

Государственное Музыкальное Издательство.

Г. А. Ларош.

Собрание
Музыкально-критических
статей.

Том II.

[О П. И. Чайковском].

Часть 1-ая.

МОСКВА.

1922 г.



34116-3



2007087212

От Издательства.

В 1913 г. вышел из печати первый том „Собрания музыкально-критических статей Г. А. Лароша“. Руководство этим изданием взяла на себя комиссия, в состав которой вошли Е. В. Богословский, Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, М. И. Чайковский и Ю. Д. Энгель. Ныне трое из упомянутых лиц—Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев и М. И. Чайковский—скончались и все находившееся в их распоряжении собрание статей Г. А. Лароша было любезно предоставлено его дочерью З. Г. Крашенинниковой (у которой оно хранилось) новой, организованной при Государственном Музыкальном Издательстве комиссии „по подготовке и опубликованию материалов по истории русской музыкальной культуры“. Комиссия эта поручила В. В. Яковлеву пересмотреть все имеющиеся данные и подготовить к печати другие томы собрания. Выпускаемый второй том, согласно плану, намеченному первой редакционной комиссией посвящен исключительно воспоминаниям о П. И. Чайковском и оценке творчества этого композитора, делавшейся покойным критиком в течение нескольких десятилетий. Г. А. Ларош, как известно, особенно внимательно и подробно развивал свои критические взгляды в отношении наиболее ценимого им современника и спорность в иных случаях его мнений здесь, при анализе творческой эволюции П. И. Чайковского, менее всего дает себя чувствовать.

По техническим условиям современного печатания настоящий второй том разбит на две части: первая заключает в себе все статьи мемуарного характера и статьи, посвященные оперной и балетной музыке названного композитора; во вторую часть, которую предполагается выпустить вслед за первой, войдут разборы симфонических, камерных и вокальных произведений того же композитора, а также наиболее крупная по размерам работа критика: „П. И. Чайковский, как драматический композитор“.

Указатель ко второму тому составлен З. Г. Крашенинниковой. В дальнейшем точно также намечено выполнение плана, установленного первой издательской комиссией.

В первой части, ныне выходящей, читатель не найдет характеристик опер „Орлеанская Дева“, „Мазепа“, „Пиковая Дама“ и „Иоланта“ и балета „Щелкунчик“. Розыски в этом направле-

нии не дали благоприятных результатов; повидимому Г. А. Ларош не откликнулся на первые постановки этих произведений, дав более или менее подробное о них суждение впоследствии в названной большой работе о Чайковском, как драматическом композиторе, где, между прочим, и сам критик вспоминает, что он не был на первых представлениях в Петербурге ни „Орлеанской Девы“, ни „Мазепы“ *).

*) Стр. 17 отдельного оттиска из „Ежегодника имп. театров“, сезон 1893—1894 г.г.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
От Издательства	III
Воспоминания о П. И. Чайковском	1
Памяти П. И. Чайковского	13
На память о П. И. Чайковском	17
Из моих воспоминаний о П. И. Чайковском	22
Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории	36
Предисловие к „Музыкальным фельетонам и заметкам П. И. Чайков- ского“	64
Книга о Чайковском	97
„Воевода“	102
„Опричник“	106
„Кузнец Вакула“	125
„Евгений Онегин“	136
„Черевички“	146
„Чародейка“	153
„Лебединое Озеро“	166
„Спящая Красавица“	171
Алфавитный указатель	181

ОПЕЧАТКИ И ПРОПУСКИ.

		<i>Напечатано:</i>	<i>Следует читать:</i>
Стр. 15,	1 строка снизу	мотучим	могучим
„ 36,	1 строка снизу	Ниссен-Соломон	Ниссен-Саломан
„ 41,	12 строка снизу	Шпилль	Штиль
„ 44,	19 строка сверху	Fägliche	Tägliche
„ 51,	16 строка снизу	цельным	целым
„ 62,	сноска	В скобках	В кавычках
„ 82,	5 строка сверху	конечно „Отелло“	конечноне „Отелло“
„ 89,	2 строка снизу	кумирам	нумерам
„ 104,	3 строка сверху	редко	резко
„ 123,	5 строка сверху	6 ³ / ₄	в ³ / ₄
„ 129,	9 строка снизу	почерпнута	почерпнутое
„ 135,	1 строка снизу	everyinch'a	every incha
„ 141,	9 строка снизу	чистота	чистая
„ 142,	15 строка снизу	зас авить	заставит
„ 144,	11 строка сверху	clair-abscur	* clair-obscur

Статья об опере „Опричник“, помещенная на стр. 116, должна идти ранее статьи о ней же на стр. 106.

На стр. 102 должно быть помещено *Прим. Ред.* „Воевода“ уничтоженная самим композитором опера. Об этом см. „Мод. Чайковский Жизнь П. И. Чайковского“, Т. I. стр. 294—6 и журнал „Культура Театра“, 1921 г. № 5, статья С. П-ва „Первая опера Чайковского“, стр. 27—30.

Воспоминания о П. И. Чайковском.

Газета „Новости“, 1893 г. № 323 *).

Я с ним познакомился в сентябре 1862 года, рано утром, в маленькой комнате Демидовского дома (на углу Демидова переулка и Мойки), где помещалась только-что открытая консерватория. В этой маленькой комнате, от 8 до 9 утра, Антон Герке, в то время один из трех или четырех первых пианистов Петербурга, давал фортепианный урок трем „теоретикам“ и одному фаготисту. Это был „обязательный класс фортепиано“, т.-е., другими словами, фортепиано для не-пианистов. „Теоретики“, т.-е., ученики, желавшие посвятить себя композиции, были, в данном случае, Чайковский, я и П. Т. Конев, впоследствии преподаватель фортепиано в московской консерватории, умерший несколько лет тому назад. Фаготист был молодой поляк Огоновский, которого мы очень скоро потеряли из виду.

Дни быстро уменьшались, и в конце года уроки уже проходили при свечках. Так как с января и Чайковского, и меня освободили от этого класса, в качестве игравших „совершенно достаточно для теоретиков“ (средства тогдашней консерватории были скудны и расходы урезывались елико возможно), то у меня об этом совместном с ним учении, о первых наших музыкальных беседах и спорах осталось воспоминание, связанное, именно, с представлением темноты петербургского осеннего утра, какой-то особенной свежести и бодрости настроения, соединенной с легким волнением от непривычно-раннего вставания.

Трудно сказать, зачем его определили в этот класс: он играл не только „совершенно достаточно для теоретика“, но

*) Перепечатано в отдельной брошюре „На память о П. И. Чайковском“. Статьи Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина. М. Изд. Елиз. Гербек. 1894. стр. 5—24.

и, вообще, очень хорошо, бойко, с блеском, мог исполнять пьесы первоклассной трудности. На мой тогдашний вкус исполнение его было несколько грубоватое, недостаточно теплое и прочувствованное,—как раз противоположное тому, которое, прежде всего, мог-бы представить себе в воображении современный читатель. Очень может быть, что я в известном смысле нашел-бы то-же самое даже и теперь. Дело в том, что Петр Ильич как огня боялся сентиментальности и вследствие этого в фортепианной игре не любил излишнего подчеркивания и смеялся над выражением „играть с душой“. Если ему не нравился термин, то еще менее нравился самый способ игры, обозначавшийся термином; музыкальное чувство, жившее в нем, сдерживалось известною целомудренностью и из боязни пошлости он мог впадать в противоположную крайность.

Как-бы то ни было, но он играл не по-композиторски (да он в 1862 году и не был композитором ни с какой стороны), а совсем по-пианистски. У меня долго хранилась (быть может, существует и теперь у когонибудь) элегантно, на толстой бумаге отпечатанная программа благотворительного музыкального утра или вечера, на котором Петр Ильич вместе с К. К. Фан-Арком, ныне профессором петербургской консерватории, исполнил *Fis*-мольную фантазию Макса Бруха для двух фортепиано. За период нашего с ним знакомства это был единственный случай, когда он играл публично, но мне кажется, что бывали и другие разы, раньше.

Пианист-любитель соединялся в нем с певцом любителем. Он пел небольшим, на мой слух, очень приятным баритоном, с необычайною чистотою и точностью интонации: иногда ради шалости я ему аккомпанировал „*La ci darem*“ в *As-dur* или в *B-dur*, заставляя его петь в *A-dur*, и не было случая, чтобы он сбивался. Замечательно, что он любил итальянское колоратурное пение. Он сам вокализировал чисто и бегло; быть может, вследствие этого он охотно, хотя на половину в шутку, украшал свой репертуар такими произведениями, как арии и дуэты из „Семирамиды“, из „Отелло“ и т. п. Кстати или некстати скажу, что Россини он в то время любил чрезвычайно; часть этой привязанности сохранилась в нем на всю жизнь.

Я полагаю, что оба эти таланта—пианиста и певца—по-

видимому, находящиеся в очень слабой связи с главным делом и главным призванием его жизни, оказали ему громадную пользу и служат единственным объяснением той несомненной дирижёрской жилки, которая обнаружилась в нем так поздно и доставила ему столько лавров. Как дирижёр, он не успел сделаться мастером, а остался на ступени талантливоего начинающего; но, как это часто бывает в нашем искусстве, а, вероятно, и в других, талант здесь оказался неизмеримо существеннее опыта и выучки. Исполнение под его жезлом, в подробностях постоянно оставляло желать то того, то другого, но в целом было жизненное и интересное; выбор темпа (я говорю о тех сравнительно редких случаях, когда он дирижировал чужими сочинениями) делался верно, с заметною, впрочем, склонностью к *скорым* темпам. У капельмейстеров, как у магнитной стрелки, всегда есть отклонение или в ту, или в другую сторону, и, пока оно остается в известных границах, в таком отклонении нет никакой беды. Петра Ильича, при его пылом и нетерпеливом темпераменте, если влекло в сторону, то исключительно в сторону ускорения. Это вполне соответствовало его нраву и привычкам—быстрой походке, быстрому писанию писем, которых с каждым годом приходилось писать больше, быстрому чтению (помню, как он с непонятною для меня скоростью пробежал три-четыре газеты подряд за вечерним чаем или в купе вагона), быстрой работе как механической, так и творческой. В этой скорости не было ничего лихорадочного или насильственного, потому что он себя к ней (исключая разве единичных случаев) не принуждал. Она вытекала из его природы, в которой соединялись нежность и нервность, бросавшиеся всем в глаза, с мужественною энергией, мало обнаруживавшеюся в сношениях с внешним миром, но лежавшею в основе его характера, так как лишь благодаря ей он мог сделать все то, что сделал.

Под „сделанным“ им я разумею здесь не одни лишь музыкальные сочинения, хотя для потомства, без сомнения, интереснее всего они. Лет двадцать подряд Чайковский был профессором московской консерватории, где преподавал (хотя не в одни и те-же годы) все отделы теории музыки от элементарной до свободной композиции включительно, а в течение нескольких лет имел до тридцати часов в неделю;

бывало так, что он находил досуг сочинять только по вечерам, и именно в это время (в первой половине семидесятых годов) плодovitость его была чрезвычайная. Вторая симфония, некоторые из лучших романсов, весь „Опричник“ относятся к этому периоду. Преподавание он мало любил, исключая того случая, когда (что было под конец его педагогического поприща) находил ученика действительно-талантливового; таким он чрезвычайно увлекался и имел на него самое благодетельное влияние. Из этой категории его питомцев я назову С. И. Танеева, усвоившего направление, совершенно отличное от своего учителя и служащего живым доказательством того, как Чайковский умел беречь индивидуальность и нравственную независимость молодого артиста, доверившегося его руководству. Вне того случая, составляющего более или менее редкость, он профессорствовал „с горя“, сначала—потому, что не имел других средств существования, впоследствии—потому, я полагаю, что не желал выходом из консерватории огорчить своего друга Николая Рубинштейна, так как, помимо приносимой им пользы, имя его, вместе с именами самого Рубинштейна и Лаубе, придавало учреждению блеск и служило ему украшением. Итак, он преподавал неохотно, но и здесь выказал ту чрезвычайную добросовестность и честность, которые вносил и в частную жизнь, и в общественную, и в художественную деятельность. Он даже составил учебник, весьма понравившийся ученикам ясностью изложения и прекрасно-написанными примерами.

Эта-же честность была причиной того, что он, как только это стало возможно, отделался от несимпатичного ему ремесла музыкального рецензента, каковым он состоял, если не ошибаюсь, в течении двух сезонов, от 1872 до 1874 года, при „Русских Ведомостях“, в которых изредка писал и позже. Читатель, я надеюсь, поймет мои слова не в том смысле, чтобы я находил ремесло музыкального рецензента несовместимым с честностью, вообще. Помимо невежливости к моим коллегам, такое суждение было-бы самоубийственно относительно меня самого. Я только хотел сказать, что печатная деятельность не нравилась Петру Ильичу; он-же всю свою жизнь стремился делать только такое дело, которое любил и которому мог отдаться весь. Принялся он за музыкальную литературу, сколько я могу судить, по тем-же по-

оуждениям, которые сделали его профессором: с одной стороны, ему не доставало материальных средств, а с другой—трудно было не уступить просьбам тогдашнего редактора „Ведомостей“, Н. Е. Скворцова, с которым он был в приятельских отношениях. Публика, особенно петербургская, мало знает эту сторону деятельности Чайковского, тем более, что он подписывался не своею фамилией, а буквами Б. Л., никогда при посторонних не говорил о своих статьях, при близких-же относился к ним, мало сказать, скромно, но даже скептически. На мой взгляд, он сильно преувеличивал. Независимо от богатого музыкального чутья, независимо от собственного композиторского навыка, которые давали суждениям его твердую опору, он был весьма талантливый литератор, писал безукоризненным слогом, ясно и живо излагал свои мысли. Скажу к слову, что литературный талант его не ограничивался прозой: он весьма недурно владел стихом и, как известно, между прочим, сделал прекрасный перевод „Свадьбы Фигаро“ да-Понте и многих романсов для русских изданий; ему-же принадлежат стихи во многих отдельных местах его опер, хотя ни одного из своих либретто Петр Ильич не написал целиком.

Все эти и им подобные занятия, если не являлись эпизодами в его жизни, то ощущались им как помеха, как препятствие к осуществлению его идеала. Я сейчас говорил, что он всю свою жизнь стремился делать только такое дело, которому мог отдаться весь, и здесь прибавлю, что он задолго до своей смерти достиг желанного. Он принадлежит к числу тех немногих счастливцев, у которых жизнь устроилась в полном согласии с требованиями их сознания и их внутренней природы. Место жительства, обстановка, окружавшие его люди, распределение часов—все было делом его выбора и все способствовало достижению его главной цели—иметь полную свободу для сочинения. Конечно, эта свобода временно прекращалась то концертными путешествиями, то поездками в столицу для постановки его опер и балетов. Конечно, и в остальные месяцы, когда он жил и работал у себя дома, некоторая часть дня, все-таки, уходила на не совсем приятное занятие просмотра сочинений, которые ему отовсюду присылались начинающими композиторами и нередко представляли мало привлекательного, а также на де-

ловую переписку с издателями, антрепренерами, театральными и концертными агентами и артистами всякого рода (Петр Ильич на всякое получаемое им письмо отвечал и никого не заставлял дожидаться); но и то было хорошо, что он жил в деревне, вдалеке от докучных визитов, свободный от всяких служебных уз и в то-же время близко к столице, которая, все-таки, от времени до времени была ему нужна своими музыкальными и умственными ресурсами.

Не имея ни клочка собственной земли, он нанимал дачу на круглый год, причем случалось так, что он летом мало жил в ней, а гостил у родных или знакомых на юге России, и, наоборот, проживал в ней большую часть зимы. {Дачу он менял несколько раз; } сначала, с 1885 года, он жил в двух верстах от Клина, в имении Н. В. Новиковой, Майданово, где жила также и сама помещица, а летом имелись и дачники-соседи в нескольких домах, построенных в общем парке, а потом {в гораздо большем объединении} в двенадцати верстах от Клина, имении г-жи Паниной Фроловское, в старомодном одноэтажном домике с мезонином, напоминавшем декорацию первого действия Онегина; при доме имелся большой запущенный сад и роща, которая к величайшему огорчению Петра Ильича постепенно вырубалась и к концу третьего года исчезла совершенно. Кажется, что это был единственный недостаток Фроловского. Любимая композитором тишина была полная: владелица жила в Бессарабии и, сколько мне известно, в свою подмосковную не навещалась; кругом на большом расстоянии не было не только дач, но и помещичьих усадеб. } Наконец, в последнее время Петр Ильич жил в самом Клину или, вернее у Клина в доме, стоявшем вне города, но у самой заставы. В этой квартире я ни разу не был и потому мои показания о ней не „документы“.

Входя в деревенский приют композитора, вы сейчас-же чувствовали, как охватывала вас какая-то мирная, счастливая атмосфера, чуждая не только внешней сутолоки, но и внутреннего брожения и разлада. То наслаждение творческим трудом, красотами природы и деревенским комфортом, которое любил описывать прохладный, осторожный и разсудочный Гораций, здесь досталось в удел настоящему художнику, всеми чувствами и помыслами жившему в мире волшебных грез, поэтических видений. Нужно-ли прибавить, что

в нем не было ничего экстатического, что, именно, вследствие полной гармонии между внутренним стремлением и внешним складом жизни он был спокоен и казался удовлетворенным вполне? Но было-бы недостаточно и узко изобразить его человеком, добившимся своего и потому чувствующим себя в отличном настроении духа. Счастье его не было результатом механической удачи, плодом комбинации, умно задуманной и ловко выполненной. Вообще, вся сфера внешнего, механического и рассудочного была чрезвычайно далека от этой богатой и подчас загадочной натуры. Петр Ильич поступал так, а не иначе, потому что руководствовался чутьем правды и, если смею так выразиться, чувством прекрасного. От этого жизнь его была правдива и прекрасна и ее красота, в свою очередь, налагала печать примирения и тишины на господствовавшее в нем настроение.

Как известно, в искусстве он не был таковым. Он, как мне всегда казалось, находился под действием не столько Байрона, которого узнал лишь поздно, да и то урывками, сколько французов тридцатых годов, особенно Альфреда де-Мюссе, к которому питал любовь восторженную. От этих французов он заимствовал ту изящную растерзанность, которая была так чужда ему в жизни, но которая так часто обнаруживается в его музыке („Фатум“, „Франческа да-Римини“, „Манфред“, „Мазепа“, „Гамлет“, „Патетическая Симфония“). Я всегда приписывал этим влияниям, а также любви его к Лермонтову, то обстоятельство, что он не любил новейших натуралистов, особенно Золя, талант которого он не мог не признать, но который внушал ему, вместе с тем глубокую антипатию, так что однажды, читая его „Assommoir“ и наткнувшись на подробность, возмущившую его, он разорвал книгу на клочки. Сопоставьте с этим его любовь к повестям Мериме, к „Chartreuse de Parme“ Стендаля—и вы получите впечатление романтика, сохранившего в семидесятых и восьмидесятых годах нашего столетия вкусы времен Людовика Филиппа. Таково было его отношение к французам.

В русской-же литературе сказывалось опять другое. Он, как и все мы, находился под обаянием того удивительного под'ема, который русская литература обнаружила в последние годы Николая Павловича и в первые Александра Николаевича. Из корифеев этой литературы, столь неточно назван-

ных „людьми сороковых годов“, когда самые капитальные их произведения почти все относятся к пятидесятым, ему дороже всех были Островский и Лев Толстой. Под впечатлением Островского он написал одно из самых ранних, незрелых и горячих своих произведений—увертюру к „Грозе,“ (в 1865 г.), оставшуюся в рукописи и затем, если не ошибаюсь, пошедшую по клочкам на другие композиции. Так-же как Глинка и как другие, Чайковский не любил, чтобы у него что-нибудь пропадало, и когда сочинение не удавалось или не могло быть исполнено, оно являлось частями в другом виде и в соединении с другими элементами. Следует прибавить, что эти переработки почти всегда были в ущерб сочинениям, хотя иногда нравились публике. Так, например, он, будучи учеником консерватории, написал прелестную первую часть смычкового квартета на тему песни, которую услышал от одной крестьянки в киевской губернии; аллегро это сыграли на консерваторском вечере, но квартет не был дописан, а песня и отчасти ее разработка послужили для *Scherzo russe*, с успехом исполняемого пианистами в концертах, но, по моему, составляющего весьма огрубелую переделку первоначального сочинения.

Симпатиям Петра Ильича в отношении русской литературы соответствует другая сторона его музыки, противоположная той, о которой я говорил и, если не ошибаюсь, гораздо менее любимая массой и менее известная ей. У него далеко не все минор и не все мировая скорбь: в высочайшие, на мой взгляд, моменты его вдохновения является чувство бодрое и светлое, иногда ликующее, и эти-то моменты почти всегда несут отпечаток русского духа, русской ширины и величавого размаха. Нередко темы или прямо заимствованы из народных песен (финал второй симфонии) или, по крайней мере, вдохновлены ими, сочинены в их стиле (первое аллегро третьей симфонии). К этой-же сфере настроения, но, конечно, без специфического характера народной песни, принадлежит могучий польский из „Черевичек“, это чудное соединение энергии и праздничного блеска. Страшно, что, несмотря на красоты этого нумера и на любовь публики к Чайковскому именно, польский „Черевичек“ встретил ледяное молчание и в первую постановку оперы (под заглавием „Кузнец Вакула“ и в позднейшей редакции.

Возвращаясь к чтению и литературным симпатиям Петра Ильича, игравшим в его жизни большую роль и отнимавшим у него по несколько часов в день, я скажу, что кроме поэтов и беллетристов, он преимущественно любил историю, и притом почти исключительно русскую. Если меня спросят, чего он искал в истории, я скажу: как раз того, к чему высказывает глубочайшее пренебрежение Бокль. Общее тяготение больших масс, изменения в политическом и экономическом строе государств и обществ его не занимали ни сколько; он (и в этом, вероятно, сказывался художник, может быть, именно, драматический композитор) интересовался одними только личностями, их характерами, частною жизнью, домашнею обстановкой, и мельчайший анекдот, если в нем отпечатывалась психологическая или бытовая сторона, привлекал его более, чем самые хитроумные рассуждения о причинах и последствиях переворотов. Он в течении многих лет получал едва-ли не все наши исторические журналы (я не говорю, конечно, о сборниках чисто-ученого характера) и, хотя имел кокетство жаловаться на слабость памяти, по моим наблюдениям, отлично помнил их содержание. Не будучи „живою справочною книгой“, он мог, однако, во многих случаях, давать справки и делать указания. Любимою его эпохой был XVIII век, и этим, быть может, отчасти объясняется то предпочтение, которое он, вопреки приговору большинства, питал к своим „Черевичкам“, при переделке которых он сам написал слова для куплетов светлейшего, в стиле екатерининских времен.

Архаические его вкусы не простирались на музыку. За исключением Моцарта, которого он любил с юности и которому остался верен до последних дней, и разве-разве Гайдна, интересовавшего его полосами, он к до-Бетховенской музыке питал равнодушие, к величайшему моему огорчению слышать ничего не хотел о моих милых бельгийцах и венецианцах, не любил даже Баха. За то к явлениям современной музыки он относился с отзывчивостью и чуткостью, которые опять-таки (повторяю прежде сказанное) показывали в нем критический талант. Он едва-ли не из первых „открыл“ Бизе, а в последние годы жизни почти ежемесячно открывал какой-нибудь талант или талантлик, которым интересовался и которому, в случае надобности, старался давать ход. В нем не было

нездорового энтузиазма: он и здесь сохранял свое счастливое равновесие, но только он по отношению к музыкальной молодежи был слегка оптимистом, незаметно для себя преувеличивая ее хорошие стороны и смягчая или скрывая от себя недостатки. Это происходило не от одной доброты, которую природа его щедро наделила, а также от некоторой конгениальности настроения и направления: вначале встреченный нашею критикой как продукт консерваторской рутины и отсталости, он, напротив, во всем, что касалось музыки, живо сочувствовал движению века и как сам во многих случаях искал „новых путей“, так и в других ценил и любил это стремление. Я не хочу сказать, что он был музыкальным радикалом: он инструментовал Mozartiana и писал балеты с популярными веселыми мелодиями; он не только, как Рихард Вагнер, восхищался вальсами Штрауса, но даже „обожал“ Сомнамбулу и советовал мне написать большую статью о Беллини. Но оглядываясь на совокупность им сочиненного, я нахожу, что классические и итальянские его симпатии очень мало отразились на нем, что они жили в нем как-то отдельно, тогда как влияние на него левого фланга глинкинской школы и, в последние годы, Рихарда Вагнера несомненно и весьма ощутительно.

Я редко встречал художника, которого так трудно было бы определить одной формулой. Сказать-ли, что он был эклектик? На первый взгляд да: в нем совмещались многие стороны, он был чужд всякого фанатизма, в течении своего поприща заметно подавался вправо и влево. Но эти отклонения так мало касались сущности его таланта! Что-бы он ни писал, он явно оставался самим собой, и отпечаток его стиля так-же легко узнаваем, как стиль Мейербера, Антона Рубинштейна, Брамса или Верди. Сказать-ли, что он был „чисто-русская душа?“ Это значило-бы принять часть за целое. Есть в нашей современной музыке натуры гораздо более определенно-русские: достаточно назвать гг. Балакирева и Римского-Корсакова. В Чайковском, как в Алексее Толстом, с которым я, вообще, нахожу в нем не мало родственного, очень сложно сочетались космополитическая отзывчивость и впечатлительность с сильною национально-русскою подкладкою. Я однажды, по поводу „Евгения Онегина“, попробовал сказать, что он несравненный элегический поэт

в звуках. Но ведь и это, в конце концов, было определение части, а не целого: в то время уже существовали третья симфония и „Черевички“, с тех пор появились и фортепианная фантазия с оркестром, и третья сюита, и „Спящая красавица“, и „Щелкунчик“. Нет, элегическое настроение, может быть, и преобладало, но оно то и дело заглушалось мощным, светлым аккордом и, как я уже говорил, мажорный лирик по силе и глубине вдохновения по меньшей мере равен минорному. Я даже не решусь сказать о нем, как было сказано о Пушкине, что он „преимущественно художник“. Это годится для Моцарта, для Глинки; о Петре-же Ильиче это дает понятие, лишь до некоторой степени соответствующее истине. Многосторонняя отзывчивость, умение и, по временам, желание подделываться под чужой стиль, постоянное внимание к внешней формальной стороне искусства—все это черты художника, но я не вижу в Чайковском той симметрии, того равномерного господства над всею областью искусства, той неуловимой об'ективности, которою поражает Глинка, которою в особенности поражают Пушкин и Моцарт. У творца „Патетической Симфонии“ чрезвычайно много порыва, увлечения; в сочинении большого об'ема он редко удерживается на одинаковой высоте и легко впадает в неровность. Он очень богат и, на мое чувство, односторонен. Нет, я не с'умел и, вероятно, никогда не с'умею найти формулу.

Быть может, окажется легче определить человека, который в нем, как это, хотя и в разной степени, всегда бывает, отчасти совпадал с художником, отчасти-же был ему противоположен. Светлый и ясный ум его, один из восхитительнейших умов, которые я когда-либо встречал *) легко и быстро овладевал предметом и часто удивлял меня простотою, с которою он разрешал сомнения и противоречия. Но в этом уме не было ничего логически-формального: отвлеченности были ему чужды, порою можно было подумать, что он мыслил воображением и сердцем, и что эти подставные органы, действовавшие на славу, были единственными его руководителями. После его смерти, а отчасти, кажется, даже и при

*) Между прочим, он не любил, когда я его хвалил за остроумие, которым он в моих глазах несомненно обладал, и я готов был-бы подумать, что он считал остроумие низменным и нежелательным даром, если-бы не тот факт, что Петр Ильич никогда не идеализировал себя и не имел о себе никакого высокомерного представления.

жизни, было много говорено о его доброте, действительно, редкостной и составившей хотя далеко не главную, но, во всяком случае, одну из причин той обширной популярности, которою он пользовался и помимо своих артистических заслуг. Совершенно верно, что он был очень добр, но я совсем не нахожу, чтобы это качество составляло фундамент его натуры или давало ключ к ее разгадке. Я никак не могу отождествить его образ с образом безупречной сестры милосердия, хотя очень хорошо знаю, что бывали случаи, когда он проводил день за днем у изголовья умирающего друга. Доброта Петра Ильича была лишь последствием другого его свойства, которое, насколько мне дано его понять, было в нем главным и решающим.

Петр Ильич был изящная натура. То полное примирение, которого так часто тщетно искала его грустная и тревожная муза, царило в его жизни и в его душе. Все в нем было прекрасно, начиная от его удивительного умения распоряжаться временем и иметь вид досужего человека после самой трудной и волнующей работы и кончая талантом угадывать характеры, мысли и намерения людей и избегать в разговоре всего, что было-бы им непонятно и чуждо. Он умел нравиться людям самых противоположных вкусов и самых различных слоев образования; может быть, он когда нибудь и прилагал заботу к тому, чтобы нравиться, но в огромном большинстве случаев он очаровывал по тому-же, почему был добр—то и другое вытекало из необычайной красоты, из гармонической законченности его натуры. И подобно тому, как он с годами хорошел, так что лицо его, сохраняя выразительность и оживленную оригинальность юных дней, становилось приятнее, он делался мягче и доступнее с годами, сохраняя на шестом десятке лет способность сходитьсь с людьми, дружить и делаться необходимым элементом их жизни. Параллельно тому, как росла его художественная слава, все выше и выше поднималась волна любви и поклонения, окружавших его в частной жизни. Но ни то, ни другое не было способно его испортить. Несчастье не сломило-бы его энергии и не ожесточило-бы его против людей; счастье не вызвало в нем ни самомнения, ни эгоизма. В его тонкой и нежной душе была заключена сила, нетолько покорявшая всех нас, знавших его, но и перевешивавшая все то, что могла принести или отнять у него судьба.

Памяти П. И. Чайковского.

О. П. Б. 1894, „Ежегодник императорских театров“, сезон 1892—1893 гг.

За последние четыре года русская оперная сцена была залита новым и ярким светом. Четыре произведения Чайковского заняли ее, то чередуясь, то совмещаясь, и в совокупности своей выказали гений его в такой силе и в таком раз-
мере, что характеризуют именно последнюю его эпоху как счастливейшую и богатейшую. К нему возвратилось это господство над театральной публикой, которое ранее было у него только однажды, в Онегине. Как многие художники, он, с приближением старости, сделался доступнее и популярнее; вместе с тем сфера его поклонников, и без того обширная, разрослась в ширину и в глубину. Между им и публикой установилась связь, интенсивность которой в нежданной степени обнаружилась с его смертью. Можно сказать, что, как Верди для Италии пятидесятих годов, творец Спящей Красавицы и Пиковой Дамы составляет музыкальное выражение России восьмидесятих годов—мысль, которую я не могу развить далее, а еще менее *доказать*, ибо природа искусства звуков такова, что выражаемые ими общие идеи остаются неуловимы и непереводимы на язык словесный. Можно разве прибавить, что как Россия восьмидесятих годов приобрела в глазах Запада интерес, которого не имела для него Россия прежних поколений со всеми сокровищами своего творчества, так и Чайковский нашел любовь и поклонение за границей, где прежде произведения наших музыкантов принимались или как талантливые курьезы, или как добропорядочные ученические работы.

Я сейчас говорил, что он, с приближением старости, сделался доступнее. Обыкновенно приобретение в одну сторону

сопровождается соответственной утратой: так в данном случае можно было опасаться, что, с усвоением более популярного и легкого стиля, Чайковский лишится прежней глубины и искренности настроения. Но автор Щелкунчика, автор второго действия Пиковой Дамы не помешал автору Патетической Симфонии. Царство его распространялось на новые области, но удержало свою власть над прежними. Щедрая природа одарила его способностью смущать нас сюрпризами и задавать нам загадки, и вся композиторская его деятельность сложилась так, что до последней минуты нельзя было вынести окончательного суждения, какая сторона в нем была не более как эпизодом и в какой обнаружилась истинная суть его натуры.

Можно сказать одно: он был также молод в 93-м году как и в 65-м, когда в Павловске, у Штрауса, игралось первое его оркестровое произведение. Единственная существенная разница против прежних лет заключалась в более медленной, тщательной, *осторожной* работе, явившейся на смену неудержимой, пылкой импровизации (хотя и *письменной* импровизации) времен Воеводы и Опричника. Но эта разница образовалась уже давно, лет десять назад или более, и, сколько мне известно, последние годы не принесли никакого нового замедления темпа. Как не изменялись его внешние привычки, и продолжала идти из года в год та же неустанная работа—по пяти часов в день, так нельзя было в результатах этой работы заметить ни обеднения мелодической струи, ни огрубения колорита, ни упадка формы. Сам он испытывал мгновения робости и разочарования в себе: разорвал одну оркестровую балладу, готовую в партитуре, чуть было не сделал того же с целою симфонией; но много ли значили эти временно набегавшие облака при преобладавшем ясном небе, при здоровом и ровном вдохновении, которому соответствовал почти столь же ровный и столь редко изменявшийся внешний успех?

Есть художники, порою высоко-талантливые, весь смысл существования которых заключается в том, чтобы низко кланяться толпе и льстить ее инстинктам. Искусство в их руках превращается в производство галантерейного товара. Никакое внутреннее соержание, никакая природная оригинальность не может устоять против пожирающей их жажды комфорта

и почестей. Век их иногда бывает блестящим, но, по природе вещей, не может быть продолжителен: самые произведения их, быстро теряющие свой букет и даже удобопонимаемость, остаются для историка, как любопытные свидетельства вкуса (или безвкусия) эпохи.

Есть другие художники, для которых сочувствие толпы не представляет ни прелести, ни интереса. Погруженные в себя, они избегают людского шума и всецело посвящают себя служению избранному идеалу. Суровая муза их, в массе возбуждающая лишь недоумение, или же и совсем незамеченная, иногда находит тесный кружок горячих и непреодолимо-верных поклонников. Ни материальный достаток, ни улады самолюбия не бывают уделом таких художников; наиболее сильные между ними приобретают долгое и прочное нравственное влияние, становятся образцами для подражания, основаниями школ.

Петр Ильич не принадлежит ни к тому, ни к другому типу. Он был верен себе, и всякую избираемую им задачу выполнял с величайшей артистической добросовестностью. Но эта строгость к себе, это стремление к идеалу не раз'единяло, а сближало его с массою публики. Тем самым, что сочинения его удовлетворяли его, они удовлетворяли и других и для того, чтобы нравиться обширному кругу слушателей, ему не было надобности жертвовать какими бы то ни было из собственных заветных стремлений. Сочинения его образуют как бы среднюю линию между Гуно и Шуманом: в них есть и внешний блеск, и внутренняя теплота, они нравятся профану и знатоку, могут составить предмет моды и пережить ее капризы.

Я думаю, что нечто подобное можно сказать и о его личном характере. Также, как в искусстве, он и в жизни обходился без обидных и лживых компромиссов, оставался верен себе и повиновался внутреннему голосу, почти безошибочно указывавшему ему, что делать и чего избегать. Но если успех артистический пришел к нему, хотя и рано, но все таки после предварительного искуса борьбы и неудач, то успех в частной жизни был с ним неразлучен с самой ранней юности, не покидая его ни при каких условиях, ни при какой обстановке, ни в каком кругу, ни в какой стране. Под конец его жизни, конечно, мотучим подспорьем явилась и артистическая

слава, но я живо помню то время, когда славы никакой не было, а Петр Ильич все равно очаровывал всякого приходившего с ним в соприкосновение. Не следует забывать и того, что артистические лавры, если привлекали к нему многих, то могли и вооружать против него иных, вызывая печальные, но почти неизбежные явления зависти. Справедливость требует сказать, что его поприще в редкой мере было свободно от терний подобного рода. Не нужно быть очень начитанным в биографии великих художников, чтоб усмотреть, что большинство их от злобы соперников вынесло несравненно более нежели Петр Ильич. Едва ли мы удалимся от истины, если скажем, что личное очарование во многих случаях было причиной, ради которой ему прощались артистические успехи.

Об'яснить это личное очарование также трудно, как передать или описать его. Высшая прелесть избранной человеческой натуры также мало доступна анализу, как красота гениального музыкального произведения. Можно разобрать технические достоинства партитуры, можно указать и перечислить нравственные качества и таланты избранной личности; но не технические достоинства, по крайней мере, не одни они составляют прелесть музыки, и не таланты, не добродетели придают личности притягательную силу. Как в художественном произведении, так и в человеческой личности, после всех усилий критики и анализа, остается нечто неразгаданное, некая тайна, и эта то тайна составляет важнейший элемент, истинную суть предмета. Отказавшись от притязания об'яснить явление, мы, однако же, не можем не упомянуть о самом явлении, не можем забыть того, как, без всякого старания или намерения со своей стороны, Петр Ильич одним своим присутствием вносил повсюду свет и теплоту. И если Европа оплакивает в нем крупную художественную силу, одну из величайших во второй половине девятнадцатого века, то одни лишь люди, имевшие счастье знать его близко, знают—какого человека не стало с его смертью.

На память о П. И. Чайковском.

„Театральная Газета“ 1893 г. № 21. *)

За несколько недель до смерти он разговаривал со мною о сюжетах для новой оперы, поочередно манивших его. Между прочим, он нынешним летом прочел во французском переводе *Сцены из жизни духовенства* Джорджа Эллиота, романы которой, начиная с „Мельницы на Флоссе“, он чрезвычайно полюбил в последние годы жизни. В числе рассказов, составляющих этот томик, есть один, „Любовь мистера Гильфиля“, действие которого происходит в XVIII столетии, и который особенно пленил его пафосом содержания. Он находил, что на этот сюжет „отлично можно было бы написать оперу“. Но незадолго пред тем он помышлял (не умею сказать, серьезно ли, или „только так“) о „Кармозине“ по известной драме Альфреда де-Мюссе, которая уже в ранней молодости произвела на него глубокое впечатление. Странно сказать, но именно о „Капитанской дочке“, о которой столько раз появлялись известия в газетах, он со мной говорил меньше всего; за то неоднократно, и в разные периоды жизни, упоминал о „Ромео и Джульетте“, и мне сдается, что из всех этих сюжетов Шекспировский тянул его к себе наиболее сильно. На ряду с операми занимали его планы разных инструментальных сочинений: так, года два назад, он, для двух своих друзей, собирался написать концерт для двух фортепиан с оркестром, а когда окончил секстет для смычковых инструментов, вероятно почувствовав, что секстет вышел удачным, и пленившись непривычным составом инструментов, объявил, что „сейчас хотелось бы написать еще секстет“. В

*) Перепечатано в отдельной брошюре „На память о П. И. Чайковском“. Статьи Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина. М. Изд. Елиз. Гербек. 1894. стр. 55—62.

данном случае это говорилось полушутя, но вообще музыкальные мысли и образы, намерения и начинания занимали его неотступно: он не сочинял, как многие (и даже подчас талантливые) русские люди, „с пятого на десятое“, а в буквальном смысле слова *жил* в мире звуков, плавая в безбрежной стихии, и хотя в последние десять-двенадцать лет сделался гораздо менее плодовит, гораздо осторожнее и взыскательнее к себе, но это внутреннее пение продолжалось с прежней силой, мне даже кажется—что с силой прогрессивно возраставшей. Люди близкие к нему, с которыми он не стеснялся, знают, как часто он внезапно умолкал в разговоре, или не отвечал на вопросы, и умели не донимать его приставаниями „отчего вы притихли?“ или „что с вами?“, зная, что по всей вероятности, вместо будничного предмета, о котором шла речь, перед ним внезапно появлялся какой-нибудь увеличенный секстаккорд в разделенных виолончелях, какая-нибудь мелодия в английском рожке.

Волосы на голове его давно побелели, но это был единственный признак старости в этом крепком, бодром и цветущем организме. Сказать, что он „остался юн душой“, было бы не только банально, но и совершенно неправильно. Юность души противопоставляется хилому и расслабленному телу. У себя в Клину Петр Ильич ходил по десяти верст в сутки, не боясь ни дождя, ни снега, как не боялся он в прошлом году качки в бурный и опасный переезд свой из Европы в Америку; приехавши на несколько дней в Петербург или Москву, он, как настоящий деревенский житель, которому столичные зрелища не успели надоесть, не проводил вечера вне театра, зная, что в своей глуши ему не видать ни новой французской комедии, ни „*Мертвых Душ*“ в сценической обработке, ни „*Маккавеев*“, ни „*Эскалармонды*“. Дирижировать он выучился именно в последние годы жизни, и начал в середине восьмидесятых годов; летом 1884 года, живя в деревне у брата, он вздумал каждое утро посвящать *четверть часа* английскому языку, и отчасти с помощью одного из своих друзей, но более самоучкой, в короткое время сделал успехи удивительные. Не одно лишь творческое воображение, но и память, и восприимчивость, способность к наслаждению природой или искусством, энергия умственная и физическая, оставались в нем нетронутыми до послед-

ней болезни. Что касается творческого воображения, то я нахожу, что оно постоянно возрастало: правда, он писал ту же, меньше доверял себе, нервно уничтожал целые сочинения, доведенные до конца и вдруг не понравившиеся ему, но музыка его делалась содержательнее, яснее и индивидуальнее.

Нет, я никак не могу допустить мысли, что он высказался весь, что он „совершил в пределе земном все земное!“ Мне, напротив, представляется, что он унес с собою в могилу целый мир пленительных видений, что останься он жить хотя бы только на пятнадцать лет, мы узнали бы новые и неожиданные стороны его гения. В нем было то счастливое равновесие между „исканием новых путей“ и инстинктивной привязанностью к классической традиции, которое именно и дает художнику силы на самые смелые новшества, на прочные и действительные завоевания. Он горячо любил Моцарта, любил не в теории, а деятельно и успешно пропагандируя его—но в собственных сочинениях Чайковского не было никакого поворота назад, ничего архаического или оппозиционного веку, и знаменательно, что в последние годы его жизни именно крайняя левая наших музыкантов, именно музыкальная молодежь, которая, казалось бы, должна была находиться под действием критики, некогда столь враждебно принявшей его первые опыты, сгруппировалась около него и составила кружок самых восторженных поклонников его творений, самых преданных его личных друзей.

Он работал неустанно и ежедневно, пока жил дома: поездки в столицы, по необходимости прерывавшие эту работу, всегда тяготили его, и он с радостью и жадностью возвращался в деревянный, окруженный большим садом, домик, где привык испытывать сладкие муки творчества. Не пропустить дня без работы, писать в установленные часы с молоду сделалось для него законом. Со свойственною ему легкой иронией он говорил интервьюерам, что „он работает совсем по ремесленному“. Эта интенсивная жизнь в мире гармонии не была свободна от некоторого напряжения: музыкальные образы преследовали его повсюду и, как он неоднократно рассказывал, и во сне являлись ему, фантастически переплетенные с образами и событиями будничной жизни. Для поверхностного наблюдателя эта поглощенность

художника своим делом была мало заметна. Чайковский был настоящий виртуоз в пользовании временем и вне своих установленных часов—утренних и послеполуденных—писал только в самых исключительных случаях. В остальное время он производил обманчивое, но освежающее и успокоительное впечатление человека, покончившего с своею дневною задачей, не имеющего надобности наверстывать потерянное, свободного и могущего отдаться любимому развлечению, поиграть в четыре руки с приехавшим гостить приятелем, или в винт по маленькой, если их приедет несколько, или после раннего, по деревенскому, ужина послушать чтение вслух любимых им Гоголя, Льва Толстого, Тургенева, Островского и Флобера.

Говоря о его музыкальном гении, я как-то употребил слово „равновесие“. Не могу найти другого, которое в большей степени характеризовало бы его не только как музыканта, но и вообще. В книге Буркгардта *Культура Возрождения в Италии* есть глава, названная *Die Entdeckung des Menschen*, открытие человека. Мне всегда казалось, что это открытие сделали все те из нас, которые имели счастье стать в сколько-нибудь близкие отношения к Чайковскому. Это было, если можно так выразиться, законченное произведение великого художника. В нем царила полная гармония: не было противоречия между деятельностью и призванием, между задачей и силами, между умом и характером, между складом жизни и внутренними требованиями. Любивший, в своих симфонических поэмах, изображать мировую скорбь, терзания мятежного духа, он сам, даже в молодые годы, напротив казался мне примиренным и просветлевшим Фаустом второй части, созерцающим жизнь и людей с любовью, но без волнения. Говорят, что такие гармонические натуры чаще встречались в классической древности, нежели теперь. Но говорят также, что в древнем мире мало было элемента доброты, сердечности. В таком случае я никак не решусь написать, что Петр Ильич был натура античная.

Мы охотно прощаем гениальным людям некоторый эгоизм, некоторую сухость сердца. У них есть своя забота, и ради этой их заботы установился обычай—быть может даже в преувеличенной и пристрастной мере—находить законным, чтобы они не помнили ближнего. Нет ничего распространен-

нее той биографической фикции, в силу которой великий гений непременно является также и прекрасным человеком и добрейшею душой. Фикция эта имеет источником ту же нашу нетребовательность. Будущая биография Петра Ильича не нуждается в ней, не нуждается вообще в искании фактов ради условной и слащавой идеализации.

Петр Ильич был добр чрезвычайно. В нем была и та доброта, которая всем кидается в глаза, и та, о которой никто не догадывается. Он был добр на все манеры и по всем направлениям. Стоявшие далеко от него могли судить только по его денежной щедрости, которая составляла лишь самую внешнюю и несущественную сторону его доброты. При живости темперамента, отнюдь не лишенного способности к вспышкам досады или гнева, он был как-то предрасположен ко всем добрым движениям, любил искать и умел отыскивать хорошее и в сочинении музыканта, и в душе человека. Не хлопоча и не делая усилий, он одним присутствием своим смягчал крайности, примирял поссорившихся, вносил тепло, свет и радость. Потеря его для искусства—тяжкая и, быть может, нами, современниками, недостаточно-сознаваемая; но даже и эта потеря бледнеет перед той, которую понесли мы в лице этого удивительного воплощения светлых сторон человечества.

Из моих воспоминаний о П. И. Чайковском.

Сев. Вестн. 1894 г. Февраль, № 2.

В моей жизни были два периода, когда я с Петром Ильичем виделся постоянно и мог приблизительно сказать, где и как он проводил те дни, в которые мы не были вместе. Первая полоса была от осени 1862 года (времени нашего первого знакомства) до декабря 1865, когда он, написав выпускную кантату, выехал из Петербурга в Москву, где получил приглашение в профессора „музыкальных классов“, впоследствии консерватории, я же, будучи на курс моложе, остался в Петербурге оканчивать учение. Вторая полоса была от 1884—1888 года, когда я жил в Москве, а он (хотя с частыми отлучками) под Москвой и наездами на несколько дней или недель также в Москве. В этот второй период я по целым неделям гостил у него на даче около Клина, как летом, так и зимой, а два лета (1888 и 1889 гг.) провел на половину у него. Никогда, ни в первом, ни во втором из этих периодов, не бывало так, чтобы мы неотлучно целый день были вместе. Этому мешала прежде всего музыкальная композиция, ежедневно отнимавшая у него, в восьмидесятих годах, от пяти до шести часов в сутки, а в шестидесятих годах (в виде ученических работ для консерватории) временами и гораздо более. Пока он сидел над своею нотною бумагой, он, конечно, был совершенно недоступен. Можно подумать, что в остальное время, по крайней мере в восьмидесятих годах, когда я гащивал у него, мы могли свободно видеться. Но у него уже задолго до этого успели сложиться привычки, требовавшая одиночества и для большей части остального дня: большая послеобеденная прогулка, утренний чай, писание писем ранним вечером, чтение и раскладывание пасьянсов позд-

ним вечером; оставалось время двух трапез: раннего, в час, обеда и раннего же, в половине девятого, ужина, около часа перед ужином, часа два (до одиннадцати) после ужина; вот эти часы проводили вместе, и в них я получил возможность в значительной степени снова присмотреться к человеку, с которым в шестидесятых годах был очень близок, но с которым обстоятельства меня разлучили на долгое время, так что я успел порядочно от него отвыкнуть. Относительно же первого периода я прибавлю, что так как мы были на разных курсах, то в самой консерватории виделись сравнительно мало; зато были неразлучны в концертах музыкального общества, на репетициях, вместе ходили в оперу и в балет, играли в четыре руки и вели продолжительные беседы, *продолжительные* в сравнении с размерами позднейших лет, но не на манер Лаврецкого с Михалевичем, философствовавших до пяти часов утра: к такому многоглаголению Петр Ильич не был способен даже и в 1862 году, а в зрелые годы и подавно. В общей сложности, как видит читатель, я провел с ним не особенно много времени, а в решительные для образования характера отроческие и первые юношеские годы не знал его вовсе. В этом последнем отношении мои сведения нуждаются в дополнении со стороны тех из его товарищей по училищу правоведения, которые во время учения, то есть в пятидесятые года, особенно сошлись и подружились с ним. Самый близкий к нему человек из этой группы, известный поэт Апухтин, умер за несколько недель до него; умерли и другие, вероятно обладавшие драгоценными материалами для биографии Чайковского, но некоторые еще остались, и для жизни его в пятидесятых годах авторитет их незаменим. Думаю однако, что относительно позднейшего времени он теряет большую часть цены: самый тот факт, что Чайковский посвятил себя музыке, что вследствие этого он вступил в совершенно новые отношения, познакомился и отчасти сблизился с новыми людьми, помешал ему в прежней мере видаться с прежними товарищами, хотя взаимные чувства могли оставаться, как были. Особенно же важно то обстоятельство, что из товарищей-правоведов весьма немногие поселились в Москве, Чайковский же с 1865 г. жил преимущественно в этом городе.

Здесь я, после переезда моего в январе 1867 года, сна-

чала (до великого поста 1869 г.) виделся с ним довольно часто; затем, по случаю его оперы Воевода, между нами случилась размолвка и мы только встречались у общих приятелей, а в 1871 году, когда облако прошло, я уехал в Петербург, он же остался в Москве. Но и тут мы виделись по несколько раз в год, так как и он часто приезжал в Петербург, и я, хотя реже, бывал в Москве; только в 1880 г. наступила большая пауза, когда я уехал в Париж и с Петром Ильичем растался до декабря 1882 года.

Быть может я нахожусь под действием самообмана, но мне кажется, что Чайковский шестидесятых годов и Чайковский восьмидесятых—два различных человека. Двадцатидвухлетний Чайковский, с которым я познакомился в петербургской консерватории, был светский молодой человек, с лицом, вопреки моде, уже тогда всеобщей, совершенно выбритым, одетый несколько небрежно, в платье от дорогого портного, но несомненно новое, с манерами очаровательно-простыми и, как мне тогда казалось, холодными; знакомых имел тьму и, когда мы вместе шли по Невскому, сниманиям шляп не было конца. Раскланивался с ним преимущественно (но не исключительно) народ элегантный. Из иностранных языков он знал по-французски и немного по-итальянски; особенно щеголял незнанием немецкого языка, говоря например, *Er ist an der Sehnsucht gestorben* (желая сказать: он умер от чахотки), или *Was dieser Mensch für ein Geheimniss hat* (по-русски: какая у этого человека память!), или *Ich habe grosse Gelegenheit zu schlafen* (то есть: мне очень хочется спать), от чего немцы, в обществе которых ему случалось бывать, неизменно приходили в восторг. Музыкальные сведения его были мало сказать ограниченны, но для двадцатидвухлетнего человека, решившего специально посвятить себя композиции, пугающе-малы: он отлично играл на фортепиано и прошел курс гармонии по Марксу, или что все равно, по лекциям профессора Зарембы. Нужно долго рыться в истории музыки, прежде чем найдешь пример выдающегося композитора, начавшего так феноменально-поздно. Само собою разумеется, что знания его быстро росли. Из остальных черт, намеченных мною, почти в такой-же мере росла небрежность туалета, так что в 1866 и 1867 годах его сослуживцы по московской консерватории, отнюдь сами не избравшие франтовство специаль-

ностью, приставали к нему и трунили над ним за его неряшество. Здоровьем он пользовался отличным, но необычайно боялся смерти, боялся даже всего, что только намекает на смерть; при нем нельзя было употреблять слова: гроб, могила, похороны и т. п.; одно из величайших его огорчений в Москве состояло в том, что подъезд его квартиры (которой он по обстоятельствам не мог переменить) находился рядом с лавкой гробовщика. Прибавлю, что Петр Ильич в восьмидесятих годах неутомимый пешеход, в это раннее время и еще долго после совсем не умел ходить пешком и даже на самые маленькие расстояния нанимал извозчика, и если я сейчас говорю, что я хаживал с ним по Невскому, то это такое исключение, которое свойственно петербуржцу: по Невскому ходят даже такие, которые вообще не ходят. Особенно это верно относительно шестидесятих годов, когда по его широкому тротуару прохаживались безо всякой цели, взад и вперед.

Я думаю, что многие из читателей встретят эту характеристику с недоверием. Тот Чайковский, который так хорошо известен современному поколению, почти ничем не напоминал прежнего. Белый как лунь, с волосами, сильно поредевшими, с небольшою тщательно остриженной бородою, одетый не только безукоризненно, но неизменно в свежий, как бы новый костюм, он походил на старика только цветом волос; во всем остальном производил впечатление бодрости, живости и энергии, даже больших, чем в прежнее время. Из безвестного столоначальника департамента юстиции он успел сделаться всесветною знаменитостью, а знакомых у него, по видимому, стало вдесятеро меньше. В девяностых годах мне опять, как тридцать лет тому назад, случалось ходить с ним по Невскому, но бывало так, что знакомого не встречалось ни одного. Сделавшись элегантным и даже щепетильным по части туалета, он давно перестал быть светским человеком в прежнем смысле слова, в аристократических салонах бывал изредка в качестве „звезды“, обыкновенно же знался и дружил только с музыкантами, с которыми его связывали сотни деловых нитей, а во многих отдельных случаях и теплые сердечные отношения. Он сам от продолжительного сосредоточения на своем композиторском деле переродился в „цехового музыканта“, и интересы его сделались музыкантские.

На фортепиано он стал играть хуже и хуже, но во всех других отраслях искусства не переставал двигаться вперед и иногда на старости лет обнаруживал совершенно новые, неожиданные способности, как было например с дирижерством. Итальянский язык он сильно позабыл, зато стал отлично понимать и довольно бойко, хотя неправильно, говорить по-немецки; пробовал учиться и по-английски, но вскоре бросил. К смерти относился гораздо спокойнее, так что не только позволял другим сообщать ему сведение, что умер или собирается умирать такой-то, но даже сам заводил разговор на эту тему и, например, подробно рассказывал как в Аахене, на его руках, умирал один из его друзей. Хождение пешком сделалось у него не только системой, но какою-то панацеей: он ходил, не говоря уже о деревне, но по возможности и в больших городах, где бывал наездами, до десяти верст в сутки, главным образом от двух до четырех пополудни, утверждая, что этот моцион — лучшее средство от головной боли, нервного переутомления, отсутствия аппетита и еще множества других недугов. Кстати или не кстати скажу, что Петр Ильич ни в молодости, ни в зрелые годы не любил обращаться к врачебной помощи, а лечился сам, да и то принимал лекарства неохотно и возможно редко; больше же всего полагался на гигиену, в которой он, на мой профанский взгляд, был настоящий виртуоз. Он до тонкости изучил себя (продолжаю говорить как профан), успел подметить все, что было ему полезно и вредно, и на основании своих наблюдений подчинил себя строжайшему режиму, для постороннего человека мало заметному, так как в применении своих правил он умел не обнаружить ни малейшего педанства. Единственное исключение составляла, если хотите, упомянутая послеполуденная прогулка: ради нея ему часто приходилось „нарушать компанию“ и уходить из более или менее многочисленного общества.

Обращаясь опять к Чайковскому давно прошедшего времени, я не могу не вспомнить о множестве вещей, которых он, по собственному мнению, „не мог“ или „никак не мог“ делать. Если верить ему, то он был „совершенно неспособен“ к дирижерству. Нужно заметить, что нас, теоретиков, заставляли дирижировать в оркестровом классе, и по отношению к Чайковскому, единственному подававшему композиторские

надежды в то время, конечно, не было сделано исключения; но этот опыт его несколько не ободрил. В 1868 году, в Москве, театральная дирекция устроила концерт в Большом театре в пользу пострадавших от неурожая, и на этом концерте Петр Ильич, почти больной от страха, с грехом пополам продирижировал своими, только-что сочиненными, танцами из *Воеводы*. Чаша для него, повидимому, переполнилась, так как затем он лет восемнадцать уже не делал никаких попыток, или, вернее, не поддавался никаким просьбам и приглашениям взять в руки капельмейстерскую палочку. Читатель не без удивления узнает, что к числу предметов, „совершенно ему недоступных“, в 1863 и 1864 годах принадлежало также сочинение пьес для фортепиано со смычковыми инструментами, романсов, наконец фортепианных пьес вообще. Многое в этом роде приходилось писать в консерватории в виде задач для класса композиции, но это писалось скрепя сердце. В данном случае, впрочем, лед проломился довольно скоро, так как уже летом 1867 года были написаны первые фортепианные пьески, поступившие в печать, а вскоре затем и первые шесть романсов, из которых два или три очень понравились, а один („Нет, только тот, кто знал“) приобрел громкую известность. Дольше оставалась в нем антипатия (присущая многим современным музыкантам) к звуку фортепиано, соединенного с смычковыми инструментами, и только в 1881 году он победил ее в себе настолько, что мог сочинить трио для фортепиано, скрипки и виолончели, притом оставшееся единственным.

Я счел не лишним упомянуть об этих странных проявлениях временной односторонности или недоверия к себе, потому что они довольно мало вяжутся с общим характером и складом дарования покойного, вообще обладавшего натурою гибкою и способностями разнообразными. Люди, знавшие его только в последние годы, будут удивлены, когда узнают, что он одно время довольно сносно играл на флейте. Он был учеником знаменитого Чиарди и выбрал инструмент, когда, по инициативе Антона Рубинштейна, пришлось на скорую руку формировать оркестр из учеников консерватории. Я помню ученический вечер в присутствии Клары Шуман, на котором Петр Ильич вместе с другими тремя учениками (в том числе известным впоследствии солистом

Пуни) играл квартет Кулау для *четырёх флейт*. Излишне прибавить, что флейту он бросил тотчас-же, как только миновала в нем надобность, то есть как можно было на его место в оркестре посадить другого ученика.

У него были и такие таланты, о которых я знал только по наслышке. Так, например, он в молодости нередко участвовал в любительских спектаклях. Со времени моего с ним знакомства таких случаев, сколько мне известно, не было; охотно верю, что он к драматической и особенно комической сцене имел талант, так как он обладал недюжинною наблюдательностью и иногда весьма удачно представлял общих знакомых.

Страсть к театру, т. е. к посещению театра—одна из тех черт, которые почти с одинаковою силой были присущи и юному и зрелому Чайковскому. В молодости он, вполне согласно с его тогда преобладавшими светскими наклонностями и традициями, любил больше всего итальянскую оперу и Михайловский театр, затем Александринский театр и балет; о балете, как второй Евгений Онегин, говорил тоном знатока и с глубочайшим презрением относился к „пошлякам“, посещающим спектакли только ради удовольствия поглазеть на голеньких танцовщиц.

Упомянуть-ли мне также о его способности к стихотворству, вернее к стихоплетству? Серьезного поэтического дара у него не было, и он не питал на этот счет никаких иллюзий. Претензии его, кажется, шли не дальше сочинения *водевилей*; иногда он говаривал мне, что мог-бы, если-б захотел, написать водевиль не хуже и не лучше, чем другие. Водевиль он так и не написал, но стихи импровизировал довольно часто, преимущественно шуточные, иногда с трудными и щеголеватыми рифмами. Талант этот пригодился ему главным образом для переводов под музыку. Как известно, он перевел *Свадьбу Фигаро*, де-Понте, при чем выполнил кропотливую и совершенно бесполезную работу приладить русский текст к *сухому речитативу*, тогда как гораздо более в духе и русского языка, и русской оперы было-бы последовать примеру французов и немцев и заменить речитатив *разговором*, который, разумеется, был-бы переведен прозой. Как-бы то ни было, он очень гордился своим переводом и крайне огорчился, когда в петербургской консерватории, года четыре назад, исполнили другой.

Я не могу предаваться своим воспоминаниям о Чайковском без того, чтобы сейчас-же не заговорить о его литературных способностях и занятиях. Литература занимала в его жизни место гораздо большее, чем у обыкновенного образованного человека: она была, после музыки, главным и существеннейшим его интересом; образовательными искусствами он не интересовался вовсе, бывал, как все, на выставках, но не бегал по музеям и галлерейм и, как-бы осмеивая собственное невежество, говаривал, что во всем Императорском Эрмитаже он признает одну только залу русской живописи. Нет сомнения, что на эту его любовь к литературе повлияла и ранняя его дружба с Апухтиным, но главная, по моему, причина была та, что он сам был в значительной мере рожден литератором, даже совершенно независимо от таланта к рифмоплетству, который у него не сопровождался никаким поэтическим содержанием. Когда будут напечатаны его письма или часть его писем (что, наверное, впоследствии рано или поздно), тогда обнаружится, на сколько человек, живший в мире аккордов и ритмов, писал яснее, чище, логичнее и изящнее большинства наших современных литераторов по ремеслу. К чистоте русского языка и логичности изложения Петр Ильич был чрезвычайно строг, негодовал на распространяющуюся в нашей ежедневной печати безграмотность и некоторые газеты покупал и читал исключительно ради комических жемчужин слога и мысли, которыми они изобилуют. Нет сомнения, что это соединение в нем литературных и музыкальных данных сделало-бы из него первоклассного музыкального писателя, если-б у него явилась малейшая любовь к делу. Но на сколько он любил литературу вообще, на столько игнорировал литературу музыкальную и даже тяготился критическими разсуждениями о музыке. Я знаю только одну книгу, составляющую исключение: Отто Яна о Моцарте, несколько лет под ряд не сходявшую с его стола и на полях покрытую разными его бутадами, выражениями сочувствия и т. д. Тут виною не столько классические достоинства сочинения, которому очень мало равных между биографиями; сколько то простое обстоятельство, что это лучшая книга о Моцарте, который для Чайковского составлял идеал музыканта и художника вообще. Малейшая подробность, касавшаяся этой гениальной личности, была для

него исполнена значения, но это любопытство совсем не распространялось на историю музыки вообще, и я редко видал художника, для которого история его искусства представляла-бы так мало привлекательного. Он не мог не знать, что в его время музыка XV и XVI столетий была вновь открыта, что целый ряд великих имен выплыл из забвения, что на Западе основывалось одно общество за другим для исполнения старой контрапунктической хоровой музыки, как церковной, так и светской; но все эти факты на него не производили ни малейшего впечатления. Раз в жизни он позволил мне показать ему один мотет Джиованни Габриэли, и остался весьма недоволен. Нелюбовь эта не ограничивалась эпохой так называемого „строного стиля“. Много лет спустя, уже в восьмидесятых годах, я ему показывал клавираусцуги опер Люлли и Рамо, вернее сказать, по страничке, много по две, из того и другого. На этот раз можно было ожидать успеха, так как Петр Ильич сам во время оно познакомил меня со сборником Векерлина, *Echos du Passé*, и одною из мелодий, собранных Векерлином, увлекся до такой степени, что впоследствии даже поместил ее в свою *Орлеанскую Деву*. Успеха, однако, не воспоследовало и тут; он только с недоумением спросил: „что-же тут хорошего?“ Я упомянул об этом его отношении к старинной музыке, чтобы отметить замечательное противоречие. Тот-же Петр Ильич, который не находил ничего достойного внимания, ничего живого в истории музыки, страшно любил историю политическую, хотя любил по-особенному, на свой лад. Кроме поэтов и беллетристов, на которых он вообще не набрасывался с жадностью, имея между ними небольшой Парнасс избранных и довольствуясь ими, он читал исключительно историю, притом почти одну только русскую: сочинений по истории Запада в его библиотеке найдется весьма немного, из древних же, я полагаю, — один Геродот во французском переводе. В самой русской истории древний период интересовал его менее всего: та Россия, о которой он не уставал читать, начинается с воцарением Романовых, особенно-же Петра Великого. В последние годы маленькая библиотека Петра Ильича постоянно возростала, и в ней начали появляться такие сочинения, как книга Петрушевского о Суворове, Богдановича об Александре I и т. п.; но не такими произведениями характеризуются глав-

ные его наклонности. Истинную страсть его составляла литература *мемуаров*—такого рода история, в которой судьбы государства и общества исчезают за характеристикой личности, за детально-разработанною психологическою и бытовою стороной. От основания популярных исторических журналов, наполняемых именно материалом этого рода, и до последних дней своих Петр Ильич был постоянный читатель *Русского Архива*, *Русской Старины* и *Исторического Вестника*; само собою разумеется, что в журналах более общего содержания он с наибольшим любопытством брался опять-таки за статьи по русской истории.

Ни в молодости, ни в более зрелые годы он, сколько я мог заметить, не обнаруживал ни одною чертой, что специальное образование, полученное им, было юридическое. Не говоря уже о том, что он не выказывал ни малейшего интереса к наукам общественным и государственным—не было человека, в меньшей степени заслуживавшего определение зоополитикон, чем Петр Ильич—но во всем складе его ума и образования не было ничего, что обнаруживало-бы юриста. Еслиб он, вследствие какой-нибудь ошибки суждения или слабости воли, решил в 1861—1862 годах поступить так, как в то время желали и советовали ему все, то-есть продолжать службу в министерстве юстиции, где он был на вполне хорошей дороге—он наверное сделался-бы одним из несчастнейших людей в мире. Ибо постоянное и обязательное занятие делом, не внушавшим ему никакого серьезного и сердечного участия—обыкновенный удел огромного большинства людей—для него было-бы медленною казнью, именно потому, что для него существовало другое дело, к которому он рвался всеми силами своей энергичной натуры и которое от него заслонялось-бы ненавистною чиновничьею деятельностью. Будучи начинающим учеником-теоретиком, он решил отказаться от службы и сделаться „цеховым музыкантом“. Эта черта в Чайковском тем знаменательнее, что она у нас в России пока еще редкость. Люди, чувствовавшие призвание к музыке, вероятно имелись во все времена; но совершенно *посвятить* себя музыке в том смысле, чтобы в искусстве своем находить средства материального существования, в поколении, предшествовавшем нашему, можно было, кажется, только в двух случаях: службою в императорских театрах или фортепиан-

ными уроками. О композиции же и говорить нечего. Ни Глинка, ни Даргомыжский, ни Рубинштейн не жили и не могли жить на доходы от своих сочинений. Сочинять музыку „между прочим“ полагалось занятием не только не зазорным для русского дворянина, а напротив, почти что принадлежностью известной степени культуры; сам Петр Ильич однажды в шутку сказал мне, что в России „всякий мало-мальски благородный человек непременно сочинил хотя-бы один романс“. Но при этом подразумевалось, что благородный человек будет служить; исключение делалось разве для обладателей такого числа крепостных душ, при котором и без всякой службы можно было жить благополучно. В следующем поколении, когда крепостного права не стало, композиторы же стали появляться хотя и единицами, но все-таки чаще прежнего, для них, благодаря открытию консерваторий, представились новые заработки в качестве профессоров теории музыки; но в 1862 году была всего одна консерватория и основание остальных не предвиделось. В сущности же вопроса произошло мало перемены и по сию пору, т. е. русского композитора, живущего на доходы от своих сочинений, почти так же трудно найти теперь, как и тогда.

Я живо помню, как в течение всех шестидесятих годов, особенно же в годы нашего совместного учения, я, будучи высокого мнения о его таланте, тем не менее относился пессимистически к его композиторским начинаниям и надеждам. „К чему“, так в то время думал и, вероятно, говорил ему я, „к чему современному молодому музыканту, хотя бы и даровитому, сочинять? Есть ли ему малейшая вероятность пробиться и обратить на себя внимание? Разве не на наших глазах на каждом шагу исполняют увертюру или симфонию то Баргиля, то Раффа, Фолькмана, то Аберта, то Гольдмарка, то Фитингофа, то Кюи, то Гусаковского, то Балакирева, исполнят однажды и затем откладывают в архив? Разве Лист или Рубинштейн сочинениями достигли своей всемирной славы? Разве не все места на композиторском рынке давно уже заняты, разве честолюбие новичка сулит ему что-нибудь, кроме длинного ряда лишений, разочарований и унижений? Не в тысячу ли раз лучше служить в департаменте или жить переводами с английского языка, удовлетворяя свои артистические порывы тем, чтобы в сумерки импровизировать на

фортепиано или, в крайнем случае, пописывать, но с гордостью отчаяния оставаться в рукописи?" Говоря так, я перед глазами имел популярный успех Верди, Флотова и Оффенбаха, но я знал, что по этому пути Чайковский не пойдет. Затем, правда, оставался Рихард Вагнер, оставался более скромный, но несомненный посмертный успех Шумана, но мне казалось, что это — исключения, подтверждающие правило.

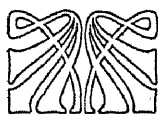
Я оказался плохим пророком, но для моего заблуждения имеются веские смягчающие обстоятельства. Для той удачи, которая в конце-концов должна была оправдать дерзкие надежды юного начинавшего композитора, в России не имелось никакого прецедента. Притом он как-бы с намерением уменьшал для себя шансы успеха, лишая себя заранее тех скудных посторонних ресурсов, на которые в его положении можно было рассчитывать. Игравший на фортепиано если не как виртуоз, то как отличный дилеттант, Чайковский именно со времени поступления в консерваторию начал пренебрегать этим своим даром и, как водится, мало-по-малу стал играть хуже. Он, таким образом, пренебрег даже последним якорем спасения многих композиторов, состоящим в том, что они, владея каким-нибудь инструментом, пропагандируют собственные сочинения в качестве исполнителей. Не забудем, что и дирижировать он принялся за какие-нибудь шесть лет до смерти, а в молодости (как я уже говорил) боялся эстрады, как огня. Он оставил службу, оставил фортепиано, на дирижерство не пред'являл притязаний, не предвидел, что его позовут в профессора московской консерватории — словом, он буквально сжег за собой корабли и задумал сделать карьеру одними только музыкальными сочинениями.

Никто не мог быть дальше его от хвастовства, как вообще от всех неприятных проявлений самонадеянности. Но надо полагать, что в глубине души вера в свою звезду у него была колоссальная. Ибо, когда он вышел в отставку, никто из товарищей или приятелей не заметил бы в нем ни малейшего следа волнения или беспокойства. Я уверен, что он не скрывал этих чувств, а просто был от них совершенно свободен.

Имея у отца готовую квартиру, стол и т. д., он очутился совершенно без карманных денег, а потому решился

взять несколько частных уроков, которые ему рекомендовал А. Г. Рубинштейн. Уроки были отчасти фортепианные, отчасти теории музыки. Он взял лишь самое небольшое число часов, чтобы не терять времени, которое ему именно с 1863 и еще более с 1864 года, т. е. с поступления в класс „свободной композиции“, сделалось особенно драгоценно. Задачи Антон Григорьевич задавал громадные и, сколько я помню, товарищи Чайковского по классу и не пытались выполнить их во всем объеме; только один он (позволю себе употребить французский оборот) „принимал их в серьез“ и и действительно, с понедельника на четверг или с четверга на понедельник оркестровал напр. целую вокальную сцену из речитатива и арии, или целый большой хор. В этот период его жизни случалось, что он просиживал всю ночь напролет за работой, так что ~~оканчивал~~ ^{оканчивал} ее в обрез к утреннему чаю или ко времени лекции. Подобное „обращение ночи в день“ свидетельствовало о крайней необходимости, о громадности работы; вообще же оно мало вязалось с привычками Петра Ильича, рано бросившего ночную работу и впоследствии никогда не прибегавшего к этому способу. Кстати или некстати замечу, что он, если случалось ему поздно лечь или совсем не спать ночью, никогда не наверстывал потерянного на следующее утро, а вставал неизменно в свой час, между восемью и девятью утра. Точно также он не спал днем ни при каких обстоятельствах, исключая, если не ошибаюсь, короткого периода в Москве, и еще (в позднейшее время) того случая, когда вечером приходилось дирижировать. Итак, в последние два года бытности учеником консерватории он работал с крайним напряжением сил, но я не нахожу, чтобы чтобы это напряжение отозвалось на его здоровье или расположении духа. Конечно, его бодрило и поддерживало сознание внутреннего успеха, вид расширявшегося перед ним горизонта: в четыре с половиной года его учения он успел преобразиться совершенно, из музыкального ребенка сделался взрослым, на ряду с техническими знаниями приобрел знакомство с классическою музыкой, которая раньше консерватории была ему лишь в малой мере известна. Не скажу, чтобы на ряду с этими радостями внутреннего сознания он, будучи учеником, испытал какой-нибудь внешний успех или удовлетворение самолюбия: в наши

дни молодых композиторов, оканчивающих консерваторию, лелеют и балуют несравненно больше; сочинения их исполняются публично, иногда печатаются. Но зато он, пока был учеником, и не переживал огорчения читать о себе неблагоприятные или злорадные отзывы в газетах. Здесь будет место сказать, что Петр Ильич и в молодости и в зрелые годы был крайне подвержен общей артистической слабости—принимать к сердцу суждения газетных рецензентов. При его литературном образовании и вкусе следовало бы ожидать, что по крайней мере те псевдокритики, которых он презирал за немзыкальность и нелитературность, не могли его ни радовать похвалой, ни огорчать бранью,—но на деле выходило не то. Самый последний писака если относился к нему враждебно, то разстраивал его глубоко. Он сам сознавался в своей слабости и объяснял ее тем, что он „не Антон Рубинштейн, а простой смертный“. Слабость эта была, если можно так выразиться, *теоретическая* и не вела ни к каким недуманным или безтактным поступкам в практике: он был слишком горд, чтобы заискивать перед критикой в какой бы то ни было форме, слишком умен, чтобы отвечать на печатные нападки печатными же самооправданиями или контраттаками.



Из моих воспоминаний.

Чайковский в консерватории *)

„Северный Вестник“, 1897 г. Сентябрь № 9 и Октябрь № 10.

О пребывании Петра Ильича Чайковского в консерватории ближайший друг его этого времени, Г. А. Ларош, говорит следующее:

В 1861 году в № журнала „Век“, издававшегося П. И. Вейнбергом, появилась статья „О музыке в России“, подписанная: „А. Рубинштейн“. Творец „Океана“ очень редко брался за литературное перо: он питал ненависть к философствованиям и разглагольствованиям о музыке, и если несколько раз в жизни изменял себе в этом отношении, то или под напором потребности облегчить себе душу, или же с ясно сознаваемою практическою, организаторскою целью. Практическая цель руководила им и в настоящем случае. Статья Рубинштейна состояла главным образом из жалоб на царившие в музыкальной России невежество и дилеттантизм. Как на единственный выход из обличаемого им положения, он указывал на учреждение консерватории. Современная печать встретила мысль Рубинштейна отчасти неблагоприятно: ему возражали и В. В. Стасов в „Северной Пчеле“ и П. И. Сокальский во „Времени“. Но целью Рубинштейна не было высказать мысль и затем ломать за нее копыя, а приготовить публику к задуманному им и готовому осуществиться делу. Осенью того-же года, во дворце в. к. Елены Павловны, открылись музыкальные классы под руководством автора статьи „О музыке в России“ в „Веке“, а через год, в сентябре 1862 года, классы эти преобразились в петербургскую консерваторию.

В „классах“ Михайловского дворца, в которые, как мы видели, поступил учеником П. И., преподавались следующие предметы: хоровое пение (Ломакин и Дютц), сольное пение (г-жа Ниссен-Соломан), фортепиано (Лешетицкий и Беггров),

*) Изложено со слов Г. А. Лароша Модестом Ильичем Чайковским.

скрипка (Венявский), виолончель (Шуберт) и музыкальное сочинение (Н. И. Заремба).

Из всех этих предметов П. И. учился только последнему.

Николаю Ивановичу Зарембе было в это время около 40 лет. Поляк по происхождению, по вероисповеданию реформат, получивший образование на юридическом факультете петербургского университета, некоторое время служивший в министерстве государственных имуществ под начальством М. Н. Муравьева, Заремба представлял собой один из крайних типов онемечения, столь нередкого в славянском мире. По-русски он говорил не только без малейшего акцента и безукоризненно правильно, но и с блестящим красноречием; он был несомненный русский патриот и к своим, в то время мятежным, единоплеменникам не питал ни малейшего сочувствия. Но весь склад его мыслей и чувств был до такой степени проникнут немецким элементом, что за русского его все-таки никак нельзя было признать, и самое красноречие, которым он как-то равномерно блистал и на лекции, и в музыкальной беседе с учеником, и в частном разговоре по поводу самого незначительного обстоятельства, производило эффект до виртуозности безукоризненного перевода с иностранного языка. Также как и его новый, имевший прославиться ученик, Николай Иванович лишь поздно посвятил себя музыке, причем целью его было сделаться композитором. В этих видах он поселился в Берлине и стал брать уроки у знаменитого Адольфа-Бернгарда Маркса, которым увлекся чрезвычайно и в которого уверовал на всю жизнь. О Зарембе, как о композиторе, пишущий эти строки не может ничего сказать. Вероятнее всего какая-нибудь ранняя неудача на этом поприще заставила Николая Ивановича уйти в себя и запереться от любопытных. Достоверно одно, что он никогда ни на кафедре, ни в частных разговорах не упоминал о своих сочинениях. Как единственное исключение могу припомнить следующее обстоятельство. Незадолго до окончания консерваторского курса и отъезда в Москву, Петр Ильич, по приглашению Зарембы, провел у него вечер, если я не ошибаюсь с глазу на глаз. Здесь учитель показал ученику партитуру смычкового квартета своего сочинения. Рассказывая мне об этом на следующий день, П. И. отозвался, что квартет написан „очень мило, в гайдновском вкусе“.

Николай Иванович обладал многими из качеств, составляющих идеального профессора. Хотя, если не ошибаюсь, дело преподавания было для него новое, он явился во всеоружии, очевидно приготовив и разработав курс до последних мелочей, равно твердый в эстетических убеждениях и находчивый в изложении предмета. Как я уже говорил, он был чрезвычайно красноречив. Иногда, быть может, он впадал в некоторые излишества, но красноречие в нем не было пустою звонкою фразой: оно было отражением пламенной любви к искусству и к своему поприщу преподавания. Николай Иванович был человек глубоко религиозный, с оттенком мистицизма и, если не ошибаюсь, в свое время принадлежал к какому-то особому кружку петербургских протестантов, собиравшихся для молитвы и проповеди на немецком языке. Этот религиозный элемент нередко прорывался у него в лекциях, еще чаще в отдельных беседах и увещаниях ученикам, на которые он вообще не скупился. Я уверен, что утром перед лекциями он горячо молился, прося у Бога силы и просвещения. В то время, как газетная печать изображала консерваторию (разумея, конечно, ее теоретические классы) рассадником тупого ремесленного отношения к делу, в ней лилась горячая убежденная речь, иногда несколько смахивавшая на проповедь. Как и следовало убежденному ученику Маркса, Николай Иванович был музыкальный либерал и прогрессист, веровал не только в Бетховена вообще, но и в его последний период особенно, терпеть не мог узких, школьных правил и, вообще, скорее был способен „распустить“ молодежь, нежели излишнею строгостью запугать и забить ее. Единственное его отличие от Маркса (курсу которого он во всем остальном следовал буквально) состояло в том, что он после гармонии читал строгий контрапункт по только что вышедшему тогда учебнику Генриха Беллермана. Кажется, что это первоначально было уступкой настоящему требованию Рубинштейна, и что ученик профессора, столько раз смесившегося над строгим контрапунктом, ввел у нас Беллермана не иначе, как скрепя сердце; но однажды примирив свою совесть с этой уступкой, Николай Иванович, со свойственной ему живостью ума и талантом к диалектике, в скором времени сжил-ся со строгим контрапунктом и стал излагать его не только ясно и толково, но остроумно и с одушевлением. Обладая

головой чрезвычайно логическою и, быть может, пользуясь плодами своего богословского образования, которое у него, как мне тогда казалось, было для дилеттанта недурное, Заремба имел склонность и дар приводить всякое учение во внешний систематический порядок, сообщавший ему убедительность и красоту. Эта сторона его лекций мне нравилась чрезвычайно, и я не без удивления замечал, что на многих из моих товарищей она не производила никакого подкупающего действия. Молодые люди, готовившиеся в композиторы, капельмейстеры или преподаватели теории музыки (особенно если они, в отличие от Чайковского, обладали скудным общим образованием) прежде всего ждали от профессора не общей системы, не философских взглядов, а дельных практических указаний, как справиться с той или другой из безчисленных трудностей, встречающихся при сочинении. К сожалению, Заремба, твердый и последовательный в своей системе, остроумный и одушевленный в ее изложении, не обладал техникой „цехового музыканта“, необходимой для поправления задач: найти выход из затруднения, написать несколько тактов вместо ученика и лучше ученика не было его делом. Это особенно чувствовалось на старших курсах и в значительной мере подрывало авторитет талантливого пропагатора марксовских воззрений. Выше я назвал Зарембу музыкальным прогрессистом. Он действительно был горячим поклонником последнего периода Бетховена, но следует прибавить, что он, также как и Маркс, остановился на Бетховене или точнее на Мендельсоне-Бартольди (которого он впрочем отнюдь не ставил в образец); новейшее же движение музыки в Германии, с Шуманом во главе, было ему, как и учителю его, неизвестно. Точно также он не знал Берлиоза и игнорировал Глинку. В этом последнем обстоятельстве особенно сказывалось его отчуждение от русской почвы. Кто знаком с задачами и практикой консерваторского преподавания, тот знает; как мало успешный ход его выигрывает от постоянного указывания на „последнее слово“ искусства, как мало пользы ученику от преждевременного знакомства с новейшими светилами музыки, истинное значение которых может раскрыться для него только посредством основательного изучения классиков. Что Заремба не пропагандировал между нами Глинки, Шумана и Берлиоза, в том не было никакой беды:

мы и без него жадно ловили всякий случай расширить наше с ними знакомство; но он, очевидно, сам не знал их и не ощущал от этого ни малейшего неудобства. А так как он, повторяю, не был контрапунктистом-практиком и, указав на недостаток в принесенной задаче, не мог его тут-же исправить, то он многим из нас внушал двойное недоверие: он казался в одно и то-же время и дилетантом, и отсталым. Петру же Ильичу, склонному ко взгляду на вещи эмпирическому, природному врагу всяких отвлеченностей, не нравилось самое его красноречие, не нравилась внешняя логичность в постройке, за которой он чуял произвол и насилие над действительностью. Недоразумению между профессором и учеником способствовало и то обстоятельство, что Николай Иванович всего охотнее и чаще ссылался на Бетховена, к Моцарту же чувствовал заимствованную опять-таки у Маркса тайную, а иногда и явную нелюбовь; Чайковский же к Бетховену, за исключением весьма немногих произведений, питал гораздо более уважения, чем энтузиазма и во многих отношениях вовсе не собирался идти по его стопам. Склад ума Чайковского был вообще несколько скептический, потребность независимости—необычайная; во все продолжение моего с ним знакомства я не был свидетелем ни одного случая, когда-бы он беззаветно и слепо отдался чьему нибудь влиянию, клялся бы *in verba magistri*; но у него могли быть увлечения личные, на время более или менее окрашивавшие его образ мыслей. Такого увлечения Заремба никогда в нем не возбуждал; скорее можно сказать, что он, как профессор, внушал Чайковскому антипатию, хотя нравился ему, как человек. Нравственного влияния профессора на ученика не заметно ни в чем; ни в преподавателе, ни в композиторе Чайковском нельзя указать ни одной черты, вдохновленной Зарембой, и это тем поразительнее, что в данном случае Николаю Ивановичу достался совершенно сырой материал, ученик, начинающий с азов, на которого, казалось бы, легче всего было приобрести глубокое и даже решающее влияние.

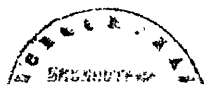
Правдивость заставляет меня сообщить здесь один факт, повидимому, противоречащий всему сказанному мною об отсутствии влияния Зарембы на знаменитейшего из своих учеников. Когда я в 1862 или 1863 году в разговоре с Чайковским удивлялся его трудолюбию и энергии, с которою он

писал огромные задачи, он отвечал мне, что первое время на курсах Михайловского дворца он занимался „кое-как, знаете, как настоящий любитель“, и что однажды Заремба после класса отозвал его в сторону и стал увещать его относиться к делу серьезнее, между прочим говоря, что у него несомненный талант, и вообще выказывая неожиданно теплое к нему отношение. Тронутый до глубины души, П. И. решил с этой минуты бросить свою лень и начал работать со рвением, которое так и не покидало его в течении всего консерваторского поприща.

Совсем другое значение в развитии Чайковского имел второй его учитель композиции, Антон Рубинштейн. Но так как с ним П. И. начал заниматься лишь с осени 1863 года, я, чтобы по возможности сохранить хронологический порядок, сначала скажу несколько слов о третьем преподавателе, игравшем в консерваторском учении П. И. эпизодическую и кратковременную роль в первые четыре месяца существования консерватории.

Как уже сказано, петербургская консерватория была основана в сентябре 1862 года. В нее целиком перешли преподаватели и ученики бывших „музыкальных классов“. Явилась масса новых учеников и были приглашены следующие новые преподаватели: фортепиано—профессора Герке, Дрейшок и А. Рубинштейн, к ним ад'юнкты—Черни, Петерсен (впоследствии стоявший во главе фортепианной фирмы Беккера и директор музыкального общества), Фан-Арк и Виллуан; контрабаса—пр. Ферреро; кларнета—пр. Каваллини, флейты—пр Чиарди, гобоя—пр. Луфт, фагота—пр. Кранкенгаген, волторны, трубы—пр. Метцдорф, арфы—Цабель, органа—Шпиль, пения—Галлэри, Каталано и Пиччиоли, теории музыки—Дютш.

Кроме так называемого специального предмета, который каждый поступающий ученик избирал по своему усмотрению, существовали также предметы „обязательные“. Между прочим, теоретики, на ряду со всеми не пианистами, „обязаны“ были учиться на фортепиано. Обязанность эта не миновала и П. И. В описываемое мною время ученик Кюндингера находился на высшей точке своего фортепианного искусства. Репертуар его был не обширен и не особенно серьезен, но он играл пьесы первоклассной трудности (между прочим я от него слышал парафразу Листа на секстет из „Лучий“) —



чисто, отчетливо и уверенно, хотя несколько грубовато и холодно. Во всяком случае фортепианное уменье его стояло гораздо выше того уровня, который требуется от оканчивающего курс „теоретика“. Но вследствие какой-то ошибки, Чайковского, при переходе его из „Музыкальных классов“ в консерваторию, все-таки посадили в обязательный фортепианный класс, вместе с тремя другими учениками, из которых двое играли гораздо хуже его, третий-же, помнится, был почти начинающий. Таким образом от сентября 1862 года до нового 1863 года Чайковский два раза в неделю, по понедельникам и четвергам, в 8 ч. утра, посещал класс профессора Антона Антоновича Герке. Здесь же и произошло знакомство с ним автора настоящих строк.

Антон Антонович Герке носил рыжий парик и на нас мальчишек производил впечатление старика, но бодрость, деятельность и энергия его были чрезвычайны. В своих объяснениях (всегда происходивших на французском языке) он был вежлив с нами до последней степени, даже извинялся, когда прерывал нашу игру, но так как он придирался к малейшей мелочи, то прерывать (за исключением Петра Ильича) ему приходилось чуть-ли не на каждом такте. И т. к. он имел в распоряжении на нас четверых только два часа в неделю, т. е. по одной четверти часа в каждый приход, то бился и старался он с нами невероятно. Направление его было слегка сентиментальное: сообщая нам разные оттенки и тонкости фразировки, до которых он был большой охотник, он не прочь был поучить нас кстати и не кстати играть *tempo rubato*, что очень не нравилось Петру Ильичу. Около этого времени мы, в одном из концертов музыкального общества, познакомились с хоровой фантазией Константина Лядова на тему „Возле речки, возле моста“. Петр Ильич под впечатлением ее написал и посвятил мне шуточную фортепианную пьеску на ту же тему, размером в одну страничку. В виде демонстрации над пьеской вместо обозначения *tempo* было написано: „*Maestoso, misterioso e senza gherkando*“. Не существующее на итальянском языке слово *gherkando* должно было обозначать слащавую манеру Герке делать не во время *ritardando* и *accelerando*. Не симпатичный нам по направлению, Герке тем не менее импонировал нам своим обширным знакомством с фортепианным репертуаром, а главное—исполнинским

трудолюбием и железной энергией. Когда я, в ответ на какое-то его замечание, сказал ему, что у меня очень мало времени упражняться на фортепиано, он ответил, что сын его, правовед (нынешний сенатор), никогда не имевший другого преподавателя, кроме отца, во все время нахождения своего в училище правоведения мог играть только один час в сутки и тем не менее был доведен им до того, что публично играл в концерте. Сам Антон Антонович летом и зимой неизменно вставал в 4 ч. утра и немедленно садился за фортепиано, а уже потом принимался за уроки, отнимавшие у него целый день. И как-бы находя, что у него еще недостаточно работы, он в этот первый сезон консерватории устроил ряд бесплатных музыкальных сеансов для учеников, по воскресеньям, на которых исполнял разнообразнейшую программу. Эти музыкальные утра прекратились, когда были введены ученические вечера, сохранившиеся, как известно, и по сию пору.

Ошибка консерваторского начальства по отношению к фортепианным знаниям Чайковского не замедлила обнаружиться: в конце декабря 1862 года, по случаю какого-то нового распределения классов, было найдено, что молодой теоретик играл гораздо лучше, чем по его специальности требовалось, и с января 1863 года Чайковский был освобожден от фортепианного класса. Никогда с этого времени он ни у кого не брал фортепианных уроков, но сравнительно долго сохранил силу и беглость пальцев: фортепианные способности его были огромные и много лет спустя, уже в бытность его профессором московской консерватории, Николай Рубинштейн, если не ошибаюсь, предлагал ему заниматься с ним частным образом. Не любивший ничего серьезного делать в половину, Петр Ильич отказался, вероятно потому, что боялся увлечься и предметом и учителем и, таким образом, отнять у себя время, которое именно тогда, при множестве уроков в консерватории, наибольшее число которых совпадало с наибольшим разгаром его плодовитости, требовалось ему в огромных размерах.

В „Музыкальных классах“, т. е. с 1861 по 1862 год Петр Ильич у Зарембы прошел курс гармонии по Марксу, а в первый год консерватории (с 1862 по 1863 г.) строгий контрапункт и церковные лады по Беллерману. В сентябре же 1863

года он поступил в так называемый „класс форм“ (также у Зарембы) и, одновременно с этим, в только что открывшийся класс инструментовки, профессором которого был Антон Рубинштейн.

Могучая личность директора консерватории внушала нам, ученикам, безмерную любовь, смешанную с немалою дозой страха. В сущности не было начальника более снисходительного и добродушного, но его хмурый вид, вспыльчивость и бурливость, соединенные с обаянием европейски-знаменитого имени, все-таки действовали необыкновенно внушительно. Кроме обязанности по управлению консерваторией, он еще принял на себя многолюдный фортепианный класс, попасть в который было заветным мечтанием всех консерваторских пианистов до малейшего включительно, ибо остальные профессора (Герке, Дрейшок и Лешетицкий), несмотря на их почетную репутацию, совершенно затмевались славою Рубинштейна и прелестью его игры. В этом классе, состоявшем из трех учеников и несметной стаи учениц, Рубинштейн лез из кожи и не мало „чудил“: заставлял, например, играть *Fägliche Studien* Черни во всех 12-ти тонах с одной и той же аппликатурой и т. п. Ученики и ученицы гордились проходимыми ими мытарствами и продолжали внушать зависть своим товарищам, учившимся у Лешетицкого, Дрейшока и Герке. Как преподаватель теоретический, Рубинштейн составлял разительную противоположность с Зарембой. На сколько тот был красноречив, на столько этот оказался косноязычен. Рубинштейн знал довольно много языков, но ни на одном не говорил вполне правильно (из писем его, обнародованных после его смерти Юлием Роденбергом, видно, что и немецкий не составлял в этом смысле исключения). По-русски он в частной беседе мог выражаться очень бойко, причем иногда попадались выражения счастливые и меткие, но грамматика хромала, а в связном изложении теоретического предмета ее недочеты обнаруживались гораздо сильнее. Дара изложения у него не было ни малейшего. Замечательнее всего, что это обстоятельство как то не вредило его лекциям и не отнимало у них интереса. Насколько у Зарембы все было приведено в систему и каждое, так сказать, слово стояло на своем месте, настолько у Рубинштейна царствовал милый беспорядок: я думаю, что он за пять минут до лекции не знал, что

будет говорить и всецело зависел от вдохновения минуты. Хотя таким образом литературная форма его лекций была ниже критики, они все-таки импонировали нам и посещались с большим интересом. Огромные практические знания, огромный кругозор, невероятная для тридцатилетнего человека композиторская опытность давали словам его авторитет, которого мы не могли не чувствовать. Самые парадоксы, которыми он сыпал и которые то злили, то смешили нас, носили отпечаток гениальной натуры и мыслящего художника. Как я уже говорил, у него не было никакой системы. Замечая то и дело, что класс его не идет на лад, он, не унывая, выдумывал какую-нибудь новую штуку, причем, как и в фортепианном преподавании, случались чудачества. Так, например, однажды Чайковскому было приказано оркестровать Д—мольную фортепианную сонату Бетховена на четыре различные способа. Одна из оркестровок вышла изысканная и мудреная, с английским рожком и прочими редкостями, за что Чайковский тут-же получил нахлобучку. Спешу прибавить, что Антон Григорьевич очень полюбил своего ученика, хотя, быть может, не в полной мере оценил его гений, который было тем легче проглядеть, что ровное и здоровое развитие способностей Чайковского было лишено всяких толчков и сюрпризов и в задачах его, равномерно отличных, не встречалось тех поразительных проблесков, которые заставляют ахать изумленного профессора.

На Чайковского, наоборот, Рубинштейн произвел действие магическое. Он сохранил и тут полную независимость суждения, не без юмора отмечал недостаток логики и грамматики в его лекциях, не без огорчения видел массу безцветных и малосодержательных сочинений, в которых Рубинштейн как бы топил память о немногих своих шедеврах, но ни странности профессора, ни более и более развивавшиеся пороки композитора не могли в душе Петра Ильича ослабить очарование, которое он испытывал от человека. Привязанность эта началась в нем едва ли не до личного знакомства, но чрезвычайно усилилась вследствие связи, которую породило между ними преподавание, и как ни далеко впоследствии разошлись жизненные пути двух русских музыкантов, сохранилась в Чайковском до самой его смерти, хотя интимных или просто приятельских отношений с Антоном Рубинштейном

(в роде тех, как с братом его Николаем) у него никогда не было. В занимающую нас теперь эпоху это личное поклонение для самого Чайковского было нравственною выгодой. Оно облегчало ему тяжелый труд и окрыляло его силы. Видя необыкновенное рвение своего ученика и, быть может, судя о процессе его работы по той чудовищной легкости, с которой работал сам, Рубинштейн менее и менее стеснялся размерами задач. Но по мере того, как возрастали требования профессора, трудолюбие ученика становилось отчаяннее: одаренный здоровым юношеским сном и любивший выспаться, П. И. высиживал на пролет целые ночи и утром тащил только что оконченную, едва высохшую партитуру к своему ненасытному профессору. Сколько видно из фактов, непомерный этот труд не отразился на здоровье Чайковского никакими вредными последствиями.

Молчаливый протест ученика, игравший постоянную роль в отношении Чайковского к Зарембе, существовал в нем, хотя и в гораздо меньшей мере, и по отношению к Рубинштейну. Дело в том, что Рубинштейн, выросший на Франце Шуберте, Шумане и Мендельсоне, признавал только *их* оркестр, т. е. оркестр Бетховена с присоединением трех тромбонов и заменой натуральных труб и волторн хроматическими. Мы же, молодежь, естественным образом увлекались оркестром новейшим. Что касается Петра Ильича, то этот новейший оркестр был ему знаком прежде всего по операм Глинки и Мейербера; затем самые концерты музыкального общества, на которые и на репетиции которых учеников пускали даром, концерты, управляемые тем же Рубинштейном, знакомили нас с новейшими ухищрениями, так как на этих концертах исполнялись то „Струензе“ Мейербера, то Берлиоз, то Лист, то Рихард Вагнер. Наконец, великим постом 1863 г. в Петербург приехал сам Рихард Вагнер и, в целом ряде концертов, продирижировал не только знаменитейшими номерами из своих прежних, отчасти уже в то время известных опер, но также и отрывками из совершенно новых в то время „Нибелунгов“, чем произвел в нашей юной среде продолжительное волнение. Заговорив о Вагнере, я тут же скажу, что музыка его на тогдашнего Петра Ильича произвела очень мало действия или даже просто не понравилась ему. Совсем другое дело—его оркестровка. Достойно замечания, что, при

своей любви если не к Бетховену, то к Моцарту, Петр Ильич ни разу в жизни, хотя бы в виде *tour de force* или шутки, не попытался написать пьесу для классического оркестра: музыкальным языком, на котором он думал, был только громадный, новейший, после-мейерберовский оркестр. Владеть им он выучился не сразу, но любовь к нему была в нем совершенно зрелая, уже в то время, о котором я говорю. Антон же Рубинштейн, со своей стороны, прекрасно знал этот оркестр и на лекциях добросовестно сообщал его ресурсы, неизменно предполагая, что узнавшие их ученики отложат их в сторону с тем, чтобы уже более ими никогда не пользоваться. Только один раз во время консерваторского учения Чайковского этот молчаливый протест обратился в громкий, и вот по какому случаю. Каждую весну ученикам композиторского класса задавалась какая-нибудь обширная работа на лето. Летом 1864 г. Петр Ильич должен был написать большую увертюру, и сам выбрал себе программу „Грозу“ Островского. Оркестр он взял самый что ни на есть еретический, с большой тубой, английским рожком, арфой, тремоло в разделенных скрипках, большим барабаном и тарелками. Вероятно, он со свойственным ему оптимизмом надеялся, что под флагом программы эти отступления от предписанного ему режима пройдут безнаказанно. Как и всегда, он кончил свою работу к сроку, даже несколько раньше. Не помню почему он, вместо того, чтобы представить ее лично, отправил партитуру ко мне по почте с поручением отнести ее к Антону Григорьевичу. Рубинштейн велел мне прийти к нему через несколько дней для выслушания отзыва. Никогда в жизни не получал я такой головомойки за собственные проступки, какую здесь (помнится в прекрасное воскресное утро) мне довелось выслушать за чужой. С бессознательным юмором Рубинштейн поставил вопрос так: „если бы вы осмелились мне принести такую вещь своей работы...“ и затем пошел пробирать меня, что называется, на все корки. Совершенно истощив запас своего гнева, запальчивый директор консерватории не приберег ничего про настоящего виновника, так что когда через несколько дней прибыл Петр Ильич и отправился в свою очередь слушать приговор, он был встречен чрезвычайно ласково и на его долю досталось лишь несколько кротких сетований. С первых же шагов его на самостоятельном

композиторском поприще обнаружилось, впрочем, что ласка так-же мало, как и строгость, могла уклонить его от избранного пути.

Одним из заветнейших и нетерпеливейших желаний Рубинштейна было иметь оркестр из учеников. На скорое осуществление этого желания в первое время, казалось, не было никакой надежды. Кроме довольно порядочного контингента скрипачей, привлеченных именем Венявского, у нас, сколько я помню, в первый год не было ни одного ученика, сносно игравшего на каком-нибудь оркестровом инструменте. Рубинштейн, в то время получавший очень скудный доход, пожертвовал 1,500 р. в год на бесплатное обучение на недостававших для полного оркестрового комплекта инструментах. Ученики привалили; одним из первых оказался Петр Ильич, выразивший желание учиться на флейте. С профессором своим, знаменитым Чезаре Чиарди, он был хорошо знаком до консерватории и неоднократно аккомпанировал ему на разных музыкальных вечерах. Учение у Чиарди продолжалось года два. В исполнении симфоний Гайдна и других пьес обычного ученического репертуара Чайковский принимал участие вполне удовлетворительным образом, а однажды, вместе с учениками Пуньи, Горшковым и Померанцевым, на вечере, украшенном присутствием Клары Шуман, исполнил квартет для четырех флейт, сочиненный Кулау. Как и следовало ожидать, он по миновании надобности немедленно бросил флейту и разучился играть. Прибавлю, что в консерваторском оркестре он занимал амплуа второй флейты, так как на должность первой у нас в скором времени оказался превосходный специалист, упомянутый уже Пуньи, сын известного балетного композитора.

Еще меньшее место в жизни Петра Ильича занял другой временно посещавшийся им класс. В силу весьма распространенного мнения, что теоретику очень полезно играть на органе, часть пожертвованных Антоном Григорьевичем денег была употреблена на то, чтобы некоторых из нас обучать на этом инструменте. В числ этих некоторых был и Петр Ильич. И здесь на долю его выпало иметь профессором знаменитость: Генрих Штиль, тогда еще очень молодой, занимал едва ли не одно из первых мест среди европейских органистов (незадолго перед этим он был приглашен в органисты

Петропавловской церкви) и сверх того пользовался некоторой популярностью за свои доступные и благодарные, хотя поверхностные и лишенные физиономии, композиции. На поэтическую и впечатлительную душу Петра Ильича и величественный звук инструмента, и неистощимое разнообразие его средств, и самая обстановка урока в пустынной и таинственно темной Петропавловской лютеранской церкви не могли не производить действия. Но действие это было преходяще: воображение его влекло в иной мир, и царство Баха между всеми музыкальными странами было для него одно из самых чуждых. Замечательно, что и впоследствии, когда он для собственного удовольствия играл у себя Баха, он выбирал исключительно фортепианные его сочинения, а не органные, хотя легко мог иметь их в переложениях. Добросовестный и исправный ученик во всем, он у Штиля занимался к полному его удовольствию, но однажды вышедши из класса, больше не обнаруживал к инструменту никакого интереса и не сочинил для него ни одной пьесы.

В биографии художника, на ряду с развитием его личности, одну из важнейших задач составляет наблюдение испытанных им внешних влияний. В настоящем случае я разумею внешнее влияние в самом тесном смысле, а именно музыкальный репертуар, знакомый Петру Ильичу и почему-либо возбуждавший его внимание или любовь. За все время пребывания его в петербургской консерватории, особенно же в течении двух первых годов, я с ним виделся часто и правильно и в рассказе моем о музыкальных впечатлениях, оставивших в душе его более или менее продолжительный след, не будет существенного пробела. То же самое, замечу кстати, можно сказать и о ближайшем последующем времени, когда мы с ним жили в Москве и продолжали видеться постоянно, тогда как в позднейшие периоды его жизни, особенно же в восьмидесятих годах, сведения мои по этому предмету становятся незначительнее и отрывочнее. Вскоре после нашего первого знакомства Петр Ильич пригласил меня к себе в технологический институт. Я стал ходить к нему по вечерам, приблизительно раз в неделю, при чем не-

изменно таскал к нему ноты в четыре руки, каковыми, благодаря любезности тогдашнего главного приказчика магазина Бернара, О. И. Юргенсона, я пользовался в неограниченном количестве. Могу в точности сказать все, что мы с ним проиграли в первом году. Это были: девятая симфония Бетховена, третья Шумана, „Океан“ Рубинштейна, „Геновева“ Шумана (не увертюра, а вся опера целиком) и затем, кажется, „Рай и Пери“ и „Лоэнгрин“. Петр Ильич слегка ворчал, когда я заставлял его играть с собой длинные вокальные произведения с массой речитативов, на фортепиано выходившими бессмыслицей, но затем красоты связных цельных номеров его обезоруживали. Менее всего нравился ему Рихард Вагнер. Знаменитую прелюдию к „Лоэнгрину“ он даже прямо бранил и со всею оперою примирился лишь много лет спустя. До сих пор помню, как однажды, шлепая со мною по весенней грязи вдоль Фонтанки, он бесстрашно произнес: „знаю только одно, что у Серова гораздо больше композиторского таланта, чем у Вагнера“. Разговор этот должен был происходить около великого поста 1864 года, так как „Юдифь“ впервые дали позднею весною пред'идущего. Но о „Юдифи“ речь впереди; теперь же, возвращаясь к нашему четырехручному репертуару, я скажу, что из всего перечисленного мною самое сильное впечатление на него произвели третья симфония Шумана и „Океан“ Рубинштейна. Последнего мы несколько времени спустя сподобились услышать под дирижерством самого автора в собственном концерте, данном им в Большом театре и еще усилившем наш энтузиазм к этому произведению.

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

большею же частью восхищались и негодовали вместе. Многие из читателей удивятся, когда узнают, что одним из сильнейших увлечений Петра Ильича в эти юношеские годы был Генрих Литольф или, точнее сказать, его две увертюры „Робеспьер“ и „Жирондисты“, особенно вторая. Можно без преувеличения сказать, что именно с этих увертюр, а также с мейерберовской к „Струэнзе“ началась у Чайковского преследовавшая его целую жизнь страсть к программной музыке. В его ранних увертюрах, не исключая „Ромео и Джульетты“, влияние Литольфа еще вполне ощутительно, тогда как к Листу, повидимому, имеющему гораздо более данных увлечь молодого музыканта, Петр Ильич подходил медленно, нерешительно, недоверчиво. Действительный энтузиазм в консерваторское время из симфонических поэм в нем возбуждал только „Орфей“; лишь гораздо позже он полюбил „Faust symphonie“, и беспристрастие требует прибавить, что на стиль его собственных сочинений симфонические поэмы Листа, поработившие целое поколение русских музыкантов, имели лишь эфемерное и внешнее влияние.

Достоин внимания, что в описываемое мною время молодости Петр Ильич имел множество болезненных музыкальных антипатий, от которых в течении времени, иногда весьма продолжительного, совершенно отделался. Антипатии эти относились не к композиторам, а к цельным родам сочинения, вернее сказать—звучности. Так, например, ему не нравился звук фортепиано с оркестром, звук смычкового квартета или квинтета, а сильнее всего звук фортепиано в сочетании с одним или несколькими смычковыми инструментами. Хотя он любознательно знакомился с обширным репертуаром фортепианных концертов и камерной музыки, хотя по музыкальному содержанию то и дело случалось, что тот или другой номер приводил его в восхищение, но затем, при первом удобном случае, он бранил всю эту музыку за „безобразие“ тембра. Не раз и не десять, а сотни раз я слышал от него чуть не клятвы, что он никогда в жизни не напишет ни одного фортепианного концерта, ни одной сонаты для фортепиано со скрипкой, ни одного трио, квартета и т. д. На счет сонаты со скрипкой он так и сдержал слово. Еще страннее, что около этого же времени он давал зарок никогда не писать

ни мелких фортепианных пьес, ни романсов. К романсам, как роду искусства, он высказывал глубочайшее презрение. Ненависть эта была чисто платоническая, так как он тут же был готов вместе со мной восхищаться Глинкой, Шуманом и Францем Шубертом.

У него в это время была своего рода болезнь — считать себя органически, бесповоротно неспособным ко многим отраслям музыки, в которых он в более зрелые годы подвизался с заслуженным успехом. До сих пор было упомянуто только о родах сочинения, за которые он не хотел браться (излишне прибавлять, что в виде принудительных классных работ все эти роды сочинения были испробованы им именно в то время, в которое он давал зарок не возвращаться к ним на свободе). Но этим еще не исчерпывается вся масса его тогдашних антипатий или болезненных опасений за свою несостоятельность. Многократно и громко уверял он, что совершенно не способен дирижировать. Капельмейстерский талант сплошь и рядом бывает соединен с талантом к аккомпанименту, а Петр Ильич был прекрасный для певцов аккомпаньатор. Уж это обстоятельство должно было успокоить его самого и вызвать в других сомнение в основательности его жалоб. В консерватории ученики старших теоретических курсов по-очередно должны были дирижировать ученическим-же оркестром, и Чайковский, как лучший ученик самого старшего курса, едва ли не был первым, к которому правило это было применено. Не могу достоверно сказать, „отличился“ ли он при этом в глазах начальства, но положительно помню, что ничего особенно худого, никакого очевидного фиаско не произошло. Тем не менее Петр Ильич ссылался и на этот опыт, как на подтверждение его мрачного на себя взгляда. Стояние на эстраде возбуждало в нем такой нервный страх, что ему, как он уверял, все время казалось *будто у него соскочит голова с плеч*. В предупреждение такой катастрофы он, держа палочку в правой руке, крепко придерживал подбородок левою. Читатель, быть может, с трудом поверит, что этот пункт помешательства остался у него еще на несколько лет. В 1868 году в Москве, в концерте, данном театральной дирекцией в пользу пострадавших от неурожая, Петр Ильич, по просьбе устраивавших концерт, дирижировал балетным номером из своей тогда новой оперы „Воевода“,

и я отчетливо помню его в той-же, только одним посвященным понятной, позе с палочкой в правой руке и белокурою, в то время уже довольно густой бородой, крепкой скомканной в левом кулаке.

О любви Чайковского к Глинке, преимущественно к „Жизни за царя“, уже было говорено в другом месте настоящей книги. К произведениям главы русской музыки, постоянно дорогим сердцу Чайковского, принадлежит и „Князь Холмский“. Что-же касается „Руслана и Людмилы“, то в Петре Ильиче обнаруживаются колебания, о которых придется говорить, когда течение рассказа дойдет до его музыкально-критической деятельности. В начале шестидесятых годов он из второй оперы Глинки знал только немногие нумера, которыми восхищался без всякой оговорки. Мне особенно памятно исполнение в музыкальном обществе интродукции к первому действию, возбуждавшее в нас обоих безмерный энтузиазм. На сцене же Мариинского театра опера была возобновлена осенью 1864 года, по случаю приглашения только что прибывшего из Италии Г. П. Кондратьева, очень нам понравившегося. И остальные исполнители (Платонова, Леонова, Михайловская, Булахов, Петров 2-й, Сарриотти) или были положительно хороши, или, по крайней мере, не портили. Хоры и оркестр, в сравнении с нынешними, вероятно, показались бы очень жалкими, а обстановка нищенскою; но для нас не было сравнения, и не прерывающаяся гениальность музыки потопляла собой отдельные, мелкие и крупные недочеты исполнения. Мы бежали слушать „Руслана“, когда могли, и в скором времени добрую половину его знали наизусть. К Серову же, которому лавры Глинки не давали спать и который из нападок на „Руслана“ сделал себе специальность, мы относились с иронией и пренебрежением. Кстати или не кстати скажу, что с такой-же или большей иронией мы относились к теории „совокупного художественного произведения будущности“, начинавшей около того времени, благодаря приезду Вагнера в Россию и поездкам русских туристов за границу, находить поклонников и на нашем Севере, где Серов в течении стольких лет был единственным в своем роде. На зло Вагнеру и Серову, мы в запуски восхищались Мейербером, находя гениальными и „Гугеноты“, и „Роберта“, и „Динору“, и в особенности „Пророка“ и „Струэнзе“.

Весною 1863 года в Мариинском театре начались репетиции оперы Серова „Юдишь“. Посещение двух оперных театров консерваторским ученикам того времени весьма облегчалось следующим обстоятельством. Василий Алексеевич Кологривов, один из ближайших друзей Рубинштейна и основателей русского музыкального общества, одновременно занимал должности инспектора оркестров императорских театров и инспектора консерватории. Чрезвычайно добродушный, приветливый к молодежи и горячо преданный делу консерватории, он всякими путями доставлял нам даровой вход в театр; главным образом он нас посылал в оркестр, для чего мы облекались в черные сюртуки, а у кого были и фраки, и белые галстуки, сообщавшие нам обманчивое сходство с музыкантами оркестра; затем, он давал нам контрамарки на балкон и в партер (при тогдашнем, не редко пустынном, состоянии театров это было вполне в его власти); наконец, в экстренных случаях, для консерватории брались целые логи, певцам больше в итальянскую оперу, теоретикам в ту и другую в случае новинки. На репетиции „Юдишь“ мы ходили целыми гурьбами; для некоторых избранных была взята и ложа на первое представление. Мне помнится, что я в течение двух лет видел эту оперу восемь раз; вероятно, столько же ее видел и Петр Ильич. И сюжет, и музыка понравились ему чрезвычайно. Оригинальную параллель его между Серовым и Вагнером я приводил выше. Конечно, это была только минутная бутада, от которой он не замедлил отказаться, но, во всяком случае, восхищение его было искреннее и, что главное, продолжительное. Следует заметить, что если некоторые произведения в его музыкальном пантеоне стояли незыблемо, как, например, „Дон-Жуан“, „Жизнь за царя“, С-дурная симфония Шуберта, то относительно многих других явлений у него замечался сильный прилив и отлив; один сезон он носился с восьмой симфонией Бетховена, другой—находил, что она „просто очень мила и больше ничего“, несколько лет утверждал, что музыка „Фауста“ Пуньи (некогда знаменитого балетного композитора) неизмеримо выше одноименной оперы Гуно, а позже называл „Фауста“ Гуно шедевром. Тем замечательнее верность, которую он сохранил к „Юдишь“ Серова: за несколько лет до его смерти вышел клавираусцуг оперы, который он немедленно приобрел и начал играть с

увлечением юношеских лет, заставляя восхищаться и меня и уговаривая меня написать большую по этому поводу статью.

Некоторую долю этой симпатии он перенес и на вторую оперу Серова, на столь знаменитую некогда „Рогнеду“. Успех этого грубого и пестрого произведения, ныне кажущийся столь мало понятным, был, как известно, колоссальный. Многим показалось, что тайна русской музыки была внезапно открыта, что все предидущее было только рядом подготовительных ступеней. Сам Серов потерял голову, начал писать странные статьи и нелепые романсы. Трезвый и ясный, как всегда, Чайковский и тут не потерял равновесия, но некоторая доля увлечения все-таки на нем отразилась. Сценические эффекты, которых в „Рогнеде“ напихано много, видимо подкупали его, а к тривиальности и плоскости музыки он отнесся с необычайной для него снисходительностью. В скором же времени он к „Рогнеде“ значительно охладел, сохранив прежние чувства к „Юдиои“. Любовь его к музыке Серова ни в какое время не распространялась на его критические писания, а еще менее на его личность. К статьям его он относился с недоверием и нерасположением; популярные лекции, которые Серов весной 1864 года читал в зале Антона Контского, он посещал вместе со мной, но подсмеивался над отчаянными усилиями лектора подорвать авторитет консерватории и заодно низвергнуть Глинку и возвеличить Верстовского. Ясно и то, что Серов уже одними своими нападкамии на Рубинштейна, к которому, как сказано, Чайковский был сильно привязан, повредил себе в его глазах; но едва-ли не больше повредили ему излюбленные им фразы „о духовном содержании музыки“, об „органически сложившейся музыкальной драме“ и т. п. премудростях, за которыми у Серова по большей части скрывалась шаткость взгляда и поразительное отсутствие принципов.

Только для полноты упоминаю об эпизодическом и не оставившем никакого прочного следа личном знакомстве Петра Ильича с творцом „Юдиои“. Произошло оно, если не ошибаюсь, осенью 1864 года. За год перед сим познакомился с Серовым я. В одном классе с Петром Ильичем был чиновник государственного банка Митрофан Евстафьевич Славинский, приехавший из Керчи, где уже давно был знаменитостью, чтобы посвятить себя изучению композиции в консерватории.

Это был бледный, белокурый, чрезвычайно нежного телосложения молодой человек лет под тридцать, следовательно — гораздо старше Чайковского и большинства своих товарищей. Он подавал прекрасные композиторские надежды, впоследствии неоправдавшиеся. Он был знаком с Серовым и постоянно ходил на его „вторники“ — скромные холостые вечеринки от 8 до 12-ти, на которых все угощение состояло из чая с лимоном и булками. Как угощение, так и состав публики и времяпровождение сохранили совершенно тот-же характер и после того, как в 1863 году Серов женился на неполадившей с консерваторией ученице Валентине Семеновне Бергман. Посетители были почти исключительно литераторы: Апполон Майков, Страхов, Аверкиев, Долгомостьев, реже Федор Достоевский, Званцев — больше не припомню. Славинский предложил мне свести меня на один из этих вторников. Мне это показалось страшным предательством по отношению к Рубинштейну, в доме которого (он жил с матерью и сестрой) я был принят; но любопытство превозмогло, и я отправился к лютому врагу консерватории, оказавшемуся очень любезным хозяином и очаровательным собеседником. Я стал бывать у Серова довольно часто, и только через несколько таких посещений у меня хватило духу отправиться к Рубинштейну и сознаться в своем новом знакомстве, в котором ребяческая моя совесть продолжала видеть какое-то преступление. Со свойственным ему тактом, Рубинштейн ответил, что он не только не видит в этом ничего дурного, но и сам желает, чтобы ученики имели случай слышать разные мнения и знакомиться с разными направлениями. Приблизительно через год после моего первого вечера у Серова я уговорил и Чайковского пойти со мной к нему. Помню, что в этот раз был в числе гостей Федор Достоевский, много и без толку говоривший о музыке, как истый литератор, не имеющий ни музыкального образования, ни природного слуха. Не умею сказать, было-ли это посещение Чайковского единственным или он еще возвращался в дом, где и его, конечно, принимали с полным радушием. Во всяком случае, он больше двух-трех раз у Серова во всю свою жизнь не был. Хозяин дома продолжал не внушать ему симпатии, да притом и свободных вечеров почти не было у Чайковского, отказавшегося уже раньше этого времени от огромного круга знакомства.

Если он в Серове восхищался композитором и не долбил человека, то на творца „Юдиои“ произвел впечатление как раз обратное. Лично он ему очень понравился, а когда через полтора года Серов на консерваторском акте в Михайловском дворце прослушал выпускную кантату на оду Шиллера „К радости“, закоренелый враг консерватории остался и тут верен себе и, как передавал мне один общий знакомый (И. А. Клименко, с которым читатель настоящей биографии неоднократно встретится), отзывался так: „Нет, не хороша кантата; я от Чайковского ожидал гораздо большего“.

В заключение этих несколько безсвязных и во многих отношениях не полных воспоминаний моих о консерваторском периоде Петра Ильича, я позволю себе рассказать один случай, не имевший прямого влияния на его жизнь и несравненно более важный в моей, но, с другой стороны, весьма интересный для его характеристики, как наблюдателя и судьи окружавших его явлений. У него была приятельница, жившая в Глухом (ныне Максимилиановском) переулке, которой он давал уроки не то фортепиано, не то теории музыки. С этой госпожой (впоследствии подарившей ему прекрасный портрет Рубинштейна своей работы, тушью писанный и по ныне сохранившийся в его вещах) я знаком не был, но иногда провожал его пешком до ее под'езда. Однажды, дошедши до ее дома, мы оказались погруженными в такой горячий и интересный разговор, что Чайковскому нельзя было прямо войти: мы уселись на двух тумбах и продолжали говорить, или вернее, говорил я, а слушал он, как происходило большею частью, так как я был, по крайней мере, в четверо словоохотливее. Как теперь помню, я с желчью и озлоблением говорил о теории „совокупного художественного произведения будущего“. Петр Ильич сочувственно слушал и помалчивал, и вдруг сказал: „Вместо того, чтобы говорить все это, вы бы должны были это написать. У вас несомненное призвание стать музыкальным критиком“. Хотя я Чайковского, как музыканта, считал гораздо моложе себя, ибо в консерваторию поступил более подготовленный, но в вопросах общих и житейских я, наоборот, его слушал и побаивался. К какой из двух категорий принадлежал вопрос о моем будущем призвании? Очень может быть, что решить его мне помогло польщенное самолюбие, этот великий рычаг в жизни всякого че-

ловека, а тем более артиста. Не опасаясь выйти из рамок настоящей биографии, скажу, что эти спокойные слова, произнесенные среди белого дня, в прозаической обстановке грязного от оттепели переулка, повергли меня в совершенное опьянение. Как сумасшедший, делая промах за промахом и перенося щелчок за щелчком, бросился я, девятнадцатилетний мальчишка, искать сотрудничества в тогдашних петербургских журналах. Прошло несколько лет, прежде чем эти поиски привели к какому-нибудь результату, но для меня нет и не может быть сомнений в том, что первоначальный толчок мне был дан Чайковским. Я думаю, что могу видеть в себе прототип довольно большого числа молодых людей, которые много лет спустя, когда Петр Ильич стал на вершину славы и начал обладать обширными связями и могущественным влиянием, притекли к нему показывать свои таланты и спрашивать его советов. Нет сомнения, что то решающее влияние, которое он в молодости оказал на ровесника, он впоследствии имел и на людей, годившихся ему в сыновья и дочери. Нет сомнения, что множество призваний было решено им и что в современных оперных труппах, в концертных учреждениях, среди композиторов, капельмейстеров, музыкальных педагогов и писателей таится множество талантов, избравших себе жизненный путь и получивших бодрость по нему идти, благодаря зоркости и чуткости, с которыми он сумел определить их дарованья.

За исключением автора этих строк и Н. А. Губерта, о котором речь впереди, я не могу указать ни одного ученика консерватории, с которым у Петра Ильича завязались бы интимные дружеские отношения, сохранившиеся и впоследствии. Он был, так сказать, хорош со всеми и, как водится, со многими на „ты“. Между этими более или менее эфемерными приятелями Чайковского я, однако, позволю себе посвятить по несколько слов тем, которые болсе других отличались знаниями и талантами.

Здесь одно из первых мест принадлежит Густаву Густавовичу Кроссу. Он одновременно с Петром Ильичем поступил в музыкальные классы Зарембы, но был лет на десять старше его. В то время не носивший бороды, он поразительно походил на Наполеона I, что не мешало ему быть добрейшим малым и держать себя со всеми нами мальчиш-

ками 16—17 лет на чисто товарищеской ноге. Но он не только от нас, но также и от Петра Ильича отличался уже готовою в некотором роде артистическою репутациею. Один из лучших учеников Гензельта, он уже тогда был прекрасный пианист, неоднократно игравший публично, что не помешало ему, при основании консерватории, поступить в фортепианный класс Рубинштейна, в котором он высидел полные три года и по окончании которого он на всю жизнь остался в той же консерватории, сначала ад'юнктом, потом профессором фортепиано. В дальнейшем течении этой биографии мы встретимся с Кроссом, как первым исполнителем в Петербурге знаменитого впоследствии первого концерта.

В одном классе с Кроссом и Чайковским находился другой пианист, также впоследствии стяжавший известность, главным образом на поприще фортепианного преподавания, а в то время нашедший энергию специально изучать теорию музыки (которую, впрочем, через два года бросил). Это был Карл Карлович Фан-Арк.

Между учениками первого года консерватории самый многосторонний и самый зрелый музыкант был несомненно Рихард Мецдорф, рослый и стройный брюнет с длинными кудрями, сильно картавивший и носивший пенсне. Сын известного петербургского волторниста, Германа Мецдорфа, и племянник не менее известного виолончелиста, Рихарда Мецдорфа, почти ровесник Петра Ильича, он только что приехал из Германии, где довольно долго учился. При поступлении в нашу консерваторию, он бойко и бегло играл на фортепиано и на скрипке, сочинял какие-то оркестровые пьесы, имел в портфеле готовую сонату для фортепиано и скрипки и, вообще, во многих отношениях мог сравнительно с нами считать себя профессором. В душе он был добрый и простой малый, из которого с течением времени вышел весьма основательный капельмейстер; но тогда он находился в какой-то *Sturm und Drang-periode*, был страшно самоуверен, все твердил о Рихарде Вагнере, метил в гении и в контрапунктическом классе, где сидел вместе с Чайковским, на зло Зарембе, писал разные музыкальные солицизмы, якобы превышавшие низменное понимание преподавателя-рутинера. В консерватории он пробыл не больше двух лет и затем навсегда уехал

в Германию, где вскоре остепенился, а современем приобрел некоторую почетную известность.

Упомянутые до сих пор ученики были товарищами по классу Чайковского, т. е. в 1862—63 году находились в контрапункте (из них только Кросс дотянул до окончания полного курса): некоторые из них, как Кросс и Славинский, были годами гораздо старше Чайковского. Тот, о котором я теперь поведу речь, в 1862 году был мальчиком шестнадцати лет, только что поступившим в класс элементарной теории и, следовательно, на два курса ниже Петра Ильича. Какая-то талантливая импровизация на фортепиано обратила на него внимание старших учеников, так что мы с отверстыми об'ятиями приняли его в наш кружок. Это был ученик Дрейшока, полу-немец, полу-англичанин, сын переводчика в адмиралтействе—Иосиф Лёджер. Небольшого роста, тоненький, белокурый и бледный, с безумно-восторженными голубыми глазами, какие не редко бывают у англичан, он бросался в глаза своею несколько эксцентрическою наружностью. Сравнительно с большинством учеников, это был образованный молодой человек с литературными наклонностями, свободно говоривший по-английски, по-немецки и по-французски и, хотя не без ошибок, по-русски. Какая-то болезнь в мышцах руки или обеих рук заставила его вскоре после поступления в консерваторию оставить класс Дрейшока; он посвятил себя специально теории музыки, поощренный к этому товарищами, видевшими в нем будущего композитора. Несомненно способный, чуткий и восторженный, он, вопреки нашим ожиданиям, в этом новом классе начал учиться ту же и ту же, то лентясь, то хвоя, а окончил курс и написал свою выпускную кантату лишь через много лет, в 1871 году. Впоследствии жизнь его приняла характер какого-то романического скитания: живя то в России, то за границей, он перепробовал множество занятий, побывал домашним секретарем у какого-то финансового туза, дарившего ему дорогие оперные партитуры в прекрасных переплетах, прикащиком в каких-то коммерческих домах, иногда прозябал без места и жестоко бедствовал, а в последнее время заведывал иностранным отделом в нескольких парижских газетах, политических и финансовых. Смерть его (летом 1889 года) была необычайная. Он, между прочим, кичился ловкостью и любил, при случае, по-

казывать свое гимнастическое искусство. Возвращаясь в Париж с компанией туристов в огромном открытом экипаже, запряженном восьмеркой лошадей, он на каком-то повороте около Трокадеро на всем ходу соскочил с империалки на шоссе, при чем упал и громадное колесо прошло по нем. Его свезли в больницу, где он, после жестоких мучений, через пол-суток скончался.

Осенью 1863 года в класс гармонии (следовательно—вместе с Леджером) поступил молодой человек, которому предстояло впоследствии, через много лет, сделаться одним из самых дорогих и близких друзей Петра Ильича. Это был сын фортепианного учителя, молодой пианист, неоднократно, с отроческих лет, хотя и без особенного блеска, игравший публично и с отроческих-же лет содержащий себя и живший совершенно самостоятельно фортепианными уроками, Николай Альбертович Губерт. Фамилия и отчество у него были иностранные и двоюродные сестры его, также обучавшиеся в консерватории, даже исповедывали католическую веру, но сам Николай Альбертович был православный и так радикально обрусел, что немца в нем не оставалось и следа. С детства живший музыкой и в музыке, он, при всей слабости своей теоретической подготовки, обладал обширным практическим опытом и далеко превосходил нас знанием репертуара, особенно по части камерной музыки. Не окончивши курса гимназии, он, как многие русские люди, не имел систематического школьного образования и пополнял этот пробел чтением, до которого был большой охотник. У Зарембы он шел как-то ровно и безцветно: множество уроков, которые он продолжал давать, в соединении с довольно слабым и капризным здоровьем, не позволяли ему работать сверх необходимой меры, и хотя он производил на всех впечатление способного музыканта и умного человека, никто как-то не видел в нем будущего великого композитора, да и сам он на этот счет едва-ли питал особенное честолюбие. Лично он нам понравился чрезвычайно. Он равно пленял и благородством души, и теплотой сердца, и оригинальным юмором ума, соединенным, между прочим, с талантом рассказчика. Живший, как настоящий богемный человек, в просторной и мало мебелированной комнате, которую нанимал у некоего кухмистра на Загородном проспекте, он, уже в студенческие годы, был хлебосолом и любил ви-

деть у себя товарищей, проводивших у него нескончаемые веселые вечера за самоваром, игрою в четыре руки и музыкальными прениями. Главными посетителями этих вечеров были Чайковский, Лёджер и я. Но настоящая интимная дружба между Чайковским и Губертом началась гораздо позже, после оставления Губертом поста директора московской консерватории, приблизительно со середины восьмидесятых годов.

„На этом, собственно, заканчиваются воспоминания Г. А. Лароша о Чайковском в консерватории и о тех приятельских отношениях, которые, возникнув там, имели, в различной степени, в последующей жизни его значение. Но прежде чем перейти к рассказу о существовании Петра Ильича в этот же период времени вне стен консерватории, я считаю не безинтересным привести, со слов Лароша-же, одну из подробностей бытия консерваторских учеников того времени, которая, не имея прямого отношения к музыкальному развитию композитора нашего, дополняет, с чисто внешней стороны, картину его пребывания в консерватории“ *).

Около 1863 года в Петербурге одновременно открылось около полдюжины маленьких кофейных или кухмистерских, исключительно в подвальных этажах (в том числе одна из наиболее известных в доме голландской церкви, на Невском), с вывесками, на которых неизменно стояло: „стакан чаю 5 к. Стакан кофе—5 к. Стакан шоколаду 10 коп.“ Вся аристократия учеников консерватории, все будущие композиторы, капельмейстеры, хормейстеры и профессора теории сразу повалили в эти подвалы, манившие к себе дешевизной, сносной опрятностью и, что для нас было очень важно, центральным положением в городе, при не слишком большом отдалении от консерватории. Проводя время между репетициями, лекциями, собственными уроками, концертами и спектаклями, многие из нас попадали домой только для того, чтобы работать или спать; оттого, при всей скудности наших средств, мы, говоря сравнительно, вели более трактирную жизнь тогда, чем впоследствии. Новый тип кафе мы окрестили названием „пятикопеечной“ (в женском роде, потому что подразумевалось слово *кондитерская*). В некоторых из них — так мне, по

*) В скобках помещены слова, принадлежащие Модесту Ильичу Чайковскому.

Прим. ред

крайней мере, тогда казалось — в известные часы дня положительно преобладал элемент музыкальный и почти за каждым столом можно было слышать специальные термины, употребительные в нашем искусстве. Нужно прибавить, что мы вообще, вели себя очень смирно; отчаянных кутил между нами было мало, что совсем не зависело от больших или меньших средств, ибо кутилы, как везде, встречались и между бедными. Петр Ильич с самого учреждения „пятикопеечных“ принадлежал к самым постоянным их посетителям.



Предисловие

К

„Музыкальным фельетонам и заметкам П. И. Чайковского“. М. 1898 г.

В училище Правоведения в шестидесятых годах существовал условный, так называемый „тарабарский“ язык, польза которого, главным образом, заключалась в том, что с помощью его преступные деяния воспитанников, или разговоры о таковых, легче скрывались от бдительного ока воспитателей. Язык этот арийского семейства, славянской группы; скажу более, он тождественен с языком российским, коль скоро согласные, в нем употребляемые, заменить другими по следующей схеме:

б в г д ж з к л м н
п р с ~~т~~ ф | х ц ч ш | щ |

Если букву верхней строки заменить соответственную нижнюю, или наоборот, то получится перевод с русского на тарабарский или с тарабарского на русский. „Петр Чайковский“ будет „Бедв Лайцоргций“. Пишущий эти строки знакомством с тарабарским диалектом обязан своему товарищу по консерватории, будущему сотруднику „Русских Ведомостей“, будущему творцу „Черевичек“, „Онегина“ и „Спящей Красавицы“, в шестидесятых годах мы оба по тарабарски говорили довольно плавно. Когда в 1872 году, редактор „Русских Ведомостей“ Н. Е. Скворцов пригласил Чайковского, уже в то время чрезвычайно популярного в театральном и музыкальном кругу в Москве, хотя еще мало известного в публике, принять на себя музыкальный фельетон в его газете, предоставляя ему назначить денежные условия „какие ему будет угодно“, Чайковский согласился и, по тогдашнему обычаю, избрал себе инициалы. Не знаю, входило ли в его намерения в серьез прятаться, скрывать факт своей литературной деятельности, но, как бы то ни было, он стал

подписывать свои фельетоны не П. Ч., а Б. Л., то-есть начальными буквами имени и фамилии, произнесенных по табарарски. Отдельные, весьма немногие статьи его, ранее помещенные в „Московских Ведомостях“ и „Современной Летописи“ были подписаны полною его фамилией. Самая ранняя из них („по поводу *Сербской фантазии* Н. А. Римского-Корсакова“) в свое время обратила на себя внимание М. Н. Каткова. Чрез несколько дней после напечатания ее в „Современной Летописи“, Катков сказал мне в присутствии одного из своих постоянных сотрудников: „Вот как прекрасно пишут сами музыканты о своем искусстве. А у нас музыкальные рецензии пишутся так безсодержательно, скучно, безтактно...“ Если такое впечатление вынес погруженный в политику и педагогику, равнодушный к искусству Катков, то действие на публику, в то время битком наполнявшую дворянское собрание в субботы Музыкального Общества, было еще сильнее. Людей же, способных писать о музыке, не впадая в ребяческие промахи и в тоже время удовлетворить требованиям слога или по крайней мере, грамматики, в тогдашней Москве знали на перечет. Сохранить инкогнито при подобных условиях нельзя на долгое время и, я полагаю, после трех или четырех фельетонов, подписанных Б. Л., московский музыкальный мир твердо знал, что „Б. Л.“ значит: „Чайковский“. За исключением немногих ранних поклонников, никто не считал его гением; музыканты уважали его как замечательный талант и как солидного знатока дела, при том быстро шедшего в гору; обширный круг знакомых носил его на руках, но увлечение артистом здесь играло лишь малую роль; его любили как человека возвышенной души и очаровательного характера. Если ко всему этому прибавить, что он писал в самой распространенной и любимой тогда газете, то становится ясным, что тайна, скрывавшаяся под буквами Б. Л., будучи обнаружена, возбудила всеобщее внимание и любопытство. Как тогда, так и теперь, московские газеты распространены в Москве и провинций, в Петербурге же крайне мало читаются. Это отразилось на судьбе фельетонов Чайковского: влияние их ограничивалось Москвой и провинцией, в Петербурге же про них знали только немногие специалисты. Тем заметнее они были в Москве. Литературные достоинства соединялись в них с музыкальным ав-

торитетом: они импонировали артистам, их могла пробегать светская женщина.

В натуре Петра Ильича имелась драгоценная и редкостная черта. Как я уже говорил, он был чрезвычайно любим, а любовь, как известно, бывает пристрастна. В отношениях Чайковского к окружающим не редко можно было наблюдать примеры такого пристрастия. Можно положительно сказать, что каждая добрая в нем черта ценилась выше, что каждый его премах или слабость прощалась ему охотнее, нежели принято с людьми среднего калибра. Такое отношение называется баловством и последствием его обыкновенно бывает злоупотребление силой со стороны (баловня, ведущее к последствиям прискорбным когда в мелочах, когда в делах существенных. Ничего подобного не случилось с Петром Ильичем: купаясь ежедневно в волнах угождения и лести, он умел оставаться строгим к себе и не давать потачки ни эгоизму в действиях и чувствах, ни легкомыслию в суждениях. На пристрастие, обращенное к нему он — и здесь начинается его оригинальность — отвечал пристрастием в противоположную сторону. Как во впечатлениях, производимых им, был излишек добра, так и во впечатлениях им воспринимаемых, положительная сторона преобладала над отрицательною в несвойственной обыкновенным людям мере. Число предметов возбуждавших в нем удовольствие; число занятий, в которых он мог находить пользу; число людей, которых он уважал и хвалил; число людей, которые ему нравились, интриговали, забавляли или смешили его; число часов, оставших в его душе глубокий след и дававшие ему повод к одушевленным и поэтичным воспоминаниям — всего этого было у него гораздо более, чем у доброго и умного человека среднего калибра, более чем у других высокодаровитых и оригинальных людей, которых я имел случай наблюдать. Тот весьма превратно понял бы меня, кто в Петре Ильиче начал бы искать новóго Манилова. Его способность восхищаться бытием не происходила от этической иллюзии или от эстетической неразборчивости. Он был проникателен и трезв, с обильною жилкою юмора и не без склонности к сарказму, но количество желчи, возбуждаемой собственными разочарованиями, в нем было менее установленной так сказать меры.

Слово „критика“ у наивных людей, стоящих далеко от литературы, не редко означает порицание или даже ругань и

глумление. Если принимать критику в их смысле, то пришлось бы сказать, что чем злее человек, тем более он критик. Некоторые следы этого низменного взгляда сохранились и в классе культурном, живы даже в самих критиках. Мы думаем, что критика есть анализ, и ошибочно заключаем, что деятельность ее—отрицательная, разрушительная, карательная, тогда как объективное в ней содержание то и дело подавляет суждение, так что критика может быть художественной передачей предмета или впечатления, тоже без всякой дидактической примеси. Бывают критики как Поль де-Сен-Виктор, критики никогда никого не порицающие, потому что им некогда думать о порицании.

К критике хорошо одарен тот, кто обладает обширной восприимчивостью, а потому отзывчив на многие роды и виды впечатлений. Прибегну еще раз к сравнению с Маниловым и скажу: к критике хорошо одарен тот, на кого мелкий люд обиденных обличителей и зубоскалов смотрит свысока, подтрунивая над его „маниловщиной“. В этом смысле я охотно допущу что Чайковский—Манилов. Число композиторов, число сочинений, число исполнителей, о которых он с полной искренностью отзывался хорошо, число отдельных музыкальных черт, не возбуждающих его гнева или прямо доставляющих ему наслаждение так велико, что совершенно отделяет его от большинства коллег. Они взыскательны каждый на свой манер: один—потому что прогрессист, другой—потому что истинный русский, третий—потому что совсем немец, но все они—и немец, и русский, и прогрессист—по знаниям и способностям уступают Чайковскому, так что сумма требований оказывается обратно пропорциональной внутреннему содержанию.

Фельетоны Чайковского были, вообще говоря, не то что вежливы, а снисходительны и добродушны. Снисходительность и добродушие были чертами так сказать ремесленными. Не высшая доброта натуры, не кротость любвеобильного человека порождала эту доброту; она была простым последствием мнений Чайковского о предмете своей специальности. Человек с брюзгливым и тяжелым характером или со злым сердцем мог бы точно таким же образом быть добр в фельетоне „Русских Ведомостей“. Но Петр Ильич, как известно, обладал и личными свойствами, которые гармонировали с

этим направлением его критики и даже могли иногда случайно поддерживать его на пути снисхождения. Пробегая его книгу, читатель очень скоро увидит, что она не есть сплошная гирлянда из роз, что в ней порицания высказываются прямо и оживленно; знающий сколько нибудь нашу русскую музыкальную критику принужден будет прибавить, что, сравнительно с ее уксусным экстрактом, статьи Чайковского почти могут именоваться медом.

Несмотря на все это его фельетоны возбуждали неудовольствие. Как всякая критика, они задели много самолюбий, разрушили массу надежд и самообмана и, вероятно, глубоко оскорбили чье-нибудь заветное убеждение. Никто не может сказать, сколько было обиженного чувства, невысказанного, затаенного; можно только на основании аналогии предположить, что большинство молчало. Но мне известны случаи также и открытой обиды, когда самый добродушный из критиков-специалистов, самый тактичный и уживчивый из людей оказался в роли зоила, „не дающего хода, истинному дарованию“. Вина была исключительно на его стороне. Как у Мольера, в „Мнимом Больном“, на ученом диспуте докторант Арган утверждает: „опиум заставляет спать, от того что есть в нем снотворное свойство“, так точно артисты не могут переносить критики оттого что критика несносна. Чтобы в данном случае сохранить полное беспристрастие, нужно расширить круг и сказать: всякий объект критики питает естественную вражду к ее субъекту, всякая „рожа“ пеняет на „зеркало“. Ибо нет рожи, которая не была бы „крива“ в том или другом отношении, и обнаружение малейшего недостатка перед нами самими оставляет нас сконфуженными и обездоленными. Нас бесит не глумление, не инсинуация, не шутка, не клевета, не простое порицание, высказанное хотя бы в самой мягкой форме; нам ненавистно объективное к нам отношение, мы не можем обходиться без лести, мы алчем „нас возвышающего обмана“.

Пробыв четыре года музыкальным рецензентом, Чайковский расстался с „Русскими Ведомостями“, причем сохранил (как со всеми почти, с которыми приходил в общение) прекрасные личные отношения с редакцией, которая не могла, даже и помимо всяких личных отношений не сожалеть о потере такого драгоценного сотрудника. В нем была потребность делать добро; доставлять удовольствие и при этом

нравиться; альтруизм переплетался у него с жаждою личного успеха. Такую натуру едва-ли могло удовлетворять поприще рецензента, на которого, как он ни старайся золотить пиллю, всегда сердит или виолончелист, или второй бас, или гобой, или пианистка, или суфлер, или женский хор, или легкий тенор, или драматический тенор, или все тенора вместе. Очень может быть, что уходя из газеты, Чайковский вздохнул облегченною грудью. Композиторская деятельность его в эти московские годы была интенсивная: за исключением Рубинштейна, никто из известных в то время русских композиторов не работал так серьезно и усидчиво.

Но личная связь с редакцией, как я уже говорил, сохранилась, и когда в 1876 году последовало открытие Байрейтского театра, Чайковский очутился в числе гостей, присутствие которых придало праздничный и почти фантастический вид обыкновенно тихой экс-резиденции бранденбургских маркграфов. Он приехал слушать, смотреть и принимать к сведению; средства же на поездку дал ему опять тот же Скворцов, упросивши его при этом написать большой отчет о своих впечатлениях. В конце настоящей книги читатель найдет оригинальное и наивное покаяние музыкального туриста в том что он сунулся в воду, не спросясь броду, пошел на представление „Нибелунгов“, не подготовившись как следует. Готовиться к „Нибелунгам“, не значит посвятить несколько вечеров чтению клавираусцуга. Нужны месяцы, нужны годы учения. Кто не знает немецкого языка, не знает „Эдды“, не знает предшественников Рихарда Вагнера по крайней мере от Вебера, не знает вдобавок многотомных литературных сочинений композитора, тому трудно стать на правильную точку зрения, отличить собственные недоразумения от случайных ошибок и органических пороков художника. Сказать правду, я в Байрейте был в таком же или почти таком же положении. Также как и Чайковский я поздно сознал, как мало я был подготовлен и только не съумел принести перед читателями „Голоса“, как он перед своими, чистосердечного признания в своей опрометчивости.

На этих пяти фельетонах 1876 года прекратилась его критическая деятельность. Как я уже говорил она за короткое время принесла ему не мало неприятностей, но не в этих неприятностях следует искать причину раннего ее пре-

кращения. Причина лежала не в окружающей среде, а в нем самом.

Если бы Чайковский, давая отзыв о музыкальном явлении, мог рассчитывать на всеобщее и безусловное сочувствие, или если бы в натуре его не было той смеси великодушия и кокетства, о которой я говорил выше, то и тогда журнальная деятельность какого бы то ни было рода не сделалась бы ни его идеалом, ни постоянным для него хлебным занятием. Одаренный способностью работать усидчиво и быстро, получивший высшее образование юридическое, внимательный и жадный читатель газет, вращавшийся в разнообразных слоях общества и, во многих отношениях, типический современный человек, Чайковский повидимому имел все данные, чтобы стать блестящим публицистом и „правою рукою“ редактора-издателя. В действительности же он к этому ремеслу, как и ко многим другим, был неспособен не за отсутствием таланта, а по неимению доброй воли. Как вышел бы из него прекрасный чиновник министерства юстиции, прекрасный директор консерватории, прекрасный пианист, прекрасный гувернер, прекрасная нянька и прекрасный дипломат, так точно вышел бы и прекрасный музыкальный фельетонист, если бы его охватило внутреннее влечение к делу, навязанному ему отчасти бедностью, отчасти дружбою. Нередко скрытый и уклончивый в словах, он был необычайно правдив в своих действиях: из многого, чем он мог бы зарабатывать деньги, производить эффект и на склоне дней достигнуть влияния и почета, он, повинувшись властному призыву натуры, выбрал то, что любил всеми силами души. Он выбрал музыкальную композицию, и путь, перед ним лежавший, был давно уже намечен и бесповоротно определен, когда в 1872 году он, уступая давлению временных обстоятельств, решил по примеру многих композиторов нашего века соединить теорию с практикой, то-есть сделаться музыкальным критиком. Пребывая в этом звании, он конечно живо чувствовал, что вся его журнальная деятельность была для него лишь эпизодом, что она не только не наложит печати на его дальнейшее развитие, но даже не оставит в его жизни заметного следа.

Насколько он стоял выше наших обыденных рецензентов, настолько он стал ниже самого себя, ниже своего лучшего

я, принявшись за ремесло рецензента (я употребляю слова *рецензент* и *критик*, как однозначные, хотя у нас замечена порою склонность смешивать „рецензента“ с „репортером“). Серьезно работать из одолжения приятелю или из-за взятых вперед пятисот рублей Чайковский мог бы в таком случае, еслиб у него не было другого дела, имевшего права старшинства и давно успевшего ему полюбиться. А такое дело у него было; оно стояло у него за плечами и неотступно его призывало к трудному тернистому искусу. Когда он на своей партитуре „Вакулы Кузнеца“ надписывал „*vita brevis ars longa*“, он не отделялся пустою фразой, не щеголял набившею оскомину, банальною цитатой. Представление о краткости жизни, о необъятном размере предстоявшего ему дела действительно жило в нем; в ранней стадии композиторского поприща идея эта оказывала на него даже преувеличенное и угнетающее влияние. Ему казалось, что он умрет молодым. Он торопился писать, писать и писать, изводя кипы нотной бумаги, не отделявая своей музыки начисто, или вернее сказать, отделявая именно начисто, но одне только внешности, добросовестно заботясь о технической порядочности, слишком часто забывая план и пропорции целого. Крылатый Пегас мчал его через неровности препятствия и опасности казавшегося ему безконечным пути; он терпел неудачи, праздновал победы, двигаясь то сознательно, то ощупью, громоздил один промах на другом, пока внезапная перемена судьбы—успех его „Онегина“ не произвела его сразу в любимцы и баловни публики. Критическое поприще лежало уже далеко позади его. При изменившихся материальных обстоятельствах, он в нем нуждался менее, чем когда либо, тогда как опыт истекших годов, заставивший его созреть внутренне, придавал ему неизмеримо большую против прежнего компетентность. Какой мог бы из него выйти музыкальный писатель в то время, когда он поплыл на всех парусах, в середине, например, восьмидесятых годов, когда на него посыпались нападки петербургских газет за того же „Онегина“, когда бравшее его негодование на недостойную травлю обыкновенно разрешалось веселым смехом над языком и слогом нападавших! Однажды он взялся за перо в интересах самозащиты. Он начал описывать свою артистическую поездку, видя что музыкальная печать не в шутку надеялась убить

его триумфы молчанием и таким образом практически нанести ему тот ущерб, которого не было видно от ее теории. Как известно он остановился на пол дороге. Зная сильные и слабые стороны его натуры хотя бы настолько, насколько их знаю я, трудно сожалеть о прекрасно написанном скромном и полном интереса рассказе, которого лишено потомство вследствие этой перемены его намерения. Торс неоконченной статьи напечатан в конце книжки; произведение зрелого периода таким образом поставлено на ряду с излияниями его молодости. Читатель без труда усмотрит как окрепло в нем суждение и как расширился его горизонт. Не имея ключа к скрытию некоторых особенностей его гения и характера, мы конечно склонны мечтать о той красе, которую петербургские, московские и провинциальные журналы и газеты, которую русская и иностранная, популярная и специальная печать извлекли бы из сотрудничества такого пера и такой головы. Но с этим ключем дело представляется иначе. Рассказ был написан *pro domo sua*; не будь замалчивания со стороны музыкальной печати, не было бы и внезапной решимости возвратиться к литературе. Я нахожу что мотив самозащиты уже вносит некоторую односторонность, что повод к писанию был слишком личный, а потому и внешний. Нужно заметить, что Петр Ильич беспощадно смеялся над хвастливым самолюбием некоторых знаменитостей наших дней, роскошествующих в отчетах, повествованиях и воспоминаниях о собственной доблести и о том, как все от них в восторге. Описывая свое путешествие, он сам добродушно нашел, что обилие его триумфов неизбежно в конце концов сообщило бы его рассказу характер самовосхваления и без всякого, как мне казалось, сожаления на моих глазах решился не продолжать его и не печатать того что уже было написано. Если ему было недосуг писать о музыке вообще, ему еще менее было времени знаться с милостью или немилостью к нему нашей печати; удостоив ее ответа хотя бы единою статьей, он навсегда сошел бы с той высоты, на которой пребывал в силу гордого игнорирования. Чувствовать в душе горечь обиды—удел, от которого никакая сдержанность, никакое мужество не могло его избавить; снизить же на арену полемики, хотя бы косвенной, значило бы для него еще раз выйти из необходимого ему творческого уединения. Если такой факт, как

наличность несомненного литературного таланта не мог и не должен был совращать его с намеченного им пути, то тем менее могло и должно было вдохновлять его литературными произведениями отношение к нему фаланги рецензентов, дарование которых стояло на уровне их добросовестности.

Говоря, что из Петра Ильича в середине восьмидесятых годов *мог-бы* выйти великолепный музыкальный писатель, я конечно предположил невозможное возможным, как это делается в геометрии для большей ясности доказательства. Из желания выразиться популярным образом я впал в натяжку несогласную, строго говоря, с моим образом мыслей. Ибо возможно только то, что действительно. Обыкновенные жалобы: зачем де не случилось того-то и того-то, тогда было-бы вот то-то и то-то, кажутся мне основанными на ложном представлении о прошлом, будто бы делимом на две линии, одну—А, цепь событий действительно совершившихся, другую—Z, величину неизвестную, составленную из бесчисленного рода *яко-бы* возможных цепей событий, зависимых каждый раз от предположения неосновательного и произвольного.

Чайковский, после петербургской постановки „Евгения Онегина“, не мог сделаться музыкальным писателем, потому что не сделался таковым. Или наоборот: он не сделался им, потому что не мог им сделаться. Способности и знания его выросли, но в композиторской сфере также быстро, как и в литературной, или вернее со скоростью вдесятеро большею. Успех в публике, давно им ожидавшийся, но пришедший в такой неожиданно-колоссальной мере, не изменил в нем внутреннего человека, но энергически повлиял на внешний образ жизни. Дирижерство, путешествия, постановки новых опер и балетов, переводы текстов его вокальных сочинений на иностранные языки и т. д. заняли обширное место в его работах и в самом распределении дня, тем более, что деловая переписка по всем этим отделам велась им самим и с большою аккуратностью. Он научился взвешивать и решать разные практические вопросы, о которых прежде и понятия не имел. Но все эти усложнения деятельности относились только к одному предмету, заполонившему всего человека. Хотя в зрелые годы он сочинял гораздо менее, так что число годовых страниц и сравнить нельзя с тем, что печаталось в семиде-

сятых годах, но эти сравнительно немногие сочинения доставались ему труднее и туже, писались обдуманнее, порою с какою-то нерешительностью и мучительными сомнениями, от которых он в молодости был свободен. Доставаясь ему туже, новые детища его фантазии отнимали у него не в пример более времени, нежели прежние, родившиеся в то время когда он несся вскачь и рубил сплеча. Аккуратный и бережливый в пользовании временем, он уделял пять часов в сутки на работу собственно, то-есть на писание нот. Остальное время было посвящено другим занятиям, развлечениям и отдыху; отдых главным образом состоял в хождении пешком, в прогулках, по обстоятельствам, не всегда уединенных, но которые для него теряли всякую цену и всякий смысл, коль скоро они не были уединены: на этих прогулках композитор задумывал, мысленно скицировал, округлял, дополнял и перedelывал свои сочинения. По той же причине, кажется мне, он, любя выше всего уединение, после уединения первое место отводил *многолюдному* обществу, в котором он умел невидимо уходить в себя, умолкать среди общего говора и прислушиваться к звучащей внутри его музыке. Менее всего он переносил продолжительный tête-à-tête: тут уже необходимо расстаться с самим собою, расстаться с музыкальными грезами, сойти в будничную жизнь, слушать и отвечать. Когда я у него гостил в деревне, он иногда приглашал меня гулять с собою; ходили мы нередко молча, он, сочиняя, я рассматривая окружающее или глядя вдаль, но столь же часто я поддавался напору подступавших слов и начинал осыпать его рассказами, расспросами и рассуждениями всякого рода, как бы вытаскивая его насильно из его прекрасного далека. Не будь меня, он продолжал бы в нем жить и лелеять свое последнее, несозревшее еще создание, как король Рене прекрасную Юланту. Он был весь поглощен музыкальною стихией. Поглощала она его в себя и тогда, когда он занимался *чужою* музыкой, например зубрил сочинения А. Г. Рубинштейна в 1889 году, собираясь дирижировать в концертах, сопровождавших празднование юбилея. Но вся чужая музыка, вместе взятая (включая сюда посещение оперы, балета и концертов в столицах или за границей) являлась опять-таки эпизодом, иногда приятным и увлекательным, иногда навязчивым и перенесенным по необходимости; преобладающий

же элемент, существенное, чтобы не сказать единственное содержание его жизни, и в деревне и в городе, и в Европе и в Америке, и наедине и среди чужих, заключалось в собственных композициях или в процессе сочинения, даже в *процессе* гораздо более чем в готовых сочинениях, к которым он часто охладевал, а изредка даже становился враждебен.

Сочетание композиторской деятельности с музыкально-критической, довольно редкое в прежнее время, в XIX столетии не составляет аномалии. Шуман, Берлиоз, Франц Лист, у нас Серов и Ц. А. Кюи отличались любовью к музыкальному фельетону, энергией пропаганды, а отчасти даже и литературным талантом. Рихарда Вагнера я не назвал, потому что он достоин отдельного места: у него энергия пропаганды является колоссальной и питается определенным, в подробностях разработанным парадоксальным учением, произведшим потрясающее впечатление на умы современников и совершенно поработившим тысячи, быть может сотни тысяч адептов, несмотря на то, что сам автор, успокоенный позднейшими лаврами, во многом смягчал и даже взял назад прежние резкие приговоры или неосуществимые требования. Все эти композиторы—и Рихард Вагнер, и г. Кюи, и Серов, и Франц Лист, и Берлиоз и Шуман — были музыкальными критиками, все эти музыкальные критики были композиторами. Они имели успех и на том и на другом поприщах; они с убеждением, с горячностью проповедывали каждый свои взгляды, свою тенденцию, свои идеалы. Говорить о них по поводу Чайковского тем позволительнее и уместнее, что все они, хотя каждый представляет свои личные черты и особенности, имеют с творцом „Черевичек“ общую черту. Нет ни одного между ними, о котором можно было бы сказать: это музыкальный писатель и притом сам сочиняет музыку; про каждого в отдельности должно сказать наоборот: это композитор, и притом занимающийся также критикой как эстетикой своего предмета. Между тем (не говоря уже о Рихарде Вагнере) и Шуман, и Берлиоз, и Франц Лист, и Серов и г. Кюи приобрели авторитет музыкально-литературный, сделались известны помимо своих партитур (о Серове долгое время никто не слышал, как о композиторе, и вся его известность была журнальная или газетная); доля влияния у каждо-

го своя, но у каждого есть доля влияния. У Петра же Ильича нет никакой двойственности в целях, никакого деления: он композитор с ног до головы и оставался бы таким даже и тогда, если бы все время от 72 до 93 года продолжал состоять рецензентом при газете. Статьи его нравились бы, смешили бы, сердили бы других; на него самого они никогда не оказали бы действия, он не поддался бы влиянию собственного ремесла, пока это ремесло было бы не композиция, а что-нибудь другое.

Я позволю себе привести рассказ, вполне характеризующий его отношение к себе, как музыкальному критику. Когда я в 76 году спросил его, продолжает ли он работать в *Русских Ведомостях*, он ответил что нет, что совершенно исписался, что больше ничего придумать не в состоянии. „И знаете ли что я открыл? Прошлою весною я должен был написать про NN. Наваял это я фельетон и вдруг вспомнил, что у меня уже было про него что-то такое в 1872 году. Полез я справиться и, как бы вы думали? Оказалось, что в 1872 году у меня было сказано совершенно наоборот“. Говорилось об этом без огорчения, без сокрушения, без сарказма, без громкого смеха, без всякого самообличения, а со свойственной Петру Ильичу античною, светлою, почти веселою объективностью, что вот—мол какая замечательная штука. В этом объективном иногда юмористическом, но отнюдь не озлобленном отношении к самому себе заключается интересная черта его характера. Для биографа же она нетолько интересна, но и чрезвычайно полезна. Она составляет одну из причин почему его собственные показания о себе заслуживают такого полного доверия. Нет никакого сомнения что и в данном случае все происходило именно так, как он говорил; сначала он „наваял“ фельетон, потом вспомнил, что о том же предмете высказывался раньше, потом любопытствовал узнать как он думал и чувствовал в то время, потом удивился, узнав как скоро изменились в нем и мысли и чувства. Отчего открытис собственной неустойчивости не огорчило его, не сконфузило и не разсердило?

Ответ может быть только один: потому что Чайковский не считал себя музыкальным критиком и работал без всякой любви к делу. Если другие, по недоразумению, видели в нем, одни — проповедника добра, правды и красоты, а другие —

злого и коварного зоила, то он равно смотрел свысока и на энтузиазм неразумных поклонников, и на обидчивое самолюбие жертв. Он в факте своего литературного искусства видел скорее всего курьез („каков-мол я? вот и фельетоны пишу“), а затем, как часть в целом, курьез и в неожиданно-открывшемся противоречии („каков-мол я? В прошлом году говорил белое, а ныне—черное“). В этом его взгляде на себя рисуются глубокое равнодушие к занятию, к которому — повторяю он был высоко и весьма одарен.

Весною 1868 года Чайковскому сделала визит молодая русская дама, имевшая талант к музыке и вся полная того неопределенного энтузиазма, который так свойствен нам и делает нас такими безоружными перед так называемыми „веяниями“ всякого рода. „Веянье“, уносившее в то время молодую посетительницу начинавшего композитора, было по-видимому идеализм. Это видно из того что она приехала к нему с вопросом какие у него идеалы. Петр Ильич не потерял присутствия духа и ответил что его идеал сделаться хорошим композитором. Гостья осталась не вполне удовлетворенной таким признанием: ей хотелось знать отношение его к вопросам не только музыки, но и всей сферы человеческих интересов вообще.

В нашем ремесле на каждом шагу можно найти весьма почетных, весьма полезных и даже талантливых представителей, для которых эта сфера общечеловеческих интересов как будто не существует вовсе. Скрипач думает о смычке, об аппликатуре, о тетради этюдов, о том что сыграть на бис, об учениках и ангажементах; пианист, певец, теоретик, композитор заняты каждый специальностью в специальности, частью части, зарываясь в мелочи и с каждым годом теряя связь с тем великим целым, которое некогда, хотя бы в виде школьного урока, носилось перед его духовным взором. От таких людей Чайковского отделяет целая бездна. Если бы придирчивый враг, вооруженный увеличительным стеклом захотел не упустить ни единого повода к обвинению, он пожалуй мог бы найти, что Петр Ильич интересовался слишком многими предметами, что он разбрасывался, что образование и начитанность, отличавшие его от обыкновенного музыкального ремесленника, влияли на него в сторону противоположную. Интерес к русской истории, к иностранной беллетристике, к

путешествиям и т. д. могли бы в глазах такого врага дать повод обвинить творца „Черевичек“ в некотором диллетанризме. Благодаря изумительной экономии в пользовании временем, Чайковский умел совмещать и эти второстепенные интересы, повидимому отнимавшие у него множество часов, и неустанное служение своему „идеалу“, говоря прозой: писание партитур. Энергия сосредоточения не породила в нем ни узости взгляда, ни черствости сердца; отзывчивость и чуткость ко всему интересовавшему его в молодости, оставались при нем до последних дней, и возрастающие успехи музыканта не убивали содержание и не понизили душевного строя просвещенного человека. Если молодая энтузиастка и испытала неудачу, если она ушла от него не добившись ясной формулы, то во всяком случае ответ его не был характеристикой специалиста, не видящего ничего далее своих диэзов и бемолей.

Между гостьей и хозяином, как мне кажется, произошло некоторое недоразумение. Она искала не столько человека с широким кругозором, сколько адепта определенной школы. Большинство людей держится какого нибудь одного учения, какой нибудь одной церкви или секты, признавая не только основной догмат, но и все частные хотя бы и односторонние из него выводы. Такова пассивная часть человечества, та послушная глина, из которой немногие энергические умы, проповедники, учителя, родоначальники систем лепят создаваемые ими формы.

Чайковский равно не принадлежал ни к большинству, ни к меньшинству. Он был равно неспособен всецело и бесповоротно подчиниться чужой инициативе, пробавляться чужими мыслями, действовать по указке и наоборот сделаться руководителем, основать собственное учение и других воодушевить верою. В этом смысле можно пожалуй сказать, что он нашел веру и возбудил одушевление именно потому что ни чему не учил.

Конечно не всего человека, но существенную и интересную в нем сторону мы определим, если скажем, что он был чужд всякой системы. На сколько он умел сознавать и чувствовать недостаток в чужой конструкции, настолько он был неспособен к собственной. „Школа Чайковского“ может образоваться на изучении его творений; она никогда не про-

изошла бы из лекций или речей им произносимых, из книг или статей им составляемых; у него не было никакого своего учения, он менее всего был человек догмата, принимая слово „догмат“ и в положительном, синтетическом, и в аналитическом или разрушительном смысле.

Кто были любимые композиторы Петра Ильича в молодости и в зрелые годы? Я должен сказать прежде всего что он, вообще говоря, и в главных пунктах, выказывал большое постоянство; в частности же и вопросах второстепенных, напротив того, страдал замечательною изменчивостью, так что иногда в течение какого нибудь года переходил от одного полюса к противоположному. Вопрос о его вкусах, кажется, уже занимал некоторых газетных интервьюэров, писавших о нем в последние годы; но я думаю, что мне удастся прибавить несколько новых черт.

Как известно, главным божеством его музыкального Олимпа был Моцарт.

В этом отношении он, за все тридцать лет нашего знакомства, оставался себе верен без малейшего колебания. В 1862 году он очень мало знал Моцарта (из опер, вероятно, кроме „Дон-Жуана“ ни одной, из камерной музыки — лишь немногие нумера) но чувство его к нему уже совершенно успело сложиться. Впоследствии он занялся своим излюбленным композитором основательно и многосторонне. Старательно и любовно перевел он либретто к „Свадьбе Фигаро“, а несколько лет спустя, как известно, составил из четырех небольших, оркестрованных им, сочинений Моцарта „сюиту“, озаглавил ее „Mozartiana“ и с большим успехом исполнял в своих концертах. За несколько месяцев до смерти он сочинил слова к одному отрывку из С-мольной фортепианной фантазии Моцарта (предшествующей сонате и составляющей с нею одно целое) и сделал из него весьма эффектный вокальный квартет, исполнявшийся в концерте Русского Музыкального Общества под управлением С. И. Танеева. Наконец, за несколько дней до смерти, в последнем из концертов, в которых ему довелось дирижировать, он исполнил „открытые“ им грациозные танцы из „Идоменея“, номер ничтожный по объему, но до такой степени носящий отпечаток тонкого моцартовского изящества, что теперь, благодаря инициативе Чайковского, наверное делается репертуарным. Своими „Мо-

zartiana" покойный остался очень доволен, радовался теплому их приему со стороны публики и неоднократно говорил мне, что составит еще вторую „сюиту“ из Моцарта, тем же способом. Любовь Чайковского к творцу „Волшебной Флейты“ до некоторой степени распространялась и на период Моцарта вообще, на музыкальный, так сказать, *Louis seize*: пример этому я вижу в том обстоятельстве, что, когда в 1890 году Петр Ильич взял из нотной конторы императорских театров несколько партитур современников Моцарта (в стиле которых должна была быть написана одна из картин „Пиковой Дамы“), то ему очень понравилась опера Сарри (не помню какая) и он играл мне из нее отрывок, оставшийся у него в памяти. Думаю, что между современниками нашими весьма немногие разделят это увлечение; за то со своей стороны Петр Ильич остался совершенно чужд проснувшемуся в пятидесятых годах и усиливающемуся до наших дней движению в пользу Себастиана Баха и Генделя. Еще из Баха он, по его словам, иногда играл наедине фортепианные фуги, хотя кантаты и вообще большие вокальные сочинения его признавал „истинно-классическою тоской“; но Генделя он прямо терпеть не мог. Так как я заговорил о его антипатиях, то тут же скажу, что к числу их, как он неоднократно говаривал мне и вероятно многим другим, принадлежал и Шопен. Он, конечно, не мог отрицать в нем большого таланта; кажется даже, что в некоторых, весьма немногих его сочинениях, он находил известную прелесть, как в „Баркароле“, в F-мольной фантазии, в иных ноктюрнах; но вообще все настроение Шопена, вся его манера творцу „Черевичек“ были противны.

Если мы теперь от музыкальных *вкусов* Чайковского на минуту перейдем к его музыкальному *стилю*, от его суждений о других — к его собственным сочинениям, то бросается в глаза следующее. У маленьких художников с натурой узкою и тупою по большей части бывает так, что они вслух восхищаются тем, чему прямо подражают. В этом смысле можно, пожалуй, сказать, что у таких господ полное „согласие слова с делом“. Такого элементарного и грубого отношения к вещам у Чайковского, конечно, не было. Моцарт нравился ему не потому, чтобы он сам собирался целый век перефразировать или разбавлять Моцарта; любовь к той или другой музыке не означала у него отречение от своей самостоятель-

ности, от творческой индивидуальности. Нередко говорилось, что человеку вообще свойственно любить то, что на него *не похоже*; брюнет влюбляется в блондинку, сильная деревенская работница в изнеженного городского щеголя; между пылким холериком и флегматическим байбаком устанавливается неразрывная дружба и т. д. Отношение Петра Ильича к Моцарту и к Шопену может служить недурною иллюстрацией к этому положению. С Моцартом, которому он поклонялся с молодости и которого он в течение жизни узнавал все глубже и короче, у него ни в раннее, ни в позднее время не было ничего общего; на Шопена же он походит весьма нередко, не смотря на всю свою нелюбовь к нему. И частый минорный лад, и беспокойная оживленность средних голосов, и склонность к хроматизму, и общее преобладание меланхолии и разочарованности—все это общие черты Чайковского с Шопеном. Помню, что я ему однажды (как-то давно уже) говорил в этом роде, и что он равнодушно ответил „Очень может быть“.

В молодости он очень увлекался италианской оперой. Между всеми певцами, перебивавшими в ней при нем, он особенно чтил Тамберлика, о котором не мог вспоминать без восторга, точно так же, как в последствии между всеми певицами его покорила Арто и на всегда сделалась для него идеалом драматической и лирической певицы. Что касается до корифеев италианской оперной композиции, то в период начинавшегося моего с ним знакомства он особенно увлекался Россини и Верди; следует прибавить, что в пятидесятых годах в Петербурге еще имелось несколько певцов старой школы, обладавших традицией фиоритурного пения и с блеском исполнявших такие произведения, как „Семирамида“, „Отелло“, „Итальянка в Алжире“, которые теперь, лишенные этих исполнителей, показались бы нам странными ископаемыми. Как редкую в среде русских музыкантов особенность отмечу, что Петр Ильич любил именно эти „серьезные“ оперы Россини, возбуждавшие насмешки поклонников классической музыки, любил также, конечно, и „Вильгельма Телля“, но к „Севильскому Цирюльнику“, обыкновенно считаемому венцом творчества Россини, в молодости относился скептически, и лишь много лет спустя примирился с ним и признал его красоты. В данном случае [можно, пожалуй, отметить

некоторые черты прямого влияния на него излюбленного композитора. Кое-где в „Воеводе“, в сопранном ариозо „Опричника“ (в первом действии), в более поздний период в различных местах „Орлеанской Девы“ можно найти отголоски Россини конечно, „Отелло“ или „Севильского Цирюльника“, а именно „Вильгельма Телля“, того же „Вильгельма Телля“, который в продолжении трех четвертей столетия оказывал такое могущественное и, можно сказать, гнетущее влияние на всю музыкальную Европу. Относительно Верди я скажу, что уже в 1862 году, когда музыкальный кругозор Чайковского далеко еще не определился, он чувствовал всю грубость и декоративность его приемов (или вернее *тогдашних* приемов), но Петра Ильича, как большинство людей нашего поколения, поражал мощный драматический темперамент этого оригинального и странного художника. В более зрелые годы, Петр Ильич неоднократно высказывал любовь к Беллини, купил себе, между прочим, книжку Флоримо о творце „Нормы“ и говаривал, что он охотно переинструментировал бы „Соннамбулу“, которая была бы, дескать, вполне шедевр, если-бы не грубая, однообразно-шумная оркестровка.

Кажется, я не ошибусь, если скажу, что из всей этой группы Донизетти интересовал его наименее. Думаю, что во всяком случае суждения Петра Ильича об итальянцах представляют интерес, как живое свидетельство его полной свободы от всяких банальностей и клише. Музыканты считающие себя „сериозными“ и думающие по шаблону, или, что все равно, совсем не думающие, обыкновенно отделиваются фразой о „макаронах“ или о „шарманщиках“. Кстати скажу, что Петр Ильич чрезвычайно любил не только итальянский язык, но и самую Италию и народ итальянский, которые он хорошо узнал сравнительно поздно, начиная с 1877 года. Он в Италии, в общей сложности, прожил не менее трех лет, к Риму относился с величайшим энтузиазмом, и памятником своей любви к стране завещал нам свое „Итальянское каприччио“, оркестровую фантазию на итальянские народные темы.

Здесь место упомянуть о другом его увлечении. В противоположность сейчас названному оно оставило в его собственных сочинениях ясные следы. Приблизительно на втором году Петербургской консерватории он узнал и чрезвычайно полю-

бил увертюры Литольфа к трагедиям Грипенкерля „Робеспьер“ и „Жирондисты“. Ему захотелось написать что-нибудь в том же роде, хотя облагороженном, и можно без преувеличения сказать, что во всех его увертюрах, написанных в юношеском периоде, до „Ромео и Джульетты“ включительно, слышится влияние „Жирондистов“. Мне даже сдается, что необычайная любовь к ударным инструментам, которая у него осталась на всю жизнь, унаследована им не от Верди, с которым его стиль сочинения представлял слишком мало общего, а тем менее от Берлиоза или Листа, которых он вовсе не любил, но скорее всего от литольфовых „Жирондистов“. Но, независимо от этой черты, влияние на него Литольфа с течением времени ослабевало, по мере того, как росло и крепло в нем самостоятельное дарование.

Нечто противоположное можно сказать про его отношение к Рихарду Вагнеру, то-есть, что влияние Вагнера, в юношеских трудах, Чайковского отсутствующее, впоследствии очень слабое, стало гораздо заметнее именно в его последних сочинениях, хотя и тут сказывается скорее в частностях техники, нежели в духе и направлении целого. В 1862 году он из Вагнера знал только то, что до этой поры исполнялось в Музыкальном Обществе, в концертах Театральной Дирекции или у Штрауса в Павловске. Можно было бы ожидать, что впечатлительный молодой человек от вагнеровских концертов, великим постом 1863 года, дававшихся под управлением самого композитора, придет в безумный восторг, но не тут-то было: Петр Ильич остался прохладен и скептичен. Особенно прелюдия к „Лоэнгрину“, возбуждавшая неистовый энтузиазм в публике и в то же время сводившая с ума многих специалистов и большинство консерваторской молодежи, не производила на него никакого впечатления: он даже не находил в ней особенной оригинальности. Почти такое же отношение к Вагнеру было в нем и тринадцать лет спустя, когда мы встретились с ним на первом представлении „Нибелунгова Перстня“ в 1876 году, в Байрейте. В общей сложности, „Нибелунги“ ему нравились очень мало, и наедине со мной он из этого не делал тайны. Но он в Байрейте находился в такой компании, в которой сказать что-нибудь против Вагнера (по крайней мере для него) было совсем удобно. С ним был неразлучен профессор московской

консерватории Клиндворт, соединивший с некоторым „обожанием“ Петра Ильича вагнеризм самой чистой воды и чрезвычайно вспыльчивый характер. В сущности мы, москвичи, все немножко побаивались Клиндворта, но в особенности боялся его Петр Ильич, в котором уступчивости и мягкости было вообще гораздо более, чем нравственного мужества, и который сверх того, вероятно, чувствовал себя связанным именно тем обожанием, которое, по отношению к нему, постоянно выказывал Клиндворт. Последствием этого было то, что при других Петр Ильич или молчал про вагнеровскую музыку, или хвалил в ней то, что ему действительно нравилось; о недостатках же по возможности не упоминал. О том, как он отделался от подробного суждения в печати, я уже говорил выше.

Но, оставшийся внутренне-чуждым Вагнеру и в 1863 году и в 1876, Чайковский все-таки дожил до поры, когда в свою очередь увлекся им не на шутку. Это было в 1886 году, когда он познакомился с клавираусцугом „Парцивала“ и пришел в восторг от заключительной сцены первого действия. С этого времени, кажется мне, начинается у него иное отношение к творцу „Лоэнгрина“, хотя драматической его поэзии он не признал ни на одну минуту и до конца жизни продолжал писать оперы с ариями, дуэтами, дециметами, хорами и танцами.

Насколько он в молодости был холоден к Вагнеру, на столько горячо полюбил „Юдифь“ Серова, полюбил ее сразу и остался ей верен в продолжении всей жизни. И здесь можно отметить то же, что я сказал по поводу Моцарта и Шопена; собственные оперы Чайковского несколько на Серова не похожи, тогда как они представляют, и то в весьма самостоятельной переработке, влияния глинкинские, шумановские, мейерберовские, впоследствии Бизе и вообще новейших французов.

Заговорив о новейших французах, я не могу не вспомнить его отношение к центральной фигуре французской музыки последнего тридцатилетия, к Гуно. Многие еще помнят то необычайное, магическое действие, которое „Фауст“ французского оперного композитора оказал на петербургскую публику, когда его акклиматизировали у нас Тамберлик, Эверарди и г-жа Барбо. От этого очарования Петр Ильич

остался также свободен, как и от Вагнеровского; к охватившей Петербург мании на „Фауста“ он отнесся иронически и полусуто говаривал мне, что музыка Пуньи к балету „Фауст“ (в то время часто дававшемуся у нас) не в пример лучше. Через несколько лет в нем произошла радикальная перемена. Нет сомнения, что главною виновницею тут была Арто с ее изумительною передачей партии Маргариты, в которую эта неподражаемая артистка вложила всю поэзию, недостававшую самой музыке. Полюбивши Гунó в конце шестидесятих годов, Петр Ильич остался ему верен на всю жизнь; к величайшему моему изумлению, симпатии его к *Фаусту* распространились также и на сахарную водицу *Ромео и Джульетты*. Так же как и в большинстве прежде приведенных случаев, эти колебания симпатии не оставили следов в собственных сочинениях Чайковского, и я ни в раннем, ни в позднейшем его периоде не усматриваю особенного влияния Гунó.

Совсем другое дело Шуман, оказавший на него глубокое влияние, которое можно проследить во всей творческой деятельности Чайковского от первых его шагов до конца. Энтузиазм к Шуману был в нем и в 1862 году, когда мы с ним играли в четыре руки симфонии и увертюры творца *Геновефы* и самую *Геновефу*, не зная слов, довольствуясь музыкой и общим представлением о сюжете, так и в 1893, когда он приглашенный на несколько концертов петербургским отделением Русского Музыкального Общества, собирался посвятить один из них исполнению целиком *Рая и Перя*. Правда, что и тут не обходилось без колебаний. В середине восьмидесятих годов, как то раз, когда я был у него в деревне, он сказал мне что „уже далеко не так увлекается Шуманом, как прежде“; незадолго до смерти, когда в Петербурге, в Обществе Камерной Музыки исполнялся Es-дурный фортепианный квинтет, что пьеса эта „ужасно заиграна и порядочно таки надоела“. Следы такого, более холодного отношения к Шуману можно найти и в критических статьях Петра Ильича, стало быть, в первой половине семидесятих годов.

То же самое было и с Глинкой, имевшим на него влияние не менее Шумана, и давшим повод к еще большим в нем колебаниям. Когда в 1864 году возобновили в Петербурге „Руслана и Людмилу“, он с юношеским восторгом впивал в себя гениальные звуки, лишь поверхностно знакомые ему до

того времени. Когда я, в 1867 году, собирался начать журнальную компанию в защиту Глинки вообще и *Руслана* в особенности от нападков Серова, он одобрял и поощрял меня, как только мог, сочувственно слушал чтение мною статьи моей в рукописи, иногда советовал изменить то или другое выражение и бранил меня за медленность работы. Можно ли было усомниться, что он в вопросе о *Руслане* был совершенно за одно со мною? Каково же было мое удивление когда, несколько лет спустя, в *Русских Ведомостях*, он написал статью по поводу представления оперы в Москве, где, противопоставляя мнение „русланистов“ мнению Серова, он отдал Серову решительное предпочтение! Впоследствии, года за два до смерти, он рассказал мне, что на днях был на представлении *Руслана* и в первом действии заплакал, до того-мол гениальна музыка, но прибавил что, начиная со второго действия, „скука нестерпимая“. Около этого же времени или несколько раньше он советовал мне издать мою статью о Глинке отдельною брошюрой, и советовал именно таким тоном, как будто бы состоял с нею в полной солидарности и был морально заинтересован в распространении взглядов, в ней высказываемых. Прибавлю, что это колебание обнаруживалось в нем именно по поводу *Руслана* и *Людмилы: Жизни за царя*, напротив, он остался так же неизменно верен, как моцартовскому *Дон-Жуану*.

Я приберег к концу вопрос о его музыкальных вкусах в отношении его к Бетховену. Вообще говоря, он питал к нему *благоговение*, весьма отличное от той восторженной любви, от того деятельного культа, предметом которого был у него Моцарт. В печати этот оттенок мало обнаруживался; он относительно Бетховена высказывался осторожно и безцветно. Петр Ильич в статьях своих брезгал парадоксом, не удостоивал читателя знакомства с своими заветными мыслями, если мысли эти требовали полемики или могли ее вызвать, и, за немногими исключениями ограничивался тем, что передавал публике мнения, освященные авторитетом большинства. Из этого, конечно, не следует, чтобы он писал „против убеждения“; он просто соблюдал сдержанность, не подчеркивал отличия между общепринятым суждением и своим собственным, смягчал резкие углы. В частной беседе он, напротив, при своем живом темпераменте, нередко высказывался

в форме яркой и выпуклой, иногда поражал неожиданною и забавною бутадой. Возвращаясь к Бетховену, я скажу, что в 1867 году, когда я ему прочел в рукописи (из упомянутой уже статьи моей о Глинке): „Значение этого превосходного квартетного и симфонического композитора ныне преувеличивается с фанатизмом“ или что-то в этом роде, он весьма похвалил меня за мужество („совсем-мол не казенный фразистый тон“), а когда, лет восемнадцать спустя я развил ту же мысль в отдельной статье, в форме более умеренной и более обстоятельной, он отнесся гораздо сдержаннее и, в сущности, сказал мне только, что я несправедлив к финалу девятой симфонии. Самый разительный пример непостоянства, который я у него помню, представляют два его отзыва о восьмой симфонии Бетховена, исполнявшейся под управлением Антона Рубинштейна два года подряд, когда мы были учениками консерватории. В первом году это было гениальнейшее произведение, чуть ли не высшее из всего написанного Бетховеном, и эффект перекликающихся терций в духовых инструментах — гениальнейшая мысль, какую только можно себе представить. Во втором году это была просто „очень хорошая симфония и более ничего“. — „Ну а перекликающиеся терции?“ — спросил я. — „Что же в них особенного?“ — сказал он. „Ну да, пожалуй... как эффект *комический*“. Тут я не вытерпел: „Однако же у вас семь пятниц на неделе“. Он засмеялся и ответил: „Совершенно верно!“

Нет, не совершенно верно, скажу я теперь. Все эти противоречия (которых притом в зрелые годы стало гораздо меньше) касались только частных и отдельных номеров; в общем же он, как сказал в начале, был в течение всей своей жизни замечательно верен музыкальным привязанностям своей молодости, хотя может быть и не в такой степени, как привязанностям личным.

Я старался показать, что фельетоны Петра Ильича, что даже неоконченный рассказ его о заграничной поездке, по видимому начатый „с горя“ и от накипевшей обиды, не имели никакого значения для его духовного развития, а потому и в собственных глазах его не должны были и не могли иметь никакой цены. Это их отношение к самому автору, можно назвать *субъективным* их значением. Вопрос об этой субъективной стороне дела я считаю весьма важным в кни-

ге, черпающей главный свой интерес из имени автора, приобретшего славу не на литературном поприще. Мне остается сказать несколько слов о другой *объективной* их стороне. Вместе с Улыбышевым, Серовым и двумя тремя другими он принадлежит к числу русских музыкальных писателей, имевших понятие о предмете и умевших выражаться на отечественном языке. При всей неустойчивости мнений, при всем равнодушии не только к коренным вопросам музыкальной эстетики, но даже к вопросам, составлявшим злобу дня, Петр Ильич о текущих музыкальных явлениях мог говорить как заслуживающий доверия эксперт, говорил слогом образованного литератора и порядочного человека. К Чайковскому, как фельетонисту, вполне применимы слова Маколея о Карле I: „He was a scholar and a gentleman“. Цитату эту я сделал вполне сознательно. Она взята и с портрета, в котором теней больше чем света, а в числе пороков [указано на неустойчивость и переменчивость имевших такое роковое значение для судьбы несчастного короля. Нужно ли прибавить что, пригодные для характеристики фельетониста, слова Маколея, в связи с остальным им сказанным, были бы совершенно излишнею оговоркой по отношению к человеку? Что касается фельетониста, то я не вижу надобности скрывать или прикрашивать правду. Да, он был неустойчив и переменчив, и подобно Карлу I погиб хотя не от злобы партий (каждая из имевшихся у нас партий дорого дала бы в 1874 году, чтобы сохранить такого фельетониста), а от собственной решимости. Надоело писать и не стало критика.

Сказав, что я не сожалею об этой ранней и веселой для самого автора гибели, я высказал чувство, вызываемое во мне видом целой вереницы партитур, в которых заключается главный смысл жизни Чайковского: останься он жить фельетонистом, музыкальные сочинения его, вероятно, были бы во всяком случае написаны, но вышли бы слабее или стоили бы ему гораздо больших трудов и потуг. Возвращаясь к объективному их значению я, вместо того, чтобы еще раз высказать бесполезные сожаления о том, что могло бы быть и чего не было, напротив радуюсь и тем четырем годам музыкальных рецензий, которые собраны в настоящем томе и вероятно найдут хотя и не обширный, но сочувственный и внимательный круг читателей. Равнодушный к партиям, лаге-

рям и кличкам нашего музыкального мирка, Чайковский не только нес невыгоды, но и пользовался выгодами своего нейтралитета. С русскими музыкантами своего времени он или не знаком лично, или в хороших отношениях, варьирующих от светского знакомства до интимной товарищеской дружбы. Добродушный и порою не в меру снисходительный, он ни с одним из них не связан солидарностью догмата. Ему нет нужды бранить итальянцев в угоду любителям классической музыки, или Мейербера в угоду Шуманистам, или Рубинштейна в угоду Серову, или Глинку в угоду Рихарду Вагнера. Отдавая справедливость таланту и знанию и там где они являются в одежде чуждой нам школы или устарелой для нас традиции, Чайковский не намеренно задает предразсудок и фанатизм, то того, то другого исповедания: имевший дело с нашими партиями знает, что похвала может раздражить не хуже порицания, что на ряду с кумирами, которых не должна касаться дерзновенная рука анализа, имеются и козлы отпущения, в отношении которых запрещено не только сочувствие, но даже малейшее сострадание. За примерами ходить не долго. Из четырех корифеев итальянской оперы — Россини, Беллини, Доницети и Верди — критик, желающий показать свою принадлежность к ученым музыкантам, может до некоторой степени хвалить только первого, к остальным же трем относится свысока.

Напускная и фальшивая серьезность, господствовавшая в нашей критике пятидесятых и шестидесятых годов, происходит от долгого господства у нас мнения Шумана и Адольфа Бернгард Маркса, талантливые и тенденциозные критики которых были у нас главными проводниками как Бетховена так и „романтиков“ и „новоромантиков“, — Вебера, Мендельсона, Шопена, Франца Шуберта, пропаганда которых в самой Германии терпела долгий ущерб от всеобщего увлечения итальянщиной, а потому и была неразлучна с борьбою против итальянцев. У Чайковского любовь к тем же Бетховену, Шуберту, а еще более Моцарту, вполне мирилась с уважением к особенностям итальянского стиля даже с большою симпатией к некоторым отдельным кумирам некоторых опер *), и на этой почве мы с ним в ранней молодости нео-

*) „У итальянцев“ говорил он мне в 1862 или 63 году по поводу, кажется, соксета „Лучия“ „обыкновенно бывает так — что нибудь одно в опере очень хорошо, а все остальное уже очень плохо“.

жиданным образом сошлись. Говорю *неожиданным* образом потому, что мы были молодые люди шестидесятых годов, стало быть дышали атмосферой такого времени, когда в России только что возродился культ немецко-классической музыки, в Германии же напротив с каждым днем выше и выше поднималась волна вагнеризма и независимо от нового толка, культ старых доклассических мастеров. Все эти направления, почти в равной степени враждебные итальянщине, не могли не интересовать и отчасти не увлекать собою восприимчивых молодых людей, не успевших еще твердо установить точку зрения. Ни то, ни другое, ни третье не повлияло на Чайковского в отрицательном смысле, не сдуло его горизонта и не лишило его отзывчивости на прекрасное разных школ, эпох и разных племен. Не скрою, что я желал бы в отзывах Петра Ильича о музыке „Зоры“ (то-есть „Моисея“ Россини), „Соннамбулы“, „Аиды“ и других опер великих итальянцев еще большей решимости и определенности в борьбе с предрассудком; но и того что говорит Чайковский вы не найдете у преобладателей критики современной ему эпохи, не найдете ни у поклонников немецкой классической музыки, ни у враждебных классицизму, но выросших на его почве вагнеристов.

Решимость и определенность которых с моей точки зрения у него недоставало в защите итальянской музыки, Чайковский вполне выказал по вопросу о немецких классиках в тесном смысле слова, т. е. о великом периоде конца прошлого столетия. Он имеет смелость говорить в этом смысле в самый разгар Шуманизма, в то время как Брамс, Фолькман и другие адепты так называемой ново-романтической школы еще молоды, и советует Дирекции Русского Музыкального Общества в Москве наполнять программы квартетных собраний „по преимуществу“ произведениями Гайдна. Чтобы оценить это „по преимуществу“ необходимо сообразить, что квартеты Гайдна очень многочисленны, так что если взять только последний зрелый период его, их все-таки окажется больше, нежели во всем Бетховене. Между тем стоит развернуть программы наших квартетных вечеров, все равно русского-ли музыкального или всякого другого общества, и посмотреть сколько в них нумеров Бетховена и сколько Гайдна, чтобы убедиться что из Бетховенских один и тот же

квартет повторяется несколько раз, Гайдновский же нумер по долгу дожидается единичного исполнения. Следует вспомнить, что за Гайдна Петр Ильич заступился скорее по убеждению, чем по непосредственному влечению; Гайдн как мы видели не был в числе его любимцев. Относительно Моцарта я не имею ничего прибавить к сказанному выше. Читатель без труда усмотрит, что репертуар московских театров и программа московских концертов давали ему лишь ограниченное поле для выражения своей мысли: указывать на живые примеры Моцартовского творчества и здесь и там редко приходилось.

Молодой профессор консерватории, глубоко убежденный в великом значении Гайдна и страстно любивший Моцарта был одним из первых, указавших на новый талант в русском музыкальном мире. Настоящая книжка открывается статьей „по поводу *Сербской фантазии* Г. Римского-Корсакова“. Подобно многим другим Чайковский дебютировал отрицанием или отражением, отпором чужому мнению: охота писать пришла когда он увидел чужую несправедливость. Что будущий автор „Псковитянки“, „Снегурочки“, „Млады“ и стольких других произведений, из которых большинство в свое время было последним словом прогресса, пришелся не ко двору Москве шестидесятых годов—в этом я не вижу ничего возмутительного. Самый ограниченный музыкант, вооруженный школьным знанием и обиходным классическим репертуаром, мог видеть недостатки начинающего композитора; скрывавшиеся в нем богатые задатки было гораздо труднее усмотреть, для этого требовалась зоркость и тонкость недюжинные. „Признаться я в то время лишь на половину сочувствовал вмешательству Чайковского в спор между молодым и старым: нападки на „Сербскую фантазию“ были немusыкального, дилетантски самоуверенного свойства, но одно это обстоятельство еще не составляло положительной заслуги композитора и не внушало мне никакого желания пропагандировать школу, представителя или отдельное произведение. Относительно школы я сохранил позицию и теперь: что же касается представителя, то я не угадал и долго после не угадывал, что именно в нем заключался один из главных двигателей того знаменательного течения, которое с неудержимой силой относило и относит русскую музыку в лево, в

сторону крайнего радикализма. Скажу прямо, что в этом смысле я Г. Римского-Корсакова *просмотрел*, хотя я критик по специальности, Чайковский же бывший „критиком на час“ обнаружил именно ту недюжинную тонкость понимания, о которой я сейчас говорил и которой, прибавлю, никто не был вправе от него требовать.

Между автором настоящей книги и автором предисловия, как я указывал раньше, случались разногласия гораздо более существенные, чем по вопросу о том или другом отдельном композиторе. Собственно говоря при оценке композитора не следует и нельзя добиваться полного согласия: нет таких двух людей, вкусы и убеждения которых были бы тождественны в целом и во всех подробностях, как нет в океане двух островов совершенно одинакового очертания.

Музыкальную технику Чайковский приобрел не раньше общего образования, как это было с Моцартом, с Мендельсоном-Бартольди, с братьями Рубинштейнами, и одновременно как большинство композиторов, а после того как общее образование его уже определилось и приняло известную форму. Под общим образованием я разумею здесь не то что он мог почерпнуть из лекций Училища Правоведения. Очень может быть, что и Правоведение имело на него влияние большее чем казалось ему или чем можем усмотреть мы; во всяком случае, несомненно, что склад понятий и представлений ставших главным его содержанием, образовался в нем под влиянием русской литературы сороковых и пятидесятих годов, а затем французской тридцатых и сороковых; я должен был бы для полноты прибавить главные пьесы Шекспира, а еще более романы Диккенса и Теккерея, сделавшиеся почти составной частью русской литературы от популярности переводов. С созревшим во многих отношениях взглядом на вещи и на себя, но с самым легким багажом музыкальных сведений поступил он на выучку к Н. И. Зарембе, русскому человеку лютеранского исповедания, онемеченного воспитанием и обстоятельствами последующей жизни в такой степени, в какой, кажется, теперь уже не онемечивается у нас никто. Как он, так и я любили лекции Николая Ивановича за ясность и логичность системы и необыкновенно красноречивую форму, а самого профессора — за горевший в нем священный огонь, равно сказывавшийся и в поклонении све-

тилам классической музыки (особенно триаде Бах-Глюк-Бетховен), и в горячем, бескорыстном отношении к своему педагогическому призванию, не говоря о высоких качествах Зарембы в частной жизни. К направлению его мы оба относились критически: многое принимали, многого — нет; с каждым курсом, нас более и более оттягивало в оппозицию. Вышедши из консерватории годом позже его, я в 1867 году познакомился с книгой Гельмгольца „Die Natur der Tonempfindungen“ и, почти одновременно, с книжкой Ганслика „о музыкально прекрасном“. Оба эти мыслителя возымели на меня сразу влияние, от которого я вероятно не отделаюсь никогда. Мне показалось, что моя оппозиция Зарембе, т. е. учению Адольфа-Бернгарда-Маркса, в Гельмгольце с одной стороны, в Ганслике с другой, нашла полную мотивировку и достаточное выражение. Через год, через два, началось некоторое сближение Чайковского с молодой русской школой. Он заступился за М. А. Балакирева против Русского Музыкального Общества; я же принял сотрудничество в музыкальном журнале Г. Фаминцына и летом 1869 года в *Русском Вестнике*, в статье „мысли о музыкальном образовании в России“ сделал первую вылазку против нашего музыкального прогресса, на этот раз за одно против Серова и Ц. А. Кюи. Из них Ц. А. Кюи с восторгом приветствовал увертюру к „Ромео и Джульетте“, начиная с которой молодая школа, часто несогласная с Чайковским, не могла уже не признавать его светилом, порою своим.

В статьях его, ныне предлагаемых на суд читателя, находится страничка, посвященная Славянскому Базару, Московской гостиннице, в которой одно время давались артистические вечера именовавшиеся „забавами“? Чайковский вооружается против необычного названия и цитует знаменитые слова Берлиоза „pensez-vous que c'est pour mon plaisir que je fais de la musique?“.

Здесь, по моему мнению, высказывается то что я называю элементом французского романтизма в Чайковском. От Шатобриана до Альфреда де-Мюссе, французский поэт представляется нам или представлялся себе в виде Прометея, прикованного к скале; лира его звучит постоянным диссонансом. Следует прибавить, что красивость этого паэоса, а в более мелких представителях его эlegantность, доходящая

до приторности, сделались нам ощутительны теперь, по сравнению с крайними реалистами и в особенности с натуралистами, в тогдашнее же время и Мериме, и Виктор Гюго, и Жерар де-Нерваль, и Стендаль, и ранний Бальзак казались нам носителями лозунга „le beau c'est le laid“. О Чайковском я позволяю себе сказать что он был приверженцем „le beau c'est le laid“ (за исключением Виктор Гюго, ничего ему не говорившего ни ранними, ни позднейшими своими произведениями), что он увлекался элементом отрицания и в повестях Мериме и в драматических фантазиях Альфред де-Мюссе и даже в ранних опытах Дюма-сына, хотя наряду с этим чуткая и трезвая его натура то здесь то там чувствовала смешное в преувеличениях и крайностях. Когда же „le beau c'est le laid“ воплотился в произведениях совершенно иного духа, когда последователи Флобера стали, в свою очередь, в оппозицию, Чайковский остался верен прежним богам; поклонник Дикенса, Тургенева и Островского не сделался, как большинство нас, сторонником ни Зола, ни братьев Гонкуров. Настроение Петра Ильича было равно чуждо немецкого идеализма конца прошлого столетия, к отпрыскам которого, принадлежал и Маркс, и новейшего реализма, влияние которого, хотя отдаленное, сказывается и на Ганслике и на Гельмгольце. В 60-х годах, нам обоим могло казаться что наше несогласие с Зарембой происходило из общего источника: время показало что мое отрицание шло и не так далеко и гораздо дальше чем Чайковского. Оно шло дальше, ибо я сделался адептом учения отрицающего в музыке, обыкновенно приписываемое ей живописное и поэтическое содержание; оно останавливалось раньше, ибо я сохранил враждебность к новейшим направлениям (молодая русская школа, Рихард Вагнер, впоследствии Бизе, Масканьи и др.); от которой Петр Ильич был свободен или которое у него проявлялось в форме более мягкой. Есть люди, упрекающие Чайковского в неверности своим лучшим стремлениям, разумея под лучшими стремлениями более или менее оригинальное, более или менее независимое подражание Листу или позднейшему Дюшана; я же напротив, нахожу что увлечение Листом или молодой русской школой никогда глубоко его не захватывавшее, входило в него как составной момент, следы которого можно найти и в последних сравнительно столь по-

пулярных его операх. Не говоря о личных отношениях (личные отношения тут не дают мерил), Петр Ильич, горячо любивший XVIII век, был полон духа своего времени или по крайней мере сохранил музыкальную отзывчивость и способность к удовольствию гораздо большие чем я, несмотря на то что был годами старше. Случилось, что он высказывал мне свое недовольство тем или другим из моих печатных суждений (напр. о Берлиозе в 1882 г., о г. Римском-Корсакове, по поводу „Снегурочки“ в 1885 г.) и нет сомнения, что возмись он около этого времени за перо, между им и мною сейчас установилась бы демаркационная так сказать линия, хотя и не вал со рвом как в семидесятых годах по вопросу о „Руслане и Людмиле“.

Зачем мне было так много говорить о себе? Кому нужны все эти партийные оттенки, в конце концов не способные не только поссорить двух приятелей, но и нарушить общую солидарность их вкусов и мнений? *Le moi est haïssable*. Вот что должен каждое утро повторять себе критик, боевое положение которого и без того слишком поощряет его [ограждать себя от нападков, недоразумений и непрошенных союзов. Частое вмешательство моего я, видное в настоящих моих заметках, лишь отчасти происходит от желания избежать упрека в превознесении писателя столь часто со мной несогласного. Я спокойно перенес бы этот упрек и не стал бы сам напоминать об этих несогласиях и тем как-бы предупреждать обличения, если-бы тут не было случая снова высказать одну из моих любимых мыслей.

Каждый из нас считает и необходимо должен считать свои мнения истиною. Но мнение не делится на положительные и отрицательные, или на добрые и злые; мнений бесчисленное множество. Не помня или не зная этого, большинство впадает ежедневно в опасное заблуждение. Кто с нами согласен, тот истине друг; кто иного мнения, тот сторонник лжи и обмана. В критике (музыкальной и иной) мы склонны преувеличивать цену „хорошего направления“ или „верного суждения“ или ложно так называемой „честности“, разумея под этими и иными словечками согласие с нами. Мне всегда казалось что я, сравнительно с другими, мало люблю свое направление, что я в тенденции не вижу, как большинство, всего смысла критического бытия или всей красоты журналь-

ной деятельности. За то я страшно люблю гений, талант, знание, а также энергию, трудолюбие и жажду идеала. Все это я, с тех пор как начал более или менее сознательно относиться к вещам, встречаю в людях со мною несогласных, встречаю нередко в людях очень далеких от меня по образу мыслей, встречаю и буду встречать без всякого удивления именно потому, что мнения не делятся на добрые и злые, что мои собственные не совпадают с добром, а потому и другие, даже очень далекие от моих, не составляют зла. Вот почему я не радуюсь приращению консервативного лагеря, когда переходит к нам союзник непрочный, полууверенный, почти раскаявающийся в своей „измене“, готовый, быть может, завтра же возвратиться к прежним союзникам, не говоря уже о перебежчике сомнительного знания, ума и таланта.

Бесчисленное множество мнений представляется мне как частицы бесконечного целого. Зачем так пламенно любить частицу, быть может ничтожнейшую из ничтожных? Утвердившись на своем и памятуя статьи своего (увы! иногда нами меняемого) катехизиса, мы сделали далеко не все, что требуется от критики, не распознали дарования от бездарности, знания от полужнания и от невежества, любовь к искусству от равнодушия, трудолюбия от лени, служение идеалу от служения моде, личному самолюбию или презренному металлу. В Чайковском, даже в Чайковском - писателе, даже если помнить все его недочеты, было много того, что для меня ценнее и выше солидарности с какими-бы то ни было учениями, толками, сектами или кличками. Я в присутствии его ощущаю *силу*, ощущаю ее и тогда, когда он пишет музыкальные фельетоны и обнаруживает отсутствие любви, спешность подготовки и неустойчивость или устарелость взгляда.



Книга о Чайковском.

Газета „Россия“, 1900 г. № 598.

Модест Чайковский, „Жизнь Петра Ильича Чайковского. По документам, хранящимся в архиве имени покойного композитора, в Клину. В трех томах. С приложением портретов, снимков и факсимиле, исполненных фотоцинкографическим способом. Том первый (1840 — 1877). Выпуски I и II (стр. 1—168)“.

Прежде чем рекомендовать читающей публике новый капитальный труд М. И. Чайковского, я должен объяснить, что в книге его я принимал личное участие, хотя и в слабой мере. Первоначальное наше намерение — писать биографию пополам, Модест Ильич — все до личности, я же — все до музыки относящееся, не осуществилось, и автор „Борцов“ принял всю громадную задачу на свои плечи, а меня только попросил продиктовать ему кое-какие воспоминания, с помощью которых он мог бы дополнить то, что знал о моем первом знакомстве с будущим композитором, а также дать краткую характеристику некоторых лиц, имевших значение в жизни Чайковского за шестидесятые года. Воспоминание эти и характеристики особо упоминаются, как ~~они~~, и поставлены им в ковычки. Все это вместе занимает ~~большое~~ небольшое число страниц. Бог даст, расскажу и во второй том о своей позднейшей тесной связи с композитором. Перевел, когда после многих годов разлуки я в 1893 г. приехал в Москву, он же поселился в ее близи. А затем ~~скажу, что~~ „читал“ рукопись, но при чтении имел голос не ~~более~~, как ~~говорящий~~ вещательный, так что не имею права ни на какое „редакторское“ звание.

Я сейчас назвал задачу биографии Петра Ильича ~~громадной~~. Дело в том, что в беседах наших, в 1893 — 94 годах, мы с Модестом Ильичом решили избрать форму, сходную с таковою же знаменитой книги Томаса Мура о Байроне. Так

же, как и Байрон, Чайковский писал множество писем к близким людям или же таким, с которыми вступал в деловые сношения. Письма эти, напечатанные без выбора, в хронологическом порядке, составили бы подавляющую безформенную массу, где множество повторений, напр., одного и того же известия, сообщаемого разным лицам, скоро притупили бы внимание читателя и наскучили бы ему; с другой стороны, при такой рабской перепечатке материала, получился бы ряд томов громоздкого и дорого стоящего издания, из которого пришлось бы выискивать то, что действительно интересно. Труд Модеста Ильича прежде всего — собирание отовсюду писем, а потом изучение, классификация и выборка для печати. Есть периоды, где письма так тесно следуют одно за другим, что из них сама собой составляется летопись всех сколько-нибудь замечательных событий; большею же частью требуется связующий рассказ, и мы нашли, что, по примеру Томаса Мура, рассказ только в этих необходимых случаях и должен быть допустим, так чтобы биограф от себя говорил как можно менее.

Естественно, что в первом выпуске, имеющем дело с предками, родителями, родными и воспитателями, а затем с детством и отрочеством Чайковского, этот прием не мог применяться. Следует прибавить, что вплоть до окончания курса консерватории он жил в одном городе почти со всеми особенно дорогими ему людьми, так что в письмах было сравнительно мало надобности. Вследствие этого Модест Ильич принужден говорить от лица автора не только за период училища, правоведения, но и за следующие два: службу в канцелярии юстиции и учение в петербургской консерватории. Впрочем, немногие здесь письма, по своей малочисленности и порядку, вдвойне драгоценны. Сюда относятся письма к родителям на Алапавский завод из приготовительного пансиона училища правоведения, письма к вышедшей замуж и покинувшей Петербург сестре и путевые письма из-за границы летом 1862 г.

Модест Ильич не впервые выступает на поприще биографии. Перу его принадлежит небольшой очерк жизни А. Н. Апухтина, предпосланный посмертному собранию его сочинений. Автор „Борцов“ — не объективный и холодный, а любящий и нежный биограф, едва ли способный, на манер Све-

тония, расписывать фигуру, внушающую ему ненависть, или—если слово *ненависть* мало уместно, где говорится о Модесте Чайковском—не внушающую ему достаточной симпатии. Никогда он не будет писать, как дьяк в приказах поседельный. Но так как любовь в нем не напускная и непритворная, она не кладет на писание никакого искажающего слоя ненужных восхвалений и пристрастных умолчаний. Говоря об Апухтине, он без всякого усилия сумел избежать жалоб и нападений на его бесчисленных литературных врагов. Соблюсти такое нейтральное и вежливое отношение к музыкальным врагам его брата мне представляется труднее, но его хватит и на это.

Личные свойства Петра Ильича в значительной степени облегчают обязанность биографа не преувеличивать достоинств и обличать недостатки. Сколько ни обличай, сколько ни подчеркивай свою суровую неподкупность, в жизни и характере Чайковского мало поводов к обвинению. Допустим и то, что некрологи и воспоминания, посыпавшиеся в первые дни после его смерти, иногда бывали заражены сентиментальностью, а еще чаще грешили поверхностным знанием; допустим, что ему приписывались добродетели небывалые и фантастические. Все-таки он как человек был не только любезен и очарователен, но и нравственно прекрасен. Немногим известно, как он в течение всей жизни не переставал воспитывать себя, как он умел побеждать в себе знакомые ему приступы тщеславных и себялюбивых побуждений, как нравственный идеал в нем очищался и выяснялся, сам же он к этому идеалу придвигался путем трудной ежедневной борьбы. Щедрый и порою неразумно снисходительный к другим он был строг и взыскателен к себе. А так как самолюбивая и требовательная натура на каждом шагу напоминала о себе, то и обуздывать ее приходилось на каждом шагу. Особенно сильно, хотя и незаметно для постороннего глаза, выступает все это в его отношении к современным знаменитым композиторам. В глубине души он им, может быть, даже завидовал, по крайней мере в молодости, когда сознание силы, бывшей в нем ключом, отравлялось несправедливою оценкой или созерцанием чужих не вполне заслуженных лавров. Но если нечто подобное по временам и шевелилось внутри его, оно не могло прорваться наружу и отразиться в действиях

или хотя бы словах, нетолько из гордости, но и потому, что религия, нравственное убеждение и сердечная доброта осеняли его мысли, слова и действия. И вот он дает советы одному, хлопочет о постановке оперы другого, рекомендует место третьему и пишет статью о четвертом. Полезный многим, подкупающий и пленяющий всех, он несет свою жертву не как тонкий жизненный актер, а в сознательном и намеренном стремлении к совершенству.

Биограф нашел и еще найдет не мало случаев указать на эту в нем сторону. Разные особенности его сложной натуры и в том числе предметы его постоянных дум и особой {привязанности чрезвычайно ярко выступают в сообщаемых Модестом Ильичом материалах из ранних детских годов Чайковского. Особенно замечательны выписки из его французских тетрадок, записанных в года простительной и очаровательной безграмотности (впоследствии Петр Ильич, как известно, писал и говорил по-французски не только свободно, но даже *стильно*). Семи лет будущий композитор пишет прозой и стихами или тем, что он считает стихами. Без всякой литературной оригинальности, наивные и нескладные, эти детские излияния намечают некоторые из точек, около которых будет вертеться его жизнь, скорбеть и радоваться его чувство, воспламеняться его творческая фантазия. Бог, отечество, некоторые исторические личности, подвиг и знаменитость, а с другой стороны—семья, жизнь в деревне, красота природы—вот о чем он любит думать в прозе и стихах. Культ природы, быть может, болезненно усилился принудительною жизнью в городе: десяти лет он был отдан в приготовительный класс училища правоведения, сделался пансионером у чужих людей, в неласковом, чуждом ему Петербурге после детства, проведенного среди полного простора северной красоты. Огромную часть жизни Чайковский пробыл столичным жителем в строжайшем смысле слова. Он изведаль удовольствия, усвоил интересы, принял складку петербуржца, а впоследствии до некоторой степени и москвича. Чисто столичною чертою в нем осталась и потребность весною бежать из города, алканье волнующейся нивы, морского берега, лесной тайны; сравнительно поздно узнал он Крым и Кавказ, и до последних дней в нем боролись и чередовались любовь к своему деревенскому или полудеревенскому углу и жажда все бóльших, экзотических, океанских путе-

пешствий. Над этою и другими страстями преобладало искание деятельности и знаменитости, сказавшееся в детской тетрадке, поразительной фразой: „la force, l'activité. Il avait dans sa vie la force, l'activité!“ Лишь поздно этот идеал слился в нем с потребностью музыкального сочинительства; еще позже удалось творцу „Опричника“, „Черевичек“ и „Онегина“ прославить и воспеть любимцу семилетнего мальчика, Иоанну Д'Арк, которую впервые он увидел в книге Мишеля Массона „Les enfants célèbres“; почти в это же время патриотизм, горевший в нем сильнее культа отдельных великих людей и отчасти побудивший его написать „Мазепу“ вылился в особое, с любовью и своеобразно разработанным гимне, каким можно назвать увертюру „1812 год“.

Через несколько выпусков биография будет более и более специализироваться. Музыкант возьмет верх над всеми остальными сторонами; композитор в свою очередь возьмет верх над музыкантом. Первые два выпуска естественно свободны от этой односторонности, а для массы облик Чайковского—юноши, отрока, малютки совершенно нов и при возрастающей нашей любви к его сочинениям представляет интерес животрепещущий и всеобщий. Нет предмета уже и специального музыки; нет предмета, где, во избежание сухости, критики—как любители, так и специалисты—больше пускались в популярное пустозвонство. Модест Ильич, хоть и простой любитель, совершенно свободен от пошлой, мнимопоэтической меломании: нельзя не приветствовать беллетриста, никогда не пускающегося в беллетристику, никогда не фантазирующего по поводу той или другой музыки. Быть интересным ему впрочем прежде всего помог предмет, им избранный. Прибавлю в заключение, что книга будет издана не без роскоши. Вышедшие до сих пор 168 страниц снабжены портретами и факсимиле; в конце будет масса приложений; все вместе составит хотя и не окончательную, классическую биографию, как Отто Ян по отношению к Моцарту, но первоначальный посмертный опыт собрать и систематизировать все, что можно было найти по горячим следам. Остается пожелать, чтобы возможно большее распространение книги вызвало в свою очередь сочувственные или несочувственные отклики, суждения, дополнения и поправки, с помощью которых автору удалось бы достойно изобразить и правдиво осветить Петра Ильича Чайковского.

„Воевода“.

„Совр. Летопись“ № 6; 9 февр. 1869 г. Музыкальная хроника.

Новая русская опера „Воевода“ г. Чайковского. Бенефис г-жи Меньшиковой, 30-е января.

Еще новая опера обогатила русский репертуар, еще одно имя прибавилось к числу наших оперных деятелей и на этот раз Москва видит первый дебют нового композитора на драматическом поприще.

Автор новой оперы, данной в бенефис г-жи Меньшиковой, П. И. Чайковский, хорошо известен публике и особенно московской, среди которой он начал свое композиторское поприще. Произведения его игранные преимущественно на концертах Р. М. О. всегда награждались успехом, а некоторые из них (как вторая и третья часть его симфонии, игранной в концерте Общества 3-го февраля прошлого года) даже успехом выходящим из ряда обыкновенных. И действительно, в них выказались прекрасные стороны много обещающие в будущем. Помимо технических достоинств, помимо разнообразной, тонко-обдуманной инструментовки, в них преобладает общий тон, на них был общий отпечаток, ими высказывается личность музыкальная. Мягкие и изящные линии, теплое и женственно нежное чувство, благородство, чуждое избитой тривиальности, вот свойства лучших из сочинений Чайковского, слышанных нами и обрисовывающие характер его таланта. Где по роду задачи он не мог выражать эти преобладающие стороны своего таланта, он не редко впадал в холодность и искусственность, что обыкновенно случалось с ним в местах долженствовавших быть энергического свойства; но прекрасная художническая личность оправдала свои отрицательные стороны сторонами положительными и была любезна и симпатична даже в своей односторонности. Таким узнали мы его из симфонических произведений; теперь же

он выступает на оперное поприще и на этом более обширном поприще еще более оправдывает суждение, которое мы вывели из его инструментальных сочинений. Прежде всего надобно заметить, что избранное им либретто поставило его в самое невыгодное положение, как сценического композитора. Музыкант иногда, в минуту не сосредоточенной мысли и не полного, смутного настроения выбирает себе слова или сюжет, обреченные на бесплодность и начинает свою композицию, увлекается работой, вдохновляясь чисто музыкально, но приписывая свое вдохновение словам и сюжету, мало по малу втягивается и сживается с ложной задачей, от которой чем дальше, тем бессильнее отречься. Нечто подобное случилось с г. Чайковским, избравшим для сюжета своей первой оперы драму Островского „Воевода“ или „Сон на Волге“. Пьеса эта основана на самой ничтожной, избитой фабуле, которая однако, никого не интересуя и не смущая, скрывается под множеством пестрых деталей бытовой обстановки. Эта обстановка чрезвычайно любопытна и прекрасный язык Островского сообщает ей тот реальный, осязательный колорит, которым так отличаются все произведения этого писателя. В оперном либретто, переделанном из драмы и послужившем для музыки г. Чайковского эта бытовая обстановка совсем выкинута. Осталась только фабула, осталось представление того, как Нечай Шалыгин отнял у Бастрюкова Марью, а Бастрюков обратно отнял Марью у Шалыгина. Несколько трогательных свиданий и прощаний, и между ними несколько русских песен, [положенных на оркестр, вот все содержание оперы, называющейся „Воевода“. На это нескладное и нелюбопытное содержание написана музыка, которая вполне подтверждает высказанное выше мнение о таланте г. Чайковского, основанное на его прежних сочинениях, но прибавляет к нему несколько новых черт. Г. Чайковский — композитор очень привлекательный в своей сфере, но, сколько до сих пор видно не способный выходить из нее. Мягкие, прекрасно-умеренные, благородно изящные излияния везде, где были возможны в „Воеводе“ вышли весьма удачно; сюда принадлежит первая половина увертюры, первая ария тенора Бастрюкова, *andante* его дуэта с Марией, средняя виолончельная фраза танцев второго действия, квартет третьего действия. ~~Напротив~~ того, энергические и страстные места,

как например первый финал крайне натянуты и некрасивы: напускная храбрость, которая слышится в громовой оркестровке, редко противоречит мелкому безсилию содержания. В общем же чувствуется еще другой недостаток: г. Чайковский образовался слишком исключительно на немецких образцах; в его стиле явно слышится сродство его с новейшими подражателями Шумана, а отчасти и с Антоном Рубинштейном. Каковы бы ни были недостатки „Воеводы“ Островского, но во всяком случае несомненно, что эта пьеса проникнута чисто русским тоном. Музыка же г. Чайковского, колеблющаяся между немецким (преобладающим) и итальянским стилями боле всего чужда этого русского впечатления. При малом развитии у нас музыкального сочинения, при необходимости прежде всего усвоить то что сделано на западе в таком отсутствии народного стиля не было бы еще большой беды. Но от времени до времени в „Воеводе“ появляются русские народные песни, которые композитор берет темами для обширного развития и разрабатывает с несомненным вкусом и изяществом. Эти песни больше всего обличают не народность всех остальных нумеров. Они являются чужими среди всей этой столь мало им сродной обстановке. После такой песни как „Соловушка“, которую поет Марья Власьевна во втором действии и напев которой принадлежит к высшим проявлениям нашего народного музыкального творчества, еще живее, еще неприятнее чувствуется всякое воспоминание, навеянное Мендельсоном, Шуманом или их подражателями. С новейшими немецкими композиторами г. Чайковский разделяет пристрастие к оркестру и равнодушие к человеческому голосу; первый обработан со тщанием, с тонкой обдуманностью, с теплой любовью, второй — небрежно и незначительно. Густая, красивая инструментовка весьма часто совершенно заглушает голос действующих лиц и зрителю в таких случаях остается смотреть в либретто и догадываться о чем именно поется.

Опера г. Чайковского богата отдельными музыкальными красотами. Но в общем драматическом ходе она обличает в композиторе ограниченную способность применяться к разнообразным задачам слова и ситуации, отсутствие русского народного элемента и неумение или, вернее, нежелание подчинить оркестр голосам и выяснить последствие для эгои-

стических, виртуозных целей, а ради требования поэтического смысла.

Скажу несколько слов об исполнении этой партитуры на нашей сцене. Бенефициантка, как известно одарена прекрасным голосом и, как также известно, не одарена драматическим чутьем; она не отличается и музыкальным образованием; то и другое ей значительно вредит в роли Марьи Власьевны. Тоже, к сожалению должно сказать о Демидове, исполнившем роль Дубровина; голос его, пожалуй, еще лучше, но его сценическая несостоятельность тем более бросается в глаза. Совершенную противоположность с этими артистами составляет г. Рапорт (Бастрюков), в котором нельзя не видеть прекрасного таланта, быстро развивающегося и обещающего прекрасное будущее. Появление г-жи Ивановой, с ее свежим, симпатичным голосом в более серьезной роли нежели те, которые она доселе исполняла (в роли Олёны) не могло не порадовать друзей нашей оперной сцены. Если взять в соображение, что г-жа Иванова пела партию слишком низкую для своего диапазона, то нельзя не отдать полной справедливости как ее голосу, так и исполнению. Мелкие партии (г.г. Финокки и Радонежский, г-жи Анненская и Розанова) были исполнены большею частью добросовестно и удовлетворительно, в особенности типична была г-жа Розанова в роли старой няньки. Нельзя также не приветствовать с сочувствием такого дирижера как г. Мертен, управлявшего оперой г. Чайковского вместо своего старшего товарища—г. Шрамека. Некоторая не твердость и по временам разладица, конечно, весьма ощутительны при управлении г. Мертена, но в общем слышится жизнь и энергия, а не безучастный метроном, что составляет несомненный успех после всех представлений „Жизни за царя“, „Руслана“ и „Русалки“, вытерпанных нашей оперной публикой.

„Опричник“.

„Музыкальный Листок“ 1873—74 г. №№ 21 и 22 *).

Нашей русской музыке, вообще говоря, далеко до богатого развития музыки Германии или Франции. Я-бы не решился высказать такую мысль, боясь, что она слишком общеизвестна и избита, но есть у нас музыкальные патриоты, которые склонны думать противное; есть господа, которым кажется, что современная музыкальная композиция в нашем отечестве далеко оставила за собою композицию запада и составляет самый передовой фазис европейского искусства. Не вдаваясь в критику отдельных композиторов и отдельных произведений, которая отвлекла бы меня слишком далеко от предмета настоящей статьи, я замечу, что большинство новейших произведений русской музыки заражено некоторыми общими недугами, которых одних достаточно, чтоб доказать весьма ощутительную незрелость современной русской музыки.

Боясь гармонического общего места, старание сказать что-нибудь новое на каждом шагу, соединяются у многих из наших композиторов с мозаическою детальною работою, не дающей им подняться до широких обширных форм. Вследствие этого большие сочинения, выходящие из-под русского пера, большею частью грешат в гармоническом отношении изысканностью, а в формальном—разрозненностью и рапсодичностью. Но говоря, что нашему искусству далеко до западного, я могу не без патриотической радости прибавить, что оно идет вперед и постоянно стремится стать на один уровень с западным.

*) Перепечатано в отд. сборнике: Ларош. Музыкально-критические статьи Иад. В. Бессель и К^о. СПб. 1894, стр. 45—55.

Имя П. И. Чайковского тесно связано с этим поступательным движением русской музыки последних лет: в его произведениях знание русского народного элемента и горячая любовь к сокровищам русских народных песен соединяются с замечательным музыкальным образованием, с блестящею техникой и чувством меры, неизменно сопутствующим истинному художнику. Эти качества, доставившие молодому артисту быстро сложившуюся известность и популярность, до сих пор ценились нами преимущественно в инструментальных его сочинениях (для оркестра, фортепиано и смычкового квартета); как оперный композитор, г. Чайковский выступил только однажды в Москве (где в 1869 г. был представлен его „Воевода“); но в этом городе решительное преобладание вкуса к итальянской музыке, а отчасти и неудовлетворительное состояние личного состава русской оперной труппы создают для русского драматического композитора самое невыгодное положение в котором и достоинства, и недостатки его возбуждают мало внимания. Только Петербург имеет публику, с живым участием следящую за каждым новым музыкальным сочинением русского происхождения; вследствие этого только Петербург имеет решающий голос в деле успеха или неуспеха русского композитора. Поэтому дебют г. Чайковского на сцене нашего Мариинского театра мы можем считать его первым дебютом на поприще музыкальной драмы. Появляясь перед публикой в качестве драматического композитора, г. Чайковский приносит на новую арену все вооружение своего таланта, своей рано усвоенной опытности и обширного знания, наконец, той замечательной легкости и быстроты изобретения, которая составляет одно из наиболее характеристических его качеств. Победа его на чисто музыкальном поприще несомненна; на поприще драматическом, не менее важном для оперного композитора, шаги его не так уверены и рука не так набита; все упреки, которые могут быть сделаны новой опере, возьмут исходною точкою именно драматическое ее содержание. „Опричник“ Лажечникова содержит в себе почти готовую оперу: сократите число действующих лиц, сократите разговор, уничтожьте несколько сцен, обременяющих оперное действие, и вы получите либретто замечательное по складности, по оживлению, по глубокому и неостывающему интересу. Недостаток либретто „Опричник“ заключается именно

в том, что оно недостаточно придерживается подлинной драмы, что либреттист счел нужным заменить сценарий Лажечникова сценарием собственного изобретения, и что в этом самобытном сценарии психологическое развитие и психологическое правдоподобие подлинника утеряны.

Это относится особенно к поступлению Андрея Морозова в опричники, которое в опере является случайным и произвольным, тогда как в драме оно понятно, вытекая из несчастий, претерпленных им, и из страсти, овладевшей его существом. Но я не буду долго останавливаться на драматической канве новой оперы, которую я недавно подробнее рассмотрел в другом месте, а перейду к ее музыкальной стороне: в этом отношении она представляет много замечательных красот, на которые критика обязана указать. Я не причислю к ним инструментальное вступление, которое представляет как бы беглый и не слишком связный перечень важнейших музыкальных моментов оперы, фразы старухи Морозовой в дуэте 2 действия „Милый сын ты меня одинокую“, ариозо Андрея Морозова из того же действия „Как перед Богом, так перед тобой“, оркестровой интермедии 4 действия после того, как Андрея увели на казнь и, наконец, гимна опричников „Славен, славен, как солнце в ясный день“. Слишком частая перемена темпа, лада и мотива мешают в этой интродукции художественному впечатлению; жаль, что композитор, обладающий редким симфоническим дарованием, не предпослал своей опере большой правильно развитой увертюры, которая, выражая собою дух оперы или иллюстрируя один из ее главных моментов, в то же время имела бы и значение самостоятельной музыкальной пьесы и могла бы исполняться отдельно в концертах. Очень мило, бойко, просто и складно написана первая сцена (сватовство Митькова за Наталией Жемчужной). Здесь уже мы знакомимся с принципами, которые лежат в основании оперного стиля г. Чайковского.

Сознавая, что сила музыки заключается не в отдельных разрозненных моментах, а в цельных, стройных мелодических зданиях, связанных единством темы и модуляционного плана, композитор „Опричника“ везде заботится о том, чтобы подчинить отдельные моменты речей и разговоров общему настроению, выраженному в господствующем мотиве, тематически развиваемом и повторяемом. Здесь основной темой

служит четырех-тактовая мелодия в G-dur, в русском духе, настроения спокойного и, так сказать, благодушного; это спокойствие настроения и относительная простота технических средств прекрасно оттеняют те более сильные и страстные места оперы, для которых искусный художник приберег более сильные средства, более густые краски.

Еще замечу, что форма музыки этой сцены — форма небольшого рондо с двумя побочными партиями и дополнением. Для сцены спокойного содержания, чуждой большого движения и драматизма, как настоящая, подобная форма очень уместна и удобна. Следующая за этою сценой песня об „утушке“ (четырёх-голосный женский хор), основанная на грациозной и оригинальной народной мелодии, гармонизована строго-диатонически и большею частью с помощью басовой тонической педали; большого вариационного развития, какое мы найдем в том же действии несколькими страницами позже, здесь нет, но есть своеобразность колорита, есть характер женственной русской грации, благодаря которому этот короткий хорик производит симпатичное впечатление. Гораздо значительнее следующая за ней песня о „соловухе“, которую Наталья поет одна. Она также основана на народной мелодии, замечательной по силе и красоте, по своеобразному приступу, которым она явственно отличается от всех русских песен (двукратный шаг малой секты вверх), по соединению широкого размаха с глубокою грустью. По форме, которую установил Глинка в „Руслане и Людмиле“ (баллада финна, баллада головы, персидский хор) и которая вероятно долго еще будет служить образцом для наших композиторов, г. Чайковский дает голосу лишь тему во всей ее чистоте, повторяемую в нескольких куплетах, вариации же поручает оркестру. Между этими вариациями я укажу на предпоследнюю, где тема сопровождается диатоническою гаммою в восьмых — один из любимых приемов нашего композитора. Следующая за этою песнью сцена (Наталья, Захарьевна и женский хор) по своей свободной текучести и отсутствию претензий напоминает первую сцену (Жемчужного с Митьковым).

Следующая сцена (в которой Андрей Морозов и Басманов в сопровождении опричников тайно пробираются в сад Жемчужных) несколько грешит характером музыки: композитор хотел выразить минуту опасности, боязнь любовников быть

накрытыми, таинственность предстоящего свидания: но на деле вышло какое-то *Presto scherzando*, в роде того как иногда пишутся увертюры или финалы комических опер — музыка слишком легкая и слишком игривая для ситуации. Гораздо более правдивым и теплым мне кажется „речитатив и ариозо“ Басманова, примыкающие к этой сцене. По действию на массу, все эти начальные нумера первого действия затмеваются каватиной Наталии (начало речитатива на словах: „Почудилось мне будто голоса“). По вдохновению или поэзии замысла, этот нумер вряд-ли стоит выше пред'идущих, но он написан чрезвычайно ловко в отношении эффекта: небольшая, страстного характера мелодия *) сначала излагается виолончелями (в унисон с первыми скрипками) *PP*, потом наступает продолжительный модулирующий ход, все более и более возбуждающий ожидания слушателя и сопровождаемый постоянным *crescendo*; наконец на вершине силы и пафоса голос певицы интонирует мелодию, слышанную нами в виолончелях (на словах „Ах ветры буйны донесите к милу другу“ и т. д.) и, прибавив к ней несколько дополнительных тактов, заключает каватину. Этот нумер оперы был уже знаком нашим меломанам и до ее сценического представления: г-жа Рааб неоднократно пела его в концертах, причем успех постоянно был таков, что публика требовала повторения пьесы. Действие заключается небольшим женским хором, состоящим из четырехтактовой народной темы, повторяемой множество раз в куплетной форме и исполняемой сопранами и альтами в унисон. Чарующая грация и свежесть чисто русской темы усиливается прекрасной гармонизацией, в которой композитор, заметно избегая хитросплетений и хроматических изысканностей, вошедших у нас в моду в вариациях на народные темы, сохранил ясность и изящную простоту, подобающие минуте (песня эта на сцене сопровождается хороводом).

Второе действие начинается большим речитативом и арией Морозовой (матери героя пьесы). Написанная в сильном, патетическом роде, сцена эта однако наиболее удачна в наибо-

*) Тематически эта мелодия очень сходна с отрывком из арии Арнольда в 4-м действии „Вильгельма Телля“, на словах: „Mars chéris qu'habitait mon père, je viens vous voir pour la dernière fois“. Замечательно, что Доницетти (в большом секстете „Лучин“) и Рихард Вагнер (в последнем финале „Тристана“) также не избегли влияния этого мотива.

лее спокойном моменте (фраза „Я перед волею Господней“ E-dur, Andante sostenuto), где композитору посчастливилось найти правдивое и красивое выражение для кротости и смирения набожной женщины. Фраза эта, а равно и пред'идущая („Ах горько мне одинокой“) написана в диатонической гамме, что придает ей до некоторой степени русский характер; вообще заметно, что в музыкальной характеристике старухи Морозовой композитор стремился к народности стиля, тогда как в партии Натальи такого стремления нет, или, по крайней мере, оно гораздо слабее. Следующий затем дуэт Андрея с матерью — один из самых благодарных номеров оперы. Укажу прежде всего на удачную гармоническую разработку мотива, взятого из пред'идущей сцены, в оркестровом аккомпанементе к словам старухи: „Слыхала! он любил царский; одежду носит с одного плеча“ и т. д. Очень красива, тепла, искренна и благородна мелодия, которую Морозова поет на слова „Снега белей, солнца светлей“; повторение целого такта на словах „ярче небес лазурных, крепче скалы меж бурных...“ придает ей своеобразный отпечаток, который автор отлично эксплуатировал, когда после шеститактовой фразы тенора („Матушка родная, смою кровавую обиду“ и т. д.) он заставляет снова вступить контральт именно на этом повторяющемся такте, действие которого на этот раз еще усиливается от хроматического контрапункта, которым его сопровождает тенор. Не менее красива, хотя менее самобытна, фраза Морозовой „Милый сын, ты меня одинокую“; изящна также басовая педаль на тоне sol, в конце дуэта, во время прощания Андрея с матерью; очень своеобразно, в оркестровой ритурнели, по окончании вокальных партий, употребление септаккорда C-es-g-b после неполного нонаккорда C-g-h-d. Следующая сцена, изображающая торжественное поступление молодого Морозова в опричники, составляет кульминационную точку всей оперы. В борьбе противоречивых чувств, волнующих душу Морозова, в трагизме его положения между требованиями любви, мести и сыновней привязанности, композитор нашел такой вдохновляющий элемент, который и музыкальное изобретение его поставил на уровень высший чем во всех пред'идущих отделах оперы. Прекрасный основной мотив (начальные такты гимна опричников, которым заключается действие) проникает собою всю сцену, яв-

ляясь в разнообразной гармонической одежде; в числе его различных применений укажу на гармонизацию фразы Басманова: „Забудь свою обиду, в гробу твой враг“, где первоначальная суровость мотива совершенно уничтожена и заменена характером нежным и теплым. Впрочем, отрывки этого характера являются лишь для контраста с общим настроением сцены, которое соответствует дикости и жестокости опричины и ужасу, который она наводила на русскую землю. Этот элемент особенно рельефно выражен в превосходной фразе Вяземского: „Во имя Господа и страшных сил Его, клянись, Андрей Морозов“; но нельзя не видеть, что и в остальных местах, где должен был рисоваться элемент опричины, жесткий и свирепый характер, без ущерба для изящества музыки, передан с полною правдою. Таковы небольшие возгласы хора „Великому царю во веки слава“, „ну, молодец, опричник новый“ и др. С помощью очень смелого толкования внутреннего смысла слов, композитор заставил Андрея объявить свое намерение (идти в опричники) не речитативом, а протяжной кантиленой („Как перед Богом, так перед тобою“). Я полагаю, что он в этом месте хотел выразить не настроение ситуации, а характер лица; во всяком случае, музыкальный контраст достигнут и действует тем благотворнее, что мелодия этой фразы прекрасна. Другой эффект контраста, в той же сцене, достигается тем, что перед бурною, грозною сценой Андрея с опричниками они поют церковный хор, простые, но своеобразные аккорды которого слышатся сначала за кулисами, а потом (буквальное повторение) на сцене. Тихое и религиозное пение мужского хора а capella многозначительно комментируется дикою и свирепою фразой, которою отвечает на него оркестр: молитва опричников лицемерна, и оркестр как бы раскрывает перед нами их действительный характер. Свободою и певучестью, соединенною с верною декламацией, отличается фраза Вяземского, произносимая им сейчас после молитвы: „Довольно, братья; потрудились Богу мы человеки“; фраза эта составляет контрапункт к мотиву пред'идущей хоровой молитвы, исполняемому теперь в оркестре. Глубокое волнение, широко охватившее собою сцену, находит прекрасное успокоение в заключительном хоре, мужественный и светлый дух которого хотя не чужд суровости, которою проникнута вся сцена, и которая

требовалась драматическою правдой, но в тоже время своею ясною и здоровою гармонизацией, крепким и простым ритмом и торжествующим характером как бы снимает с слушателя бремя трагической минуты, давившее его перед тем.

Третье действие открывается интересным антрактом, первая тема которого основана на увеличенном трезвучии; в конце его мелькает красивая фраза в духе *amongo*, на доминантовой педали в G-dur. Следующий затем хор народа („Времена настали злые“) написан с благородством, свободен от общего места, хорошо разработан технически, но остается далеко позади поэтической задачи, которую здесь ставили слова: композитор не нашел звуков для передачи того глубокого, безнадежного горя, которое об'яло народ. За то в высшей степени замечательна оркестровая ритурнель, играемая, по окончании хора: в этих восьми тактах минорной тонической педали, смелость гармонии равняется ее красоте. В следующем речитативе Морозовой достойна замечания опять педаль—доминантовая, на A, после слов: „Ужели и тебя коснется десница Божья“. Не буду останавливаться на маленьком хоре мальчиков, ругающихся над Морозовой: хор этот незначителен в музыкальном отношении и в высшей степени неловок в сценическом. На среднем уровне удовлетворительной, но не вдохновенной, не потрясающей музыки стоит и дуэт женщин (Натальи и старухи Морозовой); следующее же ариозо Натальи, кроме грациозной оркестровой мелодии, сопровождающей слова: „Отец! как перед Богом, так перед тобою я“, содержит изящную кантилену на словах: „Но я его, сам Бог нас соединил“. Впрочем, все эти пьесы совершенно затмеваются финалом, в котором есть превосходнейший и оригинально построенный ансамбль (*Andante non tanto*, D-moll, $\frac{3}{4}$), начинающийся словами Андрея: „Я не могу еще понять ужасных слов ее значенье“. Продолжительная, роскошно гармонизованная педаль на тонике D-moll составляет первую часть этого ансамбля и как бы введение к нему; голоса вступают один за другим, в весьма свободной имитации; как эта форма, так и бас, отрывочно ударяемый на слабом времени, создают некоторое фамильное сходство между этим отрывком и канонем „Какое чудное мгновенье“ в первом действии „Руслана и Людмилы“; но дальнейшее течение пьесы г. Чайковского совершенно уничтожает это сходство;

упомянутая мною педаль составляет огромное *crescendo*, которое ведет к новой фразе, излагаемой *fortissimo* не в ладу тоники, как это обыкновенно делается, а на субдоминанте (G-moll), а затем повторяемой тоном выше, на доминанте главного лада, D-moll. Фраза эта (появляется сначала в партии Натальи, слова: „Нет, то не сон, родная мать родного сына проклинает“) со своеобразной силой передает взрыв отчаяния, овладевший действующими лицами. Новизна формы, прелесть гармонии и энергическая выразительность этого нумера делают его замечательным явлением новой оперной музыки; во всей партитуре „Опричника“ немного вещей, которые равнялись бы с ним по силе изобретения и по искусству выполнения. Большое аллегро, следующее за этим анданте, менее замечательно, но не портит впечатления и достойно округляет музыкальную картину финала.

Четвертое и последнее действие открывается свадебным пиром, который также принадлежит к числу удачнейших нумеров оперы. Сильный, живой, здоровый и блестящий хор этот и по соответствию с ситуацией, и по народности склада является полным и счастливым разрешением задачи. С меньшею силой, но грациозно и симпатично фантазия композитора выказалась в следующей за свадебным хором пляске опричников, музыка которой построена отчасти на народных песнях, отчасти на темах, принадлежащих самому композитору. Из числа последних должно отметить складную и выпуклую мелодию в As-dur (скрипки и виолончели). По изяществу гармонизации замечательно колено, играемое вслед за упомянутою мелодиею (C-dur). Мелодии народные, встречающиеся в этих танцах и взятые автором из сборника г. Балакирева, также очень хорошо гармонизованы, особенно две последние; жаль только, что первую из этих мелодий („Винный наш колодезь“), композитор транспонировал из мажорного в минорный лад, вследствие чего она теряет свойственный ей в первоначальном ее виде характер здоровой и светлой поэзии. Дуэт Андрея и Натальи содержит две красивые мелодии: одну на словах Натальи: „Ах, скорей бы конец пированью“, другую на ее же словах: „Ты мне жизнь и свет“. Следующий за дуэтом финал чисто драматического и речитативного характера — менее замечателен, а заключающийся в нем квартет с хором („Гляди, гроза идет из тучи“) на пред-

ставлениях пропускается. Между тем, квартет этот, как и все певучие места оперы, по изобретению, значительно превосходит речитативный отдел и отличается широким и пластически-прекрасным пением.

Инструментована партитура „Опричника“ великолепно. Не только отдельные эффекты, в которых у г. Чайковского никогда нет недостатка, занимательны и изящны, но главным образом общий колорит оркестра пленяет своею сочностью и густотою. Но, разработав оркестровую партию с любовью и тщанием истинного симфониста, г. Чайковский нигде не пренебрегает партией голосовую, нигде не забывает, что роль оркестра—роль аккомпаниатора. Его действующие лица—не безжизненные манекены, аккомпанирующие оркестру сухим речитативом, музыкально-ничтожным и ни для кого не интересным; самостоятельную и нередко вдохновенною мелодиею они возвышаются над инструментами оркестра и высказывают волнующее их настроение. Не отрицаю, что в характеристике, достигнутой этим путем, местами могло бы быть более меткости, более тонкости и более индивидуальности; не спору также, что автор отчасти грешит смешением стиля, и не нашел еще примирения между элементами, русским с одной стороны и немецко-французско-итальянским с другой. Тем не менее должно сказать, что он находится на верном пути, давая музыке в опере роль почетную, а не рабскую, как требуют радикалы музыкальной драмы. Здравость направления мало помогает художественному произведению, когда на помощь не являются знание и талант; но в „Опричнике“ мы имеем дело с сильным и высоко развитым талантом, сознательно усвоившим верное направление, вопреки модным теориям, распространившимся в нашем музыкальном мире на подобие повальной болезни.

Потому-то я считаю новую оперу явлением в высшей степени своевременным и отрадным.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА.

„Опричник“ опера в четырех действиях. Сюжет заимствован из трагедии Лажечникова, музыка П. И. Чайковского.

„Прежде нежели садиться писать оперу, я стараюсь забыть, что я музыкант“, сказал когда-то Глук, и эти слова его, повидимому, худо рекомендуящие его собственные оперы, до того понравились Рихарду Вагнеру и его адептам, что они написали их на своем знамени. Между прочим, покойный Серов, незадолго до своей смерти, поместил в „Музыкальном Сезоне“ особую статью „Великое слово великого музыканта“, составлявшую комментарий на вышеприведенное изречение Глука и, в то же время направленную против так-называемой „новой русской школы“, которая, по мнению Серова, недостаточно следовала примеру Глука. Я полагаю, что автор „Великого слова“ значительно смягчил бы свой гнев на „могучую кучку“, еслиб ему удалось дожить до постановки „Бориса Годунова“: в лице г. Мусоргского Серов нашел бы такого композитора, который не только исполнил, но даже значительно превзошел требование Глука. Творцу „Альцесты“ и „Ифигении“ никогда не снилось, до каких пределов может дойти забвение музыки со стороны оперного композитора; ему не снилось, что через сто лет после него народится поколение, которое сумеет придать его неосторожному слову буквальный и свирепый смысл, вероятно, далекий от его собственного намерения. Было бы неточностью сказать, что прогресс нашего времени ограничивается *забвением* музыки: забвение предполагает предварительное знакомство, предварительное хранение в памяти. Между тем, в наши дни на попрание музыкальной драмы начинают подвизаться такие господа, которые напоминают изречение Наполеона 1-го о Бурбонах: „Они ничему не научились и ничего не позабыли“. Вот эти-то господа и являются наиболее призванными к делу изгнания музыки из оперы. Прежде вагнеризм имел в своем распоряжении людей, основательно знавших искусство, но шедших наперекор его законам, вследствие предвзятого намерения; теперь дело обстоит гораздо проще: на помощь

духу партии и фанатизму является невежество, и этот союз одержал уже такие победы, что о музыке забывать стали не только композиторы, но и сама публика.

Оперные композиторы устроили между собою состязание: каждый старается перещеголять своих собратий в отрицании музыки; трудно предсказать, до каких размеров дойдет и когда прекратится эта травля, но вполне вероятно, что нам еще предстоит увидеть на нашей лирической сцене произведения проникнутые духом, недавно приобретшем господство. Опера г. Чайковского не имеет характера этого отчаянного прогресса. Не знаю, послужит ли это ему во вред или в пользу, но композитор „Опричника“ богат музыкальными мыслями, музыкальным вкусом и музыкальными знаниями. Изящная, даровитая и опытная рука, которая нам знакома из его инструментальных сочинений, легко узнается и в его опере; обилие прекрасных мелодий нередко совершенно самостоятельного, индивидуального отпечатка, соединяется с неослабным интересом гармонической разработки и с блестящим оркестровым колоритом. Таковы качества, которыми мы не могли бы наслаждаться в „Опричнике“, еслиб композитор прежде написания своей партитуры, сумел „позабыть, что он музыкант“. Богатство музыкальных красот в новой опере так значительно, что она, во всяком случае, займет важное место как между произведениями г. Чайковского, так и между образцами русской драматической музыки. К этому присоединяется замечательно счастливый выбор сюжета. Драма Лажечникова—самое зрелое, самое сильное из его произведений; она написана в эпоху, когда его талант находился на кульминационной точке своего развития; она не только картинна и эффектна, но, в то же время, полна и внутренней жизни, неподдельного, горячего чувства. В ней нет психологических тонкостей, которых вообще был чужд Лажечников; ее психические мотивы просты и элементарны, а это-то и делает ее в высшей степени благодарною для музыкального воспроизведения. В то же время, она изобилует сценическим движением и патетическими положениями. Но перенести литературную драму, даже самую музыкальную по духу, целиком на лирическую сцену, растянуть ее разговоры на речитативы, арии и ансамбли дело невозможное, является скользкая и щекотливая необходимость выбросить одно, переставить дру-

ное и добавить третье. Результаты этой перекройки хорошо знакомы тем, которые сравнивали общеизвестные, классические произведения драматической литературы с оперными либретто, взятыми из них. Литературное достоинство, насколько оно зависит от тонкости мысли, от красоты языка и стиха, всегда приносится в жертву соображениям музыкального свойства, о чем вряд-ли ктонибудь сожалеет, так как музыка, отбросив чуждый ей философский и аналитический элемент, вознаграждает слушателя широким развитием элемента лирического и, сверх того, подкупает его чувственной прелестью звука. Но есть другая сторона, которую оперная переделка драм должна уважать: это — логическая постройка действия и развитие фабулы. Известно, однако, что в действительности это требование мало соблюдается: на итальянской сцене из года в год даются странные, драматические рапсодии, в которых зрители давно отвыкли искать логического смысла, но которые носят заглавия известных драм Шекспира и Шиллера, и, конечно, весьма удивило бы и Шиллера и Шекспира, еслиб поэтам удалось взглянуть на них. Исключения есть, но они составляют редкость, и, к сожалению, либретто „Опричника“ не из их числа. Особенно первое действие бросается в глаза отсутствием связи и причинности. В лажечниковском подлиннике, Андрей Морозов, влюбленный в Наталью Жемчужную, приходит к ней в сад на тайное свидание; в этом свидании, которое составляет главный интерес первого действия, зритель знакомится с героем и героинею пьесы и приобретает участие к их дальнейшей судьбе. Для музыки здесь очевидный повод к любовному дуэту — мотив, конечно, не новый, но такой, который никогда не состареется. Либреттист также заставляет Морозова придти на свидание, дав ему в проводники Θεодора Басманова и целый хор опричников (у Лажечникова Морозов приходит один); опричники разбирают тын, окружающий сад Жемчужных, но вслед за тем оказывается, что разбирать его было не для чего: Морозов и Басманов входят в сад и, не отыскивая княжны, начинают между собою вести разговор о поступлении Морозова в опричники. О княжне упоминается вскользь, причем Басманов говорит своему другу: „Не жди Натальи; что время попусту терять?“ Андрей немедленно соглашается с ним и они оба уходят. Вслед за ними на сцену

является Наталья, которая была там и до них; акт кончается хором сенных девушек, написанным в народном вкусе; таким же хором он и начался. Зритель недоумевает и не может об'яснить себе причину, по которой либреттист, так явно выставил холодность и равнодушие первого любовника. Дело, однако, находит свое об'яснение в драме Лажечникова. В подлиннике, во втором действии происходит бой между отрядом опричников, налетевших грабить лавки, московского Китай-города, и хозяевами и сидельцами лавок. К купцам примыкает и Андрей Морозов, только что перед тем ограбленный отцом Натальи и выгнанный им, с помощью подложного духовного завещания, из принадлежавшего ему дома. Свалку застает Федор Басманов, который, видя в рядах противников своего друга, Морозова, приказывает немедленно прекратить ее. На стихшей площади между друзьями происходит об'яснение, в котором Басманов, узнав о несчастьях своего друга предлагает ему идти в опричники, и здесь-то, в виду безотлагательности дела советует ему „до поры княжну из мысли выбросить“. Андрей соглашается. В его положении отмстить Жемчужному и добыть себе Наталью не остается иного средства, как немедленно ехать в Александровскую Слободу и вооружиться именем, перед которым трепетали бояре. Перенесши разговор второго действия в первое, либреттист не только возбуждает в нас сомнение относительно любви Морозова, но и извращает его нравственный характер. Нравственное чувство эпохи возмущалось против поступления в опричники: на них было обращено всеобщее презрение. Герой драмы, которому зритель сочувствует до конца, идет наперекор этому нравственному чувству, но только тогда, когда несчастья и несправедливости, разразившиеся над ним, доводят его до отчаяния, до исступления; у него старуха мать, которая вследствие подложного завещания лишилась крова, и хотя к оскорбленному сыновнему чувству у Морозова и присоединяется эгоистическая страсть — любовь к Наталье—но все же он идет в опричники не ради одного себя. Совсем не то в опере: не испытав еще никаких несчастий (по крайней мере, таких, о которых зрителю было бы известно), герой пьесы, в первом произносимом им слове, выражает решимость поступить в шайку разбойников и душегубцев, и трагическая борьба между долгом и страстью

заменена простым актом капризной, злой воли. Либретто не в одном месте выиграло бы, если бы ближе придерживалось подлинника. Импровизованное сражение между купцами и опричниками в Китай-городе могло бы, по моему мнению, дать материал для оживленной и эффектной сцены и последующее объяснение Басманова с Морозовым могло бы (конечно, с сокращениями) произойти так же, как и в подлинной драме. В опере слишком коротка и без всякой связи с последующим та сцена, в которой уличные мальчишки ругают старуху Морозову опричницей. С другой стороны, надо отдать либреттисту справедливость, что в сцене проклятия он внес в оперу драматический мотив, которого нет у Лажечникова и который, хотя и не нов, но весьма эффектен. Обилие бытового элемента в первом действии заключается в песнях, перенесенных сюда автором из его прежней оперы „Воевода“. Мне кажется, что в „Воеводе“ эти песни были уместнее, и время, которое уходит на них в новой опере, лучше было бы посвятить на более основательное развитие характера Андрея, на мотивировку отчаянного поступка, в котором коренится драма „Опричник“.

Г. Чайковский такой художник, к которому следует подходить с самыми строгими и возвышенными требованиями. Иначе можно было бы, пожалуй, сказать, что либретто „Опричника“ не хуже либретто большинства русских опер, и примириться с его недостатками, как с последствиями укоренившегося у нас обычая. Как музыкальное произведение, „Опричник“ — отрадный цветущий оазис после той драматически-декламационной пустыни, в которой русские композиторы томили нас в продолжении последних лет. Нельзя не приветствовать свободы, с которою г. Чайковский пользуется словом; нельзя не приветствовать его стремления к ансамблям, этому драгоценнейшему достоянию драматической музыки, и к связной мелодической кантилене, в которой рисуется характер лица и настроение минуты; нельзя не восхищаться тем богатым талантом, который композитор наш проявляет и в арии и в ансамблях. Местами, однако, эта свобода заходит слишком далеко. Являясь к опричникам давать присягу Морозов говорит Вяземскому: „Как перед Богом, так перед тобою души не постыжу грехом обмана. Неволею иду, но та неволя во мне, как дух нечистый, поселилась“, и пр. Так

говорит человек в момент высшего волнения, в момент, когда на него только что нахлынула отчаянная решимость, готовая (как мы и видим сейчас после) столь-же скоро и отхлынуть. Такие слова должны быть произнесены порывистым речитативом; г. Чайковский написал на них протяжную, широкую мелодию в медленном темпе и в характере атогосо. Можно было-бы также упрекнуть композитора в неоднократных неточностях декламации; но я не буду настаивать на предмете, о котором современные критики хлопочут так усердно, что их можно скорее упрекнуть в избытке, чем в недостатке внимания. Я так много говорил о драматических погрешностях новой оперы, что с удовольствием укажу на один высокодраматический момент ее: это—сцена присяги, когда Морозов поступает в опричники. За исключением упомянутого сейчас ариозо, которое я считаю неуместным, вся эта сцена ведена превосходно: основанная на оригинальном, сжатом, ритмически-крепком мотиве, прекрасно разработанном, она производит потрясающее действие короткими возгласами хора, прерывающими речь Морозова и Вяземского.

Мотив, о котором я говорю, взят из напева хора опричников, которым оканчивается она: „Славен, славен, как солнце в красный день, наш отец и царь, господин Руси великой“. Кроме этой сцены, упомянутый мотив нередко появляется в оркестровом аккомпанименте других частей оперы—езде, где возбуждается представление опричины. Заговорив о тематическом развитии, я здесь-же укажу на прекрасный балет последнего действия, музыка которого основана на трех русских песнях: „Винный наш колодезь“, „На Иванушке чапан“ и „Катенька веселая“ (все три из сборника г. Балакирева). Музыка эта замечательна по прекрасной разработке мотивов; особенно хорошо гармонизована мелодия „Катеньки веселой“, которая появляется неожиданно и с большою силой. Весьма красива также принадлежащая самому композитору мелодия в *as-dur*, составляющая одно из колен этих танцев. Но если в балете „Опричника“ мы вполне узнаём того мастера инструментального письма, которого мы привыкли чтить в г. Чайковском, то нельзя сказать того-же об увертюре, или, как ее назвал автор, интродукции. Составленная мозаически из пестрых кусочков, нахвачанных из разных частей оперы, интродукция эта имеет бессвязность попури, непонятного и

загадочного даже в отдельных своих моментах. Чтоб не возвращаться более к народным песням, которыми композитор, по примеру своих современников, воспользовался для своей оперы, я укажу на два ряда вариаций, написанные с любовью и большим искусством. Первый из этих рядов—песня „Соловушка в дубравушке“, которую поет Наталья (четыре куплета, каждый с новым аккомпаниментом); к сожалению, композитор счел нужным прибавить к подлинной мелодии этой песни окончание собственного изобретения (восемь тактов в первом куплете на слова „Скучно, скучно мне, девице, в теремочке; утешай меня соловушко в кручине“). Окончание это—характера сентиментального и не в духе народной мелодии. Подобного упрека нельзя сделать прекрасным вариациям, которыми оканчивается первое действие. Темою им послужила песня: „За двором лужок“; она исполняется в унисон соединенным хором сопрано и альтов, которые повторяют ее шесть раз при изменяющемся аккомпанименте.

Самые эффектные мелодии оперы, конечно, не те, которые автор взял из народных песен и которые по необходимости служат только иллюстрацией бытового характера, а те, которые сочинены им самим и в которые вложен характер драматический. Сюда, например, относится небольшое ариозо Натальи в первом действии (*ges-dur*). Несмотря на свой весьма незначительный объем, это чрезвычайно благородный и эффектный номер, который приобрел общую любовь еще в прошлом году, когда неоднократно исполнялся в концертах. Сюда же относится, в дуэте Морозовой с сыном, ее фраза: „Снега белей, солнца светлей“, а также следующая за ней фраза Морозова: „Матушка родная, смою кровавую обиду“. Укажу также на грациозный оркестровый мотив (*d-moll*), которым в третьем действии сопровождаются слова Натальи, когда она просит жестокого отца „казнить ее, но выслушать сначала“, а также на певучую фразу, которую композитор вложил ей в уста вслед за тем („Но я его, сам Бог соединил“). Характером глубоко-прочувствованной скорби и душевной боли, выраженной не без оригинальности, отличается, в большом финальном ансамбле третьего действия фраза Натальи: „Нет, то не сон; родная мать, родного сына прокликает“. Следует также заметить, что эффект этой фразы искусно подготовлен обширною и чрезвычайно богатою пе-

далью на басовом *ре* (тридцать два такта); эта педаль, в гармоническом отношении, одна из замечательнейших подробностей новой партитуры. Далее, в последнем действии, красотой мелодии отличается особенно дуэт Андрея и Натальи (фраза $6\frac{3}{4}$, As-dur: „Ах! скорей бы конец пируванью“ и фраза $\frac{4}{4}$, Des-dur: „Ты мне жизнь и свет“), а также, в следующем за этим номером квартете с хором, фраза Вяземского: „Гроза идет из тучи“. Вообще говоря, постоянная забота композитора о вокальной части оперы и его редкий в наше время мелодический дар имеют последствием то, что „Опричник“ для голоса и искусства каждого певца представляет задачи гораздо более благодарные, чем любая из русских опер последнего времени. Если к этому прибавить благородство гармонического стиля, прекрасное и свободное, нередко смелое ведение голосов, чисто-русское искусство находить хроматические гармонии в диатонической мелодии, богатые педали, которыми композитор, впрочем, пользуется слишком часто, уметь округлять сцены и соединять их в большие музыкальные целые, наконец, неистощимо-богатую, благозвучную и изящную инструментовку, то в результате мы получим партитуру, которая, обладая многими из достоинств нашей современной оперной музыки, свободна от большей части ее недостатков. Это важное музыкальное значение „Опричника“ не должно ни критике, ни самому автору закрывать глаза на сценические недостатки новой оперы. Друзья таланта г. Чайковского льстят себя надеждой, что когда он строже отнесется к драматическому плану оперы, он займет на русской лирической сцене то же высокое положение, которое ему уже теперь удалось занять на симфонической концертной эстраде.

3.

Газета „Голос“. 6 октября 1874 г. № 276.

Вчера, 4 октября, на сцене нашей русской оперы, был возобновлен „Опричник“ г. Чайковского. Страдая многими серьезными недостатками в отношении драмы и сценария, произведение это вознаграждает слушателя обилием музыкальных красот. Мелодическое богатство и непрерывно, в течении четырех действий, льющийся поток густых и сочных

гармоний делают оперу г. Чайковского, если не украшением нашей лирической сцены, то украшением нашей музыкальной литературы и составляет новое свидетельство о богатом и симпатичном даровании этого композитора. Так, казалось нам, отнеслась к опере и публика, часто и долго апплодировавшая и неоднократно кричавшая „bis“. Распределение ролей представило два отступления от прежнего: Андрея, вместо г. Орлова, исполнял г. Барцал, Морозову, вместо г-жи Крутиковой, г-жа Вальтер-Каменская. Отсутствие г. Орлова видимо не понравилось слушателям. Новый primo цомо решительно не мог вызвать их сочувствия или даже снисхождения: после многих нумеров г. Барцалу громко шикали, что весьма прискорбно и, во всяком случае, несправедливо. Не имея не только замечательных, но даже сносных голосовых средств, г. Барцал, и в „Опричнике“ как прежде в „Фаусте“ и в „Руслане“, выказал себя артистом до-нельзя старательным, добросовестным, обладающим музыкальным вкусом и даже талантом и, конечно, с такими данными имел полное право на более деликатное к нему отношение публики. Г-жа Каменская, как и в прежние разы, пела несколько холодно, а играла очень мало, (впрочем без явных промахов и смешных неловкостей), но совсем свежая и полная звучность ее молодого, красивого меццо-сопрано не могли не подкупить публику, которая ей одушевленно апплодировала. Из прежде-известных исполнителей, мы не можем не упомянуть о г-же Рааб (Наталья), неустанными шагами идущей вперед и совершенствующей свою игру и свое пение; громадный эффект произвела она в каватине первого действия и, вместе с г-жею Каменской в дуэте 3-го действия. Г. Мельников, и как певец, и как актер, был превосходен в небольшой роли Вяземского. В отношении игры невыгодно выдавался г. Васильев 1-й (князь Жемчужный), который в трагической заключительной сцене 3-го действия предавался таким многочисленным и странным телодвижениям, что изобразил собою комического старца, присутствие которого в этом ансамбле как нельзя более странно... Хоры были хороши, особенно в молитве 3-го действия; свадебный хор 4-го акта, по нашему, мог быть исполнен с большим одушевлением. Очень хорош был оркестр, роль которого в богатой утонченно-разработанной партитуре г. Чайковского в высшей степени важна и благодарна.

„Кузнец Вакула“.

Газета „Голос“ 2 декабря 1876 г. № 333.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОЧЕРКИ.

Опера „Вакула—Кузнец“ (слова Я. П. Полонского, музыка П. И. Чайковского) на Мариинской сцене.

В том обширном и чарующем мире, который представляется нам в общей совокупности творений Гоголя, не последнее место отведено музыкальности, царству общих идей и неопределенных настроений. Разсудочный и скептический аналитик, повидимому, Гоголь был полон самого восторженного и чистого лиризма, и нередко среди сатирической галереи пошлых или курьезных фигур, написанных с беспощадною правдой, его, словно, уносила могучая волна музыкального вдохновения, и смешные или вычурные речи будничного мира умолкали перед торжественными аккордами, мгновенно вызванными гением поэта. Иная страница Гоголя звучит как отрывок из дивной симфонии; поэт, словно, борется с бессилием слова, которое лишь отчасти может обнять его идею, слишком общую для логического обособления. Если Гоголь вообще производит такое действие на читателя, то действие это должно быть вдвойне сильно на русского читателя. Редкий художник умел так откликнуться на самые заветные струны, звучащие в русском сердце, или так уловить своеобразный характер русской природы; помимо общечеловеческого значения его творчества, которое—я в этом уверен—рано или поздно, будет признано во всем цивилизованном мире, в этом писателе особенно много черт, прелесть которых для нас заключается в их интимном родстве с русскою природою, русским бытом и русским духовным строем.

Для русского музыканта такой поэтической гений представляет богатый и заманчивый родник. Хотя, по свободе и своенравности замысла, произведения Гоголя редко уклады-

ваются в правильную драматическую форму с завязкою и развязкою, и собственно для оперы, Гоголь, таким образом, представляет мало пищи, его лирические порывы и сказочные грезы способны в высшей степени воодушевить инструментального (програмного или, пожалуй, балетного) композитора. Следует прибавить, что при той свободе драматической канвы, которая вообще господствует у нас, русских, число сюжетов, возможных для лирической сцены, гораздо более, чем, например, у романских народов, понятия которых в этом деле, быть может, более узки, но и более определенны. Каковы бы ни были сценические затруднения, представляемые „Ночью перед Рождеством“, не удивительно, что такой даровитый русский музыкант, как Серов, пленился этим сюжетом, как увлекался он во дни молодости „Майскою ночью“, как увлечется, быть может, будущий русский оперный композитор „Тарасом Бульбою“ или даже „Ревизором“. Повесть „Ночь перед Рождеством“ изобилует и лирическими моментами, и комическими положениями, и элементом чудесного; она с трех сторон может воспламенить воображение музыканта и возбудить его творческую деятельность.

Задача претворять драгоценную и обильную массу гоголевской повести в сжатый экстракт оперного либретто выпала на Я. П. Полонского, который выполнил ее с чуткостью даровитого поэта и с мастерством опытного литератора. Замечательно, между прочим, искусство, с которым либреттист сумел сохранить подлинные гоголевские выражения и втиснуть их в короткий оперный стих. Но правильной драматической формы в „Вакуле-кузнеце“ нет точно так же, как нет ее в большинстве русских опер; действие не сосредоточивается в одном интересно завязанном узле, и отдельные сцены, нередко полные прелести, не группируются вокруг общего центра, не кажутся необходимыми для развития сюжета. Но было бы лицемерием утверждать, что строгое единство драматического действия у нас необходимо для успеха оперы: „Жизнь за царя“, „Рогнеда“ и „Борис Годунов“ показывают, напротив, что наша публика довольна и тогда, когда отдельные сцены, связанные между собой искусственно, но не искусно, ударяют по какой-нибудь ее заветной струне, возбуждая в ней ужас или сострадание, смех или простое любопытство. В этом отношении либретто г. Полонского не

ниже, а напротив, выше большинства наших либретто: оно в целом менее бессвязно, чем „Руслан“, „Рогнеда“ или „Борис“, а в частностях не лишено благодарных положений и поразительных картин. Прискорбная особенность его заключается в том, что оно не имеет эффектных заключений для отдельных действий, что в этих заключениях действие не кульминируется и поэтому, музыка, в свою очередь, не сосредоточивается и не завершается в мощных финалах.

Со всеми своими красотами и недостатками либретто это попало в руки музыканта, кратковременное поприще которого успело снискать ему и почет в среде людей ремесла, и любовь многочисленных энтузиастов, и знаменитость в массе. Если справедливо было замечено, что слава композитора повсюду, а в России особенно требует, чтоб он не ограничивался концертным или камерным родом, а сочинял оперы, то необходимо оговориться, что г. Чайковский составляет исключение: слава, которою он пользуется, достигнута помимо опер, вышедших из под его пера. Мы научились ценить и любить его не потому, что он подарил московской сцене „Воеводу“, а петербургской—„Опричника“. Патетический акцент романса, ряд ласкающих и тревожащих фортепианных аккордов, тонкие узоры смычкового квартета, сладкий рокот и громовые раскаты симфонического оркестра—вот что представляется нам прежде всего, когда при нас называют П. И., Чайковского; но нам не приходит на ум драматическая перепетия, правдиво и обаятельно вылившаяся в ансамбле певцов, сопровождаемом выразительно иллюстрацией оркестра. Лирическая и созерцательная натура нашего композитора открывает ему обширную арену музыкальной комбинации; ему равно доступны монументальная симфония и миниатюрный фортепианный этюд, суровая fuga и пикантный балетный танец, элегический романс и остроумная вариация; лишь в одной области вдохновение его как бы застывает и холод произведения сообщается слушателю—в области оперы. Автор музыки „Вакулы-кузнеца“ едва ли лишен знакомства со сценой, с драматической литературой, с игрою знаменитых актеров. Сколько мне известно, П. И. Чайковский в самой ранней молодости, когда еще не думал посвятить себя специально музыке, уже был постоянным и усердным посетителем итальянской оперы (из композиторов которой тогда любил

особенно Верди, то-есть, самого драматического) и Михайловского театра: он отлично знал репертуар петербургской и французской сцены, в произведениях которого внешний, сценический эффект, конечно, преобладает над внутренним содержанием, отлично знал и каждого отдельного актера, со всеми его достоинствами и недостатками. Нельзя сказать, чтоб ловко-скроенная драматическая канва, как целое, или отдельные мотивы поразительного сценического действия, как частности, были неизвестны г. Чайковскому.

Точно также нельзя считать нашего автора новичком в деле оперной композиции: в Петербурге, Москве, Киеве и Одессе его знает оперная публика; три его оперы („Воевода“, „Опричник“ и „Вакула-кузнец“) прошли через лирическую сцену. Не говоря пока о „Вакуле“, я напомним, что обе предшествовавшие оперы отличались многими музыкальными красотами и отсутствием драматической жизни. Либретто той и другой имело большие недостатки; но не в одном либретто был недостаток драматической жизни: ее не хватало, главным образом, в самой музыке. Композитор, одаренный талантом писать для сцены, может в значительной степени скрыть своей музыкой не только частые промахи, но и органические пороки либретто: так сделал Моцарт в „Волшебной флейте“, так (в области менее идеальной) неоднократно делали Россини и Мейербер, особенно поразительный пример представляет „Плоэрмельский праздник“ с его безжизненным либретто и выразительною, вполне сценическою музыкой. Такого дара у нашего автора нет. С другой стороны, он при всем обилии творческой фантазии, при всем техническом мастерстве, не может перенести в свою музыку и ту долю сценического эффекта, которым обладало выбранное им либретто. Как потрясающий истинно поэтический сюжет „Опричника“ рисуется яснее при чтении либретто, чем при исполнении оперы, так обилие комического и обилие фантастического ярче выступает в книжке г. Полонского, чем на Мариинской сцене.

То и дело, в музыке новой оперы, вы чувствуете, как музыкальное изобретение композитора перерастает потребность характера, потребность ситуации, как это изобретение увлекает его в сторону, заставляет писать фразу длиннее или короче, громче или тише, быстрее или медленнее, рельефнее или стушеванное, чем следует по характеру лица или по си-

туации. Это отсутствие сценического чутья в композиторе вас охлаждает, хотя вы продолжаете, в то же время, чувствовать красоту музыкальных мыслей и их развитие, независимо от драмы.

В музыке „Вакулы“ щедрою рукою разбросаны прекрасные мелодии, полные настроения и благородного изящества, хотя к сожалению более или менее запечатленные тою одно-стороннею манерою, в которую так рано спешит замкнуться даровитый мастер. Еще более в нем тех прекрасных гармонических последований, в которых густота и многозначительность аккордов никогда не затемняют прозрачности голосоведения и благородства модуляционной линии. Формальная постройка отдельных нумеров хотя, конечно, свободная от шаблонной симметрии, составлявшей потребность наших дедов, нередко представляет художественную округленность; г. Чайковский не ищет драматической правды в рапсодической разрозненности и, надеюсь, никогда не увеличит собою толпы артистов без собственного мерила и собственного содержания, простодушно уверовавших в пустозвонную фразу Рихарда Вагнера: „Коренной порок современной оперы заключается в том, что средство (музыка) обратилась в цель, а цель (драма)—в средство“. Я надеюсь, что г. Чайковский всегда останется на стороне той „современной“ (в наши дни, увы! уже не совсем современной) оперы, против которой Вагнер метал свои громы, и что никогда от него не ускользнет та простая истина, что чисто-драматическая цель имеет своим средством чистую драму без музыкальной примеси, и что опера есть род смешанный, в котором различные элементы уравниваются различным образом, смотря по климату, почве, племени, народу, классу публики, времени и школе. Нечего и говорить, насколько знание музыкальных форм, почерпнута композитором из классических образцов, насколько постоянное общение с инструментальною музыкою, где эти формы выступают в наибольшей чистоте, послужило ему поддержкой в настоящем случае. Не буду распространяться также и о том, насколько наш автор выше тех фанатиков „драматической правды“, которые по принципу отвергают музыкальную форму, недоступную им по незрелости техники, и горделиво презирают тот храм красоты, войти в который не дала их собственная природа. Чем больше в

петербургской музыкальной семье этих пасынков природы, чем безжалостнее к ним их злая мачиха, тем утешительнее видеть те щедрые дары, которыми она осыпала такого любимца, как П. И. Чайковского, и если натура его так правдива и широка, что не может угодить узкому догмату, который проповедуется полдюжиной больших и малых газет, мы можем только радоваться независимости пришельца, так неблагосклонно принятого сингклитом наших местных судей. Не угодить большинству петербургской музыкальной печати для русского музыканта не велика беда; скорее можно сказать, что это его прямая обязанность. Если-б серовисты и кучкисты, на которых распадается этот сингклит, приняла „Вакулу“ с отверстыми объятиями, я объяснил бы это или недоразумением с их стороны, или подражанием „Каменному гостю“ или „Вражьей силе“ со стороны автора. Что касается меня, то, не скрывая от себя многие недостатки новой партитуры, я не могу скорбеть о том, что ей недостает бессвязности и нескладности.

Я до сих пор не сказал ни слова об инструментовке новой оперы. Рукописной партитуры ее я не видел; на репетициях, вследствие известного, хотя недавно установившегося обычая, я не имел права присутствовать. На этот счет есть статья закона, которая во дни моей молодости благоразумно не соблюдалась, как и многие другие статьи, Бог знает для кого сочиненные. Слышал я оперу всего один раз. Обилие, мягкость и гармоничность оркестровых красок, превосходное распределение интервалов в аккордах поразительны даже в зале мариинского театра, столь прославленной своими невыносимыми акустическими недостатками. Оговорку могу сделать относительно только фортиссимо, в которых композитор, по примеру своих прежних сочинений, не в меру часто употребляет ударные инструменты, особенно тарелки, иногда заглушающие у него гармонический ход. Вообще же, повторяю, богатство инструментовки замечательное. Но как и у большинства современных музыкантов, богатство это чрезмерное, и прекрасный мелодический рисунок, порученный голосовым партиями заглушается гармоническою и фигуральною массою, роскошествующею в оркестре. Таково течение века, и г. Чайковский, вероятно, сознающий его неправильность в теории, не может плыть против него на практике. Нынешним

летом, я имел удовольствие слушать оперу в таком театре, где оркестр для сценической иллюзии был посажен в глубокую яму и закрыт от зрителя полукруглым навесом. От этого он звучал глухо и голоса певцов относительно были слышнее, хотя нововведение было произведено совсем не в их интересе. И, тем не менее, оркестр то и дело заглушал нескончаемый речитатив, тянувшийся на сцене. Разница между „Нибелунгами“ и „Вакулой“ та, что оркестр „Нибелунгов“ очень резонно покрывает скучный речитатив, выслушивать который можно разве по убеждению, но никак не для удовольствия, тогда как в „Вакуле“ оркестр нередко заглушает кантилену, слушать которую можно и по убеждению, и против убеждения, так как она приятна.

Мне кажется, что г. Чайковский один из тех, в которых достаточно чутья и самобытности, чтоб решительно и навсегда порвать связь с тем лазаретом музыкальных больных, который считает себя школою русского музыкального будущего и который, не имея жизненных сил немецкого прототипа Вагнера, превосходит его количеством и качеством патологических явлений. Не теряю надежды, что г. Чайковский современем перестанет заглушать аккомпаниментом те прекрасные мелодии, которые он один из наших русских современников умеет находить с такою легкостью и плодovitостью, и что в этом частном случае несоответствие между методом, в которую его втянула роковая сила вещей, и складом его собственной натуры обнаружится без труда! Но перевес аккомпанимента в „Вакуле“ есть только частный пример этого несоответствия: оно глубоко запустило свои корни и широко раскинуло свои ветви. Перевес этот происходит от прискорбного желания сделать, хотя бы и в музыкально-округленных формах нечто, похожее на то злобное вещество, которое именуется „драматическою правдою в звуках“. У г. Чайковского не хватило мученического героизма написать сплошной речитатив в нескольких действиях, по образцу „Каменного гостя“, и его уважение к этой партитуре, действительно замечательной по своей гениальной смелости, выразилось пока только в небольшом отрывке, написанном на нисходящую гамму из целых тонов. Сходство этого отрывка со сценою на кладбище было замечено, и не без основания. Но в целом оперы много закругленных мелодий с правиль-

ными окончаниями, и „могучая кучка“ не признала г. Чайковского своим. Она выдержала свою позицию гораздо тверже, чем композитор, которого чувство толкает к мелодическим формам прежнего времени, тогда как сознательная воля, тенденция во многих случаях ведут его на несвойственный ему путь новейшего лжереализма. Не буду распространяться о его декламации: она вообще правильнее, чем в „Опричнике“, и этому можно только радоваться; в некоторых же комических местах она отличается меткостью и юмором, и композитор, одаренный неизмеримо более к лирическому, чем к драматическому роду, более к инструментальному, чем к вокальному, более к фантастической игре частных форм, чем к иллюстрации определенного содержания, снова подтвердил, на этот раз, ту несомненную истину, что очень большой талант может до известной степени проникнуть и в страну, наименее ему открытую. Но, помимо декламации,—новейший реализм имеет то свойство, что он двух слов не скажет просто, что для ничтожнейшей экспедиции ему нужна громадная артиллерия и нескончаемый обоз, что он посылает в дело целые корпуса там, где прежние борцы довольствовались батальонами,—словом, что он воюет обстоятельно и тяжеломерно с меньшим результатом, чем Мольтке, но не менее дорого. Так, в древности, когда огнестрельного оружия не было и в помине, ходили персидские цари на маленькую Грецию. Нельзя сказать, чтоб тяжесть гармонии, притязательность, стремление из каждого момента выжать полный сок, в каждое мгновение сказать что-нибудь чрезвычайное, были так же сильны в новой опере, как в „Вильяме Ратклифе“, „Псковитянке“ или „Анжело“; но будучи умереннее, порок у г. Чайковского заметнее, потому что на ряду с тяжело гармонизованною, массивною, изысканною частью оперы в ней есть другая, написанная легко и шутиливо, как, например, большая часть партии Солохи и ансамбль, в котором она принимает участие. Вот на эту-то часть оперы, или, вернее сказать, на ту внутреннюю правду, на ту верность самому себе, своему природному складу, привычкам и воспоминаниям своей юности и началам своей школы, которые сказались в этой части, я возлагаю самые большие надежды. Г. Чайковский гораздо ближе к итальяно-французскому роду письма, некогда имевшему такое большое влияние на Глинку и Даргомыжского, чем к той смеси приволж-

ских песен Франца Листа и музыкального необразования, которое нам теперь выдается за настоящий русский стиль. Не следует, впрочем, обходить вниманием близость нашего автора к Шуману и его школе. Там, где шумановская глубина настроения и шумановская страстность в гармонии соединяются с французским блеском, с французскою пышностью и эффектностью, как в чудесном полонезе последнего действия оперы, г. Чайковский, быть может, находит высшую и наиболее достойную его задачу для своего творчества. Если ему удастся когда-нибудь соединить в себе Шумана и Мейербера, он совершит подвиг громадный, тогда как, идя по стезям Франца Листа (в симфонических поэмах) или „новой русской школы“ он будет идти от заблуждения к заблуждению и на пути растратит самые драгоценные, самые душистые цветы своего обаятельного таланта.

В ожидании того, как этот талант будет сохнуть и мельчать под влиянием тенденции, усвоенной им хотя бы только на половину или на десятую долю, я с удовольствием отмечаю, что новая опера была принята весьма сочувственно, композитор вызван множество раз. Но так как все первые представления полны восторгов, то о прочности успеха нельзя пока судить; думаю, что, по обилию красок, опера может продержаться долго и что недостатки ей не повредят. К тому же, любовь наша к Гоголю и всеобщее наше знакомство с его сюжетом несут и высоко несут настроение публики, а певцы почти все, без исключения хороши; некоторые превосходны. Пальму первенства я отдал бы бойкой и веселой г-же Бичуриной (Солохе) с ее свежим и богатым голосом, или же г. Мельникову, сумевшему справиться с трудною и скользкою задачею, которая представляет партия беса. Большие сценические успехи делает г-жа Рааб, а так как голос, музыкальный талант и добросовестность остались у нее прежние, то она — достойная истолковательница партии Оксаны. При большем и большем упадке голоса, г. Комисаржевский, в малосвойственной ему роли казака, снова выказал себя тем умным и талантливым певцом, которым мы привыкли его считать. Большой успех выпал на долю г. Энде, сумевшего сделать из небольшой роли дьячка очень живой и бойкий шарж (употребляя это слово в смысле жанра, а не упрека). Очень хороши были гг. Матчинский и Петров в

ролях Чуба и Головы. Участие в последнем действии наших балетных звезд (г-жи: Радина, Модаева, Амосова, гг. Гердт, Иванов, Пишо и Кшесинский) придало сцене, изображавшей придворный праздник, блеск праздника искусства. Один из балетных номеров был повторен. Декорации превосходно передают зимнюю русскую природу и русскую деревню.

Газета „Голос“. 13 (25) октября 1877 г. № 244.

....После „Тангейзера“, русская опера приступила к возобновлению „Вакулы Кузнеца“. Об этой опере я говорил подробно десять месяцев назад, после первого ее представления. Теперь прибавлю, что, при повторительном слушании, музыкальные красоты (особенно гармонические) более и более выдвигаются и заслоняют собою недостаток сценического движения и сценической складности. Г. Чайковский главным образом нагрел тем, что (подобно Вагнеру в „Нюрнбергских певцах“) слишком принял к сердцу судьбы и чувства своих лиц, что музыка его слишком тепла, слишком, можно сказать, трагична для того, что происходит, что лирический энтузиазм бьет в ней через край на каждом шагу и мешает зрителю смеяться над забавными фигурами, изображенными на сцене. Это противоречие расстроивает удовольствие зрителя; музыка чрезвычайно тепла — он же ощущает неприятную прохладу. И вчера, 10-го октября, публика была довольно холодна, хотя была многочисленна. Между прочим, она не обращает внимания (но уж этого я никак не пойму) на великолепный хор в ритме полонеза, в сцене зимнего дворца. Грандиозный, пышный, богатый, смелый по замыслу, изящный во всех подробностях, ослепительно роскошный по гармониям, хор этот, казалось мне при чтении рукописи, имел в себе все задатки для произведения фурора. Никогда я не был более плохим пророком: какая-то задвигка между публикою и полонезом мешает ей проникнуть в эту музыку и насладиться ею; за то чрезвычайно нравятся танцы, которые на мой взгляд очень милы, но сравнительно обыденны. Есть множество красот, разбросанных по всей партитуре и точно также не замеченных. Следует прибавить, что большинство их — в оркестре, и что именно оркестр может быть назван лучшим исполнителем во всей опере. Он выше похвал. Из остальных нельзя обойти молчанием г-жу Бичурину, которая словно с каждым разом становится веселее, бойчее, жизненнее, кокетливее — everyinch'a Солоха.

„Евгений Онегин“.

1.

Газета „Голос.“ 31 декабря 1878 г. № 360.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОЧЕРКИ.

Неделя в Москве: „Евгений Онегин“ в консерватории *).

В последнее время, ученики московской консерватории (певцы-солисты, хор и оркестр) разучивали первые полтора действия новой оперы П. И. Чайковского „Евгений Онегин“. Узнав день предположенного спектакля, я, несмотря на то, что предстояло исполнение лишь отрывка, не вытерпел и поехал в Москву; в Москве же узнал, что спектакль отложен на одну неделю, а через три дня будет генеральная репетиция. Я решился остаться и приглядеться к музыкальной жизни „сердца России“, тем более, что предвещающая моя поездка пришлась в самом начале осени, когда не было ни итальянской оперы, ни концертов музыкального общества. В день приезда я отправился в итальянскую оперу и был приятно поражен простором, уединением и прохладой, царствовавшими в большом театре. Кроме дежурного полицейского офицера и меня, в зале было крайне мало слушателей; немногого доставало, чтоб во мне родилась сладкая иллюзия, что спектакль давался лично для меня, в ознаменование моего приезда. Говоря без шуток, еслиб судить только по этому вечеру (дело было в субботу; шел „Маскарад“) то было бы очень трудно дать себе отчет в том, какая цель руководила казенным управлением, когда оно завело в Москве итальянскую оперу. Русская опера процветала: публика приняла своих петербургских гостей более чем сочувственно; представления давно известных опер, со старою скудною постановкою, с оркестром, худо управляемым, давали сборы блестящие, нередко при бенефисных ценах. Дирекции захотелось

*) Об исполнении в 1-й раз отрывка из этой оперы. *Прим. Ред.*

„от добра, добра искать“—и в результате получился пустой театр. *)

Я не без умысла говорю о „Дон-Жуане“ в фельетоне, посвященном, главным образом, „Евгению Онегину“. К числу отрадных признаков нашего времени я отношу и эти „лирические сцены“, и вот почему придаю серьезную цену тому общему интересу и сочувствию, которые оне возбудили и в разных музыкальных кружках, и в московской консерватории, и в аристократических салонах Петербурга. П. И. Чайковский не был чужд, в свое время, веяний музыкального радикализма, и его симфонические поэмы носят на себе следы этих веяний. Но ходульность и безвкусие наших радикалов не могли поладить с его изящною натурою, и неровный брак между проповедниками музыкального безобразия и будущим автором „Евгения Онегина“ не мог быть продолжителен. В „Онегине“ разрыв полный; навсегда ли? Это покажет время. Культ чистой формы, округленность музыкальных нумеров, преобладание мелодии, классические повторения—все это до такой степени бросается в глаза, даже при поверхностном рассмотрении партитуры, что положение композитора обрисовалось отчетливо. Между ним и партией прогрессистов в настоящую минуту нет ничего общего, кроме разве приемов оркестровки. Предоставляя сетования тем, которые, лет пять-шесть назад, надеялись завербовать г. Чайковского в армию разрушителей, я, с своей стороны, замечу, что направление, само по себе, не есть достоинство, и еслиб в лице г. Чайковского ряды нашей партии увеличились хилым и немощным бойцом, то лучше было бы ему примкнуть к лагерю противоположному. „Онегин“ важен не тем, что он написан в консервативном духе, а тем, что, будучи написан в этом духе, он составляет произведение яркого и чрезвычайно симпатичного таланта. Можно, конечно, поспорить с композитором относительно выбора сюжета. Можно находить, что опера—самый неправдоподобный род искусства, и что ее неправдоподобие легче принимается или меньше дает себя чувствовать в сюжетах из отдаленных времен или из сказочного мира; что, наоборот, видеть наших современников или людей близкого нам поколения *поющими* нам вдвойне странно и не-

*) Далее идет разбор спектакля „Дон-Жуана“ Моцарта и характеристика этой оперы. *Прим. Ред.*

вероятно. Можно говорить, что „Онегин“ — точно так же не опера, как не оперы „Война и мир“, „Дворянское гнездо“, „Герой нашего времени“, „Кто виноват“ и „Тысяча душ“. К этому, пожалуй, можно прибавить, что для музыканта крайне невыгодно братья за такие произведения поэзии, которые успели сделаться национальными, которые всеми повторяются наизусть, заучиваются с детства, рассыпались на общепринятые цитаты, поговорки и пословицы. Пушкинский „Онегин“ нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая полный простор нашей фантазии, ненавязывающая нам для Евгения фигуру *этого* баритона, для Ольги — *этой* примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается — *вот* наш Онегин, и всякая переделка, всякая драматизация этого сюжета есть, прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грёз. Все это можно сказать и, при желании уязвить автора, все это можно обратить в оружие против него. Но не будем насиловать чужую природу. Хорош ли, дурен ли сюжет, он понравился г. Чайковскому, и музыка его „лирических сцен“ свидетельствует о той вдохновляющей любви, с которою музыкант лелеял этот сюжет. Мы должны давать таланту простор для блуждания, для предприятий опасных и неблагодарных: опыт столетий научил нас, что нередко среди таких-то блужданий художник открывает нечаянные прелестные оазисы, что в произведении, построенном на самых ложных началах, могут быть частности, чарующие игрою воображения, роскошью колорита, глубиною чувства. Ремесло критика было бы очень легко, еслиб он, узнав, что есть опера на „Онегина“, мог отделаться несколькими громкими фразами о профанации Пушкина. К несчастью или к счастью, наша задача гораздо труднее.

Пишущий эти строки знает все или почти все сочинения г. Чайковского, исключая, конечно, рукописных опытов никогда не видавших света гласности. Никогда еще композитор не был в такой мере самим собою, как в этих лирических сценах: вместо того, чтоб упрекать его за сюжет из современной жизни, следовало бы, наоборот, радоваться, что он, наконец, набрел на сюжет, в котором недостатки и пороки его художнической природы почти не обнаруживаются и в

котором, в то же время, разворачиваются наиболее драгоценные качества его таланта.

Г. Чайковский—несравненный элегический поэт в звуках; трагическая сила, потрясающий пафос, разгул фантазии, смелый реализм—все это вне его области, и нужны были годы тяжких искушений и заблуждений прежде, чем этот талант нашел свое естественное русло. Никто, вероятно, не ожидал, что точкою гармонического примирения суждено было быть знаменитой поэме Пушкина. Теперь, когда это случилось, нам это кажется очень простым и очевидным. Настроение г. Чайковского (я беру музыканта, как нечто целое) есть в значительной мере настроение той пушкинской поэмы, которую он теперь взял себе канвою. Глубокая безнадежная грусть, непрорывающаяся в манфредовских проклятиях, а полускрытая под оболочкою изящного спокойствия—вот тон, господствующий в лучших страницах нашего композитора. Духовное родство должно было его повлечь в ту деревню, „где скучал Евгений“. Счастливая звезда не дала ему почувствовать этого влечения раньше, когда талант его не окреп и не сложился, когда у него далеко не было нынешней правдивой и тонкой кисти. Имеют ли его лирические сцены будущность для театральных подмостков—я не берусь пока судить; еслиб у нас, на ряду с большою мариинской оперой, существовала маленькая, с залом вдвое или втрое меньшею, то я, конечно, пожелал бы, чтоб „Онегина“ дали в этой маленькой, а отнюдь не в мариинской зале. Новое произведение г. Чайковского не имеет характера тех пышных и громоздких произведений с массивными эффектами и колоссальною звучностью, которые, строго говоря, только и годны для мариинского театра. „Онегин“ произведение интимное: чем больше зала, тем больше оно потеряет, какова бы ни была виртуозность передачи. Вот почему мне кажется весьма счастливою мысль дать „Онегина“ в тесных стенах консерватории, перед публикой, по необходимости малочисленной, но отлично подготовленной и компетентной. Исполнение всей оперы целиком отложено до великого поста; в нынешнюю мою поездку мне удалось только слышать первые полтора действия (на генеральной репетиции; спектакль не состоялся по болезни одной из певиц). Но отрывок этот настолько обемист, что дает весьма достаточное понятие о качествах целого. Фигуры Пушкина обрабо-

таны композитором не с одинаковою любовью, или, быть может, не с одинаковою удачею: Ольга и, что замечательно, сам Евгений значительно отстают перед двумя другими лицами оперы: Татьяною и Ленским. В монологах этих двух лиц та элегическая сторона, которую я считаю преобладающею в даровании г. Чайковского, нашла такое полное воплощение, какого эта стихия до сих пор достигала крайне редко. Красиво, но прозрачно гармонированная, льется задумчивая мелодия, полная благородства и поэтической грусти; прекрасно передавая мысль поэта, она, в то же время, представляла благороднейшую задачу для певца. В „Онегине“ г. Чайковского, как в операх того старого времени, которое я никогда не перестану считать *добрым* старым временем, поэтическая осмысленность идет об руку с пластическою красотою пения: ценитель поэзии, знаток русского национального элемента найдет в этой партитуре жизненную правду и прекрасные бытовые черты, в то время, как хороший певец, понятия не имеющий о Пушкине, с любовью разучит партию из новой оперы, ценя в ней средство выказать свои артистические данные.

Весь спектакль предполагался из консерваторских сил: солисты—ученики, хор—ученики, оркестр—ученики. Нельзя не отдать справедливости тому добросовестному старанию, оживлению и осмысленности, с которыми вся эта молодежь выполнила далеко нелегкую задачу. Только на цветущей ступени развития консерватория может отважиться на подобное предприятие, не прибегая к посторонним союзникам, не прикрывая собственных прорех исполнителями, взятыми извне. Н. Г. Рубинштейн может с гордостью оглянуться на путь, пройденный его консерваторией. Нужно знать немзыкальность той почвы, которую представляла Москва шестидесятих годов, чтоб оценить как заслугу доблестного деятеля, так и феноменальное счастье, буквально преследующее его. Но возвращусь к исполнителям „Онегина“. Общий ансамбль был вполне удовлетворителен и делает величайшую честь даровитому С. И. Танееву, взявшему на себя управление. Об отдельных певцах я в настоящем случае говорю крайне неохотно. Консерваторский ученик—это только надежда, только намёк на будущего артиста, и нужна почти сверхъестественная зоркость, чтоб по этому намёку угадать и нарисовать линии бу-

душей фигуры. С другой стороны, я не могу умолчать о тех богатых превосходных задатках, которые обнаружила юная исполнительница партии Татьяны, г-жа Климентова (класса г. Гальвани). Красивый тэмбр голоса, особенно замечательного по густоте и силе среднего регистра, пение одушевленное и глубоко прочувствованное. уже в ученические годы, непринужденная грация и естественность игры—все это делает начинающую певицу такую Татьяною, которая весьма близко подходит к осуществлению композиторского идеала. Если никогда не следует ручаться за завтрашний день, то тем безумнее, конечно, ручаться за будущую карьеру певицы; но по тем данным, которые доступны обсуждению теперь, нельзя не видеть в г-же Климентовой одну из самых светлых надежд русской лирической сцены.

2.

„Московские Ведомости“. 22 марта 1879 г. № 72.

„Евгений Онегин“ Чайковского в спектакле консерватории.

Писать оперу на Пушкинский сюжет — какое искушение, какая заманчивая мысль для русского музыканта. Ею равно пленялись и Глинка, этот музыкальный Пушкин, и Даргомыжский, этот художественный антипод Пушкина. Мы этой мысли обязаны неувядаемыми красотами „Руслана“ и остроумными экспериментами „Каменного Гостя“, не считая нескольких более или менее удачных попыток принадлежащих перу второстепенных талантов. В стихах гениального поэта звучит такая чистота и светлая гармония, что даже слух обыкновенного читателя поддается ее очарованию; тем естественнее воспламеняется фантазия композитора. Но в этом искушении таится не малая опасность. Чем более творение поэта вошло в плоть и кровь читающей публики, чем более его стихи знакомы ей наизусть, тем труднее ей мириться с непривычною оперною одеждой, в которой она встречает драгоценное содержание. Акцент речитатива, волны оркестра, пестрота костюма, газовый свет—все это является как бы вторжением

нового неприязненного элемента в давнюю святыню. Таковы условия среди которых был поставлен композитор „Евгения Онегина“; таковы неизбежные трудности, которые он был призван одолеть. Другая — быть может еще более досадная трудность — необходимость смешивать со стихами, безупречная красота которых сделала их навсегда классическими, стихи обыкновенного либреттного пошиба, пожалуй не дурные в ином соседстве, но не на ряду с жемчужинами Пушкинского творчества. К этим неудобствам даровитый композитор прибавил одно уже по своему свободному почину. Он внес в последнюю сцену своей оперы коренную переделку Пушкина; он заставил Татьяну обнаружить в свидании с Онегиным слабость которую мы напрасно стали бы искать в подлинной поэме*). Непокколебимая в строгом исполнении долга, но внутренне терзаемая снедающею ее страстью, Татьяна в последней главе Пушкинского „Онегина“ представляет истинно-трагическое явление, возвышенная чистота которого не лишает его нежного и трогательного элемента. Композитору быть может показалось, что этого последнего элемента будет больше если он несколько спустит Татьяну с пьедестала, на котором мы привыкли ее видеть, и заставить ее пятью минутами поцелуев и объятий практически опровергнуть свое знаменитое „я другому отдана и буду век ему верна“. Может быть оперный эффект выиграл от такой радикальной реформы; но фигура созданная поэтом и (в течение всей оперы до этой сцены) благоговейно сохраненная музыкантом разбита и заменена другою....

Таковы по нашему мнению немаловажные эстетические возражения, которые можно сделать против новой оперы. В ней до известной степени чувствуется насилие над поэтическим произведением, и нужен весь талант, нужно все вдохновение П. И. Чайковского, чтобы примирить нас с этим насилием или, лучше сказать, заставить нас забыть о нем. Как часто бывает в летописях искусства, практическая удача не подтвердила теоретических предположений, и противоре-

*) Здесь разумеется то окончание оперы, с которым она исполнялась на ученическом консерваторском спектакле в 1-й раз; в последней сцене первоначально было сделано автором либретто резкое уклонение от содержания пушкинского романа. Татьяна уступала чувству Онегина, падая в его объятия. По словам Мод. Ильича Чайковского, композитор „очень скоро сам почувствовал контрастность этой переделки и перед представлением оперы на императорской сцене восстановил сцену по Пушкину“.

чия лежащие в самом свойстве задачи и вызванные личным вмешательством либреттиста не помешали музыканту написать одну из превосходнейших партитур когда либо выходящих из-под его пера. В редком из прежних своих произведений П. И. Чайковский был до такой степени самым собою как в „Евгении Онегине“. Своеобразное сочетание чисто-русской помещицкой обстановки с отрицательным байроническим настроением, составляющее букет Пушкинской поэмы, кажется, та почва, которой только и искало, только и ждало музыкальное вдохновение г. Чайковского. Богатая мелодическая струя бьет ключем из каждой страницы партитуры; превосходные кантилены (особенно в партиях Татьяны, Ленского и Гремина) заставляют нас забыть, что мы живем в последней трети девятнадцатого века, когда мелодическое творчество, по общему приговору, иззякло совершенно. Весь стиль проникнут единством и самобытностью; но оригинальность г. Чайковского не есть та резкая угловатая оригинальность, которая более озадачивает, чем пленяет и обращается скорее к любопытству, чем к чувству слушателя. Какая-то особенная бархатная мягкость, какой-то вечерний свет элегического настроения разлит над всем произведением, не мешая, однако, пластической характерности отдельных партий и моментов. Юмором и неподдельною веселостью веет от старомодных танцев провинциального бала, жестокий романс начальной сцены, не переставая быть отличною музыкой, тонко пародирует манеру блаженной памяти Геништы или Гурилева. Из отдельных фигур более всех, по моему мнению, удались (до последней сцены) Татьяна (особенно выступающая в сцене письма) и Ленский; Онегин несколько менее значителен, да здесь и самая задача была в существе своем антимзыкальная. Настроение, высказанное Греминым в арии предпоследней сцены не есть лично ему принадлежащее и не может быть названо его характеристикой: нет ничего более общего чем любовное излияние, но самая ария принадлежит к перлам партитуры г. Чайковского вообще. Ансамбли прекрасны по музыке, особенно два квартета первого действия; не скажу однако, чтоб они изменили то представление, которое давно составилось у меня о преобладающем призвании г. Чайковского. Не только в „Онегине“, но и в „Опричнике“, в „Вакуле-кузнеце“, даже в „Воеводе“ есть прекрасные му-

зыкальные нумера, но эти высшие точки партитур всегда бывали лирического, а не драматического свойства, и в настоящей опере самым слабым моментом по музыке мне кажется самый драматический по заданию. Я разумею большой шум производимый гостями при виде распри между Онегиным и Ленским, на балу. Это — один из тех моментов где фантазия Моцартов, Мейерберов, чувствует новый прилив силы, новую свободу, но где фантазия Шуманов и Чайковских напротив сокращается и беднеет. Нужно заметить что таких требований сюжет „Онегина“ представляет мало, и что в целом преобладает тот *clair-obscur* элегической грусти и мечтательности, который так изящно и благородно умеет передавать г. Чайковский. Венцом оперы в этом смысле мне кажется длинная сцена письма Татьяны. Трудно представить себе более целомудренную грацию, более увлекательную задумчивость; прелесть музыкального вымысла ни на миг не нарушает поэтической правды, и служение правде ни на миг не оковывает свободного полета музыкального вдохновения.

Сочувствие публики, вообще очень горячее и единодушное, делилось между композитором, удостоенным многократных вызовов, и исполнителями. Порой можно было забыть, что имеем дело с учениками консерватории и принять певцов и оркестр за готовых артистов. Особенной похвалы достоин общий ансамбль, то дружное одушевление и та нередко поразительная отчетливость с которыми спелись и с'игрались молодые таланты. Нечего и говорить о том, что в дирижерстве на каждом шагу чувствовалась мощная рука г. Николая Рубинштейна. Я желал бы в настоящих строках не повторять столь обычных похвал великому европейскому артисту, а указать на новые начинающие дарования, выказавшиеся в учениках. Прежде всех я назвал бы г-жу Климентову, одаренную прекрасным драматическим сопрано и сумевшую вложить в свое исполнение роли Татьяны столько музыкального понимания, столько тонких оттенков и столько неподдельного огня, что по одной этой роли ей можно смело предсказать блистательную сценическую будущность. Прекрасный бас г. Махалова, осмысленность и благородство с которыми он пропел арию Гремина, обратили на него всеобщее внимание и вызвали громкие рукоплескания; весьма хорошие задатки

и симпатичный голос следует также признать за исполнителем Ленского, г. Медведевым. Очень мил, забавен и натурален без шаржа был г. Тархов в эпизодической роли француза Трике. Нельзя умолчать о постановке, которая при маленьких денежных средствах достигла замечательной стройности, разумности и даже исторической верности костюма; режиссерская часть обличала заботливую, умную и опытную руку И. В. Самарина.

„Черевички“.

„Русский Вестник“, 1887 г., № 10. Музыкальная хроника.

Не всякий великий писатель, даже не всякий великий поэт представляет собою элемент музыкальный; французские поэты века Людовика XIV, почти вся римская литература представляют собою области, в которых возвышенные мысли, изящные образы, картинные выражения не прикрывают собою той внутренней, незримой струи общего настроения, общей едва уловимой идеи, которая или вызывает музыкальное вдохновение, или сама по себе как бы заменяет музыкальную иллюстрацию. К этому миру, чуждому музыки, ни в каком случае не может быть отнесен Гоголь. Хотя его часто понимали исключительно как сатирика и хотя действительно собственно лирический элемент у него является в виде отдельных отступлений и бутад, не сплотился ни в одно цельное, капитальное произведение, Гоголь вполне принадлежит к тем поэтам, у которых словесное выражение не исчерпывает собою идеи, у которых за словом сквозит иной мир, и более глубокий, и менее определенный. Кроме этого лирического элемента и занимая гораздо большее нежели он место, у нашего великого писателя столь же благодарен для музыки элемент фантастический, которому он отвел такое обширное место в своих повестях. *Ночь на Рождество*, в которой лирической подкладки не более, чем во всякой другой повести Гоголя, до краю полна этого Гофманского элемента, соединяющего комическое с фантастическим и умеющего находить в будничной сфере мотивы суеверного страха и суеверного восторга. П. И. Чайковский сделал выбор как нельзя более счастливый, взяв канвой для своей оперы именно эту повесть, в которой каждая сцена, чтобы не сказать каждое слово, музыкальны. К контрасту смешного и грозного, столь благодар-

ному для оперного вдохновения, здесь присоединяется еще контраст между придворною пышностью и утонченностью, с одной стороны, и картинами украинской природы и полупервобытной казачьей жизни, с другой стороны. Написанное не заурядным либретных дел мастером, а одним из первых современных русских поэтов, либретто *Кузнеца Вакулы*, при всем интересе частностей, не избегло органического недостатка почти всех наших русских опер: оно не имеет драматического узла. Зритель не приводится, за час или за полтора пред последним падением занавеса, в то томительное состояние неизвестности относительно возможного исхода фабулы, которое служит лучшим мерилom его интереса. Как во всех русских операх, имеющих музыкальную ценность, и в настоящем произведении над развитием фабулы решительно преобладает сторона бытовая, картинная. Для иллюстрации именно этой стороны П. И. Чайковский одарен в редкой степени. Талант его представляет соединение стихий в наше время совершенно исключительное. С одной стороны, это вполне человек второй половины XIX века, любящий все массивное, роскошное, дорогое. Густая гармония, обилие и отдаленность модуляций, полновесная, ярко расцвеченная оркестровка, все это черты, которые он, хотя при многих индивидуальных оттенках, разделяет с корифеями музыки наших дней. Но в то время как эти корифеи почти все до единого обладают мелодическим изобретением самым ничтожным, работают или на чужие „данные голоса“ (напр. на темы народных песен), или же на крошечные мотивы собственного изделия, отличающиеся бесцветностью и нередко избитостью, композитор *Черевичек* одарен богатейшим родником мелодического творчества, достойным классического мастера прошлого столетия. Глядя на этот обильный и оригинальный поток мелодии, с годами становящийся шире и глубже, можно, не зная других сторон артиста, подумать что он „singt, wie der Vogel singt“, что творчество его наивное и бессознательное; но это не совсем так, и в этой сложной натуре, столь туго поддающейся короткому определению, есть также и сторона преднамеренности и сознательного усилия, выступающая иногда больше, иногда меньше. Быть-может настоящая его опера дает нам случай указать и на этот элемент в его характере. Возвращаясь к бытовой и картинной стороне *Черевичек*, я скажу что пре-

красные народные сцены (хоры второго и четвертого действия, пляски третьего) отличаются всеми характерными чертами его прежних работ в этом роде, аналогических сцен *Отричника* и *Мазепы*: тот же чисто русский пошиб, та же изящная благородная фактура, то же отсутствие общих мест и чисто индивидуальный стиль, благодаря которому вы по двум тактам хора или балетного нумера можете безошибочно указать композитора. Эта самобытность вполне сложившейся и определившейся, легко узнаваемой физиономии имеет и свою обратную сторону: г. Чайковский (пожалуй более всего именно в этих иллюстрациях народного быта) имеет свой излюбленный лексикон мелодических и гармонических оборотов, охотно или невольно повторяет сам себя, словом, не свободен от некоторой манерности, хотя манера его всегда благородна и симпатична. Но если хоры и пляски в народнорусском роде в *Черевичках* имеют много общего с соответственными местами прежних опер нашего автора, то *Черевичкам* исключительно свойственна другая сторона, фантастическая, и здесь у нашего композитора несколько превосходных, истинно вдохновенных штрихов, особенно в первом действии, из которых я особенно укажу на грандиозное заклинание беса („Гей, вы, ветры буйные“, в последствии в несколько измененном виде повторяется хором на слова „Потемнела светлота“), исполненное стихийной дикости и могущества. Затем бросается в глаза то поэтическое искусство, с которым композитор во многих местах (первая сцена Солохи, хор русалок и др.) сумел передать ощущение стужи. Давно замечено, что феномены воздуха и воды чрезвычайно родственны явлениям музыкальным и что искусство наше, в котором чувствительные любители (и не одни любители) упорно видят один только язык „души“ или „сердца“, гораздо ближе к голосам стихийной природы. Г. Чайковский не только изящно и ловко, но и вполне оригинально воспользовался этою драгоценною особенностью музыки; несмотря на опасную близость такого, повидимому, подавляющего образца, как четвертое действие *Жизни за царя*, он сумел ни разу не впасть в Глинку и остаться совершенно самобытным.

Но элементы бытовой, декоративный и фантастический составляют лишь одну сторону *Черевичек*; в них на ряду с ними развивается драма, изображается человеческая страсть и че-

ловеческая судьба. Эта сторона разработана автором с неменьшею если не с большею любовью; партии кузнеца и Оксаны по прелести мелодии, по гармоническому богатству вообще и по музыкальной идее и по технической отделке стоят чрезвычайно высоко, и даже в музыке г. Чайковского занимают место выдающееся. Еслибы ото всей партитуры *Черевичек* осталось только ариозо Вакулы „Вот уже год прошел“, то и тогда она надолго была бы спасена от забвения. Меланхолическая красота мелодии совершенно затмевается богатством гармонизации: упорно повторяемая в акомпанименте побочной партии, в валторнах, кварта *ре-соль* (во второй раз *си-ми*), помимо своего контрапунктического интереса, сообщает целому чрезвычайно поэтический колорит. Совершенно противоположная этому ариозо по духу ария Оксаны „Цвела яблонька в садочке“ разделяет с ним и мелодическую свежесть, и непрерывающийся интерес богатой и густой гармонизации.¹⁾ То же самое, иногда в меньшей степени, приходится сказать едва ли не обо всех нумерах соло этой оперы, постоянно завлекающей слушателя соединением поэтической прелести и роскоши музыкальной фактуры. Но в применении этой роскоши и заключается момент, в котором я не могу не расходиться глубоко с любимым мною композитором. При всем своем редком мелодическом даре г. Чайковский написал *Кузнеца Вакулу* (читатель сейчас увидит почему я здесь предпочитаю прежнее название оперы) преимущественно для оркестра; весь центр тяжести заключается в аккомпанименте; или оркестр играет главную мелодию *вместе* с сопровождением, так что певец декламирует на безсодержательном аккомпанирующем голосе (примером может служить первая страница вышеупомянутого ариозо кузнеца) или же, если даже главная мелодия поручена певцу, оркестр контрапунктирует такую плотную и интересною тканью голосов, что внимание слушателя от вокального содержания то и дело отвлекается к инструментальному. Дело здесь не в слишком *громком* аккомпанименте, на который так принято жаловаться и которым действительно страдают едва ли не все оперы наших дней от *Троватора* до *Парцивала* включительно; певца давит не тромбон и не

¹⁾ О нумерах вставленных автором при вторичной редакции оперы, как написанных в существенно ином стиле, я здесь намеренно умалчиваю.

литавра, а перевес музыкального содержания в оркестре. В *Кузнеце Вакуле* чувствуется отдаленный своеобразно отозвавшийся отзвук тех модных в последние тридцать лет теорий (вагнеризм в Германии, „молодая русская школа“ у нас), которые учат строить оперу на декламации и на оркестровой иллюстрации „душевных движений“ действующих лиц. Не изменив своего музыкального стиля и потому ни одною нотой не напоминая Рихарда Вагнера, г. Чайковский настоящей своею оперой гораздо более приблизился именно к „молодой русской школе“, технические приемы которой во многом родственны приемам *Кузнеца Вакулы*. Мне кажется, что временно увлекшая его тенденция несогласна с самым существом его дарования, его музыкальной природы. Будучи прежде всего мелодистом и при этом питая несомненную слабость к громкому, потрясающему эффекту, г. Чайковский, как мне кажется, почувствовал бы себя вполне на просторе в космополитической „большой“ опере, происхождения преимущественно французского, нам же и Европе знакомой более всего в передаче Итальянцами. Драматический пуризм этого рода оперы идет не дальше Гунэ и вердиевской *Аиды*; оркестровая работа, иногда более, иногда менее тщательная, всегда оставляет певцу полный простор выказывать блеск своего голоса и сосредоточивать на себе интерес слушателя. Кто в такой степени мелодист от природы, тот, казалось бы не может колебаться в выборе между мейерберовским пороком и вагнеровскою добродетелью, и если несмотря ни на что г. Чайковский все-таки вступил на путь добродетели, то подобное явление лишь свидетельствует, что порой механическая сила современной тенденции подавляет или задерживает органическое развитие художнической природы. Такое действие ее лишь временно. Если в *Кузнеце Вакуле* г. Чайковский не совсем верен себе, то уже *Черевички* в гораздо меньшей степени заслуживают такой упрек. Нынешняя редакция оперы от прежней, как известно, отличается *четырьмя* прибавленными нумерами (дуэт Оксаны с кузнецом „То ли дело другой“, песенка школьного учителя „Баба к бесу привязалась“, *дума* Вакулы у мельницы и куплеты Светлейшего „Петрограду возвестил“). Все четыре, при большем внутреннем различии, написаны чисто-гомофонным стилем и отличаются широкою мелодическою пластикой; с остальною, преж-

нею частью оперы они сильно контрастируют. Нынешний успех *Черевичек* основан в значительной степени на этих пунктах, не бывших в *Кузнеце Вакуле*. Было бы более чем неуместно, было бы просто нелепо говорить по поводу их об уступке артиста грубым вкусам толпы, компромиссе его с совестью. Уступка вкусам толпы, по моему крайнему убеждению, в настоящем случае совпадает с уступкой вечным законам искусства.

Не все добавления, сделанные композитором к своей партитуре, стоят на высоте „песенки школьного учителя“, этой оригинальной странички, полной юмора и истинного комизма, но все они написаны вполне *по оперному*, а этого нельзя безусловно сказать о прежнем *Кузнеце Вакуле*.

Я сейчас употребил выражение *комизм*. Г. Чайковский мало культивировал комический род вообще и в настоящем случае, быть-может под влиянием своего либреттиста, мало подчеркнул комическую сторону гоголевской повести. Кроме названной сейчас песенки учителя, только два нумера партитуры, дуэт Оксаны с Солохой в 4-м действии, это бесподобное изображение бабьего *воля* и квинтет 2-го действия, где поклонники Солохи один от другого прячутся в мешке, рассчитаны на смех, и только в квинтете есть комизм ситуации. Но каждый комический штрих в опере превосходен; употребление *минора* (особенно в квинтете) посредством контраста еще усиливает действие, и эти немногие странички заставляют думать, что еслибы судьба послала г. Чайковскому истинно-комический сюжет и поэта одаренного неподдельною и изящною веселостью, он сумел бы подарить нас цельным классическим произведением в таком роде в котором мы до сих пор (не только у него, но и у Глинки) имели только многообещающие отрывки. Но чем талантливее это музыкальное воплощение смешного в *Черевичках*, тем более чувствуется, что оно стоит в опере особняком, не вяжется с остальным ее содержанием. Дело в том, что во всей опере взят *тон* слишком серьезный и меланхолический; лежащий в основании пьесы фантастический анекдот, более чем на половину шуточный, превратился в какую-то элегию, полную задумчивости и уныния. В этом противоречии между основным поэтическим элементом оперы и его музыкальным воплощением, в этой массе сложной, затейливой, „ученой“, неред-

ко грустной и мрачной музыки, нашитой на капризную и веселую гоголевскую канву, заключается едва ли не главный недостаток произведения, не только работанного с очевидным тщанием и любовью, но и на каждом шагу чарующего нас свидетельством самого яркого и благородного таланта.

Я сделал лишь беглую характеристику оперы, не вдаваясь в анализ отдельных ее нумеров; но не могу с нею расстаться не упомянув о самом, по моему мнению, капитальном из них. Это так-называемый „куртаг“, польский для хора с двумя оркестрами, оперным и военным. Польский этот может быть поставлен на ряду с самыми вдохновенными страницами когда бы то ни было выходившими из-под пера г. Чайковского. Грандиозность мотива, железная энергия ритма, ослепительное богатство гармонии, величавый, истинно-царственный пошиб целого, все здесь соединяется, чтобы произвести впечатление потрясающее и подавляющее. Спешу прибавить, что впечатление это испытываю собственно я, но что московская публика относится к этому великолепному произведению с полным равнодушием. Такое же равнодушие, десять лет тому назад, выказала и петербургская публика.

„Чародейка“.

„Московские Ведомости“, 1890 г. 8 февраля, № 39. Музыкальная хроника.

П. И. Чайковский и музыкальная драма (по поводу „Чародейки“).

Русские средние века и русский век возрождения лишь недавно, если не считать „Бориса Годунова“, стали предметом правдивого художественного изображения в стихотворной драме, вполне верной народному духу и языку и также верной истории, если не в фактическом, то в бытовом отношении. Как неоднократно было замечено, направления и веяния показывающиеся в поэзии отражаются и в музыке, но отражение это всегда опаздывает хронологически. Сходные или соответственные явления в поэзии и в музыке отстоят одно от другого иногда на четверть века (интересное исключение составляют оперы Глинки, явившиеся лишь немногими годами позднее самых зрелых творений Пушкина, которым они вполне соответствуют). „Рогнеда“ Серова, современница первых драматических хроник Островского и „Иоанна Грозного“ Алексея Толстого, могла на первых порах показаться явлением однородным с ними или с драмами Мея, которых она на несколько лет моложе; но в наши дни ясно, что она по своей приторности, обилию худо прикрытой итальянщины и ложно-патриотическому тону, при внешней эффектности и занимательности, скорее соответствует Кукольникову, чем поэтам пятидесятых годов. То, что около 1860 года делалось у нас в драме словесной, теперь происходит или „должно происходить“ в драме музыкальной. „Должно происходить“ составляет маленькое покушение на конструкцию истории а priori, но я сейчас же смою с себя этот грех обращением к фактам. Я с намерением оставляю в стороне оригинальные, мастерски-написанные, строгие по стилю и правдивые по выражению оперы Рубинштейна. Они стоят особняком по кос-

мополитизму, которым пропитано все творчество современного главы русских музыкантов, по резко-оппозиционному отношению, в которое он стал к своему веку и, наконец, по той выпукло-энергической индивидуальности, которая сказывается одинаково и в драматической, и в лирической, и в вокальной, и в инструментальной его музыке. Остаются „Князь Игорь“ Бородин и „Чародейка“ Чайковского ¹⁾, два „знамения времени“ в том смысле что обе эти оперы теперь на очереди, что „Чародейка“ была поставлена в Петербурге осенью 1887 года и в настоящую минуту идет в Москве, а „Князь Игорь“ — посмертное произведение Бородина, умершего в феврале того-же 1887 года. Хотя часть музыки „Игоря“ старше „Чародейки“, так как перешла в него из „Млады“, писавшейся в семидесятых годах, но за то „Игорь“ доделан друзьями Бородина после его смерти; инструментовка его большею частью также посмертная, а постановка еще не состоялась и не состоится в нынешнем сезоне. В общих чертах и „Чародейка“, и „Игорь“ составляют произведения настоящей минуты, и, отстоя приблизительно на четверть века от драматических хроник Островского и от „Грозного“ Толстого, могут быть названы явлениями соответственными этим литературным творениям.

К широкой бытовой драме из русских средних веков Чайковский между всеми музыкантами нашего возраста, т. е. родившимися между 1840 и 1855 годами, казалось бы должен быть наиболее одарен. „Могучая кучка“, сравнение с которою напрашивается здесь прежде всего, не имеет выдающегося мелодиста, а вне „могучей кучки“ — я продолжаю говорить об этом определенном возрасте — нет или почти нет талантов. У Чайковского и русское содержание, и культурная форма; в нем прекрасно уравновешены мелодии и гармонии, инструментовка и ритм; плодovitый и неутомимо деятельный во всех родах музыки ²⁾, он видимо тяготеет именно к дра-

¹⁾ Сюда же, хотя ей уже 17 лет, можно отнести и „Исконитянку“ г. Римского-Корсакова, если смотреть на эту оперу, как на pendant не к одноименной драме Мей, а к его „Царской Невесте“. Тогда опять получится расстояние приблизительно в четверть столетия между поэтическим первообразом и музыкальным его отражением.

²⁾ Поключенне составляют покамест комическая опера, оперетка, танцевальная и военная музыка. Оперетку он, как все музыканты его круга, побрезгует написать и по своей натуре вряд ли для нее годится. Что касается до остальных трех здесь упомянутых родов, то, по моему мнению, он к ним несомненно способен и мог бы в каждом из них вызвать плодотворное, благотворное движение.

матической, к музыкальной трагедии, в трагедии же отдает не менее явное преимущество сюжетам русским. Из шести его опер, поставленных раньше „Чародейки“, только одна имела успех подавляющий; но ни одна не прошла незамеченною, и если слава Чайковского основана главным образом на его „Евгении Онегине“, то нельзя не сказать, что ее создали также и остальные его оперы, не исключая „Воеводы“ — этой юношеской попытки — и что оперы Чайковского, вместе взятые, заставили любить и ценить композитора в таких сферах, куда ни сюита, ни квартет, ни соната, ни симфония не проникают. Искушенный опытом, равно воспитанный постоянным счастьем на целом и неудачами в частностях, талант его, в конце семидесятых годов вступивший в самый цветущий период, находится теперь, — или, что все равно, накануне „Чародейки“ находился, — в самых выгодных условиях: зрелость уже есть, молодость еще не ушла.

Автор либретто г. Шпажинский, обладает редким у нас в России (да и на Западе в настоящее время все более редким) талантом драматических дел мастера, ловкого *faiseur'a*, щеголеватого *charpentier*; завязать и развязать драматический узел он умеет не хуже француза; не мудрено, что оперный композитор обращается охотнее к нему, чем к первым светилам современной русской поэзии. У светил поэзии всегда слишком много лиризма, или философии и реторики; в том и другом случае слишком много стихов: целые страницы текста, пленявшие нас красотой в чтении, грубеют и превращаются в скучное многословие под увеличительным стеклом музыки. Для оперного композитора важны не монологи, не диалоги и вообще не живая плоть и кровь стихотворения, а его скелет, т. е. фабула и ее развитие в сценарии. Этот скелет в „Чародейке“ сложен крепко и красиво; драматическое столкновение поразительно, характеры просты и очерчены крупными штрихами, ситуации приведены естественно. Только третье действие грешит покушением на тонкую психологию à la Шекспир: сцены Княжича с кумой, быстрый переход Княжича от ненависти к страстной любви, напоминающий знаменитую сцену Глостера с Анной в „Ричарде III“, полная интереса в словесной драме, становится загадочною и потому фальшивою в драме музыкальной. В опере, как в балетной пантомиме, сюжет должен быть весь понятен глазу по одному

сценическому действию, без помощи словесного текста или по крайней мере лишь с малою и редкою от него помощью. Кроме балета, опера имеет также аналогию с античною трагедией (а потому и с „ложно-классическою“ трагедией XVII и XVIII веков) и выигрывает от строгого соблюдения всех условий драм этого рода, хотя и устаревших для нашей словесной драмы, основанной на Шекспире. Появление нового лица (колдуна Кудьмы) в последнем действии, противное правилам классической пиитики, является нарушением цельности развития фабулы и производит впечатление механического толчка извне. Несмотря, однако, на эти два недостатка, из которых наиболее существенный первый (т. е. неясность содержания третьего действия), „Чародейка“ в целом представляет для оперы задачу благородную в редкой степени, вдохновляет композитора сюжетом и не задерживает его длиннотами диалектики. Повторяю, такой сюжет в руках такого музыканта не мог не возбудить напряженного любопытства и высоких ожиданий.

Такие ожидания богатая и оригинальная музыка оперы оправдывает только на половину.

Когда слушаешь в концерте, когда у себя раз'игрываешь отдельную страницу, отдельный большой отрывок из „Мазепы“, из „Черевичек“, из „Опричника“, то невольно поддаешься очарованию этой силы и этого здоровья при таких тонких нервах, при такой задумчивой меланхолии, при таком богатстве колорита, при такой отзывчивости на запрос века. Когда сидя в театре воспринимаешь в себя всю совокупность этих страниц, этих отрывков в их драматической последовательности, то мало-по-малу начинаешь испытывать чувство какой-то загадочной неловкости. Раз'яснить себе причину этого противоречия для меня, при моем консервативном взгляде на музыкальную драму, было, пожалуй, труднее чем если-б я попросту скучал в операх Чайковского, находя что они не достаточно похожи на Мусоргского или на Серова. Раздумье, возбуждаемое во мне его методикой сочинения, не имеет ничего общего с сетованиями, основанными на культе „Вражьей силы“ или положенным на музыку „Борисом Годуновым“.

Если главною частью своей славы Чайковский обязан операм, то немаловажная, хотя сравнительно второстепенная доля приходится и на симфонические поэмы. Композитор „Фран-

чески-да-Римини“, „Манфреда“ и „Гамлета“ далеко не так знаменит как композитор „Евгения Онегина“, но гораздо более чем композитор трех смычковых квартетов, трех сюит и трех симфоний. Концертная публика, слышавшая те и другие произведения одна и та же, но сила впечатления была и продолжает быть не одинаковою. Пока обыкновенный любитель не сравнится образованием со специалистом, программы и поэтические заглавия всегда будут давать инструментальной музыке особенное значение и подкупающую прелесть независимо от музыкального содержания. Симфония „Цимбелин“ всегда будет краше симфонии „номер такой-то“. Пример Чайковского в этом смысле особенно поучителен, так как его талант имеет свойства противоположные требованиям музыкального слушателя. В силу этих свойств задача написать „номер такой-то“ его окрыляет, а „Цимбелин“ ложится на него свинцом.

За исключением „Бури“ с ее роскошным грохотом и фантастической нежностью, да, пожалуй, побочной партии увертюры „Ромео и Джульетты“, я не знаю ни одного инструментального произведения Чайковского с определенной поэтической темой, в которой творец *Третьей* и *Четвертой* симфоний был бы виден во весь рост. Осужденные на непопулярность отсутствием рекомендательного письма в виде поэтического заголовка, произведения эти (я называю только их в виде примера, но недавно перечислил и несколько других) полны такой внутренней *правды*, которая обеспечивает за ними хотя и не бессмертие (тем более, что бессмертной музыки, кажется, и на свете нет), но во всяком случае долгую и прочную память. Симфонии Чайковского *правдивы* в положительном смысле: композиция верна темам, развитие мысли согласно с самыми мыслями или, говоря эстетическим общим местом „форма соответствует содержанию“. Но если бы даже они не заключали в себе этой высшей правды, они все-таки оставались бы правдивы в отрицательном смысле. Они не могут быть уличены в неправде, ибо, не имея поэтического заголовка не бросают судье вызова, но лишь берутся стать изображением событий и предметов, выражением мыслей и чувств.

Особенный взгляд на границы музыки и поэзии, неоднократно высказанный мною, между прочим и в нынешний се-

зон, сам по себе не враждебен ни музыке с поэтическими заголовками, ни программной музыке. Этот взгляд допускает инструментальную музыку и „абсолютную“ и „прикладную“ т. е. или написанную для особенной цели или вообще поставленную в зависимость от поэзии. Точно также в вокальной музыке он равно допускает речитатив и арию, песню и арию, драматическое и колоратурное пение. Он готов допустить и самого Рихарда Вагнера, конечно не как образец для подражания, а как занимательную, экстренную специальность. „Карнавал“ Шумана, „Король Лир“ Берлиоза, „Каменный Гость“ Даргомыжского, квинтет из „Сонамбулы“, Спонтини и Оффенбаха равно признаются, в силу этого взгляда, хотя не в равной степени дороги серьезному музыканту. Они признаются как факты находящие свое об'ективное оправдание в более или менее продолжительном действии, произведенном ими на умы и сердца. Снисходительный к категории „легкой“ музыки и не идущий на удочку внешней напускной „серьезности“, снисходительный к веселому щебетанию мелодистов, к легкомысленному порханию композиторов танцевальных, здравый критик не закрывает глаз от того усиленного спроса на серьезность, от той потребности углубляться, сосредоточиваться, которое так явственно отличает музыку XIX века. Спрос на серьезность составляет одну из причин того медленного, но радикального изменения в музыкальной драме, которое совершается на наших глазах. Он же повлиял и на инструментальную музыку, заставив ее более и более изощряться в иллюстрации самых глубокомысленных произведений поэзии, в переводе на музыкальный язык символических картин живописцев, в передаче философской сущности первобытного мифа или новейшего учения. Во всех этих попытках, как они ни болезненны в своих крайностях, есть доля законного: музыка действительно имеет некоторую аналогию и с живописью, и с поэзией, а через них способна иллюстрировать и философскую мысль, если она выражена художественным образом. Но *средства* музыки для этих целей находятся в зависимости от обычая, от традиции, и хотя творчество композитора может до некоторой степени сгустить или разбавить краски, процесс этого сгущения или разбавления должен по необходимости быть медленным; реформа должна совершаться осмотрительно и с уважением к

ходячему лексикону средств выражения. Без этого ходячего лексикона не может быть „художественной правды“ ни в инструментальной музыке с поэтическими заглавиями или программами, ни в вокальной. Разница та, что в инструментальной музыке, за отсутствием слов, вы не имеете обвинительной улики, в вокальной же словесный текст на каждом шагу может обличить неверность выражения, и улика на лицо.

„Ромео и Джульета“, „Франческа-да-Римини“, „Манфред“, „Гамлет“ Чайковского полны музыкальных красот, совершенно независимых от поэтической задачи, хотя местами прорывается и задача (сражение и сцена на балконе в Ромео, адский вихрь во „Франческе“, личность героя или, если хотите, его монолог в „Гамлете“). Обыкновенный интеллигентный слушатель более или менее знает трагедии Шекспира, „Ад“ Данте, главные поэмы Байрона, заглавия настраивают его поэтическим образом и ранее первого аккорда он уже плавает в сродной стихии, располагающей к игре воображения и к увлечению чувства. Красоты мелодии и эффекты инструментовки, а для более музыкальных подробности гармонии и тематического развития, выше и выше настраивая чувство, задевают и соседнюю область воображения и заставляют работать фантазию. Пред духовным взором слушателя возникают образы, виденные им в театре, в ушах его звучат стихи, которые он когда-то учил наизусть. Происходит некоторое эстетическое *qui pro quo*: *одновременное* удовольствие слушания и поэтических воспоминаний принимается за *тождественное* субъективное смешение двух впечатлений в душе слушателя, приписывается об'ективному слиянию двух стихий в художественном произведении.

Я не задался на этот раз анализом симфонических поэм Чайковского, где отсутствие художественной правды может быть доказано только медленным окольным путем; но предомной красоты „Чародейки“, неотразимо действующие в концерте, в чтении, неизменно расхолаживаются в сценическом исполнении. При громадной силе таланта, при всех преимуществах образования и техники, тонкой изящной натуры и современного стремления к музыкальной драме, „Чародейка“ страдает одним недугом, только одним, но недуг этот коренной, органический: она лишена „правды в звуках“. Два года тому назад петербургские серовисты находили в ней большое сходство с операми Серова и даже прямое им

подражание. Не знаю на чем основан такой критический парадокс. Чайковский свободен от большинства недостатков Серова: от его бесформенной композиции, от его слабости фигурации и связанной с этой слабостью манеры писать сплошными аккордами или тремоло, от гармонической односторонности, наконец от старомодных „воспоминаний“ из Спонтини и Обера, Верстовского и Гурилева. Пред „Опричником“ или „Мазепой“ не только аляповатая „Вражья Сила“, но даже сравнительно тонко сработанная „Юдифь“ делает впечатление талантливое дилетантского упражнения принятого на старости лет заслуженным литератором, знающим учебник Маркса и много игравшим в четыре руки. Уступая Чайковскому в отношении *благонприобретенного* имущества — техники образования — Серов столько же, если не больше, ниже его и по *природному* богатству: мелодическое изобретение у Серова ничтожно, как там где он старается быть ультра-современным, так и там где он довольствуется чувствительными мотивами самого архаического свойства. Только в одном этом бедняк сильнее богача: у Чайковского музыкальное выражение *иногда* бывает превосходно; у Серова оно везде удовлетворительно, местами же, особенно в „Юдифи“, поднимается до такого уровня характерности, какого русская музыка редко достигала со времени Глинки.

Сравнительно с предыдущими операми нашего мастера, „Чародейка“ отличается верною декламацией. Декламация — настоящий конек наших отечественных рецензентов, и я не однократно каялся, что в отношении этого конька держусь самого „откровенного направления“. Если-бы Чайковский в последней своей опере сделал не шаг вперед, а шаг назад; если-бы декламация у него была так же безгранично-неправильна и прихотлива как в русской народной песне или как в романсах Глинки и в „Жизни за царя“, то я ничего против этого не имел бы, лишь бы только общий смысл, общий дух словесного текста был верно схвачен в музыке. Как я уже говорил, это бывает *иногда*, но столь же часто или чаще мы видим противоположное. У Чайковского никогда нет той отвлеченной индифферентной музыки, примером которой могут служить многие превосходные контрапунктические работы. Нет безличной, беспощадно-последовательной архитектуры звуковых сочетаний, в которой исчезал бы суб'

ект. Напротив, все согрето чувством, везде бьется пульс лирической жизни; но между чувством в душе музыканта и мыслью, выраженной стихами поэта не достает связи. Не буду в газетном фельетоне приводить длинный ряд отдельных примеров, но ограничусь двумя. Возьмем ариозо Кумы в четвертом действии. После целого ряда потрясающих сцен, на краю гибели, молодая женщина ждет своего возлюбленного (сына влюбленного в нее воеводы), с которым она собирается бежать от преследования его отца. Настроение с которым публика на нее смотрит хорошо знакомо всякому читавшему сенсационные (хотя бы исторические) романы или видевшему на сцене драмы Виктора Гюго, Дюма отца и их подражателей. Не обманывайтесь русскою декорацией и народным пошибом языка г. Шпажинского: мы именно находимся в сфере французской драмы с красиво сплетенными ужасами. Не душевная борьба, а грубая физическая опасность гнетет воображение зрителя: он ждет крови, он жаждет счастливого бегства влюбленной четы; он колеблется между страхом и надеждой. Музыка целой сцены (как бы она ни дробилась на отдельные моменты) должна быть проникнута этой тревогой, поспешностью, лихорадочным нетерпением. Либретист так пишет:

Где же ты, мой желанный? Я здесь! Поскорей

Приходи, свет души моей, радость очей!

Нетерпеньем горю я тебя увидеть

И к горячему сердцу прижать.

Без тебя истомило мне душу тоской,

Приходи поскорей и умчимся с тобой

Мы подальше отсюда, от зол и от бед

Приходи же скорее, мой свет.

Очаровательная музыка этого нумера, минорное Анданте, в $\frac{9}{8}$, полна мечтательности и задумчивой грусти, но в тоже время такой ленивой неги и такого северного мороза, что теряет всякое правдоподобие в устах человека, жизнь которого висит на нитке. Кума может *говорить*, что она горит нетерпением, но она не может с прохладцем, протяжно и с повторениями *распевать* про этот сжигающий ее огонь, словно греясь у камелька и мерно раскачиваясь в качалке. Скажу кстати или не кстати что минорные Анданте в операх Чайковского (нередко ансамбли), обыкновенно являющиеся в мо-

менты сильно-натянутого драматического положения, составляют один из крупнейших пороков его музыкальной экспрессии, не только потому что они Анданте, но еще потому что они часто бывают в трехдольном размере и что этот качающийся, спокойный метр уменьшает участие зрителя, если нравится слушателю, и наоборот, является помехой, если зритель продолжает брать верх над слушателем. Нумера этого рода имеют отдельное *итальянское* происхождение: они, хотя через многие промежуточные степени, идут от квартета „Пуритан“ или от квинтета „Сонамбулы“, производящих, как известно, громадное впечатление именно как лирико-драматические моменты. Я объясняю себе кажущееся противоречие не тем, что у Беллини музыка характернее чем у Чайковского, а разницей „формы“ (т. е. композиции): все это предшествует финальному Анданте итальянского мастера, до того аксессуарно, до того незначительно и мало интересно, что едва слушается. Пред большим ансамблем, составляющим кульминационную точку всего акта, публика многозначительно покашливает, разговоры в ложах прекращаются, артисты и слушатели одинаково чувствуют, что теперь только наступил „психологический момент“. Так ли мы относимся к операм нашего русского мастера, где на каждом шагу интересная подробность, где самые драгоценные штрихи (в том числе и характеристики) уже предшествовали финальному Анданте? Да мы и вообще так не слушаем опер: у нас следят и за сценой, и за пением, и за оркестром от первого такта до последнего. А в Италии, говорят, в ложах играют (или весьма недавно играли) в карты во время представления, и покидают ломберный стол тотчас для „любимого“ нумера. Что в Беллини не только простительно, но производит впечатление полной законности и разумности, то в русском музыканте наших дней, хотя и видоизмененное, хотя и пропущенное сквозь горнило Мейербера и Шумана, Глинки и Даргомыжского, поражает отсутствием внутренней правды. Нет ничего беспомощнее и нелепее тех попыток уяснить себе значение оперного стиля Чайковского, в которых путалась петербургская газетная критика и по поводу „Чародейки“, и раньше по поводу других опер, например „Онсгина“. Покойный Галлер (в „Молве“) дописался до того, что оплакивал гармонический и контрапунктический талант композитора, с горечью

уверяя его, что он „еще в Консерватории с величайшею легкостью писал задачи“. Много ли выиграл бы „Онегин“, много ли выиграла бы и „Чародейка“, если бы задачи Петра Ильича были написаны одинаково хорошо, но с величайшим усилием или если бы они, несмотря на отчаянные потуги прилежания, были также плохи, как задачи самого Галлера. Но не смотря на смешную логическую форму, в сетованиях газетной лжекритики есть своя, хотя очень малая, доля правды. Из тех серовистов, во имя которых отрицают „Чародейку“ или отрицали прежние оперы Чайковского, нет ни одного который равнялся бы с ним даже в смысле *выражения*, не говоря уже об абсолютной стороне музыки. Но, взятые как произведения нашего века, предлагаемые слушателю, воспитанному на Верди, на Гуно, на Мейербере, на Рубинштейне, главным же образом на Глинке, Даргомыжском и Серове, оперы эти и производят в целом впечатление, как я уже говорил, расхолаживающее. Исключение—„Онегин“, потому что он не имеет притязаний на связную драму, а соткан из ряда сцен, составляет (как и следовало по Пушкину) нечто в роде неоконченного романа. Более же всего это расхолаживающее впечатление производит „Чародейка“, в которой музыка не хуже, а декламация лучше нежели в ее предшественницах, но которая своим мелодраматическим, внешне потрясающим, на французский лад страстным сюжетом поставила мечтательного и замкнутого в своих грезах элегика лицом к лицу с задачей внутренне чуждой его духу.

Но это взаимное отчуждение между темпераментом либреттиста и любимой сферой музыканта только относительное. И в „Чародейке“ такая богатая натура, как Чайковский может найтись, воспламениться, развернуться и сторицей вознаградить вас за все свои грехи против музыкальной драмы. И из „Чародейки“ он мог соткать себе пленительные, на живую нитку связанные „лирические сцены“. Если с такой точки зрения смотреть, то даже третье действие, в котором излишняя тонкость психологического анализа так невыгодна для музыканта (и между прочим, заставляя его написать *целый ряд нумеров в медленном темпе*) полно прелестных подробностей. В частности Чайковскому дается не только идеальное, но и характерное: как мастерски умеет он оттенить женскую иронию в речах Кумы, какая мрачная и ори-

гинальная фигура его Кудьма колдун в четвертом действии, тот самый Кудьма, за позднее введение которого в круг действующих лиц мы жаловались на либреттиста. Не говорю уже о более специальной сфере Чайковского, о пафосе неудовлетворенной страсти, о грустном, но не отчаянном, а как бы покорном настроении, в передаче которого он для русской публики имеет значение такое-же, как Гуно для французской (или сказать *итальянской*?), с тою разницей, что средства его куда обширнее. Примерами этого мелкого, примиренного, но все еще скорбного настроения я назову и „Когда ты гнев в душе моей“ в дуэте Юрия и Кумы, и названное уже по другому поводу ариозо Кумы „Где же ты, мой желанный“, и наконец, дуэт матери с сыном „Дай нам Бог в счастье жить“, один из наиболее счастливых номеров всей партитуры.

Но довольно о частностях. За тою „Чародейкой“, которую я анализирую с придирчивостью... не скажу неумолимого безпристрастия, не смею рядиться в такую мантию, а глубокой приверженности к консервативной эстетике — итак, за этою „Чародейкой“, которая меня дразнит и опутывает своим волшебством, но в которую я не уверовал, есть еще другая вполне мною признаваемая — „Чародейка“ первого действия. В экспозиции, где драматическое столкновение еще не выяснилось, где свойственный ему мажорно-русский, бодрый и мужественный тон, составляющий другую сторону его существа, мог выказаться в полном блеске, где задача не представляла никаких противоречий с характером художника и давала великолепный простор его фантазии, мы нашли Чайковского — если не Чайковского симфониста, автора инструментальных сочинений без программ и без поэтических заглавий, то во всяком случае того же который раз на всегда стал нам дорог своим „Онегиным“. Только публика так создана что в *серьезной* музыке она скорее любит трогательное и грустное чем радостное, ликующее, так что, например, *пятая* симфония Бетховена популярнее *седьмой* и *восьмой*. Как бы то ни было, но первое действие „Чародейки“ принадлежит к шедеврам композитора и радуется не только не остывающим интересом подробностей, но, и выдержанностью общего настроения „продолжительностью дыхания“, этим умением писать в виду целого, не сбиваться, не усиливать тона преждевременно и не ослабевать под конец. При-

знаться ли мне в маленьком злорадстве? Я ужасно доволен тем что финал этого чудесного первого действия начинается с *децимента*. Такой вещи как децимент я в оперном репертуаре что-то не припомню. Слово происходит от десет, десять, как дуэт, трио, квартет и так далее от соответственных числительных. Дуэты, трио, квартеты и так далее строжайше запрещены Вагнеровским (а стало-быть и Серовским) катехизисом. Точно также они запрещены и в „могучей кучке“, повидимому столь презрительной к Вагнеру, в действительности же столь от него зависимой. И вот в опере композитора, которого одни упрекают за „вагнеризм“, другие снисходительно поощряют за начинающийся „серовизм“, финал, т. е. именно тот нумер действия, который и в прошлом столетии считался самым драматическим и самым свободным от условной формы, который должен был быть насквозь пропитан чистым спиртом „драматической правды“, начинается не с речитативной скуки, не с оркестрового рева, а с ансамбля, где на три голоса больше „лжи“ чем у нечестивого Мейербергера в септете „Гугенотов“.

Я на радостях готов пойти на уступочку. В юмористических подробностях народной сцены этого первого действия, в речах Лукаша, Потапа, Кичиги и других, замечен компромисс между русским песенным складом и музыкальною декламацией, заметно избегание речитатива, и если вам непременно угодно, то и в русских операх Серова есть нечто подобное. Но ведь и у вашего кумира Рихарда Вагнера много Веберовского и много Донизеттиевского. Не начать ли нам преследование „Тристана и Изольды“ за незаконное присвоение мотивов из „Лучийи“? Что в благонамеренном дилеттанте, как Серов, было грубо и неуклюже, то в истинном художнике, как Чайковский, становится утонченным и виртуозным, это раз; а другой—что в Серове, в Даргомыжском, в „могучей кучке“ является единственным или преобладающим элементом, то в нашу „будущую“ оперу войдет как момент, как материал, утонет в общей стихии. От души желаю чтобы первое действие „Чародейки“ оправдалось как обещание этой оперы будущего, как образец ее целей и ее средств.

„Лебединое Озеро“.

„Голос“, № 254, 14 сентября 1878 г. Музыкальные наблюдения и впечатления.
(Из Москвы).

.....Накануне „Фауста“ я смотрел, или вернее сказать, „слушал“ в том же театре балет П. Чайковского „Лебединое Озеро“. Прочитав, что я „слушал“ балет, читатель сочтет меня, быть может за преувеличенно-добросовестного рецензента, за специалиста, одержимого до того болезненною честностью, что даже в балете ни на минуту не забывает дела, к которому приставлен, неукоснительно следит за каждым септаккордом и закрывает глаза на все остальное. Увы! читатель оказывает мне честь не заслуженную. Если серьезному человеку не пристало интересоваться балетом, то я с сокрушенным сердцем должен отказаться от звания серьезного человека и сопряженных с тем званием прав и преимуществ. Как для кого, а для меня „русской Терпсихоры душой исполненный полет“ имеет неизъяснимую прелесть, и я никогда не переставал сожалеть, что более даровитые музыканты не разделяют моей слабости и не обратят своих композиторских сил на это поприще, где, казалось бы, такой роскошный простор для прихотливого воображения. За самыми немногими исключениями, серьезные, заправские композиторы держат себя далеко от балета: виновата ли в этом чопорность, заставляющая их смотреть свысока на балет, как на „низкий род музыки“, или какая-нибудь другая причина — не берусь решить. Как бы ни было, П. И. Чайковский свободен от этой чопорности, или, по крайней мере, один раз в жизни был от нее свободен. И за это ему большое спасибо: авось, пример его найдет подражателей в его кругу, в высших сферах композиторского мира.

Но, при всей моей любви к зрелищам такого рода, я на представлении балета П. Чайковского гораздо болес слушал,

чем смотрел. Музыкальная сторона решительно преобладает над хореографической. По музыке „Лебединое Озеро“—лучший балет, который я когда-нибудь слышал, разумея, конечно, целый балет, а не дивертисменты в таких операх, как „Жизнь за царя“ или „Руслан и Людмила“. По танцам „Лебединое Озеро“ едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России. Правда и то, что постановка из рук вон бедная. При других декорациях, при другой хореографической редакции, которая, может быть, потребует нескольких дополнительных или вставочных номеров, произведение московского балетмейстера, я уверен, приобретет интерес и помимо прелестной партитуры, которою сопровождал ее композитор. Останется, правда рутинный и крайне незамысловатый сюжет: но кто же ходит в балет ради сюжета? Это все равно, что посещать оперу ради речитатива. Мне кажется, что в той измененной и дополненной редакции, о которой я мечтаю, „Лебединое Озеро“ должно было бы быть дано в Петербурге, что грешно не дать Петербургу услышать об'емистого и замечательного произведения такого мастера, как г. Чайковский.

Не скрою, что, отправляясь в театр, я немного опасался за эффектность и популярность музыки. Я знал, что услышу музыку более благородную, более обильную содержанием, чем обыкновенная балетная; я знал, что услышу полновочувственные аккорды и красивые модуляции, что передо мною раскинет затейливые узоры богатый оркестр, вооруженный всем аппаратом современного искусства. Но я боялся, что боязнь общего места, неоднократно вредившая г. Чайковскому в его прежних сочинениях, особенно в вокальных, скажется и тут, что он, из ложного стыда, напишет музыку слишком высокопарную для балета, слишком лишенную чувственного обаяния и мелодической доступности. С первых же номеров я увидел, что композитор избег этого подводного камня, на который наталкивало его мое воображение. Мелодии, одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются как из рога изобилия; ритм вальса, преобладающий между танцевальными номерами, воплощен в таких разнообразных, грациозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изобретение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания. Музыка „Ле-

бединого Озера“ вполне популярна; то, что немудреные любители прозвали „мотивами“, находится в ней никак не в меньшем, а скорее в большем изобилии, чем в любом балете Пуни. С легкостью, которой никто бы не предположил у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и, принаравливаясь к ним, снова выказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. Его музыка—вполне балетная музыка, но, вместе с тем, вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта. Нередко после легкого танцевального мотива, прозрачно гармонизованного и послужившего материалом для первого „колена“ какого-нибудь танца, в композиторе просыпается симфонист, и он во втором колене озаряет нас последованием густых и сочных аккордов, давно напоминающих вам о той не балетной пошиба силе, которую он сдерживает в себе. В инструментовке господствует тоже обилие средств, тот же изящный вкус, тоже превосходное распределение аккордовых интервалов в массе, которое мы привыкли встречать у творца „Ромео“ и „Франчески“, но замечается и тот же недостаток, которым, по крайней мере на мой взгляд, страдают наилучшие его произведения. Недостаток этот — излишняя его любовь к медным и особенно к ударным инструментам. Я знаю, что в обыкновенной, дюжинной балетной музыке ударные инструменты употребляются еще невоздержаннее и грубее, чем в „Лебедином Озере“, но это не оправдание для тонкого, мыслящего художника. Зачем гремят трубы, тромбоны и литавры, когда в глубине пустой сцены плывет стадо лебедей? Момент этот требовал нежных, тихих звуков. Таких моментов, сопровождаемых вопреки требованиям здоровой характеристики, шумною оркестровкой, я в „Лебедином Озере“ заметил несколько. Недумаю, чтоб в этих случаях композитор хотел сделать уступку традиции балетной музыки: судя по другим его оркестровым произведениям, неимеющим ничего общего с балетом, я скорее думаю, что Чайковский и здесь, как и во многих прежних случаях, просто увлекся собственной ему слабостью к громкой звучности. Если продолжать говорить о недостатках преследственной партитуры, я замечу, что характерные танцы 3-го действия, на мой взгляд, гораздо слабее танцев, так сказать, космополитических, и

вообще составляют едва ли не самое слабое место в партитуре.

Входить в подробности исполнения я, конечно, не могу не будучи знатоком балетной техники, но не могу не сказать, что г-жа Собошанская, исполнявшая главную роль, все также грациозна и симпатична, как в старые годы. Публика очень любит ее. Но, вообще говоря, Петербург мог бы раздать роли „Лебединого Озера“ такому блистательному персоналу, о каком и не снится в Москве. Превосходство петербургского балета так известно, что о нем нечего распространяться. Повторяю „Лебединое Озеро“ уже по одному имени композитора заслуживает того, чтобы явиться на нашей первой сцене и при великолепной обстановке.

В ответ на слухи о продолжительной, будто бы, болезни П. Чайковского, распространившиеся было в музыкальном мире, приятно заявить, что композитор не только пользуется вожделенным здоровьем, но именно в течении нынешней весны и лета развил необыкновенно творческую деятельность. Наднях оканчивается печатанием фортепианная партитура оперы „Евгений Онегин“: оркестровая партитура этой оперы давно уже готова в рукописи; печатается ряд романсов и большое число мелких, фортепианных пьес, в том числе легкие для детского возраста, до сих пор обойденного нашим композитором; готовы к печати: обширная фортепианная соната, концерт для скрипки с оркестром. Кстати или не кстати упомяну, что наднях же выйдет переложение 4-й симфонии автора для фп. в 4 руки, сделанное С. И. Танеевым. Благодаря рукописи этого переложения, я имел возможность познакомиться с капитальным произведением, в Петербурге еще неигранным, но, без сомнения, включенным в программу Р. М. О. на предстоящий сезон. С некоторыми из перечисленных здесь новых пьес Чайковского я познакомился в корректурных листках: особенно заинтересовал меня „Онегин“, который, если не ошибаюсь, нынешней зимой пойдет на оперной сцене московской консерватории. Отрадное впечатление на меня произвела чисто-музыкальная, чисто художественная редакция произведения, свободная на этот раз, от всяких наростов ультралиберализма и ложного музыкального реализма. Отказавшись от погони за призрачной „правдой в звуках“ и порвав незаконную связь с музыкальными

оборотами, в сущности, крайне антипатичными его натуре, Чайковский сразу почувствовал себя в своей стихии; к нему пришло то мелодическое вдохновение, которое оставляет его лишь тогда, когда он изменяет своей природе в угоду тенденции. Судя по отрывкам, которые мне удалось прочесть, „Евгений Онегин“ далеко оставляет за собою прежние музыкальные опыты композитора и обозначает такой фазис его деятельности, в котором он, сбросив с себя мнимо-прогрессивные сети, свободно и самостоятельно вступил на путь художественно-прекрасного,—на путь, указанный лучезарным примером Моцарта и Глинки, на путь, украшенный рядом вековых, нетленных памятников искусства, на путь, столь часто пренебрегаемый молодыми русскими талантами и столь дружно ненавидимый фельетонными мудрецами петербургских газет.

„Спящая Красавица“.

„Московские Ведомости“, 1890 г. Музыкальное письмо из Петербурга.

По поводу „Спящей Красавицы“, балета г. Мариуса Петипа
(музыка П. И. Чайковского).

Когда любитель хочет высказаться о каком-нибудь специальном предмете, он обыкновенно начинает с извинения: не знаток мол я, не понимаю ваших этих премудростей, человек мол я простой, диктует мне сердце и т. д.

Совершенно тоже самое должен проделать я теперь. Говоря о новом произведении Мариуса Петипа и П. И. Чайковского, я, по мнению читателя, должен был бы ограничиться музыкальною стороною предмета, говорить о Чайковском и молчать о Петипа. Но музыкальные явления всегда представлялись мне не иначе, как в связи со всею средой из которой они возникли и на которую они в свою очередь действуют: публика, школа, эпоха, национальность, веяния литературы и образовательных искусств всегда казались мне чрезвычайно важными для объяснения и отдельного произведения и всего музыканта. Все эти условия имеют значение даже и в инструментальной *абсолютной* музыке, т. е. в музыке без программ и без поэтических заглавий, стремящейся исключительно к прекрасной звуковой архитектуре. Тем более меня влечет говорить о „предметах посторонних музыке“, когда сама музыка выросла на почве другого искусства, например, когда эта музыка драматическая.

Говоря об операх, я почти всегда делал экскурсию в область литературы, и в этом моем приеме не было ничего оригинального: всякий музыкальный критик, когда оценивает либретто, временно становится до некоторой степени критиком литературным. Для нас, музыкантов, критика этого рода не трудна и не требует ученой подготовки, во первых, потому что мы все же судим с точки зрения музыки, а во вторых,

и главным образом потому, что поэзия — самое доступное и самое *общее* из всех искусств.

Совсем не то, когда, имея говорить о музыке балета, желаешь сказать что-нибудь о том смежном с музыкой и во многих отношениях родственном ей искусстве, которое вдохновило музыканта. Как нет ничего распространеннее, доступнее, любимее поэзии, так нет ничего замкнутее в себя, ничего специальное и не популярнее балета. В известном смысле можно пожалуй сказать, что все мы ужасно любим балет, и я совершенно согласен с Писемским, когда он делит московских студентов сороковых годов на партию Санковской и на партию Андрияновой. Но как герой старинной французской оперетки пел: „*ce n'est pas la danse que j'aime, c'est la fille à Nicolas*“, так и московский студент мог о себе сказать, что он в балете любит не балет, а Санковскую, либо Андриянову. Наше отношение к балету гораздо корыстнее нежели к опере, точно также, как в свою очередь опера возбуждает гораздо более корыстное к себе отношение чем концерт. В эстетической критике нужно уметь объективно относиться к фактам подобного рода и оценивать количество производимого ими колебания в суждении или смуты в мыслях. Повторяю, все мы в молодости любили Санковскую, некоторые продолжают любить ее и в зрелые годы, но балет, как искусство, тут не при чем. Если бы было наоборот, если бы хореография в совокупности своих технических условий и своих поэтических ресурсов обладала такою же притягательною силою как, например, живопись, тогда были бы любители танцовщики, как есть любители живописцы, тогда, наконец, детей в семействах учили бы держать ногу на горизонтальной перекладине постепенно повышаемой, как теперь учат их обращаться с карандашом. В действительности балет — искусство которого, за исключением весьма небольшого числа людей, масса публики и не знает и не хочет знать: сравните число оперных театров и число театров балетных, сравните в нашем Мариинском театре число посетителей в балете и опере, и вы увидите что хореография, по крайней мере в наше время, составляет область далекую, непривлекательную, неинтересную, а вследствие этого ставшую мало доступною и мало понятною для неспециалиста.

Но эта несимпатичность искусства для массы соединяется

с несказанным очарованием его для художника. И поэты его воспевают, и скульпторы, и живописцы его изображают, и музыканты ему прислуживаются. В музыкантах именно в наше время заметно хореографическое веяние: вместо специалистов по балетной композиции, как в первой половине нашего столетия, за балет снова принимаются композиторы симфонические и оперные: Лало, Делиб, потом у нас Рубинштейн и Чайковский пишут музыку плясовую, как в доброе старое время Люлли и Рамо, Глук и Гайдн. Сама хореография,—так говорят знатоки или часть знатоков,—пришла в упадок, подалась в сторону пантомимы, с одной стороны; но музыка к ней от прежних банальных „мотивов“, громко и однообразно ярко оркестрованных, перешла к самому отборному, самому возвышенному стилю.

„Спящей Красавице“ порядочно досталось от нашей газетной критики. Помимо музыки, которою рецензенты наши тоже не всегда довольны, они жалуются на отсутствие драмы в балете, на сказочный детский сюжет, наконец, на то что сказка взята во французской редакции Перро. Из всех этих обвинений, последнее, на первый взгляд, самое веское. Никто не возбраняет нашим балетмейстерам изображать на сцене Францию, как изображали они древнюю Грецию, древний Египет, современную Италию и современную Черногорию. Составить балет из истории средневековой Франции или Франции последних Людовиков было бы вполне законно и естественно. Но „Спящая Красавица“ не есть принадлежность истории, не имеет реальной местной почвы; это мифический образ, свойственный преданиям многих народов; происхождение мифа теряется во мраке доисторических времен, и все европейские—по крайней мере все арийские—народы имеют на него одинаковое право. Французская редакция, я полагаю, выбрана просто потому, что балетмейстер Большого Театра, как и многие его предшественники, француз, и что поэтому наш балет, несмотря на чисто русский состав кордебалета и большинства солистов, живет французскими традициями и питается французскою литературой. Я, со своей стороны, ничего не имею против того, чтобы на этот раз у нас потанцовали по-французски. Кто же мешает нам в следующем балете танцевать по-шотландски, затем по-испански, по-ассирийски, по-японски? Мне совсем не нравится пример

французской литературы, особенно современной, которая боязливо и брезгливо замыкается в своей собственной стране и тщательно обходит иноземные сюжеты. Из ложного патриотизма заставить себя изображать только отечественный быт и отечественную историю, значит отказать своей фантазии в удовольствии путешествия, произвольно с'узить почву и ограничить материал, забыть славную традицию Пушкинского периода, когда „ничто человеческое“ не было нам „чуждо“. Другое дело,—как отнесся художник к избранному сюжету, с'умел ли он сохранить русский *стиль* при иностранном *местном колорите*? Это задача тонкая и трудная, но к этому вопросу я еще вернусь.

Другой более общий упрек новому балету тот, что это не драма, а „детская сказка“. Если бы нам сказали, что в этой драматизованной сказке не достает сценической интриги или того, что принято называть „завязкой и развязкой“, то с этим нельзя было бы не согласиться. Театральная пьеса с правильно завязанным драматическим узлом не есть единственный, не есть быть-может и высочайший тип театральной пьесы, но нет сомнения, что драматическое представление без этого узла смотрится труднее и от зрителя требует большого эстетического развития. Как бы то ни было, в „Спящей Красавице“ никакого драматического узла нет. Драма сводится к простому анекдоту: укололась царица и заснула, а через сто лет приехал царевич, разбудил ее и женился на ней. Очевидно что тут виноват не сказочный род вообще, а именно эта отдельная сказка.

Если же сказочный род вообще не пригоден для балета, то приходится искать какой-нибудь новой для него почвы. До сих пор огромное большинство балетов было основано если не на „детских сказках“, то на мифах, легендах и на других произведениях народной фантазии: *реальное* содержание, „жизненная правда“ в том специальном смысле, который придается этому слову в наше время, в балете всегда были слабее нежели в опере, как в опере они слабее чем в драме словесной.

Реализм XIX века имеет свое значение и свою прелесть. Но „жизненная правда“ не вся в том изображении будничной современной жизни, за которою гонится реализм XIX века; она не вся даже в исключительных, потрясающих событиях,

какие пригодны для сюжетов трагических, точно также как она не вся в современной жизни, а была и продолжает быть правдой и в едва-мерцающей дали глубокой древности. Изображая Нина и Семирамиду, Немврода и Ассира мы можем быть не менее „правдивы“ нежели в „картине“ современных бульварных нравов или в романе из Сербской войны. Одно из самых верных жизни, из самых правдивых произведений художественного духа—миф, если только он подлинный, „законный“ миф, а не поддельный, не позднейшей фабрикации, не нарочно выдуманный. Сказка, несмотря на свою прозаическую форму, содержит в себе нередко самые древние, самые подлинные мифы; между прочим „Спящая Красавица“ по основному мотиву сходная с Брунгильдой, охраняемую огнем есть одно из бесчисленных воплощений земли почившей зимой и просыпающейся от поцелуя весны; Зигфрид и принц Дезире в этом смысле одно и то же лицо. В том виде, в котором мы читаем эту и им подобные сказки у Перро, у братьев Гриммов, у Афанасьева, это воплощение мифа становится детской сказкой. Одно за другим поколение детей питалось и продолжает питаться этими неувядаемыми в своей простодушной красоте произведениями наивного творчества; одно за другим поколение воспитало на них вкус, чувство и воображение. Воспитание это не всесторонне и не глубокое, но насколько оно здоровее воспитания тех наших барчуков, которые в детстве поглотили Дюма-отца, Эжена Сю, Фредерика Сулье и Поля Феваля.

Говорите сколько хотите против детских сказок. Вы не уничтожите ни того факта что они, в преимущественности поколений, успели глубоко внедриться в нашу фантазию, что мы с детства с ними сроднились и полюбили их, ни того факта, что в них заключены некоторые из глубочайших идей, волнующих человечество, ни того, наконец, факта, что под влиянием успехов сравнительной мифологии, „детские“ якобы сказки, в глазах современных людей, более становятся *сказками для взрослых*, более и более раскрывают свое глубокое космогоническое значение.

Вам не нравится балет из детской сказки; вы не желаете, чтобы балет смахивал на феерию, даже на такую стройную, изящную, гармоническую в своем богатстве феерию, как та, которую вам подносят в Мариинском театре. Но в тоже время

вы, радея о балете, желаете ему преуспевания. Вы знаете, как легко для этого волшебного сада впасть в состояние заброшенной оранжереи, редко посещаемой и худо поливаемой. Быть может вы надеетесь спасти введением в него элемента кровавой драмы. Вам спать не дает Цукки в „Эсмеральде“, и мастерское изображение молодой женщины искалеченной пыткой вам кажется последним словом хореографического прогресса.

Кровавая драма у нас в последние годы весьма расширила свое господство. Она заполнила собою маленькие частные театры и летние увеселительные места. Где прежде каскадная певица в простоте души распевала глупости и показывала свои обнаженные формы, там теперь злодеи куют свои ковы, там царят кинжал и револьвер. В Москве, в Малом театре, благодаря давлению сильнейших талантов в персонале, русский смех почти замолк и сменился иностранным пафосом либо в подлинном виде т. е. переводном, либо в русских подражаниях и подделках. С оскудением комических талантов и в творчестве, и в исполнении, идет рука об руку возрастающая сентиментальность публики, всеобщая погоня за слезами. В последние годы оперетка страшно упала и количественно, и качественно; но прежде чем началось ее падение она успела претвориться в „серьезную оперетку“, обнаружить поползновение на мелодраму. И в балет повидимому хочет проникнуть эта современная струя. Здесь не смех изгоняется—смеху в балете всегда было мало или он был весьма дешевый—изгоняется детская греза, детская радость, детская вера. „Cette puissance d'évocation, qui fait que l'enfant vit dans une espèce de perpetu miracle“, как сказал однажды Анатоль Франс. Не знаю на сколько выиграет хореография от замены волшебной сказки „историческою драмой“ а ля Виктора Гюго, хотя бы и переделанною на русские нравы, и на сколько интереснее станут пируэты, антраша и прочие тонкости плясового искусства, если мы за каждой из них, как за Вагнеровским лейтмотивом приучимся искать глубокомысленнейшие „намерения“.

Я очень распространился в *диллетантской* части моего фельетона, в той его части, по поводу которой я нашел необходимым принести предварительное извинение. Вследствие этого в специальной его части, в той где я могу высказаться

без оговорок и без оглядки, я принужден быть кратким, несмотря на богатство темы. Если я оправдываю г. Мариуса Петипа в том, что он поставил балет-феерию, то тем более я рад, что такой могучий талант, как Чайковский, следуя общему потоку времени, обратился к балету и тем способствует облагораживанию музыкального вкуса и в этой сфере.

Если музыка по сущности своей живет в сфере неопределенного, то тем самым она близка к области мифа, сказки, вообще древнего эпоса, ибо первобытное творчество целиком живет в сфере неопределенного, и Рихард Вагнер был прав когда указывал на глубокое родство между сущностью музыки и сущностью эпоса. Не следовало только делать из скандинавской Эдды псевдо-Эсхила с подземным оркестром; не следовало одновременно соперничать с Шекспиром и с Берлиозом, с Растином и с Шуманом, с Шиллером и с Гуно. Для фантастической оперы в роде „Руслана и Людмилы“, скажу более: для оперы-балета в роде „Бога и Баядерки“ Обера, „Нибелунги“ отличный сюжет. С тем же правом можно сказать, что и „Нибелунги“, и „Руслан и Людмила“, и „Бог и Баядерка“ и „Спящая Красавица“ — отличные сюжеты для балета и что сюжеты эти тем самым весьма музыкальны, что они вполне годятся, например, для программной симфонической музыки. Хореография и музыка, симфоническая поэма и балет, симфония без программы и феерия—все это области весьма близкие одна к другой и все они плавают в общей стихии неопределенного и непосредственного.

П. И. Чайковский в молодости написал один непритязательный балет. В свое время балет был поставлен в Москве, причем костюмы и декорации, если не ошибаюсь, были старые, сборные. Но в музыке „Лебединого Озера“ уже чувствовался симфонист, необычайно одаренный к балетному жанру, образованный музыкант, чуждый педантизма и исключительности, умеющий во всякое время снимать профессорскую мантию, садиться за рояль и импровизировать танцы, хотя бы для детского праздника. Он один из первых мелодистов нашего времени. Но этот мелодический дар он главным образом выказывал до сих пор в таких родах музыки, которые официально признаются „серьезными“: в симфонии, в квартете, в фортепьянной пьесе, в симфонической поэме, в кантате, в романсе, в опере трагического содержания (полуко-

мическая только одна опера „Черевички“). Элегик по натуре, склонный к меланхолии и даже к некоторой разочарованности, он в этих официально называемых „серьезными“ родах сочинения выказал серьезность иного рода, серьезность думы, частую грусть и тоску, нередко щемящее чувство душевной боли, и эта, если можно так выразиться, *минорная* часть его существа (сродная Шопену) всего быстрее была схвачена и оценена. Но на ряду с этим Чайковским есть и другой: добрый, веселый, полный цветущего здоровья, склонный к юмору, быть-может даже к легкой *charge d'atelier* и этот Чайковский сродный не Шопену, а Шуману и более всего Глинке, до сих пор, судя по той неизвестности, в которой пребывают самые оптимистические его излияния, гораздо менее замечен и признан. Между прочим, он имеет неистощимый запас плясовых мелодий, конечно не таких к каким приучили нас оперетки и балет „доброго старого времени“, конечно гармонизируемых разнообразно и тщательно, но легких, грациозных, полных движений и чувственной прелести. В аккомпанименте этих мелодий (особенно в „Спящей Красавице“) у него обширную роль играет контрапункт (обыкновенно контрапунктирующая мелодия в среднем голосе). Прием этот могут вменить ему в вину те балетоманы которые, будучи воспитаны на Адане и Пуни, еще не успели дойти до вальсов Штрауса; в вальсах Штрауса же прием этот давно применяется, хотя не так богато и искусно, как у Чайковского.

Русский пошиб музыки, столь сильный у Чайковского последних лет, чувствуется то и дело. Музыка вполне подходит к костюму, к характеру, в ней есть французский оттенок, но в тоже время пахнет Русью. Как вам, а мне ужасно нравится эта *французская* сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад. Дело не в местном колорите, который прекрасно соблюден; а в элементе более общем и глубоком чем колорит, во внутреннем строении музыки, преимущественно в основании стихии мелодии. Эта основная стихия несомненно русская. Можно сказать, не впадая в противоречие, что местный колорит французский, а *стиль* русский. Как древние Греки у Мендельсона-Бартольди *немецкие* Греки, как Евреи в „Царице Савской“ Гольдмарка *венские* Евреи, а Индусы в „Лакме“ Делиба и в „Лагорском Царе“ Массене—парижане второй империи, так и сказочные образы древнего арийского

эпоса, превращенные во *французские* образы национальным усвоением и передачей, снова подверглись превращению под пером русского музыканта, приобрели новую национальность, стали русским вариантом. Ибо никто из них не может вполне отрешиться от влияния почвы, и благо Петру Ильичу, что развитие его совпало с таким временем, когда почвенное влияние у нас окрепло, когда русский дух окрылился, когда „русское“ перестало быть синонимом „мужицкого“, и когда само „мужицкое“ было признано на своем месте, как *часть* русского.

Если по постановке „Спящая Красавица“—один из перлов нашего театра, то по музыке это один из перлов творчества Чайковского. Вместе с „Евгением Онегиным“, вместе с симфониями композитора, с его первой и третьей сюитами, с его фортепьянным концертом и с фантазией для фортепьяно с оркестром, вместе с некоторыми его романсами и со многими эпизодами его опер, кроме „Онегина“, она представляет высшую точку до которой покамест дошла Глинкинская школа, ту точку на которой школа уже начинает освобождаться от Глинки и открывать новые горизонты, до сих пор еще не выяснившиеся. В этой твердой привязанности к Глинковской почве, в этом постоянном росте, в этом медленном и неуклонном стремлении вверх такой залог жизненности и такая *молодая* сила, что всякое предсказание о том, куда пойдет это развитие и каких высот оно достигнет—преждевременно. Надеюсь еще вернуться к музыке „Спящей Красавицы“ и указать на некоторые в ней частности, а также и к определению таланта Чайковского с совершенно другой стороны—по поводу предстоящей в Москве постановки самой „передовой“ из его музыкальных драм „Чародейки“.

Алфавитный указатель.

А.

Аберт—32.
Аверкиев—56.
Адан—178.
Амосова—134.
Андриянова—172.
Анненская—105.
Апухтин—23, 29, 98, 99.
Арто—81, 85.
Афанасьев—175.

Б.

Байрон—7, 97, 98, 159.
Балакирев—10, 32, 93, 121.
Барбо—84.
Баргиль (Баргнель)—32.
Барцал—124.
Бах—9, 48, 80.
Бетгров—36.
Беккер—41.
Беллерман—38, 43.
Беллина—10, 82, 89, 162.
Бергман (Серова)—56.
Верлиоз—39, 46, 75, 83, 93, 95, 158, 177.
Бетховен—38, 39, 40, 45, 46, 47, 50, 54, 86, 87, 89, 190.
Бизе—9, 84, 94.
Бичурина—133, 135.
Богданович—30.
Бокль—9.
Бородин—154.
Брамс—10, 90.
Булахов—53.
Бурггардт—20.

В.

Вагнер, Р.—10, 33, 46, 54, 69, 75, 89, 94, 110, 116, 123, 131, 135, 158, 165, 177.
Вальтер-Каменская—124.
Васильев 1-й—124.
Вебер—69, 89.
Векерлин—30.
Вейнберг—36.
Венявский, (Генрих)—37, 48.
Верди—10, 13, 33, 81—83, 89, 128, 163.
Веретовский—55, 160.

Г.

Габриэлли, Джиованни—30.
Гайдн—9, 48, 90, 91, 173.
Галлер—162, 163.
Галлери—41.
Гальвани—141.
Ганслик—93, 94.
Гельмгольц—93, 94.
Гендель—80.
Гензельт—58.
Геништа—143.
Гердт—134.
Герке—1, 41, 42, 44.
Геродот—30.
Глинка—8, 11, 32, 39, 46, 52, 55, 85—87, 89, 108, 132, 141, 148, 153, 160, 162, 163, 170, 178, 179.
Глюк—116, 173.
Гоголь—20, 125, 126, 133, 146.
Гольдмарк—32, 178.
Гонкуры—94.
Гриммы—175.
Губерт—61, 62.
Гуно—15, 54, 84, 85, 150, 163, 177.
Гурилев—143, 140.
Гусаковский—32.
Гюго—94, 161, 164, 176.

Д.

Данте—159.
Даргомыжский—32, 94, 132, 141, 158, 162, 163, 165.
Делиб—173, 178.
Демидов—105.
Диккенс—92, 94.
Долгомостьев—56.
Донизетти—82, 89, 110.
Достоевский—56.
Дрейшок—41, 44, 60.
Дюма-отец—161, 175.
Дюма-сын—94.
Дютш, (О).—36, 41.

З.

Заремба—24, 37—40, 43—45, 58, 59, 61, 92—94.
Званцев—56.
Золя—7, 94.

И.

Иванов—134.
Иванова—105.

К.

Каваллини—41.
Каменская-Вальтер—124.
Каталано—41.
Катков—65.
Клименко—57.
Климентова—141, 144.
Клиндворт—84.
Кологривов—54.
Кондратьев—53.
Коммисаржевский—133.
Конев—1.
Контский, Антон—55.
Кранкенгаген—41.
Крутикова—124.
Кросс—58—60.
Кулау—28, 48.
Кшесинский—134.
Кюи—32, 75, 93.
Кюндингер—41.

Л.

Лажечников—107, 108, 116, 117.
Лало—173.
Лаубе—4.
Леджер—60, 62.
Леонова—53.
Лермонтов—7.
Лешетицкий—36, 44.
Литольф—51, 83.
Лист—32, 41, 46, 51, 75, 83, 94, 133.
Ломакин—36.
Луфт—41.
Люлли—30, 173.

М.

Майков, Аполлон—53.
Маркс, Адольф Веригард—24, 37—40, 43, 89, 93—94, 160.
Масканьи—94.
Массене—178.
Массон, Мишель—101.
Матчинский—133.
Махалов—144.
Медведев—145.
Мей—154.
Мейербер—10, 46, 53, 89, 128, 133, 144, 162, 163, 165.
Мельников—124, 133.
Мендельсон-Бартольди—39, 46, 89, 92, 104, 178.
Меньшикова—102, 105.
Мерима—7, 94.
Мертон—105.
Мендорф (Метцдорф)—41, 59.
Михайловская—53.

Модаева—134.
Моцарт—9, 11, 19, 29, 40, 47, 79, 81, 84, 86, 89, 92, 128, 144, 170.
Мур, Томас—97, 98.
Муравьев—37.
Мусоргский—116, 156.
Мюссе, Альфред-де—7, 17, 93.

Н.

Нерваль, Жерар-де—94.
Ниссен-Саломан—36.
Новикова—6.

О.

Обер—160, 177.
Орлов—124.
Островский—8, 20, 47, 94, 103, 104, 153, 154.
Оффенбах—33, 158.

П.

Панина—6.
Перро—173.
Петерсен—41.
Петипа, М.—171, 177.
Петров—53, 133.
Петрушевский—30.
Писемский—172.
Пиччини—41.
Пишо—134.
Платонова—53.
Половский—125, 126.
Понте-де—28.
Пуни (Пуньи)—28, 38, 54, 84, 168, 178.
Пушкин—11, 138, 139, 141, 142, 163.

Р.

Рааб—110, 124, 133.
Радица—134.
Радонежский—105.
Рамо—30, 173.
Раппорт—105.
Расин—177.
Рафф—32.
Римский-Корсаков—10, 65, 91, 92, 95.
Роденберг—44.
Розанова—105.
Россини—81, 89, 90, 128.
Рубинштейн, Антон—10, 27, 32, 34—36, 38, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 50, 55, 56, 69, 74, 87, 89, 92, 104, 153, 163, 173.
Рубинштейн, Николай—4, 46, 92, 140, 144.

С.

Самарин—145.
Салковская—172.
Сарриоти—53.
Сен-Виктор, Поль-де—67.

Серов—50, 53—57, 75, 84, 86, 89, 93,
116, 126, 153, 156, 159, 160, 163, 165
Скворцов—5, 64, 69.
Славинский—55, 56, 60.
Собещанская—169.
Сокальский—36.
Спонтини—158, 160.
Стасов, В.—36.
Стендаль, 7, 94.
Страхов—57.
Суворов—30.
Сулъе, Ф.—175.
Сю, Эжен—175.

Т.

Тамберлик—81.
Танеев, С.—4, 79, 140, 169.
Теккерей—92.
Толстой, Алексей—10, 153, 154.
Толстой, Лев—8, 20.
Тургенев, И.—20, 94.

У.

Улыбышев—88.

Ф.

Фаминцын—93.
Фан-Арк—2, 41, 59.
Фоваль, П.—175.
Ферреро—41.
Финокки—105.
Фитингоф—32.
Флобер—20, 94.
Флотов—33.
Фолькман—32, 90.
Фрапс, А.—176.

Ц.

Цабель—41.
Цукки—176.

Ч.

Чайковский, Модест—97, 98.
Чайковский, Петр; знакомство—1, пианист—2, певец—2, дирижер—3, преподаватель—3, автор учебника—4, рецензент—4, 64—96, поэт—5, 28, сюжеты предполагаемых опер—17, игра на флейте—27, 48, вкус к

балету—28, переводчик—28, литератор—29, отношение к старинной музыке—30, отношение к истории—30, частные уроки—34, отношение к критике—35, ученик Зарембы—40, ученик А. Рубинштейна—41, 44, ученик Герке—42, ученик Штилля—48, любовь к Моцарту—19, 29, 79, к Гоголю—20, к Л. Толстому—20, к Тургеневу—20, к Флоберу—20, к Листову—51, 83, к Глинке—52, 53, 85, к Ф. Шуберту—52, отношение к Серову—53, к Мейерберу—53, к Гуно—54, 84, к Ваху—80, к Генделю—80, к Шопену—80, к Верди—81, 82, к Россини—81, к Веллини—82, к Донизетти—82, к Вагнеру—50, 83, к Шуману—52, 85, к Ветховену—54, 86, к Гайдну—90, к Римскому-Корсакову—91, к Гюго—94.
Черпи—41, 44.
Чарди—27, 41, 48.

Ш.

Шатобриан—93.
Шекспир—155, 159, 177.
Шиллер—177.
Шопен—80, 81, 84, 89, 178.
Шпажинский—155, 161.
Шрамек—105.
Штиль, Г.—41, 48, 49.
Штраус, Йоганн—10, 14, 83, 178.
Шуберт, (К.)—37.
Шуберт, Франц—46, 54, 80.
Шуман, Роберт—15, 33, 39, 46, 50, 75, 85, 89, 104, 133, 144, 158, 162, 177, 178.
Шумац, Клара—27, 48.

Э.

Эверарди—84.
Эллиот Джордж—17.
Энде—133.

Ю.

Юргенсон, О. И.—50.

Я.

Яп, Отто—29, 101.



