало бесспорным. Отсюда, конечно, зацвело своим настоящим весенним полевым побегом мелодическое богатство русской напевной усадебной домашней лирики, столь соответствующее и городской романсной мелодике — так мало еще исследованному и подробно оцененному прорастанию вокально-инструментальной песенности демократизирующейся русской разночинной интеллигенции. Тут всему русскому слою музыковедчества надо поискать простых слов и особенно эпитетов, ласковых, как полевые цветы, чтобы выработать настоящим образом в нашем грубом музыковедческом словаре, полном немецкого рутинно-школьного определенчества, никогда не понятого народом, точный язык для нашей насквозь попевочно-подголосочной музыки, давно уже проявившей себя в русском пианизме, родственном нашему многовековому крестьянскому песнетворчеству, которое мы почему-то всегда стесняемся раскрепостить от узких рамок фольклора и рассматривать до настоящего его места во всех жанрах и раскрытиях народного мелодизма русской музыки. Тогда, быть может, будет понятно, чем было для нашей музыкальной истории явление музыкально-усадебного стиля в гранях столь ужасного быта, каким наделило русскую нарождающуюся художественную интеллигенцию крепостное право. Но если существование в литературе «Записок охотника» Тургенева и их словесная красота остались и для нашего времени эстетически оправданными в своем значении, хотя *назначение* этого памятника для эпохи, его породившей, естественно, пережило век только для учебников русской литературы, то не так ли обстоит дело со множеством адекватных явлений в русской музыке, очень определенно стремившейся породниться с русским крестьянством и его песнями.

И это далеко не в одной только вокальной музыке, хотя до сей поры мы почти совсем, к стыду нашему, почти вовсе не знаем исторического хода накопления и образования русского

инструментализма и до Глинки, и с ним, и первых этапов вслед за ним.² И это настолько, что не принято глубже постигнуть, как он сам об этом явлении позаботился и как композитор, и как издатель-публицист. Русское музыкознание чуть что не в неоплатном долгу перед начатками музыкального просветительства минувшей после Петра эпохи позднего средневековья. Еще при крепостном праве начался усиленный рост местных усадебных, городских, пригородных и слободских, даже задевая монастырские вотчины (при митрополите Платоне оркестр при Московской духовной академии), очагов слушания и культивирования музыки. Скоро из простой забавы у диких помещиков это переросло в серьезное времяпрепровождение, обслуживание усадебной жизни (и не только для спектаклей крепостного театра) крепостным оркестром. Вот где настала пора зарождения русской симфонической музыки. И это — до возникновения рубинштейновских музыкальных обществ. Как ни грандиозен был рубинштейновский размах и предшествовавшая ему скромная и не всегда скромная самоотверженная деятельность множества педагогов музыки по всей усадебной крепостнической России, но абсолютно самозабвенная работа тружеников крепостных оркестров создала музыковедение Улыбышева и «Камаринскую» Глинки, дело Бесплатной музыкальной школы, дело Балакирева и Ломакина, как и самое возникновение столь колоссального явления, как весь Балакирев, истиннейший наследник гения Глинки, с его балакиревским наставничеством — дирижерством, пианизмом и композиторским заповедником, артелью, получившей от Стасова неугасимое прозвище «Могучая кучка». А скромнейшие труженики крепостных оркестров, истинные создатели великой культуры русской симфонии и русского симфонизма, до сих пор не выявлены и ждут исследовательской монографии и хотя бы серьезно собирания и обнародования материалов, как, впрочем, и вся история русской музыки по отдельным крупнейшим заслуженным исторически городам — не только по линии церковного хорового пения, области, в которой русская жизнь создала Кастаньского с его русской попивно-подголосочной полифонией, начатой еще Глинкой, а до него — множеством неизвестных причетников, и в глубоком чутком мастерстве Рахманинова обрела всеми музыкантами профессионального толка признанного великого художника музыкально-иконописных фресок.³

В своем введении к сжатым очеркам «Русской музыки» я сам в 1930 году пытался наметить сказ об историческом смысле русских усадебных очагов культивирования и слушания музыки. Но этот краткий опыт во введении не встретил ожидаемого мною сочувствия, кроме как от профессора, теперь члена-корреспондента Академии наук СССР — Александра Вячеславовича Оссовского. Виной малого и краткого сочувствия было, конечно, мое тогдашнее неумение изложить проблему усадебного и го-

родского, особенно же в заставах и слободах, массового культивирования музицирования в конце XVIII и в первой половине XIX века и дальше, за период так называемой реформы освобождения. Каюсь в своей вине, но не отметаю себя от намечавшейся задачи, в особенности — о роли крепостных оркестров. Хорошо помню, что и поездки, и находки во время них обнадеживали возможное осуществление моей идеи. Помешали годы осады Ленинграда. Однако и тогда и теперь я не теряю мысли о Чайковском, работавшем для фортепиано, Чайковском, создателе скромных «Времен года», заслуженно и быстро встретивших колоссальную мировую популярность. Их создало в их идейной колыбели и в гуманнейшем демократическом охвате «трудов и дней» русских месяцев длительное домашнее музицирование в малых очагах культуры, музыка усадебной и приучающейся к самостоятельному культурному обслуживанию музыкой демократической интеллигенции. Об этом мыслил Чайковский, когда создавал пьесы «малых форм» пианизма, потребные для исполнителя и слушателей вне величавых концертных эстрад, но с душевным содержанием, отвечающим зовам всего населения, — тому, что оно всегда слышало вокруг в своей, всем привычной, дорогой нам русской жизни — от блестящих салонов столиц, дворянских и разночинных, до отодвинутых от центров полузабытых и вовсе глухих углов, где только начинали еще, задолго до кино и радио, познавать музыку не только от метрополичьих и более малых хоров, особенно за воскресной обедней с обязательным исполнением хоровых концертов Бортнянского. И нельзя забывать, что и это являлось превеликим «раз в неделю» эстетическим времяпрепровождением в городах, в руководящем вокальной эстетикой соборном храме.

Но вот вслед за гитарой и арфой пошли в ход фортепиано. Стали не только петь, но и играть. Пошли в ход музыкальные журналы. Там стали вредить крепнувшему слуху и памяти любителейниц и любителей салонные пьески многокалиберной душераздирающей кантиленности с институтскими фортепианными колоратурами. О, как их было много! Мендельсон с своими «Lieder ohne Worte» закрепил в эпоху русского романтизма и сентиментализма тему старательных подражаний. Лист был еще недоступен. Рубинштейн отчасти уже переставал расти вкусы. И вот, наконец, месяц за месяцем в каждой из ежемесячных тетрадок чтимого «Нувеллиста» начали каждый раз появляться душевно приветливые фортепианные мелодии Чайковского, западая в сердце, неотрывные и незабываемые.

Стоит вникнуть в то, чем был возникший «цикл месяцев», распространяясь из угла в угол от сердца к сердцу по всей русской земле. Теперь, когда всюду слышна рахманиновская пластинка с его передачей «Тройки» из «Времен года» Чайковского, каждый слушатель легко может постичь и оценить, чем был и

стал рост культуры русской инструментальной музыки в ее пианизме за без малого сто лет, считая за несколько десятков годов хотя бы от издания Глинкой музыкальных альбомов, мало пианистически знаменательных, до первого появления в 1876 году «Нувеллиста» с первой пьесой из «Времен года» — «У камелька».

3 августа 1948 г.

...Я желал бы только, по мере сил и энергии, дать хоть в малой доле повод и толчок к будущим ценным трудам о Чайковском, которые, быть может, менее нервно и с большим проникновением, чем я, выполнят задачу изучения языка, стиля и форм музыки великого композитора.

Б. Асафьев

ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО

(1840—1893)

«Чайковский работал постоянно и неустанно; изо дня в день известные, определенные часы неуклонно посвящались композиторскому труду...». «Одинокая прогулка была его любимым временем для обдумывания общего плана, а иногда для изобретения тем, ради чего он постоянно имел с собой записную книжку, куда и заносил, что приходило ему в голову...». «При всей пылкости и впечатлительности своей натуры Петр Ильич всегда был олицетворением порядка и аккуратности, в особенности в своих занятиях, и всегда умел ценить время. В первое время своего пребывания в Москве он, несмотря на свой 26-летний возраст, был неопытным юношей по многим, особенно материальным, вопросам жизни; но по отношению к работе он и тогда был зрелым мужем, с какою-то особенно выработанною техникой труда, в которой все было предусмотрено в смысле простоты и практичности приемов, точно у хирурга при операции. Это умение также сберегало ему немало времени и позволяло работать с непостижимой для других скоростью...». «Чайковского нередко упрекали в излишней поспешности и небрежности работы; в сущности, я не знаю, на чем основывался такой упрек, потому что и в начале, и в конце своей деятельности он отделял свои сочинения с большой тщательностью и решительно безо всякой торопливости; если же сочинения следовали у него одно за другим, без особенно больших перерывов, то это объясняется лишь настойчивостью в работе; он ежедневно посвящал несколько часов композиции, и нерасположение к работе было ему неизвестно, по крайней мере, в утренние часы, так же как неизвестно было и знаменитое русское «пока что», у многих из нас похищающее немало времени...».

Эти характерные наблюдения над творческой работой П. И. Чайковского принадлежат одному из близких друзей его, Н. Д. Кашкину, и цитируются из его «Воспоминаний о П. И. Чайковском» (М., 1896¹). Наблюдениям нет оснований не доверять, так как они совпадают с тем, что сам Чайковский рассказывал

о своем творческом процессе, и с тем, что рассказывают его рукописи. Я знал лично Н. Д. Кашкина и должен прибавить, что в устных повествованиях Кашкина о Чайковском благодаря ряду деталей и бытовых подробностей облик его как необычайно дисциплинированного и строгого к себе в отношении работы мастера ощущался еще осязательнее.

Композиторство для Чайковского, несомненно, являлось естественным и обязательным трудовым процессом, обнаружением высокой культуры труда и раскрытием способностей путем методичной и дисциплинированной, строго распределенной работы. Кашкин рассказывает, как вышел Чайковский из затруднительного положения в отношении рабочего времени в годы жизни на консерваторской квартире Н. Г. Рубинштейна в Москве (с 1866 г. Чайковский был преподавателем Московской консерватории по классу гармонии). Когда ему не удавалось работать дома (мешали долетавшие из фортепианного класса звуки), он, чтобы не нарушать творческих занятий, нашел для них подходящее время и место в одном из московских трактиров, где «утром обыкновенно посетители отсутствовали, кроме разве нескольких студентов, игравших на бильярде; остальные залы, довольно большие и высокие, бывали почти пусты. В этих залах, сидя за чаем с карандашом и нотную бумагой в руках, молодой композитор набросал эскизы нескольких своих первых сочинений; вследствие малого числа посетителей трактирный орган молчал, что имело особую привлекательность для музыканта, убежавшего от музыки из своей квартиры...». Необходимо процитировать еще то место из воспоминаний Кашкина где речь идет о годах учебы Чайковского и освоении им первых стадий композиторской техники.

Во время посещений и просмотра работ учащихся в классах теории музыки, открытых в Петербурге в 1859 году Русским музыкальным обществом, — из них потом возникла консерватория — Антон Григорьевич Рубинштейн «тотчас же отличил выдающиеся способности молодого человека, но в то же время заметил и небрежность в его занятиях. А. Г. поступил со свойственной ему решимостью и прямою; он обратился однажды после класса к привлекаемому на себя внимание ученику, сказал свое мнение о его таланте и вместе с тем обратился с просьбой или заниматься вполне серьезно, или покинуть классы, потому что, как говорил А. Г., он не мог переносить поверхностного отношения к делу со стороны столь даровитого молодого человека. Петр Ильич питал в то время к А. Рубинштейну просто чувство обожания, и сказанное им решило его судьбу бесповоротно: служба и светская жизнь отошли совершенно в сторону, их сменило страстное увлечение занятиями музыкой...». Через три года удивительной (по словам Рубинштейна), напряженной работы «молодой дилетант» успел сделаться законченным музыкантом.

Вся жизнь Чайковского-композитора обнаруживает именно эти качества: дисциплину труда, глубокую и серьезную честность и добросовестность профессионала в отношении работы, строгость большого мастера в отношении техники своего дела, о которых рассказывал Н. Д. Кашкин и которые можно подтвердить еще целым рядом цитат из тех же воспоминаний, из сообщений других лиц и самого композитора. Чайковский — совершенный и законченный образ профессионала, каким его — этот образ — создал XIX век, век деловой буржуазии. В прошлой России, наряду с А. Г. Рубинштейном, Чайковский выступает как первый ярко очерченный чертами пуритански сурового профессионализма мастер даже по сравнению с Глинкой. Последний в своих «Записках», конечно, лишь кокетничает барски феодальным поведением. На самом же деле Глинка гораздо больше знал и понимал подлинную природу композиторского ремесла и необходимость профессиональной напряженной работы и культуры труда, чем это кажется: законченность и завершенность его партитур — четкое тому свидетельство. Но дисциплинированность труда и рационализация процесса творчества у Чайковского была исключительной: при работе 6—7 часов в сутки, что явствует из сообщаемого им в письмах расписания дней, Чайковский сочинял эскизы громадных произведений в очень короткий срок. У него был своего рода культ работы, быстрой и волнующей. «Я, признаться, люблю работать к спеху, люблю, когда меня ждут, торопят. И это нисколько не отзывается на качестве моих произведений: «Спящая красавица» — едва ли не лучшее из всех моих сочинений, а ведь я написал ее невероятно скоро», — писал Чайковский издателю П. И. Юргенсону, 28 января (9 февраля) 1890 года из Флоренции во время работы над «Пиковой дамой».

Конечно, кроме полагающихся усидчивых часов работы, во время которых происходила запись музыки, мысль композитора, вероятно, все время была занята сочинением, то продвигая изобретение, то «обрабатывая» уже выявившиеся образы. В записных книжках Чайковского имеются, например, зафиксированные, возможно на прогулках, некоторые основные темы «Пиковой дамы». Судя по стремительности, с какой сочинялась эта опера, внутренний слух композитора, вероятно, был *непрерывно* «осажден» музыкальным материалом для тех или иных моментов действия; бросать работу и отвлекаться было нелегко. И вот при такой стремительности процесс сочинения все-таки протекал в рамках строгой трудовой дисциплины и в смысле распорядка рабочих часов и в смысле — что главное — концентрации мыслей и строгого «порядка» развития идей в произведениях. Фактура «Пиковой дамы» обнаруживает строгую, рационалистически обоснованную технику и постоянную ясность намерений. Над нервно пульсирующей музыкой властвует сурово дисциплинированный ум мыслителя.

Только такая исключительная власть над своим собственным «вдохновением» и осознание творчества как трудового процесса давали возможность Чайковскому сочинять так, как была сочинена «Пиковая дама». Причем этот пример вовсе не является показательно единственным для Чайковского и кажется нам редким только потому, что в данном случае мы точно знаем все даты композиторской работы: «Пиковая дама» была сочинена, переложена с эскиза для фортепиано и инструментована в четыре с половиною месяца, даже на несколько дней меньше, если принять во внимание перерывы из-за болезненных ощущений и переездов.

Надо знать, что представляет собою требующий напряженного внимания процесс записи сочиняемой музыки, в особенности утомительное писание оркестровой партитуры, чтобы понять, как интенсивно шла работа над «Пиковой дамой» — оперой, при слушании которой не ощущается в музыке никаких провалов или «швов», что и не удивительно; произведение создано единым порывом, одним дыханием!

Повторяю, интенсивность эта — не исключение, а почти постоянное для Чайковского состояние. Но в данном случае речь идет о произведении, изумляющем натиском творческой энергии, острой выразительностью каждого момента и целью замысла, не говоря уже о бесспорном совершенстве мастерства. Это — музыка «без пустот» и без экстравагантностей позирующего новизной «выдумок» неврастеника. Вид рукописей «Пиковой дамы» свидетельствует о порывистом, стремительном творческом подъеме и одновременно об уверенной и рационально обоснованной технике. Полет мыслей и эмоциональный ток высокого напряжения все время дисциплинируются мышлением. Щедрость и неисчерпаемость изобретения, богатство воображения соперничают с культурой мастерства и, одновременно, этой культурой обуславливаются. Даже в эскизе ни одна музыкальная идея не выступает с чертами черного, «сырого» характера, а сразу занимает предназначенное ей в контексте место и точно выполняет свойственные ей функции. Слово опера как целое уже до записи зафиксировалась в сознании композитора, и «письменный творческий процесс» оказывается воспроизведением уже выполненной «устной» работы воображения. Сочинение «без колебаний», работа «без прорывов» — работа «моцартовского» характера объясняется не только силой дарования Чайковского, но и в значительной мере исключительно налаженной, дисциплинированной и высоко продуктивной работой, культурой ума и техники.

Ни «вдохновение» (чисто случайное расположение организма к работе), ни масштаб таланта, ни сила воображения и полет фантазии не могут создать столь логичного и законченного в целом и частях произведения, каким является «Пиковая дама» (и это не единственный у Чайковского пример), если бы тут не

было иного существенного фактора: прочно и органично освоенной культуры композиторского труда. Благодаря этому каждая возникшая музыкальная идея, образ, не теряя своей свежести, включается в круг драматического развития и форм музыкальной речи, в круг освоенных знаний и технических норм, уже проверенных всем предшествующим творческим опытом. Они вступают в связь с новым комплексом звуков, с новой интонацией, как своего рода контролирующая среда и даже как контрольный аппарат, чтобы не дать просочиться в художественно целый замысел элементам случайным, «сырью», звучаниям иной фактуры, иной «стилистической выправки», а значит, иного качества.

У композиторов субъективно импровизаторской складки, у которых прочное освоение прошлой культуры труда (опыта норм техники, форм мышления и организационных навыков в обращении с материалом) отсутствует или же сознательно ими отрицается из опасений потери оригинальности собственного личного изобретения, можно наблюдать, даже при наличии ярких и сочных страниц самостоятельной музыки, неспособность к диалектическому развитию данных музыкальных идей, к формообразованию в больших масштабах, к «большому дыханию». Композиторы же пассивного, «вялого изобретения» впадают в другую крайность: в подчинение своих звукоидей, своих тем, своих замыслов освоенным техническим нормам какой-либо школы или системы, в результате чего возникает инертность как самого творческого процесса, так и работы над материалом. Эти школьные традиции доминируют и подавляют мысль, музыка начинает двигаться по проторенным дорогам. Отсюда — эпигонство, пассивное отношение к материалу, к формообразованию, лень художественного мышления. Тут не приходится говорить о сочинении музыки как творческом процессе, т. е. процессе, в котором налицо продуктивный труд и результатом которого является художественное произведение как новый опыт познания действительности через ее воссоздание в организованном комплексе образов.

На двух крайних полюсах в отношении к культуре труда стоят композиторы-субъективисты и композиторы-традиционалисты. В первом случае — культурное невежество и отрицание связи и обусловленности личной творческой инициативы, личного изобретения опытом предшественников искупается дерзостным утверждением художественной независимости и оригинальности звуковой речи. Во втором случае — слепое, пассивное усвоение формально ограниченных норм и навыков не дает никаких стимулов к самостоятельному творческому мышлению, а следовательно, к культуре труда в подлинном ее значении: к пониманию труда как строительства, основанного на активнокритическом освоении творческого опыта человеческого общества, а через это и к осознанию методов художественного твор-

чества. Конечно, только организованность художественно творческого процесса как трудового процесса, направленного на познание действительности, и только активное освоение исторически конкретных норм,* ради перестройки мира, и навыков художественного производства обуславливают возникновение упругих во времени, обладающих силой длительного воздействия классических произведений. Ни мимолетная и произвольная «субъективная выдумка», как бы ни казалась она разрушительной, художественно революционной, ни цепляющееся за формально совершенные образцы инертное подражательное «ловкачество», как бы ни соблазняло оно «формальным благополучием», не создают новой художественной культуры, потому что в обоих случаях нет производственного момента, нет культуры продуктивного труда, переводящего трудовой опыт прошлого в новое качество.

Творчество Чайковского в своем сочетании личного и объективного художественного опыта и изобретения раскрывается как интенсивный трудовой процесс и потому служит весьма показательным для нашей современности явлением. Сформировавшееся в процессе натиска профессионального мастерства в его европейски-буржуазном облике на кустарное искусство феодально-крепостнической России,² оно переросло свою эпоху благодаря своей эмоциональной действенности и широте и глубине критического охвата культуры без потери «личного тона» композитора.

1935 г.

ЧАЙКОВСКИЙ ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Любить — жалеть...

*(По воззрениям
русского народа)*

Ведь люблю и мучу...

*(Оксана,
во 2-й картине «Черевичек»)*

Впечатляющая сила музыки сокрыта в ее жизненной данности. И, конечно, те два основных излучения единого жизненного тока, которые в наших восприятиях даны как радость и скорбь, являются и в звуковом преломлении наиболее непосредственно ощущаемыми. Вернее было бы сказать: радость и скорбь — вот два полюса, между которыми распростерт безбрежный океан музыки; в тот или иной оттенок радостного или скорбного ощущения мы окрашиваем лучи энергии, исходящие музыкой.

* Т. е. освоение их не как школьных правил, а как средства «воспроизводства» данного эпохой содержания.

Волей или неволей, но мы должны подчиняться велениям звуковой силы даже в ее простейшем выявлении: в мерном чередовании ритмических единиц, в смене ударяемых и неударяемых частиц.

Тем сильнее власть этой силы, когда она преломлена сквозь организующую волю человеческого сознания и выражена в стройных композициях. В них ритмическая основа облечена в плоть мелодии и гармонии, и плоть эта живет, потому что нет мертвой музыки: из данных в природе звучаний ее воссоздает мощный дух человека. И как бы ни желал призванный к сочинению музыки человек скрыть в своем искусстве все, что им пережито и пережито в жизни, достигнуть этого вполне он не сможет. Он жил — значит, скорбел и радовался, и чем напряженнее *изживал* себя,¹ тем ярче зазвонит музыка и если она для него была жизнью, и если мыслью о жизни. Светлым представлялся мир великому Моцарту — светла и радостна его музыка, мимолетна скорбь, навеваемая ею. Но если страданием полна будет душа композитора, о страдании будет петь его музыка, и чем сильнее оно, тем властнее заставит нас подчиниться себе: мы будем желать скорби, ибо будем желать этой музыки, мы будем, скорбя, радоваться, ибо все-таки в ней будем находить отраду и утешение. Почему так? Здесь — тайна искусства, о смысле которой можно лишь догадываться.

Жизнь великого русского музыканта Петра Ильича Чайковского позволяет, отчасти быть может, разгадать этот смысл. Я только что сказал: *жизнь* Чайковского. Настойчиво подчеркиваю, что отделять в очерке о нем жизнь от творчества и обратно — творчество от жизни — представляется мне совершенно невыносимыми. Те немногие моменты, когда он не сочинял, были для него мучительные, потерянные дни. Его творчество — жизненная данность; сама жизнь во всем ее величии и в мелочности раскрывается в созданной им музыке, но, конечно, в том представлении, какое композитор имел о ней в своих переживаниях и чувствованиях. Как жизненная данность, музыка Чайковского подчиняет нас себе своей искренностью и непосредственностью. Он сам желал этого. Он даже не умел отвечать на вопросы, как надо сочинять — в смысле преднамеренной постановки тех или иных целеполаганий художественного порядка. Конечно, когда он утверждал, что сочинял так, как птицы поют, он лгал на себя как на художника. Одно из замечательных писем его (к М. А. Балакиреву²), содержащее убийственную самокритику наилучших собственных произведений, доказывает (и не оно одно!), что перед ним как цель всей творческой жизни носилась некая идеальная *форма* воплощения своих мыслей. Форма, тщетно им искомая, но в Шестой (последней) симфонии отчасти, по-видимому, найденная. Он хотел выразить то, что чувствовал, вне условных формальных рамок; желал исключить все посредствующие инстанции между замыслом и его во-

площением в художественной форме; он искал столь гибкой формы, которая могла бы запечатлеть ускользавшую жизнь в ее величии и целостности. И он всю жизнь свою чувствовал, что говорит «не то, не то и не то». Найти желанное — равносильным было бы утвердить положение: *искусство* есть жизнь.

Таким прекрасным стремлением обусловлено было творчество Чайковского, если смотреть на него с точки зрения эстетической. Но, безусловно, это стремление обусловлено было не эстетической целью, а только психологической. Жизненной целью Чайковского было *изжить* себя, свое я в возможной степени полно и ярко. Как музыкант, он мог сделать это только через выявление своей жизненной энергии в музыке, в сочинении музыки. И это свое стремление — исчерпать красиво жизнь — он не желал подчинять каким-либо посторонним целям. Наоборот, он хотел возвыситься до всецелого претворения всех ощущений жизни в музыке. Сказанное мною очень трудно усвоить.

Только из постепенного ознакомления с внутренним строем музыки и жизни Чайковского вслед за внимательным проникновением в сохранившиеся после него дневники и письма вырисовывается его подлинный образ, не заглушенный прилепившейся вокруг него житейской суетой. И тогда этот образ предстает в трагическом величии. Надо еще понять, что там, где дело идет о жизни в творчестве во всем ее грандиозном размахе, там нельзя изымать то, что создалось под влиянием «житейскости», ту накипь обыденщины и мещанства, какая бывает порой назойлива в слезливости, чувствительности и в «нытье» некоторых его сочинений.³ Надо помнить, что в жизни и «это» — досадное и ничтожное — занимает важное место, что «оно» не выдуманно, не нарочито измышлено. И, кто знает, без этих сентиментальных откровений имели ли бы мы нежную чистую скорбь Ленского и светлую лирику девичьей души Тани Лариной! Чайковский не смел молчать. Он должен был создавать, как создавал: наспех, стремительно, напряженно, томясь желанием как можно скорее исчерпать задуманное, а по окончании вновь жаждать нового труда, и с ним новых мучений. Так *всю жизнь*, с момента созревшего решения стать музыкантом, до смерти, т. е. на протяжении почти тридцати лет. Если бы он таил в себе, не говорил бы всего, если бы он выбирал, сортировал свои мысли, он изменил бы своему стремлению, он не высказал бы своего, не изжил бы себя. И тогда, может быть, мы имели бы музыку безлично ровную в своем течении, музыку хорошего тона и вкуса, но в ней не было бы тех захватывающих подъемов после падений, той жизненной напряженности после периодов усталости и после уступок обыденности, которые до сих пор захватывают нас и приковывают наше внимание к творчеству Чайковского.

Задача каждого даровитого человека — полнее изжить себя. Один это делает в суете практической жизни, в борьбе утилитарных интересов, другой — в сфере созерцаний, создавая менее

преходящие ценности путем обработки различного рода материала: звука, камня, краски, слова. Искусство — мир изживаний, кристаллизовавшихся в художественных формах. Стремление каждой сильной в области искусства личности должно быть направлено на возможность создания себе таких условий, при которых окружающая жизнь не создавала бы помех к «самоизживанию» личности. Художник идет к людям и живет с людьми тогда, когда он сам этого хочет. Он постигает жизнь там, где, по его инстинктивному убеждению, она ярче цветет. Для одного это постижение дается в борьбе — в «миру», для другого — в отшельничестве, в «пустыне». Но только не в житейских тисках. Тем не менее выпутаться из них бывает тягостнее всего. И труднее всего для музыканта, ибо источники жизни — источники музыки. Увидеть их можно в не замутненной обыденными интересами борьбе. Но, уйдя от обыденных интересов, можно рисковать потерять связь с бытом, с привычной средой, с ласками и обидами окружающих — со всем тем, что роднит человека с ближними: это приводит к отчужденности, к оторванности, даже к безличию.

В детские годы Чайковский, будучи сильно впечатлительным, болезненно чутким и глубоко восприимчивым ребенком, несомненно, цеплялся за семейственность, за уют и радости «домашнего порядка». Насколько можно понять из сохранившихся материалов, в его жизненном развитии тогда не было еще преобладающим настроение скорбной лирики, которое так ярко сказалось впоследствии в его творчестве. При всей чувствительности и острой впечатлительности «Петюши» ему не чужды были забавы, игры, веселые затеи и выдумки в обществе сверстников. Но наиболее яркие и напряженно-колючие впечатления его нервы уже в детстве получали от музыки даже в тех примитивных условиях восприятия, в каких она ему являлась (слушание оркестрины — механического органа). Я думаю, что кроткие идиллические картины, вызываемые музыкой «Евгения Онегина», являются как бы огнями маяка, находящегося сзади. Чайковский, сочиняя эту оперу накануне тяжелого жизненного кризиса в 1877 году, параллельно с мучительно тревожной музыкой первой части Четвертой симфонии, еще в силах был воссоздавать жизненные впечатления мирного уюта и ласки детских годов — привольной жизни на Воткинском заводе, начальником которого был его отец до 1848 года.*

Судьба позаботилась, чтобы нежные детские впечатления вскоре же потерпели крайне резкие воздействия вследствие перемен в житейской обстановке. Переезд в Петербург, учебные занятия, затем поступление в Училище правоведения и особенно жизнь там в условиях «казенной» среды несомненно вызвали глубокие изменения в душе мальчика. И, как всегда в таких

* Чайковский родился там же в 1840 г.

случаях, привели от отчаянного вопля, от тоски и горя разлуки к замкнутости и душевному одиночеству. Я считаю этот факт крайне существенным в жизни Чайковского. Было грубой ошибкой со стороны родителей после всей ласки домашнего воспитания отдать столь впечатлительного ребенка в условия «официального» пансионского режима — и, вероятно, здесь, в этой перемене, пережить которую было безусловно нелегко, мы имеем разгадку возникновения «двух Петь»: одного — приспособляющегося к людям, а другого — подлинного, крепко цепляющегося за отвоєванную впоследствии свободу одинокой жизни и право распоряжения своим досугом. Еще более сильный удар со стороны судьбы ждал мальчика в 1854 году, когда скончалась от холеры горячо любимая им мать. В связи со всеми предыдущими испытаниями это привело к тому, что уже в ранней юности для Петра Ильича «золотой век» оказался в прошлом, в пережитом, и вступление в жизнь произошло под знаком скорби.

Вполне естественно, что молодость и инстинкт самосохранения сперва взяли верх: Чайковский-юноша совсем не то, что был Чайковский-мальчик. По окончании Училища правоведения — перед нами светский молодой человек, к тому же довольно исправный в смысле отбывания повинности чиновник, жизнь которого вся заполнена впечатлениями внешнего порядка: балами, вечеринками, обсуждением туалетов, сплетен и пересудов, дилетантской игрой на рояле и ухаживаниями. Письма его к замужней сестре полны отчетов о светских развлечениях и событиях; даже первое путешествие за границу летом 1861 года не оставило в нем никаких иных впечатлений кроме заметок фланирующего туриста. По видимости, «среда заедала» Чайковского, влияние суеты петербургского чиновничьего мира пронизывали его жизнь, больше того: прививались поверхностные вкусы и взгляды окружающего общества, которое, конечно, не было уже тем, чем во время Глинки: чиновничество одолело барство. Вяземский, Жуковский и Одоевский уже были немислимы в петербургских салонах 60-х годов! В итоге жизнь до 22 лет дала Чайковскому «золотой век» в прошлом и обузу поверхностных вкусов петербургского светского общества.

К счастью, внутренний мир будущего композитора оказался почти незатронутым. Влечение к музыке, никогда не угасавшее в его душе, вдруг вспыхнуло ярким огнем. В конце 1861 года Чайковский поступает в только что по инициативе А. Рубинштейна возникшие «музыкальные классы», в сентябре 1862 года преобразованные в консерваторию. Как у всех пассивных натур, решение это, вероятно, зрело в нем давно, но не проявлялось в осознанном поступке, пока накопленная сила убеждения не смогла противостоять всем возражениям и препятствиям. Чиновник исчез бесповоротно. Пробудился музыкант, всю волю и всю энергию свою полагавший на усвоение техники композиции.

Несмотря на тяжелые материальные условия, на беготню по урокам и аккомпаниаторство, Петр Ильич мужественно работал, оторвавшись ото всех привычек светского времяпрепровождения. В 1866 году в январе он, уже как «свободный художник», окончивший Петербургскую консерваторию, прибыл в Москву, приглашенный Николаем Григорьевичем Рубинштейном на пост профессора гармонии в возникавшей Московской консерватории. Педагогическая карьера, конечно, не могла пленять Чайковского, но до поры до времени он инстинктивно скрывал свое предубеждение к ней и с полным сознанием долга взялся за преподавание.

Свободное время уходило на композицию. К сожалению, Москва тоже не могла дать Чайковскому достойного его громадного дарования художественного кругозора. Правда, вокруг него было несколько замечательных даровитых людей, силой воли и убеждения завоевывавших в России права самостоятельного музыкального образования, под предводительством даровитейшего пианиста, выдающегося музыканта и энергичного деятеля Н. Г. Рубинштейна. Но отсюда далеко еще было до художественной культуры, которая пронизывает своими лучами творчество людей работающих под ее благотворным влиянием. Среда, в которой пришлось жить Чайковскому, была чрезвычайно разнохарактерной и притом далеко не чуткой, хотя весьма благодушно и приветливо к нему расположенной.

Происходило своеобразное сочетание европейского склада музыкального мышления и принципов образования в лице выдающихся профессоров, приглашенных с Запада, и русской непосредственности и некоторой безалаберности. В связи со специфически московским времяпрепровождением той эпохи, т. е. с длительными засиживаниями в трактирах, с бесконечным хождением по гостям, при наличии постоянных вторжений знакомых в любое время дня, при полной невозможности определить часы занятий, Чайковскому вряд ли оставалось много досуга для планомерной обдуманной работы. Только свойственная ему сила воли и дисциплина там, где дело шло о композиции, побеждали препятствия. Кроме того, при всей сумбурности обстановки художественные цели и стремления его друзей, их восторг, пламенение и задор в совместном деле культурного строительства оказывали несомненно благороднейшее влияние на дух композитора, чего он не встречал в холодном формализме петербургских учителей или в резких отповедях Антона Рубинштейна. Москва согревала и лелеяла первые шаги композиторства Чайковского. Там любовно исполнялись его первые произведения, там же нашел он издателя (Юргенсон), и там созревало его дарование.

Немного окрепнув, он обрел поддержку и в Петербурге среди представителей передового музыкального течения под предводительством Балакирева и главным образом в лице этого последнего. Как ни был упрям и настойчив в своих музыкальных прин-

ципах Чайковский, но не меньшая настойчивость и упорная прямолинейность Балакирева преодолели сопротивление. Первое из выдающихся сочинений Чайковского — увертюра «Ромео и Джульетта» — создано по настояниям и указаниям упрямого советчика. Балакирев порой сердил Чайковского, а в то же время своей резкой, но искренней, прямой и открытой критикой он дразнил его самолюбие, заставлял упорнее и вдумчивее работать, отучая его мысль от рутинных приемов. Талант Чайковского рос и углублялся чрезвычайно последовательно и быстро в этот первый московский период его творчества, считая от первого крупного произведения данной эпохи — Первой симфонии *g-moll* (1866 г.) — до законченных в 1877 году эскизов «Онегина» и Четвертой симфонии *f-moll*.

В этом одиннадцатилетии им созданы: три симфонии, неустойчивые по фактуре и стилю, но богатые музыкально новыми образами и приемами сопоставлений; четыре оперы, из них две им самим уничтоженные — «Воевода» и «Ундина», одна глубоко им ненавидимая — «Опричник», но напоенная яркими драматическими ситуациями, и одна столь глубоко им любимая и безусловно ценная, изобилующая хорошей музыкой и выразительностью характеристики женской души, — «Кузнец Вакула» (впоследствии, в новой редакции — «Черевички»). Но ярчайшими произведениями этого периода являются три программных сочинения: увертюра «Ромео и Джульетта» и фантазии «Буря» (по Шекспиру) и «Франческа да Римини» (по Данте), кроме них еще Первый концерт для фортепиано (*b-moll*) с его захватно впечатляющей вступительной темой.

Не перечисляя более мелких произведений того времени, я рассмотрю вкратце существенные черты перечисленных и попробую связать их с душевными настроениями (не строениями!) композитора перед кризисом 1877 года. Основное зерно музыки Чайковского, т. е. совокупность свойств, приемов, мелодических, гармонических и ритмических изгибов, благодаря которым почти безошибочно можно распознать его музыкальный язык, — определилось как-то незаметно сразу. Уже в первых фортепианных сочинениях и романсах есть созвуки и краски, присущие только ему. Первая тема Первой симфонии могла возникнуть только в его воображении, также знаменитые любовные гармонии «Ромео и Джульетты», скорбный рассказ Франчески и экстатические взлеты «Бури». В целом же весь первый период характеризуется преобладанием изобильного мелодического материала над его собранностью, над экономией пользования им; преобладанием богатства над распределением, эмоций над мастерством. Чайковский ищет в разных областях музыки как бы точки приложения своих сил.

В опере он идет от бытовой драмы к романтической легенде, от нее к исторической драме, от последней к бытовой комедии («Черевички») и, наконец, к лирическим сценам — к «Евгению

Онегину». Здесь — завершение исканий. Здесь — предел первого периода, та дань, которую Чайковский должен был принести мечтам и идеалам юности и воспоминаниям детских лет — своему «золотому веку». Нежный свет, тихая радость, прелесть скромной русской природы и тепло бытового уюта, восторги пробуждающейся юной любви и весенний расцвет мечтаний юности — вот что впитала в себя эта музыка, до глубины своего существа русская. Музыка «Онегина» — песнь русской интеллигенции,⁴ музыкальное претворение и отображение идеалов ее лучших представителей, лирика писем Герцена к Наташе, тургеневских стихотворений в прозе и «Дома с мезонином» Чехова. Сокровеннейшая же красота лучших страниц этой оперы: ее задушевность, искренность и простота — три основы, на которых покоятся наивысшие достижения русской творческой воли. Отсутствие позы и преднамеренности, ласковая нежность касания интимнейших сторон душевной жизни позволили Чайковскому создать гениальную по простоте и жизненности сцену письма — целомудреннейшее проникновение в девичью горницу, совершенно немыслимое для западной оперы (вспомним «Фра-Дьяволо»).

Музыка «Евгения Онегина» почти невыводима из предшествовавших ему сочинений Чайковского. В них превозмогает совсем иная струя: страстного любовного пламени, неутоленного огня, жажды ласки и томления. И как следствие такого душевного состояния — скорбь неудовлетворенности, сознание недостижимости «желанной», как для Татьяны оказался недостижимым образ желанного! В этом отношении изумительно воплощение эпизода из «Ада» Данте: повесть Франчески. Воплощение адского вихря — вихря похотливых влечений, никогда не насыщающих душу, обрамляет нежную, полную сдержанной страсти и жажды любования «милым», исповедь несчастной женской души, струящуюся в тихоструйном течении. Но слезы, жалобы и стоны Франчески, конечно, выражение великой мысли Данте: «Нет большего горя, как в несчастье вспоминать о минувшей радости», мысли, ставшей лозунгом Чайковского, — радость была для него в прошлом. Что же впереди? Грозный призрак этого *впереди* выступает со всей силой вторжения в предсмертный период жизни композитора, но предчувствие его прихода звучит уже теперь. Для Чайковского не было религии воскресения — он знал только смерть, ее боялся, но со страстным любопытством в нее всматривался всю жизнь и при этом сопоставлял любовь и смерть.

Характерна увертюра «Ромео и Джульетта». Сюжет был чутко подсказан Балакиревым, но разрешение далось Чайковскому не сразу. Он не сразу нашел мистический элемент (начало увертюры) и не мог схватить трагический смысл заключения. Только впоследствии, через десять лет после первых редакций, уже в 80-х годах Чайковский интуитивно постиг смысл совер-

шившегося: в заключительной стадии произведения он нагнетает страстный любовный подъем с тем, чтобы разрешить его так, как молния раздирает скопище туч, и они, безвольные, разделенные, лишенные энергии, плывут и тают, — обрывки любовной темы звучат на фоне погребального кортежа, и в последних упорных ударах аккордов всего оркестра, ударах, распределенных «неритмично», чувятся тяжелые удары молота, вбивающего гвозди в гробовую крышку.

Но рядом с такого рода видениями были и искусства радости и зори света: финал Второй симфонии (богатая разработка народной малорусской темы), почти все основное настроение Третьей симфонии, ясный Первый квартет с его дивным *Andante* (вторая медленная часть) где с удивительным проникновением, в созерцании света и тихой радости, струится красивая русская песня, сопоставленная с одной из лучших «не слезливых» мелодий самого Чайковского; наконец, бодрый фортепианный концерт и лукавый задор «Черевичек» — все это показатели жадного обожания жизни и жажды жить, жить всей силой воли. Жить и вместе с тем изживать себя в страстных порывах неудовлетворенной, «потерявшей мать и ищущей женщину» души. В буйном изживании сил виднеется лишь пропасть, провал, черная дыра — смерть. И снова песни скорби, песни отчаяния, песни безвольной покорности вплоть до предания себя «бесу уныния». Так разрывалась душа композитора в музыке, и так же мучилась она вовне, в видимой жизни.

Уроки в консерватории все более и более удручали Чайковского; надо думать, что не менее удручало и приятельство — постоянное пребывание в кругу одних и тех же людей, среди однообразных интересов и докучных тревог денежного характера. Стремление было одно — освободить себя, создать себе такие условия, чтобы ничто не препятствовало творчеству, т. е. свободному изживанию своих сил в радости и в скорби — в наслаждении созиданием. Но Чайковский попытался обмануть себя. Он решил, что необходимо быть как все, что бежать нет необходимости, что разрешение мучительных вопросов в простом выходе — в женитьбе, лишь бы нашлась преданная девушка, которая сумела бы создать ему домашний уют и согреть больную душу ласковым приветом женственности. В 1877 году, в июле Чайковский женился, находясь, вероятно, в состоянии полнейшего недоумения: должен ли он был это сделать? Выбор невесты представляется теперь совершенно непонятным. Она сумела загипнотизировать его своей влюбленностью, а он поддался случаю, увидев в случае рок. Среди тяжких душевных терзаний Чайковский создавал свое прошлое: «Евгения Онегина». Впереди же был тяжкий нервный кризис. Очевидно, совместная жизнь с человеком совершенно посторонним, предлагавшим вместо ласки и уюта, вместо чуткого проникновения в душу и нежного касания ее тайн, голую физическую страсть и восторги

супружеской любви, оказалась невыносимой. Идеал семейного уюта выразился в кошмаре проживания вдвоем. Столкнувшись с реальной обстановкой супружеской жизни, Чайковский понял всю ложь своего поступка. Отчаяние дошло до попытки самоубийства, до состояния, близкого к безумию. Он понял, что не мог жить как все. . .

В начале октября, после сильнейшего нервного припадка, сопровождавшегося двухнедельным бессознательным состоянием, Чайковский был увезен за границу, и там, в тишине и покое жизни в Швейцарии (Кларан), началось его возвращение к творчеству, восстановление душевных сил, а вместе с тем и тревоги о будущем, ибо средств на одинокую жизнь без постоянного служебного заработка у него не было. Создал ли бы себе Чайковский новую жизнь, в полосу которой он вступал, или нет — гадать об этом бесполезно, так как, к счастью, извне он был материально поддержан ласковой и энергичной женской рукой, а неугасавший в нем дух и настойчивая воля привели его вновь к работе, которую он и выполнял с неослабной энергией до конца дней своих. Материальная помощь в виде постоянной пенсии пришла ему из Москвы со стороны искренней поклонницы его таланта, с любовью следившей за его расцветом, — Надежды Филаретовны Мекк.

Крайне важно указать на своеобразный характер дружбы композитора с этой выдающейся женщиной, дружбы, продолжавшейся до последних лет жизни Петра Ильича. Они никогда не выдались друг с другом; их знакомство протекало только заочно — в усердной частой переписке. Благодаря неожиданной помощи Чайковскому мало-помалу удалось осуществить свой идеал свободной независимой жизни, свободного распоряжения собою. С этих пор начинается средний, крайне плодотворный период его деятельности. Первым делом Чайковский закончил «Онегина», расставшись навеки с идиллиями юности. Ленский был в нем убит. Затем закончил и Четвертую симфонию, с тем чтобы в течение многих лет симфоний не писать: жизнь приняла для него иной характер. То безудержное стремление вырваться из тисков угрожающей жизни враждебной силы, которое слышится в порывистой первой части этой симфонии, было *на время* заглушено. Жажда жизни заслонила призраком смерти, заслонила тщету надежд и радостей. Начался *самообман*.

Вскоре Чайковскому удалось расстаться с консерваторией и с Москвой. Теперь все его время было заполнено творчеством и постоянными переездами с места на место, из-за границы в Россию, по России, обратно за границу, снова в Россию и т. д. Беспокойный дух композитора влек его к постоянной смене впечатлений. Покоя все-таки не было. Сочинял Чайковский много и постоянно: в сочинении была для него жизнь. Но — поразительный факт — все произведения этого периода более внешни и гораздо менее напряжены и стремительны, чем предшествующие,

хотя по-прежнему полны щедрой рукой раскинутого посева: всюду жизнь, всюду ростки. Инстинкт самосохранения подсказывал композитору, что идти по пути страстных взлетов «Бури», «Ромео» и «Франчески» уже невыносимо.

В этом отношении показательна Четвертая симфония: первой своей частью она обращена назад, на те душевные терзания, которые обусловили кризис. Последней частью она связывается с наступившим охлаждением духа, с иставиванием стихийности и ростом зрелости и мастерства. Психологически его творчество роднится с более спокойными сюжетами, т. е. с более внешними поводами к сочинению. Чайковский отказывается от намеченного было плана писать оперу на «Ромео и Джульетту». Он чувствовал, что преждевременно *изойдет* в этом страстном, истоннейшем сплошном любовном диалоге-экстазе трагедии, и выбирает как сюжет «Орлеанскую деву», чтобы научиться писать в широкой манере пышного и внешнего оперного стиля. Забыв про свой оперный идеал (оперы без действия во вне, лирической поэмы в картинах), он даже хвастается в письмах несомненной оперностью своей «Девы». Заботы о ложном (для него) стиле заворошили ему глаза. Сочинения этого периода (до «Манфреда» и Пятой симфонии, т. е. до 1885 и 1888 гг.) напоены и странным для Чайковского напыщенным подъемом (соната для фортепиано и «Орлеанская дева»), и будто бы религиозным усердием (Обедня и Всенощная), и влечением к чистому инструментализму (сюиты) и внешнему звуковому шику и блеску (иллюминация — Итальянское каприччио). Для этой полосы жизни композитора равно характерны и уютная «домашняя» настроенность «Детского альбома» и милых «Песен для детей», и нарочитое раздражение духа своего беспокойным и сгущенно мрачным, но все же внешне театральным романтизмом, как это можно наблюдать в «Мазепе» (1882—1883 гг.).

Время побед, время завоевания славы — данная эпоха жизни отмечена сравнительно спокойным, хотя и постоянным использованием своей творческой энергии, осознанностью художественных заданий и закреплением ранних достижений (редакции и переработки прежних сочинений). Перед нами признанный мастер, выдающийся представитель русского искусства, уверенный в своих силах человек. Наиболее выдающимся и характерным произведением этого периода я считаю яркую Третью сюиту, в которой красиво перемешаны свет и тени музыкальных настроений Чайковского и которая завершается замечательно развитыми мастерскими варнациями блестящего концертного стиля. Но наиболее глубоким и внутренне напряженным — известнейшее трио памяти Н. Г. Рубинштейна, в котором Чайковский в потрясающих скорбных страницах высказал сердечную благодарность гениальному артисту и большому человеку, кому он сам был столь многим обязан.

С 1881 года вновь завязывается прервавшаяся было на десять лет переписка Петра Ильича с Балакиревым. Вызвана она посылкой последнему переработанной увертюры «Ромео и Джульетта». В 1882 году Балакирев откликнулся и, по-прежнему верный себе, предложил Чайковскому сюжет для программной симфонии. Это был «Манфред» Байрона. Сюжет сперва отпугнул Чайковского: его испугал соблазнительный образ гордого нелюдима, разочарованного и вместе с тем вопрошающего и вызывающего призраки *иного* мира. Но Балакирев знал, что делал: он пробуждал в Чайковском стихийные порывы духа и добился своего. Через три года Чайковский исполнил его просьбу. Сперва он принялся за сочинение как бы с неохотой, желая отделаться от неосторожно данного обещания, но сила убеждения и величие замысла преодолели лень духа. Почуя в образе Манфреда родственную скитальческую душу, Чайковский создал потрясающую по скорбной выразительности и обреченности первую часть симфонии; в образе феи водопада (скерцо) развернул заглохшую в нем струю фантастики, и только в последней части, в изображении оргии демонов, он не справился с задачей, решив ее несколько легкомысленно: видимо, он не очень-то верил в *тот* мир и в его чары. Но смерть Манфреда искупает всю предыдущую театральность.

Дух скорби, вновь вызванный в этом произведении, вскоре стал заявлять о себе сильнее и сильнее: создается замечательная, но до сих пор не оцененная опера «Чародейка» — борьба любовного восторженного горения со стихией ревности на фоне бытового действия. Гулящая баба под влиянием нахлынувшего на нее чувства искренней страстной любви перерождается в глубоко страдающую женщину: игра с любовью претворяется в ней в таинство любви, и смертью своей Чародейка искупает свой грех. Тема, давно ведомая Чайковскому: томление в страстном огне любовном, изживание себя и незавершенная жизнь в любви благодаря вмешательству смерти (Джульетта, Франческа и теперь Кума — русская женщина). Через «Чародейку» и «Манфреда» вновь возродилась связь с временно заглушенными стихийными порывами юной поры и с ощущениями неудовлетворенности и тоски по солнцу, по свету. 1888 год принесит Пятую симфонию, где основное настроение Четвертой усугублено и подчеркнуто: выхода из-под власти, препятствующей всякому свободному проявлению жизненных сил, уже нет. Судьба настаивает.

Недаром такой значительный промежуток времени отделяет Четвертую от Пятой. Симфония — жизнь для Чайковского. Пока в жизни не было трагических коллизий (временное затишье), не было необходимости писать симфоний. Но теперь вновь рождается беспокойство, вновь вступают в жизнь прежние призраки, вновь растет тревога. Вместе с тем не закончилось еще и спокойное созерцание радостей жизни. В конце первого периода

Чайковский создает и «Онегина» (тихую пристань своих дум), и Четвертую симфонию (акт безнадежной борьбы и попытку уйти от судьбы). Так и теперь, в конце второго периода, параллельно с пробуждением беспокойных настроений он завершает его произведением, полным яркой выразительности, свежести изобретения и пылкою полета воображения: я имею в виду прекрасную музыку балета «Спящая красавица» (1889 г.), где злая сила в образе Феи Карабос не в состоянии сгубить то, чему покровительствуют добрые гении. Улыбка — светлая и кроткая, привет радостям жизни, забвение скорби и горестей в сказке, в обмане, в фантазии. На деле же творчество композитора вступает в последнюю полосу развития.

Внешне он продолжает вести все ту же скитальческую жизнь, но более нервную и трепетную. Чайковский, насладившись одиночеством, оставляя за собой право свободы, вновь идет к людям. Он чаще навещается в Москву, принимает участие в делах консерватории, но мало этого: он начинает выступать как дирижер, сперва в России, потом за границей, сам пропагандируя свои сочинения. Растет известность, слава, растет круг знакомств, и колоссально увеличивается переписка и деловая, и дружеская: для многих людей Петр Ильич — центр всей русской музыкальной жизни. С ним ищут общения, перед его авторитетом склоняются, от него ждут новых и новых достижений. И действительно, творчество Чайковского становится напряженнее и буйнее. Друг за другом идут «Манфред», «Чародейка», Пятая симфония, «Спящая красавица», а за ней смелый переход к концу через «Пиковую даму» (1890 г.), гениальнейшую из опер Чайковского, созданную им с лихорадочной поспешностью в четыре месяца и двадцать дней!

Точкой опоры, откуда Чайковский совершал свои наезды и куда всегда спешил вернуться, были окрестности города Клина и, наконец, домик возле самого города: на склоне жизни он зажил собственным хозяйством, он создал себе уютный угол. Все больше и больше в его письмах опять начинает проглядывать нервная тревога — сознание лживости своего положения: ненужности всех этих поездок, волнений, возни с репетициями и концертами, людской сутолоки и сплетен. Он вновь жаждет одиночества, отшельничества, но не находит выхода. За границей он мучительно тоскует по родине, а вернувшись в Россию и закончив ту или иную большую работу, он стремится уехать, с тем чтобы издали опять мечтать о покое, об отдыхе в клинском уединенном домике.

Характер его музыки заметно меняется. В ней уже нет места любовному пламенению, в ней царит нещадная скорбь, неудовлетворенный порыв и все ярче и ярче проступает властный зов каких-то страшных призраков. Их рой толпится вокруг Старухи в «Пиковой даме», их буйный вихрь крутится в скерцо-марше Шестой симфонии, их возня-игра изображается в сказочном

сражении мышей и армии Щелкуна в жутком первом действии балета-феерии «Щелкунчик». Острое любопытство ведет Чайковского глубже и дальше.

Как раз вовремя был предложен ему сюжет «Пиковой дамы» и сыграл роль, похожую на заказ «Реквиема» Моцарту.

В этой опере целый ряд моментов заставлял композитора касаться сферы неведомой, выходить за пределы видимого мира и воображением своим разгадывать то, что там. Там, конечно, провал, зияющая дыра — так говорит рассудок. А что, если нет?! Если смерть — тоже явь, тоже реальность? И вот, в сцене в спальне Графини Чайковский пытается воспроизвести все, что предшествует таинству смерти, и, наконец, самую смерть. Он вводит Германа в комнату, где, как в святилище, все приурочено к приятию ее величества Смерти: ждут богиню. Приживалки в жутком хоре своем, как жертву обреченную, как невесту, приготавливают Графиню к посвящению ей. Момент смерти Старухи — страшнейший миг во всей литературе оперных смертей. Как обычно, выразительность и жизненность русского искусства требуют и здесь от композитора не воспроизведения в виде символа, а силы воображения, равной подлинной реализации факта: никакой нарочитой театральности, а пусть театр будет то же, что и жизнь, по своей убедительности! Искусство для того и существует, чтобы хранить в себе для постоянного воспроизведения то, что человеку хочется удержать среди мимолетающих жизненных явлений. Чайковскому удалось удержать в музыке акт кончины человека.

Он вводит Германа в круг тех переживаний, когда человеческое воображение в ужасе и страхе способно вызвать перед собой образы нездешнего. Иван Карамазов у Достоевского разговаривает с чертом. Герман у Чайковского вызывает призрак. И опять здесь мы имеем дело не с оперной фантастической сценой. Нет, мы переживаем шаг за шагом погружение сознания в область кошмара, рост убеждения в реальности явления и, наконец, самое видение. Кошунственнее этого разговора с умершей в музыкальной литературе нет и вряд ли будет, как нет иной «Пиковой дамы».

В «Щелкунчике» новый уклон в сторону тех же настроений: не детской сказкой веет от жутких оркестровых красок и ритмов первой половины балета. Некстати подвернулся сюжет «Юланта», так как не время и не место было для Чайковского выразить переход от мрака к свету: прозрение слепой. Он сам шел к мраку, он изживал последние жизненные силы, мучась и вместе с тем наслаждаясь в творчестве. Он сам себе заказывает реквием, ибо сочиняет безумно напряженную Шестую симфонию, в которой развернута трагическая борьба духа со смертью, в которой запечатлен самый миг расставания души с телом, миг излучения жизненной энергии в пространство, в вечность. О, какую жестокою, какую острую скорбь испытывал, вероятно,

Чайковский, сочиняя Шестую симфонию, предваряя в музыке то, что вскоре испытал наяву, в час кончины своей! Контрасты: борьбы — неравной борьбы в тисках предназначенного — и сладостного примирения; тщетных порывов возмущения и предания себя на волю судьбы; скорбных тяжких вздохов, как бы последней попытки уцепиться за жизнь, и покорной обреченности; мук агонии и светлого озарения — обо всем этом и о многом еще возвещено в Шестой симфонии. Музыка ее терзает душу, от воздействия ее уберечься нельзя, если только не быть праздным слушателем.

19 августа 1893 года в Клину симфония была кончена, 16 октября исполнена в Петербурге под управлением автора, а в ночь с 24 на 25 октября Чайковский скончался, свершив многотрудный жизненный подвиг: на протяжении многих годов он изживал себя в творчестве, не давая пощады скорбящему духу своему.

Целью первых лет в деятельности композитора было создать себе такие условия жизни, чтобы беспрепятственно развить свое дарование. Он был глубоко прав, ибо наивысшей потребностью человека остается все-таки жизнь и осмысленное изживание ее. Чем даровитее и духовнее человек, тем труднее достигается решение этой важнейшей задачи, но тем драгоценнее помощь искусства, и особенно музыки. В ней открываются возможности беспрепятственного развития жизненной силы вне влияния посредствующих инстанций: видимых и осязаемых образов. Через музыку осуществляется касание истоков жизни, в ее движении находит свое выявление воля человеческая, в гибкой смене ее звучаний воплощаются наши чувства, в красоте сочетаний и смене созвучий отражается глубина мысли. Вот почему произведения композитора, если только они не плод досужей болтовни, а исповедь души, или мудрые *ковы* разума, или красочные вымыслы воображения, так пленяют людей своей властью и заставляют их испытать то, что испытал композитор, слагая в звуковые сочетания свои думы и чувства.

В начале моего очерка я выразил эту мысль так: если страданием полна будет душа композитора — о страдании будет петь его музыка, и чем сильнее оно, тем властнее заставит подчиниться себе, — мы будем желать скорби, ибо будем желать этой музыки, мы будем, скорбя, радоваться, ибо все-таки в ней будем находить отраду и утешение. Почему так?

Прежде всего из сочувствия. Сочувствие рождает жалость. А жалеть — значит любить, по представлениям русского народа. Затем — из тяги к сопереживаниям. Живое льнет к живому. Жизнь притягивает к себе с могучей силой, а притянув к себе, вызывает то душевное состояние, которое обусловлено данным соотношением жизненных сил. Отсюда магия воздействия музыки. Но есть связь с музыкой еще более интимно душевная, чем сочувствие и сопереживание, — это извечно данная взаим-

ная связь радости и страдания, их сосуществование. «Ведь люблю и мучу», — поет Оксана в «Черевичках» Чайковского. И на смысле этой фразы зиждется вся характеристика девушки, вся музыка, выражающая ее облик, ее чувства и стремления. На этой же по существу, но перефразированной основе, покоится и привязанность людей к музыке. Она мучает, волнует, заставляет страдать, но в ней звучит говор любящей души человеческой, и через нее, через напряжение льющихся звуков, мы острее воспринимаем жизнь, ярче и полнее живем, становимся более чуткими, более жадными к жизненным впечатлениям — словом, мы наслаждаемся жизнью, страдая. Даже радость, даруемая нам музыкой, связана с волнением, с трепетом сердца, с раздражением.

Такова сущность восприятия музыки, но такова же и сущность творчества. Чайковский пламенно изживал себя в юный, романтический период своего композиторского пути — это была импровизация влюбленного в женственность поэта, но с трагическим сознанием неутоленности своих грез. Инстинкт самосохранения побудил возмужавшего Ленского — Чайковского к более спокойному и мерному использованию своих сил в течение ряда годов, последовавших за тяжелым кризисом. Но остановиться на этом композитор не мог: он снова жадно прильнул к истокам своего страдания, к горести неутоленных желаний и возбужденно устремился навстречу смерти, радуясь напряжению творческого дара и нисколько не заботясь о том, чтобы сохранять тающие силы. Жизнь его влекла к познанию тайн своих, к наслаждению в творчестве и мучительному сознанию вечной неутоленности.

От этого таинственного слияния скорби и улады в одном и том же процессе сочинительства зависит непрерывный рост и напряженность музыки Чайковского и ее воздействие на слушателей. Не менее полный ответ на сказанное дает и народное русское песнетворчество, в особенности в одной своеобразной отрасли своей — в протяжной песне. Стоном стонет, звенит и тоскует эта песня. Мысль за мыслью, дума за думой нанизываются одна к другой, борются, ратоборствуют друг с другом, которая одолеет, которая приведет напев к желанному окончанию. В этой борьбе живет песня, ибо в ней и через нее рождается напряжение. И чем сильнее напряжение, чем больше воздуха вбирает в себя грудь, тем ярче стон и глубже скорбь. Льется песнь, и конца ей как будто нет, как нет конца беспредельной равнине, породившей такую песнь, и как нет границ русскому горю и печали. В своем творчестве Чайковский близок был протяжным песням русским. Не в смысле заимствования и приемов обработки, приемы — дело условное, и то, что сегодня представляется подлинно русским стилем, завтра окажется ложным, подделанным, нарочитым. Но в смысле душевного родства и психической солидарности близость эта не-

сомненна. И как раз не в мажорных, светлых темах и мелодиях, где Чайковский большей частью претворяет итальянское и французское влияние, а в скорбном лирическом миноре, в особенности в тех мелодиях, где без театрального пафоса, просто и задушевно, поется про людское горе. И особенно про девичье и женское горе-невзгоду.

В песне изойти — горе размыкать, т. е. изжить себя в искусстве — значит найти забвенье от горя как в течение самого процесса созидания и исполнения песни, так и в более глубоком смысле: чрез созерцание прийти к погружению в мир иной. Тот же смысл имеет грустная мелодика (песенность) Чайковского, то остронапряженная, то подобная плакучей иве — покорно обреченная (мелодия рассказа Франчески, отповедь Татьяны, ария Лизы в сцене у Зимней канавки, колыбельная Марии и т. д.). Ни сочувствие, ни сопереживание, ни сосуществование скорби-радости, а только погружение в волны тихой скорбной музыки дарует забвение, изживание горя, покой и ласку. Но всеми этими четырьмя точками касания осуществляется проникновение мира музыки Чайковского в мир наших жизненных впечатлений, и через них рождается душевное содружество, совершенно независимое от каких бы то ни было интеллектуальных эстетических обоснований. Душевное содружество — это постоянное наличие жизненного тепла, как бы электрического тока, между соприкасающимися мирами. В этом явлении и надо искать разгадки, почему музыка Чайковского близка нам и о чем поет она нашей душе.

Вглядимся в открытый им мир звучаний. Прежде всего, это мир любовных грез и чаяний девичьей души, ее расцветание и мечты. Образы Татьяны, Марии, Лизы и Орлеанской девы. Скорбь неразлучна с ними, как траурный флер, присущий свадебному веселью, или погребальный перезвон вслед за диалогом влюбленных. Музыка Чайковского напоена этими контрастами, но не им они выдуманы: они давнее наследие средневековья с его плясками смерти и наших XVI и XVII веков, когда обострился разлад церковности со светскими лжеучениями и когда фрески ярославских церквей, претворяя влияния Запада, все же по-русски с наглой выразительностью изображали соблазны греха, ад и все дела его. Скорбь наша оттуда, от этой раздвоенности. И можно наблюдать, как петербургская придворная музыкальная культура XVIII века с малороссами-певцами и гуслеями, с одной стороны, и блестящей итальянской оперой, с другой стороны, проникается той же неведомой скорбью среди постоянного праздного веселья.

Стонет — звенит эта скорбь, проникает всюду: из дворца в салоны вельмож, а оттуда глубже: встречается в девичьих с непосредственным горем деревенской песни крепостных; проникает в купеческую и мещанскую среду, расцветет там в 40-х и 50-х годах XIX века и затронет души Островского, Стаховича,

Аполлона Григорьева и Тertia Филиппова. Чудом соприкоснется с могучей страстной цыганской стихией. И вот в итоге слияния песенных малорусских веяний при дворе Елизаветы и Екатерины, сочетания их с великорусской песенной стихией, а в дальнейшем содружества с цыганской привольной песнью — все это на фоне душевного уклона в сторону грустной неудовлетворенности настоящим — рождается столичный петербургско-московский песенно-романсный стиль, незаслуженно прозванный ложным (псевдорусским). Я здесь говорю не о его художественной ценности, а о психологических основах. Это стиль городской среды, и он равно был не чужд и барству, и унаследовавшей духовную культуру барства интеллигенции, и купеческим, и мещанским слоям. Он питал и романсы Глинки, и оперы Фомина, Кавоса и Верстовского, и сборники песен Львова (Прача), Стаховича, Вильбоа и других, и трогательно искренние песни-романсы Алябьева, Гурилева и Варламова, и даже «Русалку» Даргомыжского.

Корни этого стиля уходят не так глубоко, но влияние его глубже и обширнее, чем это казалось недавно: немногие убереглись от него (в числе избранных Милий Балакирев и Анатолий Лядов), но вопрос еще в том, стоило ли беречься. Психологические основы этих настроений коренятся далеко: в указанной мною выше раздвоенности душевной, зародившейся еще в московский период русской истории в городской культурной среде. Петербургская жизнь не могла не усугубить такую настроенность в силу невыносимо тягостных противоречий, заложенных в существо быта и нравов молодой столицы, в силу ярких контрастов болотной природы и нищеты рядом с оранжевыми насаждениями европейской культуры, в силу безысходного рабства и владычества «слова и дела» рядом с игрой в масонство и вольтерьянство.

Вот и зародилась выразительная песенная лирика: и порывисто-стонущая, и слезливо-мечтательная, и чувственно-зазывная, и сентиментально-нежная. В ней и сантименты Карамзина, и нежная грусть Жуковского, и «гитарная» отчаянность «Венгерки» Аполлона Григорьева,⁵ и гражданская скорбь Некрасова — таков ее размах, ибо музыкальная лирика всегда отражала стон русской души. Наивысшее претворение этой лирической стихии в сфере подлинного искусства, а не в плоскости лишь излияний и признаний в товарищеском кругу с гитарой или в салонах за фортепиано (а раньше за клавибордами), дано и отражено в музыке Чайковского, особенно в той ее сфере, где поет девичья и женская душа.

Но это еще далеко не все, ибо Петербург вызвал в душе жившихся с ним людей и иные настроения: мистического ужаса и фантастических кошмаров. Это город «Пиковой дамы», «Мертвых душ», Акакия Акакиевича, «Бесов», карамазовщины, «Подполья», «Незнакомки». Город, сбивший с толку и смутив-

ший Гоголя, отринувший Глинку, запутавший мозг Мусоргского; город белых ночей с их отраженным неустойчивым светом, с призрачными статуями Летнего сада, с застыло-мертвенными сосредоточенными взорами оконных стекол, с полубредовыми состояниями души между явью и сном⁶. Чайковский музыкант-поэт этого города, с ярчайшей силой воображения воплотивший ужас причудливости Петербурга: и в фантастической окраске и причудливой ритмике своих «юмористических» замыслов (сражение в «Щелкунчике», Фея Карабос в «Спящей», некоторые скерцо, чертовщина в «Черевичках»), а главное — в полном расцвете — в «Пиковой даме», с ее настроениями могильного холода, трепетными предчувствиями смерти и бессильными попытками вырваться из этого кошмара. Пожалуй, только двое великих чувствовали себя в Петербурге как дома: Пушкин, ибо свет и вера в жизнь, теплившиеся в его душе, создавали вокруг него гармонию и отгоняли мрак, позволяя безнаказанно просто и искренно воплощать «анекдот», подобный «Пиковой даме», и петербургский эпос «Медного всадника». И еще Достоевский: в силу присущего его душе понятного, необъяснимого содружества с призраками этого властного города. Петербург пригрел в конце концов и Чайковского, завлекши его родственными связями, поклонением его музыке, тщательными постановками и хорошим исполнением его опер, а в итоге — могилой.

Как ни мечтал Чайковский быть похороненным в селе Фроловском, близ Клина, в недрах обожаемой им природы русской, Петербург не выпустил его от себя и схоронил в неуютном углу тесного кладбища. И как было не пригреть столь родного человека: отрава петербургских ночей, сладкий мираж их призрачных образов, туманы осени и блеклые радости лета, уют и острые противоречия петербургского быта, бессмысленный угар петербургских кутежей и любовное томление петербургских романтических свиданий, сладостных встреч и тайных обещаний, видимое холодное презрение и безразличие светского человека к суевериям и обрядности вплоть до кощунственного смеха над потусторонним и в то же время мистический трепет перед неизвестным — всеми подобными настроениями и переживаниями была отравлена душа Чайковского. Яд этот он везде носил с собой, им пропитана его музыка как в высших ее достижениях, так и в ее перепевах петербургской обывательщины.

Светлая и чистая лирика девичьих грез — значительная струя света в его музыке, но и эта струя была отравлена безутешным сознанием тщеты всех радостных надежд и пожеланий. Так и предстоят в его музыке рядом, пронизывая друг друга, мир мечты и мир кошмарных видений и рождают своеобразные контрасты, приводящие к ярким драматическим коллизиям: к мучительным конвульсиям души, стремящейся вырваться из цепких когтей безутешности и неудовлетворенно-

сти — верных вестников уныния и обреченности. Исхода нет! Конечно, нет в конце, в итоге. Но в течении самой жизни, в пафосе отдельных переживаний, в светлых промежутках ее — исход порой ощущался Чайковским: в созерцании природы, а в музыке — в красиво претворенном влиянии итальянской песенной стихии и в преклонении перед Моцартом, как перед гением мелодии и воплощением света нетленного.

Италия всегда влекла к себе Чайковского. Ее мелос (напряженность ее песен, преобладание мелодии в ее музыке) насыщал не раз музыку русских композиторов. Так было с Глинкой, так было и с Чайковским. Для последнего подобное влияние было жизненно благотворным, ибо через это проникали в его музыку пластическая ясность, зрелость, здоровая чувственность и мягкая, но не бессильная и не безвольная нежность. Не менее чаровали Чайковского и жизнерадостность ритма французской музыки (особенно в «Кармен» Бизе), и острота и утонченность вкуса французских композиторов (особенно Делиба). Но слишком велика была природная разница, чтобы это влияние могло ярко и выразительно сказаться. Чайковский все-таки был мученик-страстотерпец, и до ясности мировоззрения латинской расы он, конечно, не смог бы подняться.

Я выявил сущность настроений музыки Чайковского, рассказал его жизнь, восприняв ее как эволюцию единого стремления: полнее изжить себя в творчестве. Напряженность такого стремления вызывает в ответном восприятии его музыки сочувствие, сожаление, а отсюда любовь и тяготение к ней и к душе композитора, создавшей сладостный и мучительный плен, в котором держит нас его музыка. Сочувствие и сожаление вызывают акт сопереживания, и тем более растет сближение, чем ярче в звучаниях Чайковского слышатся нам искренность, простота и задушевность — три струи, питающие русское искусство. Но сопереживание горя и скорби в искусстве звука — ведет к очищению, к просветлению через изживание или «размыкание» печали в песне. Опору этой мысли дает подобный же процесс в народном песнетворчестве.

Таков смысл непосредственного воздействия музыки Чайковского. Но психологические основы ее стиля лежат глубже: в своеобразии русской городской песенной лирики, в сложности ее составов и происшедших в них изменений (как бы химических реакций), в итоге которых создан новый песенно-романсный стиль, оказавший глубокое влияние и на оперу («Евгений Онегин»), как, обратно, драматическая стихия оказала свое влияние на романс (таковы романсы — драматические поэмы или даже сцены у Даргомыжского и Мусоргского). Чайковский — восприимчивый этого лирического стиля. Но «восприятие» осложнилось чрезвычайно глубоко задевшими психику Чайковского влияниями Петербурга, как со стороны его внеш-

ней культуры, так и от воздействий мистического порядка. Чуткость, впечатлительность и чувствительность личного характера и натуры Чайковского в сочетании с указанными свойствами близкого ему стиля музыки и фантастическими настроениями Петербурга обусловили знакомый нам и привычный облик его музыки с ее скорбными зовами, нежными грезами, неудовлетворенностью и безутешностью, с ее трепетом и судорожными порывами, с ее нагнетаниями ужаса и мрачным отчаянием.

Влияние итальянской вокальной музыки привнесло в музыку Чайковского свет и жгучее страстное дыхание южной любовной стихии, а неизменно тлевшее в глубинах души его воспоминание о минувшем «золотом веке» гармонично-стройного бытового уклада русской жизни вызвало идеализацию прошлого в лирических сценах, в «Евгении Онегине» — наиболее кристально-светлом и незамутненном произведении Чайковского. Жизнь стерла настроения былого в его душе и привела к воплощению трагически обреченных образов Кумы (Чародейки), Германа и Лизы, к могильному ужасу «Пиковой дамы» и отпеванию всех надежд своих и чаяний в трагическом предсмертном вопле Шестой симфонии. Творческий искус привел Чайковского к сознанию, что победа всегда остается за смертью, а не жизнью.⁷ И он достиг той грани жизни, что мог музыкой своей вызывать ощущения веяния и реяния смерти. Не она ли, властная, заставляет людей затаить дыхание в последнем действии Шестой симфонии, в этом проникновенном акте *примирения* и успокоения, но не в жизни, а в смерти.

Вся Россия откликнулась на музыку Чайковского, она стала жизненной необходимостью для всех, кто любит музыку как магически воздействующую эмоциональную силу. Очевидно, в творчестве Чайковского было что-то общее чаяниям многих людей, его сердце билось с ними соразмерно, его дыхание совпадало с ритмом их дыхания, он чувствовал то же, что они, но напряженнее, глубже, и потому заставлял идти за собою. Трудно уловить это *общее*, и, если мне хоть отчасти удалось проникнуть во внутренний мир великого музыканта и в то, что его окружало и создало, чем он жил и дышал, я счел бы себя безмерно счастливым.

1921 г.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЧАЙКОВСКОГО

Чайковский в русской музыке — явление далеко еще не оцененное, не уясненное и не изученное. В былое время легко было боготворить его, быть может, вовсе не за то ценное и непреходящее, что лишь теперь удастся разглядеть в его творчестве, а просто в силу преклонения перед его могучим дарованием. Такое преклонение современников — естественно и понятно.

Также легко было в недавно изжитое время осуждать Чайковского, но не за то, что составляет зерно и жизненную сущность его творчества, а лишь за то, что в нем нравилось его современникам. Новые вкусы и новые веяния вполне законно потребовали свержения старых богов. Богом был Чайковский в отражении его жрецов — вместе со жрецами не пощадили и его. Повторяю, это было законно и естественно, хотя и близоуко, ибо с точки зрения «вкусовой» и в зависимости от смены текущих с Запада веяний грешно было оценивать столь поверхностно русского композитора, отравленного грехами русской интеллигенции.¹ Мне думается, что наступает время, когда можно приблизиться к столь своеобразной и единственной в русском искусстве личности, как Чайковский, со спокойным, но ясно осознанным желанием, если не разгадать, то хотя бы уяснить основную линию развития творческого пути его и найти доступ в тайники его жизни, руководясь по преимуществу лишь музыкой. Разгадка ритма его жизни таится в разгадке ритма его музыки, а это и есть область менее всего замеченная и теми, кто славословил Чайковского и теми, кто хулил его, не принимая его просто потому, что, мол, «личный мой вкус не лежит к Чайковскому». Надо думать, что пора таких оценок безвозвратно миновала...

При работе над ритмикой, динамикой и колоритом (распределением светотени) — надо всеми свойствами и особенностями языка и стиля в творениях Чайковского — их немислимо рассматривать вне изучения тонко чувствующей и остронервной природы композитора. Не надо бояться эмоций! Не боимся же мы бесстыдных обнажений Вагнера и ядовитой чувственности Скрябина. Чайковский не всегда целомудрен.

Трагизм его душевной жизни острее всего подчеркивается в его отношении к смерти. Он жил только в сочинении музыки. Мучился, спеша закончить одно сочинение, но не мог, окончивши, не засесть за обдумывание и воплощение другого, ибо иную внешнюю жизнь он ненавидел, с людьми он был «другой Петя», но не в смысле человеконенавистничества, а из необходимости, находясь среди людей, таить свое «святая святых» — дух творчества.

В творчестве он изживал себя, но в то же время и отдалял свою смерть, ибо только в творчестве он жил как подвижник.² И если другой великий композитор, зодчий русской музыки Римский-Корсаков, жил и трудился для искусства как зоркий мастер-собираатель, подобно Скупому рыцарю любуясь каждой звучащей пылинкой и до предела используя все, что она может излучить, то Чайковский жил в искусстве, как великий мот и расточитель, швыряя свои богатства, подобно тому как природа источает жизненную силу в бесчисленном множестве направлений.

Чайковский родился 25 апреля 1840 года на Воткинском заводе Вятской губернии, где отец его был директором. Получив

отличное домашнее образование, он поступил в 1850 году в Училище правоведения в Петербурге, по окончании которого стал чиновником. К этого рода деятельности прочили его все родные. Но с детства ему присущая и теперь вновь пробудившаяся страсть к музыке взяла свое. С открытием в 1862 году Петербургской консерватории Чайковский вступил в число учеников ее, навсегда и бесповоротно отказавшись от чиновничьей службы. Через несколько лет упорной и серьезной работы он вполне овладел техникой композиторского мастерства и мало-помалу стал выдвигаться среди русских музыкантов. В 1866 году Чайковский вступил в число преподавателей Московской консерватории. В Москве и начали развиваться его творческие силы, так как он встретил друзей, с готовностью шедших ему навстречу в деле пропаганды его сочинений и материальной поддержки. Замечательный пианист, дирижер и энергичный музыкальный деятель Николай Григорьевич Рубинштейн оказал начинающему композитору особенно много услуг, тщательно исполняя каждое его произведение тотчас вслед за сочинением. В 1868 году была в Москве исполнена Первая симфония Чайковского, в 1869 году там же поставлена его первая опера «Воевода». В конце 1877 года в период работы над оперой «Евгений Онегин» Чайковский заболел тяжким нервным потрясением. Его увезли за границу. К счастью, здоровье вскоре восстановилось, творческие силы вернулись, Чайковский быстро закончил «Онегина» и создал свою изумительную по напряженности первой части Четвертую симфонию, посвященную г-же фон Мекк, поддерживавшей композитора материально ежегодной пенсией, благодаря чему он смог развернуть свое дарование, бросив профессуру и связанные с ней уроки в Москве. С 1878 года жизнь Чайковского — сплошное творчество, прерываемое лишь переездами из страны в страну и из города в город для ради тщетного искания отдыха или ради дирижирования в концертах и театрах своими сочинениями. Характерно, что с г-жой фон Мекк Чайковский в своей жизни ни разу не виделся и не встретился: таково было условие. Сохранилась только их взаимная переписка... В 1891 году Чайковский совершил поездку в Америку, в 1893 году он присутствовал на посвящении своем в сан доктора музыки Кембриджского университета в Англии. Поездки по Германии, Франции и России все более и более увеличивали обаяние его имени. Но охотнее всего любил Чайковский уединенную жизнь среди русской природы в русской деревне. В окрестностях подмосковного города Клина жил он во второй половине своей жизни охотнее всего и создавал или заканчивал там лучшие свои произведения. Скончался Чайковский в Петербурге в ночь на 25 октября 1893 года.

Несколько лет назад, анализируя психологический, стилистический и формальный смысл ряда привычных понятий, составляющих основной комплекс определений, на которых должна базироваться теория познания музыки, я столкнулся с одной из труднейших проблем философии музыки, вытекающей из понятия симфонизм.

Выводы, к каким я пришел, заключаются в следующем: определить в исчерпывающей формуле симфонизм — пока невысказано, точно так же, как нельзя сделать этого с такими понятиями, как живописность, поэтичность, музыкальное звучание и т. п. Приходится идти путем описательным и прежде всего заметить, что не всякая симфония симфонична, не всякая симфоническая форма фиксирует собою наличие симфонизма, подобно тому как не всякий сложный метр подразумевает богатое ритмическое содержание. Изобретательность тематической разработки в симфониях не всегда знаменует присутствие органического развития, если только помнить, что оба данные понятия находятся друг к другу в том же отношении, в каком соотносятся понятия количественной множественности и качественной напряженности. И если основной импульс музыкального движения заключается в естественном стремлении: восстановить постоянно нарушаемое звуковое равновесие — ритмическое, динамическое и тональное. Если живая музыкальная ткань есть не что иное, как сцепление непрерывного ряда: равновесие — нарушение его — восстановление; ряда, повторенного в энном количестве при повышающейся степени интенсивности. То сущность симфонизма будет ощущаться в непрестанном наложении качественного элемента *инакости*, новизны восприятия по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний. Стоит только нарушить этот принцип, как музыка превращается в нечто статуарное, недвижимое, самодовлеющее в постоянной смене одних и тех же элементов, где друг за другом следуют механически правильно сцепленные периоды, предложения и фразы, причем никакая формальная симметрия не придаст им действительности и биения жизненного пульса. Итак, симфонизм ощущается как рост энергии звучания в момент фиксации чьего-либо сознания в сфере звучаний.

Исходя от временной природы музыки — ее длительности, напряженности (объективные признаки состояния звучания) и психологичности (собственно, психизма), т. е. прохождения каждого звукового образа сквозь призму ощущения пережитого, запечатленного в душевной жизни и осознанного, можно утверждать: симфонизм наличествует там, где непрерывно поддерживается выше выясненная формула музыкального динамизма. Но не в количественном только или в абстрактно-звуковом фор-

мальном воспроизведении ее, а в качественном интенсивно-психическом: когда каждая пройденная грань отмечается как характерно отличная своим внутренним напряжением от предыдущего состояния. Когда воспринимается ощущение непрерывности музыкального тока и влекущей вперед устремленности.

Вопреки постоянной неустойчивости, рыхлости, незаполненности, вопреки случайному чередованию взлетов и провалов, нагромождений и пустот, характеризующих так называемую эмоциональную музыку; вопреки музыке рассудочно схематически построенной и декоративно изукрашенной — истинно симфоническая музыка мыслима лишь при условии наличия в творческом процессе: и волевого импульса, напрягающего мысль, и чувства, переживающего каждую мысль, и ума, организующего непосредственные данные сознания в стройную *композицию*. Как неделим единый процесс творчества, так неделим в своем существе и выявленный им звуковой поток. Хотя этот поток созвучий воспринимается в ряду смен звуковых сочетаний во времени, но мыслится он как пребывание в состоянии звучания, или, строго говоря, прохождение сквозь сферу звучания, вне времени и пространства.

В итоге: определяя данную музыку как симфоническую, точнее, как насыщенную симфонизмом, мы разумеем цельный, (целостно-единый), непрерывный в данной сфере звучаний, т. е. в композиции, звуковой поток, который движется в ряде сменяющихся, но слитно связанных музыкальных концепций, *влекомый* и *влекущий* нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению — до предельного завершения. Таким образом, симфонизм представляется нам как *непрерывность музыкального* (в сфере звучаний предстоящего) *сознания*, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие.

Привычное размеренное деление музыки на категории — оперная и симфоническая (инструментальная) — теперь, в XX веке, после пути, пройденного музыкой от Девятой симфонии и последних квартетов Бетховена через симфонии-поэмы Берлиоза и Листа, симфонии-оперы Вагнера, инструментальное звукотворчество Брукнера, фортепианное творчество Шумана и величавый мир русской оперы, является слишком узко формальным, сковывающим порывы духа в мертвые схемы и пытающимся равнять по устаревшим определениям *произвол* гениев. Кроме того, подставляя знак равенства между понятиями симфоническая музыка и инструментальная музыка, останавливают эволюцию симфонии на Восьмой симфонии Бетховена, лишаясь вместе с тем дивного, только музыке свойственного и всем ее грандиозным развитием в XIX веке подтверждаемого, великого завоевания: проведения сквозь призму звука, сыгран-

ного и спетого, всех жизненных впечатлений и эмоционального, и интеллектуального порядка.

Все совмещается в звуке и все постигается через звук — вот где исходная точка понятия «симфоническая музыка». Истинный симфонист касается жизни сквозь сферу звучаний и оформляет жизненные восприятия в *состояния* звучаний, т. е. в симфонии, совершенно независимо от того, будут ли эти симфонии вокальными или инструментальными. Я уже писал однажды,³ что в драме Мусоргского «Хованщина» есть потрясающий по выразительности момент, когда Марфа, охваченная религиозно-страстным и любовью вдохновленным экстазом, сочетает всю себя, все свое восприятие данного жизненного мига в напряженной мелодии. До этого состояния язык ее был или язык сказа (речитатив) или эпического склада напевность, но неабсолютно целостная в своей завершенности мелодия, в которой теперь сосредоточилось для нее все постижение жизни — касание ее исключительно в звуке, в страстном излиянии звука, в душевном состоянии звучания. Конечно, это момент симфонический — состояние того же порядка как появление основной темы радости в финале Девятой симфонии.

Симфонизм — творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности.

В такой несколько перефразированной и углубленной в сравнении с прежними выводами форме мыслю я симфонизм теперь. Но прежде чем приложить данное понимание к композициям Чайковского, я позволю себе небольшой историко-психологический экскурс, чтобы несколько развить и конкретизировать столь сложную проблему. Обычно утверждает, что форму симфонии схематически утвердил и заполнил Гайдн (1732—1809). Его сонаследником в этой области был Моцарт (1756—1791). Изобретательность воображения и мастерство даруют им звание великих архитекторов симфонии. Но мысль о симфонизме при восприятии и анализе их симфоний почти не возникает, за исключением немногих моментов, когда можно говорить об элементах симфонизма в произведениях Гайдна и Моцарта. С явлением миру гения Бетховена в психологии музыкального творчества в аспекте воплощения и восприятия совершается редчайший в истории музыки сдвиг, ощущаемый до сих пор. Не вдаваясь в описательные детали, я определил бы сущность этого сдвига как возникший в итоге длительного процесса изменений и претворений *волевых* импульсов, в связи с ростом личного сознания, переворот во взглядах на метафизическую природу музыки.

Эпоха до Бетховена* — эпоха слуг *музыки*, мыслимой как

* Конечно, я делаю грубый схематический разрез. Процесс был длительный, и носители новых веяний рождались и до Бетховена. Беру его творчество как ярчайший символ и отправную точку в будущее.

великая самодовлеющая замкнутая сфера, совершенно независимая от колебаний — приливов и отливов — человеческой психики. Тайны музыки доступны лишь немногим и даются тяжелым искусом. Творчества в нашем смысле нет. Есть постепенное, шаг за шагом идущее, *познавание* и *усвоение* музыкальной сферы, сферы гармонии космоса. Нет и личности. Композитор не самостоятельная личность, а в услужении ее величества Музыка находящийся работник, по мере отпущенного ему дара возделывающий вертоград созвучий, пройдя длительный искус усвоения заветов великих мастеров. XVIII век, конечно, сильно потряс вековые устои такого музыкального мировоззрения, но не настолько, чтобы выдвинуть новый символ веры.* Это сделал XIX век в лице Бетховена. Символический смысл одной фразы, приписываемой последнему: композитор может писать, что и как ему угодно, если только это не запрещено господом богом и не противоречит канонам святой церкви! Человек как личность выступает на смену члена какой-либо корпорации. Композитор как владыка своих замыслов становится на место подначального заветам и регламентам мастера. Личность, творчески одаренная, обогащает сферу музыки благодаря богатству *своих* эмоций и впечатлительности, благодаря силе волевых импульсов и утонченности восприятий, благодаря мощной энергии мысли.

Это — целая пропасть между музыкой XIX века и прошлых веков, и чем дальше, тем глубже она, как ни стараемся мы *вытащить* из былого родственных нам слагателей звуковых композиций. Мы изымаем оттуда, конечно, музыку, которая нам понятна и что-то говорит нашему восприятию, забывая, что само восприятие психологически изменчиво, что мы воспринимаем иначе и воспринимаем совсем иную музыку, чем наши предки. Отсюда: или мы вынуждены стилизовать свое восприятие или приноравливать старинное произведение к условиям современного воспроизведения и тем облегчать себе их восприятие. Это — взгляд назад. Чтобы ощутить решающий момент перелома, остановлю взор на гении Моцарта. В его творчестве можно довольно ясно различить пробуждающуюся личность, не музыку сочиняющую, а в музыке утверждающую свое постижение мира. На фоне его творчества вообще ясно выделяется творчество личное.** В операх его это «Дон Жуан». А как завершительная трагическая стадия великий Requiem — точка преломления между старым и новым постижением и восприятием музыки. С эпохи Бетховена можно, уже не обинуясь, говорить о симфонизме.

* Понятие композиторства как общего делания (обработка пчвы музыки!) даже в XVIII в. все-таки отчасти доминировало над понятием личного творчества. Только метафизические (философские или религиозные) предпосылки предшествующих эпох были заменены более позитивно-конкретными.

** В общем смысле творчество всегда было личным, как личная работа на общую пользу. С Бетховена оно стало личным как утверждение я, независимо от того, угодно или не угодно миру принимать его.

Данное мною сперва умозрительное определение сущности симфонизма требует теперь конкретно-психологических устоев. Они даются легко. С выступлением личности, утверждающей в процессе композиции свой строй мысли (концепции), сопрягаются присущие ей качества: преодоление среды во внутреннем и внешнем жизненном опыте (борьба — *драматизм*). Отсюда: волевая окраска симфонизма XIX века и — так как волевые импульсы в зависимости от душевной организации данной личности утверждают то преобладание эмоциональных, то расщудочных факторов в композиции, — его интенсивно изменчивый *психологизм*. Вовне это веяние обуславливает господство так называемой *сонатной формы* (импульсивно волевой, драматической в своей сущности) над *великим* умозрительным строем форм канонических (и, конечно, над *фугой*). Приспособляемость сонатной формы и ее разветвлений к прихотям индивидуалистического психологизма XIX века, поистине, беспримерна. Обращаю внимание здесь на тот факт, что великий индивидуалист, мечтавший о братстве людей, современные ему представители которого (т. е. идеального братства) не очень-то сочувствовали его музыке и не так уж пылко ценили ее, — Бехтовен первый утвердил значительное преобладание сонатной формы во *всей* структуре симфонии и окончательно преградил дорогу дальнейшему шествию сюиты как формы, лишенной качественной устремленности и текучести. Яркие контрасты и противопоставления, обусловленные драматическим напряжением, пришли на смену сопоставлениям без выводов и простым чередованиям песенных и танцевальных схем.

Пути симфонизма (не симфонии) предопределялись ясно: от двух основных типов звукосозерцания и от опасностей эмоционализма. Скажу сперва о последних.

а) Сильная воля в тесной связи с эмоциональным строем душевной жизни приводят к крайностям индивидуализма — к его полнейшей отщепленности от мирского творческого сознания, более устойчивого и менее порывисто-импульсивного. Вагнер после «Тристана» сознавал личное торжество свое, но тайное, острое, беспокойное чувство оторванности от мира не покидало его. Гениально-уравновешенная натура композитора-философа превозмогла болезненный уклон личной эмоциональности, приведя его к «Мейстерзингерам» (проблемы: личность и среда; мастер-мыслитель и мастерство вдохновенного гения), а от них к мировым концепциям «Нибелунгов» и «Парсифаля». На этом пути симфонизма рождается своеобразный подъем: пафос утверждения воли *an und für sich*.⁴

б) Слабо пульсирующая воля к преодолению сопротивления среды, но в связи с преобладанием эмоционального уклона душевной жизни, приводит к пассивному господству эмоций над утверждающим и своея организующим сознанием. Лишь стоны и жалобы гибнущей личности возвещают ее тягостные пережива-

ния. Отсюда: острота контрастов, но рыхлость и вместе с тем схематичность конструкции при необычайно чуткой выразительности, интенсивности и углубленности воплощений в музыке душевного мира композитора. На этом пути симфонизма рождается иной своеобразный подъем: пафос взрывчатой эмоциональности.

в) Сильная воля, притупленная властность эмоций, но склонный к абстракции и формальным построениям ум развивают строго обдуманые и стройно-скомпонованные композиции, при этом странно противоречивые: чувствуется напряженность и устремление при отсутствии драматичности, обусловленной эмоционально-естественными контрастами. На этом пути симфонизма рождается не менее своеобразный подъем: пафос организуемой мысли. Таково творчество С. И. Танеева и такова его единственная напечатанная дивная симфония с-полл.⁵

г) При слабой воле и притупленности эмоций, но остром уме, не удовлетворяющемся рассудочными построениями, мы встречаемся с симфонизмом до крайности двусмысленным. При полной нелогичности и неестественности контрастов, при вялой устремленности движения — и контрасты и движения все же налицо, но вызванные не властью эмоций, а умозрением: на основании мышления аналогиями и при своеобразном созерцательном (не актуальном) перемножении звучащих элементов. На этом пути симфонизма рождается еще более своеобразный подъем: пафос мысли комбинирующей. Таков Брамс. И напомним: С. И. Танеев очень недолюбливал сочинений Брамса и протестовал, когда его творчество близоруко сравнивали с брамсовским. Разница между ними, действительно, огромная, ибо аскетически сильная воля Танеева резко отличается от неясных изменчивых контуров волеий Брамса, как железо от ртути. Поучительна также была бы аналогия трех контрастирующих волей: Чайковского, Танеева (см. их переписку) и Скрябина (см. его дневники), но она заводит далеко в сторону.

Таковы четыре психологические базы симфонизма особенно в отношении, так сказать, колористическом и динамическом.

В отношении конструктивно-ритмическом различие путей симфонизма идет, как я уже сказал, от различия между двумя основными типами звукосозерцания: осязательно-зрительного (пластического) и чисто слухового внутренне-органического. Отсюда рождается вся сложность взаимонепонимания двух различных типов и среди музыкантов, создающих и воспроизводящих музыку, и среди слушателей. Ибо не только различны бывают принципы и методы воплощения, но и принципы и методы восприятия музыки. На этом настаиваю. В итоге две основные линии симфонизма (даже при наличии идеальной гармонии: воли, эмоций и мысли) конкретизируются так. Уклон в сторону пластически-осязательных звуковых образов, в сферу игры в перестановку ритмических плоскостей, в разрешение пространственных соотношений и в комбинирование звучащих линий на

видимой плоскости. Отсюда недалеко до полного отрицания симфонизма: до чистой орнаментальности звучаний, до *зрительной* планировки звуковой архитектуры (даже в сфере оркестрового колорита), до геометризации музыкальной формы, вплоть до полной ее механизации. Наоборот, при внутренне-слуховом органическом восприятии музыки в ее временной природе, в ее текучести, развивается уклон в сторону энергетики и напряженной пульсации преломлений, контрастов, взлетов, падений; в сторону роста и развития элементов, подобно биологически клеточному размножению; в сторону концентрации, рассеяния и претворения элементов, подобно химическим реакциям. Опасность таится и здесь, но иного рода. Она — в преобладании чувственных и эмоциональных импульсов и обнаженного переживания («нутра») над конструктивностью композиции. Рождающиеся в итоге такого устремления творческой воли произведения разворачивают процесс преодоления, но сами не воспринимаются как завершенные преодоленные концепции. Отсюда же — скат в область подражательности, имитации, воспроизведения самой жизни и т. д. — словом, в области, ничего общего с искусством не имеющие. Ибо, где нет разумной концепции и конструктивности, т. е. где нет композиции и где нет синтеза средств выражения, т. е. стиля, там нет искусства.

2

СИМФОНИЗМ ЧАЙКОВСКОГО

Мир музыки Чайковского — сложный мир. Его жизнь в музыке — трагическая проблема. Одаренный в высшей степени напряженным стремлением к музыкальному творчеству, глубоко органичному, жизненному и в то же время истощающему и избывающему себя в непрестанном волевом актуальном делании искусства, Чайковский не знал душевного равновесия, сосредоточенного покоя и поры размышления. Энергия музыкально и через музыку осознающей себя воли требовала от него непрестанного излучения и воплощения в конкретных звучаниях. При всем том, вероятно, хрупкая душевная организация его и нежный чуткий и болезненно чувствительный внутренний душевный мир обусловили крайне личный, остроскорбный, овеванный кроткой печалью, искренностью и задумчивостью лиризм его богатого мелоса.

Не склонный к актуальной борьбе, со взором устремленным в глубь жизни, кратковременно лишь взлетая навстречу радостям страстного упоения (любовные темы в «Буре», в «Ромео и Джульетте», озарения Татьяны), Чайковский тем не менее не застыл в беспомощных жалобах и столах. Он нашел постепенный путь восхождения в композиции, обратно пропорциональный пути жизненному. Это парадоксально, но психологи-

чески понятно. Людям такого интенсивнейшего отдавания себя музыке как эмоциональной силе, каким был Чайковский, свойственны острее, чем кому бы то ни было, ощущения близости смерти: он *слышал*, как истекает из него жизненная сила, как она распыляется и растворяется. Первый период его творчества — до Четвертой симфонии (конец 70-х гг.) — замыкается сильным нервным потрясением. Он едва сам не лишил себя жизни. Но после того ему удалось собрать в себе распыленную в творчестве волевою энергиею и подавить процесс саморазложения. Направление его творчества при таком переломе резко изменяется: оно становится ровнее, разряженнее, формальнее. Нет таких эмоциональных размахов и сдвигов, как от «Бури» к «Франческе», от «Черевичек» к «Онегину», от милых опытов — поисков фортепианного стиля — к напряженному симфоническому пианизму Первого фортепианного концерта (b-moll). Чайковский мало-помалу входит в жизнь, в общение с людьми, пропагандирует свою музыку как дирижер и всячески отвлекает себя от неустанного стремления *только* сочинять. Такой период сравнительной «объективации» себя длится до конца 80-х годов: последним памятником примирения с миром является пышно расцветшая сказка-балет «Спящая красавица» (1889 г.). Но за год до нее уже создана Пятая симфония с настроениями, родственно истекающими из написанной свыше десяти лет назад Четвертой.

В «Пиковой даме» (1890 г.) — резкий поворот в сторону от «Спящей красавицы». Напряженный драматизм, колорит мрака в различнейших оттенках сгущения и разрежения, а психологически — жуть присутствия страшной силы смерти пришли на смену дивной сказочной «панораме» красивого балета. С одной стороны, вопль: «смерть, я не хочу тебя», и даже желание найти какой-то оберег (светлая «моцартовская» интермедия в 3-й картине оперы), а с другой — ничем не утоляемое тяготение к иррациональному, не здешнему, тяготенье, граничащее с безумно-наглыми разговорами со смертью: лишь бы ее увидеть и еще при жизни разгадать, что это за тайна? Сцена постепенного приготовления себя к приходу призрака (Герман в казарме) — одно из потрясающих откровений в стремлении человеческого сознания сорвать покров *видимого* и расширить свой психический кругозор. Жуткие призраки мелькают и в последовавшем вскоре за «Пиковой дамой» «Щелкунчике» (в первой его части, конечно: в образе Дроссельмейера и в жуткой войне мышей и кукол). Безусловно, в такой период жизни ошибочно было пытаться брать как оперный сюжет Иоланту с ее инстинктивной тягой к свету: прозрение оказалось в музыке лишь внешним, формально-финальным завершительным актом.⁶

Вслед за этим наступила пора создать давно интуитивно желанную Шестую симфонию с ее последней попыткой борьбы (I и III части) и воплем обреченности (последняя часть). Вот

эскиз творческого пути композитора. Пафос трагедийности лежит на всем его течении: колебание между тягой к обреченности, к пассивному преданию себя смерти и влечением к свету и людям. То одно, то другое течение преобладает: но застылости, пребывания в созерцательном любовании своим милым лиризмом нет. Чайковский — сплошной рост, иногда замедленный, но рост, психологически ощутимый как познание тайны смерти, тайны отдавания себя осенним веяниям тления и зимнему покрову. Ни о какой надежде на воскресение и речи нет: ни слова, ни намек. Вот о чем жалуется в своей музыке Чайковский...

В музыке, в сфере композиции, Чайковский шел так: в начале своего творческого пути он как бы чувствует себя раздвоенным между наплывом звуковых эмоций и теми формальными схемами, которые он унаследовал от консерватории, в которые поверил, как в точки опоры и которым почти всю жизнь боялся изменить, продолжая вместе с тем также всю жизнь искать чаемую идеальную форму. И очень хорошо, что ум его подсказывал ему по возможности держаться традиционных схем и по ним распределять звуковую ткань своих переживаний: иначе он рисковал бы расплыться в неясных контурах мягкого лиризма, ибо воля его не была активна, мужественна, и создать новые пути формы он не смог бы. Поэтому конструктивно-композиционной задачей мысли его было найти ту точку равновесия, которая обусловила бы гармонию звучащего материала, подсказываемого его психическими состояниями, и тех чертежей, по которым он строил свои концепции. Это было не легко. По существу своему, Чайковский должен был ощущать музыку в ее длительности, в ее естественной временной стихии. Таковым было и творчество его. Процесс оформления мыслей, очевидно, являлся для него мучительным процессом, ибо он инстинктивно чувствовал несогласованность природы своего звукосозерцания с процессом дифференциации, или разложения неделимого во внутреннем опыте *целого* на пространственные схемы. Сказывалось не то, что хотелось. Отсюда постоянная мучительная неудовлетворенность только что завершенным произведением, даже порой ненависть к нему и тотчас же алчное желание начать новое. Психологически причины этой неудовлетворенности кроются в вышевыясненной стремительной жажде отдавания себя процессу растворения, источения, а в плоскости умозрительно-конструктивной данное явление приходится принимать как поиски формы-синтеза и обретения стиля.

Нелегко найти свой язык, форму и стиль: это — задача, стоящая перед каждым творцом. И особенно трудна она для людей, чей душевный строй подобен строю души Чайковского: эмоциональные импульсы не дают им возможности отдаться умозрительному подвигу выработки конструктивных норм, которые тесно соответствовали бы душевной природе их и складу

мышления. В Шестой симфонии только Чайковский окончательно разрешил эту проблему в чистом виде. Ее конструктивность и единство спайки элементов, динамические и колористические факторы стоят в тесной связи с органическим ростом концепции психологической и ее завершением. Центр симфонии в третьей части — в каком-то совершенно необычном скерцо-марше: от шелеста к натиску. Но об этом — после, при анализе симфонии. Теперь же, уяснив себе путь жизни и творчества Чайковского, легко вывести кривую его симфонизма.

В первом периоде его, где сопоставлены схема и порыв неиспользованной творческой энергии с колоссальным запасом материала, окраска симфонизма приближается к той степени, которую я охарактеризовал как пафос взрывчатой эмоциональности (б). Характерные черты: несоответствие материала схеме, рыхлость и неустойчивость, распадичность формальных концепций, ритмические перебои, нелогичное скопление напряженных моментов, неясность разрядки их и в то же время яркость образов, богатство тем, душевная чуткость и экспрессия. Как яркий пример приведу первую часть Первого концерта для фортепиано с оркестром, где могуче выразительное, напряженное введение является как бы перемещенным на самое начало центром композиции. Все остальное — красивое и умело скомбинированное — развитие уже бессильно затмить величественный натиск первой мысли. Эмоционально — она основная, а конструктивно — она не может быть таковой, ибо насилует и формально-логическую и естественно органическую природу остального построения, из нее не вытекающего.

Во втором периоде симфонизма Чайковского — психологическая база сплошь неустойчива. То взрывчатость эмоций («Чародейка»), то пафос организующей мысли (фуга Первой сюиты, Третья сюита, струнная серенада, ансамбли в «Орлеанской деве»), то уклон в сторону утверждения воли (I часть «Манфреда»), то почти религиозно-пассивное созерцание (Обедня), то мейерберовски-напыщенная риторика, то трогательная искренность русской задушевности. Но все это протекает в более мягкой последовательности и в гораздо меньшей степени интенсивности, чем в первом периоде, хотя и при наличии не столь яркой мелодики (по напряженности и новизне). Конструктивно — весь этот период стройнее и соразмернее в отношении распределения материала. Грубое противопоставление схемы и эмоций ушло: говорит опытный *maître*, *maestro*, но еще не *Meister*. Резкий эмоциональный и конструктивный сдвиг (по смыслу равный Первому фортепианному концерту) — симфония «Манфред». Вызвать сокрытые, где-то в глубине души таящиеся волевые импульсы, — вот смысл этой гордой симфонии, и в особенности ее первой части, превышающей остальные по интенсивности и выразительности замысла и воплощения.

Наконец, в третьем периоде, наиболее обнаженно-драмати-

ческом, мы встречаемся с расцветом симфонизма Чайковского во всей его целостности и глубине. Все сказанное о существовании симфонизма оправдывается здесь. Заговорил мастер. Непрерывность и напряженность музыкального сознания, логика конструктивная и логика роста психического давления, *лаконизм* языка, соподчинение внешних схем силе внутренней выразительности при ясности пластической концепции и ритмическом чередовании приливов и отливов, подъемов и падений психической напряженности. Яркость контрастов при наличии устойчиво органического построения целого, смелые сопоставления на расстоянии (перекинутые арки) и умело подготовленные и обусловленные точки опоры и точки достижений. Параллелизм между мыслью конструктивной и ее обуславливающей стихией эмоционально-волевой утверждает непрерывно органический рост произведения. Такова при внимательном вдумчивом рассмотрении концепция «Пиковой дамы» и еще более лаконичная концепция Шестой симфонии.

Если же проследить эволюцию симфонизма по симфониям Чайковского, то линия развертывания его оказывается довольно четко зримой и осязаемой. Первая симфония (1866 г.), даже после нещадной редакции и переделок, осталась в конце незавершенным или, вернее, лишь формально завершенным сочинением. Первая часть ее — красивая робкая созерцательная меланхолическая мысль с изумительно-красочно-холодным и в то же время задушевно-простым чисто русским появлением первой темы. Драматизировать в дальнейшем развитие эту тему и нежно лирическую светлую побочную, конечно, удастся лишь с трудом. Вторая и третья части симфонии — симфонически мало значительны, по форме являя простые чередования. Четвертая часть — рыхла по концепции, неярка и груба по материалу и дает слишком наивное разрешение меланхолическому томлению первой части, очаровательная тема которой наводит мысль на какую-то особенную по стилю *камерную* симфонию. Но Чайковский чисто акварельное (если судить по основному тематическому материалу) задание хочет превратить в декоративную живопись и соблазняется схемой больших симфоний. В итоге — невыдержанность стиля.

Вторая симфония (1872 г.) почти аналогична Первой с той разницей, что первая часть ее — безусловно драматическая концепция с интересно развитой разработкой. Разрешение, которое композитор находит этому драматическому напряжению в красивом маршеобразном *Andantino* (*Es-dur*), конечно, более целесообразно в конструктивном отношении, чем постепенное углубление меланхолически-созерцательного настроения, данное во второй (*Adagio cantabile*) и третьей части (*Scherzo*) Первой симфонии. Здесь, во Второй симфонии, в ее развитии найден контраст. Контраст требует завершения. Через ритмическую взволнованность и тревожную фантастику скерцо — завершение

дается в блестящем до-мажорном финале симфонии. Так же, как и финал Первой, он покоится на принципе перехода от внутреннего к внешнему — от личного к народному. Как и в финале Первой, взята народная (там великорусская, здесь малорусская) тема. Но разница колоссальная. Там финал скомпонован грубо и неумело, да и громоздкостью своей совершенно заслоняет три первые части. Здесь — противопоставление финала первой части безусловно обосновано, так как динамика ее драматизма требует яркого контрастирующего завершения. Кроме того, мастерство и свежесть изобретения разработки народной темы (вариационный склад!) делают этот финал настолько выпуклым и самобытно ярким, что он совершенно вырезывается из рамок всей симфонии, становясь самостоятельной пьесой. Итак — завершение более талантливое, но все-таки формальное.

Третья симфония (1875 г.) — симфония сюитного склада. Это — талантливое и своеобразное, но странное, в одно и то же время классически конструктивно уравновешенное и, я бы сказал, порывисто-неустойчивое шумановски-романтическое произведение. Странное: от него тянутся психологические и тематические нити к «Спящей красавице» и к «Пиковой даме»! И назад к «Кузнецу Вакуле». Пестрое: в первой части после музыки характера похоронного марша (введение) брызжет яркое ре-мажорное Allegro с подъемом и умелостью скомпонованное. Ответ себе, а вернее восполнение и вполне логичное завершение, это Allegro находит в блестяще развитом финале симфонии (ритм полонеза), где ловко сплетены: сюитно-танцевальный характер всей концепции данной части и драматизм контрапунктической разработки в ее центре. Средние части симфонии составляют: нейтрально покойный немецкий танец (пикантно ритмованный и юмористически мешкотный); затем красивое меланхоличное Andante — элегический центр симфонии; после него фантастически-затейливое остронапряженное шелестящее шумановское скерцо с жуткими прогнозами мысли в даль, в будущие достижения.

Среди других симфоний Третья симфония — совсем особенное в творчестве Чайковского сочинение. Личное начало ушло здесь в центр конструкции, в Andante, и потому в сравнении с первыми двумя симфониями постройка выиграла: создалась органическая связь и как бы излучение от центра (d-moll) в крайние ре мажоры. Остры сопоставления: си-бемоль мажор Alla tedesca (II часть) и си минор — скерцо (IV часть) с ре минором в середине (III часть) — все три находящие свое завершение в крайних частях. Но, запрятав в такую глубь внутреннее личное созерцающее начало, Чайковский значительно понизил этим драматическую и волевою сущность крайних частей. Симфонизм симфонии вял, если исходить от пассивного созерцания третьей части как от центра. Если же принять за сущность симфоническую «солнечный мажор» первой и пятой

частей, то он давит среднюю часть, и контраст остается необоснованным. И все-таки эта симфония — крайне любопытна и заслуживает воскрешения от напрасного длительного забвения. Психологически она крайне остра.

Четвертая симфония (1877 г.). В ней композитор вновь возвращается к построению и концепции аналогичным Второй симфонии, но в несравненно более углубленной форме и драматической напряженности и насыщенности. 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. Драматизм развития первой части, может быть, уступает первой части Шестой симфонии в том отношении, что на стороне последней преимущество более лаконичного языка, но по широте размаха и конструктивной смелости перебрасывания звучащих арок на громадном с точки зрения восприятия музыки во времени промежутке эта часть превосходит все написанное Чайковским. Обращу внимание хотя бы на острое сопоставление направленной *мелоса* первой темы (уклон вниз и постепенное устремление вверх) и симметричного ей (горизонтальная симметрия) построения гениально порывистой коды этой части, напряженно устремляющей волю вперед, вдаль от угроз противодействующей судьбы!

По сравнению с первой частью Второй симфонии здесь дано конструктивно-психологическое усложнение: принцип прогрессии контрастов. Достигнуто это таким образом: обычное динамическое противопоставление драматического напряжения первой темы лирическому пафосу второй (побочной) в данном случае усугубляется разветвлением побочной темы на два больших отдела, в свою очередь тонально контрастирующих (минор — мажор). Это вызвано необходимостью противопоставить энергетике первой темы устойчивое обоснование перед новым срывом к разработке (а при повторении аналогичного положения — постепенным срывом к коде). Обе эти темы (главная и побочная) в свою очередь резко контрастируют с фанфарной темой вступления, конструктивная цель которой — 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. Здесь она дана как властный зов. Быть может, это тот призыв к жизни и сосредоточению сил, за которым композитор пошел и которому подчинился во втором периоде своего творчества.

Характерно, что Пятая симфония пишется свыше чем через десять лет и, вклиняясь во второй, благополучный жизненно и житейски период, знаменует начало конца, причем принцип построения первой части приближается к построению первой

части Четвертой симфонии, т. е. также во введении появляется характерная тема, вмещающаяся в остальное движение симфонии как властная сила. Но за десять лет властность ее *извне* стала не столь повелительно-напряженна: она вырастает теперь *изнутри* как органическая сила. По-видимому, в психике композитора совершался к этому времени перелом и он уже не так смело выдвигал вовне или воспринимал *извне*, как «кулак» судьбы, волевой организующий зов как нечто тупо враждебное стремлениям личности, нечто чуждое, властно-приказывающее.

Но возвращусь к Четвертой симфонии. Вторая часть ее — русская канцона — соответствует *Andantino* Второй симфонии по формальному смыслу. Это довольно излюбленный Чайковским конструктивный прием: внедрять свой малорусского пошиба мелос в строй итальянской песни! Милая задушевность канцоны и ее несколько неожиданное, но ритмически-конструктивное разветвление в мажор бледнеет перед пламенным натиском музыки первой части. Контраст — вял. По-видимому, композитор чувствовал неорганичность концепции и потому стремился создать в дальнейшем течении музыки симфонии контраст более полновесный, чтобы получить равновесие.

Он этого достиг, но ценой психологически не ценной. В противовес минору (*f-moll*) первой части, он нагромождает в остальных частях одноименный мажор: вводит *F-dur* во второй части (в середине), затем в третьей и четвертой частях укрепляет его как основную тональность. Создается крайне мучительное ощущение остановившегося движения и пребывания в тоническом трезвучии фа мажора. Это состояние не искупается даже прелестным затейливо-инструментальным скерцо (*pizzicato ostinato*) с находчивыми сопоставлениями оркестровых групп.

В финале мы видим тот же прием завершения симфоническо-драматической концепции, как в финалах Первой и Второй симфоний, т. е. выход личности в мир, в народность или, если исходить от трагедийной сущности всей концепции, вступление *хорового* начала, как в античных трагедиях. На этот раз тематически разрабатывается популярная песня «Во поле березонька стояла». Но по интенсивности и изобретательности эта музыка стоит значительно ниже финала Второй симфонии. И насколько там финал затмевает блеском разработки драматизм первой части, настолько здесь он кажется назойливо формальным. Композитор не справился с образами, им же самим вызванными. Напряжение первой части требовало завершения отнюдь не в виде жайровой сцены, да еще рондообразной. Схема погубила весь замысел и портит роскошную психологическую интенсивно симфоническую завязь первой части (явление, подобное Первому концерту для фортепиано и «Манфреду»).

Сказался недостаток актуальной мужественной воли. Выделяя вовне, в фанфару судьбы, волевой повелительный импульс как тупую враждебную силу, Чайковский лишал свой душевный

мир надежной точки опоры в борьбе с силами совсем иного порядка. Они шелестят и шушукуются уже с первых *opus'ov* в своеобразном колючем колорите деревянных инструментов, присущем инструментальной манере Чайковского. Вьют себе гнезда в его скерцо, вовсе не веселых. В колорите его сюит. В марионеточной механичности его юмора. Это еще пронизательно подметил Ларош. Постепенно призраки эти множатся, выступают рельефнее, и в злом комизме Феи Карабос они уже становятся назойливо-жуткими, угрожающими. В «Пиковой даме» они окончательно завоевывают положение.

Пятая симфония Чайковского начата была в июне 1888 года и уже к 14 августа вполне закончена, т. е. инструментована и подготовлена к изданию. Промежуток между ней и Четвертой был весьма значителен (Четвертая была закончена в декабре 1877 г.). По-видимому, Чайковский долго не находил в себе достаточно сил приняться за сочинение, требующее полного сосредоточения воли и мысли. Для него симфония была самой лирической из форм: песнью о жизни, охватом жизни в песне. Между двумя предпоследними симфониями лежит его богато расцветшая деятельность: за эти десять лет были созданы такие крупные и значительные сочинения, как три оркестровые сюиты, симфония «Манфред» (1885), оперы «Орлеанская дева» (1879), «Мазепа» (1883) и «Чародейка» (1887), Итальянское каприччио, трио Памяти великого артиста, Серенада для струнного оркестра и т. д.

Основным заданием Четвертой симфонии было: выразить смятенность и трепет человеческой души, преследуемой везде и повсюду грозным, предостерегающим зовом неведомой силы, подавляющей всякое стремление и всякий порыв эмоций. Выход был найден отчасти во внешнем рассеянии, в погружении своего я в теснины людской жизни. Финал Четвертой и развертывает перед нами картину веселого разгула, по существу, чуждого замкнутой душе Чайковского и потому обрисованного несколько внешне крикливо. Замечательно, что в сюжетах, избираемых Чайковским после Четвертой симфонии, преобладает влияние извне данных толчков. Так, например, «Орлеанская дева» и «Мазепа» в сравнении с уютным внутренне сосредоточенным строем музыки «Евгения Онегина» представляют довольно резкие примеры попыток перейти в плоскость письма широкими мазками, в область красочного, внешними эффектами разукрашенного оперного стиля. Такие «внешние» по приемам письма пьесы, как увертюра «1812 год», Итальянское каприччио, многие части в сюитах и почти весь «Манфред», также сочинялись в этот длительный промежуток между симфониями. Создание Пятой знаменует новое сосредоточение сил и новый поворот в творчестве композитора в сторону все более и более сумеречного, внутрь себя направленного устремления. Если вслед за ней в «Спящей красавице» еще не звучит жут-

кая и злая мысль об одиночестве среди каких-то копошащихся там и сям призраков, то в «Пиковой даме», в первой половине «Щелкунчика» и, наконец, в Шестой симфонии тоска непосильной скорби и веяние власти холодной, мертвящей силы распространилось непомерно. Даже в «Иоланте» звуковой очерк ярче и выразительнее во время пребывания несчастной девушки в слепоте, чем когда она идет навстречу свету. Миг прозрения обрисован композитором в условных оперных красках широкого, но неглубокого по материалу захвата.

Отъединенность от света и сосредоточенность внутри себя выявлены в Пятой симфонии уже настолько выразительно, что ее можно считать поворотным пунктом, преддверием заключительного периода творчества Чайковского.

Первая часть ее начинается довольно продолжительным введением, построенном на существенном для симфонии минорном мотиве, намекающем на какую-то упрямо сосредоточенную тягостную мысль. Этот мотив играет в Пятой симфонии почти ту же роль, что трубные возгласы, знаменующие власть чуждой и враждебной человеку властной силы, — в Четвертой. Он неоднократно вмешивается в течение музыки и, наконец, в конце симфонии, перекусившись из минорного лада в яркий мажорный, завладевает на время всем ходом музыкального движения и проводится в широкой и настойчивой, победоносно-маршеобразной манере. Во введении он звучит еще не сильно, но убежденно, как однообразно и упорно качающийся маятник. Так и хочется поставить в заголовке симфонии слова: «От судьбы не уйдешь». И зловещее раскачивание этого назойливого мотива впечатляет своим упорством сильнее, нежели извне грозящая сила в Четвертой симфонии. От извне идущей грозы можно скрыться, но от притаившейся в мозгу мысли о тщете всякого достижения, мысли, отрицающей волю к жизни, нигде не найти убежища. . .

Вступление кончилось. Бьют восемь мерных аккордов, и из-за них робко вырисовывается *основная тема* первой части симфонии, опять в минорном строе, но в противовес самоуверенному упорству первого мотива она запечатлена робостью и трепетностью: это скованный в своем движении порыв. Посредством синкоп (т. е. ударений, перемещенных на слабые доли такта) композитор достигает странного впечатления: каждый нервный, поступательный и нисходящий шаг темы обусловлен мимолетной задержкой.

Длительное развитие этой основной мысли чрезвычайно богато изукрашено неожиданными ритмическими изломами и гибко сменяемыми акцентами (ударениями), благодаря чему, несмотря на скованный оттенок самой темы, ни на один миг не восстанавливается равновесие и спокойствие.

Этот трепетный бег сменяется новой группой мыслей, коротких, но своеобразных: каждая отличается особым, ей присущим

ритмическим складом, но ни одна не таит в себе свободного раздольного порыва. Этих новых тем три: первая выразительного рисунка, с кратким выдержанным нарастанием и падением; вторая — как бы припев к ней — образует твердо ударяемые аккорды, замыкающие движение; наконец, третья — несколько танцевального (вальсообразного) склада, но с перемещенными вперед ударениями, так что получается сплошной ритмический сдвиг. Опять вслед за ней звучит вторая из названных тем и одновременно замыкает первый отдел первой части и открывает второй: разработку (скрещивание и борьбу) тем.

Благодаря ритмической узорчатости и разнообразию тонических (чередование ударений) оттенков разработка имеет крайне затейливый и напряженный склад.

Основное свойство музыки симфонии все-таки и здесь остается таким же, как и при изложении тем: *скованный бег*. Чередуются краткий порыв (разбег) и прерывистое движение. Смена за сменой приводят к тяжким ударам резких аккордов, приостанавливающих властным велением нервный трепет музыки. Все стихает на миг. И опять робко вырисовывается основная тема, опять начинается прерываемый на каждом шагу бег, опять вступает знакомая группа трех тем и замыкаются они тем же аккордовым припевом. Но теперь этот припев (вернее, концовка) ведет не в сторону развития, а в сторону заключительного, завершительного сильного *взрыва* всего оркестра после длительного подъема и нарастания. Взрыв и является точкой, к которой *тяготело* все звуковое стремление. Но точка эта — лишь краткий миг. Ритмическая неустойчивость тем не допускает длительной точки опоры. Только коснувшись достигнутой вершины (FFF), звуковой порыв рассыпается тотчас же, и тогда вновь устанавливается *скованный бег* основной темы.

Все тише и тише звучит он. Все глубже и глубже уходит движение, пока не смолкает в низинах басовых звучаний в каком-то таинственном рокоте...

Таково звуковое содержание изумительной первой части симфонии. Слова бессильно и вяло передают звуковую выразительность этой «бесцельной» игры ритмов, знаменующей скованность и тщетность всякого волевого стремления.

Полная противоположность — вторая часть. Это плавная, широко разлитая песенного склада музыка. Первая мелодия поручена красивому духовому инструменту — валторне, мечтательно и выдержанно ее излагающему.

Появляется на миг новый мотив (у гобоя), но уступает вскоре место повторному изложению основной мелодии у виолончелей с украшающими подголосками (валторна, гобой и кларнет). Его опять сменяет только что робко появившийся новый мотив в спокойно-величавом изложении первых скрипок. Широкое развитие с постепенным подъемом застывает довольно быстрым упадком, затиханием звучания. Возникает но-

вое сопоставление — средний отдел этой части: красивое соло кларнета. Вводимая теперь мелодия грустно-задумчивого характера проходит в различной окраске сквозь строй струнных и деревянных духовых инструментов (особенно своеобразно звучит она у фаготов). Наконец, в струнных появляется идущий в противоположном направлении, навстречу этой мелодии, извилистый ход. Напряжение растет, захватывает весь оркестр, но увь, столь сосредоточенный порыв внезапно приостанавливается, ударившись, как о стену: в трубах, удвоенных флейтами и кларнетами, угрожающе зазвучал упорный мотив начала симфонии! Достижение сорвано... Ряд глухо ударяющихся аккордов (струнные — щипком) приводят опять к звучанию первой мелодии этой (второй) части. Только исполняют ее теперь скрипки, а не валторна. Широкое и плавное развитие суждено ей теперь: расстилается подлинная оркестровая *песнь*. Звук растет и растет, заполняя все новые и новые плоскости.

Когда вступает второй мотив, то почти весь оркестр стремится выделить как можно отчетливее возносимую мелодию.словно река в половодье, летяся привольно растущая *песнь*. Только в стране, где царствуют беспредельные равнины, может возникнуть вширь и вглубь распростертая, охватывающая беспредельное пространство, песенная речь... Опять грубо вмешивается мотив введения. На этот раз он звучит еще грознее и настойчивее (тромбоны, подкрепляемые фаготами, с откликами труб). Взлет всего оркестра, словно тщетная попытка вырваться из-под власти неумолимой силы, и затем движение почти прекращается!

Уже без порывов к развитию, покорно и обреченно в последний раз звучит у скрипок второй мотив этой части, постепенно угасая и угасая. Тихий вздох валторн завершает звуковое течение.

Третья часть симфонии, написанная в форме вальса в противовес первой части, являющей порыв к действию, и второй части, носящей печать созерцания и размышления, раскрывает перед слушателем мир «игры» — свободного плескания звучностей.

Ясные три отдела составляют этот вальс. Средний заключает в себе особого рода свойственный Чайковскому оттенок насмешливости, когда странные причудливые образы рождаются, как тени в его оркестровых звучаниях, особенно в воркованиях и воркотне фаготов, замаскированных суетней и бегом струнных!.. А в конце вальса, словно призрак, словно таинственная маска, принимая даже облик и строй танца, проходит жуткая в своем новом наряде тема введения, как бы напоминая о своей неотлучной близости и торжествуя свою победу.

С нее же начинается и финал (IV часть) симфонии. Мерно и четко — в размере медленного марша — звучит эта тема, приняв опять новый облик: ясного мажорного строя. Развитие ее достигает почти величественного завершения, как вдруг из заключительных звуков ее возникает неожиданно новая тема

(главная мысль финала) и в стремительном крутом наклоне вовлекает музыку к выявлению вновь открывшихся путей развития. Теме срыва, подкрепляемой группой сопровождающих мотивов, противопоставляется тяжелое гудение и топот басов, на фоне которого вырастает еще одна тема — мысль неуклюженапевного склада. Двигается какая-то грозная, тяжело ступающая масса. Близится и близится, сметая все на своем пути, и приводит к яркому (в трубах и тромбонах) проведению темы введения.

Словно в замкнутом кругу: это проведение опять приводит к главной мысли финала, а от нее — к тому же выступлению тяжело ступающей звуковой массы. И еще раз повторяется такое соотношение.

Создается впечатление, что нет выхода из этого замкнутого круга и что игра буйных сил, выросших на воле из темы введения, заглушит окончательно всякую попытку борьбы с хаосом. Могучее нарастание, основанное на проведении этой темы у труб, приводит к ее пышному воцарению в качестве полномочного звучания (величественный марш).

Тем не менее Чайковский не заканчивает симфонию полным торжеством утверждающей себя враждебной силы. Он еще не вполне во власти ее. Чтобы показать, что мыслим и возможен параллелизм — наличие двух стремлений, двух волей, одной созидательной, а другой давящей и препятствующей вольному течению жизни, — и чтобы доказать это, он убедительно ярко завершает симфонию заключительным проведением основной темы первой части в облике блестящей трубной звучности. Таким образом, незавершенный, прерванный, трепетный и порывистый бег первой части симфонии находит свое утверждение в финале, в последний миг звучания...

Задачей моей было выявить последовательный ход музыкальной мысли в столь сложном целом, каким является Пятая симфония Чайковского. Поскольку в Четвертой мы видим, как развертывается мир душевной жизни и как в его течение временами вмешивается тупая, недвижная, но угрожающая сила (первый акт трагедии), постольку в Пятой мы уже ощущаем холодное дыхание этой силы, растущей и развивающейся во время всего сочинения параллельно всем стремлениям и размышлениям человека. Это — второй акт трагедии. Третьим и завершительным актом является Шестая симфония: там неведомая мрачная сила уже неотделима от борющейся и страдающей личности, упорно влача ее к смерти, к исчезновению и к изживанию себя в творческом горении и порыве. Таким изживанием себя и была вся жизнь Петра Ильича Чайковского.

После исследования понятия симфонизма и подробного анализа Пятой симфонии, о Шестой остается сказать немного, и это тем труднее сделать, что как классическое произведение русской музыки она давно приковывала к себе многочисленные взоры и кажется разъясненной вдоль и поперек. Но, как всегда,

я не столько стремлюсь разъяснить что бы то ни было, сколько развивать мысли, импульс которым был дан тем или иным художественным произведением. Так и в данном случае.

В Шестой симфонии, законченной столь незадолго до смерти композитора, прежде всего кидается в глаза тот факт, что тревожащий его воображение облик внешней враждебной силы, хотя столь различный в Четвертой и Пятой симфониях, исчез теперь безвозвратно. Очевидно, внутренний опыт убедил Чайковского, что такой силы вовне нет, что она в нем самом, внутри него, и что она — злая или противящаяся стремлениям его эмоций воля. Вместо ее фанфар здесь, в первой части Шестой симфонии, в момент сильнейшего драматического напряжения звучит мотив «Со святыми упокой». Вот где тупик и где конец всяким надеждам! Не забудем, что Чайковский говорит здесь уже после галлюцинаций «Пиковой дамы», т. е. после разговора со смертью. Очевидно, его сознанию открылась страшная, жуткая, ничем не заполнимая бездна.

Второй примечательный факт — особенность конструкции Шестой симфонии, конструкции совсем не схематической, не формальной и не похожей на конструкции всех остальных симфоний: симфония заканчивается медленной частью.

Третья особенность: важное значение, которое приобретает в концепции всей симфонии по своему ритмическому упору и натиску третья ее часть, — совершенно необычное скерцо-марш. Здесь надо остановиться. Я уже говорил о сгущающемся малопомалу сонме призрачных созвучий, которые уже давно тревожили воображение композитора и которых оно начинает вызывать все чаще и чаще. Отметим их холодную, колкую механичность и автоматичность, не скрываемую никакими узорчатыми фигурациями и ими еще хуже обнажаемую. В «Пиковой даме» хороводы этих теней играют повсюду крайне важную роль и в момент встречи Лизы с Германом у трупа Старухи тени носятся в вихреобразной скачке. Не забыты они и в прямом колорите жутких моментов первой половины «Щелкунчика», но там дивный лирический подъем музыки в сцене превращения Щелкуна в Принца как бы заклинает враждебные силы, хотя только на миг: в лесу они снова появляются сперва в облике томно реющих снежинок, а потом в жуткой снежной метелице. Наконец, в третьей части Шестой симфонии эти существа (теперь они уже для Чайковского *существа*, судя по напряженности музыки!) царят во всей причудливости своего нрава от тихого, вкрадчивого шепота-шуршания до злобного натиска во всеоружии ритмического властного веления. Все элементы, прежде использованные для их характеристики, здесь как бы утрированы, напряжены то в лукавых — издевательски-лукавых — изломах, то в гордом самоутверждении.

Я удивляюсь, что на эту, столь существенную, часть симфонии обращалось сравнительно мало внимания, тогда как цен-

ность и значимость ее столь очевидны. Силы эти не захватывают души Чайковского, т. е. они не составляют всего содержания его душевной жизни. Но они были в ней, росли в ней. Воображение композитора вызывало их, как Герман своим душевным смятением вызывал призрак Старухи. Они все рельефнее и рельефнее конкретизировались, и вот, наконец, композитор ощутил их воочию: в музыке ли только? Здесь — тайна. Но, во всяком случае, если даже только в музыке, то и тогда встреча была решительной и бесповоротной: бороться больше нельзя было. Отсюда трагизм финала симфонии: обреченное предание себя смерти. Отсюда непохожесть финала на обычные формальные музыкальные финалы, которые Чайковский сам называл банальными.

Если взглянуть с вершины музыкального напряжения третьей части симфонии на все остальные, то построение их окажется необычайно рельефным. Первая часть идет от глухих сумрачных звучаний введения, словно где-то глубоко внутри восстает неотступно тяжелая, но неясная мысль: композитор вызывает к жизни на борьбу уже усталый, в глубинах сознания сокрывшийся дух. Вызывает с тем, чтобы возжечь в нем в последний раз пламень устремлений: вырваться из оков, навстречу манящему призраку-мечте. Мучительно рождение мысли. Еще мучительнее борьба: каждый шаг отмечен вздохом, дыхание напряженно-стиснуто, вот-вот задохнется воля, уносящая дух в борьбу. Вдруг напряженно взметаемый вверх бег скрипок на миг, на мгновение, захватывает устойчивую точку; но недолго задерживается завоеванная терция: снизу поднимаются тяжкие звучания басов и, как бы уступая им, бессильно никнут ниспадающие гаммы скрипок и альтов. Это один из непрерывного ряда волнующих моментов борьбы ради борьбы. Первая тема симфонии и не являет собою устойчивой развитой мелодии: она беспокойный «взлетный» миг, взрывчатый элемент! Наконец, она воцаряется: нервная, мятущаяся, беспокойная! На смену ей (именно на смену, не в слиянии, а в остром сопоставлении) приходит в действие новая тема, типичная вдохновенная лирическая тема Чайковского, — в замедленном движении, как бы в опьянении, в восторге созерцания дивного видения, но в благоговейном восторге. Линия направления этой темы идет вниз, как мелодические темы Ленского, Татьяны, жалобы Купавы, мотив канцонетты второй части Четвертой симфонии и т. д. и т. д. В данном случае эта спокойно снижающаяся линия контрастирует нервно-трепетным взлетам первой темы. Такая конструктивная симметрия — уже внутри изложения тем — обусловила бы преждевременное равновесие, и дальнейшее движение было бы неоправданным. Но на самом деле равновесия нет, ибо различие в темпе, в ритмике и в степени напряженности настолько сильно между темами, что вторая из них при всей обольстительности своей лирической статики не

в силах сдерживать устремления первой темы, вызванной из глубинных звучаний. Опять без постепенного перехода — резким аккордом *sforzando* — начинается беспокойно-волнующееся развитие основной темы, темы, судорожно мятущейся в каком-то заколдованном кругу. Это не борьба — это острое мятежное, бунтарское, в хаотическом смешении взлетов и падений томящееся беспокойство, предчувствие неизбежности конца, безвыходность сознания: мрачное «Со святыми упокой» подтверждает с своей стороны то, что понятно уже давно.

Предел, достигаемый разработкой тем первой части данной симфонии, я должен определить теми же словами, какими несколько лет назад уже описал этот катастрофический момент: «Мне кажется, что есть правда в гипотезе, что процесс смерти мучителен ощущением длительного исхождения, вытяжения, излучения всей жизненной энергии из тела, что он, таким образом, имеет прототип, но бесконечно более бледный, в процессе творческом или в акте рождения ребенка. Как страшно, если Чайковскому раньше предназначенного времени дано было коснуться этого момента: достаточно близко в «Пиковой даме», но почти реально в Шестой симфонии, и в особенности в напряженнейшем, истомнейшем органном пункте первой части — *largamente*, перед возвращением побочной партии». ⁷ Иначе я не могу мыслить значения этого потрясающего симфонического момента... За ним снова лирическая улыбка: возвращение второй темы. Очень твердо подчеркнутым кадансом на гамме заканчивается первая часть.

Вторая — мирный контраст: легковейное *Allegro con grazia* — все еще привет миру! Наконец, вышеупомянутая третья часть — *лёт* злой силы или наваждение: словно настал чей-то черед обручения со смертью! Все пути закрыты для того, кто вольно или невольно оказался внутри этого заклятого хороводного круга-кольца. В четвертой части мы присутствуем уже при агонии просветленного сознания.

Впечатление от *рокового* контраста между этой последней частью симфонии и *всеми* предыдущими неизгладимо врезывается в мозг при каждом слушании симфонии. В первой части реял пламень бунтарства, дух борьбы, хотя тяжелой, в непрестанным преодолении хаотической разодранности, но все же борьбы. Здесь — просто стон: отчаянный взлет и изнеможенный вопль вслед за попыткой взлететь. Во второй части — в балетном интермеццо — разлита жажда рассеяния, развлечения игрой. Это словно бы прогулка: как бы на воле, хотя природы-то здесь нет! В последней части — конвульсии умирающего тяжелораненого. В третьей части: наглая демонстрация грубой силы вслед за слетом странных фантастических существ. В финале — беспомощность духа, тщетно пытающегося противодействовать приближающемуся концу. В первой части симфонии устремлением было раздуть тлеющий пламень духа, а здесь — загасить

его, задушить, затопить. Ужасна эта медленная, в отчаянных порывах протекающая, в судорогах мятущаяся схватка духа со смертью. Наконец, и тема надежды или примирения (вторая тема финала) стала *стоном*. Все глубже бездна...

Таково *откровение*, бывшее Чайковскому за семь месяцев до смерти (черновые эскизы симфонии были кончены 24 марта), а если считать со дня окончания инструментовки симфонии (19 августа 1893 г.), то за два месяца с небольшим до реальной встречи с тем чудищем, о котором он мучительно думал всегда, с момента расцвета своих творческих сил. Симфония заканчивается обратно тому, как началась: т. е. обратно медленному восхождению первых тактов и трепетным взлетам *Allegro* — в медленном снижении и затихании, в погружении вглубь, причем и мелодическая линия течет в направлении, обратном току начальной темы симфонии. Таким образом, конструктивная сущность всей симфонии тесно связана с психологически-интуитивной концепцией, чем и обуславливается ее стилистическая цельность и выразительность. Сам Чайковский, судя по письмам, был очень удовлетворен Шестой симфонией: вероятно, на этот раз ему удалось выразить то, что хотелось: он считал ее проникнутой настроением Реквиема.

3

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ ЧАЙКОВСКОГО

Заслуга установления и проведения начала «поэмности» в музыку принадлежит Листу. Поэмность выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции. Но что важнее всего — как мост, связующий эмоциональный мир музыки с миром идей. После Девятой симфонии музыка не могла не вступить на этот путь, если хотела быть не только выразительницей чувств или изобразительницей пасторалей, а реально властвующей в интеллектуальной сфере силой. Созданием циклических симфоний-поэм «Данте» и «Фауст» и целого ряда *одночастных* симфонических поэм, как-то: «Орфей», «Тассо», «Гамлет», «Прометей», «Идеалы», «Прелюды» и т. д. Лист приобщает музыку к великим завоеваниям западноевропейской поэтической и философской мысли.

Поэмность как фактор психологического порядка знаменует исхождение лирического начала за пределы личных излияний. Это есть проекция личности в мир. Личность строит ей желанные и удобные образы из пластического, образного материала, почерпнутого в окружающем мире. Иначе говоря, поэмность приводит к «лиризации» начала эпического или, наоборот, к растворению лирического начала в эпосе.

Так воспринимаю я поэмность и в сфере поэзии, и в сфере музыки. Колебания могут быть в ту или иную сторону, т. е. или

преобладает эпос, или лирика. Я бы сравнил «Полтаву» и «Демона» или «поэму в прозе» «Мертвые души» и «роман в стихах» «Евгений Онегин», а в музыке — «В Средней Азии» Бородина и «Бурю» Чайковского или «Садко» Римского-Корсакова и Поэму экстаза Скрябина.

В отношении музыки я должен подчеркнуть крайне важное последствие, вытекающее из вникания в идею поэмности. Как только начать рассматривать творческую деятельность Листа с точки зрения этой идеи как насущнейшей для него и плодотворнейшей, так сейчас же долгий и, по существу, никчемный и нелепый спор о том, что такое «программная музыка», переводится в иную плоскость и значительно углубляется. Дело совсем не в программе, т. е. в изображении чего-то посредством музыки или звукописи. Такая программная музыка давно была, и не к ней стремился Лист. Дело в углублении лирико-эмоционального начала музыки до выражения *мысли*, до касания мира идей. Важна не программа, а важна мысль или идея в ней заключающаяся, которая возбуждает в композиторе музыкальную мысль и музыкальные идеи. Программа, так понимаемая, выступает одновременно и как фактор психологический — внушая такие-то и такие-то поэтично-музыкальные настроения, и как фактор архитектурно-стихийный — предначертывая музыкальной стихии тот или иной вид *оформления*, чем и объясняется значительное расширение и обогащение музыкальных форм под влиянием «программной музыки». Именно последняя внесла за собой в привычные схемы множество новых конструктивных возможностей.

Чайковского как импульсивного лирика чрезвычайно должна была привлекать идея поэмности. Чрез поэмность он «проектировал» свое личное начало вовне, в мир. В его операх наряду с моментами подлинного театрально-яркого драматизма «поэмность» занимает значительное место. Его «Евгений Онегин», по существу, есть музыкальная поэма, или инсценированная «Symphonische Dichtung».

Поэтому нет ничего удивительного в том, что, с одной стороны, Чайковский выказывает себя решительным противником программной музыки, а с другой стороны, пишет ряд программных сочинений, каковыми являются: «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», симфония «Манфред», увертюра-фантазия «Гамлет» и симфоническая поэма «Воевода». Конечно, элементы описательной программности неизбежно играют роль в этих произведениях, как они играют роль и у Листа. Но сущность программности все-таки 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

* Личных лирических настроений или состояний.

идеи в музыкальное состояние звучания. Это как бы «материализация» поэтических образов в звуке, или звуковая конкретизация пластических образов, тогда как симфонизм есть преимущественно звуковая конкретизация мысли. Ибо в итоге каждая подлинная симфония выявляет мысль и мысль же в свою очередь организует (строит) симфонию, подчиняя себе эмоционально-волевые импульсы...

В центре симфонических поэм Чайковского я поставил бы «Франческу да Римини» по яркости, стремительности, образительности, выразительности и картинности ее музыки, при наличии сплошного напряжения и слиянности. Поэтическая идея дает здесь прекрасную для музыканта канву: противопоставление разбушевавшейся стихии и образа кроткой женственности, взятое в крайней острой форме.

Стихия вихря смолкает, неумиротворенная, но как бы затихшая, как стихает порыв ветра, чтобы потом с новой силой развернуть свое буйство. На этом фоне (на фоне вот-вот готовой разразиться бури) выступает рассказ Франчески. Здесь нет протеста, нет борьбы — только покорная обреченность: взывать о справедливости не к кому! Рассказ льется сперва как воспоминание, но мало-помалу он становится ярче, напряженнее и претворяется в переживание случившегося. Возвращающийся и с новой силой буйствующий вихрь захватывает Франческу и Паоло. Их тени исчезают. Вихрь властно внедряется в сознание слушателя.

Сравним с этой концепцией фантазию «Буря». Здесь наоборот: спокойная стихия окаймляет действие (звукопись властно колышущегося моря). Центр же действия есть ряд заклинаний: заклинание моря (водной стихии), заклинание духов воздуха (Ариель) и земли (Калибан), заклинание любовной страсти (Миранда и Фердинанд). Власть волшебника Просперо передается в симфонической поэме композитору. И глубоко неправы те, кто из предпочтения к внешне стройным схемам считает «Бурю» растрепанным, несвязанным сочинением. В числе обвинителей и сам автор, притом один из ярых! Между тем по конструктивности своей «Буря» — любопытнее и если не концентрированнее, то моментами напряженнее «Франчески». Прекрасно выявлен контраст: море спокойное (по краям поэмы) и море буйное (внутри ее). Еще сильнее впечатляет звуковой параллелизм: волнующаяся стихия (море) и вспыхивающая страсть (любовь Миранды и Фердинанда) — «двойная» буря. Замечательны по картинности и ритмико-инструментальной изобретательности два антипода — Ариель и Калибан, контрастирующие друг с другом и с окружающим их миром звучаний. Среди тесной связи и нарастающей прогрессии двух «бурь» их образы выявлены как эпизодические, но вместе с тем и как элементы брожения или закваски в общей структуре. Повторяю, форма этой поэмы, рассматриваемая с динамической точки

зрения, изумительно органична. Не менее органична она и в тональном отношении. Досадное пятно — с-диг'ный взрыв в центре поэмы, вслед за любовным экстазом, — недостойное по материалу, но крайне важное в архитектурном своем значении место!

По яркости выражения любовной страсти к «Буре» примыкает увертюра «Ромео и Джульетта». Мысль, данная в ее «сюжете», несколько близка уже упомянутым мною поэмам. То же противоположение стихий, но бушующих в человеке, а не вне его: мстительной вражды и любовной страсти. Контраст усугублен здесь вмешательством мистического элемента, причем любопытно вот что: начиная увертюру аккордами религиозного стиля, Чайковский, очевидно, ассоциировал с ними личность патера Лоренцо и неожиданно, конечно, для самого себя углубил значение этого доброжелательного лица, помогающего влюбленным и вместе с тем невольной несущего им смерть. В увертюре создается упорное впечатление угрожающего значения мистическо-церковной темы. Она принимает большое участие в разработке и саркастически меняет там свой притворно нелюбезный лик, данный во вступлении. Но самый потрясающий момент всего замысла это появление конвульсивно искаженной любовной темы в заключительной части увертюры. Вот где торжествует смерть!

Увертюра «Ромео и Джульетта» занимает в творчестве Чайковского одно из выдающихся мест. Мысль создать симфоническое произведение, основываясь на великом произведении Шекспира (трагедия «Ромео и Джульетта»), внушена была Чайковскому композитором Балакиревым (в 1869 г.). Совет попал на добрую почву, и в русской музыке стало одним примечательным сочинением больше. Пятидесятилетняя давность увертюры почти не повлияла на впечатление, ею и теперь производимое, — столь сильны и убедительны в своей непосредственности основные мысли увертюры и столь остро и до жути выразительно сочетаются они в простой и даже несколько условной программной рамке.

Но рассматриваемое совершенно независимо от извне данной программы звуковое содержание этого сочинения развертывается так: сурово выдержанные аккорды как бы молитвенного сдержанно величавого оттенка с переходами, похожими на тихо льющийся звук органа, вводят слушателя в сумрак под своды величественного здания и переносят воображение в круг неведомых таинственно затаившихся ощущений. С момента звучания этого введения в увертюру слушатель перенесен в странную обстановку, среди которой неизбежно должно развернуться что-то необычайное, словно он находится в святилище, где сейчас начнется совершение таинств. Звучания ширятся и заполняют все большее и большее пространство, прорезываемое время от времени светом вновь заструившегося звукового луча. Цепь судорожных вздрагиваний потрясает пространство и нарушает плавно льющееся течение звуковых волн. Судорожная и нервно

стиснутая тема захватывает внимание. Резкие, режущие воздух удары сухих аккордов, перемежающиеся взлеты и ниспадания, звенящие там и сям осколки звучаний (ударные инструменты, бьющие как бы вне меры, вне точки опоры); еле сдерживаемые в пределах четного размера, раскинутые в разные стороны звуковые линии — такова приблизительно данная в описании картина первого вслед за вступлением отдела увертюры.

Шум стихает. На смену выступает обаятельно нежная и ласковая, как бы убаюкивающая цепь звуковых сочетаний. Она предваряет появление одной из красивейших мелодий Чайковского. Это — вторая из основных тем увертюры. Своим любовным завораживающим порывом она на время укрощает дикое своеволие предшествующего звукового рокота. Но она же вызывает борьбу скрещивающихся течений. Злоба то сдержанно тлеет под маской застылого упрямого пребывания во власти оцепенелых звучаний, то резко прорывается и уносит в своем срыве весь оркестр. Снова пробивает себе дорогу нежно воркующая и шелестящая «колыбельная» и опять разрастается в огненном горении пленительная любовная мелодия; она ширится и напряженно разливается, пока не достигает пышной красоты цветения, и тогда увядает и как бы истает в собственном изнеможении, как всегда у Чайковского, не дозрев, не обнажив себя в наглom откровении голой чувственности.

Сквозь эту мелодию прорываются и вновь поднимают волнение взрывчатые частицы, заключающиеся в нервных мотивах увертюры; они заглушают песнь любви и приводят к погребальной колеснице: среди мерной поступи похоронного шествия (рокот литавр и глухие шаги басов на одной ноте) в обрывочном, истерзанном виде вновь звучит тема любви, несколько раз как бы порываясь взлететь, но незримой силой придавливаемая к земле...

Резкие удары аккордов всего оркестра, словно вколачиваемые в гроб гвозди, заканчивают увертюру, ибо злобе людской суждено затоптать навеки светлый любовный порыв и надежды юности и счастья.

В столь образной и выразительной звуковой речи поведал Чайковский грустную судьбу человеческой жизни. Разгадка его творчества *таится*, несомненно, *в загадочном преклонении перед таинством смерти*, причем *ужас* этого заглядывания в пустоту небытия непрестанно *углубляется* по мере уклона жизненного пути композитора к концу. В «Ромео», затем в Четвертой симфонии, и даже еще в Пятой давящая сила входит как сила, привходящая извне (вспомним «трубный» мотив, врезающийся в звуковой план всей Четвертой симфонии). В «Пиковой даме» присутствие смерти пронизывает уже все развитие действия. В Шестой же симфонии эта мрачная сила вселяется в самое существо музыки, словно композитор уяснил себе, что не где-то *вне* пребывает и не извне приходит смерть, а таится она в глубинах самого человека, и что воля к жизни может быть ослаблена и

совсем уничтожена волей к смерти и к небытию. Отсюда вытекает наличие постоянного скорбного зова и грустного сосредоточенного раздумья во всех почти произведениях Чайковского.

Тщетны были его попытки уйти в круг иных, радостных и солнечных переживаний, в тепло быта и в уют тихого созерцания жизни и природы! . .

Тщетность усилий выйти за пределы скорби и постоянной прикованности к «подземному» выразительно и остро до жути звучит во вступительной части к увертюре-фантазии «Гамлет», совершенно непонятно почему забытому произведению. Вступительная часть эта несколько родственна по элементам первой части «Манфреда», только вся концепция резче подчеркнута. В «Манфреде» — блуждание воли, чувства и мысли. Но блуждание приводит к призраку женщины, к воплотившейся было мечте о ней. Здесь же за каждой попыткой взлета или даже только восхождения следует тотчас удар молота, прибавление к земле. И чем напряженнее душевный сдвиг, тем яростнее и упорнее удары! На миг все это затихает, слышен не то перезвон, не то отражение каких-то отдаленных стонов. Сильное нарастание звучности приводит к утверждению основной темы вступления в могучей решительной фанфарообразной поступи. Со страшным усилием, словно из железных тисков, выделяется устремленная вперед волевая тема Allegro. Несмотря на буйный натиск ее, несколько раз возобновляемый с еще большей решимостью, какая-то сила придавливает ее книзу, вглубь. Борьба становится неравной, ибо сеть острых фразок в различнейших ритмических преломлениях расстилается над обрывком основной темы, с глухим рокотом тщетно пытающейся подняться. Дикие вопли и присвисты, наконец, стихают. Возникает новая тема (у гобоя) — причудливо изломанная, но упорно ласково манящая и зазывающая; капризно-призрачная, она застывает, чтобы уступить место кантилене — любовному стремлению и желанию. Таким образом, все три темы подряд неустанно влекут вперед, вдаль. Движение поддерживается еще более нарастанием страстного влечения. Слышна угроза. Переливчатый ритм триолей, наконец, сбивает ритм кантилены. Где-то в отдалении звучит ритм странного марша. Все ближе и ближе. Новое нарастание. И опять, как из тисков, буйно вырывается первая тема Allegro и увлекает в своем стремительном порыве весь оркестр. Вновь выплывает манящая скорбная тема (опять у гобоя), в еще более капризной орнаментации и своеобразном колорите. Синкопированный — прерывчатый — бег триолей струнных, сопровождая эту тему, вносит тревожное настроение как бы ожидания чего-то жутко-неизвестного. Но следует неизбежный контраст (любовная кантилена в еще более звучно-певучем изложении), благодаря чему усугубляется напряжение.

Ряд ритмических перебоев — и вся власть лирического излияния рассеивается. Остроритмованная сеть снующих вверх и

вниз фраз, или, вернее, обрезков линий, заполняет звучащее пространство. Напряжение и нарастание опять приводит к странному маршу, издали приближающемуся. Новое нарастание, и из тисков его еще раз как бы выбрасывается волевая устремленная главная тема (данная в уменьшении). Словно наткнувшись на какое-то мощное препятствие, она резко обрывает свой полет, и из-за нее выступает угрожающий рев оркестровой массы духовых. Несколько упрямых попыток взлететь — и энергия темы исчерпывается. Замечательная по замыслу, противопологаемая всему до сих пор бывшему устремлению вперед, фраза виолончелей, столь похожая на фразу Ленского («Что день грядущий») и на многие схожие с ней по построению мотивы «обреченных», замыкает борьбу. После нее, на мрачном похоронном ритме литавр (вроде как в увертюре «Ромео»), звучит стон, беспомощно затихающий. Это заключительное появление основной темы вступления: воли не хватило!..

По мере возможности я старался выявить в своем бледном пересказе напряженную динамику звучания замечательной увертюры, крайне любопытной в своем музыкальном решении проблемы о безволии, возникающем в итоге слишком *деятельной* мечтательности. Стилистическое задание данного произведения и состоит в том, чтобы, выбрав ярко и напряженно устремленную тему, создавать ей ряд препятствий к развитию и этим исчерпать ее ритмическую энергию и энергию звучания до максимума возможностей.

Есть еще одна симфоническая поэма Чайковского, незаслуженно редко исполняемая. Имею в виду «Воеводу». Ее концепция проста и отчасти подобна «Франческе», т. е. любовное томление центра поэмы приводит к взрыву ревности и смерти. Только здесь уже не рассказ и не воспоминание о любви, а красивый, лирико-элегический любовный дуэт с патетическими нарастаниями. Мелодия малорусского характера сменяется малооригинальной мажорной фразой. Но лучшее место поэмы это все введение: дух захватывающая стремительная скачка! Широко развитой, изобразительно картинный и вместе с тем эмоционально выразительный момент. «Воевода» была создана осенью 1890 года (письмо из Тифлиса Юргенсону от 28 сентября), т. е. вскоре после окончания «Пиковой дамы» и секстета (в первой редакции). Инструментована в течение сентября 1891 года. Исполнена 6 ноября того же года в Москве, а на другой день после концерта партитура ее была уничтожена самим композитором. Если бы А. И. Зилоти не сохранил оркестровых голосов поэмы, благодаря чему удалось после смерти композитора восстановить и издать ее, мы имели бы одним примечательным сочинением Чайковского меньше. Покойный Никиш своим исполнением восстановил репутацию произведения, подорванную самим композитором, с болезненной мнительностью отнесшегося к неуспеху «Воеводы» и отрицательным отзывам друзей. Но и

сам он, по-видимому, был чем-то серьезно недоволен в поэме и нервно, скомканно продирижировал ею в первый и последний раз. И действительно, среди поэм Чайковского «Воевода» выступает каким-то «уродцем», чем-то недосказанным, недовыявленным, несмотря на вдохновенность начала и на трепетность жизненную всей ткани произведения, к тому же крайне любопытного по тональным сопоставлениям (a-moll, b-moll — e-moll, Es-dur) и инструментально насыщенного, с острыми колористическими домыслами. При тщательном взглядывании и при слушании остается впечатление какой-то «сбитости», нелогичного распределения материала и невыясненности плана. Смелая вещь, но не зрелая: убеждающая порывом, а не симфонически развитой мыслью. Словно композитор стоял на пороге чего-то им желанного, но не осознанного!.. Все-таки, думаю, что «Воевода» еще дождетя столь напряженной интерпретации, которая *воссоздаст* поэму, недосозданную автором.

Наиболее крупной по замыслу симфонической поэмой я считаю все-таки симфонию-поэму «Манфред». Поэму — ибо в ней ясно выражена поэтически образная концепция сюжета и его картинность: явление феи в брызгах водопада — знаменитое изобразительное скерцо-пейзаж, жанровая сцена в горах и, наконец, грубая, но ярко ритмованная и пестро декоративная, бенгальским огнем освещенная оргия. Симфонию — ибо в ней развита и проведена в циклической форме независимо от поэтического сюжета симфоническая мысль, лелеемая Чайковским всюду: тщетность волевых усилий. Но, кроме того, «Манфред» как симфония имеет значение и с точки зрения чистого симфонизма. В ней мы имеем дело с концепцией преодоления звучащей среды основной, главной темой Манфреда. Это рождает ряд любопытных контрастов-конфликтов, нарастаний, ниспадения, эмоционально-патетических взрывов и упадка воли, опять нарастаний — опять падений. Чайковский развертывает наиболее яркую картину «блужданий воли и духа» в первой части симфонии. Она и является важнейшей, приводя к мрачному отчаянию, из которого дается выход не внутреннего порядка, а внешнего: в виде трех остальных частей, как бы развлекающих страждущий дух Манфреда. Отчужденность и гордость основной темы — вот мысль музыки, ясно проведенная. Тема с роковым, убеждающим в тщете усилий ритмическим упором. Это уже переход к идее Шестой симфонии — к трагической обреченности духа человеческого — смерти.

«Манфред» Чайковского — запоздалое *memento* о когда-то влиятельном «байронизме». Конечно, здесь уже нет презрения к людям и уверенности в правоте своей отчужденности. Манфред Чайковского — человек гордый, но мучающийся своим одиночеством и безлюдностью вокруг себя, блуждающий дух, потерявший жизненную тропу. Поступь основной темы крайне характерна в своем уверенном ритме, но уверенность ее стран-

ная, словно *отталкивание* духа от какой бы то ни было опоры, отказ от спасательных кругов общения с жизнью: «Знаю, что гибну, и хочу погибнуть, прошу оставить меня в покое».

Все четыре части симфонии, по существу, суть картины странствий Манфреда *мимо* жизни, хотя он жаждет найти вокруг себя точки опоры. Ведь, несмотря на сурово высказанный в основной теме отказ от жизни в экстазе душевного отчаяния, она все-таки прельщает и манит то прелестью романтической природы, то пасторальной настроенностью, то призрачным женским образом. Не будучи в силах зацепиться за жизнь в своей слепоте, Манфред идет за каким-то неясно манящим призраком в недра земли, в чертоги отрекшихся, как и он, от света подземных духов. Оказывается, что в сфере *фантастических призрачных образов и видений* его тема (вернее, отрезок темы) вдруг получает волевою заклинающую силу и вызывает вокруг себя наглые хороводы чудищ. Мало того, властью заклинаний вызван даже женский образ. Но, по смыслу музыки, с еще большим сосредоточением в себе, с еще более гордой скорбью и отчаянием дух Манфреда отталкивает себя даже от мира, созданного его воображением. Ни в жизни, ни в мире фантазии ему нет места! В то искупление, о котором возвещает в конце симфонии религиозно-стилизованная музыка, конечно, его над рассказом и звукописью.

Монотематизм данной симфонии — в смысле подчинения всех элементов основной теме — делает ее в конструктивном отношении иначе в сравнении с другими симфониями, основанными не на кружении вокруг одной оси, а на возрастающем во взаимном конфликте стремлении тем прийти к синтетическому объединению или примирению в итоге длительного развития. В силу принципа соподчиненности одной теме «Манфред» оказывается более статичным, и потому не всегда заполнение звукового пространства является в нем равно напряженным. Более статичным, чем, например, первая часть Четвертой симфонии, с ее в напряженной прогрессии нарастающим нагнетанием музыки.

В симфонических поэмах своих Чайковский с меньшей, чем в симфониях и операх, силой воображения и напряженностью раскрывает мир звуковых идей и развивает интереснейшие поэтические задания, стоя на грани между лирическим пафосом — выявлением себя, своего я — и музыкальным рассказом (эпический элемент). Равновесие, конечно, всегда нарушается в пользу лирических излияний и драматических контрастов. В этом большое отличие поэм Чайковского от красочных звукописей поэм Римского-Корсакова. Если вернуться к сравнениям из сферы поэзии, я бы сблизил стиль Чайковского с лермонтовским «Демоном» или «Аластором» Шелли не в смысле, конечно, сродства поэтических идей, а в отношении внутреннего напряжения и устремления лирического пафоса, т. е. господства никто не поверит! . .

Крайне характерно, что во второй — послеонегинский — период творчества, в период менее интенсивного душевного давления, когда нервный ток лирики композитора несколько растворился, Чайковский заметно склоняется в своих сочинениях в сторону сюитных форм-схем. Вероятно, схемы эти благодаря несколько расплывчатой «свободной» конструктивности их и произвольной, в смысле сопоставления отдельных частей, сцепляемости давали возможность создавать шаг за шагом любопытные инструментальные задания, не «взнуздывая» волю к непрерывному симфоническому напряжению.

В то же время присущие сюитам специфические виды контрастов, основанные на чередовании танцевальных форм при обязательном соблюдении свойственной каждой из них ритмической формулы и определенного канонически установленного метра, держали воображение (утомленное напряжением творческих сил до нервного кризиса 1877 г.) в приятных ему границах. Приятных, потому что такого рода контрасты требовали скорее остроумия в изобретении пикантных сопоставлений элементов и чередований частей, а внутри их — красивой игры в тембры и умения вышивать инструментальные орнаменты, чем непрерывного устремления ума и воли к тому, чтобы течение звукового тока ни на миг не прерывалось, особенно в моменты соединения, «сливания» или сочленения элементов. Сюита как свободная игра не требует непрерывного возбуждения и напряжения музыкального сознания, т. е. в существе своем симфонизм в ней отсутствует и инструментальная статика преобладает в ней над динамикой. Части сюиты не спаиваются: они сопоставлены друг другу или чередуются друг за другом по методу различий — ритмических, тональных и темповых. Зато внутри каждая часть предоставляет композитору крайне завлекательные возможности: комбинировать тембры инструментов, выявлять в solo наиболее присущие каждому из них эффектные свойства — словом, ткать инструментальный орнамент в разнообразнейших видах и целях. Как момент некоторого отдыха от *игры* в сюиты внедряется инструментально-лирическое интермеццо — ария как задание, в котором сосредоточено влияние песенного начала и в котором обычно звучит эмоциональный элемент сильнее, чем где-либо в сюите.

В течение времени с осени 1879 года по июль 1884 года, т. е. до «Манфреда» и Пятой симфонии, знаменующих опять усиленный ток симфонизма, Чайковский создал три сюиты для оркестра. Кроме того, среди них ряд других произведений также сюитного характера. Таково, прежде всего, Итальянское каприччио (в начале 1880 г.) с его изумительно сочными «импрес-

сионистически» яркими ритмическими сопоставлениями, подчас улично-грубыми, но зато рождающими ощущение полнокровной пестрой суеты итальянского современного города. Недостаточно артистичный подход к каприччио (в сравнении с испанскими увертюрами Глинки) создает моментами впечатление «запротоколенной жизни», а не претворенной в художественном созерцании сферы жизненных восприятий. И все-таки увлекает свежесть «бытовой звукописи» и острота снующих ритмов (в особенности, когда на рельефно отмечающем себя фоне зигзагами прорезываются фанфароподобные штрихи остальных инструментов — *Allegro moderato*). На полпути между сюитой и симфонией, но ближе к сюите, стоит мастерски написанная Серенада для смычкового оркестра в четырех частях (осень 1880 г.). Она вылилась как-то *нечаянно*, по выражению самого композитора, и отличается стройностью, ясностью и уверенностью выполнения. Видно, что это — сочинение мастера, с легкостью, в виде отдыха, выполняющего любое художественное задание. Серенада не выделяется среди сочинений Чайковского ни силой душевного напряжения, ни красотой борьбы и преодоления, ни яркой выразительностью своих линий. Это именно отдых, момент передышки, точка, поставленная в итоге пережитого. Произведение, таким образом, по своему содержанию вполне соответствует дословному смыслу своего обозначения. Ведь серенада и значила когда-то: *вечерняя музыка*, т. е. музыка, посвященная затишью и успокоению или забаве, развлечению в противовес шумным треволнениям дня. Созерцание взамен действия. Видение красоты и любование ею. Отсюда значение серенады у трубадуров (рыцарей-певцов XI—XIV вв.) как музыки, воспевающей красоту возлюбленной дамы.

Мало-помалу содержание серенады стали приурочивать вообще к приветствиям и прославлениям вне определенного времени дня. И в Германии в городах серенады были очень распространены. Еще в прошлом столетии приветственные серенады исполнялись по случаю приезда какого-либо уважаемого деятеля или в честь того или иного события в жизни всеми чествуемого великого человека. Параллельно значению серенады как приветственной музыки росло ее *независимое* от случаев и событий значение как звуковой формы, занимающей среднее положение между *сюитой* (последование танцев или разного рода оркестровых пьес, объединенных скорее под знаком внешнего сопоставления различных ритмов, чем спаянных изнутри) и *симфонией* — высшей формой воплощения звуковых образов, созданных и движимых напряжением воли, творящей их, и сцепленных друг с другом как бы в круговой поруке: мысль ведет мысль.

Среднее положение серенады между этими двумя формами выражается в том, что, подобно сюите, она включает в себя более пестрое звуковое содержание, чем симфония, и не является музыкой, развивающей и движущей мысли — темы во вза-

имном борении. В особенности это заметно в первой части Серенады Чайковского, где даны после небольшого полнозвучного введения два четко отличных друг от друга отдела, каждый из которых отмечен наличием основной мысли — темы и сплетением вокруг нее звуковых завитков, подобно плющу, ее обвивающих. В симфонии такие два отдела рассматриваются как противоположения, независимо от того, заключает ли каждый из них в себе одну тему или объединенную группу. Например, в Пятой симфонии в первой части мы видели очень развитое изложение тем, где за основной темой идет ряд противопологаемых ей мотивов. Отсюда и рождается борьба и скрещивание. В Серенаде же подобное стремление исключается: первым двум отделам соответствует *повторное* проведение их, причем повторение отличается от начального проведения единообразием тональности (т. е. отсутствием красочного различия между темами). Таким образом, Серенада с первой же части раскрывает в противовес драматизму симфонии созерцательный, уравновешенный характер своей музыки: словно птицы, реют в воздушно-звуковом пространстве *темы*, не вступая друг с другом в противоборство.

Связывает их лишь то, что они одновременно окутаны общей воздушной пеленой (единством замысла всего сочинения) и обрамлены одной и той же рамкой: темой *введения*, раскрывающей и замыкающей как первую часть Серенады, так и заключительную (IV).

На эту последнюю часть необходимо обратить внимание. Не заключая в себе ничего существенно душевно-значительного, она тем не менее являет забавный образец шутливой игры в звучания. Вслед за медленно проплывшей вставной (эпизодической) мелодией русского склада из нее же вытекает задорно-вертлявый плясовой напев, будто бы совсем новый, а на самом деле притаившийся в начальных звуках вступительной темы Серенады. Он теперь занимает господствующее положение и, как бы издеваясь, отражает и преломляет во всевозможных изломах исковерканную основную мысль. Вдоволь натешившись и исчерпав весь запас своих изворотливых шуток, этот гибкий мотив распыляется в быстро текущих навстречу друг другу гаммах (последование звуков как бы по ступеням) и на время уступает место полнозвучно и широко проводимой теме введения. Движение ненадолго приостанавливается. Но все-таки сдержать напор всей предшествующей беготни эта тема не может и вскоре сама превращается в тот же гибкий вертлявый мотив. Упорным утверждением этого задорного мотива серенада заканчивается.

Что касается ее средних частей — милого в своем простодушии и кроткой прелести Вальса и трепетно льющейся Элегии, как воспоминания о чем-то минувшем, далеко, все еще дорогим, но не вызывающем острой скорби, музыка их ясна и понятна

в своей искренней непритязательности и вызывает постоянно отзывчивость и признание со стороны отдающихся ее томному обаянию слушателей.

Из мыслей для сюиты выросла созданная уже после Третьей сюиты Концертная фантазия для фортепиано с оркестром (1884 г.), с ее специфически сюитными «Контрастами» (II часть) — сферой причудливых инструментальных снов-узоров, не ярких красочно, а подобных светотени гравюры. Да и сама симфония-поэма «Манфред» в картинной изобразительности трех ее последних частей соприкасается с заданиями сюитного порядка.

Большими развитыми сюитами являются, строго говоря, и балеты Чайковского, особенно первый из них, «Лебединое озеро» (1876 г.), сочиненный как-то неуютно, с глубокими провалами в балетную «дансэнтную» банальность и наряду с этим с мудрыми прозрениями в сферу подлинно балетного действия с напряженной динамикой танца и жеста (сцены) и с захватывающим чувством пьянящим любовным лиризмом. Менее сюитна, но с сюитными кусками внутри действия, сказочно пышная «Спящая красавица» (1889 г.), имеющая полное право считаться первым классическим русским балетом. Знаменитое шествие героев сказок Перро в последней картине «Спящей красавицы» является выдающейся по инструментально-колористическим заданиям звукописью-сюитой. Так же и «Щелкунчик» (1892 г.), давая в первой половине своей симфонически развертывающееся балетное действие, в последней части (дивертисмент) разливается как ярчайшая в своей ритмо-красочной выразительности сюита, где взаимно противопоставлены в последовательном чередовании наиболее сочные танцевальные формулы. Сюитными циклами являются и «Детский альбом» (подражание Шуману) и «Времена года» — серия фортепианных пьес, но с заданиями не столько чисто инструментального порядка, сколько музыкально-иллюстративного с преобладанием чисто лирических состояний. В этой сфере Чайковский продолжил своеобразно русский фортепианный стиль — лирико-созерцательный пианизм без щегольства специфическими эффектами фортепианной звучности, но с постоянным призывом неуловимо своеобразной, все-таки безусловно фортепианной, поэтической задушевности (таковы популярнейшие «Баркарола», «Песня жаворонка», «Подснежник», «Белые ночи» — все индивидуально рельефные сочинения). Зерна данного стиля посеяны уже Глинкой в его фортепианных пьесах. В Чайковском звенит скорее сочетание Глинка — Фильд — Гензельт с прорывами к Шуману, чем влияния Листа и Шопена (несколько исключений только подтверждают своим напускным фортепианным велеречием правильность основного пути). Тропинка, проложенная в русской фортепианной музыке Чайковским, пока заглохла, но думается, что не навсегда.

Вернусь теперь к анализу трех крупных произведений и задуманных и осуществленных именно как сюиты.

Первая из них в окончательном своем виде имеет шесть частей: Интродукция и фуга, Дивертисмент, Интермеццо, Marche miniature, Скерцо и Гавот.

Фуга является симфонически-напряженным эффектно разработанным введением — отправной точкой, где, подобно прелюдиям в сюитах и партитах Баха, утверждается стихийная сущность инструмента (раскрывается его подлинное звуковое я). В данном случае оркестр и выступает как некий единый инструмент и выполняет определенное звуковое задание — разложить и вновь сочетать некую звуковую данность. Зерно темы прелюдии — в пределах септимы очерченный мелодический ход, при движении сверху резко хроматизованный, а при движении снизу дающий ход на чистую кварту. Впечатление звукоряда d^1-a-e , в котором a — центр. Ход этот, порученный фаготу, развиваясь в течение 15 тактов в медленном темпе и в итоге не разрешаемый, создает впечатление ярчайшего неустоя,* опровергнуть или, вернее, уравновесить которое поручено, как и следует ожидать, следующей за прелюдией фуге. Тема ее диатонического склада выступает как разрешение или возвращение к равновесию вышеупомянутого мелодического задания, а вся фуга в целом — как утверждение власти тоники d (re) над всеми сконцентрированными вокруг ее звучаниями. В прелюдии тяготение к re почти замаскировано, потому что прелюдия являет из себя некое статически данное звуковое пространство, как бы замкнувшееся в доминантовых (по отношению к re) гармониях. Но поскольку она прилегает к фуге, тема которой — утверждение тоники re , постольку она одновременно и контрастирует и тяготеет к теме фуги и к самой фуге. Последняя, наоборот, вся динамична и, как всякая фуга, знаменует: а) утверждение темы, б) ряд так называемых проведений ее. Эта часть неизбежно содержит в своей поступи двуличие: с одной стороны, в ней должно рождаться стремление разорвать звуковое кольцо, уйти из-под власти сомкнутого в теме фуги сочетания тонов. Чем больше содержит мелос темы потенциальной энергии, которую можно сравнить с напряженной тетивой лука, тем сильнее и пронзительнее полет этой темы в течение всего развития и тем острее ощущение, что будто бы рост фуги есть полное разложение данного в теме задания или что динамика фуги содержит в себе исключительное устремление от центра. На самом же деле чем сильнее стремление разорвать звуковое кольцо, тем убедительнее связь взрывчатых элементов с темой и с тоникой фуги. Потому что пронизывающий фугу монотематизм и постоянно упорно проводимая связь элементов по принципу

* В дальнейшем развитии прелюдии все более и более оттеняемого и подчеркivanого.

подобия (канонические ходы, имитации, стретты, различные виды и способы отражений и обращений) создают такого рода спайку, которой не опасно никакое видимое расслоение. Форма фуги была и останется в конструктивном отношении и в отношении логики музыкального мышления верховным достижением. В фуге временная природа музыки, не жертвуя ничем в пользу застылой схематичности и в каждой данный миг уходя из цепей ее, в то же время ни на момент не растворяется и не разрыхляется в хаосе бессмысленных блужданий зря расточаемой энергии звукового тока.

Фуга Чайковского — блестящее для него достижение, так как динамика ее звучания доказывает, что он мастерски владел методами сцепления элементов при тематическом единстве на основе принципа подобия и распределением энергии звучания на весьма значительном протяжении, хотя бы сама тема фуги, как в данном случае, содержала слишком определенно завершённый мелодический ход (ритмически напоминающий фугато одного из антрактов «Князя Холмского» Глинки), что заставляет пользоваться ею как неделимым, неразложимым куском и ведет к несколько грубым и массивным сопоставлениям. Идеал же фуги — сплошное, почти неразложимое слухом, текущее соподчинение звучащих элементов (частей и отрезков). В фуге Первой сюиты великолепно проведена вся подготовка к заключительному стреттному утверждению темы путем внедрения напряженного звучания ее у валторн и фаготов в виде фона для стремительной фигурации струнных и деревянных духовых, после чего могучее каноническое появление темы в основном виде звучит как радостный вздох облегчения и уже как реакция душевному напряжению выступает все замыкание фуги или угасание звучаний на органном пункте тоники. Последняя вспышка — утверждение темы в ре мажоре у кларнетов и фаготов и увенчивающий фугу светлый аккорд.

Я вынужден был остановиться на этом примечательном введении в Первую сюиту Чайковского очень долго, потому что оно является само по себе крайне ценным в его творчестве достижением в сфере полифонии, а кроме того любопытным примером конструкции сюитных форм. Симфонически напряженная интродукция и фуга выступают как базис, как скала для всего остального звукового материала сюиты, тематически с фугой не сцепленного, но как бы рассеивающего в ряде концепций (преимущественно метрически-танцевальных) суровость первоначального задания, как виноградники по извилинам и склонам горных уступов.

Вторая часть сюиты — *Divertimento*. Как развлечение, как забава — игра звучаний в рамках вальсообразной формулы в светлой (в отношении к предыдущему ре минору) си-бемоль-мажорной тональности. Тему мягко утверждает кларнет, а опровергают, сворачивая в иной ритм и в минор, струнные. Пест-

рый шелест деревянных духовых сменяет их, и через некоторый момент уже на фоне этого шелеста триолей элегантно выступает главная тема у первых скрипок... Третья часть — Интермеццо, характерное для Чайковского элегическое излияние. Конструктивно оно имеет значение то же, как ария в классических сюитах, т. е. лирическая остановка — момент созерцания, или как внедрение песенно-инструментального начала в сферу, где господствует танец (жест) с его четкими метрическими формулами... После Интермеццо как остроумный контраст его эмоциональному устремлению выступает кукольный *Marche pitiatue*, словно бы завели в противовес душевному излиянию бездушный механический органчик. В Чайковском уже раньше зародилось то лукавое постижение жизни как сцены, на которой люди-куклы измышляют будто бы самостоятельные трагедии и комедии, выполняя на самом деле лишь энергией завода предначертанные и обусловленные движения. В «Щелкунчике» эта мысль нашла вполне достойное приложение, а потом уже через девятнадцать лет на нее откликнулся и глубоко довершил Игорь Стравинский,⁸ уже искушенный механикой «Золотого петушка» и таинственной жутью гармоний Скрябина.

Пятой частью сюиты Чайковского выступает задорно ритмованное Скерцо *B-flat* в $\frac{4}{4}$: пикантный диалог между струнными инструментами и деревянными духовыми с любезными душе композитора стрекотанием и шуршанием их, здесь еще не страшными, но уже предвещающими шелесты «Пиковой дамы» и Шестой. Средняя часть Скерцо любопытна эпизодическим появлением у скрипок крайне своеобразного мелодического образования (из главной темы) и внедрением новой темы, звучащей подобно ритму лезгинки из «Руслана», но данной в увеличении и горизонтально перевернутой.

Таким образом, *B-flat*ные Дивертисмент и Скерцо своим живым и светлым настроением окаймляют элегический стон Интермеццо и холодную механичность Марша. Последняя часть — бодрый ре-мажорный солнечный Гавот — как бы подтверждает и усугубляет значение ре-мажорной тоники, промелькнувшей в самом конце фуги как заключительное проведение ее темы. Поэтому вполне естественным и неизбежным является завершение Гавота также темой фуги, благодаря чему сюита как конструктивное задание получает окончательное завершение.

Первую сюиту хоть изредка исполняют, но судьба Второй — крайне печальна: ее вовсе и совсем незаслуженно забыли. Чайковский вложил в русскую инструментальную музыку очень много ценных находок, рассеянных повсюду. Мастерство и ставшие каноническими принципы инструментовки Римского-Корсакова заслонили оркестровый стиль (не инструментовку, а именно оркестровый стиль, стоящий в тесной связи с музыкальным замыслом, как неким неделимым актом) Чайковского, но, мне кажется, что прошла та пора, когда привычным было утверж-

дать одно явление за счет умаления другого. Внимательное изучение партитур Чайковского обязывает признать в нем выдающегося инструменталиста-драматурга и инструменталиста в тесно колористическом и глубоко симфоническом значении этого понятия. Вторая сюита является в данном отношении любопытнейшим опытом. Ее конструкция покоится исключительно на заданиях чистого инструментализма, и вся планировка частей свидетельствует об этом: даже помещенное перед самым финалом сюиты лирическое интермеццо *bergscuse* («Грезы ребенка») направлено более в сторону использования соответствующей смыслу «сюжета» инструментальной фантастики, чем в сторону «лиризации». Напевные темы или заслонены инструментальным орнаментом, или рассеиваются внутри мозаично инкрустированной сферы звучаний, или расслоены посредством внедрения в гармоническую ткань вокруг них и между ними неожиданных тембровых созвучий (тембровый контрапункт), то заплетающих кружева звучаний, то совсем изменяющих направление движения. Звучащее пространство заполняется тогда игрой светотени, нежными просветами вдаль среди как бы разорванного фона. Слышатся слой за слоем звучащие плоскости: своеобразные комбинации деревянных имитируют робко шелестящие взлеты струнных; арпеджио арфы, прорезанное гобоем, как бы дает импульс к гобойной каденции, над которой реют тремолирующие скрипки. Впрочем, нет возможности перечислить шаг за шагом опыты инструментализации звукового содержания, испытываемые Чайковским в этой части и в остальных частях сюиты. Кроме того, перечисление словесное лишь разрывает ткань звуковую, не создавая взамен нового целостного впечатления.

Не разбирая Второй сюиты целиком и подробно, я укажу только на то, как в ней развивается инструментальное действие. Первая часть — «Игра звуков». Сперва идет небольшое введение, звуковая сущность которого заключается в ряде периодических выступлений струнного квартета, замыкаемых каждый раз как бы подтверждающей мысль фразкой (вздохом) деревянных и валторн. Напряжение *Allegro* — рост инструментальной темы в сплошных стреттах. Оно приводит к упору: к изложению новой темы и, далее, к длительному утверждению минорной (статичной в своей ритмике) фразы, имеющей значение контрастирующей первым двум мажорным темам партии. Этот контраст ведет к тому, что повторное изложение главной темы в виде яркой фуги и в конце ее совместное одновременное проведение первой и второй тем создают колоссально напряженный сдвиг звучаний, натиск которых еле-еле сдерживает вторичное появление минорной темки и краткое повторение введения. Вся эта часть на первый взгляд при сравнительно не богатых содержанием темах представляется несколько неуравновешенной. Но впечатление такое неверно. Дело в том, что все темы *Allegro*

спаяны между собой и внутри очень остроумным приемом: движением тритактами, ибо и первая и вторая темы и побочная им — все скомпонованы как тритакты, но ритмически различные. Можно себе, следовательно, представить, какое богатство сопоставлений и какое пышное сочетание тем рождается на протяжении всей первой части сюиты. Это — подлинная, свободная в своем полете игра звуков, но не игра в звуки. Как и в первой части Первой сюиты, специфически колористических заданий здесь нет, но зато гибкость инструментальных ритмов вызывает изумление.

В очаровательно изысканном Вальсе ритмическая гибкость сочетается уже с колористическими заданиями, особенно в сфере комбинаций многообразных тембров кларнетов и претворений их звучности сквозь различную среду и в различных значениях (кларнеты то ведут мелодию, то выступают как колышущийся фон). В сравнении с первой частью звуковое действие является здесь как менее напряженное. Если в первой части *натиск*, то здесь ласковая нега.

В третьей части сюиты опять устремление, но уже в область инструментальной юмористики. Это — *Scherzo burlesque*, веселое, искристое, все построенное на пикантных контрастах при упорном ритмическом органном пункте, своего рода «*basso ostinato*». Тонико-доминантовая ритмическая фигура из восьми дактилей, замыкающая тему, стилизует гармонику, что подчеркнуто еще введением в состав инструментов данной части четырех аккордеонов (гармоник), т. е. механического * последования определенной ритмической формулы. Чайковский любил в своих танцах и скерцо вызывать впечатление уличной, деревенской и городской, праздничной игры и будничной сутолоки (того же порядка, как я уже упоминал, Итальянское каприччио). *Scherzo burlesque* — одно из ярчайших художественных достижений композитора в подобном направлении.

О звуковом смысле четвертой части сюиты («*Rêves d'enfant*») после вышесказанного остается добавить только, что по степени напряжения действия оно знаменует опять уклон к статической застылости, к истоме, к *неге*, к ласковому тону звучащих волн и, таким образом, стоит к Скерцо в том же отношении, как Вальс к первой части сюиты. Зато в финале сюиты («*Danse bagoque*» в стиле Даргомыжского) опять устремление к юмору — опять быт праздничной русской улицы с неуклюжей сутолокой, задором, наглостью, лихими ухватками, лукавым поддразниванием, хитрым шепотком и упрямым вытаптыванием одной и той же ритмической фигуры. Срочно, ярко и красочно. Конечно, в подобных инструментальных картинах Чайковский скорее впечатлительный бытописатель, чем поэт. Можно не лю-

* Сравним с введением в Первую сюиту механизмирующего движения кукольного марша.

бить этих грубых сцен, но нельзя не признавать их жизненной выразительности и выразительной жизненности, претворенной в звучаниях. Как в области слова (литературы) можно построить лестницу восхождения к чистой поэзии и, далее, к чистому мышлению от летописи, рассказа, от поэтического описания, от мемуаров, от романа и т. п., так в музыке можно представить себе как крайности: сферу претворения в звучаниях непосредственных жизненных впечатлений и психических состояний и сферу чистого мышления в звуковых понятиях, совершенно освобожденных от эмоциональных влияний.

Третья сюита Чайковского (сочинена через год, и даже менее, после Второй — в 1884 г. летом) — произведение, наиболее популярное и любимое среди остальных. И действительно, она этого вполне заслуживает, так как по богатству материала, остроумию изложения и, наконец, по неумолимо растущему в постоянном нагнетании захватывающему внимание инструментальному замыслу сюита эта выступает как великолепное вдаль простирающееся музыкальное строение, красиво завершённое роскошным садом вариаций и замыкающим их пышным полонезом.

Точкой отправления сюиты является пьеса инструментально-напевного склада: Элегия, главной светлой теме которой, полнотонно излагаемой скрипками и флейтами, предшествует в ласковых нежных идиллических тонах написанное введение (оно же и заключение). Звуковая сущность всей этой части — ее мелодическая напряженность, струистость мелоса, раскрываемая в волнистом движении протяженной основной темы ко все большему и большему захвату звучащего пространства, чего она и достигает, победоносно воцаряясь у струнных (в три октавы) в итоге почти не прерывавшегося нарастания.

В противовес нежной идиллии и светлому примиренно-ясному парению мелоса первой части выступает мрачно скорбный *Valse mélancolique* В глухих, низких тембрах кларнетов, фаготов, виолончелей и контрабасов рождается сумрачная гармония и ритм этого странного вальса. Мелодия выплывает у альтов и сейчас же смолкает. Через момент тему Вальса интонируют три флейты *pianissimo*. Сумрачно и безотрадно звучит она на заглушенном гармоническом фоне, куда английский рожок также внедряет свой надтреснутый голос. Хмуро вокруг, как зимой среди безотрадных снежных равнин петербургского взморья и приморья. Но вот нежно зареяли флейты и кларнеты в октаву удвоенном дуэте: словно *тишина* склепа нарушилась веянием чистого воздуха. Их сменяет жуткое топотанье фаготов, виолончелей и контрабасов, сопровождаемое вверху синкопированным ритмом всех духовых (перебой двух- и трехдольности). Сумрак вновь внезапно сгустился: опять проходит первая тема, но у струнных, причем упорные фигурации кларнетов делают гармонический фон более жутким. Скорбь нарастает — это уже стон и

плач. Но звучания меркнут. Опять *pianissimo* мерцание виол. Вступает странная, жестко вычурная тема средней части. Она скомпонована с таким расчетом, чтобы чередования ходов на октаву у двух голосов давали все время скрецающееся движение (один голос движется на октаву вверх, в то время как другой в той же октаве нисходит). Так как тему эту ведут альты в удвоении английским рожком и кларнетом, возникает совершенно своеобразный колорит, как будто среди серой мглы мерно и упорно «вспыхивают» чьи-то призывы и разгораются все сильнее и сильнее, как языки пламени под дуновением ветра, ибо постепенно весь оркестр входит в эту *игру* и деревянные духовые взлетами прорезывают фон, в то время как скрипки с флейтами и альты интонируют все ту же странную тему. Опять угасание звучаний — снова сумрак, глухие синкопированные удары *ми* виолончелей и контрабасов, трепетный вздох альтов и рожка, скрипки вводят основную тему. Она ведет снова к нарастанию стонов и скорбных зовов, но на этот раз они, в измождении, бесследно замирают в безоглядном пространстве, не вызывая отклика. Или, вернее, отклик есть, но не тот, о котором шла мольба. В ответ на задушевный стон Вальса врывается пестро, но не красочно, колоритная музыка Скерцо — как в «Трепаке» у Мусоргского. Душа застыла, оледенела, а над ней рой призраков правит тризну, как пушкинские бесы, крутятся и сную летучей вереницей. Но «они» здесь не стонут и не воют, а лукаво стрекочут и ворчат в затейливом диалоге; либо в шумной возне, веселясь и торжествуя, ликуют. Вот как будто рассеялись, исчезли! Но нет, из глубины звучаний рождается новая тема, над ней вспыхивают язычки пламени, гул растет, трубы, тромбоны и валторны «вбивают» острые *sforzando* в реюющий фон, и, наконец, весь оркестр трепещет в звончатом *fortissimo*, из которого, как вспугнутая птица, вылетает нервно суетящаяся первая тема Скерцо. Останавливаю свое медленное описание быстро мелькающих остроумных «скерцозных» комбинаций, ибо иначе пришлось бы столь же долго останавливаться на средней части Скерцо, где вступает затейливо инструментальный марш — в трубах, тромбонах и барабанах *pianissimo* среди непрестанно вспыхивающих огоньков и стрекочущей суетни притаившихся призрачных звучаний. Здесь мы имеем один из выдающихся моментов во всем оркестровом творчестве Чайковского — момент внедрения чисто инструментального *бездушного* начала, механизмирующего своей остроритмованной поступью хаотический лёт тематических осколков. Что-то от «Вия» есть в этом Скерцо!..

После ряда жутких инструментальных замыслов, как бы разбивающих эмоциональный мелос Элегии, Чайковский концентрирует всю силу своего воображения инструменталиста на заключительной части сюиты (Тема с вариациями), где открывается вновь широчайший простор для претворения в звучащих

образах основного задания вне необходимости вязать непрерывную ткань симфонического развития. Всех вариаций двенадцать. В первой тему воспроизводят струнные *pizzicato*, а флейты с кларнетами строят над ней «воздушный замок». Во второй вариации любопытна тематическая фигурация скрипок, как извилисто скользящая змейка, в погоню за которой или стремясь к ней, как к центру, тянутся, движутся остальные инструменты. Третья вариация принадлежит деревянным духовым: флейта интонирует тему, а остальные (флейты, кларнет и фаготы — гобоев нет) плетут орнаментальные кружева, рождая прозрачную звучащую ткань. В четвертой вариации тема претворена в минорный лад и мелодически видоизменена, причем так, что вторая часть ее получает у скрипок мелодико-ритмический строй, позволяющий заменить его тотчас при повторении темой секвенции *Dies irae*. Это один из характерных опытов Чайковского-мелодиста, блестяще владевшего тайной напевных видоизменений и интуитивно знавшего, что такое рост мелодической ткани и напряжение мелоса. Пятая вариация — затейливо разработанное фугато из зерна темы. Шестая — скерцо на $\frac{6}{8}$ (преобразование двухдольной темы в трехдольную), развернутое как стремительный натиск. В контраст ему и как интермеццо (переход) звучит тема в увеличении у деревянных, интонируемая, словно хорал с длительными фермато. Это седьмая вариация. Она служит введением в восьмую, с которой она сцеплена. Здесь тема принимает оттенок старинного лада, воплощается в медленном разворачивании (*largo*) и звучит, как баллада: английский рожок в сопровождении шелестящего *tremolo* скрипок сверху и диатонически сурового фона виол и виолончелей внизу. Эта вариация вливается в девятую — улично-плясовую с гармошкой, звоном, присвистом и топотней (такие же моменты были во Второй сюите, в финалах Струнной серенады, скрипичного концерта, Четвертой симфонии и т. д.). Совсем неожиданно пляс прерывается каденцией скрипки и переходит в вальс (десятая вариация). Изящно томный (скрипка соло), внутри которого вдруг внедряется, как *musette* в гавоте, музыка, имитирующая волынку (гобой и кларнет в октаву, на движущейся квинте фаготов). Вальс переходит в напев органного характера, тонально контрастирующий (вальс написан в си миноре, а «органная вариация» — одиннадцатая — в си мажоре). Нечего говорить о том, что сцепление вариаций начиная с седьмой создает особого рода инструментальное напряжение, усугубленное тональными и ритмическими контрастами при наличии все той же темы. Напряжение рождает ощущение беспокойства и непрестанныго устремления к разрешению, к выводу, после одиннадцатой вариации особенно подчеркнутому нарастанием-переходом к двенадцатой вариации, которая развита более всех остальных как финал в облике пышно развернувшегося праздне-

ства. Это великолепный Полонез в тональности темы (соль мажор), преобразованной согласно метрической формуле танца. В смысле конструктивном Полонез прекрасно увенчивает всю сюиту, выступая как заключительное тоническое трезвучие, как опорная точка всей музыки, наименее уравновешенным и неустойчивым мигом которой было Скерцо.

После Третьей сюиты Чайковский еще один раз вернулся к этой излюбленной им в средний период творчества форме. В сюите из пьес Моцарта, задуманной еще весной 1884 года, но осуществленной лишь летом 1887 года, он хотел популяризовать в оркестровом наряде малоизвестные сочинения обожаемого им композитора, что и выполнил с любовью и мастерством, но, с нашей современной точки зрения, недостаточно тонко и ухищренно в стилистическом отношении. В сравнении с тремя предшественницами эта сюита является скорее «выбором фортепианных пьес» в инструментовке, а не целостным инструментальным действием, чем должна быть сюита в своей сущности и чем является безусловно по красоте и выразительности музыки лишь третья из сюит Чайковского, давая на всем своем протяжении непрерывное нагнетание инструментального тока.

5

КОНЦЕРТНЫЙ СТИЛЬ ЧАЙКОВСКОГО

В этой области нашла свое утверждение светлая и ясная сфера эмоций Чайковского. Очевидно, самое задание — концертность, т. е. как бы выплескивание себя вовне, восхождение на эстраду, вносило уже в творческий процесс бодрость, подъем и радостное приятие жизни. Больше всего сказалось это на Первом фортепианном концерте (b-moll),*лучшем из трех и одном из таких произведений, в которых, как горный ключ из скалы, порывисто струится преизобильный звуковой ток. Свежесть и красота материала наполняют весь концерт, несмотря на некоторую расплывчатость схемы и длинноты. Первая, вступительная тема своим могучим порывом-натиском сразу захватывает и приковывает внимание с тем, чтобы держать его в напряженном состоянии до конца всей части. Чайковский овладел в данном концерте тайной превращения элементов, казалось бы, чисто внешних в золото звучаний: виртуозности из цели в средство. Все пассажи технические не являются украшающим ствол лентами плюща, а в своей упругости и устремленности к насыщению каждого данного мига музыкой получают значение органическое: они — тело произведения, а не одежда. Дух захватывает от нарастаний октавами, от неожиданного превращения эффектного, по видимости, виртуозного хода в тему, от поражающей воображение щедрости вдохновенного излияния мелоса. Слух ослеплен лучами струящихся в тесном сцеплении и одна из дру-

гой рождающихся напевных тем, притом ярко диатонических. Игра ритмов сменяющихся, скрещивающихся и чередующихся не дает вниманию остыть: чуть только процесс звучания начинает иссякать в метрическом однообразии, сейчас же путем перемещения центра тяжести с сильных долей такта на слабые, принесением летучих фигураций, раздроблением рисунка, проведением его в уменьшении или резким сдвигом в сторону к иным далям восстанавливается новизна впечатления и мысль, уже увлеченная снова, тщетно пытается вырваться из оков вдохновенного натиска звучаний. Только пышность изложения в фортепианной партии и ее звончатость указывают на концертность, на эстрадность. По существу же, вся музыка Первого концерта симфонична и не уступает выдающимся произведениям Чайковского в сфере инструментальности.

Если первая часть концерта — натиск, порыв, блеск, свет, лучистость, слияние души, то следующая часть — мерцание души, ласковая «думка». Кристально-чистая струя мелодии сменяется на всплески хроматикой насыщенных комплексов звучаний: искрятся красочные блески. Лукавыми извивами звуковых линий ритм незаметно отливается в формулу вальса, а через несколько мгновений истаивает в свободном лете фортепианных арпеджий. Момент как бы застылости, колебания — и снова родится на фоне робко крадущихся секст оркестра кристально ясная поэтическая мысль у фортепиано, подхватывается гобоем, затеняется нежно хрустальными орнаментами и постепенно исчезает, как легкое облачко, становясь незримым. Лишь нежное трезвучие флейт и виолончели алеет в тишине...

Эта средняя часть выступает как интермеццо, знаменующее созерцание в безмолвии ночной тиши или видение ласково реющих снов. Она подавляется пышными взрывами звучаний первой части концерта и блеском остроритмованной народной (малороссийской) темы финала, одного из лучших финалов Чайковского, так как его солнечная праздничность не содержит в себе ничего уличного. Словно бы соприкосновение с Малороссией рождало в душе композитора совсем иное впечатление от видимого мира, чем какое он обычно получал от русской действительности. Иной характер народного быта, иные краски, иная энергия темы рождали иное преобразование материала. В этом отношении любопытно сравнить финалы Первой и Второй симфоний или гопак из «Мазепы» и пляску скоморохов из «Чародейки».

Первый концерт сочинен в ноябре и декабре 1874 года, т. е. между оперой «Кузнец Вакула» и светлой ре-мажорной Третьей симфонией. В нем композитор более чем где-либо далек от трагического постижения жизни. Он еще в солнце, в празднике и если не среди весеннего веселья возрождающейся жизни, то среди осенних празднеств, когда люди, упоенные щедрыми дарами природы, правят тризну по солнцу, не думая еще о зиме —

смерти. В ореоле пира осени предстает предо мной весь празднично-ликующий финал концерта *b*-moll, где минорный лад основной темы претворен благодаря бодрому, дух захватывающему ритму в жизнь возбуждающее вино звучаний.

В следующем своем концерте* Чайковский остался в сфере светлой и радостной, но до вдохновенности Первого не поднялся. Красивая полнозвучная, широко развитая, разливом фортепианной импровизации насыщенная первая часть отдает дань пафосу внешней виртуозности, перед которой бледнеет истинная сущность пианизма, здесь почти не выявленная. *Andante* — пышноцветная бархатистая музыка, но не удовлетворяющая дух: фортепиано поет здесь песнь благозвучия — романсный напев пьес салонно-мелодического склада, а не песнь — благую весть, как в медленной части Первого концерта. Финал же весь сводится к формально-схематической беготне веселящейся темы, каждым появлением возвещающей свое эстрадное пусто-звонство и свою волевою (в отношении захвата внимания) несостоятельность. Концерт этот, несмотря на внешнюю звуковую красоту свою или именно благодаря ей, не симфоничен с начала до конца.

Чайковский не умел лгать: как только он переходил в область чистой виртуозности, он совершенно не знал, чем заполнить звуковое пространство, и наводнял его заурядными пассажами, не умея слить их в ослепительную листовскую радугу пианистических затей или в фонтан, рассыпающийся на миллионы брызг-осколков, как бы искр из-под клавишей!

Произнося столь строгий суд над Вторым концертом, я вовсе не отрицаю его ценности как эффектного инструментального сочинения, в котором лоск мастерства и ловкость обхождения с привычными формулами-пассажами создают впечатление очень яркое, но не глубоко врезающееся в сознание.

К сожалению, искренним, непрерывно льющимся звуковым напряжением (как это было в Первом концерте) не богат и Третий фортепианный концерт в одной части — последнее законченное перед смертью сочинение Чайковского. Самый яркий момент музыки здесь это — фортепианная каденца, сильно разросшаяся и в бурном нагнетании звучностей пробуждающая подлинную пианистическую стихию. Касание стихии инструмента — таков, по существу, и есть смысл каждой каденции, когда звучания выплескиваются в вольной игре прилива-отлива из канонически предустановленного хода вещей.

Превыше Второго и Третьего концертов стоит Фантазия для фортепиано с оркестром (ор. 56), сочиненная летом 1884 года тотчас вслед за Третьей сьюитой и отчасти из материала, оставшегося неиспользованным в ней. Редко исполняемая и незаслуженно забытая, Фантазия эта привлекает внимание и своим

* Второй концерт для фортепиано с оркестром *G*-dur сочинен в конце 1879 г., а инструментован летом 1880 г.

своеобразным складом и музыкальной сущностью. Сочно звучащая концертность ее не имеет ничего общего с внешне виртуозным пошибом: здесь нет даже состязания между солирующим инструментом и оркестром. Это скорее эпическая поэма, в которой важно не столько противопоставление рояля и оркестра, сколько их взаимодействие или, еще лучше, *взаимоотражение*: море и небо. Первая, светлая часть Фантазии, в основном своем направлении не мятущаяся, порой насыщена как бы рокотом волн морских, но не до буйного вопля бури! Во второй части («Контрасты») сопоставляется лирика скорби — не возмущающейся, не бунтующей, с причудливым снопом звуковых лучей, колюче-ломких, причудливо изломанных, быстро мелькающих. Излюбленные приемы «юморесок» и «арабесок» Чайковского, особенно же своеобразные формулы сопровождения мелодического рисунка хроматическими проходящими нотами или же упорным чередованием вспомогательной (на сильной доле такта) и основной ноты, находят здесь обширное применение. По существу, Фантазия примыкает к сюитным схемам, ибо непрерывного симфонического развития в себе не содержит и склоняется не в сторону напряжения внутреннего (духовного), а в сторону чистой инструментальности с остановкой или с перерывом такого рода задания на лирическом интермеццо (первая половина «Контрастов»), сменяющемся на причудливо-танцевальный финал, «кривляющиеся линии» которого с усмешкой и издевкой крутятся в каком-то «ужимчатом» плясе и пытаются разбить впечатление от полнозвучной ясности первой части Фантазии и заглушить элегическое задушевное настроение музыки первой половины второй части саркастическими «игольчатыми» фразками.

Смысл «Контрастов» понятен: теплу песенности противопоставлены колючие уколы звончатых ледяных игл холодно-равнодушной стихии инструментализма. В Фантазии — течение, обратное Третьей сюите. Последняя — ток к светлой инструментальности, к празднику, к танцу от мертвенной бледной бескрайней унылости «меланхоличного» Вальса и пестрой жуткой беготни теней в Скерцо. Здесь же от света первой части — ток к танцу, но к танцу, не поддерживающему волю, а легкомысленно убивающему насмешкой (своей холодной арабесочностью) всякий светлый порыв. Это злой скомороший танец, искаженные линии мелодики которого — словно уродливые отражения лица в зеркале, изборожденном трещинами.

На причудливых изломах из коротких фразок (сложенных из дактилей), их беготне вверх и вниз среди синкопированных выдержанных созвучий или вслед за склизкими хроматическими ходами различного состава звуковых комплексов Чайковский любил основывать разработку тем, показывая их в донельзя разложенном виде в пестром чередовании отрезков и в смешении красок или светотени. Такова разработка первой части блестящего скрипичного концерта, светлой по тональности (ре ма-

жор), ясной по схеме, но изрезанной ломаными линиями рисунка и колючестью пассажей. Любопытно, что основная тема концерта носит даже несколько триумфальный характер, но за ней обычно тотчас следует извилистый и насмешливо-колючий, из мелких длительностей составленный, пассаж, разлагающий цельность только что данного звукового образа. Благодаря этому вся первая часть концерта получает нервно-трепетный, смятенный, судорожный оттенок, где несколько устойчивых моментов тонут среди нескончаемого разнообразия средств «разрушения», разложения, причем эту «мефистофельскую» роль выполняет, главным образом, солирующий инструмент, т. е. скрипка, а в центре действия — в разработке — и весь оркестр. В данном отношении скрипичный концерт — полная противоположность *утверждающему* свет и волю, сочными широкими мазками написанному Первому фортепианному концерту.

Нервное возбуждение первой части находит успокоение в скорбной Канцонетте (II часть), интимно задушевная мелодия которой вносит элемент примиренности с миром и обреченности страданию. Канцонетта замирает, незавершенная солистом. Оркестр незаметно переходит в сторону от нее, смешивая краски и углубляя тени: резкий удар, затем ряд грубых, точно нарочито подчеркнутых синкопированных аккордов у медных, снова срыв, резкий удар, и тогда скрипка solo «заводит» переход к основной теме финала. Он жестко мажорный, с оттенком той «уличности», о которой выше шла речь (см. раздел о сюитах). Так бывает у Чайковского всегда, если он, не утвердив света, а, наоборот, вызвав беспокойство и тревогу, сгустив сумрак и ощутив острую грусть, ищет возможности забыться и отвлечься. «Улица», современная ему, врывается в сознание и своим наглым хаосом оглушает и дурманит его. Характерна в этом отношении Четвертая симфония, а в сфере концертной — скрипичный концерт, который, конечно, создан не для ради чистой виртуозности, а весь напряжен огненной страстностью симфонизма.

В концертном стиле своем Чайковский почти не преследует чисто инструментальных заданий, и те два фортепианных концерта, где «пассаж» и виртуозность занимают место более значительное, страдают вялостью материала и отличаются лишь внешней пышностью изложения. Как и везде, в области концерта также, Чайковского привлекает прежде всего напряжение внутреннее — действие музыкальное (ток звучаний). Смысл «состязания» — спора солирующего инструмента с оркестром — можно уподобить образно морской скале и волнам вокруг нее бунтующим, то ее осаждая в натиске, то весело вокруг плескаясь. Или, как в раздольной Фантазии: оркестр и фортепиано — небо и море.

В заключение не могу пройти умолчанием одно из замечательных светлых завершенных произведений Чайковского: Вариаций на тему рококо для виолончели с оркестром (сочинены

в декабре 1876 г.). 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.

На пороге обзора этой сферы я ставлю большую фортепианную сонату G-dur (сочинена весной 1878 г.), так как по своей манере изложения (сочность и полнозвучие, декоративность), по своей динамике и по форме выражения она стоит отчасти в концертной области и запечатлена всеми характерными чертами творчества Чайковского как композитора «эстрадных произведений». Свет преобладает. И с каким страстным порывом, подъемом, нарастаниями и даже торжественной напыщенностью утверждается власть ясности, ритмической и гармонической, стройности и яркости! Зато силен и контраст: вся средняя часть звучит, как скорбная дума, сосредоточенно-напряженная, в глубь души внедряющая свое острое жало и изымающая оттуда, в итоге, стон и мольбу о покое и о забвении. После этого, отрываясь от своих личных душевных состояний, композитор строит скерцо и финал на суетливой беготне звучаний, рассеивающих устремленный до того внутрь, в душевное страдание, взор своим пестрым мельканием. Таково забвение. Конечно, оно — внешнее, но в этом-то и таится опасность инструментализма. Будучи оторван от земли, от мира, от души человека и его эмоций, не пронизанный песенностью инструментализм может стать или воплощением движения (жеста) в танце или перенестись в сферу блестящей виртуозности как самоцели, или застыть в механичности, т. е. остаться пребывать в самой своей подлинной сущности. Для каждого русского композитора вопрос о преодолении инструментализма — большой и насущный вопрос, ибо пока в нас еще не остыла песенная стихия и мы ощущаем ее тепло, мы не можем равнодушно или легкомысленно отдаться ни в неволю механичности, ни в неволю виртуозности. И там, и там холод. Зато в сферу танца русская музыка влеклась охотно, сочетая при этом напевность тем с их танцевальной изобразительностью (в Римском-Корсакове многое понятно только под этим углом зрения).

Как ощущал инструментальную стихию и как преодолевал Чайковский соблазны чистого инструментализма в областях симфонической и концертной, мы видели. Он внедрял в свой мелос холодные призрачные тени звучаний как проявление страшной жуткой силы то в безличном шорохе, клокотании, шелесте, то в диком натиске — в стройном ритме марша, то в шуг-

ливых юмористических выходках деревянных духовых. Он шел за танцевально-инструментальной стихией (балеты, сюиты), шел за механическим строем инструментальности (скерцо Четвертой, *Marche miniature* в Первой сюите, куклы и мыши в «Щелкунчике»), шел и за виртуозностью, а в ней-то чаще всего и скрывался. Но если сравнить с чисто инструментальными моментами музыки Чайковского ее напевно-инструментальные и напряженно-симфонические страницы, последних будет больше, и значительно больше. Чайковский одухотворял инструментализм энергией напряженного симфонизма и теплом задушевной мелодической волны, теплом своего дыхания, своего мелоса. Подходя к области камерного стиля его творчества, мы должны иметь в виду все сказанное и, кроме того, попытаться ответить на вопрос: есть ли камерный стиль та сфера, в которой исполна преодолеваются соблазны бездушной инструментальности?

Фортепианное творчество Чайковского можно разделить на три стадии, сообразно преодолению искусств механизации. Первая — концертно-виртуозного характера (без оркестра) — занимает немного места. Кроме сонаты, о которой только что было сказано, сюда привходят несколько виртуозного характера пьес, и в их числе наилучшая: *Scherzo à la russe* (op. 1), представляющая из себя переработку народной темы на пышно-звучный пианистический лад, причем этот хитро измышленный пианизм почти без остатка поглощает колорит темы. Сюда же можно отнести, как подобную же попытку, «Думку» (*scène rustique*, op. 59) — пьесу, в которой дана попытка перенести стиль бытоописательной звуковой поэмы-картины в условия фортепианного колорита, подобно тому как это же делал Анатолий Лядов, только в эпическом складе. Здесь благодаря напевности основной темы колорит оказался более выдержанным, чем в «Скерцо по-русски».

Следующая сфера фортепианных пьес — многообразный слой их, обозначаемый довольно неясным термином: салонные пьесы или пьесы средней трудности. Среди них есть целые *сюитные* циклы, а слитнейший из них — «Детский альбом», где преодоление механической инструментальности дано в различнейших направлениях: и как внедрение песенности (вплоть до переложений подлинной песни), и как претворение инструментальности в танцевальных схемах (здесь любопытно, что русская камаринская является одним из пикантных претворений, а русская инструментальная импровизация — «Мужик на граммонике играет» — выступает как голая гармоническая инструментально-механическая формула). Еще вид одухотворения инструментальности — это внедрение в нее даже в такой интимной сфере звукописи — картинной изобразительности в целом ряде пьесок, имеющих право быть названными маленькими симфоническими поэмами, ибо в них название пристегнуто не зря, как в различных немецких детских сборниках, а тесно связано с колоритом музыки. Таковы замечательная романтическая «Нянина сказка»;

удивительная по лаконичности и в то же время меткой изобразительности «Баба-яга», предупредившая с наименьшей талантливостью, но с большей самостоятельностью известную оркестровую картину А. Лядова; наивная, но светло-радостная, как устремленность ребенка навстречу давножданной игрушке, «Новая кукла». Здесь же много пьесок, составляющих то основное, что Чайковский первый после начала, положенного Глинкой, с полной убедительностью выявил в своем пианизме как полное преодоление всякой виртуозности и всякой салонности, и всякой механизации, и что можно было бы назвать «опоэтизированием» фортепианной инструментальности до полного снятия с нее оков холодной бездушности и приведения ее к простому, бесхитроственному задушевному звуковому повествованию. Я уже выше говорил об этом. Теперь укажу более конкретно на ряд пьес, вмещающих в себе эти драгоценные свойства русского искусства: простоту подхода к явлению (непосредственное тепло жизни) и его поэтизацию. В «Детском альбоме» это «Вечерняя молитва», «Песнь жаворонка», «Болезнь куклы», «В церкви» и т. д. — все нить жемчужин. Мы привыкли к ним и уже не считаем их драгоценностями.* Если среди множества фортепианных пьес Чайковского откинуть все безлично салонные, останется цепь крайне ценных «уник», всякое подражание которым было бессмысленно, ибо они неповторимы в своей сущности.

Прежде всего, «метризация» инструментальности в танце или первая степень одухотворения инструментализма в жесте, сквозь стихию танцевальную. Лучшие из такого рода сочинений все наперечет: Полька и Вальс, Итальянская песенка в «Детском альбоме», замечательный по ритмическому богатству и остроумному претворению формулы вальса вальс *fis-moll* в цикле «12 пьес средней трудности», там же «Русская пляска» (механичность втапывания земли, впоследствии развитая Стравинским), «Humoresque», «Valse-Bluette» и «Un poco di Chopin» из opus'a 72-го.

Сфера симфонической картинности нашла свое ярчайшее выражение только в вышеупомянутых пьесах «Детского альбома» и отчасти в сюитном цикле «Времена года»: «Жатва», «Масленица», «На тройке».

Зато область чистой поэтизации фортепианного звучания развита Чайковским до высшей степени очарования — до того очарования, какое дает хорошо подобранный букет полевых цветов. Лучшие из подобного рода произведений уже с детства западали всем в душу, и простого указания на них достаточно, чтобы вызвать впечатление, на которое я указываю: «Песнь

* В «Детском альбоме» великолепно зафиксирована всегда интриговавшая Чайковского проблема «кукольности», где механическая инструментальность находит себе истинное приложение. Например, «Марш деревянных солдатиков».

жаворонка», «Подснежник», «Баркарола», «Осенняя песнь» из «Времен года», ноктюрн F-dur, opus 10, романс f-moll, opus 5, Грустная песенка и «Прерванные грезы» из opus'a 40-го, Колыбельная из opus'a 72-го.

Перехожу к наиболее трудной по выразительности и рафинированной утонченности средств области струнного камерного ансамбля. Три квартета (все относятся к первому периоду творчества Чайковского), затем знаменитое трио Памяти великого артиста (1882 г.) и, наконец, струнный секстет «Воспоминание о Флоренции» (1890 г., вслед за «Пиковой дамой», но совсем вне ее *состояний*) — вот все, что создано в этой области Чайковским. Конечно, в данной сфере преодоление бездушия инструментализма может идти в двух направлениях: использование материала до такой гибкости овладения им, при котором на первый план всегда выступает только и только «умное делание» в звуке, где музыкальное мышление царит как волевое начало, подчиняющее себе материал до полного обезличения его самости (такого рода заданием представляется мне творчество С. И. Танеева в этой сфере).

Чайковский, конечно, не мог ступить на подобный путь. Звуковые образы в процессе его творчества не претворялись в звуковые понятия, которые надлежало научиться комбинировать в различнейших соотношениях. Тепло жизненности не покидало их, а в противном случае, если они не рождались от эмоций, они становились вялыми и безвольными комплексами звучаний. Поэтому для струнных ансамблей Чайковского был иной путь овладения инструментальностью: через поэтизацию ее и через одухотворение эмоциями. Характерно, что Чайковский, не будучи склонен к камерным сочинениям, решил написать первый квартет по случаю: в программе первого концерта из его сочинений не хватало, чем заполнить часть отделения; быстро возник лучший, крепко спаянный квартет. Третий квартет вызван был смертью близкого друга скрипача Лауба, а трио — форма, которой Чайковский упорно избегал, — смертью еще более близкого и дорогого ему человека Николая Рубинштейна. Самопроизвольно возникли Второй квартет и секстет, причем последний, задуманный в плане преодоления материала по принципам полифонической обработки, именно в этом виде оказался неприемлемым как абстрактный *незвучный* замысел и потребовал коренной переработки. Но если бы квартеты Чайковского и его трио были бы ценны лишь в отношении эмоциональной насыщенности, их наполняющей, значимость их была бы незначительна. Все-таки то, что делает камерный стиль настоящей музыкой, а не оранжерейной забавой, может быть обозначено только единственным определяющим эту сущность понятием симфонизм. Если так сильны и выразительны последние квартеты Бетховена, то сила и выразительность их таятся в непрерывном возбуждении и напряжении музыкального тока,

что составляет сущность всего бетховенского творчества, и особенно его симфоний. Бетховен посмел «омузыкалить» весь мир и душу человека до глубины ее. Оттого с него начинается новая эпоха музыки и оттого так глубока пропасть между симфониями и квартетами его и его предшественников и современников. Ближайшие сопоследователи Бетховена — Лист и Вагнер — прекрасно это понимали. Бетховен «вздернул мир на дыбы», измерил его мерой музыки и посмел первый начать сближать музыку житейскую и музыку — выдумку воображения — с духом музыки, который извечно сосуществует миру, ибо без него все было бы безмолвно.

Это «маленькое», неуловимое никакими историческими исследованиями отличие Бетховена от того, что было до него, и есть *непрерывность музыкального сознания*, т. е. приятие мира в музыке (в звучании) и через музыку. Когда же это поймут музыканты?!

Симфония была той формой, которая эволюционировала в направлении, годном для приятия идеи великого музыканта, — идеи постижения мира в звуке и *преображения* его в музыке. Бетховен не смог свершить преобразования. Вагнер услышал только *гибель*. Скрябин возмечтал и не справился — погиб.

По симфонии, принявшей в себя симфонизм, стали равняться остальные формообразования музыки: камерные ансамбли (у самого Бетховена), опера (у Вагнера, Глинки и Чайковского), симфоническая поэма (Лист) и пианизм (Шуман). Это устремление неудержимо охватило музыку. Тоска по идеалу — интуитивное предчувствие эры симфонизма («омузыкаление мира»), пафос музыки Чайковского. В данном направлении он и преодолевал инструментализм, борясь и с сырой эмоциональностью, и с неформленностью материала. Творчество Чайковского — сплошь напряженный процесс преодолений.

Подход от столь страшной точки зрения к камерным ансамблям Чайковского, оценка их напряженности от симфонизма — сильное испытание их ценности. Восприняв их вновь под данным углом зрения, я услышал в них много прелестного, но мало глубоко ценного. Рожденные под непосредственным эмоциональным возбуждением, трио и Третий квартет преодолевают стихию инструментализма под воздействием растворяющих ее бездушность чувства скорби, жалоб и отчаяния. Там, где это налицо, — музыка прекрасна, там же, где тепла души, растворяющего лед механики, нет — музыка никнет в цепях обнажившейся схемы. Что же касается других сочинений в этой сфере, то, с моей точки зрения, лишь Первый квартет в своей свежести, лаконичности выражения, в мудром пользовании контрастами и подобиями рождает приближение к симфонизму, ибо только в нем сплошная непрерывность музыкального (звучащего) тока ощутимее, чем где-либо в других камерных сочинениях, и в нем преодоление материала и инструментальности

ведется гармонично целостной волей — мыслью, а не одно-сторонне — эмоцией. В смысле же развертывания идеи о жизни почти все камерные сочинения Чайковского идут по пути, указанному его Четвертой симфонией или концертами и сюитами, т. е. сперва утверждение (беспокойное, скорбное или ясное, радостное) мира, в борьбе подкрепляемое; затем, в *Andante* — или углубление скорби в созерцании, или преходящая грусть (*intermezzo — canzonetta*), или покойное светлое глядение в мир и в душу свою (как в Первом концерте фортепианном); скерцо выступает, большую частью, как элемент, рассеивающий эмоциональность *Andante*, если оно скорбно, или нагнетающий грусть, если в *Andante* реял ясный свет (как в Первом квартете). Последняя же часть всегда, по существу, насыщена «улицей», т. е. попыткой найти забвение в пестро мелькающих образах видимой жизни. И в этом отношении только Шестая симфония ставит трагическую проблему о приятии или неприятии жизни остро и глубоко до конца, до полного обнажения беспросветности и безнадежности, до сознания трагического бессилия и обреченного предания себя смерти.

Шестая симфония является безусловно цельнейшей и единственно завершенной русской симфонией, напоенной духом симфонизма, но бездушие инструментализма в ней не преодолено. Главное же, при арелигиозности своего сознания и яде скептицизма, Чайковский, при всей громадности своего дарования, не поверил во власть музыки до конца, до последнего свершения, и в этом нашел свою гибель. Безликий гнет тупой механической силы (вспомним только власть, которую имели над ним некоторые тембры!), которая для музыканта сосредоточена в бездушной инструментальности, задушил его.⁹

1922 г.

ЧАЙКОВСКИЙ

[Две аннотации]

Чайковский — великий русский симфонист, организатор нашей эмоциональной стихии, звучавшей у него тем насыщеннее, чем сильнее он сковывал ее рационально сконструированными предпосылками-схемами. Если композитору есть что сказать, то выработанная в преодолении поставленных перед собой, якобы чисто художественных проблем, *форма* окажется на долгие годы источником художественной энергии, при исполнении каждый раз освобождающейся. Большой мастер, сильный, непосредственностью чувства, Чайковский познается в непрестанной борьбе стихийно-творческого инстинкта с сознанием формы, сдерживающим напор эмоционального тока высокого напряжения и не позволяющим ему расплыться. Это не мертвое раскладывание материала по «рангам», а постоянное преодолева-

ние и испытывание прочности и крепости каждой веши, направляющей мысль. Длющиеся формы и широкие симфонические концепции, рождающиеся в итоге такой борьбы, отличаются жизнеупорством и устойчивостью. Оттого они и ценны, ибо какая же ценность в громадном сочинении, в котором чуждая архитектонике ткань развешена, как высохшая зелень деревьев вокруг окон и дверей дома? Украшая своей увядшей молодостью очертания жилища, она, сорванная, потеряла свои формы, по которым струился сок, не передав в то же время своей жизненной силы на момент освеженным ею стенам. Сколько таких симфоний и сколько еще других, в которых уже мертворожденная ткань напластывается на традиционные схемы, разбухая сама и разрыхляя форму!

Чайковский, чье творчество динамично по существу, остался до наших дней, независимо от налета его эпохи, художником темпераментным и своевольным, не боявшимся и не стыдившимся своего чувства и вместе с тем глубоко понимавшим, что только в упорной борьбе за органическую форму, насыщенную эмоционально напряженной музыкой, эта последняя получает и силу, и убедительность. Симфонизм — процесс роста, накопления и преобразований музыкальной энергии, а симфонические формы — ее окристаллизовавшиеся образования. Как уголь, сгорая, высвобождает тепло, так органически созданная симфония при каждом исполнении высвобождает в ней эмоциональные состояния, ибо так воспринимаем мы энергию звучаний, сплетенных в строго определенные ряды отношений. Симфонии Чайковского живы в силу присущих им только что указанных свойств...

Эскизы «Бури» относятся к августу 1873 года. В сентябре и октябре того же года симфоническая поэма была оркестрована. Первое исполнение состоялось в Москве (декабрь 1873 г.). Шумный успех сразу же показал, что публика сумела оценить это замечательное, полное силы и свежести произведение. Фантазия Шекспира сведена здесь к простейшим, музыкально ярко выраженным мотивам: море, стихия бури и стихия любви. Прихотливые побег острого юмора и романтически-капризной и своенравной мечты воплощены в колоритнейших образах Ариеля и Калибана: скерцо поэмы. И ритмы моря, и динамика бури, и эмоционально сочный мелос распускающейся любви, и только что указанные скерцозные элементы составляют единый органически выявленный замысел. Некоторые ощутимые сейчас провалы, или «паузы» воображения (неопытность симфониста, еще не соразмеряющего своих сил), искупаются неисчерпаемо богатым запасом музыки, натиском фантазии, счастливым даром эмоциональной непосредственности и силой изобретения. Вера в жизнь и в ее мощное проявление — любовную страсть — пронизывает «Бурю», радостно утверждая первенство Эроса над спокойно колеблющейся и равнодушной стихией моря

Концерт для скрипки с оркестром сочинен в Швейцарии в 1878 году (закончен в марте месяце). По своему плану и содержанию он сходен со многими симфоническими замыслами Чайковского: драматизированная первая часть, лирико-созерцательная вторая и «игровая», уже не лично эмоциональная, а обращенная к улице (подобно финалу Четвертой симфонии) третья часть. Концерт создавался почти непосредственно за окончанием Четвертой симфонии, и вполне непосредственно за окончанием «Евгения Онегина» (январь 1878 г.). Таким образом, он принадлежит к одному из эмоционально сильных и творчески ярких этапов в жизни Чайковского, обычно или следовавших за нервными потрясениями или сопутствовавших им. Задушевность интимной лирики, репинская сочность уличных тем, мастерство контрастов и неисчерпаемая воля к развитию мыслей — лучшие стороны симфонизма Чайковского сказались и в этом концерте с обычной убедительностью. Как и Первый концерт для фортепиано с оркестром, он давно стал классическим в числе выдающихся произведений данного вида, но, конечно, требует от исполнителя глубины и сочности выражения рядом с суровой сдержанностью, необходимой при трактовке смело эмоциональных, отмеченных искренним чувством произведений.

Пятая симфония сочинялась в течение июля — августа 1888 года. Расстояние между ней и Четвертой свыше десяти лет — срок огромный для композитора с напряженным творческим изживанием своих сил. За эти годы Чайковский писал много, но к симфонии не обращался, очевидно, не чувствуя в себе достаточно воли для воплощения очередной стадии своей жизни, потому что каждая симфония была для него, прежде всего, лирической монодрамой — отчетом перед самим собой в пройденном жизненном пути, но отчетом, воплощенным в конструктивно крепкой и динамически мощной художественной концепции.

Пятая симфония — произведение неровное не технически, а в отношении эмоциональной жизненной насыщенности. Первая тема, с ее задерживаемой синкопами поступью, и вся первая часть, разбитая на множество моментов по «формуле» — тяжелый вздох-подъем и затем быстро ниспадающая волна дыхания, — указывают на нервность, на острую впечатлительность и тщетное усилие — на оторопь перед жизнью! Это и есть главное в Пятой симфонии. Все остальные три части стремятся лишь уравновесить впечатление и раскрепостить волю от связавших ее образов: вторая — лирическим потоком, третья — красивой «игрой» (изысканно гибкий вальс, но с уклоном в характерный для Чайковского гротеск), четвертая — стихийно грубым натиском буйных звучаний, находящим свое завершение в финальном мажорном утверждении вступительной темы симфонии и основной темы первой части. В целом же Пятая симфония является сложным и исключительно богатым опытом преломления эмоциональной стихии в рационально конструк-

тивной схеме симфонии и тем самым преодолением этой схемы, но не посредством ее разложения, а превращением ее в органически развивающееся произведение, в котором «множимым» является звучащий материал, а «множителями» — растворяющие и вновь связывающие его импульсы, исходящие от творческого инстинкта.

1926 г.

Основным и наиболее сложным произведением, среди исполняющейся сегодня программы, является Четвертая симфония великого русского музыканта Петра Ильича Чайковского. Но внимание слушателей, не специалистов-музыкантов, не должно смущаться сложностью этой постройки, из звуков создаваемой. Необходимо лишь вслушаться, главным образом, в наиболее ярко выступающие и резко запоминающиеся мотивы (или темы) симфонии и постараться последить за их течением: ведь звуки именно текут в непрерывной связи друг за другом или как бы развертываются, разматываются. Тогда внимание найдет точки опоры среди поражающей с первого раза будто бы нескладницы и разноголосия, а найдя эти точки, эти основные мотивы, уже легче становится разобрать, как одна мелодия (или песня) противопоставляется другой, словно они борются друг с другом, и как над ними победоносно властвует резких трубный возглас, остро прорезывающий и пронизывающий звуковую ткань. С него как раз и начинается эта пьеса, и он появляется в наиболее сильных и захватывающих местах как грозное напоминание. Если удастся уследить за этим важным мотивом и заметить, как упорно он подавляет борьбу других мотивов (одного — беспокойного и суетливого, а другого — печального, робкого, нежного), — тогда через такие наблюдения раскроется содержание, т. е. музыкальный смысл этого громадного звукового строения, этого богатого здания из легчайшего и неосязательного материала, каковым является звук. Но тогда же слушатель почувствует и испытает то, что хотел выразить и поведать людям Чайковский.

Со многими людьми случается в жизни, что все, что бы они ни задумали, ни пожелали, ни захотели, — все не удается, расстраивается. В тот миг, когда, казалось бы, дело наладилось или желанное должно осуществиться — вдруг неожиданно-негаданно возникает непредвиденное препятствие, какое-либо враждебное обстоятельство или даже просто тупой и глупый случай. И дело рушится. Опять надо за него приниматься, чтобы достигнуть, опять надо мучительно хотеть, желать и ждать, пока осуществится желаемое. И опять может что-либо помешать и разрушить. И порой во всю жизнь нет человеку удачи, нет радости! Про такую судьбу выражаются обычно: *не везет*. А сколько за этим обычным кратким выражением скрывается тяжелых дум, сомнений и горького горя людского. В Четвертой своей симфонии (т. е. в большом музыкальном произведении,

составленном из нескольких частей, противоположных по своему настроению, но объединенных одной связующей их мыслью) Чайковский и передает в звуках то, что переживает и ощущает душа человека-неудачника, которого во всех его начинаниях преследует злая судьба.

В первой части симфонии, довольно быстрой по своему движению, господствует порывистое, даже судорожное, страдальческое волнение, словно сердце человека волнуется, трепещет и не может уgomониться. Красивая песенка чуждого, не совсем русского характера противопоставляется временами этим нервным движениям, но на краткий миг. Вновь нарастают судорожные порывы, словно стремления к чему-то недостижимому или хотения невозможного. Властный трубный призыв не раз вмешивается в борьбу и всегда подчиняет себе все мысли, цепенеющие при его появлении.

Вторая часть — нежного, задумчивого звучания и тихого, робкого движения. Это как бы успокоение, примирение с жизнью или усталость и вялость, охватывающие человека после тягостной борьбы. Это — раздумье. Даже грозный мотив здесь исчезает и не нарушает умиротворенного характера этой части. Так и бывает в жизни: когда человек утомлен, измучен, ничего не желает, ни к нему не стремится, а жаждет только отдыха и равнодушен ко всему, тогда и судьба словно притаится и сокroется... В третьей части симфонии (светлой и веселой по своему настроению, быстрой по движениям) необходимо обратить внимание, как остроумно чередуются различные группы инструментов: сперва звучат одни струнные (щипком, словно подражая балалайкам), потом врываются так называемые духовые инструменты — деревянные и медные — как бы новые лица, новые типы; веселье и радость растут и растут; неудачливый человек как бы забывает про свою горе и невзгоды, наблюдая за радостной толпой и веселой жизнью людей. От умиротворенности второй части, через шутивное балагурство третьей композитор Чайковский приводит нас к финалу (т. е. к последней части симфонии), начинающемуся взрывом радости, словно бы гулким хохотом толпы и развивающему до буйного веселья шутовство и причуды, изображенные в предыдущей части. Этот взрыв веселья чередуется несколько раз с забавной переключкой разных инструментов на мотивах всем знакомой песни «Во поле березонька стояла». Смены и чередования различных мотивов, переходы от потешной усмешки к бурной радости — вот, казалось бы, основное содержание финала (заключительной части) симфонии. Но наплыв нарастаний и суеты приводит к неожиданному появлению резкой первой трубной темы (мотив начала симфонии), и при ее звучании словно жизнь замирает, цепенеет и застывает на некоторый миг. Но, в конце концов, минует горе, сила жизни берет свое: произведение заканчивается светлым и радостным ликованием!

Чайковский создал эту симфонию в период напряжения своих сил, на переломе к расцвету и яркой будущности. В своей последней, Шестой симфонии, написанной незадолго до смерти, композитор уже не дает светлого окончания, и как вывод из всего развития там звучит истаивание, погруженное в безнадежное отчаяние. Но Четвертая симфония, написанная в период душевного подъема, после выздоровления от тяжелого нервного заболевания, в то время когда Чайковский, благодаря дружеской поддержке, получил возможность жить и работать только ради сочинения музыки,— эта симфония хотя и отражает в себе пережитое в прошлом тяжелое страдание, но *мысль* о злой судьбе, которая губит все пожелания и стремления, здесь не доведена до полного своего развития. Светлое примирение с жизнью замыкает симфонию. Сочинена она была в 1877 году; за ней последовал период мощного расцвета творческих сил композитора, его славы и известности.

Таким образом, музыка Чайковского — живой отклик его дум, страданий, стремлений, борьбы, упадка и подъема. Симфония же в целом и есть музыкальное произведение, развивающееся в звуках, на протяжении нескольких чередующихся друг за другом частей, какое-либо единое основное задание, основную мысль. Чтобы избежать однообразия или неподвижности, в музыке непрерывно чередуются разного характера мотивы (мелодии), разные степени движения, различные оттенки силы и разнохарактерные созвучия (краски) разнообразных инструментов. Наконец, постоянно видоизменяется *ритм*, т. е. то важное понятие в музыке, какое можно уподобить нашему дыханию: вздоху и выдоху, ибо ритм есть смена порыва и успокоения, стремления и удовлетворения, силы и слабости, подъема и упадка. Наличие ритма в музыке — свидетельство и залог того, что в ней трепещет сама жизнь! . . .

На это же указывает еще одно существенное, основное свойство музыки Чайковского, на которое тоже необходимо обратить внимание. Свойство это — песенность, напевность его музыки или, как говорят обычно, ее мелодичность. Ведь в песне своей русский человек изливает душу свою, и скорбь, и радость, и удачу, и неудачу. Разница между простою песнью, как она в обиходе житейском поется, и песнью переработанной (иначе называемой: *мелодия*), из которой сотканы большие художественные музыкальные произведения, лишь в мастерстве и уменье сочетать да в величине, а сущность или основа остается та же: в песне (в мелодии) ярче всего проявляются душевное существо, жизненный облик человека, и чем задушевнее, искреннее песня, тем она понятнее, ближе и дороже людям, и с тем большей любовью и уважением относятся они к тому человеку, который от природы наделен этим дивным дарованием: складывать песни. Стоит вслушаться внимательно в му-

зыку Чайковского, чтобы почувствовать, понять и оценить, почему ее так любят: в ней много-много красивых, теплых мелодий-песен, притягивающих к себе и ласкающих своей искренностью. И хоть основной характер (настроение) его мелодий грустный и жалобный, но грусть и жалобы эти так задушевные, что и теперь, после того как со дня смерти его уже минуло свыше 25 лет (Чайковский родился в 1840 г., а скончался в октябре 1893 г.), многие мелодии композитора еще не завяли, не устарели, а живут и трогают людей: в них словно сохранилась душа человека их сочинившего, а с ними и вечная о нем память. По своей понятной всем нам, русским, песенности (напевности) Чайковский — глубоко русский музыкант. И всю жизнь свою он посвятил на создание музыки; всю жизнь, не находя ни отдыха, ни покоя, он стремился как можно напряженнее и полнее раскрыть свое я, свою душу в музыке, и поведать людям о своих переживаниях, страданиях и радостях. То, что Чайковский вложил в свои сочинения, то раскрывается при исполнении их, передается слушателям и рождает чувство общения, взаимопонимания и содружества, ибо в глубине душевной люди глубоко сродны друг другу. И музыка влечет к единению в силу совместного переживания людьми тех настроений, тех песен, тех созвучий, которые создал и выявил в жизнь композитор-музыкант. В музыке отразится все, что ощутил и пережил чуткий человек.

Теперь несколько слов о другом ценном сочинении Чайковского, исполняющемся сегодня же. Это сочинение — «Буря», фантазия для оркестра, — не связано определенной исторически сложившейся музыкальной формой (как, например, любая симфония), а обусловлено теми образами, характерами и драматическими положениями, какие были вызваны в воображении композитора одноименной пьесой английского поэта-писателя XVI века Шекспира. Два существенно ярких, соответствующих друг другу положения особенно выделяются в этой фантазии: дивно выраженное в звуках изображение морской стихии, сперва данной в состоянии покоя, сменяемого далее дикой и безудержной борьбой волн и ветра; этой картине противоплагается подобное же состояние душевной стихии любви в человеческой природе: от робкого любования и нежной ласки стремление влечет людей к могучей страстной борьбе и буйному ликованию достижения. И при слушании «Бури» впечатление невольно раздваивается, следя за двойной нитью разворачивающегося музыкального рассказа, усложненного еще вставным мотивом, рисующим волшебные заклинания духов Ариеля и Калибана. Конец пьесы — море, вновь покоящееся в тихом просторе, — знаменует как бы один и тот же исход (результат) всякой борьбы и в природе и в душе человека: после напряжения наступает состояние затишья, покоя, созерцания и раздумья и, наконец, нового сосредоточения сил для ради новой неустанной борьбы из-за вечной неудовлетворенности настоящим.

Я не знаю более сложной проблемы в изучении психологии музыкального стиля, формы и эволюции звукового языка, чем в связи с «оперностью» Чайковского. Там, где композитор рационально слаженным построением сам дает возможность уловить внутреннюю архитектонику — сущность всей концепции, — сравнительно легко бывает найти кончик нити и распутать узел. Но где композитор даже не думал о том, как видимое вовне и измеряемое будет отражать *музыку*, и направлял поток ее в привычно начертанное русло, по предуказанным или случайно, вот тут, под рукой, подвернувшимся схемам; где эти схемы порой вовсе не соответствуют истинной форме, а дают лишь грубый чертеж ее, — вот здесь трудность и здесь опасность близоруких выводов. Приходится не по плану видимому, отражающему внутреннюю сущность, искать ее, а, наоборот, ощущая внутренний строй, чувствуя безусловную органичность как будто бы своевольно текущей волны звуков, вывести отсюда безусловную закономерность именно данной, вылившейся формы, контуры которой простым глазом никак не определить! В чем тут дело — очень трудно рассказать. Музыканты совершенно отвыкли мыслить о своем искусстве, исходя от данностей, от живых организмов. Идет ли речь о сонате или о симфонии, в уме возникает абстрактная схема, она накладывается на слушаемую музыку, как треугольник на треугольник в доказательствах теорем, а между тем *музыка* течет, несется. Если схема совпала с течением музыки — хорошо всем становится (*поняли музыку!*), если не совпала — возникают споры (не о музыке, конечно, а о нарушенной схеме), недоумения, даже суровые приговоры, если композитор не имеет имени, или снисходительное прощение за допущенную вольность, если композитор — признанный мастер. Главное же — по какой именно случайности или по внутреннему несоответствию схема не совпала с жизненным фактом, и нет ли закономерного импульса, обусловившего подобное расхождение, — никого не трогает.

Особенно страдает опера от такого привычного «метода исследования», а вернее, от приговоров по случаю. Формы так называемой чистой музыки *измеряются* все-таки в музыке же выработавшимися схемами, а с оперой в этом отношении вовсе не принято считаться. Объявив ее, несмотря на упорный факт ее существования и на жизненные истоки, ее питающие, ложным видом искусства, катоны музыки¹ сурово предписывают быть ей такой-то и такой-то и согласно своим предписаниям рассматривают право той или иной оперы на существование. Казалось бы, явная невозможность выработать определенные схемы оперности, как это сделано с симфониями, сонатами,

всеми видами танцевальных и так называемых песенных форм, должна была бы убеждать в том, что в данной сфере музыки мы имеем дело с крайне индивидуальным видом искусства, поддающимся лишь обобщениям *post factum*, с видом, где предписания большей частью абсолютно недействительны. Где совершенно неважны определения, какой должна быть опера и имеет ли она право быть, если уж есть налицо «Дон-Жуан» Моцарта, «Тристан и Изольда» Вагнера, «Фиделио» Бетховена, «Орфей» Глюка, «Руслан и Людмила» Глинки, «Пиковая дама» Чайковского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Было же время, когда готика как бы ни для кого не существовала! Неужели на этом примере не выучились, как ошибочно и, я бы сказал, как пошло исходить в искусстве не от данности, а от созданного идола. Конечно, такой сильный творец, как Вагнер, создав в своем воображении желанный ему тип оперы и высекая таковой, имеет право во имя творимого им отрицать все иные виды как ложные. Это для него точка опоры и насущная необходимость, потому что, если бы, хоть на миг, он усомнился о том, что его тезисы суть единственно правильные, он не был бы тем, кто он есть. Но ведь в искусстве важно нечто более глубокое, чем те или иные тезисы отдельных художников; важно *все* великое, созданное великими, а не одним только Вагнером. И с этой точки зрения совершенно безразлично, есть ли зерна вагнерианства в Моцарте как оперном композиторе. И нельзя отметить «Волшебную флейту» за то, что она создана не в духе *credo* байрейтского реформатора! Также совершенно безразлично, что важнее в музыке оперы: слово или звук? подчинение музыки стихотворному метру и верная «правдивая» декламация (при этом, конечно, забывают про условность той же *правды* слова) или, наоборот, подчинение стиха лирической волне музыки и ее ритму прилива — отлива? Не стоит, право, спорить об этом, если есть «Орфей» Монтеверди и «La serva padrona» Перголези,² если есть «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Руслан Глинки» и «Борис» Мусоргского. Не лучше ли вникнуть в то, почему «Дон-Жуан» написан в таких, а не иных формах, в чем заключена его внутренняя закономерность и какую связь по своему языку и стилю он имеет с творчеством Моцарта в целом и далее с творчеством всей эпохи, причем последнее обобщение, если оно возникает, явится вполне закономерным. И тогда, быть может, удастся установить ту или иную принципиальность различных видов оперных форм, не насилуя их по произволу.

Если *слово* есть нечто главное в опере, то нельзя исполнять по-русски ни одного иностранного вокально-драматического произведения, ибо каждый перевод — приближителен. Что же, отгородимся китайской стеной и не будем радоваться, если Мусоргского исполняют за границей: можно ли представить себе сцену в корчме по-французски или по-английски?!

Дело в том, что каждый вид художественных произведений бывает тем индивидуальнее и тем более гибок по форме, чем сложнее создавшие его условия и чем менее просты и разложимы элементы, в него приводящие. И, конечно, чем индивидуальнее тот или иной вид, тем он жизненнее, ибо оттого он и отличен и самобытен, что он наиболее склонен к приспособлению, сообразно изменяющимся условиям. По-видимому, потребности — или, как теперь принято говорить, художественная воля (Kunstwille или Formenwille), — вызвавшие к жизни многообразные виды музыкально-вокальных форм, обобщенные (и весьма неудачно) под общим титулом — опера, были весьма глубоки и вытекали из недр душевных, если формы эти оказались столь живучи и плодотворны, а главное, столь цепко приспособились к жизни при совершенно различных условиях. Здесь не место излагать, где и в чем я вижу эти глубокие истоки. Мне важно указать на самый факт приспособляемости и вывести из него единственно, по-моему, правильный метод исследования оперных форм: из условий окружающей природы и среды и из внутренних побуждений художника, а не от высоких, но выдуманных, ограниченных тезисов, утверждающих право на существование лишь одной доли целого. Повторяю, опера — самый индивидуальный вид музыкального искусства как в отношении к создающей ее среде, так и в отношении внутреннего мира художника.

Индивидуальный потому, что в образовании каждой оперы принимают участие многообразные факторы — и психологические, и стилистические, в особенности в отношении связи ее с началом поэтическим, живописным и трагическим или комическим,* — так что в процессе созидания оперы имеют место крайне сложные сочетания течений мысли, подобные химическим реакциям различнейшего состава элементов. Чтобы еще более подчеркнуть желательный мне вывод, позволю себе совсем наглядное сравнение: нельзя исследовать какую-либо реку, прилагая к ней географическое понятие о реке вообще или принимая, например, Волгу за образец, следуя которому должны течь все реки. Мы нароем много каналов согласно этому, каналов очень полезных как нитей, связывающих системы рек, но каждому из нас ясно, что канал и свободно льющаяся по руслу, ей свойственному, живая, красиво извивающаяся река — «две вещи несовместные». Реки больше отличаются между собой, чем цветы одного вида или деревья, хотя бы березы. Так и оперы больше разнятся друг от друга, чем фуги, сонаты и симфонии. И, кроме того, конечно, есть оперы — реки и оперы — каналы...

* Очень прошу обратить внимание на то, что искусства — поэзия, музыка, живопись, архитектура, театр — как понятия суть совсем не то, что понятия музыкальное, поэтическое, живописное, трагическое. Ибо может быть стихотворение мало или много музыкальное, музыка — живописная или поэтическая и т. п.

После этого возвращаюсь к исходному пункту. К тому затруднению, когда приходится иметь дело с произведением, закономерность которого, скажу теперь, подобна закономерности направления вольно текущей реки, а не закономерности вырытого канала. Именно с таким затруднением приходится встречаться при общем обозрении опер Чайковского или при анализе общих свойств его оперного стиля. Каждая из них, из опер его,— нечто замкнутое, самодовлеющее и своевольное. Трудность усугубляется еще тем, что здесь приходится иметь дело с произведениями, с которыми связано много случайных и наивных, зря прилепившихся представлений, и где кажется, что будто бы все уже сказано и все решено. Конечно, это чисто житейское суждение обусловлено просто тем фактом, что музыкой опер Чайковского насытились. Жизнь часто бросает дороги, еще не обследованные до конца, не потому, что они плохи, а потому, что там нечего преодолевать, там уже все само собой слагается и идет своей чередой. Так скрипка в связи с расцветом инструментализма стала играть все большую и большую роль в оркестре, а между тем люди мастерили наилучшие скрипки тогда, когда вокруг еще все пело, а инструментализм только пробуждался как самостоятельная стихия. Поэтому я нисколько не смущаюсь тем обстоятельством, что буду говорить о явлениях художественных давно известных и поведу о них речь, как будто бы о них ничего еще не решено и ничего не сказано, кроме обычных суждений: это, мол, хорошо, а это — плохо или все — плохо, потому что хорошо только то, на что это не может походить. Словом, известный «метод» Кюи в отношении к Чайковскому.³

Про оперы последнего, за немногими исключениями, *ничего* не сказано, кроме обыденного рецензентства. Или если сказано дельное, то все-таки в смысле «метода навязываний» и похвалы за то, что «кое-что», мол, совпадает с навязанным. Это не мудрено: каждая эпоха берет от великого человека то, что ей нужно. Эпохе 80-х годов и среднему кругу русского общества 90-х годов нужны были только нежные лирические вздохи и мягкая грусть с оттенком возмущения, и даже скорбными порывами, но так, не очень-то «всерьез», чтобы подлинно скорбное не отравляло безмятежной жизни. Трагическое в Чайковском упустили. Еще бы: беспомощная, старчески консервативная эпоха, не желавшая слышать о каком бы то ни было неблагополучии, пуще всего жаждала покоя. И если тогда люди не прочь были «понять», то лишь скорее ради «эстетического» раздражения или чувственного угарца («цыганщина упадочная»).

В Чайковском был этот червь, этот русский провинциализм, как скорбь от глупого, тупого прожигания жизни.⁴ И он же сам как никто себя за это казнил, всю жизнь ища в творчестве выявления подлинной трагедийности и не находя ее. Как жестоко бранит он сам поэмы «Франческа», «Бурю», «Ромео и Джуль-

етту», потом «Манфреда», Пятую симфонию; как остро чувствует он все, что не так и не то в его сочинениях, показывают его письма (особенно к Балакиреву) и судьба двух «Воевод», «Ундины», «Фатума», ненависть к «Опричнику» и т. п. Чуждая пафоса трагедийности эпоха желала видеть в любимом композиторе «певца элегических настроений», и только. За это она его и возлелеяла, прощая ему, как обожаемому дитяти, те капризы и выходки, которые были глубже ее понимания, и с недоумением к ним прислушиваясь.

В Чайковском трепетала больная, надорванная, истомленная душа. Он часто (может быть, даже сознательно) шел за эпохой; усталый и немощный, угождал ее требованиям; но гораздо чаще сам удивлялся совпадению его тайных сокровенных грез с желаниями людей вокруг. Так было с «Евгением Онегиным». Когда же в конце жизни он геройски собрал свои силы, чтобы выявить, наконец, в музыке то, лично трагическое, что не давало покоя ему всю жизнь, он создал «Пиковую даму» и Шестую симфонию, от которых и теперь становится страшно тем, кто не привык смотреть на жизнь хозяйски свысока, как на обработанное поле, и только! В чем был ужас лично-трагического в Чайковском? В вечном беспокойстве о том, что не за что душе зацепиться. Жизнь есть не созидание, а *изживание*, в конце которого — черная дыра, а перед ней курносая старуха-смерть.

Вдумаемся в это слово — *изживание*. Оно потрясающе страшно, если мы отдадим себе отчет в том, какое громадное количество душевных сил, энергии, дарований всегда обречено было в России в связи с уродскими историко-социальными и политическими условиями на изживание себя зря, угарно, в чаду, в непрестанном усилии выкарабкаться (это лучшие!) или в пассивном прозябании в тине, сопровождаемом биением себя в грудь и воплями о потерянной, кое-как промелькнувшей жизни. Что такое в большинстве своем вся русская провинция с ее сплетнями, картами, бездельем, грязью, с ее монотонными интересами и с ее вечной боязнью, что вдруг кто-то возмутит болото и жизнь станет еще хуже — не лучше, а беспокойнее?! Гоголь увидел в русской яви только изживание, и мысль его отуманилась: он не смог увидеть живую душу! Достоевский преподнес нам ту же картину, но в утонченно-сладострастных обликах истязателей и истязаемых, из которых некоторые серьезно думали, что они живут и благо творят. Для того чтобы не задохнуться, он окутал эту *землю* атмосферой, поместив в нее вольных, там и сям парящих пташек в образе «бесов», избретших столь сладостно отуманивающие совесть песенки. А дальше: «Мелкий бес».⁵ Еще дальше «Двенадцать», где мещански-будничному изживанию себя пришло на смену изживание стихийное, буйное, моментами прекрасное.

Среди принципиального нежелания жить, заявляемого тремя

четвертями населения «государства», кучка безумцев, «донкихотов», поверила в прогресс человечества, в душу человека, святую и непорочную, в красоту жизни, в творчество — ведь бывают разные виды помешательства! По-разному и наказывали этих людей: даже в сумасшедший дом запирали. Они же продолжали свое дело. Временами жестоко срывались с идеальных высот их лучшие представители, разочаровывались и горько каялись, но за ними приходили праведники и затевали снова то же самое. Сперва в этой среде певцов не было. Были лирики слова, и любовь их вдохновляла (переписка Герцена с невестой — ведь это уже музыка!). Но пришло время — родился певец. С какими песнями должен он был выйти в мир, будучи плоть от плоти и кровь от крови таких же мечтателей? С песнями бодрой радости, уверенности в победе? Да: если бы он прислушивался к воле, никогда не унывающей. Но он слышал нечто более глубокое: рокот ритмов, уверявших его, что все вокруг на русской земле неладно; что все это изживание себя не так себе идет, не зря, что ни творчества, ни активного строительства, ни веры в человеческую порядочность здесь быть не может; ну и чем дальше, тем глубже: богов нет, смысла в жизни нет, радости созидания нет, ибо все равно все сгинет и т. д., и т. д. Так оно и выходило исторически. 60-е годы обманули, и дальше от чутких не укрылось, что интеллигенция заблудилась, что надо жить как-то иначе. По видимости, это — нытье, «чеховщина и левитановщина», а если взять поглубже, это — обреченность, «от судьбы не уйдешь», т. е. живи как-нибудь, пока земля носит...

Чайковский — композитор русской интеллигенции. Для него не было сладких песен после срыва шестидесятилетия. Он стоял между двух крайностей: мечта, греза, чистый светлый мир юной человечности (вот Ленский) или же обман, мираж, тупой натиск злой силы, печаль, скорбь, смерть (вот Герман). Ленский и Герман — здесь два полюса. Оба не знают реальной жизни. А разве русская интеллигенция знала жизнь?! Она философствовала, грезилась, любила пылко и горячо, но не жила, а подвижничала, протестовала, даже юродствовала или изживала себя: одни трагически, другие по-свински!..

Вот приблизительная схема жизненных настроений, окутывавших великого русского музыканта, вышедшего уже не из барской среды и потому потерявшего непосредственную связь с крепким «целинным» бытом. Впрочем, к этому времени быт уже развивался; близился момент, когда его поэтической реставрацией и стилизацией должна была заняться музыка. Чайковский уже отчасти коснулся такого соблазна, но его непосредственная страстность брала всегда верх над чисто стилистической данностью. Линии такого рода эволюции в его оперном творчестве не усмотреть. Конечно, в строго музыкальном отношении нельзя и сравнивать мастерства «Пиковой дамы»

с «Опричником», но самая сущность этого мастерства обусловлена все-таки не принципиальным разрешением намеченных художественных проблем, а необходимостью преодолеть такие-то и такие-то трудности «ремесла» потому только, что через них выявляется душевная глубина и внутренний мир. Это крайне важно помнить, чтобы держаться верного пути при оценке его опер.

Я представляю дело так. В душе Чайковского шла напряженная, постоянно тревожная работа над изживанием колоссального запаса жизненной энергии. Житейски это выражалось в крайнем нервном перескакивании от сознания: надо жить как все и вместе со всеми — к убеждению: надо все бросить и искать полной свободы времяпрепровождения, чтобы иметь право быть самим собой хотя бы наедине с самим собой. Но человек один *«быть»* не может. Отсюда жажда, если не дано это в жизни, то в умозрении, в творчестве, зафиксировать образ, к которому неслись бы все признания, вся исповедь духа. Чайковский искал женщины, искал мучительно и страстно. (Это не Лист, который знал женщин, знал все, что они могут дать, и в своих остромечтательных кантиленах стилизовал чувственные наслаждения, сознательно вызывая их, играя ими, претворяя их в образы и греховно-наивной Маргариты и святой Елизаветы.) Потому страстные порывы и восторги Чайковского так наивно, так мечтательно-светлы или так знойно — по-итальянски — восторженны. Быть может, в этом неудовлетворяемом желании — и восторги, и муки его творчества. Восторги достижения и муки вечного томления. Но так как это — томление от неведения, а не сознательное томление эстета сладострастия, выбирающего из пережитого желанное, то страсть Чайковского всегда окутана покровом целомудрия, светлого девичества, тайной, не раскрытой до конца — до обнажения. Оттого он создает образ Татьяны... Среди сильного душевного напряжения и постоянного тока творческой, изживающей себя энергии (*изживающей*, так как Чайковский никогда не думал о том, чтобы подводить какой-либо прочный фундамент — архитектурный или идеологический — под свои сочинения!⁶); среди неугомонного беспокойного искания покоя и удовлетворения в новом раздражении, как только являлось состояние, подобное успокоению, проходила его жизнь. И случалось так, что в этом неугомонном волнении либо он сам находил сюжет, который полагал подходящим для очередной оперы, либо ему советовали, и в тех случаях, когда совет попадал в точку, т. е. сюжет соответствовал его данному душевному состоянию, работа закипала и создавался прекрасный *opus*.

Возникает естественный вопрос: зачем Чайковскому нужна была опера, откуда такое внутреннее тяготение к ней, что он порой в жажде писать оперу убеждал самого себя в необходимости спешно работать над сюжетом, казалось бы, ему чуж-

дым, что он впоследствии и сам сознавал?! Не влечение ли это к песенной стихии, врожденное каждому безусловно сильному русскому музыканту до той эпохи, пока не воспринято было в плоть и кровь инструментальное направление западноевропейской музыки? Естественно, что русская музыка вступала в мир, дыша той атмосферой, какой она была окутана (песней, песнетворчеством). Отсюда упорное тяготение к опере композиторов от Глинки до Римского-Корсакова, несмотря на отсутствие оперных театров и оперной культуры. Но для Чайковского имелись и личные причины. Прежде всего, в его богатом мелодическом даровании, по существу, песенном и только постепенно овладевавшем инструментального стиля тематизмом. Главная же причина коренилась в его психике.

Если мы вдумаемся в то, как исполняются инструментальные произведения, в чем смысл скрипичных штрихов, фортепианной педали, мы заметим, что, с одной стороны, исполнение никогда не соответствует написанному, а с другой — что это несоответствие главным образом ритмического порядка: происходит какое-то колебание между четкой ровной линией равномерного чередования сильных и слабых долей и постоянно желанной оттяжкой или забеганием вперед. Последнее вызывает *передышку*, вздох. В то же время нам неприятно всякое ощущение пустоты, незаполненности. Нам хочется, чтобы звуковая нить не прерывалась, а свободно и непринужденно лилась, длилась, напрягалась. Что же это, как не чувство жизни, дыхание, биение пульса, которое нам так важно и дорого всегда ощущать в музыке и без чего она может в любой миг стать механически правильным чередованием звуков, но безжизненным и потому бессмысленным, ибо смысл музыки в ее жизненности (прошу не смешивать с понятием «переживание» в житейском смысле).

Наличие души, дыхания, духа произошло и привходит в музыку инструментальную из музыки вокальной и привносит в нее аромат и тепло жизни. Только при этом условии «скрипка поет», оркестр дышит, а черные точки мерно размеренной партитуры претворяются в живые звучания. Вокальная музыка при наличии в ней элементов чистой песенной стихии, безусловно, дает более близкую и непосредственную возможность композитору, искренне изживающему в звуке себя, свою жизненную энергию, отразить в ней свой напряженный душевный лик, особенно в том случае, если культура его родной страны окружает его песенностью. По-видимому, в душе Чайковского возникали такие состояния, которые допускали претворить себя только в звуке человеческого голоса, в теплом веянии дыхания жизни, в одухотворенном слиянии звука и слова, в «очеловеченном» звуке.

Смыслом его жизни был ужас перед черной зияющей пустотой конца существования: он постоянно ощущал в себе только жажду *изживания*, за которым впереди ничего не видно и не на что надеяться; он торопился жить в погоне за миражем иде-

ального воплощения чего-то, в душе его сокрытого. Трудно даже представить себе кошмар подобного душевного состояния, когда вокруг ничто не предстает взору как устойчиво-постоянное. Даже собственные сочинения: сочинил — и оторвал от души как что-то изжитое, лишнее, ненужное! И это неустанное «вперед» не есть победный клич воли навстречу светлой радости. Наоборот, это вопль *уходящей* жизни, которую то хочется остановить, то проклясть. Остановить надо — потому что иначе встанет под ногами бездна смерти. Но, остановивши, за что уцепиться вокруг!.. В таком настроении дорого все, что притягивает как несомненная жизнь, радость, тепло. И, наоборот, страх вызывает то, что механично. В атмосфере звучаний человеческого голоса, в песне, согретой теплом дыхания, Чайковский находил более непосредственное, близкое, *родное* и жизненное начало, чем в оркестре. В колорите последнего он изобрел верное средство, чтобы передавать то, что его терзало: ст причудливо шелестящих призрачных звучаний до жутких кошмаров приближения смерти. Человеческий голос был необходим Чайковскому не для того только, чтобы ощутить в нем тепло жизни, а чтобы пользоваться его теплом как средством заклания, как оберегом, как воплем, наконец, среди сумрачного гнета ужаса и страха. Сцены в комнате Графини и в казарме в «Пиковой даме» оттого страшнее даже Шестой симфонии, что в них человеческий голос то звучит как отчаяние, то течет как робкая нить жизни среди постепенно заволакивающего сознание мертвенного холодного дыхания останавливающей жизни силы. Песенное начало у Чайковского или знаменует жажду непосредственной близости к жизненному теплу и тяготение к ритму, обусловленному дыханием человека, или оно связано с желанием усугубить кошмар в противопоставлении голоса и натиска злой «механической» необходимости, леденящей жизнь. Но и в том и другом случае (т. е. и в «Онегине», и в «Пиковой даме») мы сталкиваемся с одним и тем же: со стремлением установить через песенную стихию более непосредственную связь с жизнью. В пении прозрачнее сказывается душа, чем в интонации инструмента. Через оперу связь с жизнью намечается еще сильнее, ибо в осязаемых образах, овеванных музыкой, не только слышится жизнь душевная, но и *видится* зримая и реальная, въявь ощутимая. Опера как бы расширяет горизонт созерцаний и пределы мира, зримого внутренним оком. В таком свете представляется мне психическая необходимость и потребность в оперном творчестве у Чайковского.

Обхожу осторожно «Опричника», остроненавидимую композитором и, безусловно, нелогичнейшую из его опер. Должно быть, Чайковский ощущал в ней какую-то нестерпимую ложь. Не в историзме ли, до которого ему, по существу, никакого дела не было? В «Опричнике» ничего нельзя выделить основного, главного, не проследить законченного образа; все только на-

броски. И только порой четко нарисованные контуры и острые прорезы свидетельствуют о бывшей работе воображения, но направленной неизвестно на что: на неопределенно бурлящий драматизм. Конечно, центр оперы — сцена клятвы. Там противостоят друг другу личность и злая воля людского «содружества». Борьба вырисована сильно, и образ Андрея Морозова только в этот момент и понятен; раньше и потом, вслед за клятвой, он расплывается в неясных очертаниях.

Его мать: опять, местами, в ее характеристике ярко вспыхивает пламень оперного драматизма, но она, по существу, выдуманная фигура, так как ее ненависть не ощущается непосредственно. В неизбежность ее мести нужно сперва поверить, а потом уже следовать за музыкой. Лиризм Наташи — не вычужден: здесь и песенка о соловушке наивно-русская, и страстная чувственная кантилена соль-бемоль-мажорного ариозо «Почудились мне будто голоса». Чтобы достигнуть первого перевала на пути к завоеванию оперного стиля, Чайковский прошел чрез сочинение «Воеводы», «Ундины» — не сохранившихся — и «Опричника», причем последний как сюжет выбран был, вероятно, по инстинктивному влечению к противопоставлению бьющейся в тисках обреченной личности и натиска хищников (насилия со стороны). Здесь мы уже имеем тот психологический мотив, который был впоследствии развит Чайковским во всевозможнейших вариантах. Обобщеннее это можно выразить так: волнуемый душевный мир композитора, островпечатлительный и чуткий, ищет вовне, в звуковых образах, возможности выявить то, что его беспокоит, вынести «то, что» волнует, за пределы собственного я, за грани мучающейся души. Конечно, такого задания могло хватить на целую жизнь. И хватило...

Но в «Опричнике» выявление «того, что волнует и беспокоит душу», оказалось донкихотством, безнадежным, лживым предприятием, так как именно психике-то не за что было зацепиться в этой не мотивированной из глубины атмосфере вражды и ненависти, в этой чуждой русской душевной простоте и искренности «мейерберовщине». Первой оперой, подлинной оперой Чайковского в полном смысле своего содержания, оказалась написанная «залпом», спешно — на конкурс — малороссийская повесть «Кузнец Вакула», впоследствии, в новой редакции, превратившаяся в «Черевички». Впрочем, редакция эта не изменила существенно облика произведения, коснувшись лишь внешнестилистических особенностей, причем не всегда к лучшему. Во всяком случае, в общем обзоре можно не принимать в расчет разницы и говорить как об одном произведении. «Что-то беспокоящее и волнующее» душу выделено здесь не в трагическом, а комическом претворении. Увертюра раскрывает смысл совершающегося, как это обычно у Чайковского. Ласково нежащаяся тема капризной Оксаны вводит слушателя в мир «Черевичек». Через несколько мигнов что-то ее раздробляет, разлагает на ряд ими-

тирующих друг друга линий; это тоже свойственный Чайковскому прием — давать тему как тезис и тотчас, не противопоставляя ей ничего другого, как бы рассеивать ее содержание путем отражения в различных зеркалах.* На смену теме Оксаны чинно выступает красивая песенная мелодия, рельефно излагаемая валторной на фоне *pizzicato* — это дан второй тезис: быт. Вакулы еще нет. Он герой, он должен *завоевать* мелькнувший облик любимой девушки. Поэтому за спокойным изложением тезисов вполне логично выступает «то, что беспокоит и тревожит» душу, хотя здесь *оно* не тревожит, а лишь «мутит», заводит «заворошку». Этот — черт (первая тема *allegro*): угловатая, нервно прискакивающая фраза, которая потом в один из моментов оперы примет пикантный для нее ритм гопака! Тема черта вносит уже здесь замешательство, пытается закрутить вьюгу, но тогда выступает образ Вакулы как светлое заклинание. Вся разработка и развитие увертюры построены на этом контрасте, хотя окончательно «забывает» черта все-таки не Вакула, а быт в виде широко разлившейся полноводной песенной темы, той, что уже дана была вначале, но теперь идет в более пышном изложении. Обратим внимание, что этой песнью заканчивается и вся опера. Значит, замысел соответствует развязке повести Гоголя не внешне только в смысле благополучной свадьбы, а глубже. Тогда ясной становится вся концепция: черт намерен замутить, затуманить чисто житейские мирно-«диканьские» отношения, ввязавшись в «роман» Вакулы и Оксаны (роман, перегруженный Чайковским в смысле преизобильной дозы психологизма). Любопытно наблюдать, как у Чайковского проявляется «бесовщина» и как он норовит невинного, совсем незлобного гоголевского черта превратить в ехидного злоумышляющего беса, и как через это вся бытовая скромная история вдруг теряет прелесть простоты комедийной, вздымаясь в остром беспокойстве. Вьюга первой картины вырастает из замечательного, могуче выразительного заклинания черта. Чайковский воспользовался подвернувшейся ситуацией, чтобы *разворошить* мир, уютный и скромный. Невольно хочется видеть «врага», против которого черт направляет столь свирепую метелицу. Когда в действие привходит увалень Вакула — парень, пребывающий в лирической настроенности души, и в глубоко трогательном ариозо излагает свою скорбь любовную, становится непонятым, из-за чего бесится черт, ибо настолько остается памятным поднятый им *буран*. Хотя дальше черт не выдержал серьезного «амплуа» и в хате Солохи он своим влиянием сплел и спутал все кокетливые расчеты самой Солохи и планы диканьских ухажеров, все-таки замутненное сознание кузнеца, окончательно подавленного задорным, непонятым девичьим озорством Оксаны, дается ему само в руки. Бродя

* Другой, тоже частый прием — прием раскрытия или *развертывания* темы, после того как она дана как тезис.

среди колядующих, с мешком за спиной, в котором сидит черт, Вакула все больше и больше поддается искушению бежать прочь от людей и даже порешить с собой. Пение его в этом месте оперы достигает красивой пылкой выразительности. Увалень-парень исчезает, прорезывается облик мучительно любящего человека. Черт свое дело делает — скорбь растет. Мысль Чайковского крепнет, он знает, — вероятно, по собственному внутреннему опыту, — что к вызванному каким-либо жизненным обстоятельством душевному горю всегда присоединяется не то изнутри души, не то откуда-то извне «что-то тревожащее», растрavляющее боль все сильнее и сильнее. Черт ведет Вакулу в пустынное снежное поле, к проруби. Уже не только стонет душа, но ей мнится чей-то стон вокруг: то плачут русалки — души людей, которым не удалось дожить жизнь. По музыке это один из поразительно острых моментов оперы. Гораздо слабее выражены внезапный свет и внезапное пробуждение сознания в Вакуле, когда он победоносно овладевает нечистой силой для достижения своей личной цели. Здесь мы имеем безусловный срыв. Чайковский не осознал важности момента, и психологический смысл оперы потерял в напряженности своей.

Остается элемент бытовой. Петербург екатерининской эпохи всегда привлекал композитора. В «Черевичках» мы слышим одно из ярчайших звукописаний петербургских придворных празднеств, причем композитор щедро расточает ритмы, один красивее и выразительнее другого. Прелестный ля-бемоль-мажорный бархатный менуэт звучит в нежных темно-малиновых переливчатых тонах, звучит мягко, как будто звук никнет в изобилии роскошных нарядов. Застенчиво-лукаво-томная русская пляска девушек — с грустной как жемчужное ожерелье темой — выразительно характеризует песенный стиль эпохи: смесь малорусского нежного напева с великорусской зазывной бойкостью. Изумительно метко скомпонованный с остроумнейшими переборами ритма и рельефно чеканной темой гопадк запорожцев — выдающееся по изобретению и сочности сплетенных ритмов танцевальное действие.

Следующая бытовая сцена — в Диканьке. Утро рождества Христова. Здесь раскрывается Чайковский-бытописатель: просто, в ясных четких, задушевно трогательных тонах рисует он плач-причитание Оксаны и Солохи, описывает, как народ расходится от обедни, как девушка, провинившись, испуганная, что задразнила милого до боли, до гибели душевной, встречает его уже как жениха; как идет сватовство и как все это завершается могуче раздольным хором-величанием молодых: утверждением быта.

Таков ход музыкой направляемого действия «Черевичек». Чайковский любил их. Более светлой оперы нет в его творчестве, как нет более убедительной победы, одержанной в душе

над тем, «что ее беспокоит». Черт временно сорвался... Дальше жизнь приводит композитора к «Евгению Онегину». Сюжет был случайно подсказан ему певицей Павловской, но запал глубоко в душу. Быстро создав эскизы, Чайковский, однако, из-за нервного потрясения заболевает и оканчивает оперу уже за границей, в период выздоровления, накануне своей полной жизненной свободы. «Онегин» — олицетворенные мечты композитора. Ему одновременно и боязно было, чтобы не загрязнили грубым прикосновением и грубыми оскорбительными отзывами столь личное, глубоко личное, дорогое ему произведение, и вместе с тем хотелось найти отзвук, отклик своим грезам. «Онегина» русское общество горячо полюбило. Я думаю, что факт этот был крайне ценен в жизненном отношении для Чайковского. Он примирал его с жизнью. Если спросить, за что же любят русские эту нежную, совсем «бессюжетную» «бездрамную» лирическую музыку, мне ясен ответ: за простоту, за искренность, за теплоту чувства. Вот и все. Совсем не за какие-то воспоминания о помещицьем усадебном быте, не за воплощение привычных с детства образов, не за какую бы то ни было стилизацию, не за характеристики. То есть, может быть, и за все это, но оно привходит уже после, как вторичное и повторенное впечатление. Сперва же только за простоту, искренность и тепло! Казалось бы, бездну раз прилагаются подобные слова к музыке, но вот когда их прилагают к «Онегину», то чувствуется полное удовлетворение как от единственно правдивого и точного определения. Так бывает в поле, летом, среди привычно знакомых, милых и привычно скромных полевых цветов. Не найти слов для них лучше самых простых, самых ласковых. И как радостно взору вновь через год увидеть синеву василька, так же радостно слуху по прошествии долгого времени вновь услышать «Онегина». Это одно из тех редких произведений искусства, которые так неотъемлемо входят в жизнь, прилепляются к ней так цепко, что становятся сами жизненным неизбежным фактом, будничным, но всегда дорогим и ласково греющим душу. И Татьяна Чайковского скорее душевное состояние или настроение, чем характер. Лиза — вот характер, также Мария в «Мазепе», также Оксана. Состояние Татьяны — состояние девичества, выраженное с потрясающей правдивостью, естественностью и одновременно с величайшим целомудрием (ничего подобного сцене письма в оперной литературе не найти!). Есть высшая человечность и высшая святость в том, чтобы создавать жизненные положения такого светлого напряжения и в таком ореоле простоты и естественности чувства, что никакая пошлость не смеет их коснуться, несмотря на соблазнительную, казалось бы, ситуацию. В этом же все дело, вся сущность этой дивной музыки, и мимо этого как-то спокойно проходили, толкуя о том, какая такая Татьяна тут есть: пушкинская или непушкинская. Да не все ли равно? В музыке живет русская девушка

в светлый, радостный, ясный период девичества, когда вот-вот ей суждено переступить за самый страшный порог в жизни, когда ей предстоит свершить и сладостный и боязливый шаг: стать женщиной. Ей хочется знать — кто избранник? Она ждет его. Вот простой, казалось бы, психологический факт. Но вдумайтесь в его простоту — откроются и глубина, и величие. Это такое душевное состояние, перед которым в определенное время никнет все остальное в жизни. Мы заслонили жизнь формулами и проходим мимо множества подобных *простых* состояний душевных, топча их и не замечая. Но приходит художник — музыкант, хватая одно из таких состояний души, претворяет в *поэму* и заставляет людей остановиться и вдуматься. Величие русского искусства в том и заключалось, что оно любило «простые состояния» и указывало на них западному миру. И там нас начинали любить за это.

В состояниях — действие этой *поэмы*-оперы. Жизнь с ее суровым долгом коснулась мечтательной девушки, она стала женщиной, супругой. Теперь жизнь хочет соблазнить ее «реставрацией» грез. Трудно устоять духу перед искусом вернуть весну. Но женщина отвергает соблазн. Вот теперь — характер. И все-таки опять здесь одно из *простых* состояний: осень жизни. Чайковский ласковым прикосновением его зафиксировал.

Также прост, по-русски прост, несмотря на аффектацию, облик Ленского. Здесь — мотив известный: *обреченность* идеально-настроенной души. Даже нет и натиска злой силы, а она уже гибнет от простой житейской невзгоды, от недоразумения: трагизм, глубоко свойственный русской жизни. Сам Пушкин так же погиб. Ленский — еще больше, чем Татьяна — *состояние*, а не характер. Состояние юношеской влюбленности, с бессонными, полными грез ночами, с идеальными представлениями о вечно женственном, с клятвами верности, с опьянением первого поцелуя — могучее захватывающее *crescendo* одного из *простых* жизненных явлений. Чайковский выразил в музыке как никто эту дорогую для каждого, кто пережил ее, юную пору. Переживши ее, можно стать счастливым на всю жизнь, так силен запас жизненной энергии, ею расточаемый! Больше нечего сказать о «Евгении Онегине». Ни о каком разборе, анализе пока и речи быть не может.⁷ Это — лирические сцены, лирические состояния души разной степени напряжения, моменты жизни в ее наиболее прекрасных проявлениях — тут не приходится искать стройной архитектоники или predeterminedного развития трагической концепции.

Яркую попытку музыкального построения такого рода концепции Чайковский делает в «Орлеанской девице». Шаг, совершенно «противный» онегинским настроениям, но опять искание выявления «чего-то беспокоящего» вовне, в историзме, в столкновениях не внутреннего, а «сюжетного», внешнего порядка. В сравнении с «Опричником» есть, конечно, большая разница:

есть героиня, есть смысл восхождения и падения, есть борьба и соотношение сложных элементов — мистического восторга и впервые пробудившейся страстной любви, подвига и послушания воле божией или воле родительской; есть яркие столкновения чувств и страстей, не замкнутые в кулаке царя Ивана и вызванные на глазах, а не где-то в прошлом (как в «истории» вражды Морозовой к Жемчужному) случившиеся.

Сущность всего художественного целеполагания в этой опере — в судьбе Иоанны, Орлеанской девы: от девических экзальтированных грез-сновидений до костра. Задание — психологически колоссально трудное. В скорбном монологе Иоанны («Простите вы, поля, холмы родные») Чайковскому удалось схватить своеобразный оттенок смиренномудрия, связанного с тонкой стилизованной пасторальностью, но с неменьшей охотой, по-видимому, он возносит героиню на эффектные оперные ходули героизма (блестящий и захватывающий своей пышностью ансамбль-гимн I акта) и в конце концов с них свести ее не может. Даже любовный дуэт — красиво плавный — не раскрывает нам души Иоанны: вместе с первым пасторальным монологом-арией душа ее исчезает из музыки, затмеваясь светом рампы. Музыка не дает возможности проследить столь сложные душевные состояния вдохновенной Иоанны: она показывает нам обреченную на жертвенный подвиг девушку — это хорошо, но как святая она постепенно каменеет. В любви она пробуждается и цветет, хотя светится не своим светом, а отраженным от рыцаря. И вот этот важнейший момент превращения святой в любящую женщину — совершенно неуследим. Поэтому вся драма сожжения теряет психологическую остроту, остается лишь зрелище: мрачное, но театрально захватывающее. Театральность же понята здесь как выдвинутая яркая поза, как зрелищность, как примитивная, но наглядно-ощутимая, сочными крупными мазками расцвеченная драматичность, и занимает в «Орлеанской деве» центральное место. Это — фон. Думаю, что как картина, как богатый красочный эпизод подобный сюжет привлек внимание композитора по двум причинам: первая — вполне естественное желание выздоровевшего, полного сил, художника выйти на большую европейскую дорогу, в мир, к людям, на Запад от российской «провинциальщины» и сплетни, смешанной с тупым равнодушием; вторая причина — немного забыться и отмежеваться от самого себя, от собственных «ноющих» состояний души. Словом: чуть тщеславия, желания щегольнуть широким оперным стилем — и чуть ненависти к тем настроениям, на которые обрекла его природа, от которых именно в тот светлый период жизни, на пороге надежд, ему хотелось бы отойти.

В ритмике и мелосе «Орлеанской девы» есть указания на совершенно новые для стиля Чайковского приемы и иные отражения прежнего. Прежде всего, намечается манера сопоставлять

большие красочные плоскости со тщательно разработанными и прорисованными планами. Можно сказать, что точки отправления, подъема (нарастания) и достижения (разрешения, взрывы) идут в этой опере не от личного к личному состоянию, а от ансамбля к ансамблю (гимн I акта; сцена на площади III акта как кульминационный пункт; сцена сожжения). Полный контраст «Онегину» и «Черевичкам», ибо в них ансамбли — *статические* моменты, точки опоры, а в «Орлеанской деве» — толчки, импульсы к продолжению действия. Особенность, безусловно, основная и резко изменяющая бывшее направление. Соответственно этому преломляются и мелос, и ритм. Они почти совершенно лишены изломов и капризных извилин ритмов «Черевичек», текут более ровными, спокойными, широкими линиями, пластически ясными, без преобладания излюбленного Чайковским приема ниспадающей, постепенно и уступчиво, мелодической линии как символа безропотной покорности. На стиле «Орлеанской девы» лежит печать вдумчивости, вглядывания, даже некоторого холодка рассудочности. Иначе и быть не могло, так как в ней мало ситуаций, связанных с привычными душевными состояниями композитора; ему приходилось быть постоянно настороже, чтобы не впасть в заведомую ложь декоративной оперности, чтобы взнуздывать воображение и заставлять его воспроизводить картины, не внутренним оком постижимые, а угаданные вовне направленным взором. «Орлеанская дева» — цельная продуманная опера, и ценность ее в сочной эффектной живописности героического стиля.

Следующим опытом является «Мазепа». Опять картинность, декоративность исторического фона, но с еще более усугубленным мраком, стонами, терзаниями, издевательством, пытками. Действие, как и в «Онегине», и «Черевичках», и в «Орлеанской деве», ведется женщиной, на женском образе покоится и вокруг него, как вокруг оси, движется. Впоследствии, в «Чародейке», композитор создал наиболее совершенный вид такой внутренне импульсивной концепции. Но «Орлеанская дева» ведет действие и вовне, как внешнее драматическое построение. В «Мазепе» же нет никакой возможности, как и в «Опричнике», уследить за трагической конструктивностью и выделить характер, направляющий действие. Мария, Мазепа, казак, Кочубей, мать — все это лица, которые то выныривают на поверхность, то скрываются. Можно понять лишь одно: что здесь усиленнее, чем где-либо до того, композитор выдвигает и концентрирует вовне, в сценических образах, то неопределенное, что волнует, тревожит, мучит и беспокоит его внутри, в глубине душевной жизни. Очевидно, ко времени создания «Мазепы» такого «материала» накопилось чудовищно много. Необходимо было его излить, вытеснить, и вот выбран соответствующий жестокий сюжет, в рамках которого и уместилось все предназначенное. Во всяком случае, если не конструктивно, то эмоционально все ужасы, весь натиск

злой воли направлены на Марию и, таким образом, все-таки она — центр действия, хотя и не ведет его так, как ведет Иоанна.

В смысле напряженности натиска и углубленности надрыва «Мазепа» — первая из серии трагических опер Чайковского. Пропуская «Опричника» как опыт, это «Мазепа», «Чародейка» и «Пиковая дама». В отдалении стоят «Черевички», а «Иоланта» склоняется к «Евгению Онегину». Но «Мазепа», кроме того, опера ярко романтическая в смысле нагромождения патетических моментов и стремления держать нервы зрителя все время в состоянии острого любопытства, смешанного с чувством жалости. С таким, вероятно, душевным состоянием люди стекались толпами смотреть на казнь. Чайковский жестоко подчеркнул людской садизм, создав великолепную, как суриковская «Казнь стрельцов», колоритную в своей *серой* бесколоритности картину казни Кочубея и Искры с жанровым эпизодом гулящего казака — эпизодом высшей степени выразительности. Действие «Орлеанской девы» идет от ансамбля к ансамблю в смысле чередования «взрывов» массового лиризма по поводу того или иного события; в «Мазепе» (ход действия зависит от моментов концентрации мрака и насилия, в которых сосредоточена нервная сила, заставляющая людей метаться в ужасе отчаяния и обуславливающая их поступки — и жестокие, и подлые, и безумные, и благородные. Действие идет от того же импульса, как и в «Опричнике», — раздор двух семейств, но разница в том, что здесь корень, или основная причина этого раздора, развивается перед глазами зрителя, и он воспринимает весь ход его.

Финал первого акта и есть первая точка, первый узел оскорблений и вражды, из которого вырастает потрясающая в своей сосредоточенной ненависти сцена клятвы и мести в доме Кочубея, затем жестокая пытка сцены в тюрьме с несколько ложным по стилю («баритоновый романс!»), но хорошо мотивированным и умно развитым рассказом о трех кладах. Еще дальше — страшная после чувственно-старческой лирики диалога Мазепы и Марии сцена прихода матери, затем верх напряжения: казнь, после которой трескуче внешняя, но, безусловно, конструктивно необходимая картина «Полтавский бой» (это как бой барабанов во время момента узаконенного убийства!), и, наконец, *гениальная* по драматической выразительности заключительная сцена Марии над трупом казака («Колыбельная»), суммирующая в себе весь страшный смысл оперы. Невинную, светлую, чистую душу девушки нагло и цинично разворовали, раскидали, загрязнили, напоили сверхчеловеческими ужасами и испытаниями, довели до безумия, но не смогли исторгнуть из нее вместе с рассудком женскую ласку, женскую привязанность и нежное «баюбай». В атмосфере трагической обреченности — такой «финал» есть единственно возможный финал, так как в нем выявлена высшая победа человечности даже в сумерках разумности.

В сравнении со стилем «Орлеанской девы» стиль «Мазепы» — беспокойный, разодранный, смятенный, словно все средства выражения, использованные здесь, даны в наиболее острых преломлениях своих возможностей. Инструментовка в своей обостренной выразительности груба и криклива, но я совершенно не могу согласиться с тем, что это свойство будто бы от безвкусицы. Вопрос о вкусе или безвкусице может возникать там, где всякое художественное задание направлено к области «вкусового» порядка, где вкус — пафос стиля. Смешно с таким «орудием» подходить к «Мазепе», чтобы не оставить там камня на камне. Пафос «Мазепы» — психологизм, сплошная неустойчивость души, обостренность и обнаженность эмоций. Дело вкуса, конечно, нравится или не нравится кому появление художественных произведений, как родников или ключей из почвы — из непрерывного жизненного тока душевных состояний! Таково творчество или процесс творчества у Чайковского. Это надо принимать как данность, как факт — точно так же, как совсем противоположные процессы или методы творчества у Глинки или у С. Танеева.

Важное значение имеют в «Мазепе» жанровые сцены, овеянные ароматом малороссийской песенной стихии. Чайковский любил Малороссию, и в его лирических настроениях гораздо сильнее ощущается веяние малорусской, чем великорусской музыкальной стихии. В «Мазепе» прекрасен вступительный хор девушек, медлительно задумчивый, построенный в переборах ритма $\frac{7}{4}$ и оттого пикантно плавный, когда вот-вот ритм и мелодия потеряют свое спокойное течение! В первом же действии характерны хор песенников и гопак — заворощистый, бойкий, задорный, он все же не столь остро ритмован, как гопак «Черевичек», и в средней части слишком пестр из-за тональных перебоев и в то же время монолитен из-за «топанья» одной и той же фразки. Малорусский колорит «Черевичек» мягче, нежнее и, в связи со смыслом сюжета, лукавее: чего стоит в этом отношении одно начало оперы — заклинание Солохи к месяцу и задорная пятитактовая фраза ее полета. Затем колядование хлопцев — широко развернутая картина мирно праздничного настроения Диканьки, задорная песня Оксаны про черевички; причитания и хоры последней картины. В «Мазепе» тот же колорит, но взят он острее и рельефнее — драматичнее: таково причитание (2-я картина, ансамбль), затем вся сцена казни. Никакого нарочитого «этнографически-реалистического» подхода нет. Малороссийский элемент входит как элемент органический, который естественно, сам собой, привходит в звуковой материал в силу ассоциаций, вызываемых фабулой, по которой течет музыка.

Нельзя не заметить характерной особенности построения действия у Чайковского. Как я уже указывал, действие концентри-

руется, главным образом, вокруг женских образов или центрального женского образа, к которому, стягиваются остальные круги. В «Опричнике» старуха Морозова, а не сын ее играет доминирующую, направляющую роль, правда, психологически необоснованную. В «Черевичках» Оксана и как ее спутник Солоха. В «Евгении Онегине» — Татьяна, ибо ее весна и осень суть точки отправления и достижения действия, а не Ленский, любовь и смерть которого все-таки лишь эпизод в картине, хотя и целиком законченный. В «Мазепе» все тяготеет к Марии, скованной, связанной, с одной стороны, проклятием семьи, с другой — любовью к честолюбивому старику. В «Орлеанской девице» женщина-героиня ведет действие. Но все они (кроме Оксаны и Солохи) — обреченные жертвы. Их героизм — героизм обреченности, героизм отдавания себя. Все они несвободные, все скованы: долгом перед супругом, семьей, перед богом, перед клятвой. Оставалось создать женщину свободную, полную воли, полную жизнерадостности, ту, которой не люди владеют, а она играет ими. Создать — и на ней, на свободной, испытать трагическую идею обреченности.

Тип такой женщины Чайковский нашел в драме Шпагинского «Чародейка». Тип бытовой. Композитор наметил углубить его музыкой. Он не мог сопротивляться своему очередному тяготению к писанию оперы, а найденный сюжет вел его как раз по пути, соответствующему его душевным исканиям. В Чародейке — в образе свободной от долга женщины, казалось бы, совершенно не «обреченной» — композитор, по закону контраста, воплощает свою надежду: в «Мазепе» вся сила воображения была направлена на воссоздание напряженного натиска злой воли против жертвы — здесь, наоборот, она устремлена на утверждение женской силы, воли и мощи. Чародейка гибнет от самой себя: долго играя со стихией, она вдруг всецело подпадает плену этой стихии и, влекомая любовным пламенем, не сопротивляясь, отдается смерти. Сам Чайковский характеризует Чародейку чрезвычайно рельефно в письмах к певице Павловской, для которой им предназначалась главная партия в будущей опере и которая совершенно не понимала характера Настасьи (Чародейки) в драме Шпагинского.*

Выписываю наиболее существенные строки из письма, оправдывающего решение композитора выбрать эту бытовую драму как оперный сюжет. «...Я совершенно не так воображаю и понимаю Настасью, как Вы. Конечно, она гулящая баба, но чары ее не только в том, что она говорит *красно и всем в угоду*. Этих

* Как и оказалось впоследствии, вручение роли Чародейки Павловской было непростительным промахом автора, и, по-видимому, полная неспособность этой певицы воплотить задуманный Чайковским центральный образ послужила главной причиной холодного невнимания к этой замечательной во многих отношениях опере со стороны публики и музыкантов. Я считаю, что, например, речитативы самой Чародейки еще не сказаны так, как должно.

качеств достаточно, чтобы привлекать в ее кабачок *le commin des mortels*.⁸ Но как заставить *только этим* княжича из лютого врага, пришедшего убить, сделаться страстно преданным любовником? Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть *нравственная сила и красота*, которой до этого случая только негде было высказаться. *Сила эта в любви*. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать *все*. Пока *любовь* была только в зародыше, Настасья меняла свою силу на мелкую монету, т. е. забавлялась тем, что поголовно влюбляла в себя всех, кто попадался. Тут она просто симпатичная, привлекательная, хотя и развращенная, баба; она знает, что *пленительна*. . . Но является тот, кому суждено затронуть молчавшие до сих пор лучшие струны ее «нутра», и она преображается. Жизнь для нее делается *пустяком*, если она не достигнет цели; сила ее *пленительности*, прежде действовавшая стихийно, бессознательно, тут является несокрушимым орудием, которое в одно мгновение сламывает враждебную силу, т. е. *ненависть* княжича. Затем тот и другая отдаются бешеному потоку любви, который приводит к неизбежной катастрофе — ее смерти, и смерть эта оставляет в зрителе примиренное и умиленное чувство. . . Прельстившись «Чародейкой», я насколько не изменил коренной потребности моей души иллюстрировать музыкой то, про что Гёте говорит: «*Das ewig Weibliche zieht uns hinan*»!⁹ То обстоятельство, что *могучая красота женственности* скрывается у Настасьи очень долго в оболочке *гулящей бабы*, скорее усугубляет сценическую привлекательность ее». Письмо это от 12 апреля 1885 года. Писать оперу Чайковский начал только в первых числах сентября, но вскоре остановился до января 1886 года. Окончив два первых действия, он сделал еще перерыв до июня того же года. Следовательно, его замысел долго зрел и крепнул, и как раз центральное действие — действие, где высказывается красота и сила любви Чародейки, написано, по-видимому, только через полтора года после решения писать эту оперу. Для Чайковского такое промедление необычно. Однако музыка «Чародейки» говорит о том, что слова его не остались словами и что замысел, изложенный в письме, ярко и красочно отразился в музыке.

«Чародейка» — очень трудная опера. Прежде всего потому, что она как выдающаяся и, пожалуй, по сжатости, стремительности и выразительности драматизма единственная русская *бытовая* опера заключает в себе наряду с достоинствами и обычные недостатки бытовых русских драматических сочинений. Это — множество нанизанных, но плохо мотивированных бытовых подробностей (увлечение типичными бытовыми чертами и образами); преобладание разговоров и пояснений над действием. «Чародейка» — опера диалогов и дуэтов. Одно лицо выходит, другое входит, и из этого последовательного выведения и введения рождается монотонная нить собеседований, за которыми

скрывается наивный доклад зрителю о происходящей драме. В этом отношении особенно страдает второе действие.

Достоинства: возможность ярких характеристик, именно в силу наличия интересных бытовых картин и типов. Чайковский использовал это, дав в своем своеобразном преломлении в первом действии широко развернутую сцену веселой «гулянки» на стороне, за городом, у вдовы Настасьи. Там сходятся молодецкий люд избыть в беззаботном кутеже преизбыточествующие силы свои, которым нет приложения в монотонно-чинном житии по уставу и по указке стариков в самом городе. На фоне гульливо распоясавшейся молодецкой воли выделяются тем рельефнее образы лукавого старца-странника Паисия, сурового ханжи дьяка Мамырова, силача Кичиги и, наконец, самой Чародейки-Насты. В замечательном ее ариозо («Глянуть с Нижнего») звучит неоглядная даль русского простора, где теряется взор и где воля истаивает в безоглядном беспрепятственном охватывании пространства. В первом действии развертывается стихийная природа души Насты. Ее мнимая ворожба — это подзадоривание, возбуждение волевого порыва в окружающих ее людях. В лучах ее личного вольнолюбивого нрава, оваянного женской могучей красотой и приветливостью, купаются все, в ком бродит без приюта, зря растрачиваемая жизненная сила, а такой всегда было много на Руси. Эта сторона характера Чародейки (обращенная вовне) сталкивается с личностью Князя, привыкшего повелевать, не встречая сопротивления в людях. Тогда облик Настасьи в плоскости самозащиты принимает окраску вкрадчивой, льстивой женщины-змеи. Она спасает себя, свой «двор», свои пожитки, но зато пробуждает в Князе алчную похотливую страсть. На этом обрывается первое действие. Перед нами в наиболее свободном для женщины обличье развернута могучая колдовская и чародейная сила женской красоты в ее стихийном преломлении (взор к природе!) и в ее натиске на сильного волей человека, натиске в целях самозащиты. Это уже не Татьяна и не Мария. Против нее не выдвинуть ни Онегина, ни Мазепы, ни чувства долга, ни совести (казалось бы).

Оправдать стихию красоты, сделать ее кроткой, *обреченной* и чрез то возвеличить нравственно может только любовь искренняя и пылкая, ибо только в такой беззаветной прекрасной любви развертывается жизненная ценность женщины, подобной Чародейке; в любви ее жизненная цель, а за ней же смерть. Потому что после яркого расцвета жизненности в Настыной душе уже ничего больше нет, а, наоборот, могут вновь взойти семена того порядка, что всходили в момент обольщения Князя или поддразнивания добрых молодцев.

В «Чародейке», создав ярчайший в своей стихийности, свободный от условности женский образ, Чайковский идет навстречу своей внутренней постоянной потребности: противопоставить, наконец, всему, что тревожит и беспокоит его дух

и мешает жить, наиболее сильный, по его мысли, оплот — красоту и силу женственности. «Что-то беспокоящее и тревожащее» есть смерть. В силах ли и вправе ли она охладить и погубить даже столь мощный оплот? Если бы Князь в своей страстной злобе и злобной страстности убил бы Чародейку такой, какой слушатель ее воспринимает в первом акте или в той части третьего, где она, защищая себя от насилия Князя, готова зарезать себя, в итоге осталось бы впечатление: смерть как стихийная сила овладевает столь же стихийно развернувшейся красотой. Но душевное состояние композитора влекло его глубже, к утончению и доведению до точки мучительной проблемы о смысле жизни — для ради доказательства или убеждения себя в ее бессмысленности. Он требовал от либреттиста углубления образа Настасьи, подчеркивания нравственной силы ее красоты с тем, чтобы убедить и себя, и зрителей в том, что как только эта нравственная сила * проявится в искренне расцветшей пламенной любви, неизбежно выплывет столь же нравственно неизбежная сила и власть смерти. Тому, кто жизненно расцвел, лучше умереть, чем поникнуть в бессилии. В этом смысл гибели Чародейки, глубоко и ясно раскрытый музыкой с помощью интуитивно найденного *смелого* стилистического приема.

В партии Насти есть два лирических момента, расположенных по краям, как две жизненные грани. Первый, как расцвет ее «гулящей» воли, дан в вышеупомянутом раздольном ариозо первого акта. Здесь раскрывается все обаяние образа Чародейки до трагических встреч с Князем и Княжичем, т. е. в спокойном беспрепятственном развертывании ее стихийной силы. Звуковой язык этого ариозо — русский бытовой, в привычной окраске, присущей стилизациям народной песни у Чайковского, но в данном случае в чрезвычайно пластичном мелосе, стройно выдержанном. Наоборот, в последнем, четвертом, действии в «предсмертном» ариозо своем, Чародейка является совсем в ином облике, с *истерзанной счастьем*, отдавшей все свои жизненные силы душой. Если взять эти два момента отдельно, вне раскрытия хода действия, можно подумать, ввиду различия языка музыки того и другого ариозо, что здесь дело идет о характеристике разных лиц. На самом же деле мы встречаемся здесь с основным стилистическим приемом Чайковского: обуславливать звукопись, характеризующую звуковую речь данного лица, подходом не от какой-либо вонне взятой точки, а изнутри, от душевного состояния данного лица и в зависимости от того, куда направлены его жизненные взоры: в быт или вовнутрь, в душу. В первом действии весь облик Чародейки направлен в сторону стихийных жизненных сил, веющих извне, от простора

* По-видимому, для Чайковского смысл (качественная значимость) этого понятия раскрывается в наиболее напряженном раскрытии ее жизненной силы при столкновении с каким-либо *противным* началом — в данном случае с ненавистью.

далее и искушения безоглядой волей — она поет в бытовом колорите, как все равно русская девушка, если она ведет обряд или поет издавна в общине сложившуюся песню, в которой высказаны общие думы и через которую изливались чувства многих поколений. Наоборот, в последнем ариозо Чародейка — одна, наедине сама с собой. Обессиленная достигнутым, исполненным желанием, она уже не живет — она томится; она ждет милого, но она уже отцвела; она не в силах больше сопротивляться, она отдала жизни все, что могла. Месть Княгини (отрава) довершает только неизбежное: изгоняет из жизни ненужную больше красоту, как ветер осенью гонит пожелтевший лист. Вывод: смерть приходит вовремя... даже для Чародейки, т. е. для полного, казалось бы, неисчерпаемой жизненной силы человека.

Контраст между двумя полярными точками подавляет, и, конечно, наивно было бы здесь говорить о какой-то мнимой невыдержанности стиля. О таковой можно вести речь при анализе заведомо рассудочных, с определенными стилизационными заданиями построенных сочинений, но не по поводу произведений, органически сложившихся при глубоком душевном проникновении в создаваемое, каким всегда бывает творчество великих художников, в котором единство стиля обусловлено крайне сложными взаимодействиями многосторонних импульсов. Их необходимо почувствовать и раскрыть, подходя к подобным сочинениям не с наивной точки зрения вкуса, отмечающей все то, что кажется «невкусным» и потому — ложным и нестройным, а исходя от веры в неизбежность наличия творческой художественной воли, ведущей композитора, если он безусловно подлинный творец, по пути интуитивно чувствуемого стилистического единства намерения и выполнения.

Между двумя ариозо — ликом, обращенным вовне, и ликом, обращенным внутрь, — располагается драма Чародейки, совершается таинство претворения и углубления души. К несчастью, тот образ, от которого исходит толчок к этому преобразению, дан в либретто как обыденный оперный шаблон: добрый благолепный Княжич, о доброте и благолепии которого все твердят, чему и должен верить зритель, но чему не может поверить слушатель, ибо Княжич невоплотим в музыке. Он поет сладчайшие мотивы с оттенком *oréga lugique*. Значит, вся органически создающая творческая сила композитора была волей-неволей сосредоточена на партии Чародейки. Это сказывается на совершенно необычного характера речитативах ее. Собственно, вся роль ее зиждется на лирико-драматическом диалоге, гибкость и выразительность которого тем сильнее впечатляют, что Чародейке приходится *говорить* в условиях глубоко различных душевных состояний. Велика качественная разница ее «обольщений»: всяческого ли люда, в разврате ли опытного Князя, или любимого человека, чью ненависть надо преодолеть и претворить в любовь! И вот *речь* Насти соответственно этому видоизменяется

и углубляется в своем напряжении. То слышится песенная удаль в ее буйном складе, то лукавое притворство и жалобы на обиды; то льстивый зазыв и похвальба, то вдруг ядовитое вкрадчивое, как будто невзначай брошенное, а на самом деле наглое желание. В решительный момент сцены с Князем (насилие) облик Настасьи вырастает до предела силы воли сопротивляющейся, это — резкая твердая поступь и речь, речь острая, наотмашь! И затем опять не узнать Настасью в монологе перед приходом Княжича, где борются два чувства: гордое чувство красивой женщины, жаждущей склонить чужую волю, побороть нелюбовь любимого, — и сладкое чувство обреченности, отдавания себя воле милого — вплоть до мучения смертного! По музыке монолог этот, с момента ухода Фоки и до момента столкновения взора Княжича со взором Чародейки, ждущей его, — одно из выразительнейших мест в опере в силу своего сдержанного, вот-вот готового разлиться возбуждения. Следующий диалог и является эмоциональным развитием, раскрытием этого мига.

Речитативы Чародейки — но их надо уметь сказать, уметь вывить* — достигают здесь совершенно неведомой до того Чайковскому стальной упругости и гибкости, сжатой устремленности и убедительно лаконичной формы: каждая фраза вдумчиво выражает в наиболее сконцентрированной сумме звучаний желанную цель. Это какое-то безошибочное «попадание», сплошное угадывание мыслей, понижывание воли волей: Княжичу некуда отступить («Здесь без вина пьянешь»).

Можно себе представить, до чего противно и тягостно было Чайковскому выслушивать бесконечные просьбы Павловской о переменах в партии Чародейки ввиду неудобства тесситуры и с какой досадой он уступал, пока, наконец, с резкостью, ему несвойственной, не высказался так: «Я так устал от придумывания перемен, что, ей-богу, не знаю, что и отвечать на последнее письмоце Ваше. . . Что касается страницы 78, то, ей-богу, решительно не знаю, что тут сделать. Ведь нужно все совершенно пересочинить, дабы вышел свободный *речитатив!!!*. . .» И дальше: «Спросите совета у Направника. Вы знаете, что я спорить не люблю и подчинюсь необходимости. . .» (письмо от 21 сентября 1887 г.). Словом, повторилось обычное: автор-де сам не знает, что сочиняет, другие знают это лучше, и так как автору должно быть совершенно безразлично, то или иное последование звуков будет в каком-либо «речитативе» (какая мелочь!), он обязан подчиняться указаниям капризной певицы, не понимающей разницы между безразличным оперным речитативом вообще и *речитативом* опер, подобных «Чародейке», где Чайковский дей-

* Исключительно потрясающий дар Шаляпина заключается в этом умении сказать — оживить казавшуюся мертвой фразу. Вспомним хотя бы знаменитое: «Соблазнитель» в «Фаусте» и все заклинание цветов там же; «Вина выкатить» — в «Князе Игоре»; «Ох, злая смерть» — в «Борисе»; речи Еремки во «Вражьей силе» и т. д.

ствительно не мог насиловать себя и вносить перемены в столь выразительное и глубоко характерное выявление звуковой речи, какое встречается в этой партии.

Как я уже сказал, по выразительности своей речитативы Чародейки крайне своеобразны. Их можно сравнить с речитативами Наташи в первом акте «Русалки». И вообще, «историческая» линия их тянется от русской бытовой оперы: от ее истоков, далее — от Верстовского, Даргомыжского (не «Каменного гостя») и от Серова в особенности. Их сосредоточенная углубленная проникновенность и сдержанность имеют мало общего с лирическими волнениями Татьяны и пламенной «малороссийской» страстностью речей Оксаны, когда она «изводит» Вакулу. В Чародейке говорит женщина, упорно и упрямо добивающаяся намеченной цели, и, если она доводит свою речь до той степени, когда должна, наконец, излиться вся горечь слез, все отчаяние, все потайное чувство, она делает это с сознанием безусловности достижения и невозможности срыва (таков именно лирический сдвиг «прощания с Княжичем»: Настасья знает, что теперь он не уйдет, и потому изливает свою скорбь в мучительном плаче, якобы прощаясь с ним).

«Чародейка» — крупнейшее достижение Чайковского в сфере бытовой драматической оперы. Стиль ее, в отношении наличия национального элемента, т. е. колорита народной речи, безусловно старомоден после *утверждений* в этой области, обусловленных исканиями Римского-Корсакова. Но здесь необходима большая оговорка. В пылу борьбы, в течение времени, когда сочинял Чайковский и параллельно устанавливала свой стиль Могучая кучка, можно было противопоставлять подлинный русский стиль одним европейскому эклектизму Чайковского. Теперь пора установить равноправность «русских стилей» в отношении их исторической последовательности. «Русский стиль» Чайковского вытекает из сложного взаимодействия элементов народности и «европеизмов», как они столкнулись в Петербурге в XVIII веке и как взаимно сливались и сцеплялись в творчестве многих русских композиторов, включая самого Глинку. Мы привыкли называть этот песенный стиль ложным. Он, конечно, ложный, поскольку каждое следующее поколение считает свой подход к какому-либо важному жизненному явлению в прошлом за единственно правильный и верный, и возможный, и непосредственный. Но стиль этот на самом деле вовсе не был ложным для людей, привыкших музыкально мыслить в нем и через него в течение более чем ста лет. Что касается непосредственности его, то не следует упускать из виду, что в раннюю крепостную эпоху в городе, при наличии дворовых людей и крайне близкой связи с деревней, связь с народной песней была гораздо более постоянной и крепкой, чем впоследствии, когда за «песню» стали «ездить». Та «стилизация» песни, которая идет от Прача и через Фомина, Кавоса, Верстовского, Глинку, Даргомыжского и

Серова, достигает своего завершения в Чайковском,* она была глубоко жизненной и ценной. В творчестве Римского-Корсакова (а чище и завершеннее в стилистическом смысле у А. К. Лядова) мы видим развитие и утверждение *иного* подхода к песне, обусловленного иными вкусами и иными теоретическими обоснованиями. Этот вид стилизации близок нам, но придет время — и оно недалеко, ибо и теперь видны условности «лядовской и корсаковской» стилизации с точки зрения новых выводов из соприкосновения с народным песенным творчеством и его изучением, — придет время, когда и этот привычный нам «русский стиль» станет ложным и также наполненным «европеизмами», искажающими лик песни, как было с его предшественником. Для меня это несомненно, и потому, если подходить к «русскому стилю» Чайковского от базисов, выработанных оперным стилем Римского-Корсакова и песенными обработками Лядова, то несостоятельность его ясна младенцу и достойна осуждения. Но какого наивного! — постольку, поскольку предшествующее поколение не знает истин, доступных последующему. Если же смотреть на народность у Чайковского с точки зрения эволюции стиля, еще не завершившего себя в эпоху, когда композитор начал сочинять и к которому его естественно влекло, окажется в его подходе к песне много незамеченно ценного и своеобразного. Таких моментов вполне достаточно в творчестве Чайковского, начиная хотя бы с Первого квартета. Но говорить об этом подробно здесь не место.

Сущность «русского уклона» в Чайковском сводится, как и весь «русский стиль» его предшественников, к выработке своеобразного звукового языка, в котором материал (не песенная национальная сущность, которая сама собой скажется, а материал), не теряя своей окраски, подчинялся бы нормам, свойственным западноевропейской музыке классической поры, как единственно незыблемым.** Изменилось отношение к нормам (их стали искать дальше или видоизменять соответственно новым эмоциональным или духовным запросам), изменился сообразно этому и подход к народному творчеству.

* Я говорю не о песенности в общем смысле, которой проникнута вся русская музыка и которая есть сущность ее *мелоса*, а о специфическом претворении русской песни, свойственном той или иной эпохе.

** Нарочито песню никто не калечил. Думали, что ее воспроизводят, как она есть. Стоит почитать предисловия к сборникам Прача и Стаховича, чтобы убедиться, как ценили своеобразие песни русской. Но зараза «европеизмов» ведь так сильна, что Серов, устанавливавший в своей статье «русский стиль»¹⁰ и ругавший Балакирева, делал в своих операх один бог знает какие нелепости. Сам Балакирев сопровождал песни аккомпанементами, ничего общего с ними не имеющими, но красивыми в смысле «окутывания» песни современным пианизмом, как А. Лядов окутал ее прекрасным оркестровым колоритом в смысле современного ему «русского стиля». Но все это должно быть лишено какой-либо безусловности и представляет лишь сплошную эволюцию образования национального стиля, предела которой в смысле какой-то единственно истинной точки нет и быть не может.

В «Чародейке» в отношении ее «русизмов» я выделяю красиво развитое диатоническое вступление (на теме ариозо «Глянуть с Нижнего»), «гулящие песни» первого акта со свойственным Чайковскому *crescendo* орнаментации, т. е. усложнением или, вернее, постепенно растущей извилистостью подголоска; затем крайне своеобразную в своей ритмической пестроте с «несуразными» ходами септимами и квартами «дурашливую» возню пляски скоморохов. Гибко, по-«глинкински», владеет Чайковский сложными нечетными метрами (хоры в «Чародейке», «Мазепе» и «Черевичках»), не выдумывая нарочито вязких, а свободно укладывая в них ритмические линии. Чувствуется органичность текучести в его мелодиях «несимметричного склада». Но в целом «бытовой язык» Чайковского не богат — этому мешает, конечно, присущий «русскому стилю» того времени гомофонный его характер с преобладанием орнаментации, не вытекающей из существа песенной мелодики, т. е. фигурационного, а не подголосочного типа. Наиболее же заметно неприятный оттенок «Чародейке» придают те места оперы, когда Чайковский срывается со свойственного ему личного мелодического песенного стиля, особенно в моменты лирического подъема, и впадает в романский стиль салонного пошиба или в мелодический ариозный склад французской лирической оперы. Такие места попадают в партии Князя (III действие), в дуэте Княжича и Княгини (II действие) и даже в заключительной стадии встречи Княжича и Чародейки, когда диалог в момент вспыхнувшей страсти переходит в дуэт, правда, эффектный, но ложный в стилистическом отношении, ибо он совершенно не вяжется со всем предшествующим развитием. Любопытно, что три данных лирических срыва в этой опере написаны в тональности ми-бемоль мажор, довольно чуждой Чайковскому, а здесь особенно фальшиво звучащей в напускном свете сентиментальности не то Массне, не то Гуно. Это неприятные пятна на фоне прекрасной драматической русской бытовой оперы. Впрочем, центр тяжести ее, как я уже указывал, лежит на речитативе, драматически-выразительном и напряженном.

Следующей за «Чародейкой» оперой Чайковского была «Пиковая дама». По своему художественному значению и эмоциональной напряженности она выше всех других достижений композитора в области сценической музыки. Я ее выделяю в отдельную статью.¹¹ Здесь же скажу только, что в связи с остальными операми Чайковского она является предельным пунктом на пути к постижению чрез творчество тайны страдания и смерти.* Борьба между обреченными и той силой, что обманывает их призраками счастья, любви и смысла жизни, достигает в «Пиковой даме» высшей степени напряженности, доводя человека до беседы с потусторонним миром в стремлении вырвать тайну.

* Имею в виду драматическую (театральную) линию направления его творчества, а не инструментально-симфоническую.

«Иоланта» же, по смыслу своему, оказалась лирической поэмой, в которой пафос композитора был направлен в сторону благодаря неудачно подсказанному, в смысле несоответствия его душевному состоянию, сюжету. Как в «Щелкунчике», где изумительна первая, «гофмановская» по настроениям часть балета и где вторая половина есть не что иное, как блестяще задуманный балетный дивертисмент, но не выявление радости и света, искренне излившихся, так и в «Иоланте» путь слепой девушки к свету оказался только искусно начертанным, но не завершенным.¹² Очень любопытно охарактеризован мавританский врач, ибо Чайковский владел своеобразным умением как-то по-своему колоритно звукописать Восток (вспомним чудесный «Арабский танец» в «Щелкунчике»); пленительно очерчена грусть и томление Иоланты, томление, ей непонятное, нежно-скорбное, подобное томлениям Татьяны. Но радостного, экзистенциально радостного приятия *света и любви* в момент прозрения в музыке нет, несмотря на всю пышную красоту звучаний финала этой оперы. Да и не могло быть света, как не могло быть тех пламенных любовных восторгов, что когда-то огнем жгли в «Ромео» и в «Буре»: после «Пиковой дамы» Чайковский не видел света.

В кратком сделанном мною очерке я хотел наметить психологические основы стиля опер Чайковского. Даже не основы, а возможность обоснования основ, если взглядеться в структуру опер и оценить их стиль изнутри, от психологических данностей, раскрытых в музыке.

Конечно, нужны более подробные разборы и детальное рассмотрение всех средств, составляющих *то, что выражает* данное произведение, т. е. его стиль. Но я не считал возможным так расширять тему и по необходимости давал только выводы из моих наблюдений и исследований. В конечном итоге опера Чайковского, если взять это слово как некое общее понятие, объединяющее в целом некую значительную ценность в творческом опыте композитора, представляет из себя в каждом своем проявлении внутреннюю эволюцию той или иной жизненной силы или, вернее, душевной данности. *В наибольшем развитии ярчайшей в характере данного лица способности души заключается основная задача музыкального воплощения.* Такой способностью чаще всего является любовь, но любовь женщины, как сила, побуждающая к расцвету и способствующая наивысшему подъему женственности (Оксана, Татьяна, Чародейка, Иоанна Д'Арк, Мария, Лиза, Иоланта). Иногда любовь заступают: ненависть (Морозова), ревность (Княгиня в «Чародейке», близкая к Княгине «Русалки»), отцовская месть (Кочубей), страсть (Герман; Князь в «Чародейке»). Но женская любовь все-таки всегда та ось, вокруг которой и под влиянием которой движется действие. Навстречу расцвету женственности выступает злая враждебная сила, то воплощенная в чьем-нибудь лице, то безличная, лишь

направляющая чье-либо действие. Стилистически эта сила понятна как контраст и как способствующее через борьбу развитию основной душевной способности, противодействующее ей начало. У Чайковского оно не слепая косная и инертная масса, а властно наступающая стихия, в конце концов обесмысливающая всякий жизненный порыв: смерть. Отсюда неизбежная обреченность на гибель всего, что живет и что борется за свое я.

Сообразно такому постижению *смысла* жизни преломляется музыка, конструкция которой в операх Чайковского всецело зависит от того, в какой внутренней и внешней плоскости развивается сила любви и что ей противостоит. В центре поэтому стоит героиня, обыкновенно девушка, впервые полюбившая. На ее настроениях и переживаниях строится основное течение мелодической и гармонической ткани. К этой линии льнет и по ней развивается нить музыкально-психологической *повести*. В этом отношении наиболее проста конструкция «Евгения Онегина», где первая и вторая картины — линия подъема девической любви Татьяны и юношеской страсти Ленского (1-я картина). Третья и четвертая картины — перелом в отношении сил. Пятая — развязка «идеализма» Ленского. Шестая и седьмая — линии, обратные направлению линий первой и второй картин, но не менее значительные по напряжению: «трезвое» принятие жизни Татьяной, оставшейся жить, не то что Лиза или Мария. Наиболее сложна конструкция «Пиковой дамы», ибо там есть взаимное притяжение двух противоположностей: Лизы и Германа. И вместе с тем противодействующая им сила уже непохожа на милого черта из «Черевичек», столь легко укротимого, или на хладнокровные рассудительные речи Онегина. Сила эта в «Пиковой даме» неустраима и непоборима, ибо за ней действует смерть, но безо всяких прикрас, как в случае с Ленским, а во всей своей мистической жути и непреклонности.

Более всего притягивала Чайковского в жизни сила женственности и любви, она и *животворит* его оперы, ведет их строй; лирические моменты, где выявляется эта сила, суть нервные узлы, точки опоры, к которым примыкает действие, возле которых оно завязывается или разрешается. То, что беспокоило его, волновало и тревожило в жизни, выражалось в неопределенном ощущении господствующего над каждым шагом человека злого начала («судьба!»), но в итоге — как предчувствие смерти. Это таинственное *то* выступает как резкий диссонирующий интервал, как импульс к движению, как эмоциональному возбуждению противодействующий, мистический, по ту сторону жизни стоящий, угрожающий и предостерегающий, властный зов. Из столкновения основных двух начал рождается драма — действие и, соответственно этому, противоположение тем и моментов подъема и падения, т. е. ритм действия. В «Пиковой даме» начало тревожащее и беспокоящее выступает даже как лейтмотив, как руководящая и направляющая нить! . . . Поэтому оперы

Чайковского строятся из чередования сцен различных настроений, среди которых, как нервные узлы, стягивающие к себе вокруг борющиеся силы, напряженно звучат лирические моменты (арии, ариозо, ансамбли).

Другое течение, обуславливающее контраст в музыке, основывается на противополжении внутреннего и внешнего: я и не-я, душевных настроений и их выявления вовне, мира внутреннего и мира видимого (быт). Это особенно ярко дано в «Чародейке», в сцене бала у Лариных в «Евгении Онегине» и в последней картине «Пиковой дамы», где жизненный ритм действия обусловлен бытовой обстановкой, в которой оно ведется. Отсутствие извне данного плана чисто музыкального развития придает операм Чайковского колорит глубоко эмоциональный и в конструктивном отношении опасный тем, что в моменты, где понижается линия творческого напряжения композитора, усиливается впечатление случайности в соотношении элементов (ибо нервные узлы, или точки опоры, теряют всю притягивающую к ним силу, как бы бледнеют: отдельные номера как бы замыкаются в себе, а никакой упорно проведенной извне данной стилистической связи нет). Так, например, *рассеяно* действие «Юланта».* Но раз основной нитью, конструирующей оперу, является все-таки жизненная эволюция данной личности, в центре действия поставленной, естественно, что интуитивным стремлением композитора должно было стать закрепление за каждым из *героев* драмы звучаний, ему присущих, т. е. языка, которым он говорит в течение действия. Стремление это развивалось постепенно и ярче всего сказалось в «Пиковой даме», где язык каждого из действующих лиц своеобразен и гибок. Чайковский не ограничивает себя в этом отношении строго определенной системой (хотя бы лейтмотив), а пользуется и лейтмотивами (не в смысле вагнеровском), лейтгармониями и звучаниями как бы целых звуковых плоскостей, относящихся к данному образу, словом, это скорее язык настроений (моментов), чем стилистически предопределенная речь, как, например, речь Садко, Звездочета, черта и иных персонажей опер Римского-Корсакова. Эмоциональное богатство языка героев опер Чайковского достигает глубоких пронизательных проникновений во внутренний мир их, чем и обусловлена их жизненность, впечатляющая при восприятии. Образы Татьяны, Ленского, Германа, Лизы, Пиковой дамы, Оксаны, Чародейки, Солохи и другие даны нам в ярком, навеки запечатляющемся в сознании звуковом преломлении, оваянном могучей вдохновенной силой музыки Чайковского, нашедшего в оперной сфере возможность проявить захватывающую власть своего воображения и подчинить нашу волю созданным и вызванным этой властью образом.

Власть эта еще и теперь очень сильна. По-видимому, нерв-

* Где много действующих лиц на коротком протяжении при наличии бледных лирических моментов делают неустойчивой основную линию.

ный ток, исходящий от оперно-драматической музыки Чайковского, преломляясь в нашем сознании и касаясь наших чувствований, вызывает в них ответный отклик, т. е. находит среду отражающую. Но в то же время восприятие этой музыки теперь уже не может быть наивным и непосредственным восприятием современников композитора, выделявших среди его настроений лишь им доступные и близкие. За относительной дальностью расстояния и в силу того, что угасли пристрастные *рго* и *сонга* близкого Чайковскому времени, мы можем, сохраняя непосредственное тепло восприятия родных и понятных нам настроений, углубить точку зрения и расширить горизонт оценки как в смысле художественного значения чуждых нам веяний в его музыке, так и в смысле определения внутренней связи, обуславливающей стилистическое единство различных моментов звучания. Мы видим все то, что за близорукостью обычно ускользает от современников, оценивающих музыку среди них живущего композитора больше по силе производимого впечатления, чем по ее существу. Испытывая эту силу на себе, мы тем не менее в состоянии усиливать или ослаблять ее воздействие в зависимости от осознания самих средств воздействия или психологических основ стиля. В этом и видел я свою задачу по отношению к операм Чайковского.

Павловск, 7 сентября 1921 г.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

1

Есть странный русский город. В нем можно только мечтать о свете, о жизни во всей ее могучей красоте. Когда приходит весна, она, может быть, никого не радует в мире так, как людей этого властного города. Робкая, кроткая и нежная, она, родясь, предчувствует свое краткое существование. И те, кто поет о ней, уже болеют за нее. Белая ночь, которая приходит с весной, отравлена этой скорбью: Томит, влечет и манит странный, отраженный свет, и, когда восходит солнце, люди уже не в силах радоваться ему: они измождены процессом *влечения* к свету.

Боль за весну, томное, непонятое влечение к неустойчивым образам — вот одна сфера настроений. Но в зимних сумерках и отраженном свете летних ночей этого города зарождаются еще иные чувства: ощущение призрачности и бренности всего, а отсюда и острое любопытство к процессу разрушения и смерти. Разрушения и смерти не как естественных законов становления, а самих по себе, существующих как бы для ради собственного услаждения. Фантастические образы, творящиеся здесь, принимают неизбежно облик призраков жутко реальных, а образы реальные искажаются до бредовых. Трудно среди них сохранить равновесие тому, кто ощущает все видимое как видимость или

кто склонен к чарам иррационального.¹ Там, где возможен рассказ «Бобок»,² там немислимо детски непосредственное приятие жизни. Даже смех и шутка обращаются в издевку и злобную радость.

Творчество Чайковского странным образом связано с Петербургом и пропитано его настроениями. Томление петербургских белых ночей отражено как нигде в лирике Чайковского, а фантастический колорит и юмор, столь своеобразные в его музыке, родственны настроениям петербургских повестей Пушкина, Гоголя и Достоевского. Не мудрено. Если петербургское искусство слова воплощало образы и лики, подобные Медному всаднику, героям «Шинели», «Носа», «Портрета» и действующим лицам «портретной галереи» Достоевского, то и музыка Петербурга не могла не претворить его жуть и мистическую призрачность в *явь* небывалых звучаний. И кто бы из людей творческого дара ни соприкасался с Петербургом, даже не будучи уроженцем, ему не миновать было петербургских влияний. Среди композиторов: Петербург вдохновлял Глинку, но отравил его творческие инстинкты, упорно увлекая к пессимизму его здоровое, солнечное мировоззрение.³ Даргомыжский первый явил в музыке уродливые лики из «подполья» петербургского мира и смех — желчный, издевательский смех «скверных анекдотов».⁴ Мусоргский дошел в этом городе до циклов «Без солнца» и «Пляски смерти», не справившись с «Сорочинской ярмаркой». Юмор трагика Мусоргского (как и у Даргомыжского) находил неисчерпаемый материал в жизни чиновничьего города с его искаженным иссушенным бытом. Бородин, Балакирев и Римский-Корсаков — деятели, но Чайковский — историк Петербурга. Интересно, что ритмы его музыкального юмора крайне родственны фантазиям Даргомыжского, и влияние последнего на Чайковского именно в этой области несомненно. Жуткий оркестровый колорит, достигаемый благодаря своеобразно использованным тембрам и ломаным линиям ритмики деревянных (особенно фаготов и кларнетов), мог зародиться у Чайковского только под впечатлениями искаженного отражения жизненности и уродливых фантазмагорий Петербурга. Не удивительно, что сюжет «Пиковой дамы» должен был вызвать в воображении композитора буйный приток звуковых образов и ритмов, окутанных в гармонии и колорит совершенно специфические. Сцена в спальне Графини, сцена в казарме, сцена у Зимней канавки — все это Петербург с его гипнозом иррационального, с его ворожкой и заклятиями. Стихия здесь мстит человеческой воле и сознанию и никогда не простит она властному Петру, воздвигнувшему наперекор и назло ей столицу России — этот мыс, вдающийся в Европу. Сколько раз, посылая Неву на Петербург, заставляя ее течь обратно, стихия мятежно пыталась затопить ненавистный город, но тщетно. Петербургской культуры теперь не вычеркнуть из истории России и человечества. Музыка же играет в этой культуре, пожалуй, до-

минирующую роль. И в музыке — творчество Чайковского, овеянное иллюзиями петербургских белых ночей и зимними «внекрасочными» контрастами: черных стволов, снежной пелены, давящей тяжести гранитных масс и четкости чугунных плетений. Уподобляя Петербург мысу, выдвинутому Россией в Европу, я должен продолжить сравнение: и музыка Чайковского для Европы явилась таким же выдвинувшимся мысом. Она привела иностранцев к русской музыке и установила влияние последней на Западе.

Характерная для мелоса Чайковского линия: ниспадающая постепенно или с мягким срывом скала звуков, обычно от III ступени гаммы до доминанты (для примера: основной мотив арии Ленского, вторая тема I части в Шестой симфонии). Иногда такой ход варьируется и замаскировывается (вступление к «Онегину», «Ночью ли, днем» в арии Лизы, solo гобоя в начальном мотиве II части Четвертой симфонии, поворот темы Манфреда и т. д.), но сущность остается та же: покорная обреченность. Взлет («Я люблю вас» Ленского) или твердый упор (побочная партия увертюры «Ромео») тоже не меняют дела: основное направление всегда возьмет верх.

Не созданный для борьбы, но ощущая в себе сладкую (тютчевскую) тягу к хаосу и соблазны разрушения «житейскости», Чайковский преодолевал в себе это противоречие с мучительной тоской. Лирический пафос диктует ему кроткие образы, без борьбы «обреченных»: Джульетты, Тани, Марии, Чародейки, Лизы, Орлеанской девы. Пафос трагедийности вызывает первую часть Четвертой симфонии и ведет от Ленского к Герману. Сочиняя «Пиковую даму», не ведая, что творит, Чайковский в сопоставлении Лизы и Германа выявил основное направление своего я: обреченность и как следствие любопытство к смерти. Любя жизнь и природу (человеческой культуры он, вероятно, не замечал: никогда почти о ней не пишет и мало задумывается по поводу нее⁵), он целый (средний) период своей жизни жадно цеплялся за жизнь, даже за житейскость с ее славой, но к концу 80-х годов уступил процессу саморазрушения. «Пиковая дама» — начало этого процесса. Шестая симфония — предел. Жизненные силы были исчерпаны. Истериически плача над Германом (по окончании эскизов «Пиковой дамы»), боясь вызвать в своем воображении призрак Старухи, он боролся с остатками жизненной силы, которые еще тлели в его душе. Создавая образ Германа, порывисто включая его в круг переживаний, неизбежно влекущих к смерти, с каким-то сладострастием связывая с судьбой Германа и нежный девственный лик Лизы (кроткий, дорогой нам нежный лиризм свой), и жуткий образ Старухи (свои мистические ужасы, свое неверие в то, что жизнь сильнее смерти), Чайковский пел свою собственную отходную. Страшна его музыка, кощунственна и соблазнительна, в особенности для тех, кто верит в идею воскресения, в вечную весну, в победу

любви и творческой силы. Колоссальная творческая энергия затрачена Чайковским на *постепенное* предание себя *гробу*.⁶ Скорбь — сущность его мелоса. Не без борьбы он предал себя. Недаром он так любил ландыши, любил «Снегурочку» свою. И если трагизм «Пиковой» и Шестой симфонии ценен силой притяжения к гибели, то во всем предшествовавшем его творчестве ценны те черты, где он еще верит в жизнь и благословляет ее, цепляясь за радость и солнце. Но это удается ему с трудом, как и Достоевскому.

Музыка — страшная стихия: ее ритмы, если они послушны и укрощены, позволяют комбинировать себя так, что мыслима музыка совершенно абстрактная (сестра математики в средние века) и музыка обиходная, житейская. Но в абстрактных построениях нет-нет да проскользнет соблазн психологизма, а в ритмах обиходной, скажем, даже танцевально-салонной музыки всегда таится соблазн гипноза и магии ритма, ввергающий человека в страшные омуты радения: чего стоит одна, по видимости невинная, ритмическая головокружительная формула вальса, вспыхнувшая в эпоху, исторически принимаемую как эпоха реакции («Священный союз»), а психологически понятную как эпоха забвения длительно-напряженного состояния предшествовавших лет...

В эпохи романтизма, когда люди, наскучив привычным, позволяют проникнуть в царство рассудка силам хаоса, ритмы музыки также становятся проводниками иррационального. Горе композитору, который, вызвав их, не справится с ними. Безумие Шумана тому пример. И, наоборот, если борьба выдержана, победа дарует неистощимый запас еще не использованного звукового материала и могучий сдвиг творческой энергии. Таков Вагнер, преодолевший тягу к хаосу («Тристан» — «Мейстерзингеры» — «Парсифаль»). В России аналогичен подвиг Тютчева, а в области музыки трагический срыв Скрябина таит в себе нечто шумановское. Язык Шумана был близок и Чайковскому. Очень многие из основных характерных линий мелоса Чайковского идут от Шумана. Тяга к неведомому, к неустойчивому, к силам хаоса, к «разговорам с царством мертвых» была врождена Чайковскому, но организм его не был приспособлен для борьбы. Отсюда постепенное скорбное предчувствие смерти и гибели: он знал, что если безудержно пойдет навстречу иррациональному — конец близок. Поэтому, в то время как творческой работой для него было использовать исчерпывающе свое композиторское дарование (Чайковский — музыкант целиком, до мозга костей), *жизненной* целью было задержать уходящие в безумие жизненные силы, и отсюда уже вытекала задача: приспособление к житейским условиям. Средний период творчества в жизни Чайковского — после «Онегина» и Четвертой симфонии до «Пиковой дамы» — и есть именно такая задержка встречи со смертью. *Очень* характерно, что после «Онегина» Чайковского

сильно привлекала «Ромео и Джульетта».⁷ Казалось бы, это и был естественный путь его лирического пафоса. Но из инстинкта самосохранения он отступил от этого сюжета и растянул еще на десять лет возможность творчества (с 1880 до 1890 г.), выиграв для собственной жизни, но несколько разбавив творческие соки. Поворот к жизни был так силен, что еще в 1889 году создана «Спящая красавица», где только в прологе мелькают жуткие ритмы, а в 1888 году Чайковский в ответ на предложение брата, Модеста Ильича, наотрез отказывается от сюжета «Пиковой дамы», который его не затрагивает («Я мог бы только кое-как написать»⁸).

И вдруг совершилось в душе композитора что-то такое, от чего его потянуло к той музыке, какая слышится в «Пиковой даме» и в Шестой симфонии. Оттого-то история создания «Пиковой дамы» психологически крайне любопытна. 19 января 1890 года во Флоренции он начал оперу, а 30 января в письме Глазунову уже признается: «Переживаю очень загадочную стадию на пути к могиле. Что-то такое совершается внутри меня, для меня самого непонятное. Какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование: по временам безумная тоска, но не та, в глубине которой предвидение нового прилива любви к жизни, а нечто безнадежное, финальное и даже, как это свойственно финалам, банальное. А вместе с этим охота писать страшная. Черт знает, что такое! С одной стороны, чувствую, что как будто моя песенка уже спета, а с другой — непреодолимое желание затянуть или все ту же жизнь, или еще лучше новую песенку». 2/14 февраля он пишет брату: «Я уже кончаю 2-ю картину; как только ты прийдешь 3-ю (бал), примусь за нее. Если так пойдет работа, как до сих пор шла, то можно надеяться, что, в самом деле, кончу вовремя. Хорошо или дурно выходит — не знаю. Иногда я очень доволен, иногда нет, — но я не судья». Итак, никакого анализа сюжета! В 1888 году простое — «не хочу». Теперь еще более реальное и трезвое: «могу кончить вовремя». И раньше еще в письме к Мекк из Петербурга и Москвы — 17—26 декабря 1889 года — встречаются такие сообщения: «Вот уже почти три недели, что я бездельничаю в Петербурге. Говорю *бездельничаю*, ибо своим настоящим делом я считаю сочинение, а все мои труды по части дирижирования в концертах, присутствования на репетициях балета и т. п. — чем-то случайным, бессельным и только сокращающим мой век. . . я решил отказаться от всех заграничных и здешних приглашений и уехать месяца на четыре куда-нибудь в Италию отдыхать и работать над будущей моей оперой. Я выбрал сюжетом для этой оперы «Пиковую даму» Пушкина. Случилось это таким образом. Брат мой Модест три года тому назад приступил к сочинению либретто на сюжет «Пиковой дамы» по просьбе некоего Кленовского. . . но сей последний от сочинения музыки, в конце концов, отказался, почему-то не сладив со своей задачей. Между тем директор

театров Всеволожский увлекся мыслью, чтобы я написал на этот самый сюжет оперу, и притом непременно к будущему сезону. Он высказал мне это желание, и так как это совпало с моим решением бежать из России в январе и заняться сочинением, то я согласился. . . Мне очень хочется работать, и, если удастся хорошо устроиться где-нибудь в уютном уголке за границей, мне кажется, что я свою задачу осилю и к маю представлю в дирекцию клавираусцуг, а летом буду инструментовать его. . .». Итак, тоска по работе, с одной стороны, и подвернувшийся по настоянию Всеволожского сюжет — с другой. Наконец, желание справиться с заказом вовремя. Подобно Моцарту, Чайковский любил работать к сроку, спешно, любил, чтобы его понукали и торопили. О самом сюжете, как о сущности всего дела, — ни звука, и только письмо к Глазунову выдает нам, какого рода душевное состояние совпало у Чайковского с данным материалом и фактом работы. Вероятно, он и сам не задумывался над анализом сюжета. Сюжет как таковой его мало затрагивал: для него он всегда был лишь средством, вернее, одним из средств воплощения, а отнюдь не содержанием, как бесчисленные сюжеты Мадонн для Рафаэля. Но случаю на этот раз угодно было подсунуть канву, как раз подходящую для того *сюжета*, который диктовало внутреннее настроение (направляющая созидание художественных ценностей и формирующая их творческая воля) и душевное *содержание* композитора. Попадись сюжет иного рода, мы имели бы оперу, в которой те или иные моменты, совпадающие с хотением, идущим от души, удались бы в совершенстве, а в остальном были бы пустоты. Ведь с «Онегиным» так и случилось: Ленский и Татьяна — все, а самого Онегина нет. В «Пиковой даме» произошло полное совпадение извне данного материала с психологическим содержанием данного момента жизни, плюс накопленная в сильной степени напряженности творческая энергия. Словом, идеальнейшая гармония. Не мудрено, что в итоге создание «Пиковой дамы» совершилось с потрясающей быстротой.

Постепенный ход сочинения можно не только точно обозначить по числам, но и проследить его в сохранившихся полностью эскизах, начиная с первых набросков карандашом на тексте либретто, день за днем. Чайковский приступил к работе 19 января 1890 года во Флоренции; 28-го кончил первую картину, с 29 по 4 февраля — вторую, с 5 февраля по 11-е — четвертую (смерть Графини), с 11-го по 19-е — третью, с 20-го по 22-е — пятую, с 23-го по 26-е — шестую и интродукцию, с 28 февраля по 2 марта — седьмую, 3 марта была кончена интродукция. Итого вся опера в эскизах была написана в 44 дня. Клавираусцуг был сделан в 22 дня (4—26 марта). 8 июня во Фроловском была закончена инструментовка (перерыв был в две недели). Вся же работа над оперой продолжалась 4 месяца и 20 дней. По окончании ее Чайковский позволил себе кое-где высказаться об опере. В письме брату, например, от 19(31) марта он говорит: «Или

я ужасно ошибаюсь, или «Пиковая дама» в самом деле шедевр. Я испытываю в некоторых местах, например в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, и ужас, и потрясение, что не может быть, чтобы слушатели не ощутили хоть часть того же». О четвертой картине он еще до того дважды в письмах к брату сообщает свои впечатления ужаса. По-видимому, для него она тоже была центром, ибо она действительно центр оперы: и психологический, и архитектурный, и музыкально-симфонический! Про всю оперу Чайковский пишет князю Константину Константиновичу: «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, живо перестрадал и переживал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака Пиковой дамы) и надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей».⁹ И нигде нет анализа сюжета. Настолько последний для Чайковского был лишь средством выразительности, сосудом, в который он перелил драгоценное вино трагических ощущений, взволновавших его душу в эту зрелую осень его жизни: до зимы своей он не дожил, да и не в состоянии он был бы созерцать угасание своих творческих сил.

7 декабря 1890 года опера уже шла в первый раз на сцене Мариинского театра, т. е., когда еще году не прошло с момента начала созидания ее.

Приступая к анализу «Пиковой дамы», я должен сказать несколько слов о форме его. Сперва думал я разбить свою мысль о сущности творческой, языке и стиле оперы на деление по двум большим категориям: а) психологические основы стиля оперы и б) средства их выявления. Причем в последней категории ткань произведения и материал рассматривались бы с точки зрения ритмических, колористических, динамических и темповых соотношений и прогрессий, т. е. в изучении процессов длительности, акцентуации, света и тени, силы и скорости — всего *tonus'a*, базиса качественности, обуславливающего напряженность произведения и его *modus vivendi*.¹⁶

Но от такого метода пришлось невольно отказаться и выбрать более внешний по видимости (анализ по картинам), но более обязывающий по существу: иначе не развернуть было *состояния* внутренней слиянности, конструктивности и длительности в развитии действия в музыке и через музыку! Имея в виду несколько сложный характер моего разбора (ужасное слово! и как я не хочу, чтобы это исследование было принято как формальный разбор) и представляя себе читателей в массе своей неспециалистов, я рисковал, давая обстоятельные выводы, но все-таки выводы, т. е. *выжимку* сока, — разложить и разбавить самый ход мысли в пользу более совершенной схемы. Чтобы понять «Пиковую даму» в ее окристаллизовавшемся виде — в фор-

ме, осязаемой глазом и осязаемой, т. е. в облике пространственных соотношений,— необходимо прежде ощутить ее в чисто музыкальной сущности: во временной музыкальной длительности, *в форме создающейся*, когда любой взятый звуковой миг рассматривается или как тяготение к ближайшим нервным центрам, если сам он уже не является таковым центральным узлом, или сплетением нервных токов, сочетающих в себе все и обусловленных всем, что создано до этого момента, и в свою очередь диктующим все последующие состояния. Как в жизни: каждый момент является синтезом всех предшествовавших и импульсом к дальнейшим процессам. По словам покойного Н. Д. Кашкина, Чайковский, очень скромный в признаниях и редко говоривший о внутренней сущности своего творчества, однажды был выведен из терпения замечаниями Лароша по поводу того, что одни кусочки какого-то произведения Чайковского хороши, а другие не удовлетворяют вкуса и что следовало бы их заменить. Вот точный смысл ответа композитора: в сочинениях его нет лишнего, нет того, что можно переставить или заменить! В отдельности тот или иной кусок, быть может, невысокого качества, но все целое выросло, как растет дерево, и зафиксировано только после того, как обдуманно в целом и во всех соотношениях. По естественной нервной реакции Чайковский спустя некоторое время по создании сочинения, потребовавшего большой затраты энергии и сил, чувствовал охлаждение к нему и остывал, порой даже ненавидел, особенно если ощущал какую-то внутреннюю неправду и ложь выражения (так было с «Опричником», с «Лебединым озером», даже с Пятой симфонией). Всю жизнь он искал простоты, естественности и сжатости изложения (бранил свою «Франческу» за преувеличенный драматический пафос выражения и изложения, сравнивая его с силой, крепостью, ясностью и лаконизмом терцин Данте), всю жизнь он искал *форму*. Поэтому он не мог постигать сущность творческого процесса как *рост* организма и не смел подходить к произведению только с оценкой вкусовой, оценкой неустойчивой, вредной, искажающей смысл понятия *стиль*, заменяя его рассудочным — *стилизация*, ибо если стиль есть внутреннее единство средств выразительности и итог сложного волевого процесса, то стилизация есть прежде всего выборка, выжимка определенных *вкусом* средств выражения.

«Пиковую даму» бранили всячески,— даже опереткой (считая, видимо, очень ругательным это понятие). По привычке мы с удовольствием разрушаем и втоптываем в грязь ценности духа, с радостью разлагая и подчеркивая недостатки, но не любим уважать, а потому строить, связывать и обосновывать. Чайковского принято было бранить за то, что его любила публика, за то, что принципы и методы его творчества не соответствовали заданиям иной эпохи, иных вкусов. Это всегда бывает, и это понятно, но при условии, если параллельно идет любовное

изучение и вдумчивая оценка. Таковой сделано не было. Не претендуя на исправление упущенного, я желал бы только, по мере сил и энергии, дать хоть в малой доле повод и толчок к будущим ценным трудам о Чайковском, которые, быть может, менее нервны и с большим проникновением, чем я, выполнят задачу изучения языка, стиля и форм музыки великого композитора.

2

И н т р о д у к ц и я (введение) к опере построена крайне сжато и лаконично, символизируя связь важнейших тем, которая вытекает из начального мотива баллады Томского. Именно эта баллада, этот «анекдот», как и у Пушкина, заворошила погоду и сцепила в круговой поруке Германа, Лизу и Старуху. После неопределенно выжидательного настроения первых тактов выступает угрожающе мотив трех карт. Нервная пульсация ритма, на фоне которого выделяется поступательное развитие и нарастание темы Старухи, вытекает из появления этого мотива. Напряжение доводится до сильного динамического срыва; тогда выступает красивая, влекущая, манящая тема любви к Лизе и надолго закрывает собою призрак Старухи, отлично вводя в первое действие и находя свое психологическое завершение в конце второй картины этого действия (любовный экстаз финала).

Исключив фон (быт), намечу развитие драмы, как оно дано в музыке. В первой картине три нервных узла, возле которых концентрируется и нагнетается действие: появление Графини (квинтет «Мне страшно!»), баллада Томского (случайно рассказанный светский анекдот, который становится западней для Германа) и гроза (сцена, где суммируются идеи Германа и созревает решение). Но центром служит все-таки баллада. В ней впервые выявлена связь звукового представления о Графине с мотивом трех карт, что и рождает в Германе отныне неотступную для него ассоциацию образов. К балладе тяготеет квинтет и все, что его подготавливает. От баллады идет сцена грозы с ее великолепным «утверждением» мотива трех карт.

Итак, драматическое действие завязывается с появлением Германа. Мысли его заняты образом Лизы («Я имени ее не знаю»). Вопросы Томского служат импульсом к лирическим излияниям Германа: ритм вдумчивого углубленного содержания сменяется порывистым устремленным движением. Прерывистое дыхание. Нервная пульсация. Мало-помалу Герман овладевает своими представлениями, образ любимой девушки вырисовывается явственнее — и ариозо заканчивается полнозвучным восторженным устремлением к желанному идеалу; первоначальная ритмическая линия, оставаясь неизменной по существу, развита в отношении увеличения диапазона звучания и усиления напряженности звучания.

Дальнейшее развитие диалога приводит к новому порывистому взрыву чувства («Ты меня не знаешь!») и усилению динамики, но ритмически сущность музыки не меняется: основной мотив — прежняя понижающаяся скала звуков, очень характерная для данной стадии переживаний Германа (пассивное отдавание себя страсти). Подъем возникает только при мысли о возможной смерти, если мечта не реализуется («когда узнаю, что мне не суждено ей овладеть»). Это необходимо отметить: веяние смерти и обреченность ей Германа слышатся уже в прологе драмы, до момента завязки и скрещивания путей. Появление князя усугубляет тревожные предчувствия в душе Германа. Очень любопытно каноническое построение дуэта двух соперников: мелодически структура линий почти одинакова, но метрически разница потрясающая. В ритме линий князя преобладает подъем и задержание на опорном пункте. В ритме Германа та же линия принимает иной характерный облик: резкие и более краткие подъемы, недлительная остановка на точке опоры и быстрый покаты́й сдвиг вниз, т. е. опять подчинение, отдавание себя. Этот ритм отлично подготавливает и объясняет волнение Германа при виде Графини с Лизой. Тема Графини — восходящая секвенция из анапестов — пока, до баллады Томского, не имеет значения в жизни Германа и потому проходит мимо него. Нервная пульсация ритма в оркестре вызвана ужасным для Германа сознанием потери для него Лизы («Она его невеста!»), а не встречей с Графиней. Но здесь логическое развитие действия резко перерывается: на смену выступает начало иррациональное — предчувствие беды.

Обаяние и могучее воздействие оперы, несомненно имеет свои истоки в возможности свободного применения столь выразительного стилистического приема, как неожиданное выявление не подчиненной сознанию мистической силы. В драматическом искусстве или *слово* должно в понятиях описать веяние сил незведомых или же приходится это веяние каким-либо образом материализовать. В опере музыка совершает претворение тайного с такой убедительностью, что правда видимая, житейская становится невидимой, а правда чувствуемая и инстинктом постигаемая ярко светится, как звезды на небе при затмении солнца. Квintет («Мне страшно!») — жуткий *статический* момент, когда все участники *будущей* драматической коллизии как бы переносятся внутрь начертанного заклятого круга, из которого им не будет дано выхода. Тематического развития в музыке квintета нет, ибо это не действие, а только *состояние*. Дальнейшее течение действия обусловлено уже данностью факта предчувствия и из него вытекает. Диалог Графини с Томским — развитие ее опасений. Обращение князя к Лизе идет на фоне мучительного стоического мотива: те же предчувствия. Удар грома подтверждает мрачное предсказание Германа. Столь томительное нагнетание скорбных дум-предчувствий, как результат загадки, внесенной

вмешательством в действие предупреждающей ход событий иррациональной силы, получает, наконец, свое объяснение и разрешение в балладе Томского. В качестве гармонического синтеза всего предшествующего выступает ми-минорное трезвучие как доминирующее. Мелос баллады даже почти не выступает за пределы этой тональности. Получается крайне органичное соотношение нервных центров этой картины: интродукция — си минор, квинтет — фа-диез минор, баллада — ми минор и заключительная сцена приводит снова к си минору («Гром, молния!»), значит:



Баллада Томского мало-помалу раскрывает тематическое богатство секвенций Графини; и от этого ее фигура становится все более и более доминирующей. С Лизы мысль Германа начинает переходить на Графиню, и вдруг возникает инстинктивно найденная Чайковским ассоциация: мотив мечты о Лизе («Я имени ее не знаю») почти совпадает с припевом баллады — «Три карты, три карты, три карты». В возбужденном воображении Германа свершается резкий сдвиг: грёза об обладании Лизой сочетается в одно с алчным желанием раскрыть имена трех карт. *Idée fixe* родилась, завязка драмы совершилась. Герман попал в западню смерти. Следующая романтическая сцена грозы — развитие и утверждение зародившейся идеи среди бушующей природы. Пророческая клятва Германа («Она моею будет... иль умру!») — совершеннейший каданс, заключающий завязку.

Вторая картина. Очарованный безумной идеей Герман, естественно, должен мечтать приобщить к ней Лизу. Страсть к девушке сплелась у него с разгадкой тайны карт. Это две стороны одной напряженной тяги к гибели. Смотря по обстоятельствам, Герман поворачивается к зрителю то одной, то другой стороной. В сцене у Лизы преизбыточествует любовная страсть. На балу — неравновесие: колебание. В сцене в спальне Графини берет верх другая сторона — и уже до конца, до предсмертного бреда Герман остается во власти Пиковой дамы. Вторая картина (у Лизы) поразительно скомпонована. Строго говоря, развитие действия в музыке начинается с фразы английского рожка (мотив арии «Откуда эти слезы?»). Все предшествующее — бытовая сцена. Но такое пребывание в быту в данном случае, безусловно, необходимо как противовес нервному состоянию предыдущей картины, где вмешательство неведомой злой силы уже отдало всю видимость, все житейское равновесие во власть иррационального. И в другом отношении важна эта бытовая картина: предстоит вовлечение девственной Лизы

в закрутившийся вихрь страсти. Пойдет ли она добровольно, или предстоит борьба? И дальше: если она будет вовлечена, то по инерции ниспадет к гибели или удержится? Развертывая перед слушателем окружающий Лизу мир в картине интимного девичьего веселья, музыка вместе с тем отраженно характеризует саму Лизу и делает это так пронизательно, что еще до того момента, как обнажится внутренний облик девушки в томном обращении к слезам своим и в страстном гимне ночи, становится ясным, что плод созрел, что сопротивления не будет и что Лиза обречена. Достигается это путем резких контрастов музыкальных настроений, благодаря чему мирный идиллический быт начинает пугать и тревожить. По видимости, жизнь здесь проходит естественно-благополучно: пасторальный дуэт — впечатление тихого весеннего вечера, затем сентиментально-стильный романс Полины; задорная русская пляска, выговор гувернантки. Но видимостью обманывает. Пасторальное настроение, открывающее картину, это тезис, держаться которого — долг Лизы. Невинный романс Полины — уже резкое противопоставление: соль мажор ($\frac{3}{4}$), через ми минор в ми-бемоль минор ($\frac{4}{4}$), разрушающее иллюзию. Всякое столь резкое движение от центра вызывает обратное стремление к восстановлению равновесия: темп, колорит, метр ($\frac{2}{4}$) и динамика русской пляски *нервно* перемещают настроение, но первоначальное спокойствие не достигается — «менуэт» гувернантки (опять тональный сдвиг: от ля мажора пляски в ми-бемоль мажор) лишь туманный занавес, чтобы скрыть «чистую перемену декораций». Итак, резкие тональные перемещения, скачки темпов, неустойчивость колорита — весь стиль бытовой музыки не говорит о благополучии. Но, как я уже сказал, прерванное развитие действия начинается только с монолога Лизы. Настроение ее сперва передает оркестр; постепенно оно становится яснее, устойчивее, определеннее, и, наконец, воплощается в звуке человеческого голоса и в слове (ария «Откуда эти слезы?»). Все-таки эта музыка еще не признание, а *вопрос*. Девичья робость и стыд препятствуют Лизе, даже наедине с самой собою, твердо осознать причину своей скорби. Поразительно, как меняется ритм в тот момент, когда Лиза пытается загипнотизировать себя мыслью о благородстве жениха: полнозвучие, твердость и сила звука выступают на миг взамен зыбкости и скользящей туманности очертаний. Но вопрос остается вопросом. Только страстное внутреннее волнение выдает себя. Над сдержанным трепетом нежным биением терций все сильнее и резче звучат перебои мелодической линии. Они, наконец, прерывают течение музыки: «И тяжело и страшно!». Лиза почувствовала тщету утайки: «Но к чему обманывать себя?»; фраза произносится на выдержанном двусмысленном альтерированном аккорде — двусмысленном, потому что он может повести и в до минор, и в до мажор, т. е. и к пафосу страдания, и к пафосу восторга. Музыка выбирает последний путь,

и девичья страстная исповедь, искреннейшее признание полюбившей девушки, полется волной в роскошном девственном порыве, в гимне белой ночи. Здесь точка преломления и центральное достижение второй картины. До мажор великолепно найден. Он синтезирует предшествовавшую тональную неустойчивость, но вместе с тем, по восприятию, он не солнечный тон, его белизна — отраженная. Мало того, Чайковский делает все, чтобы смягчить колорит, затушевать волну страсти: возбуждающий шелест струнных, мольба гобоя, glissando арфы составляют зыбкий прозрачный фон. Чистота и кристалльность лиризма, сдержанность и в то же время напряженность ритмики, дух захватывающий неустанный подъем мелодической линии и разлитые во всей данной длительности и протяженности звучания светлая искренность, простота и непосредственность порыва достигают высшей красоты творческой. Целомудренное, святое отношение к женщине и идеализация русской девушки обусловили в русском искусстве наличие незабвенных женских образов. Так, именно, как они были выявлены в литературе (Гоголь, Тургенев, Чехов), они могут быть сопоставлены с этими дивными страницами *исповеди-признания* Лизы.

Но здесь перелом. И эта исповедь одновременно и высшая точка святости и соблазн. Не приди сейчас Герман, Лиза могла бы стать Татьяной: она способна только на подвиг обреченности, но направление его зависит от импульса. Психологическая острота момента (любимый человек застает девушку в пылу исповедания страсти) выражена в музыке оцепенением и Лизы и Германа (протянутый звук, а под ним нисходящие, трепетно вспыхивающие tremolo): словно дыхание застыло и остановилось (был мощный вздох «О ночь!» — а выдох задержан до предела возможности). Начинается диалог: перемежающиеся ритмы, тональный неустой, сбивчивый рисунок сопровождения — показатели нерешительности Лизы. Конечно, Герман в эти мгновения — романтический рыцарь страстной любви. Его речи дышат восторгом пламенным. При виде Лизы он весь полон ею, и с того момента, когда оркестр начинает петь мотив страстной любви (фа мажор, Moderato agitato¹¹), он преобразается. В музыке, его характеризующей, свершается резкая перемена: появляется мажор, в мелодике преобладают линии восходящие; подъем — вздох, восторг, напряжение господствуют над ниспаданиями; действенный, активный лиризм слышится в постепенных нарастаниях; пробуждается твердая мужская воля, а в мягком порой снижении мелодической линии словно звучит пламенное созерцание опьяненного красотой любовника. Сильное нервное напряжение вызывает реакцию — нежную томную мольбу («Прости, небесное созданье»), но и в ней господствует страстный вздох, активное желание. В созерцании Лизы Герман черпает жизненные соки, вбирает в себя воздух; в этот момент он юноша, рыцарь, жених. Но стоит только послышаться зову

смерти — он станет вампиром, сосущим кровь невесты, чтобы отсрочить свою гибель.

Минорная тема мольбы претворена в тональность белой ночи — Лиза готова отдаться (*Andante mosso*, до мажор): быть может, совершилось бы возрождение Германа! Но ведь они попали в магический круг, под стеклянный колпак, отделивший их от всего житейского: с ними Старуха-Графиня. Стук в дверь. Зловещие ходы восходящих секвенций-анapestов терциями, жуткий колорит специфических тембров — смешений кларнетов и фаготов — возвещают вмешательство и натиск злобно-иронизирующей дьявольщины: запах тления и шелест вялой опавшей листвы! Тема Старухи, сказочной Бабы-Яги, то вприпрыжку вздымается, то издевательски брюзжит, то угрожающе, скачками надвигается. Удивляться надо изобретательности *такого* направления полета воображения Чайковского: ни в письмах его, ни в воспоминаниях о нем не найти следов подобной жути. Только музыка выдает, какие «гофмановские» чудища копошились в его мозгу и какие страшные лица и явления подмечал он в жизни. Прыгающая тема иногда сопровождается пристукиванием костлявой руки или сменяется настойчивым топотом. Ледяной холод охватывает при слушании и даже при взгляде на партитуру. Как в квинтете первой картины, так и здесь раскрывается смысл и намечается теория познания оперы. Что может быть с точки зрения театрального реализма пошлее сцены: к внучке, отдающейся любовнику-офицеру почти накануне свадьбы своей, приходит бабушка. Любовник прячется; следует строгий родственный выговор и веление ложиться спать. Но музыка пронизывает эту сцену таким «содержанием», что и помыслить невозможно о банальной мелодраматической ситуации. Старуха приходит вовремя как вестник смерти. Герман это чувствует и высказывает в потрясающем по выразительности, лаконизму и своеобразному подбору тембров речитативе «Кто, страстно любя, придет», достигающем при словах «Могильным холодом повеяло вокруг!» максимума ужаса (*tremolo* кларнетов в низком регистре над выдержанными аккордами тромбонов *pianissimo*)!

Вообще мнение о том, что Чайковский не владел колоритом и что оркестровка его груба и неумела, основано на каком-то недоразумении или школьном педантизме, допускающем те или иные рецепты для инструментровки, мыслимой *in abstracto*, самой по себе, вне драматической выразительности. Партитура «Пиковой дамы» заслуживает, и, несомненно, дождетя специального исследования в этом отношении, так как в ней мастерство композитора в сфере распределения красок и светотени, в зависимости от развития действия и драматических ситуаций, являет ряд образцовых решений проблемы оперной инструментровки. Только небрежное отношение к памятникам искусства или обязательное восхваление одних произведений за

счет других поощряет упорное невежество и тупую близорукость. Иначе отношение к Чайковскому необъяснимо. Люди путают красоту звучания с выразительностью звучания или же, за несоответствием тех или иных приемов вкусам и модным течениям, отрицают значение крупного творческого явления.

Действие, нарушенное вмешательством иррационального (как и в I-й картине), тем с большей напряженностью повлечет Лизу и Германа навстречу predetermined судьбе. Лиза порывисто напрягает всю свою волю, чтобы сохранить свое девство и с ним свою жизнь. *Невеста* до этого момента так как она могла *не ведать* всего ужаса своего положения, теперь она инстинктом чувствует беду. Наоборот, Герман в обладании Лизой инстинктивно думает найти убежище, защиту и отсрочку смерти. Борьба недолга. Короткие, но страстные взлеты, учащенное биение ритмов, настойчивый стук триолей в басах,* страстное проведение тем, динамические контрасты и смены нюансов, пока *crescendo* до *fortissimo* не останавливает движения, — сложный психический процесс, происходящий в душе Лизы. За ним страстное изнеможение и победа Германа — пышный восторженный ми мажор: третье появление темы страстной мольбы «Прости, небесное создание», объединяющей все течение материала второй половины этой картины и звучащей как refrain. Своеобразное *gondo!*

Третья картина по своему построению отчасти подобна первой: как там жанровые сцены чередуются со сценами, развивающими сюжет, так и здесь — еще более последовательно — проведены контрасты между действием внешним, видимым, и внутренним, причем первое здесь доминирует:

I

а) Контрданс

б) Интермедия «Искренность пастушки»

в) встреча Екатерины II

II

а) Диалог Сурина и Чекалинского. Князь и Лиза. Монолог Германа и его галлюцинации (шутки Сурина и Чекалинского)

б) Встреча Германа и Графини. Издевательство Сурина. *Сцена с ключом*

Характерно, что как в первой картине импульсом, наиболее влияющим на Германа, была случайно рассказанная баллада Томского (по выражению Гершензона в статье о «Пиковой даме» Пушкина: «Анекдот, равнодушно выслушанный другими, но взорвавший душу Германа»), так в третьей — роль «искры,

* На ноте *си* — доминанте ми мажора, которым оканчивается картина. Это довольно обычный у Чайковского прием усиления драматической напряженности: подготавливать заключение действия задолго и заранее посредством органного пункта, отводя его перед самым заключением в сторону.

брошенной в пороховой погреб»,¹² сыграли самые обыденные приятельские шутки Сурина и Чекалинского, среди маскарадной суеты дразнивших Германа лукавым нашептыванием ему фразы о картах. Для неустойчивой воли Германа всякое настойчивое внушение усугубляет сдвиг в желательную *судьбе* сторону. Поэтому ход действия в музыке логично развивается в направлении перелома в душе Германа в сторону мысли о выигрыше. Овладев Лизой, он, естественно приходит к этой мысли из желания закрепить свою связь богатством. Не использованный до этого момента синкопированный ритм терций сопровождающих и ползающих вслед за нервно извивающейся при появлениях Германа гибкой оркестровой фразой, выражающей его беспокойство, вносит яркий контрастирующий элемент в материал, разрабатываемый в этой картине. Вообще же музыка Германа в данной ситуации обнаруживает всю утонченность драматического чутья композитора при необычной для него экономии материала. С только что упомянутой фразой постоянно сопоставляется в различнейшем свете мотив трех карт. Волнующее мозг Германа сомнение звучит неопределенно и беспокойно, то возвышаясь, то симметрично опускаясь, то застывая в виде вопроса. За ним настойчиво и резко требовательно прорезает все припев о картах, предваряемый еще «хромающей» секвенцией мотива Графини в сложении с обрезком из баллады («Не ты ли тот третий?»). Расстройство воображения Германа сказывается все время. Мотивы-мысли разорваны, мелодические фразы переданы оркестру, речитативы отрывисты и, так сказать, впыльчивы; беспокойство царит и в ритмике: нигде нет опоры, кроме как в назойливых выступлениях ниспадающей линии припева — лейтмотива о картах. Неотступная и ужасная мысль! Она неотвязно преследует Германа, то звуча извне, то таясь внутри, в мозгу; то выпукло и подчеркнуто вырезаясь, то холодно и насмешливо шурясь и постепенно, как призрак, растворяясь и испаряясь (у фаготов терциями, *adagio* перед интермедией). Немая встреча с Графиней решает дело: голос Сурина («Смотри, любовница твоя!») звучит для Германа как таинственный приговор; его рассудок и воля застывают в оцепенении: выдержанная нота *ми* и под ней снижающийся трепет струнных воспринимаются подобно моменту появления Германа перед Лизой во второй картине. Но там его сковывает светлый лик любимой девушки, здесь же заклинает власть неведомой силы. Поэтому там *diminuendo*, а здесь нарастание звучности, *crescendo*; оно приводит к *fortissimo* и к формуле повиновения зову смерти: «О, как я жалок и смешон!» (фраза, совсем близкая начальному мотиву арии Ленского перед дуэлью). Следует потрясающая сцена.* Лиза, пылая страстью в трепете предстоящего свидания,

* Зерно сцены у Зимней канавки, когда Лиза убеждается, что Герман предан не ей, а роковой мысли о выигрыше.

передает нервно возбужденному Герману ключ от потаенной двери в спальню Графини. Но не замечает, что мысли Германа приняли иное направление, и только музыка выдает сущность положения: мотив страстной любви звучит в оркестре уже в обрывочном и извращенном виде. Получив ключ в спальню Графини, Герман окончательно попадает во власть гипнотизирующей его волю идеи: «Теперь не я, сама судьба так хочет, и я буду знать три карты!». Секвенция Графини в ответ на это резко и повелительно звучит у тромбонов и труб: наваждение окончательно охватило дух человека. На постепенной гипнотизации мозга Германа построено все развитие внутреннего музыкального действия этой картины. Параллелизм внешнего действия (быт) требует также своего завершения: начинается торжественная встреча императрицы.

Картина четвертая. В предыдущей картине нарастание внутреннего действия шло напряженно и последовательно, несмотря на целый ряд прерывающих его сцен. Теперь наступает статический момент, но момент страшный. Музыка не отвлекает слушателя картинами быта, она сосредотачивается исключительно на воплощении душевных состояний и, даже рисуя, по существу, бытовую сцену (встреча барыни приживалками), продолжает ритмически и колористически утверждать основное гнетущее настроение подавленности, обреченности и призрачности.* Ни воздуха, ни света! Ужас мертвенности. Тишина sklepa, нарушаемая леденящими душу подавленными вздохами и упорным подчеркнутым basso *ostinato* («Es muss sein»¹³). Это — упорная борьба чьей-то скованной воли с работой могильщика; ощущение, которое должно быть ведомо погруженному в летаргию при заколачивании гроба гвоздями: так звучит настойчивое *pizzicato* виолончелей и басов. Фоном служит монотонное шуршание виол, словно струйка подземного источника или как убивающая сопротивление воли и сознания тупая навязчивая идея: так иногда *говорит* тишина и таково состояние души человеческой, выраженное Чайковским в антракте перед четвертой картиной «Пиковой дамы». Глубоко и далеко, далеко от жизни, солнца, от суеты людской увлекает эта страшная музыка. Точно все предшествовавшее было лишь предчувствием страха и смерти, описанием подземного царства теней, а теперь — вот оно само. Выхода отсюда нет. До сих пор музыка подчинялась действию и воле людских переживаний, теперь наоборот: всякое действие будет обусловлено тем состоянием, какое диктует музыка. Она глашатай судьбы и рока. Она сама и действие, и становление. Графиня, Герман и Лиза — марионетки. Ведь неизвестным остается: активна ли злая воля Графини, или она лишь аккумулятор, в котором сосредоточена энергия элек-

* И в этом постоянно проводимом соподчинении бытовых сцен ритму внутреннего действия сказывается устойчивая, строгая и стройная конструктивность «Пиковой дамы».

трического заряда и от соприкосновения с которым возникает ток, пронизывающий Германа и Лизу. Последнее вернее, ибо Графиня нигде не проявляет воли, она даже не говорит с Германом. Она и пытается защищаться и не может, так как она только проводник велений неведомой силы. Четвертая картина — центр оперы. Здесь завязывается мертвый узел над героями драмы. Здесь роковая встреча Германа и Старухи.

Всего таких встреч в опере шесть, и от первой до четвертой картины интенсивность впечатлений нарастает. В первой картине Графиня лишь предчувствует беду от столкновения с Германом, во второй лишь чует его присутствие, в третьей она охвачена ужасом при виде бредом насыщенного Германа и, наконец, в четвертой, при столкновении с ним, она умирает, унося с собой тайну. Да и была ли тайна? Быть может, да, но не та, раскрытия которой искал Герман («А если тайны нет?»). Проблема бытия зла — вот тезис «Пиковой дамы». Номинально или реально оно? Бред больной, жалкой и, как принято порой говорить, рабьей души человеческой или же извне, вне человека существующая сила, в сферу которой завлекает человека случай или предрасположенность?

Для Чайковского, по-видимому, решение было ясно: есть смерть — есть и зло. Холодное дыхание, цепкие костлявые пальцы ее он ощущал всю жизнь. В «Пиковой даме» он воплотил это ощущение в напряжении и в экстазе. «Пиковая дама» — и симфония, и кантата, и поэма смерти. Только Мусоргский и Толстой могут быть сопоставлены — первый в своем величии смерти, второй в боязни (скрытой, но несомненной) — с Чайковским. В четвертой картине «Пиковой дамы», внушившей ужас самому композитору, он дерзко пытается в музыке передать ощущение реальности бытия смерти, представляя ее себе не как отрицание жизни и не как *ноль*, а как активную, параллельно жизни, но в обратном направлении действующую силу. Ему удалось осуществить это, но, по-видимому, с колоссальной потерей жизненной энергии.*

Монолог Германа идет на том же фоне антрактной музыки. Сцена перед портретом Графини еще сильнее подчеркивает смысл совершающегося в соединении со звуком человеческого голоса и словом: преобладает мотив подавленного вздоха («Какой-то тайной силой я с нею связан роком»), в своей ритмической структуре интимно спаянный с мотивом жалобы Лизы «Откуда эти слезы?». Смысл наличия настроения подавленности ясен: создалась неразрывная внутренняя связь Германа с миром неведомым. Он прикован: «Бежать хотел бы прочь, но нету

* В механике до сих пор не удается осуществить на опыте обратимость движения. Или его нет в природе, или оно противно ей. Не есть ли это в самом деле смерть? Если понимать под ней не прекращение жизненных отправлений, а длительный процесс разложения и разрушения, обратный жизненному, творческому.

силы...». Слышится шорох и шелест шагов: на фоне упорной, характерной для «Пиковой дамы» ритмической фигуры струнных  фагот наигрывает коротенькую зло-на-

смешливую фразку. Опять знакомый колорит тлена и холода с постукиванием костлявых пальцев о могильную плиту! Фразка эта наперерыв имитируется деревянными, суетливо перепархивая. Прислужницы и приживалки, скользя как тени, встречают Старуху-Графиню. Музыка жестоко и *кощунственно* не то изображает похоронное шествие, не то лепит фантастическое «скерцо» — веселенькое мерцание живых призраков или призрачное отражение жизни.*

Сцена Лизы с горничной подчеркивает ужас ситуации, *продолжая* сцену с ключом на балу: музыка еще поет мотив страстного признания Германа, так как Лиза еще не подозревает о переломе в его сознании. Снова шуршат шаги, шествие возвращается. Колорит становится еще мрачнее, и, словно веяние суровой осенней вьюги, разбрасывающей мертвые листья и ломающей сухие ветви и сучья, скользят струнные и постукивают деревянные. Но отсюда только еще начинается *crescendo* жути и ужасов.

Монолог Графини — воспоминания мертвеца — идет на фоне томно изнывающей «менуэтной» фразки (фагот, потом скрипки с сурдинами). Со слов «А бывало: кто танцевал?» читается синодик царственных покойников, причем подбираются соответствующие тембры: закрытая валторна поддерживает тон «псалмодий»; под ней глухо нанизывает ленты трелей кларнет, скрипки шелестят *tremolo ppp*, а виолончели *pizzicato* с бас-кларнетом в октаву держат ритм. Мемуары (жуткие подлинные мемуары XVIII века, *впервые обнародованные в музыке*) доходят до описания успеха самой героини: холодный ветерок (скрипки с сурдинами) проносится по склепу. «Я как теперь все вижу» — и вступают две флейты в нижней терции (*ре—фа—диез*), обозначая своим вступлением *перевод* доминанты соль минора в тонику си минора, а эмоционально — своим холодным, ледяным дуновением словно раскрывая врата потустороннего мира. Это один из гениальнейших по интуиции моментов во всей опере и образцовый пример драматизации через инструментальный колорит. Все застыло, — и сентиментальная песенка Гретри звучит, как жуткий голос с того света. Придя в себя от грез, Графиня гонит приживалок и засыпает («менуэтная» фразка теперь у кларнетов; трепетные вздрагивания у струнных). Снова песенка, сквозь сон. «Менуэтная» фраза слышится в последний раз у струнных (в басах *ppp*). Водворяется могильная тишина.

Пока Графиня пела — о секвенциях Старухи не было помина. Теперь словно выступает тайная, сокрытая сущность *Старухи*

* Вернее, это и есть «похоронное скерцо».

(кларнет-бас тяжело выстукивает ее секвенцию на фоне виолончелей; фагот продолжает). Появляется Герман (у струнных фраза трех карт в ритме 3-й картины). Речитативы Германа — отрывочные, разорванные — проводятся на фоне страшной музыки: синкопированные триоли фаготов с форшлагами и арпеджированные переливания кларнетов рождают ощущения захватывающего ужаса перед предсмертной агонией перепуганного человека: зубы стучат, тело холодеет и сердце, вспыхивая резкими переборами, близится к разрыву. Герман, охваченный безумной идеей, не слышит этого, не замечает веяния приближающейся смерти. Он даже становится увереннее и поет несколько сентиментальное, но искренним чувством охваченное ариозо: «Если когда-нибудь знали вы чувство любви».

В средней части его он касается тайны и греха. Тотчас колорит резко меняется: опять зареяли струи холодного воздуха, по-

явился характерный ритм Старухи  . Вдруг

она выпрямляется, пронзительный взгляд ее заставляет замолчать Германа: в тромбонах и трубах звучит новая грозная тема, как возвещение Страшного суда. Взбешенный, потерявший рассудок Герман вынимает пистолет, намереваясь убить «ведьму». Опять синкопы фаготов, жуткое «бульканье» кларнетов, затем холодные вздрагивания флейт, два удара *pianissimo* тромбонов и труб, как срыв или падение чего-то, и наступает молчание — раскрыт страшный во мраке зияющий зев *бездны* (низкий секундаккорд: английский рожок, кларнет, закрытые валторны, фаготы с бас-кларнетом). Еще ряд вытянутых длительных, наводящих ужас своим *черным* цветом аккордов, и только тогда Герман начинает понимать, что случилось. Но как *живому* трупу перед мертвым, ему нет дела до смерти, а есть дело *лишь* до факта: «Тайны не узнал я!» А в оркестре подготавливается страшный финал этой

картины; буйно стучит ритм  контрабасов и

tremolo литавр, вздымаются волны вздохов из музыки антракта. Входит Лиза: для нее раскрывается весь ужас происшедшего сейчас. То, что началось в сцене с ключом, здесь завершилось. Дикая скачка разыгрывается в оркестре (*Vivace, alla breve*): словно рой демонических существ мчится в порывистом вихре, в топоте равномерном и «тяжелозвонком». На фоне этого синкопированного четного ритма все захватнее и могущественнее, как победная фанфара, звучит триольный мотив трех карт, до тех пор пока не утверждает себя в окончательном торжестве! . . . Всякая надежда может быть оставлена. Подъем действия прекращен. Теперь от предельной вершины начнется быстрый скат по инерции в бездну смерти (символ — пирамида).

Сцена в казарме (5-я картина). Встреча Германа с призраком и обманчивый безумный бред о тройке, семерке, тузе. Это первый скат. В музыкально-симфоническом отношении вся картина являет пример ярчайшей изобразительности и мастерства. Здесь вносится тематически новый материал: пение хора за сценой («Молитву пролию ко господу») во время бреда о похоронах; переключка дозорных; целотонная гамма при появлении призрака. Прежние же темы* получают вновь своеобразные ритмические и колористические видоизменения и окраску и углубляют довольно опасную романтическую ситуацию разговора с потусторонним миром до максимума выразительности и убедительности.

Нельзя не поверить подобному состоянию, так органично оно в цепкой спайке элементов и энергий роста. Психологически и конструктивно возможно понять смысл данной картины как развитие настроения квинтета («Мне страшно!») первой картины — настроения, сконцентрированного теперь *всцело* на Германе, и как *crescendo* бредового кошмара; ритмически же и динамически сцена эта крепко спаяна со всем звуковым содержанием оперы.

Введение (антракт) обнажает переживания Германа от момента смерти Графини до поднятия занавеса, когда мы видим его как бы в устойчивом состоянии человека, ощутившего свой грех в отношении Лизы. Недаром и в оркестре (антракт), и в одной из речитативных фраз Германа мелькает ритмический облик выкрика перед сценой с ключом в третьей картине: «О, как я жалок и смешон!». Музыка антракта, исходя от настойчиво впившейся в воображение Германа картины похорон, рисует на этом фоне полное смятение мыслей и чувств Германа. Отклик внешнего мира (военная фанфара дозорной трубы — сперва отдаленная) как бы призывает смятенный мозг к сосредоточению и самоанализу. Обрывки тем, разорванность и искаженность их словно знаменуют тягостное душевное состояние, когда потрясенный и взволнованный, подавленный ужасом человек силится сбросить с себя путы наваждения и дать себе ясный отчет в совершившемся. Звук трубы (опять бытовая жизнь) соподчиняется внутреннему ходу действия и, вновь прорезывая мучительную сферу бреда, как бы устанавливает равновесие в душе Германа: мы застаем его (при поднятии занавеса) за чтением письма Лизы. Чтение (а не пение, именно чтобы подчеркнуть полную реальность, будничность, обыденность, и житейскость обстановки в целях усиления контраста с дальнейшей развязкой данной ситуации) сопровождается выразительнейшим речитативом бас-кларнета, скользящего вниз до ноты *ре* большой октавы, — находка (которой так изумлялся Римский-Корсаков), равная замечательному появлению терции флейт

* Лейтритм  , секвенция Старухи и мотив трех карт

(в особенности); мотив обожания Лизы (как мимолетный).

перед песенкой «Je crains de lui parler la nuit» в предыдущей картине. Но возвращение Германа к реальному миру лишь видимое: он далеко зашел, втянулся — и его не выпустят. Разговор с живой Старухой остался недоконченным и должен получить свое завершение. То, что Чайковский не отделался от данной ситуации внешне-описательно, а углубил ее до рафинированной утонченности психологически-конструктивной, раскрывает страшную истину: боязнь смерти и как следствие алчное любопытство узнать, «что там, за ней», — влечет его к разговору с *тем* миром чрез посредство силы музыкального самовнушения и заклинания. Для религиозного человека это — кощунство, ибо не надо пытаться постичь то, чего не дано постичь и что бесполезно (для житейских нужд) постигать. Но для русского мыслителя нет пределов: Достоевский дошел до загадочного цинизма в рассказе «Бобок», Чайковский — до кощунственного углубления пушкинской темы в «Пиковой даме».

Приближение момента встречи Германа с *мертвой* Старухой подготавливается с логически-конструктивной постепенностью, чем еще более подчеркивается неизбежность этого *факта*. Сперва идет борьба: похоронное пение (или вой ветра?) вновь звучит в мозгу Германа, но одновременно еще проносится образ Лизы (обрывки любовной темы влечения). Резкий взрыв ветра сметает все, кроме пения (теперь уже ясно и для Германа и для слушателя, что это — *пение*). Оно сменяется шуршанием и шелестом виол с ироническим поддразниванием деревянных, но затихает на миг ради того, чтобы еще раз, словно Dies irae, вспыхнуть в утвердительнейшем fortissimo и тем окончательно затмить сознание Германа. Он уже невольно ждет призрака. Начинается сцена заклинания — вызова Старухи (так действует невольная воля Германа, а может быть, уже доверчиво идущая навстречу *своему* чья-то иная воля). Смутное неясное колыхание, трепет, жуткие взлеты пререзаются секвенциями *живой* Старухи. Им откликается мотив трех карт: он идет, как всегда, в противоположном секвенциям движении и синкопами разрушает колышущийся и скользящий гармонический фон. Пока еще мы в реальном мире. Но со слов: «Нет, нет, я не выдержу!» — мотив трех карт низвергается в ровных триолях в пучину низких октав. В трепетно волнуемом гармоническом фоне, прорезываемом, как молниями, скользящими вверх гаммами, музыка словно застывает: среди этой страшной колышущейся звучащей массы повелительно и пророчески возвещает свое появление будущая тема призрака из пяти снижающихся звуков, но идущих еще *по полутонам* и с синкопой на третьем звуке. Несомненно, она выросла логически из видоизмененной темы трех карт, искажившейся в мозгу Германа.

Это видоизменение и, в итоге, как бы слияние мотива трех карт с мотивом (скорее мотивом, чем темой, ибо он лишен развития и дается лишь статически) призрака производит при ана-

лизе потрясающее впечатление. Прежде всего, здесь изумительно вновь раскрывается поразительная конструктивность и логика развития звучащего вещества в подлинно-органическом творчестве: превращение, истаивание, возрождение в новом облике, развертывание, сжатие — все виды реакций вещества в различных соотношениях и перемещениях мыслимы в так называемых музыкальных разработках! Ведомая организующим сознанием человека музыка в то же время, как стихия, управляется законами механики, властвующими во Вселенной.

В частности, в отношении «Пиковой дамы» данный пример раскрывает важные стилистические и психологические подробности: изумительное постепенное преобразование темы связывает и оправдывает, углубляя, все моменты драматической ситуации. Не из секвенции Старухи, а из «трех карт» рождается тема призрака, ибо в момент его появления угрожающее звучание пяти нот по полутонам претворяется в еще более жуткое звучание пяти нот *по тонам*, т. е. в окаменелую, неподвижно замкнутую в отведенном ей пространстве целотонную гамму. Но теперь эти пять звучат в расширении, *marcato*, *pianissimo*, и разделены (разорванным слиянием) по три: *фа, ми-бемоль, ре-бемоль* — *ребемоль, си, ля* и т. д. Мозг Германа в своей болезненности работает все же согласно логическим нормам, и потому вполне естественно, что он ассоциирует тему карт с «мертвой» Старухой и, выделяя из темы карт тему призрака, в этот момент предвосхищает образ Пиковой дамы.* Именно теперь, в данный страшный миг, создается иначе непонятный исход трагедии в последней картине, когда Герман, проиграв ставку, видит у себя в руках, вместо туза, карту пиковой дамы. Что это, несомненно, психологически должно быть так, подтверждается еще следующим важным обстоятельством: глубоким различием заключительных моментов музыки во время первой (в казарме) и второй (в игорном доме) беседы Германа с призраком. Картина в казарме завершается исчезновением, истаиванием призрака и *примиренным* разрешением неустойчиво блуждающих гармоний, вызванных целотонной гаммой, в трезвучие ясного «пасторального» фа мажора. Мозг Германа усыплен и заморожен. Наоборот, в последней картине, в заключительной сцене, появление и

* Мотив мертвой Старухи в *сочетающем* воображении Германа, безусловно, не мог выявиться из секвенций *живой* Старухи-Графини. Ведь главным импульсом для сочетающего, т. е. творческого, а не просто механически воспроизводящего воображения безумца служила идея тайны трех карт. Созидая и вызывая призрак, воображение Германа, исходя из того же «анекдота» — баллады Томского — и из незаконченного за смертью Старухи разговора с ней, пытается *продолжить* свое требование указать карты и обращается с таким требованием к абстрактному неведомому *тому* миру. Руководящая идея тайны трех карт облекает пришельца из *того* мира в образ глашатая раскрываемой тайны и, таким образом, связывает его с картами, а не с загадочным обликом Графини, до которой как носительницы тайны при жизни своей Герману теперь нет дела!

Введение в шестую картину основано на тяжком биении пульса (*accentuato* — унисон флейт, гобоев, кларнетов на колышущейся фигурации струнных). Это и зов судьбы, и решимость: в жизни Лизы ничего не осталось, за что можно бы цепляться. Судя по этой музыке, в которой доминирует ощущение незыблемости, *гранитности*, попытка Лизы еще раз увидеться с Германом и убедиться в его невинности, а главное — в любви к ней, пылкой и искренней, окончится гибелью надежды. Контраст этому настроению — грустная и скорбная знаменитая ария «Ах, истомилась я горем». Как заблуждаются все артистки, которые трактуют эту арию в патетическом духе арии Аиды, ждущей Радамеса. Это полное непонимание стиля Чайковского в «Пиковой даме».

Не романтическая героиня, а простая тихая и кроткая русская девушка перед нами, обреченная жизнью на страдание и гибель. Она чувствует свою обреченность, судьбу, как чувствует каждая русская девушка свою горькую долю и как издревле о том говорят все девичьи русские народные песни. Склад арии — и ритмический, и мелодический — указывает на колыбельность, на примиренность, на причитание — убаюкивание себя самой. Только в средней части мыслим драматический подъем — там Лизу охватывает жажда сопротивления и судьба ее как бы индивидуализируется, но это ненадолго: возмущение быстро потухает и вспыхнувшее чувство опять растворяется в эпическом причитании. Наоборот, следующий за арией миг — попытка борьбы, но миг рискованный. Вся музыкальная характеристика облика Лизы до сих пор не раскрывала перед нами активной воли героини — пушкинской «девы на скале».¹⁴ Пробудить эту волю оказалось непосильным и для Чайковского: в ложном напыщенном мейерберовском пафосе «патетистого» *allegro giusto* («Так это правда») есть какая-то нарушающая стиль и меру притянутость. Даже стыдно за Лизу, слушая столь мелодраматические вопли, совершенно искажающие ее облик. Здесь какой-то пошловато-оперный протест *an und für sich*, бесплодный и ненужный! Место это — подводный камень для всех исполнительниц, и нужно обладать большим запасом чувства меры и художественным тактом, чтобы не разрушить всей созданной иллюзии. К счастью, момент появления Германа и дуэт — одна из крупнейших и чистейших жемчужин в ожерелье лирики Чайковского. Лиза опять воплощена перед нами подлинная, живая! Как на образец драматического чутья композитора надо обратить внимание на роль Германа в дуэте. Лиза уже в самом приходе любимого человека видит радостное возрождение былых надежд и забвение горя. Она и *заводит* дуэт, а Герман сперва только подхватывает, бессознательно имитируя ее пение. Наступает, однако, под влиянием ласки Лизы момент, когда сознание к нему как будто возвращается. Дуэт закончен в полной гармонии. Но это лишь миг, лишь тот отвод, вслед за которым основ-

ной уклон действия станет круче. Герман начинает бредить — мелодия дуэта искаженно звучит в оркестре. Лиза в недоумении. Герман, наконец, схватывает и конкретизирует свою мысль: «В игорный дом!». Тогда следует изумительная по наитию музыка бреда о золоте: тема трех карт, как органнй пункт, переливается у бас-кларнета на фоне гармоний фаготов и взлетов остальных деревянных. Опять тот специфически жуткий призрачный колорит, когда носится запах тления и чудится саркастическая пляска смерти, выявляемая от каких-то древних истоков! *Crescendo* бреда растет. Лиза беспомощна остановить его.

Выступает целотонная гамма призрака! Но повторение ужасного, ложного *Allegro* «Так это правда», да еще с «подголосками» Германа, задерживает развитие действия и разрушает напряжение. Только со сменой ритма и появлением повелительно чередующихся анапестов-секвенций Старухи в ритме скачки водворяется прежний порыв. Герман в экстазе бреда поет мотив из баллады («Не ты ли тот третий»), а в оркестре на фоне скачущего сопровождения растут восходящие секвенции Старухи. В порыве дикого безумия он отталкивает любимую девушку и убегает. «Погиб он, погиб, а вместе с ним и я!» — вопль Лизы. В ответ на него раздается мощный торжествующий гул оркестра: на фоне могучего, своеобразно арпеджированного *tremolo* всех струнных тромбоны и валторны (*fortissimo*) величественно интонируют решительный мотив страшной судьбы Лизы.

Картина седьмая. Безумный бред Германа еще не исчерпан. На пороге гибели он еще не реализовал своей основной идеи. Действие переносится в азартную обстановку игорного дома. Кутеж приятелей Германа. Как в первой картине, жанр создает фон, на котором развивается драматическое действие. В дикой бесшабашной песне «Так в несчастные дни» Чайковскому удалось воплотить русскую безудержную страшную гульбу. Приходит Герман. Не замечая присутствия жениха Лизы, князя Елецкого, он заявляет о своем желании поставить карту (секвенция Старухи проскальзывает в оркестре). Два выигрыша подряд возбуждают его настроение до экстаза безумия. В застольной песне он провозглашает тост смерти и вызов судьбе. Обреченность как будто бы преодолена: Герман упоен нервной энергией, и ритм марша с непрерывными подъемами и взлетами поддерживает иллюзию победы! На его новое предложение поставить карту отвечает жених Лизы (в оркестре — тема Старухи как бы утверждает значимость его решения). У Германа возникает смущение и неуверенность. Он проигрывает. Тема Старухи утверждает несомненность факта: *Пиковая дама*, а не туз, осталась на руках у Германа! Все еще не придя в себя, Герман бредит над картой (гамма призрака!) и закалывается.

В предсмертной агонии сознание его проясняется: ласково

звучит мотив обожания Лизы и, вслед за зауспокойным хором,* нежно замыкает оперу — образ любящей Лизы реет над трупом. Это единственное смягчение драматической ситуации, допущенное композитором. Ведь мы остаемся над черной зияющей дырой, над провалом в бездну отчаяния, вечно рискуя быть снесенными в заклятый круг обреченных.

Целью моей было оправдание «Пиковой дамы» как оперы глубоко цельной по замыслу и органичной по спайке элементов. Ей глубоко повредили популярность и искаженное неряшливое исполнение. Позволительно также сомневаться, чтобы в 90-е годы, в годы первой постановки оперы, и знатоки и масса видели в ней то ценное, что так ясно раскрывается теперь: стремление, столь свойственное русской творческой мысли, разрешить проблему зла — смерти и смертного страха перед ней. Вообще ведь 90-е годы наложили на творчество Чайковского печать ложного крикливого пафоса при наличии бессмысленной аффектации и *tempo rubato*. Столичные салоны и провинция окончательно утвердили и вдобавок еще утрировали этот «фигнеровский» стиль. Трагизм музыки Чайковского исчез бесследно, заслоненный патокой сантимента, а ее чисто русская задушевность и простота подавлены были непонятным никчемным «цыганским» пошибом. Чтобы понять, как в 90-е годы представляли себе лик Чайковского, надо слушать «Дубровского» Направника — вот точное отражение вкусов той эпохи. Теперь настала пора подойти к Чайковскому как к русскому классику и выявить сущность стремлений и целей «художественной воли» (Fogelwille — по определению немецких исследователей психологии стиля), обусловившей тот, а не иной вид его творческих замыслов и достижений. Делаю этот почин, делаю, быть может, неудачно, но с искренним трепетом и обожанием памяти великого музыканта. «Пиковая дама» — опера, достойная стать классической. Она безупречна по мастерству (чего стоит одна интермедия), глубоко правдива в постановке и решении психологических проблем, органична в отношении архитектоники и сплошь напряженна и насыщена в своей *музыкально-временной* длительности и текучести, рождая крепко спаянную форму в итоге преодоления многообразного и сложного материала растопляющим металлы лучом созидающей энергии. Богатство и новизна ее ритмов восхищают, так же как остроумие, свежесть и выразительность оркестрового письма. Светотень «петербургского колорита» музыки «Пиковой дамы» с точки зрения драматической напряженности — достойный непрестанного изучения образец. Применение характерных, любимых Чайковским острых тембров

* Хор этот естествен: он как бы заменяет крестное знамение и поминовение «царство ему небесное!»

деревянных инструментов обличает неопишное мастерство и чуткость. Единственные промахи — промахи в выборе материала (например, указанные мною моменты в сцене у Зимней канавки и др.) — в конце концов сглаживаются среди ценной массы целого и продуманной связи деталей. Надо только найти верный стиль исполнения и выделить нервные центры и внутреннюю стройность и строгость действия. Но до сих пор не было достойного исполнителя партии Германа — того трагического артиста, который создал бы эту роль, как Шаляпин создал Бориса Годунова. Без Германа «Пиковой дамы» нет, и в этом вся безнадежность мечты о подлинной реализации этой оперы.

Есть еще мучающий вопрос: о судьбе «Пиковой дамы» за границей. Она не могла там удержаться в репертуаре, а когда исполнялась, то, судя по описаниям, в стиле бульварного анекдота или, в лучшем случае, в духе напыщенной мелодрамы. Словом, подход к сюжету извне, от события, от приключений героя романтического романа. Конечно, при таком приближении сюжет «Пиковой дамы» губит все дело, превращаясь в плоский анекдот, а музыка пропадет за недосмотром!..

Человек чуткий, нервный, экзальтированный попадает в круг идей, представлений и фактов, обуславливающих линию его поведения и предъявляющих ему императивы, вне следования которых для него нет выхода. Он видит то, чего другие не замечают, и слышит, чего другие не слышат. Для него существуют роковые совпадения, мимо которых проскользнет много людей; и для него, как для влюбленного природа, оживает магия зла, ибо для него оно подлинно реально в своем бытии. Герой ли он в смысле античной трагедии? Нет, потому что он не совершает ни подвига, ни преступления во имя идеи, он не утверждает себя. Для него нет искупления. Действует ли он, хотя бы во имя собственного самоуничтожения, волею идя навстречу смерти, как Тристан? Нет. Опять же для Запада Тристан — герой трагедии, так как он должен совершить преступление против Марка, как Орест должен убить свою мать. Но для нас Герман — герой трагедии, и в особенности, когда жизнь его проведена сквозь призму музыки. Она разворачивает такой свиток внутренних преград и коллизий, преодолевая которые *невольно* как обреченный Герман доходит до великого греха: *подмены цели средством*. В данном случае: идея обогащения ради страстной любви заменяется идеей обогащения ради нее самой («Там, груды золота лежат и мне, мне одному они принадлежат»). Тема трех карт получает доминирующее значение над темами страстной любви, обожания и мольбы. Представим себе Ореста, убивающего Клитемнестру не ради мщения, а ради сладострастного чувства убийства матери как самоцели и совершающего такой грех *невольно*, будучи вовлеченным силой властного круговорота идей и фактов. Герман убивает Лизу, свой высший идеал, свою чистейшую идею, свою радость, свой свет,

и делает это *невольно*.^{*} Конечно, только музыка может убедить со всей силой своей и могуществом своих средств в безусловной трагичности данного положения и выявить его глубочайшую правду. В слове же трудно раскрыть все психологическое различие между *вольной* и *невольной* трагедией. Это различие, по-видимому, бывает даже непреходимо для иного восприятия. И не в нем ли лежит причина непонимания Западом нашей оперы? и в частности «Пиковой дамы»?

Если именно здесь вспомнить величайшее произведение нашего гения, мудреца Пушкина, «Моцарт и Сальери», указанное различие превратится в бездну, разделяющую два полюса *психологического* мировоззрения (рассудком-то ее преодолеть можно): Сальери убивает Моцарта, потому что он должен по долгу совести убить святотатца, совершающего преступление против высшего дара — доступной лишь избранным святости красоты, творчества и гениальности. Своей беспечностью Моцарт оскорбляет святость. Мало того, Моцарт — преступник, расточающий безумно сокровища, ради обладания которыми честные труженники и добродетельные люди работают весь свой век. Сальери — герой. И он безусловно прав по заповедям формальной справедливости. Но червь совести или даже просто его собственный разум колеблют значимость выводов рассудка. Не зависть ли это? Не подмена ли здесь цели средством? И дальше: неужели Моцарт прав, если «гений и злодейство две вещи несовместные», и если последняя ссылка на то, что Микеланджело был убийцей, пустая выдумка?! Ужас в том, что тут нет даже искупления в самоубийстве: о, мы наверно знаем, что человек, подобный Сальери, себя *не* убьет и *музыка* не будет заинтересована в судьбе его.

3

Состав, связь и прогрессия звуковых соотношений — ритмических, тонических, колористических (гармонических, тональных и тембровых), динамических и темповых, т. е. длительности, акцентуации, светотени, краски, силы звука и скоростей, — вот все то, что составляет язык музыки. После столь длительного анализа психологической и звуковой — конструктивной — линии развития оперы я позволю себе лишь вкратце охарактеризовать важнейшие черты и особенности только что обозначенного процесса строения музыкальной речи в данном сочинении. О соотношениях чисто ритмических остается сказать немного. Прежде всего, необходимо вообще отметить гибкость ритмических видоизменений тем и мотивов сообразно требова-

^{*} Чайковский, настаивая на введении в оперу факта гибели Лизы (сцена у Зимней канавки), интуитивно знал, что спасал весь замысел, все либретто своего брата.

ниями действия. Основные же линии ритма суть таковы: лирика спокойно-волнистых линий преобладает в говоре Лизы. Извилистость, порывистые взлеты, подъемы в моменты решимости или ужаса, мольбы и стоны, или напряженный скат мелодической линии с незначительным задержанием на вершине — язык «обреченных» мгновений Германа и моментов предания себя страсти. Склад ритмической речи Графини — неустойчиво-дробные речитативные фразы. Даже язык ее «мемуаров» (4-я картина) — язык ломаных линий (у Германа преобладают резко кривые). Для лирики Графини мелодия берется у Гретри. Властность ее воли сказывается в постоянном подчеркивании — среди дробных делений — основного ударения основного слова на сильной доле такта. Говоря вообще об акцентуации речи трех главных персонажей, я должен заметить преобладание повышения голоса в моменты, требующие ударений, над понижением, т. е. ударения светлого, высокого над глухим, тупым. Значит, если исходить от основной линии и всякой псалмодии (мерное чередование слогов на одном тоне с незначительным повышением или понижением голоса в выделяемых слогах и словах), то подъем доминирует над падением.

В «Онегине» преобладает, наоборот, глухое ударение («Я люблю вас» Ленского, «Онегин, я тогда моложе» Татьяны). Очевидно, нервное возбуждение языка здесь иного порядка. Как если бы сравнить в «Чародейке» фразу «Поскорей приходи» с фразой «Глянуть с Нижнего»!

Среди стоп руководящую роль в «Пиковой даме» играет анапестическая (секвенция Старухи) и дактилическая с анакрусой (баллада и «три карты»). Совершенно согласно смыслу действия: мотив баллады и карт — это *тезис*, исходящий от легенды, от повествования, а секвенция Старухи — это начало *наступающее*. Суть его уже заключена в самой легенде:



Анапест секвенции выделяется из *дактиля* рассказа, т. е. активность волевая из созерцания. Это изумительная тайна творчества.

О колорите, о характерных особенностях его тембров сказано было в течение анализа. Только наблюдения во время слушания оперы могут раскрыть всю изобретательность воображения композитора в этой сфере и, главным образом, в использовании жутких (колющих и шуршащих) тембров деревянных. Колорит blanc et noir*¹⁵ преобладает над красочностью и, бе-

* Но какие бесчисленные оттенки в этом «noir» Чайковского! Вспомним хотя бы тональный колорит «миноров» в сцене в спальне Графини, где даже соль минор обращения Германа звучит как луч света.

зусловно, нет и речи о самодовлеющем значении краски вне подчиненности ее основной концепции сочинения, где и сюжет, и ритмика, и краска лишь средства выражения, а не цель. «Пиковую даму» упрекали в нестильности, очевидно, не отдавая себе отчета в понятии стиля как единства средств выражения, а подменяя его стилизацией — единством выбора, с преднамеренной целью, материала. С точки зрения конструктивности и формы «Пиковая дама» — произведение безусловно высокого стиля. С точки же зрения вкуса многое в ней спорно: хотя материал и обработка его (например, в интермедии, в дуэте Лизы и Полины) обычно безупречны, песенка Томского все же может казаться преувеличенно натуралистичной. В отношении гармоническом «Пиковая дама» — скорее утверждение и развитие данного до нее содержания, чем новое откровение в творчестве Чайковского. Но если взятые статически, сами по себе, гармонии «Пиковой» не новость для Чайковского, то их соотношения ритмические раскрывают бездну небывалого: одни секвенции из секунд-аккордов Старухи чего стоят! Итак, в выборе гармонического материала преобладает воображение воспроизводящее, а процесс его становления — воображение сочетающее. Свойство, характерное для творчества Чайковского, гармоническое содержание которого дано было почти сразу, от первых *opus'ов*. Совсем обратно Вагнеру! . . .

Динамизм «Пиковой дамы» крайне своеобразный. В ней мало тех длительных нарастаний звучности, какие имеются в «Онегине», в увертюре «Ромео», в «Буре» и т. д. В этом отношении «Пиковая дама» лаконичнее и скованнее. Оттенки *marcato e pesante*, срывы от *fortissimo*, частые *sforzando*, колышущиеся акцентированные арпеджио тремоло струнных имеют целью как бы придать к земле, втоптать, вколотить звучащее вещество. Свободный лёт линий, их спиральность, длительность порыва, нега чужды основному процессу действия. Любовные экстазы кратковременны, томление нервно. Вершины динамических подъемов — краткие миги. Сейчас же спуск, спадение волны звука, иногда очень крутое и отвесное. Частный прием: акцентированное долбление или острое язвительное вколачивание (*pianissimo* фаготов, например, перед встречей Графини в 4-й картине). Я бы употребил понятие «колоритная динамика», чтобы обозначить сущность ее в этой картине. Преобладает ровная плоскость звучания: почти сплошь расставлены *pp*, *ppp*. Нарастания чуть вздымаются. И все словно для того, чтобы в финале сцены как резкий контраст в остром ритмическом неустое довести нарастание до мрачнейшего *fortissimo* в диком полете смерти! Еще жуткий прием: *marcato pianissimo* на еще более тихом шестящем фоне. Или: краткий буйный порыв *crescendo* тотчас сменяется мрачной выжидательной тишиной. Отсутствие длительных прогрессий динамики звучания и преобладание взрывов и резких смен над ровным распределением силы звука

вполне соответствует нервно мятущемуся течению действия, а частые sforzando и придавливание к земле знаменуют упорно добывающуюся своего страшную волю неведомой силы.

Такое же впечатление и от распределения светотени: ночь, сумерки, тени и полутени, мрак склепа, мерцание лампад* владычествуют. Только раз повеяло рассветом: дуэт Лизы и Германа в сцене у Канавки! Хотя и это не рассвет, а мираж белой ночи в pendant ля мажору пастушков в интермедии. Тихий вечерний свет дуэта Лизы и Полины — покой перед бурей. Ровно и покойно длящийся дневной свет немислим в «Пиковой даме», как немисливо и спокойное piano. Вспомним динамику и колорит поздней осени города Петра в «Медном всаднике»! Вспомним сумеречный свет петербургской зимы, ее жуткие вьюги и метели! Отсюда все *такое же* в «Пиковой даме»: покой мыслится в ней только как покой склепа! Даже «запокойное» пение звучит, как вой ветра. Наоборот, в сценах бытовых наблюдается более спокойное и ясное (нормальное) распределение динамики и света, и особенно в стильной интермедии третьей картины. Но она не в силах изменить основное направление динамических неустоев. Динамика «Пиковой дамы» аналогична сплошному пребыванию в звучании интервала увеличенной кварты.

Смены темпов и соотношения скоростей менее неустойчивы. Пожалуй, это наиболее *замиренная* сфера действия при очень незначительных колебаниях в сторону. Такие «basso ostinato» темпа, как начало четвертой картины, довольно характерны для всей оперы, создавая мрачный фон безнадежности и холодного дьявольского наблюдения за постепенным приближением жертв к гибели. Средняя скорость темпа первой картины колеблется между Andante mosso (четверть=84) и Allegro moderato (четверть=112). Самая светлая точка в центре картины — хор гуляющих фа мажор, Allegro giusto (четверть=126); нервный центр действия — баллада, Allegro con spirito (четверть=116); мрачнейшая средняя точка — квинтет, Andante (четверть=60). Во второй картине основная скорость темпа — Andante (четверть=60—66), Andante mosso (четверть=76) с редкими срывами к Allegro (например, как контраст: приход Графини — Allegro vivo, четверть=152). В сцене на балу преобладает светлое, сдержанно благородное Allegro благодаря тому, что много места отведено жанровым сценам. И по распределению тонов** эта картина самая ясная во всей опере. Темп пятой замедленнее и мрачнее темпа четвертой картины: от Largo (четверть=50) до Moderato (четверть=112). Тогда как прогрессия скорости в четвертой: от Andante mosso (четверть=76) до Vivace alla breve

* Изумительная ремарка 4-й картины: «Спальня Графини, освещенная лампадами» — и больше ни звука! . .

** С преобладанием мажоров — ре и ля.

(четверть=92). В шестой картине если не резкие, то, во всяком случае, нервно-порывистые отклонения скоростей, причем основной впечатляющий характер темпа внушается вступительным неторопливым, но убежденно решительным темпом: *Moderato assai* (четверть=83). В последней картине, обратно первой, четвертой, пятой и шестой, прогрессия скорости идет в нисходящем порядке: от *Allegro moderato e con fuoco* (четверть=120), достигающего *Allegro vivo* (четверть=160), — к *Moderato*, *Andantino* и, наконец, *Andante sostenuto* (четверть=69). Крайние степени скорости всей оперы колеблются между *Largo* (четверть=50) и *Allegro molto vivo* (четверть=160) и *Vivace* (половина=92, т. е. четверть=184). Средним темпом можно считать *Allegro moderato* (четверть=104—112) с большей склонностью в сторону замедления (к *Andante mosso* — четверть=76), чем к ускорению. При наличии гибкой нервной ритмики, капризной динамики, сложности акцентуации и метрических построений надо признать сумеречный теневой колорит и сдержанность темпа за наиболее устойчивые элементы оперы, составляющие фон среди столкновений и контрастирующих смен длительностей, силы и акцентов.

Ход (процесс) мышления в «Пиковой даме» управляется, если так можно выразиться, принципом *интеграции*, т. е. постоянного перехода от раздробленного, дифференцировавшегося звучащего материала к его восстановлению, к концентрации. Первая степень интеграции совершается в подсознании: мы не осознаем, как текучее и раздробленное звучащее вещество превращается в нашем сознании в материал, из которого дифференцируются звуковые образы (частицы, мотивы, темп, мелос, ритмы, тембры). Творческий процесс начинается большей частью с выбора и шлифовки их, т. е. уже от дифференциации какого-то имеющегося материала. Дальнейшая стадия есть уже связь образов, новое воссоединение, причем, как и в организмах, при наличии общей связи возрастает «специализация» функций отдельных частей и элементов, а вместе с тем все большая определенность. У некоторых композиторов до этой стадии процесс не доходит: элементы сцепляются так, что слух постоянно ощущает их дифференцированными, несмотря на чрезвычайно порой красочный колорит этих «отдельностей». В языке через процесс интеграции создается возможность представлять слово как целое — неделимое и, на следующей ступени, ряд слов — как единство выраженной мысли. Подобно этому и в музыке. Конечно, весь стиль музыки принимает совершенно различный характер от того, что преобладает в процессе творчества: расчленение или воссоединение, неопределенность (в смысле назойливости отдельных кажущихся самостоятельными представлений) или определенность (в смысле наличия связи элементов с целым и ценности их отправлений, функций). Дифференциация, преобладая в течении музыкальной речи, делает ткань ее проз-

рачной, а схемы — легко схватываемыми. Но слушатель, чтобы воспринять внутреннюю сущность действия и его цельность, текучесть и непрерывность становления, должен производить работу дальнейшей интеграции в своем собственном мозгу. Процесс интересный и захватывающий для музыкантов, радующихся непрерывно во время слушания производимому синтезу. Не в том ведь ценность, что музыкант сразу замечает, как композитор сочиняет и расчленяет элементы, а в том, что, видя их расчлененными, сознание его их концентрирует. Наоборот, при слушании музыки, в которой преобладает процесс интеграции, музыканту не приходится синтезировать, ибо синтез в каждый текущий момент уже дан в музыке. Остается анализ, т. е. обратный процесс, процесс дифференциации. Он труднее, потому что нелегко не поддаться простому отдаванию себя во власть музыки, как это делает каждый искренний слушатель, которому музыка говорит только как эмоциональная сила. Но такому слушателю труднее слушать музыку дифференцированную: процесс интеграции дается нелегко, и потому «обывательский» упрек в скуке к такого рода музыке становится довольно обычным. Но в свою очередь и музыканты часто несправедливы к той музыке, где ткань слита, где сплошная непрерывность, длительность и текучесть, как в жизненном процессе, являють синтез всего предыдущего в каждый последующий миг. При впечатлении от этой музыки не придет в голову сказать: как восхитительно инструментован такой-то аккорд, как хитро введено задержание и т. д. Хотя в процессе непрерывного становления, если его движение остановить, окажется бедна таких возбуждающих удивление моментов мастерства! Но ценность музыки вовсе не страдает и не зависит от использования того или иного принципа воплощения мыслей. И только обычное мещанство, педантизм, привычка к непроверенным суждениям и желание давать на все скорый непроверенный ответ побуждают людей — и специалистов и неспециалистов — путать свое личное тяготение к тому или иному принципу с самой музыкой. Процесс дифференциации может быть очень сложным и очень далеким от первичной стадии, и обратно: процесс интеграции — стоять на первой ступени комбинирования простейших соотношений. А сколько бьются друг с другом поклонники и враги, скажем, Вагнера, Чайковского, Римского-Корсакова, Рих. Штрауса, Дебюсси, Мусоргского, из-за пристрастий только личного вкуса и личной склонности обвиняя музыку нелюбимого композитора в том, в чем ее нельзя обвинять. Для одних грех Чайковского в его эмоциональности, и потому с пеной у рта они будут отрицать за ним всякое право на звание мастера. И, наоборот, для других Римский-Корсаков — педант и сухарь, ничего не чувствовавший и не переживавший. Для этого пользуются ужасно спутанными понятиями: объективность и субъективность или, еще хуже, классицизм, и романтизм, причем оказывается, что Римский-Корсаков

классик по мастерству техники и романтик по выбору сюжетов, как будто сюжет есть нечто самодовлеющее, а не одно из средств выражения мысли и творческой концепции, направляемой *волей* к художественному творчеству, к созиданию *формы*.

Интересно знать, неужели восприятие природы и воплощение русской весны в «Снегурочке» не субъективно? Ведь можно же смело говорить, что в русской музыке есть «море» — Римского-Корсакова, «Испания» — Глинки, «Малороссия» — Мусоргского и Чайковского, «степной простор» — Бородина. Точно так же и в сфере душевной. Неужели дивные ариозо ре минор и соль минор «Снегурочки», трогательные мелодии «Царской невесты» менее *эмоциональны*, чем мелос Чайковского? И почему надо бояться эмоций и закрывать глаза на громадное значение психологизма в музыке? Нет. Все дело просто в обыденной привычке слишком легко относиться к сложнейшему умственному процессу — художественному творчеству — вот раз. Затем в обывательском обыкновении (это касается и специалистов!) «разбирать» все от одних и тех же привычных формул, *подходя* с ними к произведению, а не исходя от него. Затем в рабстве нашем перед критикой по вкусу и от вкуса. Если «гурманы искусства» уцепились за поговорку «*de gustibus non est disputandum*»,¹⁶ чтобы оградить нерушимость покоя своих созерцаний «прекрасного», то пора же понять, что принцип этот — *res privato*,¹⁷ так же как и школьные привычки педанта или бездарная «бекмессеровщина» людей, привыкших ходить по проторенным дорожкам и ненавидеть, и осыпать презрением всякого, кто не хочет идти по их пути: не понимать ближнего ведь легче, чем сознаться в собственной духовной нищете. Но все подобные естественные грешки и пороки людские не должны препятствовать *мысли* искать устойчивых обоснований в оценке творческих достижений. Пусть конечные обоснования представляются в идеале даже недостижимыми, но ведь в этом же прелесть всяких исканий и смысл самой жизни. Иначе мы препятствуем росту нашего сознания, и притом же ограничиваем собственный кругозор, дивясь цветам своего собственного сада и не видя роскошной красоты соседнего. Духовная слепота и глухота — что может быть ужаснее!

Кончая свой очерк о Чайковском и его «Пиковой даме» столь волнующим меня экскурсом, я желал бы только внимания к моему *sgedo*. Я верю, что, рождаясь в жизнь, художественное произведение в свою очередь рождает вокруг себя энергию мысли. Критика поэтому не непременно порицание. Ее ценность и смысл в работе мысли *от* данного импульса. Но, ища устойчивых обоснований, критик не станет всеядным эклектиком, если только ощущает в себе горение и пламенение к искусству. Всякое устойчивое обоснование — стадия к будущим, еще более устойчивым, но лишь пафос обожания и любви помогает увидеть скрытое и услышать неслышное в суете житейской

и в тисках школьных табулатур. Услышав ценное в любимом, я научился слышать это и в *нелюбимом*. Поэтому я не могу не склоняться перед памятью П. И. Чайковского, чья музыка заставила меня задуматься над *музыкой*.

1921 г.

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

1

Как это ни странно, но за тридцатитрехлетнее существование замечательного произведения Чайковского — балета «Спящая красавица» — не было сделано попытки осознать его с точки зрения, казалось бы, безусловно исчерпывающей то важное, ценное, яркое и глубоко значительное, что обуславливает его жизнеспособность: в какой мере решено Чайковским определенное художественное задание, к которому привлекли композитора Всеволожский и Петипа, если под таким заданием разуметь не просто музыку к сценарию и схеме танцев, а творчество *новой* формы (новой для русской музыки), формы музыкально-хореографического действия. Конечно, подобное задание не могло быть ясно осознано самими участниками великого замысла, но осуществиться этот замысел мог только в определенном направлении: великий композитор, находясь в полноте зрелости своей творческой деятельности, не мог бы писать просто балетную музыку, а к тому же и русский балет как искусство под воздействием гения Петипа ко времени создания «Спящей красавицы» уже требовал симфонизации музыки, предназначенной для выражения хореографических замыслов, а не простого аккомпанемента танцам и действию грубо ритмованными мелодиями, или, вернее, танцевальными формулами, в убогие мелодически-гармонические и инструментальные наряды обряженными. Попытки, сделанные в России в этом направлении до «Спящей красавицы», включая «Лебединое озеро» самого Чайковского (Москва, 1876 г.), или балеты М. М. Иванова «Весталка» (Петербург, 1889 г.) и Фитингофа-Шеля «Гарлемский тюльпан» (Петербург, 1887 г.), а впоследствии «Золушка» (1893 г.), главное же, лучшие среди многочисленных балетов Пуни и Минкуса — оставались только опытами, которым не удалось понятие балетно-музыкального «концерта» (подобно «концертности» итальянских опер) углубить до единства и цельности музыкально-хореографического действия, соответственно устремлениям понятия музыкальной драмы. «Спящая красавица» стала тем этапом, откуда открылись возможности к дальнейшей эволюции новой музыкальной формы «Щелкунчика» к «Весне священной» и далее.

Не о ценности чисто музыкальной хочется сейчас напомнить: сочностью мелодики, богатством ритмической изобретатель-

ности и блещущей остроумными находками инструментальной «Спящая красавица» выразительно говорит за себя всем, кто сумеет отнестись к Чайковскому, как к мастеру, с должным уважением и вниманием, даже не любя его музыки. Не это все сейчас, в данный момент, важно. Важен анализ тех элементов (или, точнее, пластов звучаний), соединение и взаимодействие которых, постигаемое в процессе оформления, и создает единство впечатления, под воздействием которого при воспоминании о данном балете в нас возникает представление о монументальном, целостно спаянном, ярко характерном произведении.

Музыкальная форма проявляется во взаимодействии двух начал: интонации (то, что делает *слышимым* материал, из коего творится музыка) и ритма, т. е. начала, организующего данный в интонации материал. Что интонируется в «Спящей красавице» и как оно организовано — вот точки опоры, от которых отправляюсь я в своем дальнейшем изложении (конечно, сжато). Изложение это, повторяю, есть попытка осознания музыкально-хореографического действия как своеобразной музыкальной формы, как некоего художественно целого, в которое сопряжены и приведены к единому знаменателю многообразные интонационные и ритмические *средства* музыкального выражения. При этом я имею в виду не отдельные моменты музыки «Спящей красавицы», не кусочки, не эпизоды, а музыку ее в целом, как бы непременно длящийся в течение определенного промежутка времени и замкнутый в определенный круг звуковых представлений (от альтерированного аккорда четвертой ступени ми минора до заключительного тонического трезвучия соль минора) процесс сочетания — своего рода реакция соединения — безразличных, каждый в своей отдельности, звуков в органическое произведение.

Рассматриваемое с такой точки зрения данное художественное музыкальное явление («Спящая красавица») предстанет перед нами уже не как привычно воспринимаемая *масса* созвучий, где выделяются «любимые мелодические и дансатные» эпизоды, а как эстетическая ценность непреходящего значения.

2

В «Спящей красавице» Чайковский выступает в отношении развития балета как композиции, ценной и в музыкальном преломлении, наследником талантливейшего мастера инструментально-хореографических произведений французского композитора Делиба. Уже поставленный в 1866 году в Париже балет «La source»¹ хотя и был сочинен Делибом в сотрудничестве с присяжным балетным композитором Минкусом, вносил в представления о балетной музыке свежую струю: конструктивную логику, но еще далеко не стилистическое единство. «Коппелия»

(1870 г.), а через шесть лет за нею «Сильвия» решительно вывели музыку балета на новый путь: Делиб не только не заполнял данные балетмейстером метрико-танцевальные схемы безразличной в отношении музыкального стиля, здравого смысла и даже грамотности звуковой шумихой, но как человек, одаренный вкусом, чутьем и богатством мелодического, гармонического и инструментального изобретения, он создал совершенно изумительные по изяществу и элегантности стиля, блеску и в то же время ясности выражения балеты, в которых законченное совершенство точного и строгого рисунка тематического сочетается с гибко разработанной танцевальной ритмикой и богатством выдумки в сфере инструментального колорита. Но Делибу не свойственны были: размах и сила воображения для широких концепций. Его искусство, по существу, искусство миниатюриста и, как только он пытается захватить в рамки своих замыслов возможно более просторный участок поля, он теряет точки опоры: его ритмика, столь острая в деталях, расплывается при дальних расстояниях, что заметно даже в «Сильвии». Между тем в музыке ритм как принцип *распределения* материала во времени именно в широко развернутых концепциях является важнейшим *объединяющим* фактором.

Обычно в рассуждениях о музыке в балете господствует полный произвол. Музыкальные исследователи, за кемногими исключениями, все еще мало интересуются этой областью, а любители балета, как только касаются музыки, сразу же попадают на проторенную дорожку: что дансатно и что нет.

Между тем с того момента, как в русской музыке появилась «Спящая красавица», можно было бы, базируясь на сложности музыкальной формы этого балета, говорить как о ярком художественном явлении о преодолении хаотической раздробленности и о рождении целостного музыкально-хореографического действия. Своеобразное решение этой проблемы дали: Даргомыжский в своей «хореографической кантате» — «Торжество Вакха» и Римский-Корсаков в опере-балете «Млада».

Многие, быть может, улыбнутся, прочитав упоминания о сложности формы игранного, переигранного, всем знакомого балета. Но, первое: мало ли что весьма и весьма сложное привычка обращения с ним или общения делает простым. Второе же: нельзя судить о *форме* балета по знакомству с отдельными номерами и даже деталями этих номеров, не вникая в балет как в законченное целое: в структуру и динамику, в материал и конструкцию на протяжении всего сочинения.

В «Спящей красавице» как в произведении, выражающем и изображающем хореографическую идею Петипа, чередуются крайне разнообразные по своим функциям приемы воплощения звучащего вещества.

Главное — *танец*, данный в ритме и интонации: а) определенных танцевальных формул; б) танцевальных формул, услож-

ненных и углубленных чрез преобразование их в симфоническом развитии.

Эти два исходящих из одного источника, но в процессе творчества крайне разветвляющихся облика танца-музыки необходимо различать очень строго. В первом из данных случаев мы имеем, если пользоваться ритмическими формулами Липпса,² «принцип возвращения сходного» и подчинение мелоса избранному метру танца, а во втором — в симфоническом развитии танцевальной формулы — «принцип имманентного дифференцирования», т. е. начало вариационное, трансформирующее танцевальную формулу и вместе с тем подчиняющее метр танцевальной формулы меняющим ее лик воздействиям со стороны ритма, инструментального колорита и орнаментирующей мелодики. Это — принцип сюиты, т. е. затушевывания метрически обнаженных танцевальных формул в целях высших ритмически интонационных интересов. В самом деле: одно впечатление получается от формулы вальса, взятой как таковая, как танец, и совсем иное воздействие, если та же формула лежит в основе ритма целой пьесы или момента симфонического порядка. И в хореографическом отношении далеко не все равно: вальс, исполняемый как таковой, или вариация, основанная на музыке, обусловленной вальсовой формулой, но не являющейся вальсом. Для примера: вальс первого акта (ансамблевый) и вариация Авроры там же (D-dur, violino solo). Или полька как танец, и ритм польки, трансформированный в вариации Авроры в последнем акте (A-dur, violino solo).

Повторяю, различать эти два преломления танцевальности музыки крайне важно, потому что формула танца бывает подчас так скрыта под оболочкой тематического развития, что не чуткий к музыкально-ритмическим метаморфозам балетмейстер может легко сбиться.

Как контраст чисто танцевальным формулам выступают: красивая область «балетного мелоса», т. е. своеобразной инструментальной мелодики, лирический пафос которой соответствует пафосу балетного *Adagio** — своего рода сонатной формы в балете. И область, которую можно обозначить как бы хореографическим *речитативом*: моменты повествовательные (монологи и диалоги) или, как принято не совсем точно выражаться, мимические сцены.

Этим разветвлениям танцевально-музыкального содержания балета соответствуют или же сложно с ними переплетаются музыкально-выразительные и музыкально-изобразительные факторы чисто симфонического порядка, ритм и интонация которых базируются на сочетании звуковых образов, независимых от

* Интересно проследить, как эта идеально-прекрасная балетная форма претворялась композиторами, которые здесь далеко не всегда были на высоте понимания задачи.

танцевальных формул, по принципам чисто музыкальным. Это — область тематического развития, где материал оформляется не через разложение его на *равные* метрически-тактовые последования, а посредством сцепки внутреннего порядка, сцепки органической (тяготение к точкам опоры), независимой от тактового сопряжения звучащих частиц. Затем идет сфера инструментального — колорита, смены и различные оттенки которого обусловлены степенью драматического напряжения тех или иных эпизодов в ходе действия или же интересами внешней изобразительности. Кроме того, пользование идеей лейтмотивов, но, конечно, не в вагнеровской трактовке, а в свойственных русской музыке приемах характеристики мелодико-гармоническими образованиями (иногда довольно развитыми) дает возможность объединять материал путем концентрирования внимания на определенных положениях и определенных лицах. И если тематическое развитие усиливает динамическую напряженность звучаний, то выразительность лейтмотива обуславливает повышение силы впечатления магическим воздействием упорно повторяемой формулы-характеристики (статические моменты действия).

Если добавить при этом, что приемы воздействия, исходящие от всех упомянутых способов сочетания звучаний, могут быть направлены то в сторону внутренней выразительности, то в сторону внешней изобразительности (эпизоды живописно-музыкальные), комплекс элементов звуковых, составляющих движущийся материал или живую ткань музыки балета как цельной композиции, будет исчерпан. Значит:

1. *Танец развивается музыкально:*

а) в непосредственно данных танцевальных (ритмических) формулах;

б) в претворении этих формул в процессе тематического развития;

в) в лирике *Adagio*.*

2. *Хореографическое действие выявляется музыкой:*

а) чрез комбинирование звучаний, направляющих мимодраму (хореографический речитатив);

б) чрез развитые мимические сцены, допускающие в музыке тематическое развитие, не связанные вовсе танцевальными формулами;

в) чрез характеристику действующих лиц и положений драматических лейтмотивами;

г) моменты (статические) живописно-изобразительные воплощаются соответствующими приемами музыкальной живописи (звукописи) и разворачиваются иногда в пространственных симфонических поэмах.

* Вариации и *coda Pas de deux* обычно базируются на танцевальных (претворенных) формулах: вальса и польки (вариации) и галопа (*coda*).

Если привлечь все эти данные к анализу состава звучащей ткани балета «Спящая красавица», раскроется внутреннее музыкальное содержание (действие) балета в следующих общих чертах.

В разные эпохи разные танцевальные формулы оказывали — и притом очень упорно — свое магическое воздействие на психику людей. Так, любопытно, что формула галопа находит многоголикое и красочно-выразительное, порой до зловещего мефистофельского сарказма, претворение в могучем творчестве Листа, особенно в его фортепианных транскрипциях.

Одна из гениальных фантазий Листа на «Дон-Жуан» Моцарта в росте напряжения доходит до жуткой вакханалии, в основе которой лежит известная ария Дон-Жуана, трансформированная в неистовый, стихийно-властный смерч звучаний, направленный в ритм неистово взметающегося галопа.

Чайковский заморожен формулой вальса; вероятно, это отголосок наваждения и опьянения, с первых десятилетий XIX века захватившего Европу и распространившегося под влиянием колдунов: Ланнера и Штрауса.

Примеров вальсового гипноза в творчестве Чайковского множество.

В «Спящей красавице» эта формула одна из основных, от гениального пластическо-мелодического использования ее в мерном колыпании светлой мелодической линии в знаменитом жанровом вальсе первого акта до завуалирования ее в пантомиме. Формулой вальса пронизаны: несколько вариаций (C-dur, Es-dur, G-dur), «Сандрильона и Принц» — в сказках, *pas de quatre* («драгоценные камни»), моменты в финале балета (где далеко не все — мазурка).

Четыре больших Adagio (B-dur в прологе, Es-dur в I акте, F-dur во II и C-dur в последнем акте) представляют собою яркие стилистические примеры развертывания напряжения хореографической лирики в плане симфонически развитой *инструментальной* мелодики, вне зависимости от формул мелодических оперного любовного дуэта.

Речитатив (мимодрама) от небольших эскизов до развитых драматических сцен (все начало I действия образует своеобразное применение приемов чисто инструментальной характеристики драматических положений или эмоциональных переживаний действующих лиц, отраженных в музыке в виде фраз и мотивов, в которых линии, вызывающие ощущения, жесты и движения, преобладают над песенной лирикой).

Основной симфонический контраст дан в противополжении статической ясности мелодической темы феи Сирени мрачно саркастическому акценту и лукаво-изворотливым гармониям

лейтмотива феи Карабос,* мастерски развиваемого вплоть до превращения в жуткий ритуальный танец-заклинание.

Элемент живописно-изобразительный: изумительная в своей простоте, остроумно найденная ритмическая формула пантомимы и большинство гениально «рассказанных сказок» (Кот и Кошка, Великан и Дети, Красная Шапочка и Волк), в которых инструментально-красочная (тембровая) изобразительность спорит с точностью, четкостью ритмических линий и краткой лаконической манерой выражения. Таким образом, музыкальное действие балета можно развернуть в следующем виде.

Интродукция (элемент симфонизма): резкое противопоставление двух борющихся сил — феи Карабос и феи Сирени. Остро очерченные темы (натиска злого духа и спокойного самоутверждения вестника добра) сразу же вводят слушателя в круг свершений. *Пролог* — формула марша** с отклонениями в мягкие линии колыбельной — исчерпывающе характеризует обстановку действия и смысл происходящего. Появление фей, несущих дары (*Scène dansante*), красиво контрастирует и ритмом и тембрами с только что отзвучавшей характеристикой придворного быта. Трехдольный размер нежно веющих фраз первой половины этой сцены претворяется в изящно и плавно реюющий вальс, пикантно разрезаемый в середине ритмическими переборами. Следующие *pas de six* внедряют в сферу танца элемент поэтической мечты. Таково *Adagio* с дивной мелодией кларнета, широко развитое, но, к сожалению, переходящее в *Allegro vivo*, крайне неприятно поражающее метаморфозой основной прелестной темы в остроотчеркнутую фразку танцевального пошиба (формула галопа) — впечатление карикатуры разрывает ткань. Зато следующие вариации — одна лучше другой и в смысле ритмической выразительности и по изобретательности инструментовки (особенно первая B-dur, третья D-dur, четвертая D-dur — делибовская и пятая F-dur). Из танцевальных формул здесь использованы: формулы медленной польки и тарантеллы и галопа в очень своеобразном *растворении*. Вариация шестая — светлозвучный вальс. Принцип сопоследования вариаций — принцип сюиты, т. е. метрических и тональных контрастов-сопоставлений. Финал пролога: начинаясь с мелодичной фразы, обещающей дальнейшее течение действия в настроении ласки и нежной радости, музыка прерывается глухими фанфарами, вносящими за собой беспокойство и смятение. Финал, по существу, есть дальнейшее симфоническое развертывание тезисов, данных в прологе, с той особенностью, что развитие темы Карабос достигает здесь ошеломляющего по неожиданности вскрыва-

* Любопытно, что для ее характеристики Чайковский пользуется методом смешения тональных красок, как до него Глинка в марше и в полете Черномора, а в наше время Стравинский в «Жар-птице» (Кашей): неуловим облик чудовища (злой силы).

** С инструментальной орнаментацией основной темы.

ющихся в ней возможностей к метаморфозам воздействия и впечатления, что, конечно, особенно связано с выразительностью специфических тембров инструментовки Чайковского. Спор Карабос с феями и ее саркастические выходки истаивают под влиянием улыбки мира, излучаемого ласковой лунной мелодией феи Сирени.

В первом акте увлекательно развитой жанровой сцене (E-dur) противопоставлены колючие ритмы и нервно встревоженные акценты эпизода с провинившимися вязальщицами. А свое завершение (объединение) вся сцена находит в знаменитом вальсе, постоянно пленяющем слух мягко колышущейся волной ритма и негой плавно колеблемой мелодии. На смену жанровой сцене вступает большое, широко развитое *pas d'action*, в котором резвость принцессы Авроры умеряется торжественно пышной лирикой *Adagio* (представление женихов), задуманного совсем в иных красках, чем предшествующее — феиное. Как обычно, и здесь лирическая насыщенность *Adagio* сменяется танцами-вариациями, разрабатывающими те или иные формулы. Сперва следует рондообразный танец придворных девушек и пажей, ритм которого — капризно искрящийся — разрушает всю важность дворцового этикета. Вариация Авроры еще разветвляет ее своей поэтической призрачностью и феиной игривостью (формула вальса). Несколько расхолаживающая по музыке *Soda* разрывает красиво сплетенную ткань, которая, к счастью, вскоре же получает свое продолжение в элегантном вальсе Авроры (Es-dur); замечу, что моменты, являющие облик девушки в различном преломлении (резвая, лукаво-кокетливая, нервно-порывистая), выразительно оттенены в отношении инструментального колорита.

Финал первого акта — опять широко развитая симфоническая сцена (укол Авроры и смертный сон, охвативший ее и все королевство), в детальный анализ которой я входить здесь не могу. Укажу только на замечательный *danse vertige* Авроры, на новое преломление темы Карабос и на красиво развернутое завершение всей сцены плавно парящей мелодией феи Сирени (здесь вступающей опять как заклинание зла).

Акт второй в своей жанровой части (сцены охоты) включает несколько танцев, прерываемых краткими «речитативными» эпизодами. Лучшие из танцев — фарандола, бойко ритмованная. Но красивейший момент действия — это появление феи Сирени перед принцем, когда ее тема в измененной тональности (Des-dur) и в прекрасно выбранном инструментальном уборе серебристо льется, как невидимый свет, преобразующий явь в волшебный сон. Опять, как и в прологе, и в первом акте — развитое *pas d'action*, но теперь *Adagio* насыщено любовной истомой и резко отличается от предшествующих, как любовный дуэт — от ласковых пожеланий или от пышной восторженной лесты. Прелестно противопоставлено лирике дуэта (*Adagio*) — затейливо шаловливое скерцо (F-dur) нимф, потом светлая, на кон-

трасте мечтания и кокетства построенная вариация Авроры и — далекое отражение мендельсоновских видений — пикантно ритмованная Coda: дразнящий воображение танец исчезающих видений. Панорама (созерцание природы и вместе с тем сладостное томление по призраку) замыкает сцену и переносит действие в застывшее королевство: симфонический антракт, включающий в себя две части. Первая (*Andante sostenuto*) обычно пропускается, хотя это очень досадно, потому что в ней заключена красивая мысль (тема, впоследствии развитая в одном из лучших моментов «Щелкунчика»), а вторая — сон — исполняется обычно среди говора и кашля балетной публики, которая не терпит музыки, выступающей самостоятельно. Это тем более досадно, что в холодной скованности *Andante misterioso* данной части антракта мы имеем глубоко выразительную симфоническую поэму оцепенения жизни, связанности сил, истоки которой таятся, вероятно, в знаменитом чародейном сонном наваждении первого акта «Руслана». Изумительно находчиво сковал Чайковский устремления, и столь упорно наглые, злой силы: тема Карабос здесь только робко вырисовывается, как *temento*, но уже не угрожает. «Секвенция сна» (цепь холодных аккордов) и в начале, и в заключении антракта, как мрачный, молчаливо сосредоточенный страж, охраняет мертвый покой. Музыка завожила это королевство, музыка и снимает с него оковы сна: празднично-радостная лазурь *Es-dur (Allegro agitato)* в миг пробуждения Авроры от поцелуя принца заставляет забыть все минувшее очарование.

Акт третий — непрерывно развертывающийся в своем волшебном цветении праздник танца. Он обрамлен вступительным, ярко светливым маршем и заключительной, весело снующей мазуркой. Внутри же, вслед за полонезом, выступают друг за другом, по принципу сюиты нанизанные, оркестром рассказываемые сказки. Но надо тут же заметить, что это не инструментально-самостоятельная сюита: все движение и ритмика звучаний-сказок рассчитаны на восполнение в жестах, мимике или в танцах на сцене, что и составляет совершенно своеобразную прелесть выразительности и изобразительности изобретенной Чайковским для данных миниатюр иллюстративной музыки. Как контраст сказочной мимодраме выступает лирический центр праздника — свадебное *Adagio* Авроры и принца. Это четвертое *Adagio* в течение всего действия, и вновь иное по замыслу. И, если только базироваться на *Adagio* как на музыкальных точках опоры течения всего действия (колыбель — девичество — любовь — свадьба), можно, исходя от них и исследуя ритмы примыкающих к ним сцен и танцев, раскрыть шаг за шагом, конструктивное богатство этого изумительного балета.

Я лишь вкратце наметил один из возможных путей анализа, помогающего постичь крепкую спаянность его формы.

ЧАЙКОВСКИЙ

Впервые — в журн. «Советская музыка», 1940, № 5—6.**

¹ Стремление Асафьева отвести от Чайковского упреки в «эклектизме» и «субъективизме» связано с распространенной в свое время глубоко ошибочной точкой зрения на творчество композитора. См. вступительную статью.

ВЕЛИКИЙ МУЗЫКАНТ *

Впервые — в газ. «Ленинградская правда» от 6 V 1940 г.

¹ В тексте Асафьева год сочинения симф. поэмы «Франческа да Римини» ошибочно указывался как 1878. Соответственно было сказано, что «Евгения Онегина» композитор начал сочинять «годом раньше».

ПАМЯТИ ЧАЙКОВСКОГО *

Впервые — в журн. «Славяне», 1943, № 12. Некоторые черты статья обусловлены спецификой данного журнала.

¹ См. письмо Чайковского к М. И. Чайковскому от 26 июля 1880 г.

² См. письмо Чайковского к А. И. Давыдовой от 8 ноября 1876 г.

³ См. статью в газ. «Санкт-Петербургские ведомости» от 11 XI 1876 г.

⁴ См. письмо Чайковского к фон Мекк от 10/22 февраля 1888 г.

⁵ Эти слова см. в письме Чайковского к П. В. Чайковской от 26 ноября (8 декабря) 1888 г.

ЧАЙКОВСКИЙ. К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ *

Впервые — в газ. «Правда» от 15 XI 1943 г.

¹ См. письмо Чайковского к фон Мекк от 13 марта 1884 г.

² См. письмо Чехова к А. С. Суворину от 15 октября 1889 г.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ. К ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ *

Впервые — в журн. «Краснофлотец», 1943, № 17/18.

* Работы, отмеченные звездочкой, публикуются по изд.: Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. М., 1954. Остальные (кроме специально оговоренных случаев) — по первым изданиям. Исправление опечаток, неточностей и отдельных стилистических погрешностей в комментариях не отражено (исключение — поправка в исследовании «Евгений Онегин», см. стр. 372). В некоторых комментариях использованы материалы предыдущих публикаций.

** Помещенные в наст. сборнике статьи и исследования подписывались различно. Работы 20-х гг. выходили под псевдонимом «Игорь Глебов». В 30—40-е гг. Асафьев отказывается от псевдонима или же указывает его в скобках после своей фамилии.

Впервые — отдельным изданием — Музгиз, Л. — М., 1940.

ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ СИМФОНИСТ

Впервые — в виде аннотации к симфоническим концертам из произведений Чайковского. Гос. филармония, М., 1943.

КОМПОЗИТОР-ДРАМАТУРГ ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ *

Впервые — в сб. «Театр», изд. Всероссийского театрального общества. М., 1944.

¹ Имеется в виду романс Чайковского «Новогреческая песня» («В темном аде, под землей»; ор. 16 № 6).

² Имеется в виду песня Чайковского «Легенда» («Был у Христа-младенца сад»; ор. 54 № 5), переложенная автором для смешанного хора с сопровождением.

³ См. 2-ю сцену «Каменного гостя» Пушкина.

О НАПРАВЛЕННОСТИ ФОРМЫ У ЧАЙКОВСКОГО

Впервые — в сб. «Советская музыка», 1945, № 3.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН». ЛИРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО *

Впервые — отдельным изданием — Музгиз, М. — Л., 1944.

¹ См. комм. 3 к статье «Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский».

² См. исследование об этом композиторе: Н. А. Листова. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. «Музыка», М., 1968.

³ Асафьев противоречит себе. Несколько выше он утверждал, что «тон музыкальной речи» Онегина «не только искренний, но и сочувствующий девушке».

⁴ В предыдущих изданиях здесь ошибочно — «берегом». Исправлено по автографу. Слово *оберег* встречается и в других работах Асафьева.

⁵ *Diseur* — певец, исполняющий сочинения в особой, «интимной» манере и говорком.

«ЧАРОДЕЙКА». ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО *

Впервые — отдельным изданием — Музгиз, М. — Л., 1947.

¹ Письмо от 10 апреля 1887 г. Асафьев цитирует его по кн. «Дни и годы П. И. Чайковского» (Музгиз, М., 1940, стр. 410), где текст письма воспроизведен не вполне точно.

² См. письмо Чайковского П. И. Юргенсону от 24 ноября 1887 г.

³ См. письмо от 27 сентября 1885 г.

⁴ Имеется в виду постановка «Чародейки» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова (март 1941 г.). Спектакль был удостоен Государственной премии.

⁵ Чайковский переехал в Москву в 1866 г.

ЮНЫЕ ГОДЫ ЧАЙКОВСКОГО И МУЗЫКА К «СНЕГУРОЧКЕ»

Доклад на сессии «Чайковский и Островский» в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину 25 апреля 1948 г. Публикуется впервые по машинописной копии.

¹ Опера «Воевода» была поставлена в 1949 г. ленинградским Малым оперным театром.

² В 1948 г. исполнилось 125 лет со дня рождения А. Н. Островского.

³ Увлеченный темой доклада, Асафьев несправедливо принижает оперы других композиторов.

«ВРЕМЕНА ГОДА»

Одна из «Клинических новелл». Публикуется впервые по автографу (ЦГАЛИ).

¹ Имеется в виду грамзапись — «На тройке» (из «Времен года») Чайковского в исполнении Рахманинова (см. заключение новеллы).

² За минувшие годы в деле изучения русской инструментальной музыки XVIII — первой половины XIX в. произошли значительные сдвиги, появился ряд ценных исследований и публикаций. См., например, литературу при статье «Русская музыка» в «Энциклопедическом музыкальном словаре» (М., 1966).

³ Речь идет о «Всенощной» Рахманинова.

ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО (1840—1893) *

Впервые — в сб. «„Пиковая дама“. К сорокапятилетию со дня первой постановки на сцене бывш. Мариинского театра. 1890—1935», изд. Лен. гос. ак. театра оперы и балета, Л., 1935.

¹ Новое издание — М., 1954.

² Здесь Асафьев отдает дань вульгарно-социологическому подходу к истории искусства.

ЧАЙКОВСКИЙ. ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Впервые — отдельным изданием — «Светозар», Пг., 1922.

¹ Во многих работах Асафьева 20-х гг. проводится мысль о том, что жизнь человека — это расходование «жизненной энергии», «жизненной силы». «Жизнь есть не созидание, а *изживание*», — пишет он (см. стр. 301 наст. изд.); «задача каждого даровитого человека — полнее изжить себя»; «искусство — мир изживаний, кристаллизовавшихся в художественных формах (стр. 217). Подобные формулировки нередко приобретают подчеркнуто мрачный характер: «В буйном изживании сил виднеется лишь пропавшая, провал, черная дыра — смерть» (стр. 222). Говоря о творчестве столь любимого им композитора, Асафьев утверждает, что «колоссальная творческая энергия затрачена Чайковским на *постепенное* предание себя *гробу*» (!? Стр. 330).

Подробнее об особенностях данной концепции «изживания» см. во вступительной статье. Здесь же добавим лишь, что противореча себе, Асафьев и в 20-е годы находил в музыке Чайковского «влечение к свету и людям» (стр. 245), не только смерть, но и любовь. А в одном из лирических окрашенных абзацев он отмечает характерное для композитора «появление художественных произведений, как родников или ключей из почвы — из непрерывного жизненного тока душевных состояний» (стр. 314). «Таково творчество или процесс творчества у Чайковского», — добавляет Асафьев. В этом и многих других тонких наблюдениях — истоки трудов 40-х гг., посвященных великому композитору. В них Асафьев подчеркивает силу гуманистического начала в наследии Чайковского. «... Как бы ни омрачала жизнь мысль о смерти, человек в любви и творчестве создает реальное противодействие этой безликой тупой силе, этому слепому, нелепому фатуму...»; «... решительно-утвердительно преобладание в музыке Чайковского ликующей любовной лирики и ее полноценность свидетельствуют о том, что любовь все же побеждает смерть...» (см. стр. 52—53).

² См. письмо от 12 ноября 1882 г.

³ Здесь ощущаются отголоски бытовавших в предреволюционные и первые послереволюционные годы мнений о «сентиментальности» музыки Чайковского. Как видим, Асафьев распространяет этот упрек на «некоторые сочинения» композитора.

4 В то время Асафьев нередко связывал образно-эмоциональную сферу музыки Чайковского с настроениями, характерными для русской интеллигенции пореформенной России.

5 Имеется в виду стихотворение «Цыганская венгерка» («Две гитары, зазвев, жалобно заныли...»; 1857 г.).

6 В работах 20-х гг. Асафьев несколько раз возвращается к подобному описанию «петербургских фантазмагорий». См. об этом во вступительной статье.

7 Ср. с заключительной цитатой в комм. 11

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЧАЙКОВСКОГО

Впервые — отдельным изданием — изд. Гос. филармонии, Пб., 1922. Некоторые из разделов работы были написаны ранее и опубликованы самостоятельно в виде приложений к программам концертов Петроградской гос. филармонии. В издании 1922 г. имеется посвящение Э. А. Куперу.

1 См. комм. 4 к предыдущему труду.

2 См. комм. 1 к предыдущему труду.

3 Вероятно Асафьев имеет в виду статью «Мусоргский (1839—1881). Опыт переоценки значения его творчества», написанную в 1917 г. и вошедшую в «Симфонические этюды» (изд. в 1922 г.).

4 An und für sich (нем.) — в себе и для себя.

5 В настоящее время изданы также симфонии e-moll и d-moll.

6 См. комм. 12 к труду «Оперы Чайковского».

7 Асафьев цитирует (неточно) свою статью «Пути в будущее» из сб. «Мелос» (кн. 2-я, СПб, 1918, стр. 78).

8 Имеется в виду балет «Петрушка» (1911 г.).

9 Сопоставление данных слов с высказанными ранее об «омызыкалении мира» и возможности «преобразования его в музыку», о необходимости «преодолеть» на этом пути «инструментализм» и «сырую эмоциональность» (см. стр. 289) позволяет несколько прояснить мысль автора. Видимо, Асафьев хотел сказать, что Чайковского не увлекали идеи «музыкального преобразования мира». Концентрируя внимание на личности, композитор приводил ее к трагической развязке. А коль скоро Асафьев в ту пору был склонен в какой-то мере отождествлять лирического героя музыки Чайковского с самим композитором, он и проводит параллель между финалом Шестой симфонии и кончиной ее автора.

ЧАЙКОВСКИЙ (ДВЕ АННОТАЦИИ)

Впервые — как приложения к программам симфонических концертов 11 XII 1926 и 20 IX 1919 г. Гос. филармония, Л.

ОПЕРЫ ЧАЙКОВСКОГО

Впервые — в книге «Симфонические этюды» (Гос. филармония, Пб., 1922). Печатается по тексту второго издания книги (Л., 1970).

1 Вероятно, имеется в виду Катон Старший (234—149 до н. э.) — римск. консул и цензор, поборник старины.

2 «La serva padrona» — «Служанка-госпожа» (итал.).

3 Намек на ряд статей Кюн, в которых проявилось явное непонимание сущности творчества Чайковского.

4 См. комм. 1 и 4 к работе «Чайковский. Опыт характеристики» и вступительную статью.

5 «Мелкий бес» — роман Ф. К. Сологуба (1905 г.), отмеченный глубоким пессимизмом.

6 Асафьев, видимо, хочет отметить, что сочиняя, Чайковский прежде всего исходил из логики музыкального развития данного конкретного произведения, не ставя во главу угла необходимость следовать традиционным схемам или подчинять развитие музыки вне ее лежащим стимулам. Та же мысль

(но точнее!) высказывается в книге «Памяти Петра Ильича Чайковского» (см., например, стр. 43—44 наст. издания).

⁷ Через 20 лет Асафьев дал блестящий интонационный анализ этой оперы. См. в настоящем издании работу «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского».

⁸ «Le commun des mortels» — «простые смертные» (франц.).

⁹ «Das ewig Weibliche zieht uns hinan» — «вечно женственное влечет нас всегда» (нем.).

¹⁰ Речь идет о статье Серова «Русская народная песня как предмет науки».

¹¹ См. следующую работу.

¹² Иную оценку «Щелкунчика» и «Иоланты» Асафьев дает в работах 40-х гг., например в очерках «О чужих странах и людях», «Русская музыка о детях и для детей», в монографии «Памяти Петра Ильича Чайковского» (см.: Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, а также стр. 52, 53, 142 настоящего издания).

«ПИКОВАЯ ДАМА»

Впервые — в виде приложения к программе спектакля 3 мая 1921 г. Гос. акад. театр оперы и балета, Пг., 1921. Вошло в книгу «Симфонические этюды», по второму изданию которой и печатается.

¹ См. комм. 6 к работе «Чайковский. Опыт характеристики» и вступительную статью.

² «Бобок. Записки одного лица» — рассказ Достоевского (1873).

³ См. иное освещение творчества Глинки в работах Асафьева 40-х гг.

⁴ Имеются в виду «Скверный анекдот» (1862 г.) и «Записки из подполья» (1864 г.) Достоевского.

⁵ Данное утверждение противоречит фактам жизни Чайковского. Чайковский всегда проявлял большой интерес к различным областям европейской культуры, был хорошо знаком с русской и зарубежной литературой. Впоследствии Асафьев отказался от своей ошибочной точки зрения (см., например, стр. 35).

⁶ См. комм. 1 к работе «Чайковский. Опыт характеристики» и вступительную статью.

⁷ В 1878—1881 гг. Чайковский имел намерение написать оперу на сюжет «Ромео и Джульетта» Шекспира. Сохранился фрагмент сцены Ромео и Джульетты, опубликованный (после смерти композитора) как дуэт.

⁸ Из письма к М. И. Чайковскому от 28 марта 1888 г.

⁹ Письмо от 3 августа 1890 г. Как и ряд предыдущих писем, Асафьев цитирует его по книге М. И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского» (т. III, М., 1902), где встречается неточное воспроизведение оригиналов.

¹⁰ Modus vivendi — образ жизни, совокупность сложившихся условий (лат.).

¹¹ Обозначения темпов здесь и далее приводятся Асафьевым по второму изданию оперы (1890).

¹² Имеется в виду работа М. Гершензона «Мудрость Пушкина» (М., 1919). Цит. слова на стр. 103 и 99.

¹³ «Es muss sien» — «так должно быть» (нем.).

¹⁴ Вероятно, имеется в виду стихотворение Пушкина «Царскосельская статуя» («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила»; 1830 г.).

¹⁵ Blanc et noir — белое и черное (франц.).

¹⁶ «De gustibus non est disputandum» — «о вкусах не спорят» (лат.).

¹⁷ Res privato — дело частное (лат.).

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» *

Впервые — в «Еженедельнике Петроградских государственных академических театров», 1922, № 5.

¹ «La source» — «Ручей».

² Липпс Теодор (1851—1914) — нем. буржуазный философ и психолог, субъективный идеалист.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------------------------|---|
| От издательства | 2 |
| Е. Орлова. Асафьев о Чайковском | 3 |

I

| | |
|--|-----|
| Чайковский | 19 |
| Великий музыкант | 24 |
| Памяти Чайковского | 29 |
| Чайковский. К 50-летию со дня смерти | 34 |
| П. И. Чайковский. К пятидесятилетию со дня смерти | 37 |
| Памяти Петра Ильича Чайковского | 38 |
| Великий русский симфонист | 58 |
| Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский | 60 |
| О направленности формы у Чайковского | 67 |
| «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского | 73 |
| «Чародейка». Опера П. И. Чайковского | 162 |
| Юные годы Чайковского и музыка к «Снегурочке» | 197 |
| «Времена года» | 203 |

II

| | |
|---|-----|
| Творчество П. И. Чайковского | 209 |
| Чайковский. Опыт характеристики | 214 |
| Инструментальное творчество Чайковского | 234 |
| Чайковский. [Две аннотации] | 290 |
| Оперы Чайковского | 297 |
| «Пиковая дама» | 327 |
| «Спящая красавица» | 362 |
| Комментарии | 371 |

Асафьев Борис Владимирович

О МУЗЫКЕ
ЧАЙКОВСКОГО
Избранное

Редакторы Ю. С. Булчевский, А. Н. Крюков
Художник Н. И. Васильев. Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Г. С. Мичурина. Корректор С. Н. Мурашева

Сдано в набор 28/VI 1972 г. Подписано к печати 23/Х 1972 г. М-51058. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Печ. л. 23,5 (23,5). Уч.-изд. л. 26,5. Тираж 10 000 экз. Изд. № 1420. Заказ № 1459. Цена 1 р. 99 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011 Ленинград.
Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Государственного Комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Социалистическая, 14.

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

| <i>стр.</i> | <i>строка</i> | <i>следует читать</i> |
|-------------|---------------|-----------------------|
| 20 | 24 св. | талантливейшего |
| 74 | 3 св. | общеизвестными |
| 171 | 2 св. | в судорожных |
| 215 | 20 св. | немыслимым |
| 218 | 18 св. | произывало |
| 241 | 20 св. | Бетховен |
| 364 | 7 св. | изобретения |