

Г. А. Ларош.

Собрание
Музыкально-критических
статей.

Том II.

О П. И. Чайковском.

Часть 2-ая.

Под редакцией и со вступи-
тельной статьей Вас. Яковлева.

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА—ПЕТРОГРАД.
1924.



2007087211



40918-321

Главит № 15623. Москва.

Тираж 2.000 экз.

Нотопечатня имени П. И. Чайковского Музык. Сектора Госуд. Издательства.
Колпачный пер., 13.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Ларош о Чайковском. Вступительная статья Вас. Яковлева	I—XX
Симфоническая фантазия „Фатум“	1
Квартет D-dur, op. 11	7
Вторая симфония C-moll, op. 17	9
Шесть романсов, op. 6. Орывки из оперы „Ундина“	14
Хор эльфов из оперы „Мандрагора“	16
Общая характеристика. Фортепианные пьесы, op. 1, 4, 5, 8. Шесть романсов, op. 6. Ромео и Джульетта. Квартет D-dur. Вторая симфония. Музыка к Снегурочке	17
О фортепианном концерте, B-moll, op. 23	33
Третья симфония, D-dur, op. 29. Квартет № 2, F-dur, op. 22	35
Общая характеристика	38
Франческа да Римини, op. 32. Фортепианный концерт B-moll, op. 23	43
П. И. Чайковский, как драматический композитор	49
Четвертая симфония, F-moll, op. 36	149
Общая характеристика. Третья сюита, op. 55	151
Концерты и вечера в память П. И. Чайковского	156
Алфавитный указатель	159

К Н И Г А И М Е Е Т

Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Сложебн. №№	№№ списки и порачковий	1968г.
--------	---------------------------------	--------	------	----------	-------------	------------------------	--------

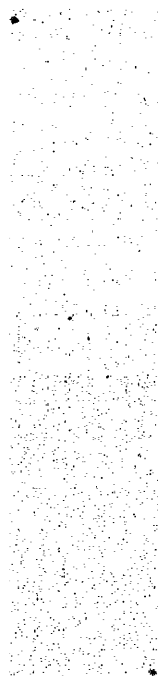
т. 2.

2. 2

396

1246

П



Замеченные отпечатки и неточности.

Напечатано:

Следует читать:

Стр. 29 11 строка сверху

сладко

гладко

Статьи: Четвертая симфония (стр. 149), Третья сюита (стр. 151) и „Концерты и вечера в память П. И. Чайковского“ (стр. 156) должны быть в том же порядке поставлены перед статьей „П. И. Чайковский, как драматический композитор“ (стр. 49).

Ларош о Чайковском.

„Нет абсолютной правды в звуках. Точно также нет в них и лжи: они подвижны и прекрасны, как фигуры танца; сфера их не есть сфера этики, правда и ложь им также чужды, как добро и зло, как плюс и минус. И страстная моя любовь к „правде“ шумано-берлиозо-листовской, и грустное примирение с фактом ее условности, и несправедливость моя к Петру Ильичу, и громкий его реванш на Западе за отечественную неблагодарность, и спор глуккистов с пиччинистами, и блеск Люлли, и слава Монтеверде,—все это в конце концов подтверждает справедливость гангликовского скептицизма... Музыка не выражает ровно ничего. Но, живя во времени, она представляет аналогию со всем тем, что во времени живет“...

Так мыслил—теоретически упорно, практически ослабевая от напора новых и неожиданных музыкальных впечатлений, автор „исторического метода преподавания теории музыки“, Герман Августович Ларош; писатель на глазах которого совершалось блистательное утверждение Вагнера и Чайковского, росло значение Р.-Корсакова и Мусоргского, резко отметились творчество Рих. Штрауса.—Многосложна была природа этого глубоко одаренного критика и несомненного художника, в котором непосредственные и очень живые восприятия явлений искусства подвергались постоянной переработке аналитика, идущего узаконенным путем формального мышления. И быть может одна из главных причин неясностей освещения в позднейших его работах (упрек, неоднократно к нему обращаемый) лежала именно в неуклонно возраставшем противоречии — тонкая и разнообразная впечатлительность музыканта выходила из подчинения раз навсегда установленным схемам классифицирующего ума. Видимая логичность и постоянство суждений Лароша не могут скрыть эту внутреннюю неустойчивость, в особенности поразительную в его оценках двух величайших современников—Вагнера и Чайковского. Не говорю о новой русской школе, где вкусы и умо-

направление критика остро столкнулись с неведомой до той поры стихией.

По личному признанию Г. А. действие „односторонней, ма-
нерной“ (его слова) вагнеровской гармонии унесло его в 1863 году
и „все еще влечет дальше и дальше“. „Собственно начал я
безумствовать несколько раньше, так что семя 1863 года пало
на благодарную почву. Всего „Лоэнгрин“ я, без либретто, зная
только сюжет *en gros*, проглотил по четырех-ручному перело-
жению: как теперь (1899 г.) помню знойный майский вечер
1862 года в Ащеуловом переулке около Сретенских ворот, де-
ревянный домик Полянинова и низенький наш бель-этажик, эту
неприхотливую тесноту в тогдашней Москве, неряшливой, до-
реформенной, полной липы и сирени; помню, как Н. Д. Кашкин,
впоследствии коллега мой по консерватории и по прессе, принес
толстый том и мы проиграли всю музыку от доски до доски.

Я опьянел сразу и через несколько дней, все еще пьяный,
все еще напевая себе то *Welch holdes Wunder*, то *Heil deiner
Fahrt* без слов, то внезапное пианиссимо в прелюдии, то антракт
к третьему действию, то четыре аккорда Е-дур, Ас-дур, G-дур
и С-дур в деревянных инструментах (перед *Athmes du nicht*
в брачной комнате), то секвенцию секунд (малых, потом боль-
ших, разрешенных в терции, Тельрамунд перед поединком), по-
ехал в Ревель, где провел лето и изредка слушал концерты
Kurcarella в Катаринентале. *Kurcarelle*, между прочим, играла
финал первого действия „Лоэнгрин“, без слов, то-есть без
певцов-солистов и без хора. Оркестровая печать оказалась глубже
фортепианной; второе впечатление пересилило первое“...

Здесь вспоминает чуткий художник.* А через три-четыре года
после первых впечатлений рассуждает стойкий в своих убежде-
ниях-схемах мыслитель: „Самая обширная, самая выработанная,
самая богатая великими именами—школа германская. Нельзя не
отдать справедливости ее громадным заслугам, нельзя не пре-
клониться пред величием и разнообразием ее произведений. Но
нельзя также не видеть, что эта школа уже высказала свое
содержание, что ее свежесть и непосредственность начинают
выдыхаться, что она приходит в упадок. Упадок этот больше
всего обличается тою отрицательностью направления, которая гос-
подствует в произведениях Вагнера и Листа, двух самых крупных
деятелей германской музыки в последнее время. Исходная точка
их деятельности—это отрицание всякой музыки, которая сама

себе цель; для них музыка только тогда получает *raison d'être*, когда она опирается на определенную поэтическую задачу. Искание в каком-нибудь искусстве чуждой ему опоры — симптом опасный и худой; симптом этот уже проявляется у великого музыканта, положившего начало упадку музыки, у Бетховена, на некоторые сочинения которого именно и опирается современное германское направление. Но явление, у Бетховена мелькающее в сонме других, явление „программной музыки“, теперь, у новейших музыкантов Германии, возводится в абсолютную теорию, в музыкальное евангелие: и многозначительно, что полу-музыкальные, полу-поэтические композиции Листа и Вагнера, эти странные амфибии двух совершенно различных миров, в то же время высочайшие произведения современной германской музыки; что с ними не идут ни в какое сравнение наилучшие сочинения консервативных музыкантов, как-то: Гиллера, Франца Лихнера, Раффа, Фолькмана; что таким образом все движение германской музыки действительно привело, в своем крайнем исходе, к разрушительной деятельности Листа и Вагнера. Но это еще не все. Техническое содержание самой этой музыки столь же отрицательного свойства, как и проповеди ее композиторов. Мелодия потеряла прежнюю органическую цельность, она разрознилась на мелкие отрывки, непрерывно повторяемые. Гармония также лишилась единства, сделавшись из диатонической и хроматической энгармоническою: значение звуков систематически искажается, диэзы безпрестанно превращаются в бемоли, бемоли в диэзы; резкий эффект этого превращения, еще недавно величайшая редкость в гармонии, теперь становится избитым общим местом. Ритм еще недавно столь оживленный, легкий и подвижной, у Вагнера расплылся в безразличный ряд длинных, протяжных нот: это—обширное море звуков, в котором утопает всякий твердо очерченный образ. Наконец, инструментовка, конек нашего времени, у разбираемой школы до того изысканна и высижена, до того хитросплетенна и затейлива, что красноречиво изобличает необходимость, взамен человеческих, духовных факторов мелодического вдохновения, недостающего у ее корифеев, действовать внешними, механическими средствами. Таким образом, музыка Вагнера и Листа, несмотря на могучую оригинальность первого и на глубокомыслие и идеальный полет второго, несмотря на общую им обоим роскошную яркость и опьяняющую пряность стиля—музыка болезненная, подточенная

разлагающими историческими влияниями“. Это писалось в 1867 году, а через тридцать лет безрезультатной борьбы с „разлагающими историческими влияниями“ тот же „антивагнерист“ с обезоруживающею откровенностью посвящает этому предмету следующие замечательные страницы. „Когда же бранил я х-рошего (курсив Л.) Вагнера“, отвечает он на запросы читателей. „Хороший“ Вагнер гипнотизирует наше суждение, пленяет и сердце и разум, пленяет (курсив Л.) в буквальном, а не старом и обезцвеченном галантерейностью смысле, в котором слово это обыкновенно употребляется. Это пленение испытал я наравне со всем своим поколением, признавался в нем нередко и теперь прибавляю, что всегда объяснял мощную над собою и подавляющую власть творца „Лоэнгрина“ своею собственною ленью и происходящею от лени слабостью устоев, недостатком собственного стиля. Я думал: мы все „вагнеристы“, то-есть, мы все бредим вагнеровскими педалями, задержаниями, энгармоническими превращениями и прерванными каденциями только потому, что не развили собственной индивидуальности, не закалили собственной стали в холодной струе строгого контрапункта. Когда я в сумерки сажусь импровизировать и после трех или четырех минут беззаветных общих мест впадая в определенные, легко-узнаваемые диссонирующие последования и с сокрушением говоря себе: „опять и опять „Лоэнгрин!“ опять и опять „Зигфрид!“ опять и опять „Нюрнберг!“—я всегда присовокупляю или подразумеваю: а если бы каждое утро по две странички контрапункта, в скоромные дни à la Палестрина, в постные—à la Жоскин, по воскресениям и в табели—à la Себастиан, тогда бы никакому этому невольному обезьянничанию и места не было бы. Импровизировал бы, худо-ли, хорошо-ли, но в полной мере таланта, хотя бы и микроскопического, но вышколенного, нормально-развитого и потому здорового, а не развращенного гашишем и ванилью. Так говорю я себе или подразумеваю (курсив Л.), пока не помню, что есть на свете Сергей Иванович Танеев, талант, именно вышколенный и нормально-развитой, булат, опущенный горячим в холодную, живительную струю. Уж он-ли не постился? уж он-ли не писал в строгом стиле? уж он-ли не упражнялся на трапедии канонов и в увеличении, и в уменьшении, и в удвоении, и в обращении, и в обратном движении, и „зеркальных“, и с загадками, и девизами? Уж кого-кого, а творца кантаты „Иоанн Дамаскин“

нельзя было заподозрить в слабости перед чарами Венераиной горы; если во всей России не найдется ни одного Парцивала, то этот, казалось бы, застрахован от искушений клингзоровых цветочниц. И когда мы узнаем, что самый добродетельный из нас хватил зелья никак не меньше, что в Орестейе бушует тот-же Вотан, свирепствует та-же легенда, что на прославление эсхилиовского „добра“ пошли те-же краски, в которых роскошествовали преступные боги Эдды, das Ewig-Weibliche „Лоэнгрина“ и вообще „нраву моему не препятствуй“ сверх-человеков, живущих по ту сторону добра и зла; когда мы узнаем, говорю я, что и Сергей Иванович Танеев—вагнерист, мы говорим: нет, этого не должно быть! Je l'ai vu et je ne le crois pas. Этот абсурд не из тех, к которым применимо августиновское Credo quia absurdum.—Чем нелепее, чем невообразимее насилие, совершенное Рихардом Вагнером над слухом и фантазией композиторов, печатных и рукописных, сильных и слабых, любителей и ученых специалистов, чем бессильнее против его власти традиция, школа, индивидуальность, возраст и национальность, тем сильнее—заключаю я—обаяние таланта. Короче и вернее: тем сильнее талант“. И немного ниже в той же статье. „Повторяю: если Сергей Иванович Танеев, архи-классик, архи-консерватор, сдался без капитуляции, если остальным русским, не имевшим его оружия, и подавно нельзя было думать о серьезной борьбе, то какова же должна быть сила нового завоевателя! Нужно Зигфридом быть, чтобы переломить божественное копье.—Не знаю, достаточно ли я высказался ясно. Я желал бы выговорить себе право любить Вагнера, не признавая его авторитета, не принимая ни одного его догмата, сомневаясь в его честности, глумясь над его логикой. Любовь моя к „Валькирии“ или „Нюрнбернбергским певцам“, как у Фрикки к Вотану, безотчетна, сильнее разума, сильнее совести“. Вспоминая тут-же о своем „негодовании на музыкальные недочеты тех же „Певцов“, той же „Валькирии“, а тем более на философские, исторические и всякие иные недочеты „Kunstwerk der Zukunft“, „Oper u. Drama“ и пр. Ларош заявляет: „Мои упреки Вагнеру не основаны на каком бы то ни было личном вопросе“. — „Меня возмущает общее содержание и форма“.

Невозможно подробнее останавливаться на идущих вслед разбросанных характеристиках, в которых категорические отрицания пересыпаются восторженными оговорками. По Ларошу Ваг-

нер не рожден вокальным композитором, т. к. у него оркестр не в каких-нибудь исключительных случаях, а постоянно и нормально подавляет человеческий голос, подавляет и громом, и гармоническою густотой, и интересом содержания; он вообще „не оперный композитор“, и в то же время „не симфонист“, и тем не менее „изумительный музыкант“, „изумительный композитор“, а музыка „Нибелунгов“ и „Тристана“ не укладывается в категорию оперной, представляя с нею то „обманчивое сходство, что автор ее в молодости был оперных дел мастером и написал три-четыре оперы, полные чувственной силы, нерва и темперамента, хотя ремесленно-грубые или дилеттантски-незрелые, и что индивидуальный мотив и отпечаток его, несмотря на длинный путь развития, им пройденный, без труда узнаваем и в позднейших и в ранних плодах его музы“. Если оставить в стороне общие отрицания и определения Лароша, то выделится очень немного точных мыслей, характеризующих вагнеровские уклоны от „нормального“ развития и его недостатки тесно однако связанные и с достоинствами. „Вагнер очень бедный и очень банальный мелодист. Эта банальность растет в нем с годами, так что мелодический материал в „Золоте Рейна“, пожалуй, плоше такового же в „Риэнзи“, не говоря о богатейших, сравнительно, „Моряке-Скитальце“, „Тангейзере“ и „Лоэнгрине“. Затем он односторонний и манерный гармонист: гармония его до того жирна и чувственна (частые четырехзвучия, особенно доминантсептаккорд, вместо трезвучия), что иногда даже стесняет и душит экспрессию. Его опера принадлежит „не-мелодисту, опера без претензий на кантилену, нередко скрывающая главную мелодическую нить мало того, что в оркестре, а в одном из средних голосов оркестра. В голосе же, то-есть, в вокальной партии, или многочисленные повторения одной и той же фигурки, или простой *gemplisage*, или редкая ариозная вспышка, и все это растянуто, сложно, громоздко и полно мудрёностей“.—„Его музыка очень бедна по описательным или изобразительным средствам. Одна и та же фраза в „Золоте Рейна“ изображает одно, в „Лоэнгрине“ изображала совсем другое“. В лице Вагнера совершился поворот—место хроматизма заступил или, иначе, к хроматизму присоединился энгармонизм, система „омнитоническая“, безбрежное плавание в сфере двенадцати полутонов, но безразлично (курсив Л.), но свободно понимаемых то как диэзы, то как бемоли. „Диссонанса—и больше, и меньше нежели у Баха, го-

раздо больше, чем у современников Баха и всех последующих „жидких“ мастеров;—такая тьма, что о ней одной можно писать (и пишут) целые книги. Нет прежней готической строгости, геометрической последовательности.; нет также того вздорного произвола, в какой так жалко и неоправданно ввергаются подражатели, неспособные видеть дальше верхов; есть какая-то метода в беспорядке, новый, быть может, непонятный закон, как в песнопениях Вальтера фон Штольцинга перед нюрнбергским синклитом знатоков“.

„И все это является перед нами в вагнеровской оркестровке! Вот он—тропический лес, непроницаемый, тысячеголосный, удушливый, яркий и темный, смертоносный и неудержимо-влекущий! Смертоносный для певцов, для вразумительности словесного текста, смертоносный для гармонического совокупного действия „ге-замткунстверка“. И во всем этом сказывается единая душа, единая культура, единая судьба, единый недочет и единое сказочное богатство“.

Отношение Лароша к Вагнеру есть характерное отношение его ко всей современности и определить существенные черты авторской личности одного из наиболее оригинальных русских мыслителей в музыкальном искусстве живее всего можно, исходя из этих выразительных, на наш взгляд, разномыслий и разночувствий, сплетающихся в один цветистый клубок, причудливо подобранных нитей. Его писательский образ не сохранился для общества в ясных контурах, его называли либеральным консерватором, консервативным радикалом и т. п., столь же малопонятными и неубедительными обозначениями, заимствованными из терминологии иного лексикона, не распознавая глубокого разрыва между Ларошем — метафизиком и Ларошем — эмпириком, критиком, отстаивающим известную доктрину и слушателем очень насыщенно воспринимавшем наиболее яркие достижения в музыкальной культуре, правда лишь европейского типа. Совершенно неодолимой преградой оказалось для него творчество Мусоргского, органически им неприемлемое; для поклонника и проповедника „милых бельгийцев и венецианцев“ XVI—XVII столетий отсутствие всяких признаков установленных норм цивилизации в авторе „Бориса“, и отрицание выработанных приемов музыкальной изобразительности есть „явное нарушение приличий“. Мусоргский—„патаговец“, представитель мнимого, ложного музыкального прогресса. То, что сейчас звучит устарелым, наивным

и ненужным парадоксом, в свете исторической перспективы, для писателя такого масштаба, каким был Ларош, является законченным мировоззрением, не потерявшем своего смысла в наши дни. Выяснение мотивов враждебности к музыке великих предчувствий и глубоких психологических характеристик не только лиц, но и масс может дать ценные выводы, т. к. известно, что Ларош по своим общественным взглядам принадлежал к левой части русской интеллигенции. Степень левизны в социальных убеждениях не стояла у него ни в каких отношениях с местом, занимавшимся им на позициях искусства. Для него, ведущего идеологию от утверждения монументальных образцов строгого стиля с их „красотами суровыми и целомудренными, прозрачными и безмятежными, неподобно выражавшими религиозный экстаз и глубокий мир верующей души“ были недоступны новые красоты, по иному суровые и экстатичные, где неразрывно сосуществуют мятеж и страдание.

Недаром в одной из последних своих, выше цитируемых статей Ларош с горестною искренностью бросил такое признание. „Констатирую всеобщий поворот не в пользу моей „правды“, а в пользу „правды“ моего покойного друга (П. И. Чайковского) и целой фаланги новых людей, все менее и менее для моего чувства понятных. Нет, не нравится (курсив Л.) мне „выразительность“ и „характеристика“ у композиторов, стоящих на рубеже двух веков“. В этом, и ни в чем другом коренное расхождение критика с боевыми стремлениями вперед зовущих, ибо „внутреннее содержание“, новые грани все расширяющихся и вместе с тем утончающихся психологических конструкций ломали стройную систему „текучей архитектуры“ и неизбежность исторически сложившихся форм.

От этих сведений и наблюдений перейдем теперь к интересующему нас вопросу об отношениях Г. А. Лароша к наиболее близкому ему лично и по музыкальным тяготениям композитору—П. И. Чайковскому.

Принято думать, что пропагандистом в печати творчества автора шести симфоний был именно Ларош. Пересматривая теперь весь относящийся сюда материал, который удалось собрать, приходишь к заключению, что только отсутствием серьезных и полных оценок деятельности великого композитора при жизни,

и в первые десятилетия после смерти, только этим обстоятельством можно объяснить сложившееся мнение о Лароше, как всестороннем исследователе и последовательном защитнике творческого процесса Чайковского. Не подлежит сомнению, что им производился в основной своей линии сочувственный и авторитетный пересмотр этого процесса; из других современников лишь один Н. Д. Кашкин может быть здесь упомянут как популярный критик, разъяснявший в свое время обществу свойства и значение дарования Чайковского, ибо другие писатели (Кюи, Стасов) своими порицаниями, неизменными оговорками и условными похвалами не могли, конечно, способствовать утверждению этого композиторского имени; не подлежит также сомнению, что после смерти Чайковского Ларош дал много для характеристики личности композитора, и сделал интересную попытку охватить его оперное творчество („Чайковский, как драматический композитор“), но, когда мы вспомним, что у нас вовсе не имеется отзывов о первой, пятой и шестой симфониях, о „Манфреде“, втором фортепианном концерте, секстете¹⁾ и т. д., и т. д., а главное, когда перечтем те часто беглые заметки, в которых разнообразные общие суждения о музыкальном искусстве лишь переплетаются с довольно краткими, хотя историческими очень ценными анализами некоторых произведений²⁾, становится ясным, почему скромнейший из великих творцов во второй половине жизни пожелал воспользоваться пребыванием за-границей, чтобы дать хотя бы формальный отчет о результатах своей многотрудной работы, получившей такой, по словам самого Лароша, „громкий реванш на Западе за отечественную неблагодарность“. И отдавая должное таланту Лароша, можно с уверенностью сказать, что Чайковский при жизни и долго после смерти не имел своего Стасова, как это было у Мусоргского. Слава Чайковского основана на непосредственном успехе у публики, а не на разъяснениях и работе критики. В этом отношении позднейшие композиторы, как напр. Скрябин, были много счастливее. Во всяком случае Ларош, который имел все данные для обстоятельного анализа творчества Чайковского, по разным причинам, не развернул здесь своих дарований, и не дал монографического типа работы об этом

¹⁾ О ней лишь несколько строк.

²⁾ Исключение делается для опер „Опричник“, „Кузнец Вакула“, „Чародейка“, уже при первом своем появлении подвергшихся критиком очень обстоятельному рассмотрению.

композиторе, какой общество вправе было ожидать от автора замечательного исследования: „Глинка и его значение в истории музыки“.

Первая оценка сделана писателем с величайшею проникательностью еще при совместном пребывании обоих на школьной скамье петербургской консерватории. Вот что было сказано в письме двадцатилетнего юноши, ученика консерватории Лароша к своему другу, начинающему композитору:

„Петербург, полночь 11-го января 1866 г.

Рубинштейн мне сказал, что исполнит вашу кантату не иначе, как при условии многих изменений. Но это заставит вас переписать всю партитуру. Стоит ли игра свеч? Я этим не отрицаю достоинств вашей кантаты—эта кантата самое большое музыкальное событие в России после „Юдифи“; она неизмеримо выше (по вдохновению и работе) „Рогнеды“, прославленной в меру своей ничтожности. Но переписывать!! Переписывать—это ужасно! Не воображайте, что я здесь говорю как другу: откровенно говоря, я в отчаянии признать, как критик, что вы самый большой музыкальный талант современной России. Более мощный и оригинальный, чем Балакирев, более возвышенный и творческий чем Серов, неизмеримо более образованный, чем Римский-Корсаков, я вижу в вас самую великую или лучше сказать—единственную надежду нашей музыкальной будущности. Вы отлично знаете, что я не лгу: я никогда не колебался высказывать вам, что ваши „Римляне в Колизее“—жалкая пошлость, что ваша „Гроза“ музей анти-музыкальных курьезов. Впрочем, все что вы сделали, не исключая „Характерных танцев“ и сцены из „Бориса Годунова“¹⁾, я считаю только работой школьника, подготовительной и „экспериментальной“, если можно так выразиться. Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет: но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки.

Чтобы резюмировать все, что я сказал сейчас:—не за то, что вы сделали до сих пор люблю я вас так сильно, но за то, что вы можете написать, имея в виду мощь и живость вашего гения.

¹⁾ Объяснение Самозванца с Мариной. „Ночь. Сад. Фонтан“. Все эти упражнения, кроме танцев, обращенных в балетный вумер „Воеводы“, и „Грозы“, бесследно исчезли.

Образцы, которые вы дали до сих пор—только торжественные обещания превзойти ваших современников“¹⁾).

Проходит три года. 30 января 1869 г. на сцене московского Большого театра первое представление первой оперы Чайковского—„Воеводы“. Внешний успех оперы был большой. Композитора вызывали 15-ть раз и поднесли ему лавровый венок. Но овации и шум первого представления, восторги друзей и одобрения нескольких знатоков настоящего успеха все-таки не сделали. Опера прошла всего 5 раз, и затем навсегда исчезла из репертуара Большого театра. „Первый неодобрительный и даже строгий приговор своей опере Петр Ильич „услышал оттуда, говорит его брат биограф, откуда всего менее ожидал его: от Лароша“. Как известно, партитура этой оперы была впоследствии уничтожена самим композитором. Близкие к Чайковскому лица, да и он сам в письмах,—объясняли уничтожение партитуры тем, что композитор был недоволен своим первым оперным опытом, а также и тем, что из „Воеводы“ были сделаны большие заимствования для третьей оперы—„Опричник“. Исследователь данных, касающихся первой оперы Чайковского²⁾ полагает, что здесь были и другие причины. „Очень вероятно, пишет он, оказало влияние и то обстоятельство, что опера не удержалась на сцене, несмотря на успех первого представления,—не удержалась вследствие господствовавшего тогда в правящих театрами кругах пренебрежения к русской опере и вследствие увлечения публики итальянскими певцами и операми. Но особенно значительную роль сыграл неодобрительный отзыв об опере близкого друга и единственного в то время в Москве серьезного музыкального критика, Г. А. Лароша, который не сумел вполне понять и оценить все намерения композитора“³⁾. „Ларош находил, что по свойствам своего таланта Чайковский способен выражать лишь чувства женственно-нежные, не может создать ничего мужественно-сильного, страстного, а когда пробует сделать это,—впадает в холодную искусственность“³⁾. Ларош не дооценивал тогда, продолжает тот-же исследователь, разнообразия и гиб-

1) Письмо написано было по французски. Перевод сделан Модестом Чайковским.

2) См. журн. „Культура театра“, 1921 г. № 5, стр. 27.

3) Отзыв этот в настоящее время полностью перепечатан в первой части второго тома настоящего издания—Г. А. Ларош. „Собрание музыкально-критических статей“. М. 1922 г. стр. 102—105.

кости дарования Чайковского, в частности,—блеска и богатства инструментовки, шедшей в разрез с оперной традицией, и полагал, что такая оркестровка—только „напускная храбрость“ и резко противоречит „мелкому бессилию содержания“. Он находил также в Чайковском, как и у новейших немецких композиторов, излишнее пристрастие к оркестру в ущерб человеческому голосу. Наконец, упрекал Чайковского в отсутствии стиля, в частности,—русского стиля, требуемого сюжетом оперы. Отмечая включение в „Воеводу“ русских народных песен, критик находил, что ими только подчеркивается ненародность всех остальных напевов, и оттого еще сильнее и неприятнее чувствуются воспоминания, навеянные Мендельсоном, Шуманом или их подражателями“. Этот „отзыв близкого друга глубоко врезался в память впечатлительного Чайковского, заставил его самого относиться к „Воеводе“ с пренебрежением, а потом привел и к уничтожению партитуры, когда из нее были сделаны позаимствования для „Опричника“. Добавим к этому, что Ларош высказал несколько убедительных мыслей по поводу неудачной обработки пьесы Островского для либретто и заключает, что хотя опера богата отдельными музыкальными красотами, но в общем драматическом ходе она обличает в „композиторе ограниченную способность применяться к разнообразным задачам слова и ситуации“, и неумение или, вернее нежелание подчинить оркестр голосам и выяснить последние не для эгоистических, виртуозных целей, а ради требования поэтического смысла“.

Судьба первой оперы была для Чайковского многознаменательна. Успех у публики, неуважение правящих сфер, небрежное, высокомерное, поверхностное отношение критики. Если вообще говоря данная статья Л. написана с полной добросовестностью и в ее частностях он мог оказаться правым, то, понимая, что от других ценителей ему было ожидать окончательно нечего, Чайковский всю силу своего огорчения перенес на ближайшего друга. И в самом деле: для него всей душой стремившегося в те годы к определению в музыке своей национальной физиономии, упрек в италиянизмах и мендельсонизме был крайне чувствителен („музыка-же Ч., писал Л., колеблющаяся между немецким (преобладающим) и итальянским стилем более всего чужда этого русского отпечатка“). Не менее того чувствительно было для автора повторявшееся и позднее утверждение о будто бы преобладании в его даровании черт женственно-нежных, а не энергических, страстных.

Наличие последних пришлось признать после ряда веских доказательств, данных последующими произведениями, хотя еще после второго квартета Ларош продолжал писать (в 1876 году) по поводу его третьей части—Andante, что оно „поражает тем трагическим пафосом, той мощью и тем истинным величием, которые вообще говоря, ему менее свойственны, чем прелести колорита и задушевная, как-бы женственная мелодичность“. Сам композитор хорошо понимал, что ему свойственно многое иное, что и было постепенно свершено в течении почти тридцатилетней деятельности. При больших ожиданиях со стороны музыкальных кругов (в том числе и Лароша) и вообще современников, односторонне уверовавших в это дарование, ими недооценивались его мощь и разнообразие; мы видим современников по большей части недоумевавших при появлении новых произведений (вспомним случай с Ник. Рубинштейном и первым фортепианным концертом; знакомство с „Кузнецом Вакулой“ по воспоминаниям Кашкина и пр.), искавших другого, только элегического, только „симпатичного“ Чайковского ¹⁾, а не того разнообразного, часто внешне блестящего, а по существу терзающегося, смятенного душевными бурями, дошедшего до крайнего стремления „вырвать т а й н у“ (т. е. жизни и смерти) по меткому определению Игоря Глебова,—каким мы чувствуем его теперь, в конце первой четверти XX века.

По поводу отзыва Лароша о „Воеводе“, Модест И. Чайковский сообщает, что „обиженный до глубины души (композитор) так горячо принял к сердцу не столько порицание самого произведения, сколько презрительный тон о своем таланте, что прервал все отношения со своим лучшим другом ²⁾. Только через два года, весной 1871 года, старые приятели сошлись снова и на этот раз с тем, чтобы уже не расходиться до самой смерти.

Существует наблюдение, что музыкальным критиком делается тот, кто не развил в себе зачатков или потребностей непосредственного творчества в самом искусстве звука, или не утвердил в нем своего лица. Если это так, то к Г. А. Ларошу мысль эта применима более чем к кому другому из музыкальных писателей.

¹⁾ Полностью осуществившего надежды этого рода своим „Онегиным“.

²⁾ Вспоминают, что когда Ник. Рубинштейн пытался устроить примирение и пригласил к себе Лароша без ведома Чайковского, то последний, войдя в комнату, и неожиданно увидав своего врага, убежал как „сумасшедший“.

Не говоря о том, что знавшие его лично музыканты верили в исключительность его творческих сил, что Антон Рубинштейн видел в нем в будущем большого композитора (в консерватории на него возлагали надежды в сильнейшей степени, чем на Чайковского), что Чайковский и Глазунов упорно стремились популяризировать его, инструментуя немногие его произведения, — в тех критических приемах, какие применял Ларош, чувствуется самостоятельный автор, в глубине своих рассуждений исходивший из тех требований, какие он ставил бы самому себе как творцу-композитору. За многочисленными и многосложными его экскурсиями в область истории музыки и литературы стоит не только абстрактная схема, но и творческий идеал, органически связанный с особенностями его „я“. Оттого и замечания, делаемые им Чайковскому в первой половине деятельности обоих не вытекали из тех данных, какие лежали в существе композиторского облика автора „Чародейки“, создавая взаимное непонимание на практике довольно значительное. То, что у мелкого писателя происходит от легкомыслия или недомыслия, у человека такого ранга, каким был Г. А. Ларош было внутренне-цельно, законченно-оригинально, отнюдь не случайным наскоком бойкого пера. И лишь постепенно, вникая во вновь выяснявшиеся черты дарования своего великого современника и друга, Л. обозначал эти свойства, лежавшие за пределами его личных ожиданий, но требовавшие его признания, как наиболее авторитетного и проницательного аналитика.

Постановка на петербургской сцене следующей оперы „Опричник“ (12 апреля 1874 г.) уже дает Ларошу повод высказаться в двух больших статьях с подробным разбором, весьма отличающимся по общему тону от первой оценки оперного творчества композитора.

Обе статьи полны самых высших похвал с очень небольшими оговорками. Критика особенно радуется постоянной забота композитора о вокальной части оперы и его „редкий в наше время“ мелодический дар, вследствие чего „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 слиш-

ком часто, умение округлять сцены и соединять их в большие музыкальные сцены, наконец, неистощимо-богатую, благозвучную и изящную инструментовку, то в результате мы получим партию, которая обладая многими из достоинств нашей современной оперной музыки, свободна от большей части ее недостатков". Заканчивая статью Ларош выражает надежду, что когда композитор „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".

„Опричник" был в полосе примирения между композитором и критиком, примирением личным и в искусстве; в дальнейшем разномыслие между ними не менее ярко проступало, ибо Ларош долго был склонен считать Чайковского односторонним, и в то же время подверженным многообразным влияниям, и навсегда—„лириком", отказывая ему в настоящем драматизме и чувстве трагического; и еще: мажор Чайковского и внешние красоты его письма доставляли писателю особую, подчеркнутую художественную радость. По поводу „Вакулы" Ларош, между прочим, замечает: „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". В своем искании бодрого, ясного, пластического Чайковского Ларош подходит немного позднее к таким определениям. „Как характеризовать этот стиль?... Удивительная смесь цветущего румяного здоровья, праздничной мажорности и напоминающей лучшие лирические моменты А. К. Толстого с нежной меланхолией, с поэзией горечи и страдания. Первое действие „Чародейки" увлекает его такими же чертами. „В экспозиции, 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 навсегда 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". И наконец в следующих немногих строках из статьи об „Онегине“ можно вполне отчетливо представить, какого, единственного Чайковского желал видеть критик, упорно отрицая (хотя постепенно вынужденно признавая) другого, будущего создателя шестой симфонии и „Пиковой Дамы“.

„Г. Чайковский, пишет в 1878 году Ларош,—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 взял себе канвою. Глубокая безнадежная грусть, не прорывающаяся в манфредовских проклятиях, а полускрытая под оболочкою изящного спокойствия вот тон, господствующий в лучших страницах нашего композитора“. Здесь говорит один Ларош, удовлетворенный в своих ожиданиях, когда композитор очень счастливо ответил на запросы лирического чувства, к нему пред'являемые. 3-я сюита своим меланхолическим вальсом заставляет другого Лароша, добросовестного и искреннего художника, выходящего из схемы своих обычных требований признать и нечто другое в творчестве любимого композитора. „Не берусь выразить того ощущения могильного холода, грозной и каменной безнадежности, которым веет от „меланхолического вальса“ и которое при всей красоте звуков давит слушателя как кошмар“.

Разница в исходных требованиях критика и в непосредственных выражениях его чувств слушателя, как это мы видели по отношению к Вагнеру, не менее явственно дает себя знать в отзывах Лароша о симфонических и камерных произведениях Чайковского.

Первая симфоническая фантазия „Фатум“ была встречена им весьма неблагоприятно. И здесь говорится о мягких изящных линиях, о теплом женственно-нежном чувстве и т. п., как чертах, являющихся характеристичным для композитора. „Но что же в таком случае побуждает его на сюжеты и задачи, которые так

чужды его таланту?" спрашивает критик. „Увлечение крайностями современного направления в музыке, увлечение примером Листа, всегда избирающего для своих симфонических поэм мрачные, трагические программы, и уже вследствие этого наполняющего их резкими диссонансами и оркестровыми эксцентричностью, словом, увлечение такими примерами, которые по существу своему не представляют ничего общего с родом таланта г. Чайковского. Быть может этот даровитый художник найдет выход из своего ложного и противоречивого отношения к искусству и к самому себе в тщательном изучении прошлого музыки, в большем ознакомлении с великими музыкантами того времени, когда были одинаково неизвестны и раздражительные программы, и бесформенные рапсодии, когда музыкальные сочинения не представляли таких глубоких философских идей как ныне, но представляли большую музыкальную законченность, когда композиторы не искали разрешения вопросов бытия, но всегда находили разрешение диссонанса“.

Вот она первоначальная, основная программа, предложенная композитору Ларошем в 1869 году. Критик настойчиво нерасположен к программным произведениям Чайковского, к его симфоническим поэмам. Не только в „Фатуме“, но и в „Ромео“ он находит весьма ощутительный недостаток органического единства. По его мнению этот недостаток цельности, этот прием складывать большие музыкальные пьесы из разнородных и не гармонирующих между собою частей до настоящего времени (1873 г.) составлял самый серьезный и глубокий недуг музыкального организма г. Чайковского. „Со всеми другими трудностями техники он, казалось, совладал; совершенство формы продолжало не даваться“. Но переходя тут же к новой, второй симфонии Ларош меняет свой тон с оттенками порицания за прошлое и в первый раз за все годы переходит к восторженному панегирику. Эта статья лучшее, что было в начальный период творчества Чайковского сказано о его симфонизме, несмотря на краткость изложения. Здесь, где соблюдена классическая форма симфонии для Лароша уже все приемлемо: и „надломленная разочарованность девятнадцатого века, и потрясающий трагизм“, которых по предварительным соображениям нельзя было ждать от композитора, и отмечены „могущественное тематическое развитие мыслей“, „мотивированные и художественно-обдуманые контрасты“. В заключении признается, что „в искусстве музыкальной композиции

современная Россия, хотя в одном представителе, может соперничать с современной Германией".—Третья симфония вызывает столь же внимательный и сочувственный отзыв. Другое дело, когда речь идет о „Буре“ или даже „Франческе“. „Фальшь направления, гнет современницы, досадливо портящей такой богатый и великолепный талант“, вот какие мысли вызываются у Лароша, когда он вспоминает о „Буре“. Не удивительно, что П. И. Чайковский по поводу мнений Лароша об этой поэме пишет брату следующие взволнованные строки. „Статья Лароша меня просто разозлила. С какою любовью он говорит, что я подражаю Литольфу, Шуману, Берлиозу, Глинке и еще кому-то. Точно я будто только и умею, что компилировать где попало! Я не обижаюсь, что „Буря“ ему не понравилась. Я этого ожидал и рад, что хотя подробности он хвалит. Но мне неприятна общая характеристика, из которой явствует, что у меня есть захваты от всех композиторов, а своего ничего“. (Жизнь П. И. Ч. Т. I, стр. 452). О „Франческе“ Ларош высокого мнения, но по поводу одного из моментов этой поэмы, любовной ее части, которая ему кажется не особенно искусно изображенною, он с большим подъемом развивает привычные мысли о программной музыке. „Здесь ахиллсова пята программной музыки. Достоинства и недостатки новой партитуры Чайковского лишь в сотый раз подтверждают то, что можно было наблюдать почти во всех талантливых композициях этого заманчивого и опасного рода. Стремясь встать выше себя, музыка падает ниже себя. В погоне за психологическим анализом, за эпическим или драматическим содержанием, музыка на первых же порах обнаруживает свое бессилие бороться с поэзией; ей остается одно: схватиться за внешности, звукоподражательно иллюстрировать метафоры и сравнения, употребленные поэтом, материальным блеском скрыть недостаток определенной мысли и пластической образности. От этого так хороши те симфонические поэмы, где есть мотивы для бури, грозы, характерного танца, сражения (с фанфарами), где или сюжет, или простой оборот речи, во взятом стихотворении позволяет употреблять музыкальные формы или средства, сразу узнаваемые по своему специальному назначению. От этого так неудачны все попытки изобразить „Гамлета“, „Фауста“, „Божественную Комедию“; вообще брать одинокие крутизны философской поэзии“. Такой красноречивый монолог произносится имея в виду место поэмы отнюдь не отвлеченного характера, в программе которой и сам Ларош не видит

ничего, чтобы выходило за пределы обычно доступных звуковому изображению категорий.

Чайковский, как сказано, оказался не вполне тем „симпатичным“ юношей, пайнкой, нежным лириком, каким он быть может представлялся в начале своей музыкальной карьеры. И продолжая до конца жизни восхищаться и зачастую тонко анализировать произведения своего друга Ларош непрестанно оговаривается, стремясь примирить установленную схему с непосредственным обаянием свежего, могучего и разнообразного дарования.

Те же противоречия, тот же сложный подход, что и к Вагнеру,—оба они заполнили музыкальное сознание критика, вопреки нидерландцам и монументальным формам великого средневековья.

Кроме Лароша критика, мы имеем еще Лароша—мемуариста. Здесь его литературные дарования проявились в полной мере. Недаром его писательская слава была прочнее в кругах литературных, чем в музыкальных. Им создается законченный и почти классический образ Чайковского, как личности, в живом общении с людьми. Но достаточно ли близок этот образ к действительности? Не „чужой“ ли это „Петя?“ Во внешнем наблюдении отказать Ларошу невозможно, и нельзя не признать убедительности многих психологических замечаний, но когда нам говорят, что „то полное примирение, которого так часто тщетно искала его грустная и тревожная муза, царило в его жизни и в его душе“ позволительно в этом усомниться. Выходящие ныне дневники, из которых наиболее, вероятно, интимные, самим композитором, по свидетельству его брата, уничтожены, в небольших отрывках, отдельными строками говорят о недомоганиях, каким был подвержен Чайковский. И дневники в том объеме и виде, как они остались в архиве Мод. И. Чайковского, не дадут нам цельной картины душевных мук, испытанных этим глубоко чем-то надломленным человеком. Эта картина передана нам звуками. Но то, что сохранено Ларошем, остается превосходным добавочным освещением. Эти страницы воспоминаний характерны и для самого мемуариста. Какие-то тонкие, но крепкие преграды стояли между обоими друзьями. Чем больше композитор совершенствовался в форме, тем большим уважением проникался к нему и его ценитель. То же, что было „по ту сторону“ принималось Ларошем лишь как поставленное себе композитором художественное задание, как необходимое требование большого искусства.

Ларош жил не во время. Вероятно это сознание ослабляло его силы. Если бы значение формального анализа было утверждено в сознании музыкальной среды в те годы, его таланты нашли бы большее применение. Ему же казалось, что он стоит „auf einem verlorenen Posten“. Но позиции эти не были потеряны. Когда говорят, что как профессор двух консерваторий он не оставил последователей, надо вспомнить того, кто сам признал его своим учителем—Сергея Ивановича Танеева. И если грядущее монументальное искусство будет оглядываться на автора двух кантат и „Орестей“, то сохраним память и о том, что корни этого явления таились в проповеди теоретика, стрицавшего „внутреннее содержание“, но, помимо сознания, тяготевшего к искусству другого содержания, не того какое было дано в его эпоху общественных предчувствий, а не свершений.

Вас. Яковлев.

Симфоническая фантазия „Фатум.“

„Современная Летопись“, 9 марта, 1869 г. № 9.

.....Что касается до нового произведения г. Чайковского „Фатум“, то в нем композитор вступил на новый путь, которого до сих пор сочинения его были чужды: именно, на путь программной музыки. Видя как современные таланты, один за другим, покидают поприще чистой музыки и обращаются к музыке иллюстрации, к музыке живописи,—критика, конечно, должна принять факт, как он есть и покориться ему. Неуместно теперь указывать на те бессмертные красоты, которых музыка достигла, когда не подчинялась программе и которых почти никогда не достигала, когда соединялась с программой; неуместно сетовать на упадок формы, на упадок стиля, несомненный в последние десятилетия, неуместно вдаваться в обсуждение вопроса, насколько в этом эле виноваты программы. Будем приветствовать новый род инструментальной музыки, с каждым днем завоевывающий себе почву и, очевидно, носящий в себе разумные и естественные причины существования. Но если музыка чужда многих требований, многих правил музыки чистой, если она требует большей свободы и простора, то, конечно, не иначе, как в силу богатого содержания, которому сделалось тесно в прежних рамках и которое поэтому разрывает узы тра-

¹⁾ Эта оркестровая фантазия написана композитором осенью 1868 года; посвящена М. А. Балакиреву. В Москве была исполнена в концерте Русск. Музыкального Общества 15 февраля 1869 г. под управлением Н. Г. Рубинштейна и почти одновременно в Петербурге под управлением М. А. Балакирева. Повидимому несочувственное отношение к ней петербургских и московских музыкантов, в частности строгий разбор, сделанный М. А. Балакиревым, вызвал уничтожение композитором партитуры „Фатума“. Подробности, относящиеся к второстепенному в сущности обстоятельству об эпиграфе из Батюшкова (т. к. не им вдохновился при написании самой музыки П. И. Чайковский), но повлиявшему на успех, а также о первом исполнении, имеются в „Жизни П. И. Чайковского“, т. I, стр. 318—322 и в воспоминаниях И. А. Клименко (Рязань, 1908), стр. 10—15 и 79—83. Впоследствии по оркестровым голосам партитура была восстановлена и издана в 1896 г. М. Беляевым в Лейпциге (ор. 77. Симфоническая поэма „Фатум“). В этом восстановленном виде исполнялась в концертах Зилоти, Никиша и др.

Прим. Ред.

диции. Сложность, запутанность, разрозненность композиции, резкость и грубость гармонии, странность и угловатость мелодии и ритма—все это качества, которые было бы приятно, как можно реже встречать в музыке, но уже если они оказываются, они должны по крайней мере быть оправданы строгим соблюдением и метким выражением поэтического характера и индивидуальных черт программы. У Берлиоза, этого колосса музыки XIX столетия, чрезвычайно много смелых уклонений от законов музыки, иногда встречаются насильственные и даже уродливые звуко сочетания, но везде царствует глубокая обдуманность, чуткое понимание поэзии и умение подчинять богатые средства неистощимой фантазии тем требованиям, которые налагает программа. При совершенно другом характере музыки, то-же смиренное и разумное отношение к поэзии соблюдают и симфонические поэмы Листа, даже превзошедшие Берлиоза в разборчивости и логичности музыкальных средств выражения, хотя далеко уступающие Берлиозу в разнообразии и изобретательности. Но у новейших композиторов программная музыка выходит так, что требования благозвучия, стройности, целости оскорбляются, а требования выразительности, характерности остаются исполненными. Музыка решительно утратила прежнюю красоту, но не приобрела правды; исчезла грация звуко сочетаний, но не видать также и силы идеи. К сожалению, безпристрастие обязывает меня отнести новую пиесу Чайковского именно в эту категорию. Программа ее была напечатана в афише (внимание, которое Дирекция Муз. Общ. не оказывала произведениям Листа и Берлиоза), и заключается в следующих стихах Батюшкова:

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью седой Мельхиседек?
„Рабом родится человек,
„Рабом в могилу ляжет,
„И смерть ему едва-ли скажет,
„Зачем он шел долиной скорбной слез,
„Острадал, терпел, рыдал, исчез“.

Безотрадное и убитое разочарование, сказывающееся в этих строках, разочарование, не отделенное никаким контрастом и не расширенное в целую картину, казалось бы могло быть переведено только на самую однородную музыку, лишённую интереса контраста, а потому сжатую и ограниченную по форме

мелкая фортепианная пьеса, вроде *Fantasie-stücke* Шумана и ноктюрнов Шопена, была бы тут всего естественнее. В пользу этого говорит и мягкая, бархатная звучность, говорит и изящная гибкость фортепиано, которые так приспособляют его к лирическим излияниям, к воспроизведению мелких, но законченных форм, к выражению в музыке именно этой сферы чувства, к какой и относится поэзия Батюшкова. Нежно-страстный и грациозный поэт, которого избрал г. Чайковский, менее всего сроднен той потрясающей стихийной силе, тем грубым звуковым массам, без которых как-то не может обойтись современный оркестр. Но положим, что чувство отчаяния так глубоко и велико, что фортепиано неспособно выразить всей лестницы его возрастания; положим, что тут потребовался оркестр. Дух мрачного разочарования нашел в оркестровой литературе чудное, бессмертное выражение в увертюре к „Манфреду“ Шумана, а также и в менее известной его увертюре к „Фаусту“. И именно Шуман, этот байронический музыкант *par excellence* вспоминается первый, когда идет речь о такой программе, как эти стихи Батюшкова. Глубокое внутреннее бечение страсти, внутренний разлад, внутренний диссонанс, вот что следовало передать в этих стихах Батюшкова, вот что никто не передавал с такой правдой и красотой, как Шуман в своем „Манфреде“¹⁾.

Вместо этого г. Чайковский написал пьесу, которая скорее похожа на изображение сражения, восстания или стихийной катастрофы, чем на мрачный монолог разочарования. Средства, им употребляемые чужды тем, к которым прибегали его великие предшественники в подобных задачах, но сходны с теми, которыми, например, Литольф в своей знаменитой увертюре „Жирондисты“ изобразил внешние приемы ужаса, кровопролития и жестокости французского террора. Частое употребление металлических инструментов, эти побрякушки треугольника и тарелок сообщают „Фатуму“ какой-то янычарский, а в связи со страшными диссонансами, какой-то свирепо-раздражительный характер: мерещится совсем не Батюшков и не „седой Мельхи-

¹⁾ Есть другое произведение, не менее гениальное, которое легко можно смешивать с выражением этого шумановского произведения: я говорю о первой части 9-й симфонии Бетховена, в которой справедливо находили характер сходный с первым монологом гётевского Фауста. Но это бетховенское аллегорическое вносит в программу и элемент титанической борьбы; оно к моменту страдания прибавляет элемент энергии, и потому чудно той задачи, которая нас теперь занимает.

седек“, а скорее Тамерлан, шествующий грозой, с несметными полчищами варваров и строящий пирамиды из человеческих черепов. Безсвязность, разрозненность формы, разорванной частями генеральными паузами и обременённой слишком большим числом различных мотивов и различных эффектов довершает тягостное впечатление производимое целым.

Но в этом нестройном целом есть одна подробность, которая напоминает лучшие страницы г. Чайковского в его симфонии, его опере, его фортепианных пьесах; подробность, которая вполне носит на себе печать его таланта, какой мы не находим во всей остальной пьесе. Это анданте в тоне ля-бемоль мажор предшествующее главному аллегро фантазии, и впоследствии, перед концом, повторяющееся в великолепной вариации (в тоне ми-бемоль). Глубокое чувство, изящная, удачная отделка и прелесть инструментовки делают эту фразу одним из перлов творчества г. Чайковского. Красивая и благородная физиономия этого отрывка резко отличается от дикого, но напускного исступления следующего аллегро, и подтверждают взгляд мой на талант г. Чайковского, который я высказал по поводу его оперы „Воеводы“ в № 6 „Современной Летописи“. Мягкие и изящные линии, теплое и женственно-нежное чувство, благородство, чуждое избитой трюизмальнойности, вот черты, которые я тогда нашел характеристическими в г. Чайковском, и тогда же я заметил, что он мало способен выходить из этой сферы. Но что же, в таком случае побуждает его на сюжеты и задачи, которые так чужды его таланту? Увлечение крайностями современного направления в музыке, увлечение примером Листа, всегда избирающего для своих симфонических поэм мрачные, трагические программы, и уже вследствие этого наполняющего их резкими диссонансами и оркестровыми эксцентричностью, словом, увлечение такими примерами, которые по существу своему не представляют ничего общего с родом таланта г. Чайковского. Быть может этот даровитый художник найдет выход из своего ложного и противоречивого отношения к искусству и к самому себе в тщательном изучении прошлого музыки, в большем ознакомлении с великими музыкантами того времени, когда были одинаково неизвестны и раздражительные программы, и безформенные рапсодии, когда музыкальные сочинения не представляли таких глубоких философских идей как нынче, но представляли большую музыкальную

законченность, когда композиторы не искали разрешения вопросов бытия, но всегда находили разрешение диссонанса.

Если я так долго остановился на „Фатуме“, то потому что замечательно и быстро развившийся талант молодого композитора позволяет критике быть неумолимо-строгой к его увлечениям и промахам, что его деятельность еще большею и, надеюсь, самую блистательную своею частью, впереди, а потому от своевременного направления ее зависит чрезвычайно много. Пусть я ошибаюсь: даже несправедливые нападки на художников все-таки в итоге им полезнее нежели голословные восхваления: первые во всяком случае составляют стимул к борьбе, следовательно и новой и сильнейшей деятельности; вторые безнравственно щекочут самолюбие и могут лишь усыпить и обессилить деятельность, чему в нашем отечестве не мало примеров.

2.

„Современная Летопись“, 6 апреля 1869 г. № 13.

Свою сегодняшнюю хронику я открываю письмом, которое я получил от С. А. Рачинского. Г. Рачинский принимает на себя защиту г. Чайковского от тех упреков, которые я ему делал в своем разборе его симфонической фантазии „Фатум“. Вот это письмо:

„М. г.,—позвольте мне раз'яснить небольшое недоразумение, в которое совершенно невольно вовлек я вас, а быть может, и других посетителей концертов Муз. Общ. В последней вашей Музыкальной Хронике (Совр. Лет. № 9) вы, по поводу стихотворения Батюшкова, написанного на программе концерта Муз. Общ., под названием симфонической фантазии г. Чайковского „Fatum“, высказываете самые основательные суждения о программной музыке вообще, и в частности о несоответственности между стихотворением Батюшкова и музыкальным произведением г. Чайковского. Но дело в том, что это стихотворение вовсе не служило программой г. Чайковскому, и что его „Фантазия“ вовсе не относится к области программной музыки, хотя естественно было предполагать противное, судя по концертной программе. Попало же стихотворение на программу следующим образом. Во время ее печатания, Н. Г. Рубинштейну, озабочен-

ному, как всегда, всеми подробностями касающимися концертов Муз. Общ., пришло на мысль что название „Fatum“ слишком неопределенно, и что не мешало бы присовокупить к нему несколько стихов, поясняющих значение этого названия. Случай захотел, чтоб я (не слыхавший ни единой нотки из симфонии г. Чайковского) в это время заехал к г. Рубинштейну и вспомнил это стихотворение Батюшкова, до тех пор неизвестное, ни г. Рубинштейну, ни г. Чайковскому. Подкупленный мрачною красотою стихов Батюшкова, г. Рубинштейн тотчас попросил меня их написать и включил их в программу концерта. Вы видите, что дело шло не о программе, определяющей содержание и форму музыкального произведения, а о эпиграфе, намекающем на его общий колорит. Вы, конечно, согласитесь, что это обстоятельство, оставляя в полной силе все суждения, высказанные вами о програмной музыке вообще и о симфонии г. Чайковского в особенности, значительно видоизменяет значение вашей оценки этого произведения. Ваш упрек в том, что она так же может навести на мысль о сражении, возстании или стихийной катастрофе как и о душевной буре, обращается в похвалу. Таково свойство всякой истинно-выразительной музыки: она приводит на мысль каждому слушателю те процессы и образы, с которыми для него связаны выражаемые этою музыкой настроения.

„Вы, быть может, не откажетесь воспользоваться этими строками в следующей вашей „Музыкальной Хронике“. Мне крайне прискорбно, что я вовлек вас в заблуждение, забыв написать над стихотворением Батюшкова слово „эпиграф“, и таким образом, навязав г. Чайковскому намерения, которых у него никогда не было“. С. Рачинский.

Возражение даровитого писателя заставляет меня сделать несколько замечаний о предмете, вызвавшем его письмо. Сколько мне кажется „програмною“ музыкой следует назвать всякую пьесу, написанную для выражения известного представления,— всякую, пред'являющую притязание очертить образ или идею, названную на ее заглавии. С этой точки зрения „Фатум“ со стихами ли, без стихов ли Батюшкова, принадлежит к области програмной музыки, и чисто материальные, декоративные средства, которые употреблял композитор, грешат против заглавия пьесы, ибо вызывают определенные специальные представления, лишаящие идею „Фатума“ всякой поэзии. Правда, г. Рачинский

находит в этом достоинство пьесы, говоря, что свойство истинно выразительной музыки—выражать самые различные представления. Здесь опять следует отличить программную музыку от музыки чистой. Если пьеса не выражает претензии на особенное значение, всякий слушатель может искать в ней, что ему вздумается. Никто не может помешать чудаку Кейделю найти в первом аллегро симфонии № 9 Бетховена музыкальное изображение мифа о „Диане и Эндимионе“. Образумить подобного критика могло только заглавие, которое, от лица автора, приписало бы его аллегро другое значение. Если бы пьеса г. Чайковского не имела заглавия „Фатум“, то мое замечание, что она вызывает представление землетрясения или урагана „обратилось бы в похвалу“, как выражается г. Рачинский, но так как, напротив того, она берется выразить именно „Фатум“, то я не вижу где в моем отзыве похвала и что в нем для автора лестного. „Свойство всякой истинно-выразительной музыки“ по моему заключается в том что, во первых, она выражает программу, а во вторых, не выражает вещей чуждых программе. Этих то двух признаков и не достаёт в фантазии г. Чайковского.

Квартет (D-dur № 1, для смычковых инструментов, op. 11.)

„Современная летопись“, 1871 г. № 13. Музыкальное обозрение.

.....Сравнительно с лаврами популярного исполнителя, композитор всегда и везде, а особенно у нас в России, может рассчитывать лишь на весьма скромный успех. Поэтому не будем удивляться если концерты г-жи Лавровской два раза наполнили слушателями Большой театр сверху до низу, а концерт г. Чайковского (16 марта) не мог даже собрать публику достаточную для Малой залы дворянского собрания. Факт такого безучастия прискорбен, но в нем нет ничего неожиданного или безпримерного. Очень может быть, что большинство и той публики, которая присутствовала, было привлечено именами артистов участвовавших в концерте. Артистов было много: г-жа Лавровская, г-жа Александрова, г-жа Байкова, г. Лауб, г. Фитценгаген; последние двое играли сочинения не принадлежащие перу г. Чай-

ковского. Для критики однако же важнее всего то лицо, которое для публики оставалось на заднем плане—сам композитор дававший концерт П. И. Чайковский принадлежит к самым замечательным композиторам современной России, как по силе таланта, так и по богатству знания и умения, и если сделанное им до сих пор дает ему право на почетное место в сонме русских музыкантов, то не следует забывать, что талант его главным образом—надежда, что судя по быстрым шагам его развития, талант этот найдет свое полное выражение лишь в будущем. В концерте 16-го марта была исполнена одна пьеса, которая составляет новый и крупный шаг в этом развитии (я разумею струнный квартет г. Чайковского ¹⁾). Сочинение это отличается тою же прелестью сочных мелодий, красиво и интересно гармонизованных, тем же благородством тона, чуждым общего места, тою же несколько женственною мягкостью, которые мы привыкли встречать у даровитого композитора; нечего и говорить что в нем находятся прекрасные эффекты звучности, в области инструментовки г. Чайковский раньше нежели в какой-либо другой достиг мастерства; но сверх этих качеств я нашел в его новом квартете такое обладание формой, такое умение группировать части и развивать темы, какого не представляет ни одно из прежних его сочинений. Способность к форме в наше время вообще слабеет; техническое же владение формой редко в нашем отечестве. То и другое было в высшей степени сильно у Глинки, тогда как, напротив, Даргомыжский во всю свою жизнь не мог возвыситься до органической цельности в инструментальных произведениях. Такую же безформенность, происходящую отчасти от неумения, но гораздо более от господства практической теории можно наблюдать и у наших компози-

¹⁾ Квартет написан в начале 1871 года. О концерте 16 марта в Малом зале благородного собрания с участием квартета Русского Музыкального Общества Н. Д. Кашкин вспоминает— „Концерт между прочим посетил И. С. Тургенев, бывший тогда в Москве и заинтересовавшийся молодым композитором, слухи о котором до него дошли еще за-границей. Внимание знаменитого писателя было тогда замечено публикой и было поставлено в благоприятном для концерта смысле, тем более, что Тургенев отзывался самым лестным образом о его произведениях, хотя главного из них, струнного квартета он не застал уже, приехав после начала“. Воспоминания о П. И. Чайковском Н. Кашкина М. 1896, стр. 77.

По сообщению того же Н. Д. Кашкина этот концерт был единственный, данный Чайковским в свою пользу в Москве. Квартет Русск. Музык. Общества тогда составляли: Ф. Лауб, И. В. Гржимали, Л. Минкус и В. Ф. Фитценгаген.

торов, блистающих ярким талантом в подробностях и частностях. Тем драгоценнее становятся для критики те редкие композиции в которых интерес содержания соединяется со зрелостью формы, и вдвойне знаменательно появление такой пьесы у композитора, столь недавно еще погрешившего именно разрозненностью и внешним механическим сцеплением частей. Остальные сочинения г. Чайковского, исполненные в этом вечере, если и не имеют того прогрессивного значения, которое я признаю за его квартетом (они написаны большею частью раньше), то с разных сторон выказали его богатое и симпатичное дарование; в особенности это следует сказать о его романсах и фортепианных пьесах, тогда как женский хор его („Природа и Любовь“) показался мне весьма обыкновенным, хотя написанным складно и ловко ¹⁾. Замечу в заключение, что умение писать скоро, эта быстрота композиции и всегдашняя готовность изобретения, составляют не последнюю черту в художественной физиономии г. Чайковского. При том диллетантизме, который господствует у нас, качество это составляет величайшую редкость,—композиторы наши пишут свои сочинения по маленьким кусочкам, с огромными промежутками, и сочинения их носят на себе явные следы подобной работы. Но полное развитие таланта и индивидуальности несовместимы с такою системою композиции, и быстрые шаги делаемые г. Чайковским в значительной мере объясняются его плодовитостью.

Вторая симфония (с-moll, op 17.)

„Московские Ведомости“ 1873 г. № 33; перепечатка в извлечении „Русских Ведомостей“ 1873.

Не могу не поделиться впечатлением, которое я недавно испытал в Москве, присутствуя 26-го января на концерте Русского Музыкального Общества. В заключение этого концерта была исполнена симфония, недавно оконченная П. И. Чайковским (вторая симфония этого мастера). Об этом явлении русской му-

¹⁾ „Природа и Любовь“—трио для 2 сопрано и контральто с аккомпанементом хора и фортепиано. Изд. без обозначения opus'a, значительно позднее. Сочинение это было написано по просьбе Б. О. Вальзек, бывшей профессором по классам пения в Московской Консерватории, для концерта ее учениц, повторивших потом это соч. в концерте самого композитора. Н. Д. Кашкин. Воспоминания, стр. 77.

зыкальной жизни позвольте мне сказать несколько слов; оно на время затмило в глазах моих все остальные.

Мы, русские, очень бедны инструментальною музыкой. „Арагонская хата“ Глинки возвышается у нас одинокою пирамидой; остальные оркестровые вещи безсмертного творца ее далеко уступают ей либо в могуществе замысла, либо в художественности исполнения. Что же касается произведений остальных композиторов, например, хотя бы остроумных оркестровых шуток Даргомыжского, то о них наряду с глинковским и упомянуть не следует. Это по части оркестра; фортепианная наша литература еще беднее, а камерная едва начинается. (Тон этого строгательного обзора вышел бы совершенно другим, если бы имел в виду произведения гениального Антона Рубинштейна. Но как по своему художественному образованию, так и по многим чертам своей композиторской деятельности, творец „Океана“ принадлежит не столько России, сколько Европе вообще и Германии в особенности). Такое положение искусства оставляет глубокие следы как на публике, так и на музыкальной критике. Оно побуждает к большей снисходительности в оценке новых произведений. Снисходительность эта большею частью совершенно безсознательна: мы сами не знаем, как мало мы требуем от российского композитора, и меньше всего об этом знает сам российский композитор; иначе рукоплескания и газетные хвалы были бы для него не столько торжеством самолюбия, сколько источником самых утонченных страданий. Но симфония слышанная мною 26-го января, не нуждается в подобной снисходительности. К ней можно и должно прилагать самую строгую мерку. Это—произведение стоящее на европейской высоте; прибавлю, что оно находится на большом расстоянии от всех прежних композиторских опытов г. Чайковского, в том числе и от его увертюры к „Ромео и Джульетте“. Об этой увертюре в настоящее время очень много говорят, особенно в Петербурге, и я охотно признаю за нею счастливые мелодические мысли, благородство гармоний, замечательное мастерство инструментовки и поэтическую прелесть многих подробностей, но, прилагая к ней опять ту же строгую, европейскую мерку, нельзя не согласиться, что блестящим успехом своим пьеса эта обязана именно подробностям; что она очаровала публику и специалистов вдохновенным порывом, который сказывается в ней местами, и что эти места скрыли от большинства целое, в котором, по моему

мнению, весьма ощутителен недостаток органического единства. Этот недостаток цельности, этот прием складывать большие музыкальные пьесы из разнородных и не гармонирующих между собой частей до настоящего времени составлял самый серьезный и глубокий недуг музыкального организма г. Чайковского. Со всеми другими трудностями техники он, казалось, совладал; совершенство формы продолжало не даваться. Кажется, он сознавал в себе этот недостаток и энергически боролся с ним; по крайней мере, одно из его позднейших сочинений—квартет для смычковых инструментов, представляет значительный шаг вперед именно в этом отношении. Новый и притом гигантский шаг вперед я вижу в его второй симфонии. Давно я не встречал произведения с таким могущественным тематическим развитием мыслей, с такими мотивированными и художественно-обдуманнами контрастами. Качествами этими поразило меня первое аллегро, характера патетического и скорбного, в котором три основные мысли (главная и побочная партии самого аллегро и тема заимствованная из медленной интродукции) группируются, чередуются, контрапунктически соединяются по две, а, наконец, и все три вместе, с такою свободой и благородством, с таким постоянным благозвучием и с такою вдохновенною полнотою жизни, что выказывают художника, достигшего редкой в наше время ступени искусства. Еслиб я не боялся употребить все священное имя, я бы сказал что в той мощи и в том изяществе, с которыми г. Чайковский играет своими темами и заставляет их служить своим намерениям, есть нечто моцартовское, нечто напоминающее В-мольную или большую С-дурную симфонию величайшего из композиторов. Разумеется, сравнение мое простирается только на контрапунктическое мастерство, которым блистал Моцарт; в самом содержании не может не быть пропасти между гармоническим примирением и идеальной объективностью, которыми дышет каждая страница Моцарта, и надломленную разочарованностью девятнадцатого века, выражение которой мы находим между прочим и в аллегро г. Чайковского. Но разочарованность не переходит в произведениях нашего даровитого соотечественника в антипатичную болезненность; для этого у него слишком чуткое и живое сочувствие к здоровой и величавой простоте нашей народной песни. К русским песням г. Чайковский обращался во многих из своих произведений, разрабатывая и варьируя их искусною рукой: его „Русское скерцо“,

для фортепиано, „Анданте“ его смычкового квартета, многие нумера его оперы „Воевода“, содержат прекрасные свидетельства его тонкого и изящного понимания духа этих песен, а также его таланта к вариационной форме. Оба эти качества, но в гораздо высшем моменте развития, мы можем наблюдать и в новой его симфонии. Интродукция ее основана на прекрасной, спокойной и плавной, мелодии, в стиле наших протяжных песен; темой финала композитор прямо взял народную песню, на этот раз веселого, бойкого характера. Тема интродукции развита композитором в ряде превосходных вариаций, из которых некоторые, по красоте оркестровки, просто поразительны; но гораздо замечательнее и развитее темы финала. Как я уже заметил, она носит отпечаток веселости, почти шутливости; притом ритм ее плясовой, так что тема эта принадлежит к одной категории с „Камаринскою“, и пожалуй, с главными темами финалов седьмой и восьмой симфонии Бетховена. Первые фазисы развития ее у Чайковского не уничтожают этого легкого и как бы забубенного ее характера; но в средней части финала она внезапно приобретает новый и грандиозный смысл. Повторяясь в различных тонах в высоких регистрах смычковых инструментов, тема сопровождается здесь могучими возгласами чередующихся труб и тромбонов, выступающих с протяжными, диссонирующими нотами. Никакое описание не в силах передать гармоническую красоту и потрясающий трагизм этого места. Здесь на слушателя действует не столько искусное и неожиданное гармоническое сочетание,—которое во всяком случае замечательно,—сколько именно контраст между этою трагическою мощью и беззаботным веселием первых страниц финала. Так иногда в жизни непродолжительное вакхическое ликование сменяется ударами грозной, неумолимой судьбы..... Несмотря на замечательные красоты остальных частей симфонии, смелый и величавый финал, по моему мнению, решительно затмевает их, и это весьма интересно в том отношении, что в большинстве симфоний самое богатое содержание сосредоточивается в первой части (конечно, есть знаменитые исключения, как пятая и восьмая симфонии Бетховена, а также большая С-дурная симфония Моцарта), а финал слабее, и таким образом нет той градации, которая обыкновенно считается необходимою для художественного произведения. Отсутствие этой градации замечается в весьма прославленных сочинениях, справедливо почитаемых образцовыми:

это объясняется тем, что мы смотрим на части симфонии как на отдельные целые, отчасти может быть и тем, что после сильных и потрясающих впечатлений первой части или первых частей симфонии слушатель нуждается в нравственном отдыхе. Но я должен признаться, что постоянное возрастание мыслей и эффектов вплоть до самого конца симфонии кажется мне более достойным монументального произведения, и я с радостью приветствую в пьесе г. Чайковского перевес ее финала над ее гревосходною первою частью. Считаю долгом прибавить несколько слов о второй части симфонии. Это есть обычное адажио, с плавною, более или менее чувствительною мелодиею: оно озаглавлено *Andantino marziale* и с еще большим правом могло бы назваться *Allegretto*. Характер его бодрый и как бы юмористический. Я еще раз обращусь за сравнением к восьмой симфонии Бетховена, к которой я уже прибегал по поводу темы финала г. Чайковского. Вторая часть этой бетховенской пьесы по своему легкому и юмористическому содержанию, может отчасти дать понятие о жанре, избранном г. Чайковским взамен обыкновенного адажио. Спешу оговориться, что ни в мыслях, ни в способе их разработки, *Andantino* г. Чайковского не представляет ни малейших „воспоминаний“ из упомянутой бетховенской пьесы. *Andantino* это отличается большою свежестью и грацией; в видоизменениях, с которыми повторяется его главная тема, видны опять та же контрапунктически-искусная рука и тот же изящный вкус, которыми мы наслаждаемся в остальных частях симфонии. Укажу еще на необыкновенно-красивый мелодический отрывок (его нельзя назвать полною, закругленною мелодиею), который в развитии *Andantino* дважды появляется в скрипках и виолончелях. Отрывок этот носит страстный, как бы любовный отпечаток, и, таким образом, составляет сильнейший контраст к первой теме *Andantino*. О скерцо новой симфонии я скажу откровенно, что я его не понял. Мне показалось, что оно представляет чрезвычайно интересную, остроумную игру гармониями и ритмами, но эта блестящая игра не согрела меня внутренно, и я не мог уловить ее общего смысла и духа. Я слышал симфонию всего один раз, и партитуры не видел; от этого, быть может, в передаче технических деталей у меня кое-где есть неточности, в которых заранее прошу извинения у автора. Я знаю, как неприятно встречать собственные слова в неверной цитате; точно также досадно видеть свою симфонию в неверном описании.

Однако, по мере сил своей памяти, я старался быть точным, и надеюсь, что в главных чертах мне это удалось. Желая каждому из моих читателей, не слышавших симфоний г. Чайковского, чтоб знакомство их с этим произведением не ограничивалось моим отчетом, а чтоб они как можно скорее услышали его, и грифом в таком же прекрасном исполнении, в каком я слышал его под даровитым и опытным жезлом Н. Г. Рубинштейна. Желая, чтоб симфония эта была поскорее исполнена в Петербурге, где в последнее время имя г. Чайковского заметно приобрело авторитет и популярность, желаю также, чтоб с нею могла познакомиться провинциальная публика, и не только в тех немногих городах, где существуют удовлетворительные оркестры, но и там, где нет ничего кроме фортепиано. Для этого, конечно, прежде всего следует напечатать ее в фортепианном переложении. В настоящее время, когда музыкальные издатели перестали бояться русских композиторов, а напротив весьма охотно печатают их сочинения, издание такого капитального произведения, как симфония г. Чайковского, вероятно, не заставит долго ждать себя. Советую напечатать ее также в оркестровой партитуре, так как можно и должно надеяться, что, будучи исполнена в Германии, она встретит полное сочувствие слушателей, а знатокам покажет, что в искусстве музыкальной композиции современная Россия, хотя в одном представителе, может соперничать с современною Германией.

Шесть романсов (Op. 6). Отрывки из оперы „Ундина“¹⁾.

„Московские Ведомости“ № 72, 1870 года. 3 Апреля. Музыкальная хроника.

Не могу обойти молчанием одного весьма крупного факта в литературе романса: это недавно вышедшие шесть романсов г. Чайковского, из которых г-жа Лавровская в своем втором концерте пела: Нет, только тот кто знал (на слова Гете) и

¹⁾ Опера „Ундина“ — начата была в январе 1869 года: в апреле черновые эскизы были кончены и приступлено к инструментовке, которая была готова в конце июля. Либретто гр. В. А. Соллогуба написано последним еще в 40-х годах для А. Ф. Львова. Партитура оперы была сожжена П. И. Чайковским в 1873 году. Из ее музыки было взято композитором

1-жа Александрова в 10-м концерте Музыкального Общества: И сладко и больно. Романсы эти не только выдвигаются из ряда обыкновенных сочинений в этом роде, но и между доселе известными мне произведениями г. Чайковского занимают первое место, отличаясь именно такими качествами, которые у него встречаются реже всего: меткостью выражения и гармонической законченностью формы. Так как я заговорил о г. Чайковском, то занесу в свою хронику еще одно произведение его, недавно у нас исполненное отчасти, а именно: его оперу Ундины (слова гр. Соллогуба) из которой 16-го марта, в концерте г. Мертена, были исполнены некоторые отрывки. В концерте я, к сожалению, не мог быть, но отрывки г. Чайковского слышал на репетиции и нашел в них не только ту тщательную и элегантную оркестровку, которой всегда блистают композиции нашего даровитого соотечественника, но и местами весьма удачно переданный тон фантастического водяного царства; другие места, как мне показалось, страдали вычурностью и изысканностью, особенно большой финал произвел на меня это впечатление; вообще же новая опера г. Чайковского заслуживает полного внимания и было бы весьма прискорбно, если бы в Москве, в городе, избранном г. Чайковским поприщем своей деятельности, опера эта не была дана, тогда как в Петербурге она стоит на репертуаре и будет сыграна в предстоящем сезоне. О другом новом произведении нашего плодовитого композитора, его увертюре из Ромео, я поговорю при общем обозрении концертов Музыкального Общества, на одном из которых увертюра эта была исполнена.

для последующих пронаведений: Вступление к опере взято целиком для вступления к „Снегурочке“ — сказке А. Н. Островского; ария Ундины „Ручеек мой брат“, передана в песню Снегурочки — „Земляничка ягодка“, и марш последнего действия (брачного шествия), обработанный для андантино второй симфонии (*Andantino marziale*). Кроме того Н. Д. Кашкин вспоминает еще адажио из балета „Лебединое озеро“, взятое из дуэта Ундины и Гульбранда (Жизнь П. И. Ч. Том I, стр. 325—328). *Прим. Ред*

Хор Эльфов (цветов и насекомых) из оперы „Мандрагора.“

„Современная Летопись“ № 4. 1871 г. Музыкальная хроника.

Следующий номер концерта составляло новое сочинение П. И. Чайковского: Хор эльфов, из неоконченной фантастической оперы ¹⁾. Этот номер, небольшой по объему, написан для хора мальчиков, поющих в унисон с сопровождением полного мужского и женского хора и оркестра. Настроение тихой лунной ночи (которая воспевается в словах хора) и фантастический характер переданы композитором превосходно: в хоре эльфов мы опять находим ту бархатную мягкость, то благородство и изящество, которыми отличается г. Чайковский в лучшие моменты своего творчества, и гораздо более зрелую характеристику нежели в его ранних произведениях. Инструментовка весьма богата, и если некоторые ее эффекты обнаруживают влияние Берлиоза (и в особенности его Хора Гномов и Эльфов в Фаусте) то другие, как, например, сочетание арфы со струнными инструментами играющими *col legno* вполне оригинальны. Вообще же это сочинение, вместе с увертюрой к Ромео и Джульетте и с шестью романсами, вышедшими в нынешнем году обнаруживают громадные успехи, сделанные молодым композитором в последние годы: его развитие совершается на наших глазах, обещая богатейшее будущее и делая всякий окончательный приговор над его талантом в настоящее время рискованным и неверным.

¹⁾ Хор цветов и насекомых из „Мандрагоры“ был написан композитором в конце 1869 г. Сюжет „Мандрагоры“ был предложен П. И-чу С. А. Рачинским, но написать на него оперу Чайковского отговорили, и от задуманной композиции остался лишь один этот хор. Партитура его была найдена в 1912 г. в архиве Н. Рубинштейна и находится в музее при Московской Консерватории. См. „Прошлое русской музыки“ т. I, П.Б. 1918—1920 г., стр. 146—147.

Музыкальные очерки.

Газета „Голос“, 28 ноября 1873 г. № 329.

Общая характеристика творчества П. И. Чайковского. Фортепианные пьесы—ор. 1, 4, 5, 8. Шесть романсов—ор. 6. Увертюра-фантазия „Ромео и Джульетта“. Квартет D-dur (№ 1)—ор. 11. Вторая симфония (C-moll). Музыка к весенней сказке „Снегурочка“.

За немногими исключениями, русские композиторы, выступившие на публичное поприще не ранее пятидесятих годов, все обнаруживают следы влияния Глинки, хотя, на различных натурах, влияние это и сказалось весьма различным образом. Глинка—русский Моцарт; это гений не только глубокий, но и широкий, разнообразный, многообъемлющий. Он был равно способен и к песне, и к симфонии, и к опере, хотя, по внешним причинам, симфонические пьесы писал не иначе, как в виде исключения. Подражатели его, одаренные менее разносторонними способностями, могут останавливаться на какой-нибудь одной стороне Глинки, например, на его стиле в речитативе, вполне своеобразном и в замечательной степени национальном; они могут копировать какой-нибудь отдельный прием глинкинской техники, например, частое употребление двойного контрапункта, в котором один голос делает нисходящую хроматическую гамму—словом, можно довести подражательство до самой односторонней манеры. Но можно также находясь до известной степени под влиянием Глинки, не быть простым его подражателем и комбинировать приемы его пера с другими, заимствованными у того или другого западного образца или, наконец, с формами и оборотами собственного изобретения. Все эти три элемента (влияние Глинки, влияние западных мастеров и содержание оригинальное) можно наблюдать у композитора, которому я желаю посвятить настоящий очерк.

В программе симфонических собраний музыкального общества на предстоящий сезон объявлена до-минорная симфония П. И. Чайковского. Пьеса эта сочинена недавно; пишуший эти строки слышал очень хорошее исполнение ее в январе нынешнего года, в Москве, и несколько дней спустя, уделил симфонии г. Чайковского две три строки в „Голосе“, отлагая подробный анализ до публичного ее исполнения в Петербурге. Но издатель соб-

ственник этой симфонии, г. Бессель, предупредил мое намерение, выпустив на днях четырехручное ее переложение для фортепьяно, и тем дал мне повод говорить о произведении, которое я считаю одним из самых крупных фактов русского искусства, раньше его исполнения в Петербурге. До-минорная симфония—высшая точка, на которую до сих пор поднималось творчество г. Чайковского; но и в предыдущей его деятельности много такого, что достойно возбудить внимание критики. Газета, в которой я пишу, представляет тем более удобств для критического очерка о г. Чайковском, что она издается в Петербурге, где г. Чайковский известен более по имени, чем по сочинениям, или, точнее говоря, из его сочинений известны только напечатанные, которые составляют лишь небольшую часть того, что вышло из под его плодovitого и лихорадочно-деятельного пера. Дело в том, что с 1866 года, г. Чайковский живет постоянно в Москве, где пользуется обширною популярностью, которая, между прочим, выразилась в овациях, сделанных ему, прошлую весною, по поводу вторичного исполнения упомянутой до-минорной симфонии его. Живя столько лет в Москве, г. Чайковский сочинял музыку почти безостановочно и написал довольно много таких вещей, которые исполнялись в Москве же, но не в других городах и напечатаны не были. Я, конечно, не имею намерения посвятить настоящий очерк именно этим, неизвестным в Петербурге, сочинениям, но считаю не лишним упомянуть их заглавия. К ним принадлежат: 1) большая увертюра на соединенные темы русского и датского гимнов (играна в 1867 году); 2) симфония в тоне соль-минор (играна в Москве в 1868 году; в Петербурге исполнялись только вторая часть и третья, т. е. анданте и скерцо); 3) опера „Воевода“ в трех действиях, слова А. Н. Островского на сюжет из его одноименной драмы (представлена в 1869 году); 4) опера „Ундина“, в трех действиях, слова графа Соллогуба (те же, которые послужили для одноименной оперы Львова). „Ундина“ на сцене представлена не была, но отрывки из нее были исполнены в концерте московского капельмейстера г. Мертена, в 1876 году); 5) женский хор „Природа и любовь“, с сопровождением фортепьяно; 6) несколько мелких случайных работ, в том числе, например, итальянские речитативы и хоры к опере Обера „Черное домино“, дававшейся в Москве на сцене итальянской оперы. Как видит читатель, одних этих неизвестных сочинений было бы достаточно

для наполнения деятельною работою того пятилетнего периода, который они обнимают; но, наряду с ними, г. Чайковский написал, по крайней мере, столько же сочинений, которые известны петербуржцам—одни потому, что игрались в концертах, хотя напечатаны не были, другие потому, что были напечатаны. Итак, здесь опять две категории сочинений: к первой принадлежат: 1) большая увертюра в тоне фа-мажор (играна весною 1866 года, в общедоступном концерте г. Кологривова; исполнялась также и в Москве); 2) „Фатум“, большая симфоническая поэма для оркестра; программа взята из одного из стихотворений Батюшкова (играна в 1869 г., в Москве и Петербурге); 3) „Хор насекомых“ из неоконченной волшебной-фантастической оперы (исполнялся, в конце 1871 года, в концерте бесплатной школы и перед тем в Москве). Ко второй категории, т. е. к сочинениям известным через печать, принадлежат: увертюра к „Ромео и Джульетте“, смычковый квартет, и, сверх того, несколько романсов и фортепьянных сочинений, к которым, как я уже говорил на днях, присоединилась большая до-минорная симфония, аранжированная в четыре руки. Этим напечатанным вещам г. Чайковского, преимущественно перед остальными, посвящается настоящий очерк, в виду того, что вещи, известные моим читателям только по однократному исполнению в концертах, вряд ли свежи у них в памяти, и потому суждения мои о них, не подлежат никакому контролю со стороны читателя, не могли бы возбуждать и его интереса. Напечатанные же ноты доступны каждому, и многие любители, которые проигрывали или просматривали увертюру к „Ромео“, романсы, или фортепьянные пьески г. Чайковского, уже составили себе о них мнение и, таким образом, читая настоящие строки, они будут находиться на вполне знакомой почве.

Первые сочинения г. Чайковского, вышедшие в печати, были небольшие фортепьянные пьесы, изданные г. Юргенсоном, в Москве. Там они повидимому, имели успех, по крайней мере, настолько, что московские пианисты весьма нередко исполняли их в своих концертах. Но едва ли известность эта распространилась далее, и должно заметить, что, по своему внутреннему содержанию, большая часть этих пьесок и не подавала надежд на громкую знаменитость. Дело совсем не в том, что они были небольшого размера: есть вещи Фильда, Шопена, Шумана, которые, по объему ничтожны, но исполнены мысли, одушевления и богатства в от-

делке. Буало говорил, что хорошо написанный сонет стоит целой длинной поэмы; если он этим хотел сказать, что за хороший сонет можно отдать плохую поэму, то он сравнивал между собою вещи разнородные и потому неподлежащие сравнению; но если он хотел просто сказать, что эстетическое достоинство произведения не зависит от его объема, то именно фортепьянная литература изобилует примерами, блистательно подтверждающими его мнение. Сюиты Себастиана Баха не играютя целиком, по крайней мере, в концертах, но иная fuga в две странички, иная крошечная прелюдия или гавот все еще электризуют слушателей. Фортепьянные концерты Моцарта все еще способные восхитить записных любителей его стиля, давно уже устарели для публики и не представляют благодарных задач для современных виртуозов, но когда Антон Рубинштейн перед тысячами слушателей играл маленькое ла-минорное рондо Моцарта, все фантастические односторонности, все предразсудки новаторов умолкают и преклоняются, как будто перед слушателями пронеслось видение, исполненное благородства и чистого изящества. Такова сила гения в произведениях, ограниченных самыми тесными рамками. Но не все художественные натуры способны ограничиваться такими рамками: так например, Берлиоз заслужил свою славу исключительно сочинениями, написанными в больших размерах, назначенными для больших масс исполнителей и рассчитанными на большие залы. Односторонность, которую я вижу в г. Чайковском, состоит не в том, что он, следуя примеру Берлиоза, пренебрег мелкими формами; напротив, он прибегает к ним довольно часто; но не трудно заметить что талант его не разворачивается в них в полном блеске, что г. Чайковский в мелких пьесах выказывает менее изобретательности, менее огня и менее искусства, чем в больших сочинениях. Ему нужны роскошные, разнообразные краски новейшего оркестра и широкий простор симфонической формы; только в этих обширных и блестящих сферах он чувствует себя дома, а там где палитра его становится беднее, он беднеет вместе с палитрой. Я не желал бы, однако, применить это суждение в равной степени ко всем его мелким произведениям. Между ними есть более или менее удачные: вообще романсы выказывают

более музыкальной прелести ¹⁾ и одушевления, чем фортепьянные пьесы, быть может, потому что, и г. Чайковский, как большинство композиторов, порою находится под действием литературных произведений и черпает из них силу и богатство фантазии, а в романсе, который всегда пишется на текст лирического стихотворения повод к такому прямому влиянию поэта на музыканта, разумеется, ближе чем где нибудь. Очень может быть, что стихотворения Гейне, Майкова, Плещеева и др., на которые г. Чайковский писал свои романсы, имели на композитора то возбуждающее и волнующее влияние, которое так часто делается косвенною причиною появления на свет прекрасных музыкальных мыслей; но точно также можно допустить, что причина превосходства его романсов над его фортепьянными сочинениями совсем другая, что, просто-на-просто

¹⁾ Читатель видит, что я тщательно избегаю говорить, будто романсы г. Чайковского музыкально изображают то же самое, что поэтически изображено в словах, на которые они написаны, или будто красота музыки здесь происходит от красоты слов, смысл которых они выражают. Нет ничего грубее того предразсудка, нет ничего антимузыкальнее той ложной любви к музыке, которая питается подобными неуместными терминами, дающими повод к одним только недоразумениям и кривым толкованиям. Конечно, нельзя отрицать, что быстрое и медленное tempo, большая и меньшая сила звука, возвышение и понижение мелодии, консонанс и диссонанс гармонии, в различных своих сочетаниях, создают пьесы различного характера, и что характер пьесы может ближе подходить к мыслям одного порядка, чем другого; но только общий характер или настроение мыслей, а не отдельное, логическое их содержание, может быть узнано слушателем из самой музыки; все частности, все осознательно-определенные черты, мнимо заключающиеся в музыке, слушатель, обыкновенно, вычитывает из либретто оперы, из слов романса или из прилагаемой к некоторым инструментальным пьесам словесной программы. Берлиозовская увертюра к „Лиру“ Шекспира (одно из глубочайших произведений французского симфониста), без сомнения, написана в таком грандиозном, титаническом стиле и содержит такие мрачные, грозные страницы, что вполне подходит под характер шекспировской драмы, но она в равной степени могла бы быть увертюрой к „Прометею“ и вообще ко всякому поэтическому произведению, главный мотив которого — гордая, смелая и отчаянная борьба с окружающими силами. Выразительность ее, таким образом, скорее отрицательна, чем положительна; можно с уверенностью обозначить оперетты, фарсы, комедии, драмы, к которым берлиозовский „Лир“ не подходит в качестве увертюры; но нельзя, без словесного обозначения со стороны самого композитора, назвать того автора и то произведение, которым он вдохновился, сочиняя свою музыку.

Подобное воззрение не отрицает влияния поэзии на вдохновение музыкантов; но оно не признает за музыкальными фразами ясного и определенного смысла. Из того, что симфония написана под влиянием чтения „Евгения Онегина“, не следует, чтобы в ней были изображены личности, ситуации и пейзажи пушкинской поэмы. Был когда то композитор, имевший обыкновение вдохновляться чтением творений святых отцов. Едва ли, однако, найдется эстетик достаточно смелый, чтобы найти в музыкальном сочинении полное изложение богословских догматов.

представление тембра человеческого голоса вдохновляет его более, чем представление фортепьянного тембра. Как бы то ни было, между романсами г. Чайковского есть несколько весьма замечательных произведений, тогда как о фортепьянных его вещах нельзя сказать того же. Впрочем, если их судить абсолютно, а не относительно других более крупных произведений г. Чайковского, то нельзя не признать за ними некоторых хороших качеств: все они написаны с большим знанием инструмента, некоторые даже виртуозно, соединяя, притом, виртуозный интерес с основательною техникой и красивым голосоведением, никогда не покидающим г. Чайковского; некоторые же отличаются приятною и общедоступною мелодичностью. К сочинениям с преобладающим виртуозным характером относятся „Scherzo à la russe“ и „Impromptu“ (op. 1), посвященные Н. Г. Рубинштейну, „Valse-caprice“ (op. 4), посвященный г. Доору, и отчасти „Каприччио“ (op. 8), посвященный К. К. Клиндварту. Из этих сочинений „Scherzo à la russe“ (си-бемоль-мажор) представляет тот интерес, что состоит главным образом, из ряда вариаций на тему малороссийской песни, записанной, если я не ошибаюсь в Киевской губ. Самая тема, несмотря на свою краткость и сжатость, отличается редкою мелодическою прелестью; но ее грациозный и радостный характер не вполне соблюден в обработке г. Чайковского: некоторые из его вариаций, сделанные на манер Глинки, интересны и благозвучны, но большая часть их основана на таких виртуозных приемах (октавы, прыжки целыми аккордами, *martellato*), которые имеют последствием грозные раскаты фортепьянных громов, отнюдь не подходящих к характеру песни и, так сказать, убивающих ее. „Русское скерцо“, о котором я здесь говорю, предстало пред публикой не в первоначальном своем виде: оно есть переделка первого аллегро смычкового квартета написанного г. Чайковским в 1865 году и тогда же исполненного в петербургской консерватории. Дух взятой г. Чайковским песни гораздо более сроден смычковому квартету, чем фортепьянному виртуозному этюду, и слышав первоначальную, квартетную обработку песни, я могу засвидетельствовать, что она была цельнее и элегантнее позднейшей, фортепьянной обработки, которой посчастливилось увидеть свет печати. Упоминаю о факте переделки, потому что он встречается несколько раз в артистической деятельности г. Чайковского. Сам по себе, такой факт не может составлять упрека ху-

дожнику: переделки встречаются у величайших гениев, а у некоторых, например, у Генделя, даже весьма часто. Нужно только, чтоб позднейшая редакция имела *raison d'être*, чтоб ее оправдывало несомненное преимущество перед более раннею редакцией. Но г. Чайковский редко бывал счастлив в своих переделках: сочинения его, большею частью, лучше в первоначальном виде, чем в измененном.

Я потому подробно останавливаюсь на „Русском Скерцо“ г. Чайковского, что на этом сочинении особенно удобно изучать недостатки его пера. В виду этого, укажу еще на один недостаток той же пьесы. Она написана в форме, к которой г. Чайковский вообще охотно прибегает, именно в форме малюго рондо, т.-е. она состоит из двух частей, из которых первая повторяется в конце, причем вторая отличается от первой по тональности и настроению. Вот эта-то вторая часть и составляет ахиллесову пяту изобретения г. Чайковского: она, по мелодическому и гармоническому интересу, без сравнения ниже первой части и связана с нею внешним, механическим образом. Недостаток, в котором я здесь упрекаю г. Чайковского, относится к области музыкальной формы, и я считаю делом здесь же заметить, что именно в этой области г. Чайковский в последние два года сделал огромные успехи. Но именно в произведениях своего более раннего периода (к которому относятся едва ли не все фортепьянные вещи), г. Чайковский нередко представляет зрелище разлада между мыслью и формой, зрелище форм, внешним образом усвоенных и как бы на скоро наполненных музыкальными мыслями, непригодными для этих форм и требовавшими совершенно иной группировки. Такое же отсутствие связи между первою и второю частями рондо какое я заметил в „Scherzo à la russe“, на мой взгляд, господствует в фа-минорном „Романсе“ для фортепьяно, посвященном г-же Арто (ор. 5), в пьеске, озаглавленной „Ruine d'un Chateau“ (ми-минор, ор. 2, № 1-й) и в „Каприччио“ (ор. 8). Во всех этих пьесах чувствуется что первая мысль есть заветная мысль композитора, занимающая его воображение и развиваемая им с любовью, вторая же сочинена наскоро, вызвана сознанием необходимости иметь какую-нибудь вторую часть и, таким образом, не только не представляет органической связи с первою мыслью, но и отдельно взятая всегда уступает ей в музыкальном достоинстве. Задача критика, указывающего на эти недостатки

таланта г. Чайковского, тем более приятно, что они принадлежат прошлому, что высоко-даровитый композитор, очевидно, сам сознавая их и чувствуя в себе силу занять гораздо высший эстетический уровень, сумел повести против них борьбу не только энергическую, но и вполне успешную. Но возвращаясь к фортепьянным пьесам г. Чайковского. Между теми из них, которые я отнес к виртуозной категории, „Impromptu“ (ми-бемоль, минор, ор. 1, № 2-й) более трудно, чем благозвучно, и для виртуоза представляет задачу довольно неблагоприятную; „Капричио“ (соль-бемоль-мажор, ор. 8), также за исключением нескольких красивых гармоний, не представляющее большого эстетического интереса, замечательно в техническом отношении тем, что (на стр. 4-й, в тактах, 1—12) в зародыше содержит идею, на которой основано второе колено скерцо второй симфонии г. Чайковского ¹⁾; самым же удачным из них кажется мне „Valse-Caprice“, посвященный г. Доору (ре-мажор, ор. 4), в котором благозвучные и симпатичные основные мотивы соединяются с замечательно-блестящею фортепьянною фактурой. Впрочем, по мелодическому содержанию, те фортепьянные пьески г. Чайковского, которые не представляют виртуозных притязаний, гораздо привлекательнее пьес, сейчас перечисленных; сюда относятся в особенности „Chant sans paroles“ (фа-мажор, ор. 1, № 3-й) и вышеупомянутый „Романс“ (фа-минор, ор. 5). Романс этот написан очень неровно, и средняя часть его плохо вяжется с главною; но зато мелодия этой главной части в высшей степени певуча, благородна и элегантна; в ней, так сказать, звучит шопеновская струна, звучит то изящное разочарование, которое составляет основное настроение шопеновских ноктюрнов. Я уже говорил, что многие из фортепьянных пьесок г. Чайковского игрались публично в Москве. Весьма желательно, чтоб пример московских пианистов нашел побольше подражателей, не только потому, что пьесы эти (особенно более легкие в механическом отношении) представляют много привлекательных сторон, но, главным образом, потому, что публичное исполнение русских фортепьянных композиторов способно возбудить между ними соревнование и обратить их силы на фортепьянную композицию, усиление которой гораздо желательнее, чем усиление

¹⁾ Мелодия в среднем голосе, с ударениями на слабых временах, сопровождаемая перекликающимися в разных, то высоких, то низких, регистрах мотивом двойной ноты, ударяемой по два раза.

симфонической, так как в нашем отечестве оркестров мало, а фортепьян много; следовательно, фортепьянная пьеса может рассчитывать на гораздо большее распространение, чем симфония.

Если русскую симфоническую музыку можно упрекнуть в том, что она представляет ненормальное преобладание предложения над спросом, что она ведет в значительной степени искусственную тепличную жизнь и потому, прозябая в столицах, почти неспособна перешагнуть в провинцию, то нельзя сказать того же о наших романсах. Здесь спрос, действительно, издавна очень велик, и ещё в те времена, когда никакие Шуманы не были у нас известны, когда наши музыкальные знания стояли на самой первобытной ступени, мы имели сонмы Варламовых, Алябьевых и Гурилевых. Деятельность тогдашнего поколения на поприще романса была, пожалуй, обширнее нынешней; нельзя, конечно, упускать из виду и того, что тогдашняя публика была нетребовательна и поощряла ту массу посредственности, которая ежегодно являлась на нотный рынок, между прочим, как нынешняя, знакомая с Шубертом и Шуманом, несравненно строже и от отечественного композитора требует выразительной декламации интересной гармонии и богатого аккомпанимента. Любители, воспитавшие свой вкус на лучших германских произведениях этого рода, найдут свои требования удовлетворенными в большей части романсов г. Чайковского, произведений изящных и богатых ¹⁾, на которые критика может указать с удовольствием и гордостью. Стоя на высоте современной гармонической техники, богатые аккордами и модуляциями, тщательно обработанные в фортепьянном аккомпанименте, романсы эти чужды, однако, того одностороннего преобладания фортепьяно над голосом, аксессуара над действующим лицом, которое так часто замечается в русских и немецких романсах последних двадцати лет: у г. Чайковского вас нередко поражает свежесть и красивость мелодического изобретения, и многие из его романсов по своей вокальной благодарности, могут быть рекомендованы певцам для исполнения в концертах. В этом отношении особенно выделяются между песнями первой тетради: „И больно, и сладко“ (слова графини Растопчиной), и „Нет, только тот,

¹⁾ „Шесть романсов, ор. 6“, Москва, у Юргенсона (слова Гете, Гейне, Плещеева, Растопчиной и графа А. Толстого); „Шесть романсов, ор. 16“, С.-Петербург, у Весселя (слова Майкова, Грекова и Плещеева).

кто знал“ (слова Гете в переводе Мея); к ним можно также присоединить романс той же тетради „Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре“ (слова графа А. Толстого), где впрочем, вокальная эффектность не сопровождается, как в двух предыдущих, прелестью музыкального изобретения; между романсами же второй тетради самым эффектным и благодарным мне кажется „Так что же“ (слова анонимного автора); весьма красива также, по своей однообразной простоте „Колыбельная песня“, (слова Майкова). Из перечисленных здесь сочинений, самое мастерское, по моему мнению, „Нет, только тот, кто знал“ это один из тех перлов вдохновения и искусства, заключенных в тесные рамки немногих страниц, о которых я говорил выше и которые, как я тогда заметил, вообще мало свойственны таланту г. Чайковского, склонного к большим размерам и сложному оркестровому аппарату. Страстная и выразительная мелодия этого романса, гармонизованная с неподражаемым изяществом, повторяется в нём три раза, появляясь каждый раз в оправе нового аккомпанимента, причём композитор с редким вдохновением сумел найти гармоническую градацию, производящую обаятельное и, в то же время, потрясающее действие. Другая категория романсов г. Чайковского, менее пленяющая блеском мелодии, обращает на себя внимание поэтичными штрихами и тонкою прелестью гармонических подробностей. Сюда я отношу „Не верь, мой друг“ (слова графа Толстого), в котором особенно замечателен хроматический ход баса на словах „уж я тоскую, прежней страсти полный“, впоследствии повторяемый на других словах; не менее достоин внимания романс „Ни слова, о друг мой“ (слова Плещеева), особенно по красивой и патетической секвенции, которую композитор поместил на словах: „И только склонившись, читают, как я в твоём сердце усталом“. Не меньшее богатство красивых гармоний, соединённых с поэтическим настроением, находим мы в романсе „Погоди!“ (слова Грекова); энергическою красотой и стремительною силой аккордов отличается романс „Пойми хоть раз“. Но по технической задаче особенно выдается последний номер второй тетради, озаглавленный „Новогреческая песня“, слова к которой (А. Н. Майкова) посвящены изображению мучений грешников в аду. Представление ада побудило композитора взять темой знаменитую средневековую секвенцию „Dies irae est venturus“, на которую, между прочим, Лист и Берлиоз написали замечательные симфонические

обработки. Как превосходный техник, равно замечательный вложенным талантом к многоголосному письму и зрелым мастерством, усвоенным школой и трудом, г. Чайковский сумел найти в старой католической теме стороны оставленные Листом и Берлиозом без внимания; для специалиста особенно интересна третья страница романса, где тема переставляется с сильного времени на слабое, а также четвертая, где тема комбинируется сама с собою, так что одна партия исполняет ее в крупных, другая в мелких нотах. Да не подумает, однако, читатель, что „Новогреческая песня“ представляет не более, как сухое контрапунктическое упражнение: нет, помимо всяких тонкостей голосоведения, это весьма хороший романс, благозвучно и верно передающий мрачное настроение, которого исполнены слова.

Покончив с отдельными романсами г. Чайковского, я замечу, что, в общей сложности, они выказывают такое сильное и, вместе с тем, симпатичное дарование, что весьма желательно было бы поскорее увидеть в печати еще новые произведения его в этом же роде. Помимо хороших качеств, которые наш композитор разделяет со многими своими современниками, он имеет одно, которое в наше время встречается крайне редко: я разумею дар мелодии. Этот дар составил успех двух произведений его, к которым я теперь намерен перейти: увертюры к „Ромео“ и смычкового квартета.

Из них старше, по хронологическому порядку, увертюра. Она имела счастье, не слишком часто выпадающее на долю оркестровых сочинений, быть напечатанною не только в фортепьянном переложении, но и в полной партитуре (последняя вышла в Берлине, у Боте и Бока); сверх того, сам г. Клиндворт, известный своими переложениями вагнеровских опер, удостоил ее обработки для двух фортепьян, изданной у г. Бесселя. Тот же г. Бессель выпустил в свет и четырехручное переложение для одного фортепьяно, принадлежащее сведущему и ловкому перу г-жи Римской-Корсаковой. Вообще говоря, увертюре г. Чайковского посчастливилось более, чем всем его предыдущим сочинениям, особенно в Петербурге популярность его имени основана едва ли не главным образом на ней, и нельзя не согласиться, что по вдохновенному полету, по страстному пафосу основных мыслей, соединенному с роскошною прелестью гармоний и инструментовки, увертюра эта далеко оставляет за собою прежние труды композитора. Вторая мелодия аллегро

(ре-бемоль-мажор) принадлежит к тем неотразимо чарующим напевам, от действия которых не может освободиться слушатель, каково бы ни было направление его вкуса или настроение его духа; сопровождение этой мелодии при вторичном ее появлении (повторяющаяся секунда волторны) одна из счастливейших мыслей, когда-нибудь осенявших искусного гармониста. Точно также и в развитии мыслей увертюры к „Ромео и Джульетте“ изобилует интересными и изящными оборотами (назову, для примера, хотя бы комбинацию темы интродукции с первой темой аллегро (стр. 86-я и следующ., партитуры; повторение на стр. 94-й и след.) или ту же тему интродукции на доминантовой педали, при контрапункте из нисходящей гаммы (стр. 90—92-я партитуры, повторение на стр. 99—100), весь гармонический материал, из которого сооружено это обширное здание звуков, благороден, богат и драгоценен. Тем не менее, нельзя признать „Ромео и Джульетту“ г. Чайковского произведением классическим, образцовым. Между многочисленными частными чертами, из которых одна прелестнее другой, недостает связывающего цемента; тема интродукции, первая тема аллегро, взаимно чуждые между собой, кажутся взятыми из трех различных сочинений; форма увертюры по-видимому, соблюденная здесь, служит завесой, за которою скрывается бессвязная рапсодия. Только средняя часть увертюры (от конца второй темы до возвращения первой) написана сжато и цельно, потому что она вся выдерживает настроение первой темы аллегро, искусно-комбинированной с мотивом интродукции, которая здесь не нарушает единства; зато сама интродукция составлена из двух элементов, совершенно чуждых между собою (тема фа-диез-минор и гармонический ход, ведущий из соль-бемоль-мажор в фа-минор). Столь же мало связи между двумя темами аллегро: вторая относится к первой, как в сонатах адажио к первому аллегро, а это отношение не имеет ничего общего с тем, которое должно существовать между двумя темами одного и того же аллегро. Вопросы музыкальной формы, к несчастью не могут быть разрешены никакими осязательными доказательствами, и все, что говорится по их поводу, опирается только на музыкальное чувство слушателя. Не смею, конечно, питать уверенность, что читатель чувствует точно также как и я, но думаю, что буду весьма недалек от истины, если скажу, что по симпатичному таланту, по яркости колорита, по стремлению к сильнейшим контрастам и по совершенному отсутствию

органической связи, „Ромео и Джульетта“ г. Чайковского ближе всего напоминает „Жирондистов“ и „Робеспьера“ Литольфа. Только в пользовании гармоническими и контрапунктическими средствами, русский композитор обличает гораздо более умения и тщанья, чем немецкий.

Смычковый квартет г. Чайковского, также довольно хорошо известный публике, во многом представляет противоположность с его увертюрой. По красоте и оригинальности мелодических мыслей, он далеко оставляет ее за собой. Это особенно справедливо относительно первого аллегро, темы которого стоят на приличном, среднем уровне, но которое написано так сладко и плавно что производит изящное впечатление, какого не могло бы произвести при более значительных темах, но при менее округленной форме. В этом отношении квартет г. Чайковского составляет чрезвычайно важный шаг вперед, так как ни в одном из его прежних сочинений не видно такого искусства связывать и группировать между собою мысли. Красотою содержания отличаются преимущественно вторая и третья часть квартета; особенно анданте, основанное на двух весьма певучих мелодиях, из которых первая—народная песня, а вторая принадлежит самому композитору, отличается поэтическим характером, мягкой прелестью гармонии и чрезвычайно искусною инструментовкой. В этом последнем отношении любопытно наблюдать квартет после увертюры к „Ромео и Джульетте“, строжайшую ограниченность средств после безпредельного простора: и в той и в другой сфере г. Чайковский оказывается преимущественно колористом и с равною изобретательностью извлекает красивые и эффектные тембры из четырех инструментов, как и из тридцати. По музыкальному содержанию, достойно особенного внимания еще трио третьей части квартета, основанное, главным образом, на тонической педали, в которой употреблен часто встречающийся у г. Чайковского мотив нисходящей, хроматической гаммы. Наконец занесу еще в свое обозрение весьма пикантную, смелую и, если можно так выразиться, безцеремонную гармонию, встречающуюся в финале (стр. 6-я партитуры, строчка 8-я, такты 1—8) ¹⁾ и основанную на ряде не разрешенных вспомогательных нот. Финал этот написан в бойком и юмористическом роде; вообще, смычковый квартет, по своему

¹⁾ Партитура и отдельные партии квартета изданы в Москве у г. Юргенсона.

светлому настроению, составляет довольно редкое исключение между произведениями г. Чайковского, в духе которых преобладает меланхолия, разочарованность иногда доходящая до мрачного и безнадежного тона.

Переход от подобного тона к самому светлому и восторженному ликованию—вот идея, легшая в основание новой большой симфонии г. Чайковского. Как по этой идеи, так и по выбору тональностей (до-минор и до-мажор), она представляет некоторое сходство с пятою симфонией Бетховена; излишне прибавлять, что сходство это не простирается на стиль: нет ничего противоположнее, чем величаво простые фрески Бетховена и полотно г. Чайковского, сверкающее всеми богатствами новейшего стиля. Народная русская песня, к которой всегда влекло даровитого композитора, занимает важное место в темах его нового произведения: на ее напевах основана превосходная интродукция и еще более превосходный финал симфонии; на ряду с этими заимствованными мелодиями блещут красотой мотивы, принадлежащие самому композитору. Искусство деталей, умение подмечать в теме все те стороны и обороты ее, которые способны к различным и красивым гармонизациям, умение изобретать темы, могущие идти одновременно—все эти качества г. Чайковского, в меньшей мере выступавшие давно уже в его сочинениях, здесь доведены им до высшего развития. Богатое, страстное, чувственно-прекрасное первое аллегро симфонии составляет со своею интродукцией (*Andante sostenuto*) неразрывное целое, основанное на трех темах, одной медленной (народная песня) и двух быстрых, которые обе задуманы контрапунктами к медленной теме, так что могут исполняться с нею в одно время, чем композитор пользуется для длинного ряда богатейших и остроумнейших комбинаций, равно интересных для анализа и приятных для слуха. К этим трем темам следует еще прибавить фигуру *staccato* (четыре шестнадцатые и две восьмые), которая впервые является в переходной части между первую и вторую темами аллегро и в дальнейшем развитии пьесы играет весьма важную роль. Между отдельными темами выделяется вторая мысль аллегро (впервые появляющаяся в лабемоль-мажор) своею певучею прелестью и страстною грацией; контраст между нею и тем, что ей предшествует, очень силен, но он не нарушает единства, тогда как в „Ромео и Джульетте“ и других своих прежних сочинениях г. Чайковский, ища кон-

траста, нападает на мелодии, внутренне чуждые одна другой. Все это аллегро равно прекрасно, будем ли мы его судить на основании мотивов или гармонических оборотов, или, наконец, формы. Относительно формы, можно только разве заметить, что исключительно преобладание в такой объемистой пьесе богатых, быстро сменяющихся гармоний и сложного многоголосного стиля, принуждая внимание слушателя к постоянному напряжению может, до некоторой степени, утомить его; но и здесь, быть может, композитор действовал сознательно и с художественным расчетом, так как после трудного и сложного аллегро вдвойне-освежительно действует легкое, почти шутовское *Andantino marciale*, составляющее вторую часть симфонии. *Andantino* это написано в стиле, образцы которого я прежде не встречал у г. Чайковского и который отчасти подходит к французскому; оно исполнено изящного юмора, а во второй своей теме (соль-мажор) представляет опять один из тех примеров свободно и восторженно льющейся певучей мелодии, которые так свойственны его богатому творчеству. Тонкие гармонические сочетания, которые так любит наш композитор и которые непрерывною нитью тянулись через все первое аллегро с интродукцией, не вполне покинули его и в *Andantino*; но здесь он ими пользуется с гораздо большею умеренностью. Контраст между первой и второю частями симфонии усиливается еще тем, что первая, большею частью, инструментована густо и громко, вторая же, большею частью, играется пиано и даже пианиссимо. Скерцо (третья часть) возвращает вас в то взволнованное настроение, в котором мы находились, слушая первую часть, но присоединяет к нему характер какой-то особенной, фантастической стремительности, неудержимого бега по самым незнакомым, неизведанным гармоническим путям. И здесь преобладает мотив нисходящей хроматической гаммы, о котором я уже писал, что г. Чайковский часто им пользуется (в чем он следует примеру Глинки); но употребление этого мотива, перекликающиеся двойные ноты в разных инструментах и разных регистрах сопровождающие его, здесь в высшей степени новы, смелы и оригинальны. Как выражение быстрого, отчаянно-стремительного и безконечного движения (одна из задач, наиболее доступных музыкальному искусству), скерцо это — замечательно поэтическое произведение. Но венцом всей симфонии считаю я финал: основанный на малороссийской песне „Журавель“, ме-

лодия которого имеет разгульный, почти забубенный характер, он, в длинном ряде разнообразнейших вариаций, представляет небывалый образец богатейшей тематической эксплуатации. В развитии темы г. Чайковский не ограничивается ее первоначальным характером, но с проницательностью вдохновения усматривает в ней сторону скрывающуюся от обыкновенного глаза—способность принимать величавый и даже грозный характер. Этот переход от шутливой веселости к потрясающим громовым ударам мощных, тяжеловесных аккордов придает финалу симфонии характер высокой поэзии, который получает свое завершение в последних страницах финала, исполненных безграничного ликования. Не могу здесь останавливаться на превосходнейших технических подробностях, относительно которых этот финал—неистощимый родник, но не могу также обойти молчанием самой капитальной из них—перекликающиеся диссонирующие ноты *sforzando*, интонируемые одною частью оркестра в то время, как другая играет тему. Эти врезающиеся в тему могучие диссонансы (стр. 86—93 четырехручного издания) сначала следуют один за другим медленно, потом быстрее и быстрее, причем автор выказывает изумительно, баснословное богатство гармонии и контрапункта.

Но наше суждение о г. Чайковском было бы односторонне, еслиб мы его воображали себе исключительно контрапунктистом, распоряжающимся огромными массами звуков и блистающим в сложнейших задачах. Г. Чайковский чужд односторонности и чопорности; он, как истинный художник, не отворачивается и от легкой популярной музыки, и в ней обнаруживает ту же мастерскую руку. Нынешним летом г. Юргенсон издал пять номеров из его музыки к „Снегурочке“ Островского. Сюда входят три песни Леля (меццо-сопрано): 1) „Земляничка ягодка“, 2) „Как по лесу лес шумит“ и 3) „Туча с громом сговаривалась“; песня Брусылы (баритон) „Купался бобер“ и один инструментальный номер „Пляска скоморохов“ (арранжированный для фортепиано в четыре руки). Музыка к „Снегурочке“ написана живо, легко и безыскусственно; в ней приятно действует отсутствие претензий, отсутствие тех косметических веществ, без которых некоторые из современных русских музыкантов не решаются приступить к народному жанру. Сверх ожидания, оркестровая „Пляска скоморохов“, в которой, казалось бы, талант г. Чайковского, мог иметь наибольший простор, вышла слабее во-

кальных номеров; а из них, в свою очередь, самые удачные те, которые вполне придерживаются формы народной песни: „Туча с громом“ и „Купался бобер“. Судя по вышедшим номерам „Снегурочка“ не составляет, вероятно, одной из главных заслуг композитора перед отечественным искусством, но и здесь он выказал свою талантливость и чисто-художническое умение понимать свою задачу и уживаться с нею.

О фортепианном концерте (B-moll., Op. 23).

П. И. Чайковского.

исполнявшемся в Петербурге проф. Кроссом 1 ноября 1875 г. *).

Газета „Голос“, 5 ноября 1875 года, № 306. Музыкальные очерки.

Как только зазвучали первые аккорды фортепианного концерта г. Чайковского, сыгранного в этот вечер г. Кроссом, как только слушатели почувствовали, что они избавились от Листа, они, я полагаю, пережили то же радостное чувство, которое охватило Данте с Виргилием, когда два поэта, после долгих скитаний в смрадном аду, наконец, выбрались из него, и над ними опять засияли звезды: *E quindi uscimmo a riveder le stelle!* мог воскликнуть слушатель, выпущенный из когтей Листа. Кстати же, характер интродукции этого фортепианного концерта светлый, торжественный, пышный, словно говорящий: „радуйся, публика! Не все на свете—„Божественная комедия“: бывает и хорошая музыка, бывают мысли грандиозные, без ходульности, гармония благодарная, без напыщенности“. По музыкальному содержанию вообще, непритязательный фортепианный концерт рус-

¹⁾ Написан композитором в ноябре—декабре 1874 г. Вполне закончен и оркестрован, как значится на партитуре, 9 февраля 1875 г. Посвящен пианисту и дирижеру Ганс фон-Бюлов. На этот раз впервые новое произведение Чайковского было исполнено в Петербурге, а не в Москве. Успех и исполнителя и автора, который к этому дню приехал, был посредственный, несмотря на вызовы. Краткую оценку, сделанную Г. А. Ларошем, интересно сопоставить с отзывом Бюлова, назвавшим концерт „совершеннейшим“ из всех известных ему творений Чайковского. См. об этом и об истории первоначального посвящения концерта Ник. Рубинштейну у Мод. И. Чайковского. Жизнь П. И. т. I, стр. 456—459. *Прим. Ред.*

ского мастера гораздо богаче, интереснее, разнообразнее и симпатичнее пресловутой поэмы немецко-мадьярского композитора. Напротив, между сочинениями самого г. Чайковского, новый концерт занимает весьма и весьма второстепенное место: ни одна из трех последующих его частей не держится на уровне прекрасной интродукции, ни один из мотивов (кроме первой темы той же интродукции) не представляет той мелодической красоты, которую мы привыкли ожидать от автора „Ромео“ и „Опричника“. В разработке нередко видна поспешность работы, заставляющая композитора прибегать к рутине и общему месту, особенно в первом аллегро безпрестанные секвенции из обращенного доминантсептаккорда и трезвучия производят впечатление каких-то заплат наскоро нашитых на прорехи. И, все-таки, со всеми своими немаловажными недостатками, пьеса эта после Листа подействовала, как оазис среди пустыни. В частности можно найти много прекрасного и вне интродукции: очень пикантна в своей резкой монотонности тема финала; очень красивы некоторые гармонические последования, разбросанные по всей композиции, особенно педали, в которых г. Чайковский обнаруживает замечательное богатство, находчивость и тончайший слух. Оркестровка достойна автора „Ромео и Джульетты“ и до-минорной симфонии. Но эта роскошная оркестровка со своим безукоризненным распределением аккордовых интерваллов между инструментами имеет и свою обратную сторону: фортепиано даже при самом искусном письме, бессильно соперничать с таким оркестром; оно стушевывается и становится инструментом аккомпанирующим. В этом виноват исключительно композитор, а исполнитель, при самом богатом таланте и доброй воле, не может спасти сочинение. Г. Кросс играл более чем хорошо: в его игре не только была слышна образцовая техника и умное понимание, неизменно ему присущие, но и любовь к даровитому, хотя неблагодарному произведению, с которым он знакомил нашу публику. И при всем том, г. Кросс был, по необходимости, менее блестящ и эффектен, чем обыкновенно, и не подлежит сомнению, что между действием какого-нибудь литольфаго концерта и действием того, который мы слышали в субботу—целая бездна. Совсем не то следует сказать об оркестре. Он, напротив, в новом произведении играет блестящую, первенствующую роль. Но потому-ли, что число репетиций было

недостаточно, потому-ли, что новый концерт не нравился г. Направнику (несомненно то, что все темпы были слишком скоры)—я никогда еще не слышал в музыкальном обществе такого неяршливого, нескладного, не вместе играющего оркестра. Закрыв глаза и забыв о фортепиано, можно было вообразить себя в итальянской опере.

Третья симфония. [D-dur, op. 29]. Квартет № 2 [F-dur, op. 22].

Газета „Голос“, 28 января 1876 года, № 28. Музыкальные очерки.

Вот уже скоро 10 лет, как П. И. Чайковский дарит наш концертный репертуар ежегодною симфоническою новинкой—или симфонией, или симфоническою поэмой, или увертюрой. Начав необыкновенно поздно и развившись необыкновенно быстро, композитор „Ромео и Джульетты“ в эти десять лет совершил огромный переход от интересных и много обещавших опытов 1866 года до поразительного мастерства настоящей поры. Он выработал себе определенный и легко узнаваемый стиль, быть может, несколько односторонний и склонный к манере, но в самых недостатках полный симпатичности и очарований. Он приобрел технику в контрапункте и инструментовке, которою едва ли не затмил всех остальных русских композиторов наших дней. Он в короткий срок подарил нас удивительным множеством прелестных, певучих мелодий, изящные контуры которых служат красноречивым ответом на обвинение, будто в наше время мелодическое творчество изсякло. За исключением церковной композиции, которую закон и обычай закрыли для русского артиста, он попробовал свои силы во всех родах музыки и если во всех успел выказать привлекательный и прекрасно развитый талант, то не мог также скрыть, что к одному из них он имеет наибольшее призвание. Почти излишне прибавлять что этот род—симфоническая музыка без программы. К нему-то и принадлежит новинка, с которою мы познакомились на днях, именно, большая ре-мажорная симфония в пяти частях, третья, по счету,

написанная прошлым летом и впервые сыгранная, месяца два назад, в московском музыкальном обществе ¹⁾). Автор присутствовал при ее исполнении у нас, и публика, узнав, что он в зале, вызвала его три раза. Она, на этот раз была многочисленнее обыкновенного, даже чуть ли не многочисленнее, чем в тот вечер, когда играл г. Сен-Санс. Всматриваясь в афишу и стараясь уяснить себе причину этого многолюдства, я нахожу, что в концерте 24-го января пела г-жа Каменская и играл г. Танеев, пианист. Как ни замечательна молодая певица, украсившая субботний концерт своим участием, но она так хорошо известна нашим меломанам и именно тем, которые бывают в музыкальном обществе, что ее появление вряд ли повлияло на численность публики. Что касается г. Танеева, то это—очень большой талант, но имя его было совершенно ново для петербуржцев и поэтому, в свою очередь не могло служить приманкой. Остается предположить, что публика съехалась именно для новой симфонии. Не выдаю своей догадки за непреложную истину, но признаюсь, что другого объяснения я не мог найти. Если догадка справедлива, то в наших музыкальных нравах, в последние пятнадцать лет, произошел целый переворот. Прежде композитор был неинтереснейшим существом в мире, последнею спицей в колеснице: все внимание, все восторги публики уходили на исполнителей, и блестящему виртуозу никогда не ставилось в укор, когда он, пренебрегая красотами классического репертуара, играл преимущественно или исключительно пошлости своего собственного измышления (Серве, Оле-Буль, многие пианисты). Теперь виртуозы соперничают между собой в музыкальности и серьезности программ; собственные сочинения в стиле „Souvenir de Spa“ сделались невозможностью, исключая разве публику самого низкого класса, бывающую в концерте раз в год; меломана интересует не только вопрос, как играют, но и что играют. Теперь, только в итальянской опере царит прежний дух: поклоннику г-ж Патти не скучна ни „Линда“, ни „Травиата“, и даже алябьевского „Соловья“ он готов слушать двадцать лет сряду, по пяти раз в сутки. Но хотя этому поклоннику имя легион, я, все-таки, могу не принимать его

¹⁾ Партитура симфонии имеет пометку композитора: „Начата 5-го июня в Усове, кончена 1-го августа 1875 г. в Вербовке“.

Исполнена в 1-й раз—в Москве 7-го ноября 1875 г.; в Петербурге—25 января 1876 г.

в расчет, зная, что из концертов он, опять-таки, посещает только те, где поет г-жа Патти. В глазах публики, образованной и привыкшей к хорошей музыке, композитор, и даже инструментальный композитор в обширных и „ученых“ формах, сделался предметом оживленного любопытства, если не теплой симпатии. Явление это в высшей степени замечательно. Если этот интерес усилится, то, конечно, усилится и композиторская деятельность и, быть может, современем мы займем одно из первых мест в числе музыкальных народов.

Г. Чайковский идет вперед и вперед. В его новой симфонии искусство формы и контрапунктического развития стоит так высоко, как ни в одном из его прежних сочинений; особенно первое аллегро, в своей средней части, исполнено превосходных имитаций, энергия и стремительность которых не дают ослабевать интересу слушателя. Впрочем контрапунктический стиль преобладает во всей пьесе, хотя, с другой стороны, в ней нет той тяжеловесности, того излишнего богатства густых гармоний, которыми порой грешила предыдущая до-минорная симфония. Упрекнуть новейшее произведение г. Чайковского можно только в злоупотреблении педалью: так, вся медленная интродукция первой части — громаднейшая педаль на ла; едва началось аллегро — и мы опять вступили в огромную педаль на ми, и т. д. Но, сделав эту оговорку, я должен повторить, что, все-таки, новая партитура г. Чайковского вызывает глубокое и утонченное искусство. Группировка мыслей, последование контрастирующих мотивов, один за другим, вызывают необыкновенно ловкую руку и изящный вкус. К этому следует прибавить мелодическую прелесть самых мыслей. В этом отношении, только финал (пятая часть) страдает небольшою сухостью, которая в значительной мере скрывается бойкою и блестящею техникой. В каждой же из остальных частей вы найдете мелодию, сочная и задушевная красивость которой вполне достойна имени композитора. Особенно отмечу минорный эпизод (гобоя) в первой части и вторую (мажорную) тему анданте. Вообще говоря, по силе и значительности содержания, по разнообразному богатству формы, по благородству стиля, запечатленного самобытным, индивидуальным творчеством, и по редкому совершенству техники, симфония г. Чайковского составляет одно из капитальных явлений музыки последних 10 лет, не только у

нас, конечно, но во всей Европе, и если бы была исполнена в одном из музыкальных центров Германии, то поставила бы русского артиста на один уровень с наиболее прославленными симфоническими композиторами наших дней.

Многое из того, что я высказал по поводу новой симфонии, применимо также и ко второму квартету г. Чайковского, который я впервые услышал в Консерватории, на вечере 20-го января. Квартет этот написан двумя годами раньше и уже несколько раз исполнялся в Петербурге прошлой зимой, когда меня не было в России. Поэтому, я позволю себе сказать несколько слов о нем теперь. Быть может, из всех произведений композитора это самое своеобразное и оригинальное. Элегическое, задумчивое, мягкое настроение, преобладающая нервность, столь заметные в г. Чайковском, здесь вылились в форму, равно интересную и самостоятельную. Симфония шире, могучее, популярнее; в квартете более смелости и новизны. Особенно мне понравились: анданте, проникнутое глубоким чувством и богато гармонизованное, и финал (*allegro con moto*), в котором пикантные испанские ритмы удачно соединяются с контрапунктическим стилем, а вторая тема носит грандиозный и широкий характер.

Общая характеристика творчества П. И. Чайковского.

Газета „Голос“, 10 июня 1876 года, № 159. Музыкальные очерки.

.....Следующие композиторы, о которых я должен говорить, стоят вне „могучей кучки“. Их очень немного; об одном из них. впрочем, можно было бы говорить на десятках столбцов, благодаря его обширной и многосторонней деятельности. Это — г. Чайковский, который в настоящем моем обозрении должен фигурировать, как автор „Бури“, симфонии „Зимний путь“ и F-дурного смычкового квартета, изданных в Москве у г. Юргенсона, в фортепианном четырехручном переложении, как автор девятнадцати романсов, изданных частью в Петербурге, частью

в Москве, небольшой фортепианной пьески, ежемесячно украшающей „Нувелист“ г. Бернарда, „Серенады“ для скрипки и фортепиано, „Концерта“ для фортепиано с оркестром (известного по своему неожиданному и блестящему успеху в Северной Америке, где публика ознакомилась с ним, благодаря г. Гансу фон Бюлову) и некоторых других, менее значительных сочинений. Попытки разобрать и оценить каждое из этих произведений породила бы не газетный фельетон, а изрядный томик, и потому я предпочту сделать несколько общих замечаний по поводу одного прискорбного обстоятельства, изменить которое я, впрочем, не могу ни путем печати, ни иным путем.

О г. Чайковском давно пора высказать то, что, вероятно чувствуют все серьезные музыканты, но чего они не высказывают по отсутствию сознательного взгляда и твердой решимости. Когда мы хвалим г. Чайковского за богатую мелодичность, за прекрасную звучность аккордов, за соблюдение вековых законов формы, за точное соблюдение характера различных инструментов и удачное ими пользование, мы, конечно, хвалим не без задней мысли. В нашем суждении невидимо присутствует сравнение, мы бессознательно вспоминаем множество русских композиторов, лишенных тех качеств, которые мы радостно приветствуем в авторе „Ромео и Джульетты“. До сих пор мы правы; но некоторые из нас склонны идти далее и считать г. Чайковского, в противоположность безумным новаторам „кучки“, представителем классической простоты, ясности, чувства меры и симметрии. Нет ничего ошибочнее этого взгляда; нет ни одной черты в этом портрете, которая сколько-нибудь напоминала бы художественную физиономию, столь хорошо знакомую нам из действительности. Г. Чайковский несравненно ближе к крайней левой музыкального парламента, чем к умеренной правой, и только то извращенное и ломаное отражение, которое музыкальные партии Запада нашли у нас, в России, может объяснить, что г. Чайковский некоторым представляется музыкантом традиции и классицизма. Что в композиторе „Бури“ и „Ромео“ нет ничего сходного с г. Мусоргским—это верно; верно, пожалуй, и то, что г. Чайковский, с первого же взгляда, вполне явственно отличается даже от более умеренных членов „могучей кучки“. Но, во-первых, „могучая кучка“ не есть либеральная партия в искусстве, а составляет специальную, нигде, кроме России, не суще-

ствующую и крайнюю фракцию: так, в области церковной, малоизвестная секта из двадцати пяти человек, полная фанатизма и кровожадности, не есть представительница какого-нибудь крупного духовного интереса, не есть вероисповедание, не может стать на ряду с лютеранством или кальвинизмом. Не будучи „кучкистом“, можно даже иметь крайне-радикальные мнения в области музыки, что мы и видим в вагнеристах, к которым, как известно, г. Кюи и его паства не благоволят. Но г. Чайковский—весьма передовой и отнюдь не классический музыкант; не будучи нисколько вагнеристом и даже будучи гораздо дальше от Вагнера, чем от Балакирева и Даргомыжского.

Вся задача критики при этом, как во многих случаях, состоит в том, чтоб свести вопрос качественный на вопрос количественный. Тот элемент, с которым я, по крайнему своему разумению, считаю необходимым бороться, когда встречаю его в лучших представителях „молодой русской школы“¹⁾, например в г. Балакиреве, в г. Кюи, присутствует и в г. Чайковском: весь вопрос в том—насколько этот элемент умеряется в нем контролем природного ума и музыкального образования? Элемент этот может быть назван ложным музыкальным прогрессом, искажением мнимых „новых путей“ в искусстве. У г. Чайковского совершенно отсутствует смешная и пошлая сторона этого заблуждения, а так как именно эта сторона чрезвычайно сильна в таких творениях, как фортепианные пьесы г. Щербачева или романсы г. Мусоргского, то многим и кажется, что г. Чайковский стоит на противоположном им берегу.

Я же утверждаю, что он стоит на одном и том же берегу, но что он—цивилизованный человек, тогда же как они—патагонцы. Искание многих новых путей, в котором я сейчас обвинил талантливое и симпатичное композитора—порок, до того распространенный между современными музыкантами, даже на западе, а у нас и подавно, что особенно привлекает внимание только тогда, когда сопровождается уродливыми крайностями, явным нарушением приличий. Ничего подобного, повторяю, нет у г. Чайковского, и это обаяние талантливого композитора и образованного человека на нас, привыкших видеть кругом себя

¹⁾ Именно в лучших; о худших же нельзя и говорить серьезно; смех над ними не есть борьба.

оргию кичливого невежества и дерзкой немощи, заставляет забывать, на какой он ложной дороге.

Мне как-то кололи глаза, что я—„консерватор“ намеренно подтасовывая в обвинение в эстетическом консерватизме обвинение более популярное и более ядовитое—в консерватизме политическом. Оставляя совершенно в стороне политику, я скажу, что в музыке я—действительно, консерватор, и гораздо более г. Чайковского, но, опять-таки, только в Петербурге; в Париже рецензент, сочувствующий не только г. Сен-Сансу, но и Берлиозу и Шуману, немедленно сочувился бы на своем законном месте—на левой. Итак, склоняя голову перед обвинением, истинных размеров которого никогда не поймут люди, воображающие что царство музыки начинается на Шпалерной и кончается на Выборгской Стороне, я скажу, что г. Чайковский, по моему мнению, стоит на том берегу, потому что в огромном большинстве своих сочинений грешит изысканностью и искусственностью, потому что явно конфузится простой общедоступной мелодии, а еще более потому, что он образовался на музыке шумановской и после шумановской, которую он действительно знает, тогда как с XVIII-м веком, очевидно, знаком очень поверхностно и, если любит его вершины, то чисто-платонически, не стараясь усвоить себе ни их пластическую форму, ни их безыскусственную мелодию.

В отдельных сочинениях г. Чайковского эта фальшь направления, этот гнет современщины, досадливо портящей такой богатый и великолепный талант, выступает очень неравномерно. Так, например, его „Буря“ явно платит дань дурному программному направлению, хотя многие недостатки этой пьесы выкупаются чудесным любовным эпизодом Фернандо и Миранды, вдохновенная красота которого не исчезает и в фортепианной редакции.

Так в большинстве его романсов видна боязнь впасть в пошлый тон салонного дворянского романса прежних дней, и эта боязнь, обнаруживаясь, охлаждает слушателя и нарушает эстетическое бескорыстие. Но ко всему, что я имею на сердце против г. Чайковского, я постоянно должен примешивать сознание, что г. Чайковский еще не сказал своего последнего слова, что он каждый день может поразить нас новым оборотом того быстрого движения, которое талант его уже успел обна-

ружить. Он развился очень быстро (особенно принимая в соображение, что он начал очень поздно) и, быть может, столь же быстро пойдет и еще. В его романсах, о которых я сейчас сделал не сочувственный отзыв вообще, есть прелестные исключения. Какая грация, с легким оттенком грусти и в тоже время кокетства в его „Канарейке“ (слова Мея, „Шесть романсов“ Чайковского, № 10-й, издание Бесселя); какая простота и какое благородство в его „Страшной минуте“ (№ 18-й издание Юргенсона)! Не буду говорить о его *chef-d'oeuvre* в этом роде, о „Нет, только тот кто знал“, так как этот превосходный романс принадлежит периоду гораздо более раннему. Говоря о сюрпризе, который мы каждый день вправе ждать от г. Чайковского и который может совершенно опрокинуть наше о нем суждение, я отчасти был под впечатлением его второго струнного квартета недавно изданного г. Юргенсоном в четырехручном переложении. Последняя часть квартета написана мило и бойко, не более: это—хорошенькое болеро, неожиданно превращающееся в ученую фугу; первая и вторая части „интересны“, т.-е. сложны и изысканы без теплоты и истинной прелести, при чем первая вычурна гармонически, а вторая—ритмически, зато третья часть (*Andante ma non tanto*) принадлежит к лучшим вдохновениям г. Чайковского и поражает тем трагическим пафосом, тою мощью и тем истинным величием, которые, вообще говоря, ему менее свойственны, чем прелесть колорита и задушевная, как бы женственная мелодичность. За одно это грандиозное Анданте можно было бы простить композитору его давнишнее кокетничание с крайнею левой: я говорю можно было бы, потому что я очень хорошо знаю, что такой симпатичный композитор и такая популярная личность, как автор „Вакулы Кузнеца“, не нуждается ни в чем снисхождении и всегда, везде, на консерваторской ли кафедре, на концертной ли эстраде, в газетном ли фельетоне приобретает общее сочувствие и становится общим баловнем. Я сам менее, чем кто-нибудь, способен противиться этому очарованию, и если говорил сейчас правду, то, каюсь, не без тайной досады, что мои слова не выйдут безпримесным золотом безусловной похвалы. Я очень хорошо предвижу и то злорадство, с которым мои противники прочтут, что я не считаю П. И. Чайковского союзником и не рассчитываю на то, чтоб его сочинения практически

поддерживали и проводили мои критические взгляды. Пусть их радуются: я давно уже не принадлежу к разряду тех философов, которые утешали себя мыслью, что „разумное есть действительное“, давно уже не надеюсь на торжество правого дела, давно уже утратил веру в осуществление своего идеала и, если пишу, то, право, больше стараюсь обогатить читателя индифферентными сведениями, чем убедить его тенденциозными догматами.

„Франческа да Римини“, симфоническая фантазия
для большого оркестра, Ор. 32. Фортепианный кон-
церт (B-moll, ор. 23.)

Газета „Голос“, № 93. 1878 г. Музыкальные очерки.

С каждым годом успех сочинений г. Чайковского становится обширнее и блистательнее. Число друзей его таланта непрерывно растет. В России оно далеко не ограничивается так называемыми знатоками, и сочувствие массы к композитору тем знаменательнее, что его оперы менее нравились из его произведений, тогда как обыкновенно опера—главный проводник композиторской славы. Успех г. Чайковского, напротив, весь основан на камерной и симфонической музыке (причисляя к камерной и фортепианную музыку, и романсы); для него путь к славе был и уже и круче обыкновенного, и тем почетнее, конечно, каждое завоевание его на этом пути. На Западе, где талант и искусство гораздо обильнее, чем у нас, и где так трудно новому имени пробиться сквозь густую толпу соискателей, г. Чайковский, конечно, не успел сделаться любимцем массы, но сочинения его пользуются любовью и уважением призванных судей. Такие веские авторитеты, как Ганс фон Бюлов и Пьер Бенуа, отвели им чрезвычайно высокое место.

Отрадно видеть, что возрастающему внешнему успеху артиста соответствует и внутреннее его совершенствование: Г. Чайковский до настоящей минуты не только сохранил, но широко развил и ту способность к блетящему колориту, которую он разделяет

со многими современниками, и тот дар прекрасной мелодии, который его отличает от большинства музыкантов наших дней. В то время как достоинства его растут, недостатки его постоянно смягчаются и сглаживаются. В числе их, едва ли не главным, являлся до сих пор недостаток связи между отдельными частями целого, недостаток органического единства, насильственное сцепление частей, внутренне чуждых одна другой и взаимно исключающихся. Этот порок обнаруживавшийся не только в больших, но, порою, и в самых мелких, по объему, сочинениях нашего автора, коренится не в образовании, а в самой натуре художника и поэтому вряд-ли исчезнет в нем совершенно; но позднейшие сочинения Чайковского в значительной степени освободились от этой безсвязности и снова доказали, что приобретаемая работой художественная опытность, честное стремление к идеалу и постоянное общение с классическими образцами искусства могут в поразительной мере пополнить пробелы, оставленные природой.

Недостаток формы свойствен отнюдь не одному г. Чайковскому, а многим талантливым музыкантам нашего времени, но большинство талантливых музыкантов с этим пороком так и уйдут в могилу: отсутствие энергии и ложное самолюбие делают их неспособными к развитию, тогда как от Чайковского мы в праве ожидать все более и более совершенных произведений. Развитие нашего автора не ограничивается облагораживанием качества. Творец „Ромео и Джульетты“ давно уже сделал свои первые опыты на поприще программной музыки, но эти первые опыты были неудачны: при несомненных музыкальных красотах, программные сочинения Чайковского часто страдали недостатком меткости и образности музыкального языка; композитор, повидимому, поспешно и неразборчиво брал мотивы, приходившие ему первые в голову и грешившие против духа поэтической программы. Автор этих строк долго считал Чайковского одним из наименее программных музыкантов в мире и не без сожаления видел ту притягательную силу, которую симфоническая поэма обнаруживала по отношению к даровитому артисту. Однако, уже в „Буре“ можно было видеть, что упорство, с каким композитор возвращался на излюбленный им путь имело причиной не заблуждение, не ложное понятие о своих средствах, а действительное призвание. Теперь же, после „Фран-

чески-да-Римини“ исполненной на последнем концерте Муз. Общ., можно сказать, что композитор окончательно завоевал себе область искусства, столь долго бывшую для него предметом талантливых, но более или менее незрелых покушений.

„Франческа-да-Римини“¹⁾ произведение необыкновенно блестящее, инструментованное с поразительным искусством. Ослепительная игра оркестровых красок, неистощимо богатых и безпрерывно сменяющихся, с начала до конца держат слушателя как бы под действием какой-то галлюцинации. Для читающего партитуру наслаждение наблюдать, как все замыслы автора осуществляются, как ни один задуманный им эффект не пропадает, как пышная инструментальная роскошь уживается в нем с мудрою экономией, с тонко рассчитанной градацией. Но это—наслаждение специалиста: масса публики в новой симфонической поэме, или, как ее озаглавил автор, „фантазии“, слышит нечто другое. Ее поражают и те акценты глубокого страдания, которые выражаются этим морем красивых звуков и та стихийная сила, с которою автор изобразил яростный вихрь, кружащий и уносящий души грешников в дантовом аду. Особенно, я полагаю, действует второе. Адская буря Чайковского ревет и хлещет, как морской шторм Айвазовского. Я не нахожу лучшего сравнения для передачи впечатления, вынесенного мной из этой удивительной музыкальной иллюстрации. Не прибегая к опошленным средствам и умея придавать нечто своеобразное даже приемам уже бывшим в употреблении, Чайковский и ритмом, и гармонией, и оркестровкой достиг потрясающего изображения „атмосферы“ знаменитого второго круга дантова ада. Он сумел выдержать мрачный и безотрадный тон, не прибегая к излишествам и не нарушая чувства изящного: в употреблении диссонансов его новая фантазия умереннее многих прежних его произведений. В потоке гармонии, безукоризненно благозвучной, пред нами, подобно урагану, проносится

¹⁾ Задумана композитором в Париже летом 1876 г. Написана в течение 25-го сентября—14 октября того же года. Инструментована в ноябре. Б первый раз исполнена в Москве 26-го февраля 1877 г. под управлением Ник. Гр. Рубинштейна. В марте следующего 1878 года в Петербурге—об этом концерте и дает отзыв Г. А. Ларош.

С. И. Танеев, которому посвящена эта симфоническая фантазия в письме к П. И. Чайковскому описывает исполнение его произведений в петербургском концерте и мнения музыкантов. См. „Письма П. И. Чайковского к С. И. Танееву“, стр. 26.

безостановочное, безнадежное движение, охватывающее нас ужасом и в тоже время чарующее.

Но действие это чисто стихийное. Другая часть соответствующая рассказу Франчески о своем грехе, гораздо слабее и, по моему крайнему разумению, не в духе программы. Дело не в русском характере мелодии, который многих озадачил: русский композитор пишет по-русски не ради щегольства местным колоритом, а по внутренней необходимости и, по крайней мере, с таким же правом, как итальянец в своей опере и шотландца, и древнего египтянина, и немца, и галла, и грека, и испанца заставляет распевать итальянские арии. Сохрани нас бог от безцветного космополитизма! Сохрани нас бог от воззрения на русский стиль нашей музыки, как на пикантное исключение, на милую шалость, пригодную для „камаринской“ и вообще для изображения пьяного мужика! Не потому мне не нравится драматическая часть фантазии г. Чайковского, что она в русском роде, а потому что я не нахожу в ней того пафоса, той нежности и задушевности, которыми нас избаловал композитор во многих прежних сочинениях. Изображение в любовной части „Франчески“ кажется не особенно счастливым: необыкновенное искусство аккомпанимента и оркестровки, правда, в некоторой степени вознаграждают за холодность рисунка.

Здесь ахиллесова пята программной музыки. Достоинства и недостатки новой партитуры Чайковского лишь в сотый раз подтверждают то, что можно было наблюдать почти во всех талантливых композициях этого заманчивого и опасного рода. Стремясь встать выше себя, музыка падает ниже себя. В погоне за психологическим анализом, за эпическим или драматическим содержанием, музыка на первых же порах обнаруживает свое бессилие бороться с поэзией; ей остается одно: схватиться за внешности, звукоподражательно иллюстрировать метафоры и сравнения, употребленные поэтом, материальным блеском скрыть недостаток определенной мысли и пластической образности. От этого так хороши те симфонические поэмы, где есть мотивы для бури, грозы, характерного танца, сражения (с фанфарами), где или сюжет, или простой оборот речи, во взятом стихотворении позволяет употреблять музыкальные формы или средства, сразу узнаваемые по своему специальному назначению. От этого так неудачны все попытки изобразить „Гамлета“, „Фауста“,

„Божественную Комедию“; вообще брать одинокие крутизны философской поэзии. Г. Чайковский выбрал задачу вполне музыкальную; во всей программе его фантазии нет ничего отвлеченного, логического, а между тем и у него сказался материалистический характер программной музыки, столь разительно преобладающий во всех ее лучших образцах. Спешу повторить, что новая симфоническая поэма, во всяком случае, произведение яркое и обаятельное, что она производит потрясающее действие, что она далеко оставляет за собою прежние темы того же автора. Тем не менее, я сохраняю уверенность, что и между прежними сочинениями Чайковского есть вещи более обильные музыкальным содержанием (особенно его превосходная третья симфония, финал второй, некоторые части квартетов) и между теми, которых мы в праве от него ожидать будут страницы, которые далеко оставят за собою „Франческу“ и по мысли, и по форме. Я с удовольствием и чувством благодарности к автору смотрю на смелую картину, чарующую меня игрою красок, обманчиво верною передачею воздуха и воды,—но все же не поставлю ее на ряду с гениальной композицией, изображающей человека с его нравами и страстями. Чайковский призван к задачам неизмеримо высшим, чем программное малевание и человеческий поэтический элемент в его сочинениях будет возрастать именно по мере того, как он будет исчезать с заглавий, и композитор будет предаваться „безцельной игре звуков“, столь ненавистой вагнеристам.

Несколько дней спустя, в концерте Н. Г. Рубинштейна я слышал фортепианный концерт того же Чайковского вполне подтвердивший мое воззрение на талант автора. Энергический, полный жизни и движения, концерт этот со своей грандиозной интродукцией, конечно, более симфония, чем концерт и роль ф-но в нем довольно скромная, хотя и трудная. Но как симфоническое произведение, он стоит чрезвычайно высоко и по мыслям и по их развитию, несмотря на некоторые „заплаты“ в первой части (секвенции доминантсептаккордов с их разрешением). Концерт Чайковского—произведение замечательное: он не похож ни на один из тех концертов, в которых современные мастера—Рубинштейн, Лист, Литольф, Брамс, Сен-Санс—каждый по своему, старались обойти торную дорогу. Свежесть и самобытность этой вещи вдвойне приятны в наше время, когда

концертному и оперному посетителю так часто приходится питаться избитыми общими местами, скудость которых плохо скрывается неизмеримостью претензий и шумом оркестра.

П. И. Чайковский, как драматический композитор.

„Ежегодник имп. театров.“ Сезон 1893—1894 г.г. Приложения. Книга 1-я.
Стр. 81—182 *).

Писать об операх Петра Ильича, дать по вопросу о них ясное и всестороннее заключение—для меня труднее, чем для кого либо. Из многих причин я отмечу следующие.

Во-первых, я очень люблю Петра Ильича, как композитора, но именно „очень“ люблю: есть другие, во имя которых я к нему сравнительно холоден. Между этими моими любимцами есть такие, которых публика слишком мало знает, есть и такие, которых не знают (или знать не хотят) ни публика, ни специалисты. Чайковский не входит ни в ту, ни в другую категорию. Его глубоко уважают истинные знатоки; его с энтузиазмом приветствовала публика при жизни и благоговевает перед ним после смерти. Каждый раз, когда я, умалчивая или говоря вскользь о композиторе, признанном помимо меня, начинаю с ударением и жаром пропагандировать композитора малоизвестного, нередко бывавшего предметом обвинений и внушающего недоверие, я на усматриваемую мною односторонность отвечаю односторонностью противоположную. Я полемизирую против обидного невнимания к тому, что достойно внимания, я стараюсь восстановить равновесие. Но мое несогласие с публикою может толкнуть меня в странное и ложное положение. В данном случае я получаю вид фанатика того или другого непризнанного гения, начинаю казаться чуть не противником Чайковского, тогда как из русских музыкальных писателей я первый указал на его

*) В 1895 году статья эта издана отдельным оттиском. СПб. Типография имп. спб. театров.

могучий талант и в течение двадцати пяти лет старался раз'яснить себе и другим его значение.

Во-вторых, я „очень“ люблю оперу, но гораздо менее, чем инструментальную музыку, в которой вижу чистое, свободное излияние творческого духа, единственное русло, в котором эта струя не возмущается никакими посторонними влияниями. Публика, как известно, чувствует иначе. Но та опера, которую любит публика, та комбинация сердечной драмы в либретто, популярной мелодии в музыке и симпатичности при большом голосе в исполнителе (или в одном из исполнителей), которая, между прочим, доставила успех и Чайковскому, для меня представляет интерес лишь, как признак временного увлечения или моды. Один или два симпатичных исполнителя еще не значит хорошее исполнение, популярная мелодия еще менее значит хорошее сочинение, а сердечная драма не есть ни единственная, ни ближайшая задача оперы (в исторической и фантастической опере, например, она отступит на второй план, а в духовной и вовсе отсутствует). Для Чайковского сердечная драма, действительно, представляла некоторого рода специальность (как для его современника Гуно или, полстолетием раньше, для Беллини). Его склонность к сюжетам любовным вполне законна и дозволительна, но заслуги не составляет. Если бы в „Онегине“, в „Пиковой Даме“, в „Опричнике“ было только то, что заметила в них публика, если бы достоинства их исчерпывались сердечной драмой в либретто и популярною мелодией в музыке, то оперы эти стояли бы на уровне „Ромео и Джульетты“ Гуно, мало того,—на уровне „Сельской Чести“ Масканы. В этом отдельном случае я, наоборот, принужден стать защитником опер Чайковского от неразумной и оскорбительной любви публики и установить, что содержание их гораздо больше.

В третьих, я Чайковского, как оперного композитора, ставлю гораздо ниже того же Чайковского, как композитора камерного и особенно симфонического. Может быть, причина отчасти во мне самом: сравнительная нелюбовь к опере вообще заставляет меня придираться также и к операм нашего славного соотечественника. Но несомненно, что причина есть и в нем. Он не оперный композитор по преимуществу. Об этом сотни раз говорилось и в печати, и вне ее, причем указывалось, что главное препятствие, мешающее ему на пути к совершенству—его ли-

ризм. Для большей округленности, ему от некоторых тут же комплимент, как нашему „первому музыкальному лирику“. Я, признаться, желал бы заменить выражение другим, более определенным и менее сбивчивым. Ведь опера—лирическая драма, не так ли? Считают желательным, чтобы либретто изобиловало моментами лирическими, чтобы постройка его давала композитору возможность, без слишком большого неправдоподобия, от времени до времени останавливать ход действия и давать певцам распеться, т.-е. давать прозвучать настроению. И вдруг объявляют, что композитор, по общему приговору, чрезвычайно сильный именно в этой лирической сфере, не годится для драматической. Что же это такое, как не употребление одного и того же сказуемого в двух различных смыслах? От такой критики только путаются понятия, сначала у читателя, а потом и у писателя.

Музыка вообще—искусство лирическое. В этом также нет ничего нового. Возьмем мерилom музыку инструментальную, как самый чистый и самый характерный вид нашего искусства. Мы сейчас же будем принуждены сознаться, что впечатление от инструментальной пьесы имеет аналогию с таковым же от лирического стихотворения (или, в сочинениях из нескольких частей, от цикла лирических стихотворений). Есть, правда, и такие композиции, которые по особенному оживлению, разнообразию, меньшей связности, меньшему единству—представляют как бы сходство с повествовательною поэзией, с рассказом, повестью, романом или эпопеей. Наконец, в сочинениях многоголосных—камерных или оркестровых—индивидуально выступающие, перекидывающиеся как бы в диалогической форме инструменты могут до некоторой степени возбудить иллюзию, поражая сходством с драматическою поэзией, особенно в наше время, когда, по примеру Бетховена, инструментальные композиторы стали чаще прежнего подражать речитативу в особых одноголосных эпизодах. Но все это—исключения, хотя я не могу отрицать, что извращенный вкус последних двух поколений тяготеет более к исключению, чем к правилу, т.-е. любит и в симфонии, и в квартете, и в мелкой фортепианной пьесе пошиб эпический и драматический; критики же и теоретики еще усиливают это влечение публики, поучая ее, что в этой тенденции сказывается необходимый прогресс, что му-

зыка пора перейти от „бессодержательной игры звуками“ к „передаче определенного содержания“. Для меня такой прогресс не более, как погоня за мыльными пузырями. Мы тщимся придать музыке характер живописи или поэзии; мы достигаем лишь того, что музыкальная связность и ясность приносятся в жертву. Оставаясь верна себе, музыка сохраняет и ту чудодейственную силу, с которой она поработощает слушателя, и ту независимость, которая делает ее самостоятельным искусством наряду с хореографией и поэзией, с архитектурой, скульптурой и живописью. Чем она вернее себе, тем она дальше от драмы и от эпоса; тем более она напоминает глубокие и кристаллические воды лирического излияния. И подобно тому, как лирическая поэзия, на высочайших своих вершинах, нередко теряет определенность понятия, сохраняя лишь туманные очертания идеи и настроения, и, таким образом, почти заходит в область музыки, музыка, повторяю, в самом чистом и беспримесном своем проявлении, в инструментальном роде, представляет родство с лирическим стрывком, стихотворением или циклом.

Можно было бы прибавить в скобках, что мы, эстетики, вообще слишком увлекаемся сходством музыки с поэзией и забываем, что она, по крайней мере, столько же похожа на пляску, гораздо более—на архитектуру. Но основательное развитие этой мысли заставило бы меня слишком отклониться от главного предмета.

Если музыка вообще—искусство лирическое, то положение: Чайковский—лирик, равносильно положению: Чайковский—музыкант. И если тут звучит упрек, то упрек относится ко всему искусству, а не к отдельному артисту. Выходит, что Петр Ильич не мог писать хороших опер, ибо он был преимущественно тем, чем преимущественно должна быть музыка. Действительно, были критики не побоявшиеся логического абсурда и воевавшие с творцом „Черевичек“ именно на этой почве.

Нет, Чайковский и лирик, и музыкант, но оба эти предиката он разделяет с Глуком, Вебером, Беллини, Донизетти, Рихардом Вагнером, со всеми теми композиторами, музыкальные драмы которых составляют главную или единственную их заслугу. И, тем не менее, мы принуждены сознаться, что оперы Чайковского действительно бывают иногда лишены истинно-драматического нерва, что оне становятся краше, правдивее и сильнее пропор-

ционально тому, как отодвигается назад драматическая задача или как слабеет нить, связывающая действия, картины и явления в цельное драматическое произведение.

Некий француз сказал, что германский патриотизм—произведение искусственное, что он создан романтическою любовью к давно прошедшему времени, мечтами о некогда бывшем величии, о некогда гремевшей славе; что сама новая Германская империя, детище этого патриотизма, не имеет корня в массе народа, а создана филологами, историками и поэтами.

Нечто подобное можно сказать о музыкальной драме наших дней, ровеснице и, в капитальнейших своих явлениях, соотечественнице новой Германской империи. И она тоже создана романтическою любовью ко времени давно прошедшему, только там это были средние века, здесь—пятое столетие до Рождества Христова. И она тоже явилась на свет вследствие мечтаний о давно бывшем величии, только не государства, а искусства и вообще культуры. И она тоже не имеет корня в массе народа, и в Германии, на месте своих величайших триумфов, родилась в голове одного смельчака, соединявшего в себе социального утописта, поэта и композитора.

Рихард Вагнер в своем „Художественном произведении будущего“ и в своей „Опере и Дrame“ везде требует непосредственности, непосредственного творчества от художника, непосредственного восприятия впечатлений от зрителей и слушателей. Но его отвращение к рационализму, к господству тривиального здравого смысла и филистерской морали не может закрыть нам глаза на тот факт, что сам он со всеми своими дифирамбами первобытному человечеству, со всем своим видом иступленной Пифии—олицетворение рефлексии, взявшейся за создание нового искусства. Знаменитое его изречение об опере (т.-е. об отрицаемой им итальянской и Мейерберовской опере), что в ней „цель превращена в средство, а средство в цель“, своею отвлеченностью и книжным остроумием характеризует весь дух его деятельности. Пусть идея его „Нибелунгов“ залегла в нем раньше идеи его эстетических книг, пусть эти книги явились, как комментарий к партитурам, случайно напечатанный раньше самих партитур, как самозащита, вызванная необходимостью, все-таки мы должны будем признать, что у колыбели новой музыкальной драмы стояли полемика и теория и что едва ли где-нибудь най-

дуются школы или отдельный художник, деятельность которых в такой степени была руководима умозрением.

К умозрительной деятельности, к отвлеченному мышлению Чайковский имел хотя и не преобладающую, но несомненную способность. Умея сам ясно и отчетливо излагать свои мысли—и устно, и письменно,—он был замечательно чуток к беспорядку и ошибкам в чужих мыслях. Собственно к философскому мышлению я долго не замечал у него охоты. Может быть, ему просто не доставало досуга или, вернее, свободы от поглощавших его композиторских забот. Только в последние годы,—как мне кажется, под влиянием Льва Толстого, которого он чрезвычайно любил,—он почувствовал влечение к философии и, между прочим, читал Этику Спинозы. Читать кое как совсем на него не походило: нет сомнения, что и к Спинозе он относился с полным вниманием, а следовательно и сознанием. Сравнительно с русским человеком средней руки, человеком, так называемого, „университетского образования“, Петр Ильич был настоящий профессор философии, хотя я вовсе не желаю сказать, чтоб он, вне этого сравнения, безусловно заслуживал такой титул.

Но насколько голова его была ясна, насколько в последний период жизни его влекло к этике и психологии, пожалуй—к метафизике, настолько он не любил эстетики в обширнейшем смысле слова, не любил никаких теоретических рассуждений об искусстве. И менее всего—именно о музыке. Скорее можно сказать, что его интересовала грамматика искусства, да и та не особенно. Он просматривал учебники, но под гнетом необходимости, когда пришлось давать частные уроки, а потом и лекции читать. Он сам составил учебник и перевел другой,—тщательно и добросовестно, как только и мог работать,—но все это делали обстоятельства, все это был не он. Тоже и с музыкальною критикой: краткие газетные отчеты он прочитывал с интересом, к большим „серьезным“ статьям он чувствовал благоговейный ужас. Если он читал мои статьи, то единственно из участия ко мне и к моей карьере; по существу же дела, ему нередко было все равно, скажу ли я белое или черное. Замечательно, что он при этом интересовался критикой литературной. О Добролюбове и Чернышевском, об Огареве и Герцене, об Ап. Григорьеве и Н. Н. Страхове, впоследствии о Ренане, Эдмоне Шерре и Ж. Ж. Вейсе—у нас

с ним бывали разговоры, о соответственных музыкальных критиках—никогда; соответственные музыкальные критики, к тому же, были немцы; он по-немецки не особенно любил говорить, а в молодости даже плохо знал язык. Я думаю, что элемент рефлексии, когда он не предъявлял притязания на музыкальный авторитет, когда он не посягал на свободу музыкального творчества, был ему менее противен или безразличен, или даже приятен; но что ему именно не нравилось, это когда ученые брались не за свое дело, т.-е. когда эстетики, психологи или метафизики, музыкальность которых в его глазах не была доказана, пытались думать за музыкантов и указывать им, как сочинять, как петь или как играть.

Натура непосредственная, одаренная богатейшим и поразительно верным чутьем, Петр Ильич чувствовал и сознавал в себе свой дар и доверчиво отдавался его руководству, как бы плывя по безопасному течению прекрасной реки, при всех своих извилинах ведущей к верной цели. Употребляя французский оборот, я скажу, что у него, однако, были и „недостатки его качеств“, т.-е. те именно недостатки, которые неразрывно связаны с преимуществами и являются как бы их ахиллесовой пятой. Он прислушивался к голосу „вдохновения“, которое к нему, как ко всем творческим художникам, приходило неравномерно, делая паузы или ослабевая и усиливаясь в неправильные промежутки времени. Эти промежутки он, как многие композиторы, принужденные работать быстро или даже к сроку, пополнял внешним образом, прибегая к уловкам „фактуры“, к подражательству, более всего—к бессознательным самоповторениям. Это все—относительно музыкальной стороны, т.-е. последнего фазиса работы, который у него (в этом я подписываюсь под общим приговором) составляет самую отрадную сторону дела. Гораздо хуже обстояла предыдущая ступень работы—поэтическая и драматическая. Здесь вредила ему не неравномерность вдохновения, не необходимость суррогатов или заплата; причина поэтических (и в том числе сценических) недочетов его произведений лежит глубже.

По существу своему, характер Петра Ильича—один из самых независимых и самостоятельных, какие мне встречались. Сравнивая его с другими, поставленными в условия одинаковые или, по крайней мере, сходные, я не могу не признать, что он

менее среднего нормального человека опирался на чужую помощь, более стоял на собственных ногах. И, главное, эта самостоятельность не достигалась какими-нибудь чрезвычайными средствами, не стоила ему никаких конвульсивных усилий: она была простым последствием верности себе. В нем был самостоятелен не только человек, но и художник, и критик. Своеобразный в своих произведениях, он оставался своеобразным в суждениях, как о своем искусстве, так и обо всех других. Наряду с независимостью, в нем жила и потребность независимости, настоящая жажда чувствовать, мыслить, говорить и действовать на свой лад, не спрашиваясь ни у толпы, ни у клики, ни у отдельного лица. Эта потребность выступала с особенною выпуклостью, когда кто-нибудь пытался навязывать ему содержание ему чуждое, например, требовать, чтоб он посмотрел нового артиста, посетил выставку или музей, прочел книгу или журнальную статью. Если такое требование извне пред'являлось раньше, чем успевала проснуться в нем самом потребность, если он принимался читать, смотреть и слушать по чужому велению,— мало было надежды на успех. Он мог разумом вполне признать хорошим то, что было несомненно хорошо—и все-таки оставаться несогретым, нетронутым. Не потому ли он всю свою жизнь так мало любил Баха и Генделя, что я, в бытность нашу учениками, уже очень надоедал ему тем и другим?

Такому независимому, почти болезненно-независимому характеру следовало бы избирать сюжеты исключительно самому и в обработке их не только не допускать никакого постороннего вмешательства, но, если почему-нибудь требовалось присутствие исполнительного органа (например, для редакции стихов), то подчинить его самому строгому контролю. В конце его карьеры либреттистом при нем состоял Модест Чайковский, родной его брат, и тогда дело пошло иначе. Мои требования *post factum* относятся к предыдущим операм Петра Ильича, ко времени между „Воеводой“ и „Чародейкой“, когда на него работали самые разнообразные либреттисты: от А. Н. Островского, Я. П. Полонского и И. В. Шпагинского до него самого включительно. Во всех этих операх не только не видно твердой, последовательно-выдержанной самостоятельности музыканта, главенства его над либреттистом, но, напротив, видна какая-то цепь сменяющихся и гнетущих влияний. Дело в том, что жажда независимости

в Чайковском иногда оставалась жаждой, что удовлетворять ее он не мог, по уступчивости, по крайней мягкости характера, которая в нем являлась самым неожиданным образом там, где не только она вредила делу и ему, но где и ожидать ее не следовало. Особенно яркий пример составляют его программные симфонические поэмы, сюжеты которых ему как бы „задавались“ В. В. Стасовым и М. А. Балакиревым, причем, конечно, оба эти лица, высоко ценя его талант, старались выбрать то, что, по их мнению, к нему подходило; он же каждый раз восхищался верностью их чутья и прекрасным пониманием. Но и в операх, хотя с меньшей яркостью, постороннее давление и временная, вполне искренняя, но не шедшая к нему, уступчивость легко отличимы от его собственного я в свободном и правдивом проявлении.

Прежде всего, следует отнести в совсем особую категорию „Кузнец Вакула“—оперу, написанную на готовый текст, на премию, и, тем самым, принадлежащую к конкурсным задачам. Не на премию, но все же на готовый текст, написана и „Ундина“, дававшаяся уже с музыкою другого композитора (А. Ф. Львова). Взятая долго спустя композитором иного поколения, „Ундина“ отношением композитора к предмету напоминает итальянский обычай прошлого столетия, в том, что и там писали на готовые либретто, иногда несколько композиторов на одно и то же, так что имеется множество „Ифигений“, „Юлиев Цезарей“, „Армид“, „Семирамид“ и „Александров в Индии“. К операм на готовые тексты принадлежит также и „Мазепа“, либретто которого было первоначально составлено для К. Ю. Давыдова и им уступлено творцу „Онегина“, после того, как Давыдов уже набросал значительную часть своей музыки в клавираусцуге. Затем, „Пиковая дама“—опера, переделанная для Чайковского из повести в прозе (по его выбору и под его наблюдением), и, наконец, „Евгений Онегин“—опера, переделанная из неоконченного романа в стихах, с сохранением, по возможности, стихов подлинника. Замечательно, что именно к одной из этих, по внешнему поводу написанных опер, к „Вакуле“, Петр Ильич относился с особенною нежностью, переработал ее впоследствии, прибавил к ней вставные нумера, для которых слова (с разрешения Я. П. Полонского) сочинил сам, и, в виду всего этого, переименовал самое заглавие, назвав ее „Черевички“.

Остальные пять опер, а именно: „Воевода“, „Опричник“, „Орлеанская Дева“, „Чародейка“ и „Иоланта“, написаны на канву готовых драматических произведений, причем „Воевода“ А. Н. Островского и „Чародейка“ И. В. Шпажинского переделаны самими авторами для оперной сцены, собственно для Чайковского (либретто „Воеводы“, с согласия композитора, взяв впоследствии А. С. Аренский и написал на него новую музыку, как Верди на Скрибковский „Gustave ou le Bal masqué, первоначально написанный для Обера). Между всеми этими операми, „Воевода“ и „Иоланта“ отчасти по сходным, отчасти по противоположным причинам стоят особняком. „Воевода“—произведение юношеское ¹⁾, обязанное своим происхождением тому восторженному культу Островского, который наш композитор берег в груди еще на школьной скамье. Познакомившись с поэтом в Москве, он, в свою очередь, пленил его, так что тот вызвался переделать для него собственную драму и, таким образом, впервые вступил на путь либреттиста (впоследствии, как известно, он был им еще раз и притом написал одно из лучших русских либретто—„Вражью силу“). Тонкий аромат русской природы и русской души, более или менее разлитый над большинством сочинений Островского, хотя ослабевавший с годами и в последних пьесах изсякший, наполняет собою и „Воеводу“. Этим то ароматом, очевидно, и пленились, как будущий глава русской послеглинкинской музыки в 60-х годах, так и один из наиболее обещающих ее представителей в 80-х. Но этот аромат весь— в диалоге, менее всего—в общей постройке, в плане целого, который в „Воеводе“, как почти всегда у нашего поэта, отзывается свободой и простором рассказа, а не сжатою и крепкою

¹⁾ О музыке „Воеводы“, как сочинении уничтоженном самим композитором и потому невменяемом, я в настоящем очерке говорить не буду. Не потому, впрочем, чтобы, при доброй воле и деньгах, нельзя было и теперь освежить ее в памяти слышавших ее некогда. Уничтожение партитуры композитором не лишает нас возможности услышать музыку: по отдельным партиям, сохранившимся в музыкальной библиотеке Московских императорских театров, можно составить новую партитуру. Исполнение оперы целиком или в отрывках, а также напечатание нот для голосов с оркестром или в переделках—все это возможно и теперь. Но, пока это не сделано, читатель мой не имеет в руках документа для проверки моих мнений, я же, с другой стороны, был бы принужден писать по воспоминаниям, ослабевшим после двадцатипятилетнего промежутка. Сверх того, повторяю, опера уничтоженная композитором составляет предмет скорее биографии его, нежели критики его сочинений.

формой драматического представления. В музыке же диалог или затемняется пением, или, во избежание длиннот, беспощадно выбрасывается и сокращается. Остается голая фабула без той чудной русской речи, благодаря которой мы научились понимать и любить ее. Как либретто, „Воевода“ не хуже большинства наших русских опер и, пожалуй, лучше некоторых из самых знаменитых. Кто имеет понятие о „Рогнеде“, о „Кроатке“, о двух последних действиях „Русалки“, обо всей „Жизни за царя“, тот знает, что такой аттестат еще далеко не комплимент, и что у нас прелесть музыки или блеск случайного, отдельного сценического эффекта то и дело скрывают бессвязность или бессодержательность драматической канвы. „Иоланта“ так же, как и „Пиковая дама“, принадлежит к тому последнему, счастливому периоду его творчества, когда он, после многих блужданий и ошибок, наконец, нашел в лице автора „Лизаветы Николаевны“ либреттиста, вполне понимавшего не только каждое сознательное его намерение, но каждую едва зарождавшуюся потребность его души. Тогда как в „Воеводе“ он пассивно отдавался давлению гения, превосходившего его латами, а еще более художественною опытностью, и потому не мог быть музыкальным драматургом в строгом смысле слова, он в последней своей опере чувствовал себя полным хозяином. То, что писал Модест Ильич, может считаться как бы написанным Петром Ильичем; связь между двумя братьями была теснее, чем между Скрибом и Мейербером, а взаимное их влияние друг на друга также несомненно и глубоко. Вместе с „Пиковою дамой“, и со „Спящею красавицей“, „Иоланта“ дает нам позднейшего Чайковского, достигшего, наконец, полного примирения, обрешшего самого себя и, повидимому, готового на самое чудное и далекое плавание, когда новую эту силу так внезапно пресекла судьба. С этой точки зрения, „Иоланта“, хотя в числе ее авторов назван Генрих Герц, представляется мне в гораздо большей степени духовною собственностью Петра Ильича, нежели другие его оперы, в либретто которых он принимал непосредственное участие или которые даже планировал сам. Я ниже буду иметь случай показать, на каком основании я так сужу. Что касается того особенного положения, которое „Воевода“ и „Иоланта“, как драмы или как сюжеты, занимают среди всего Чайковского, то оно осно-

вано на сходстве и на противоположности. Оба сюжета средневековые; обе драмы взяты не из истории, а из частной жизни старины, имеющей для нас романтическую прелесть (что в „Иоланте“ и мена исторические, что „Воевода“ происходит в 17-м веке, который принадлежит к средним лишь по отношению к России—частности, едва ли заслуживающие особой оговорки). Исторический костюм и отсутствие исторического, т.-е. политического содержания, на манер опер Жуи, Скриба и Сен-Жоржа,—не единственные черты сходства между двумя операми, разделенными двадцатичетырехлетним промежутком. Я имел случай в другом месте указать на слабость Чайковского к сценам ужаса, к трагизму внешнему, физическому, на манер французских романтиков и лже-романтиков. „Воевода“ и „Иоланта“—не единственные либретто, пленившие его, обработанные им с любовью и в то же время совершенно свободные от этой слабости; две разделяют черту эту с „Евгением Онегиным“, о котором речь впереди. Но между историческими сюжетами это единственные, свободные от виселиц, костров, пыточных застенков, ножей, кинжалов и привидений. Параллель между ними простирается еще дальше. „Воевода“ стоит у начала деятельности Чайковского, начала бодрого, плодovitого, опрометчивого, обильного промахами и горькими неудачами; другая—в зените его деятельности, на пороге смерти, хотя естественной, но до того неожиданной, что имела характер случайной катастрофы, которая подкосила зрелый и цветущий талант, дошедший не только до полного обладания техникой, но и до полной уверенности в своей силе, до ясного сознания своих границ. Та и другая оперы—не „хищного“ типа, как кровавые французские драмы, а „смирного“; многозначительно и то, что либретто „Воеводы“, этого неудачного и высоко-даровитого дебюта, было не то что навеяно, а целиком составлено Островским, этим великим поэтом „смирного“ типа, этим неизменным любимцем нашего композитора. Сказать ли мне, что поэтический характер этих двух сюжетов для меня знаменует истинное направление, истинное внутреннее содержание Чайковского? Сказать ли, что любовь к ужасам... (я хотел сказать à la Виктор Гюго, но во-время вспомнил, что именно Виктора Гюго он не любил ни в молодости, ни в зрелые годы) во вкусе французов тридцатых годов была у него наносная, что она была свойственна

молодому, незрелому Чайковскому, и что этот молодой Чайковский, в силу психологической особенности, от времени до времени, просыпался и в зрелом? По моему личному мнению, все оперы, все отдельные части опер, скажу более, вся программная инструментальная музыка, написанная им в этом духе и направлении, значительно ниже тех его произведений, в которых он не поклонялся кровавому Молоху. Может быть, я ошибаюсь. Окончательный приговор по этому вопросу, вероятно, примет во внимание, что сюжеты хищного типа, будучи „театральными“, тем самым очень выгодны для сцены, не в пример доступнее и поразительнее сюжетов смирных, и что, тем не менее, самая любимая и самая прославленная из его опер— „Евгений Онегин“ несомненно принадлежит к типу смирному.

Хотя „Опричник“ написан в молодости, он, как музыкальная драма, принадлежит к самым жизненным и ярким страницам нашего композитора. Эффектная и трогательная трагедия Лажечникова переделана в либретто неумелою, почти детскою рукою; но и в этом виде она сохранила еще много силы и интереса. Как известно, Петр Ильич к этому своему, детищу питал особенное чувство: он его ненавидел какою то странною и напускною ненавистью, в которой, может быть, таилась подавленная, чем нибудь оскорбленная любовь. Как это бывает с детищами, пребывающими у родителей в черном теле, посторонние отнеслись к делу иначе: из всех его ранних опер, „Опричник“—единственная, которую охотно возобновляют на частных сценах; частные же сцены в деле репертуара гораздо чувствительнее императорских к денежному успеху, а, стало быть, и к настроению публики. Связанный кое как сценариум „Опричника“ представляет собою скорее какой то роман, нежели правильную драму; но в некоторых сценах так много пафоса, такая едкая и ядовитая горечь, что слушатель совершенно забывает романическую вольность, шаткость и, если можно так выразиться, халатность общей постройки. Так ли легко простить отдельные грехи, неловкие сцены, поверхностную или вовсе отсутствующую причинную связь происшествий? Мы видим, что Андрей Морозов, без особенной борьбы, без мотивирующих antecedентов, становится опричником. В драме быть опричником—преступление и позор, подобно тому, как в Южной Америке, при испанском владычестве, порядочных людей нельзя

было заманить на службу в инквизицию. Следы этого есть и в опере, но не там, где завязывается узел, не в сцене, где Андрею поют: „Житье у нас! И умирать не надо“. Наконец,— и в этом я буду иметь против себя всех тех, которые мнят, что хорошие стихи + хорошая музыка = вместе сложенному действию каждого из отдельных слагаемых,—немалою по-мехой являются местами и стихи Лажечникова, на мой слух (помимо неправильной версификации, в пении исчезающей и никому не заметной); слишком особенные, слишком бойко народные, слишком эффектные (и подумать, что все это писалось в сороковых годах, в двух шагах от лже-классической трагедии!). Конечно, в этом крепком и вяжущем вкусе народного говора есть своя неизъяснимая прелесть; конечно, эта безцеремонная и грациозная речь пленила чуткого ко всему народному Чайковского и была причиной его бережного и ревнивого отношения к Лажечниковскому тексту. Но то самое отношение, к стихотворному оригиналу, что впоследствии составило один из факторов успеха „Онегина“, на мой взгляд, затрудняет и сбивает слушателя во многих местах „Опричника“. Когда старуха Морозова говорит монолог из коротких фраз, где что ни фраза, то или пословица, или поговорка, или общепринятый народный эпитет, мы начинаем чувствовать некоторое пресыщение. Нам кажется, что для пения можно было бы и попроще. Лже-классический тон с его отвлеченными и безличными тирадами, над которыми так потешались современники Лажечникова и во Франции, и у нас, вдруг становится нам мил и дорог. Дело в том, что всякой музыке, даже оперной, даже современной оперной нужен простор, нужна свобода, нужно, чтоб освещение падало на нее и давало ей рельеф; когда слишком своеобразные, оригинальные или пикантные слова обращают на себя искусственным образом внимание, оно или двойится, как в данном случае, или совсем отвлекается от музыки, что испытывают многие слушатели „Каменного гостя“ Даргомыжского. Со всеми этими недочетами либретто „Опричника“—лучшее из всех достававшихся Чайковскому вплоть до „Пиковой дамы“. И, будучи лучшим из его либретто до 1890 года и в то же время текстом самой нелюбимой им самим из его опер, оно еще раз показывает, какие сложные и трудно уловимые влияния

руководили извне Чайковским, определяя отношение его к музыке, и к драме, и к самому себе.

Как „Опричник“ на трагедию русского Вальтер-Скотта, так „Орлеанская Дева“ написана на „романтическую трагедию“ Шиллера революционной эпохи, или точнее—на блестящую ее парافразу, сделанную Жуковским. Чайковский на этот раз, в виде компромисса, подчинился господину нелюбимому и для него мало понятному (ибо Шиллеровский элемент был ему так же чужд и так же противен, как „Эмиль“ Руссо, как весь Бернарден де Сен-Пьер, как тирады Робеспьера или Дантона, культ богини „Разума“, культ „Высшего Существа“ и т. д. Из всех известных мне поэтов, исключая разве Ариоста или Мольера, Шиллер наименее мог говорить его, на манер тридцатых годов настроенной, русской, но эклектически-податливой, душе, жадной до реализма, трезвой в самом увлечении, безучастной к отвлеченностям, чуткой к преувеличению, беспощадной к сентиментальности. Странно, что музыка „Орлеанской Девы“ от этого вопиюще-неравного брака, повидимому, чреватого ссорами и страданиями, нисколько не стала хуже. Скорее—напротив. Как в действительности регулярное войско под строгою, механическою фериулой дисциплины идет подчас лучше самого избранного и отборного общества, самой почтенной корпорации, руководимой самым красноречивым председателем и основанной на самых либеральных началах, так и в искусстве внешнее принуждение, гнет мертвого правила или ветхого образца иногда вызывает, возбуждает, удваивает энергию и находчивость художника. Нелюбимый сюжет, повидимому, должен быть хуже сюжета любимого, как любимый, но извне пришедший сюжет хуже найденного или изобретенного самим композитором. Если соединение либреттиста и композитора в одном лице—требование одного лишь Вагнера, если нахождение или изобретение сюжета, основной фабулы, основной идеи музыкантом—требование хотя более общее, но все-таки идеальное, то, казалось бы, простой здравый смысл велит, чтобы композитор не писал на слова поэта ему не симпатичного. Какая же будет музыка, если между поэтом и композитором диссонанс? Так, повидимому, убеждает нас сама очевидность, но отношение Чайковского к Шиллеру и успех его попытки написать Шиллеровскую оперу еще раз подтверждают старый, но слишком часто забываемый

урок, что очевидность—плохой руководитель для критического ума, когда под ее личиной нам предлагают бесполезные логические отвлеченности. Все это—внешняя конструкция, все это—карточные домики какой то мнимой философии, разлетающиеся от первого прикосновения с действительностью. Шиллера Чайковский не любил и не понимал, а Шиллеровская опера того же Чайковского, при некоторой не то итальянской, не то французской условности, отличается зрелой и уверенною манерою, недостигнутой музыкантом в прежних и отчасти покинутой им в двух следующих операх. Но если Шиллер (или, если хотите, Жуковский) много сделал для него общим характером романтической поэзии, близкой к классическому образцу, приподнятым, для нашего времени слегка безличным тоном, отсутствием реальной пестроты, столь неудобной и суетливой для музыканта, то тот же Шиллер или тот же Жуковский опять помешали ему, как Лажечников в „Опричнике“, обилием диалога и стихов, т. е., попросту, многословием. Многословие, как видит читатель, ни тут, ни там не есть порок поэта; упрек целиком падает на либреттиста, имевшего полную возможность заставить и Жуковского, и самого Шиллера умолкнуть, как ему было угодно.

Впрочем, либретто „Орлеанской Девы“ не все взято из Шиллера: славная смерть от раны, среди завоеванных знамен, этот апофеоз народной мистической героини, составляющий изобретение Шиллера, заменен в либретто картиной исторической смерти Иоанны, смерти на костре. Картина эта заимствована из пьесы Жюль Барбье, из которой, по моему крайнему убеждению, кстати можно было бы взять и все остальное. Наивная крестьяночка, кроткая, простая, уверенная, бесстрашная и находчивая, столь талантливо выставленная знаменитым либреттистом и популярным драматургом, во всяком случае фигура не менее симпатичная, чем романтическая полубогиня Шиллера с ее громкими, подчас глубокомысленными тирадами. Остается сценическая постройка целого, которая у Барбье, при некоторых упрощениях, вполне пригодна для музыкальной драмы, у Шиллера же, кроме прискорбного мотива отца-фанатика, преследующего родную дочь доносами, страдает вставными сценами символического характера (Монгомери, черный рыцарь), которые все-таки пришлось выбросить, и беззаветно-отважным искажением истории (смерть Иоанны), которые Чайковский, несмотря

на театральное изящество идеи, все равно не решился перенести в свою оперу. Драма же Барбье, хотя и мелко плавает сравнительно с парением Шиллера, но, по своему добродушному тону, верности или, по крайней мере, правдоподобию исторического колорита и искренности патриотизма, в целом производит такое приятное впечатление, так популярна в хорошем смысле слова, что, наверно, еще когда-нибудь вдохновит музыканта, быть может, более сдержанного, более объективного, более внимательного к местному и историческому колориту. Пожелаем этому композитору будущей „Орлеанской девы“, чтоб у него оказались и те дары, которые составляют отличие творца „Черевичек“: его мелодическое изобретение, непринужденная легкость письма, энергия, богатство, смелая уверенность, скромное отношение к себе, к школе и примеру, неослабное стремление к идеалу. В теперешнем своем виде, из четырех пятых Шиллера и одной пятой Барбье, либретто „Орлеанской девы“ составляет попытку примирить непримиримое: театральную позу романтической поэзии, с мещанскою добросовестною точностью поэзии реальной, и можно разве только оговориться, что эффективность каждой отдельной картины, каждой сцены в значительной мере вознаграждает вас за органический порок целого. Как свидетельство о легком подчинении Петра Ильича то тому, то другому руководителю, даже самому антипатичному, она, к сожалению, также сохранит свою цену.

Редкая опера Чайковского была встречена такими ожиданиями, как „Чародейка“. Очень может быть, что тут участвовала и популярность имени И. В. Шпагинского, впервые выступавшего либреттистом, очень может быть, что публика была заранее подкуплена тем блестящим успехом, с каким стрывки из будущей оперы прошли в концерте Русского Музыкального Общества. Не может, однако, быть сомнения в том, что главным стимулом ожиданий был недавний, почти беспрецедентный успех „Евгения Онегина“, в течение одного сезона превративший композитора из уважаемого и любимого артиста в громкую европейскую знаменитость.

Я не был на первых представлениях в Петербурге ни „Орлеанской девы“, ни „Мазепы“, ни „Евгения Онегина“, но видел первое представление „Чародейки“ осенью 1887 года. С моих глаз словно спала пелена, когда я увидел почет, поклонение и энтузиазм, окружавшие композитора, в мое время (т.-е. в семи-

десятью годами) имевшего на лирической сцене разве только succès d'estime. Не прошло и двух представлений, как стало ясно, что почет и поклонение относились к автору, а не к произведению. Ни прелесть чисто-русского колорита, ни захватывающий на этот раз и увлекательный драматизм основной канвы, ни великолепная постройка первого акта не могли спасти произведения от мало-по-малу просыпавшегося протрезвления и конечного равнодушия публики. Вглядываясь ближе, мы находим причину довольно тонкую и глубоко сидящую: „Чародейка“ увлекательная и захватывающая драма, да; но достоинства драмы Шпагинского—литературные. Оперное либретто занимает середину между словесной драмой и программой балета. Оно не нуждается в первобытной ясности пантомимы и может шагнуть далее ее скудных, однообразных задач; но оно точно также не может пускаться в психологические тонкости, раз'яснимые только с помощью обильных, логически развиваемых речей в стихах или прозе. Драма оперы „Чародейка“ вертится на быстром перевороте в душе молодого князя, происшедшем в нем при виде льстивой и обворожительной Кумы. Как Анна в „Ричарде III“, он пришел ненавидеть, а уходит влюбленным. Изображение этого перехода требует обширной градации оттенков, весьма благодарных для пятистопного ямба, пожалуй, до некоторой степени способных получить рельеф и высшую прелесть от музыкальной иллюстрации, но в гораздо большей степени затемняемых ею, смываемых ее волнами, просто потому, что слава в пении не так отчетливо ее волнами, просто потому, что слова в пении не так отчетливо слышны, как в словесной речи, и что, пропорционально этому, все оперное должно быть проще, грубее всего драматического. Третье действие, эта вершина либретто, целиком состоит из психологического процесса, равно необходимого в плане и непонятного в музыкальной оболочке. Зритель догадывается о том, что происходит, но только догадывается; эффект сходен с тем, который производят на нас драматические представления на незнакомом языке, когда сценические события и художественная игра актеров до некоторой степени являются нам на выручку. Кроме этого коренного недуга, есть и другие, менее существенные, как появление нового лица в конце пьесы (колдун Кудьма). Другие причины неуспеха коренились в противоречии между самым духом сюжета и музыкальною натурою Чайковского, но об этом я могу говорить лишь тогда, когда перейду к музы-

кальной стороне опер. Здесь же позволю себе прибавить, что и со всеми своими недостатками „Чародейка“—богатое, увлекательное, отнюдь не обыденное зрелище, рисующее нам такую Россию, о культуре которой мы очень мало слышали и изображение которой, тем не менее, не режет нам глаз неправдоподобием. В таланте г. Шпажинского есть чисто русская жилка, соединенная с нерусскою сценическою ловкостью, и либретто его, независимо от музыкальных красот или недочетов, составляет явление симпатичное. Будь композитор жив, оно могло бы подвергнуться радикальной переделке (главным образом—сокращениям), и опера могла бы быть возобновлена и стать репертуарною.

В молодости, сейчас после фиаско „Воеводы“, честолюбивый и богатый начинаниями музыкант сам себе уготовил фиаско еще горьчайшее и напрасное. Он взял готовое, давно известное либретто графа Сологуба „Ундина“ и с быстротою, не совсем обыкновенною даже у него, сочинил к нему музыку.

По моему разделению, я здесь вступаю в новый отдел опер Чайковского. До сих пор я имел дело с такими, которые основаны на произведениях драматических. Говоря точнее, к каждой из опер Чайковского, о которых я говорил, имеется соответственное драматическое произведение. С „Ундины“, т.-е. со второй из опер Чайковского, можно считать новый род или вид его музыкально-драматических произведений, где фабула заимствуется не из драмы, а из повести в стихах или прозе. Забота моя о точном разделении не есть праздная забава педанта: указать на влияние эпического элемента в оперном творчестве Чайковского—для меня очень важно, как я надеюсь показать. Итак, „Ундина“ есть повесть. Рассказать ли, что, по поводу настоящей статьи, я впервые прочел детски грациозное и душистое произведение Жуковского (в удовольствии познакомиться с самим Ламот-Фукэ я себе отказал)? Я был одновременно очарован наивным сказочным романтизмом поэмы и поражен глубоким родством между поэзией этого периода и внутренним складом самого Петра Ильича. Не может быть никакого спора в том, что этого рода поэзия была ему близка и понятна, что к обработке подобных сюжетов он был вполне вооружен. Никто не знает, что было в музыке „Ундины“; те же, которые знали Чайковского, не могут не думать, что в уничтоженной им партитуре заключались жемчужины мастерства, фан-

тазии и чувства. Не знаю только, сожалел ли он когда-нибудь впоследствии о том, что сжег свою партитуру; думаю, что если бы очень жалел, то я так или иначе об этом узнал бы. Не всегда мы любим то, что легко можем иметь, не всегда стремление влечет художника в ту сторону, где его ждет наибольшая сумма успехов моральных и материальных. В данном случае нельзя даже сказать, что сумма, ожидавшая его, была наибольшая, т.-е. что он к фантастическому был одарен больше, чем ко всем прочим родам. Как впоследствии оказалось, он умел писать в фантастическом роде затейливо, богато, с юмором, но такую же или еще большую силу он выказывал и в других родах. Я хочу только сказать, что из него вышел бы композитор сказочных опер в детском, наивном роде, такой же блестящий, каким оказался впоследствии композитор балетов; что будущий творец „Щелкунчика“ и „Спящей красавицы“ мог бы стать русским Карл Мария Вебером, подарить нас русским „Обероном“, русским „Волшебным стрелком“. Мог бы, но не захотел. The child is father to the man, и в Чайковском 1869 года уже таился Чайковский конца семидесятых и восьмидесятых, Чайковский „Онегина“ и „Пиковой дамы“, парадоксальный и даровитый поборник нового рода оперы, составлявшего хотя и не единственный его талант, но главную цель его лучших стремлений.

К тому же миру романтизма, из которого вышла поэма Ламот-Фуке и Жуковского, принадлежал первоначально и Гоголь. Можно даже сказать, что он сохранил с ним связь до самой смерти, что романтизм чувствуется в самой мещанской и будничной сцене, выхваченной им из действительности. И если романтизм вообще был музыкален, то Гоголя мы можем признать вдвойне романтиком, ибо эта музыкальность особенно присуща его произведениям. На первый взгляд, конечно, этого не видно. Что может быть музыкального в „Шинели“, в „Повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче“, в „Утре делового человека“, в „Тяжбе“, в „Женитьбе“, в плутнях Чичикова или Городничего, в интригах и сплетнях уездного или губернского города? Но Гоголь не весь в этих гениальных карикатурах; из за них сквозит другое, положительное содержание. Чисто русская натура, непосредственная, широкая, причудливая и смелая, полная глубокого чувства, стыдливая и скупая в вы-

ражении, прорывающаяся неожиданными и бурными излияниями, требовательная, страстная, как бы укутанная в снежную оболочку, Гоголь манит и пленяет фантазию читающего его музыканта, как своим лиризмом, так и своими сказочными чудесами. Вся патриотическая сторона Гоголя, вся его фантастическая сторона и все его дифирамбы русской или малороссийской природе просятся на музыкальное переложение. Музыкальны не одни только цельные повести, как „Тарас Бульба“, „Майская ночь“, „Ночь перед Рождеством“ и друг. В наименее, повидимому, лирических или фантастических его произведениях есть отдельные эпизоды, отдельные поэтические уголки, где долго сдерживаемое чувство внезапно прорывает плотину, где умолкает нестройная толкучка действительности и заветные думы и мечты звучат громкою органною прелюдией. При этом у Гоголя не та музыкальность, которая замыкается словесным выражением и которую мы нередко встречаем у первоклассных лирических поэтов. У Гёте, у Эйхендорфа, у Фета, порою у Тютчева мысль составляет, так сказать, словесный текст, а стих соответствует музыкальной оболочке; мелодия и ритм уже найдены, музыканту нечего прибавлять. Совсем не то у Гоголя, где музыкальный элемент сказывается в эпизодах, в отдельных чертах, в намеках, порывах или общей тенденции, нигде не достигая округленного, классического выражения, везде оставляя обширное поле дополняющему и завершающему творчеству музыканта. Начиная с Глинки, принявшего было за симфонию „Тарас Бульба“, русские композиторы один за другим черпали из этого родника, вдохновлялись его, не скажу, чистою и кристаллическою, а, лучше, крепкою и пьяною стихией. Были начинания неверные и отрывочные (как неоднократные попытки Серова); были произведения, доведенные до конца, но незрелые и слабые; были, наконец: „Майская ночь“ Н. А. Римского-Корсакова,—покамест шедевр целой тридцатилетней деятельности,—и старший его несколькими годами „Кузнец Вакула“ Чайковского.

(Я употребил название „Кузнец Вакула“ из одного только уважения к старшинству: опера была удостоена премии и первоначально представлена именно под этим именем. Для потомства, конечно, имеет значение только позднейшая окончательная редакция, как бы последняя воля композитора по отношению к этому своему детищу. А потому и заглавие за нею сохра-

нится только второе, и сам Петр Ильич не любил, когда кто-нибудь, по ошибке, называл его „Черевички“ „Кузнецом Вакулой“).

Четвертая в хронологическом порядке опера Чайковского на первый взгляд имела либретто ослепительно богатое и неотразимо заманчивое. Если руководиться мнением тех наивных людей, по уверению которых Мейербер „хватался за какой угодно сюжет, лишь бы было напичкано побольше эффектов“, то Мейербер от либретто Я. П. Полонского пришел бы в восторг. Чего-чего только нет в этой сокровищнице русского юмора, русской удали, русских сказочных чудес! Северная зима с ее мятежью и вьюгой, северная мифология с ее чертями, ведьмами и русалками, малороссийская деревня с ее оригинальными и забавными типами; среди всей этой захолустной простоты, среди всех этих суеверных страхов—Петербург с его сказочным блеском и могуществом, Петербург Державина, Потемкина и Фелицы. Чье сердце останется холодным, чье воображение не воспламенится при виде этих богатств? Но для музыкальной драмы недостаточно руды, недостаточно драгоценной жилы, бесформенной и сырой; нужна отчеканенная, отлитая фигура, нужны правильные, естественные, ясно развитые очертания. Либретто „Кузнец Вакулы“ изобилует пафосом, смехом и чудесами, но драмы в нем опять нет, даже менее, чем в предыдущих операх Чайковского. Это не драма, а анекдот. Была в деревне гордая девица, замуж была согласна, если жених привезет ей царицыны черевички. Влюбился в нее простой казак, сел верхом на черта, погнал его в Петербург, выпросил у царицы черевички, погнал назад и женился на гордячке. Если каждое из этих предложений развить в картину драматического представления, мы получим ряд сцен, как бы глав романа, нанизанных не произвольно, не случайно, но и не по закону драматической необходимости. Мне так часто приходится повторять упреки одинаковые или почти одинаковые, что я, наконец, спрашиваю сам себя: зачем же стдельному либреттисту вменять то, в чем грешат они все? Скажу еще раз, что есть на Руси оперы, либретто которых, не имея поэзии „Кузнец Вакулы“, столь же бедны драмой, не говоря о тех, которые еще гораздо беднее, стоят на нуле. Тут следует отметить две черты. Во-первых, некоторые из худших русских либретто, с гениальнейшею и потому знаменитейшею музыкой, написаны гораздо ранее Чайковского, когда

в Европе господствовал, так называемый, „ореккиантизм“ (уше-угодничество), вызванный невероятным успехом Россини, имевший последствием преобладание, не только виртуозного пения над музыкою в высшем смысле слова, но и музыки над поэтическим содержанием. В глазах итальянomanа двадцатых или тридцатых годов либретто оперы не имело ни того значения, которое мы придаем ему теперь (Рихард Вагнер, Рубинштейн, Гуно, позднейший Верди, Бизе, Масканы), ни того, которое оно имело сто лет назад (Глук, Мегюль, Моцарт, Керубини и друг.). Во-вторых, именно у Чайковского тексты весьма неравного достоинства. Сам он заметно колебался между разными теориями, при нем получившими право гражданства в критике, и неоднократно тяготел к строгому (хотя и не по Вагнеровски). пуризму, пока в последние пять лет не отдался исключительно собственному руководству и собственному идеалу, а с тем вместе навсегда порвал с учениями крайними и нетерпимыми. Вот почему определение занимаемого им положения в партийных спорах важно в каждом отдельном случае. Возвращаясь к повести Гоголя и к поэме Полонского, нельзя не признать, что ряд картин, предлагаемых ими для музыкального воспроизведения, в совокупности своей составляет или мог бы составить оперу совершенно вроде тех, на которые потрачены лучшие наши композиторские силы. Для Чайковского же либретто это было ценнее, чем для кого-нибудь. Оно давало пищу и его любви к русской зиме, и его поклонению великой Екатерине, и фантастическому элементу, изредка просыпавшемуся в нем, и постоянному и горячему его культу Гоголя, и, наконец, комической жилке, глубоко схороненной в нем под толстыми слоями мировой скорби. В „Кузнеце Вакуле“ Чайковский сознательно и намеренно изменил свою „методу“, строже прежнего начал относиться к музыкальной декламации и вообще до некоторой степени приблизился к так называемой, „молодой русской школе“. Партитура—произведение и более зрелое, и более преднамеренное, чем которая либо из предыдущих опер композитора. Поэтому ли, потому ли что его пленил сюжет, но „Кузнец Вакула“ был любимцем композитора; холодность к нему петербургской публики и раннее его снятие с репертуара страшно огорчили Петра Ильича, тогда как, например, к „Чародейке“, через несколько лет после ее постановки в Петербурге, он относился уже не-

благосклонно („а если бы вы знали, как все это мне казалось великолепным, когда я писал!“), не говоря уже об „Опричнике“, которого он знать не хотел и даже не любил, чтоб его давали.

Мы стоим лицом к лицу с явлением поучительным. Опера написана на текст, заранее данный; о „вдохновении“ в смысле вагнеристов, о каком то мистическом рождении поэмы из недр композитора, музыки из мозга поэта—не может быть и речи; композитор даже из имеющихся готовых либретто не мог выбирать по своему, он просто писал на премию. Оказывается, что именно к этой заказной работе композитор питал такое нежное и прочное чувство, которого не могли внушить ему ни те его оперы, для которых сюжеты он выбирал сам, ни даже те, либретто которых писались под его наблюдением и контролем, а отчасти и его собственными стихами. Кто любит декламировать против ремесленной музыки и цеховых музыкантов, кто все еще твердит старую басню о бессознательном творчестве и потому не видит, не слышит и не ощущает громадного влияния на нас внешнего и механического, тот в истории „Кузнеца Вакулы“ и его позднейшего воплощения, „Черевичек“..... вероятно, не почерпнет для себя никакого спасительного урока, ибо эстетиков этого сорта учить все равно, что мертвых лечить.

Либретто „Мазепы“ досталось композитору не в виде общего, всем открытого достояния, как „Ундина“, и не в виде наследства, получение которого зависело от конкурса, как „Кузнец Вакула“, а как бы в подарок. Я уже упоминал, что оно было в руках другого композитора, у которого работа значительно ушла вперед и который, затем, не то охладел к сюжету, не то усомнился в своих силах. Работавший туго и осторожно, Давыдов охотно уступил либретто уважаемому товарищу по профессии, более его плодовитому и горячему. Странно сказать, Чайковский написал свою партитуру, хотя не по Давыдовски, но, сравнительно говоря, очень медленно. Не знаю, почему первоначальное заглавие „Полтавы“ было заменено „Мазепой“. „Мазепа“—название давно известной оперы барона Фитингофа, дававшейся в пятидесятых годах.

Если в драме требуется развитие характеров, то в либретто „Полтавы“ нет драмы. Характеры являются с самого начала такими, какими мы их видим в конце. Не говоря о стариках,

но и юная Мария уже пережила свою драму до первого действия. Меняются не характеры, а судьба лиц; многие умирают; одна перед смертью сходит с ума. Все это у Пушкина—великолепная повесть в стихах; драмы он не написал. Но, кроме повести, у него картина Полтавской битвы. Раздирающая семейная история, одна из бесчисленных трагедий кровавого, беспощадного времени, совершенно подавляется грозным величием исторического происшествия. Вот эта сторона, мне кажется, пленила и всегда будет пленять воображение музыканта, и если бы вместо либретто поставить ряд живых картин из русской истории, то музыка к ним была бы именно тою, которая зазвучала в душе Петра Ильича, при виде подаренного либретто. В этой опере интересно то, что не фабула; к фабуле же принадлежит то, что лишено интереса. Нет драматического конфликта ни в том, чтоб опоздать на смерть отца, ни в том, чтоб успеть во время послать донос (эти столкновения относятся к области почтовой, а не драматической), как нет его в том, чтобы доносить не из патриотизма, а в отместку за честное дело, или чтобы плакать о потерянной невесте, или чтобы лишиться и жениха, и любовника и сумашествовать *post factum*. Все это мрачно, иногда возмутительно, иногда трогательно; все это на сцене—заключительные главы исторического романа, эффект которых, сколько бы мы ни приписывали его мнимой драме, получается от великолепного исторического зрелища, поражающего наше воображение ужасом и, вместе с тем, возбуждающего в нас патриотическую гордость. На сцене „Мазепа“ производит величественное впечатление там, где не замешаны частные интересы, где мы забываем Андрея и Марию, где перед нами высится исполин русской истории.

Недостаток этот свойствен не одному „Мазепе“. Многие исторические оперы страдают им в такой же или еще большей мере. В „Жидовке“ Скриба, например, возмутительная и удручающая зрителя семейная драма (в отличие от „Полтавы“, имеющая настоящую завязку, но слишком рано, во втором действии) не подавлена, но прикрашена мишурным богатством исторического костюма. Нам кажется, что мы плачем над судьбою Рахили. В действительности мы просто глазеем на попов, пажей, танцовщиц, наемные войска, палачей и коней. Обличая „историческую“ оперу в слишком большом преобладании внеш-

ностей над внутренним содержанием, обыкновенно называют Мейербера. Но Мейербер всю жизнь стремился именно к музыкальной драме, и самая строгая критика должна признать, что, по крайней мере, два раза, в „Гугенотах“ и „Пророке“, он находил и обрабатывал сюжеты, в которых никакой костюм, никакая мишура не могут заслонить от нас потрясающей, глубоко-человеческой драмы. Всегда уважавший Мейербера и даже восхищавшийся им, Чайковский превосходил его серьезностью стремления, душевным жаром, благородством стиля, но на поприще исторической оперы остался далеко позади его, не только потому, что имел другое и властное призвание, но и потому, что в сюжетах ему не доставало Мейерберовской легкой руки. Это в особенности сказалось на „Мазепе“.

К повествовательному роду принадлежат также два литературные произведения, давшие материал для двух наиболее прославленных и любимых опер Чайковского. Оба они принадлежат Пушкину. Пушкин, автор „Руслана и Людмилы“, автор „Русалки“, „Торжества Вакха“ и „Каменного гостя“, автор „Полтавы“, „Пиковой дамы“ и „Евгения Онегина“, на долгое время после смерти занял первенствующее место в истории русской оперы, конечно, не как либреттист, (либреттистом, и то не по своей воле, он может считаться только по отношению к „Каменному гостю“ Даргомыжского), а как вдохновитель либреттиста, как богатейшая сокровищница, из которой композиторы самых различных натур, самых противоположных дарований черпали мелодию и гармонию. Ему равно обязаны и Глинка, этот законченный и уравновешенный художник, и порывистая, лихорадочно возбужденная натура Даргомыжского, и могучее, богатое, исполненное противоречий, мнящееся из стороны в сторону дарование Чайковского. На Пушкина, как показал опыт, можно написать „большую“ оперу с руладами и кабалеттами, с нумерами строго округленными, с ансамблями, хорами и балетным дивертиссементом в двух действиях, и сплошной речитатив-ариозо с гармоническими судорогами в аккомпанименте, и ряд лирических сцен, нечто вроде неоконченной повести в лицах с музыкой эклектической, колеблющейся между консервативною стариной и дерзким новшеством. Я думаю, что родник далеко еще не исчерпан, что Пушкин по-прежнему будет вдохновлять молодых и старых музыкантов. Его „Цыгане“ как раз

пригодны для коротенького театрального представления с уголовным, кровопролитным окончанием и, если хотите, с закулисной песней вместо увертюры и оркестровой интерлюдией при пустой сцене, как это входит в моду с легкой руки новейшего из „молодых“ ¹⁾. И когда минутное увлечение внешностями и странностями пройдет, на его место явятся другие, и тогда такие отрывки, как „Египетские ночи“, „Скупой рыцарь“, „Бахчисарайский фонтан“, „Братья разбойники“ и другие, окажутся, в свою очередь, богатейшим материалом для либретто.

Когда Пушкину ищешь эквивалента среди русских музыкантов, на ум прежде всего приходит Глинка. Два эти гения близки друг к другу не только по месту и времени. Не следует увлекаться и тем воззрением, что Пушкин—„первый“ русский поэт, Глинка же—„первый“ русский музыкант. Не говоря о том, что тождество ранга не создаст между ними никакого внутреннего родства, следует идти далее и признать, что понятие „первого“ относительно, что „первый“ в девятнадцатом столетии может в двадцатом оказаться вторым, третьим, четвертым и т. д.

Глинка и Пушкин связаны один с другим гораздо теснейшею связью. Оба они классики по происхождению и романтики по духу. Оба они чисто-русские натуры, широкие и смелые, но в самом отважном предприятии сохраняющие ловкость, уверенность и грацию. Тем самым, что они русские люди, оба они ладки на все экзотическое, прекрасно подражают образцам разных времен и народов, любят народный колорит вообще. Оба они прекрасные техники; ни у того, ни у другого техника не занимает неподобающего ей первого места. Оба, при кажущейся прохладности и объективности, полны глубокого настроения и способны к страстному порыву. Об обоих можно сказать, что они „преимущественно художники“, в смысле не внешнего совершенства, не преобладания формы, а полной гармонии между содержанием и формой, между идеей и ее осуществлением, полного равновесия способностей, полного примирения с самим собою.

Я откажу себе в удовольствии провести подобную же параллель между Пушкиным и Даргомыжским. Позволю себе, однако,

¹⁾ Интересная попытка начинающего композитора, недавно игравший в Москве „Алеко“ г. Рахманинова, при всех обнаруживаемых в нем задатках или, лучше сказать, благодаря этим задаткам, не может, к счастью, считаться разрешением предположенной мною задачи.

заметить, что композитор „Русалки“ и „Каменного гостя“, соотечественник и современник Глинки, а потому и близкий ему по стилю, не имеет почти ни одного из тех качеств, которые я сейчас перечислил, находя их в одинаковой мере свойственными обоим творцам „Руслана и Людмилы“. Скорее можно найти родство между Даргомыжским и Лермонтовым, столь противоположным Пушкину по натуре; но и здесь параллель будет коротка, отчасти и потому, что Лермонтов умер молодым, Даргомыжский же пожилым, хотя и не в глубокой старости.

Сравнение Пушкина с Чайковским, пожалуй, выйдет еще сложнее. На первый взгляд творец „Черевишек“ отличается от большинства своих современников, как на Западе, так и в России, любовью к твердым формам, уважением к традиции (при полной свободе от мертвой рутины) и блестящею техникой, в которой, если хотите, можно отличить технику врожденную и технику приобретенную учением и опытом. Все эти качества есть также, например, в Моцарте. О Пушкине же справедливо сказано, что он Моцартовская натура. На основании известной геометрической аксиомы, можно додуматься до того, что если Пушкин и Чайковский, взятые порознь, сходны с Моцартом, то они сходны и между собою.

Заключение правильно; неверна только предыдущая посылка. Можно, пожалуй, допустить, что мы в Чайковском усмотрели некоторые из достоинств Моцарта; но ни достоинства, ни недостатки не решают всего вопроса о натуре. Позади хорошего и худого в человеке остаются еще качества нейтральные, и эти нейтральные качества нередко имеют решающее значение. А, затем, достоинства Чайковского кажутся нам точкой соприкосновения между Моцартом и им, главным образом, потому, что мы неправильно обставили сравнение. Мы сравниваем Моцарта со всею совокупностью известных нам композиторов, Чайковского же — с тесным кругом современников, преимущественно русских. Кто видит в Чайковском представителя безупречной формы, классической традиции или обладания техникой, тот сидит взаперти, тот никогда не выходит на простор: горизонт его ограничивается „Вражьей силой“ Серова, „Борисом Годуновым“ Мусоргского, „Кармен“ Бизе, операми Понкиелли, Бойто и других более молодых итальянцев и,

в большем отдалении, всем Францем Листом, всем Рихардом Вагнером и всю „молодую русскую школу“.

Расширим горизонт и вспомним, что, кроме нас и наших современников, существуют, например, Глук и Гайдн и множество скрецающихся и переплетающихся линий этими двумя гениями и нами. Для нас без особенного труда делается ясным, что ни о каком родстве между Моцартом и Чайковским не может быть и речи. С Пушкиным Петр Ильич имеет разве ту общую черту, что оба они пламенные патриоты. Никто, надеюсь, не скажет, чтобы патриотизм был особенностью в той или другой художнической натуре. Во всем существенном для процесса творчества Пушкин с Чайковским, хотя и по другим признакам, представляются мне столь же чуждыми друг другу, как и Пушкин с Даргомыжским. Скажу прямо: громадность таланта, создавшего такую партитуру, как „Евгений Онегин“, более всего видна именно в том, что музыкант сумел перешагнуть через глубокую борозду, внутренне отделявшую его от хорошо известного ему и горячо любимого им поэта.

Громадный этот талант, в отличие от Пушкинского, неравномерно простирался на всю область искусства; он ограничивался двумя-тремя специальностями, в которых выказал интенсивность, более и более возростающую со временем. Кроме этой количественной односторонности, в творениях Петра Ильича есть и качественная. Известная минорность настроения, от тихой грусти до бешеного отчаяния, занимает в них обширное место и притом выражается средствами довольно сходными. Обстоятельство это порождает то, что принято называть манерой. В этой манере, на мой слух, явственно звучит преувеличение или утрировка, весьма недостаточная для таких критиков, как г. Брюно в Париже, творец оперы „Le Rêve“, но вполне ощутительная для вас, коль скоро вы не считаете истории музыки от последнего курьеза, вчера выдуманного. И если, в противоположность мне, и публика, и специалисты не видят этой стороны Чайковского, то я их не виню: и Рихард Вагнер, и „молодая русская школа“ грешат утрировкой еще более ярою и вопиющею. Затем, Чайковский, которого противники нередко изображали чуть не ремесленником, аккуратно работающим по книжке, в действительности руководился, так называемым, „вдохновением“; писал, как говорится, на-уру, долго не думая и не разбирая. От этого

многие из его сочинений, как Шубертовские, производят впечатление почти что импровизации. У Чайковского нет тщательной отделки, потому что он торопится писать; то, что нам кажется таковою,—не более, как последствие набитой руки, ловкой и уверенной от постоянной практики. Наконец,—и это главное—у Петра Ильича нет потребности представлять об'ективную картину всего окружающего его мира. Ее нет и не может быть, потому что он занят другим: в нем есть свое содержание, оригинальное и пленительное, которым он переполнен, которое не дает ему покоя, которого и мы, слушатели, прежде всего от него ждем и просим. Не будь этого содержания, не было бы ни любви к нему, ни зависти, не было бы, одним словом, никакого Чайковского. А при таком содержании передавать предметы ясным, правдивым и об'ективным образом—затруднительно, ибо оно давит своею исключительностью. Оно как бы химически перерабатывает весь внешний материал, так или иначе западающий в душу музыканта. Другими словами, оно не мешает ему ни выражать чувства, ни изображать предметы или события, но только чувства, предметы или события эти должны быть однородны с ним самим. Где условие это соблюдено, где оно нападает на задачу вполне ему конгениальную,—Чайковский без спора может быть признан художником. Но это—исключение, а не правило.

Я выше говорил, что ему удалось перешагнуть борозду силою таланта. Я говорил также, что он горячо любил Пушкина. Сама по себе любовь, конечно, не принесла ему новых средств, но она энергически подействовала на его волю. А в деле художественного творчества участие воли гораздо важнее и плодотворнее, нежели думают те, по мнению которых, храмы и дворцы, картины и статуи, оперы и драмы в готовом виде сыплются на художника из какого то неведомого рога изобилия. В особенности это верно относительно Петра Ильича, обладавшего замечательно энергическою волей.

(Я помню, что однажды в деревне он сказал мне: „Если уж очень захотеть, то можно решительно все сделать“, не зная, что почти буквально цитировал изречение Дизраэли).

Как в эпосе или в романе прекрасный витязь через все препятствия проникает к пленной царевне, освобождает ее и вместе с ее рукою получает царство, потому что хочет, чтобы все

это совершилось, так Чайковский, сквозь различие натур, художественного образования и художественного стремления, пробился к своему обожаемому Пушкину и получил в дар, конечно, не все его царство, но значительную и цветущую его область. Продолжая сравнение, я скажу, что, кроме большой области, о которой речь впереди, есть маленькая провинция, маленькая сравнительно, но все еще весьма видная и ценная. Название этой провинции—„Пиковая дама“. М. И. Чайковский, как известно, позволил себе весьма существенные отступления от Пушкинского сюжета, вернее сказать, коренным образом переделал его, заменив Пушкинскую пружину алчности более понятною и популярною—любовью. Если либретто, благодаря этой мудрой переделке, на вид банальнее Пушкинского оригинала, то не я, конечно, буду на это сетовать. Как в лирическом стихотворении безцветные, общие места кладутся на музыку гораздо легче, естественнее, нежели отборнейшие и изысканнейшие излияния лирического поэта-философа, так и в либретто избитейший мотив, казеннейшая уловка порою желательнее мудреных, психологически тонких пружин, непонятных без помощи словесного текста. У Пушкина Герман только игрок; у Модеста Ильича он и игрок, и влюбленный. Очень может быть, что здесь—та оперная рутина, над которой так беззубо смеется Рихард Вагнер и которую он в своих собственных либретто заменил такими хитроумными и притязательными несообразностями. Я только желал бы посмотреть публику, которая приняла бы, которая поняла бы оперного героя, в течение целого вечера пускающего высокие ноты о том, что ему хочется хватить изрядный куш денег. Поживем еще лет с пятнадцать—и новый итальянский „верист“, в настоящее время едва покинувший пеленки, подарит нас и такой оперой. Но от Петра Ильича от последнего можно было ожидать систематически проведенной тенденции, а в сторону „веризма“—и подавно. Бросая общий взгляд на либретто, я должен признаться, что и оно, как большинство других, не представляет правильной завязки. Характер повести сохранен и в драматической переделке; сцены следуют одна за другою, как придется. Но каждая дает повод иллюстрировать быт, изобразить нравы, воскресить дух петербургской придворной и аристократической старины. Задача критика не в том, чтобы судить канву или сюжет по заранее приготовленным, отвлеченным ру-

брикам; существенный для него вопрос—отвечает ли этот сюжет, эта канва требованиям натуры самого художника, может ли он в его пределах остаться верен самому себе. О „Пиковой даме“ можно сказать в двух словах, что Петр Ильич любил большой свет, а еще больше любил русскую старину восемнадцатого столетия. В новом либретто он имел и то, и другое.

Пожалуй, можно прибавить, что он не мог обходиться без третьего. Подобно Гуно, лет за пятнадцать до него ставшему таким же предметом обожания во Франции, как он у нас, Чайковский требовал, чтобы в опере была сердечная драма, чтобы действие ее происходило на земле, близко к нам, в освещении естественном, при условиях, по возможности, будничных и реальных. Ничего этого не было в таких либретто, как „Ундина“, пожалуй, и в таком, как „Черевички“; не было также и в операх противоположного характера, с подкладкой историческою, как „Воевода“ и „Чародейка“—из русских сюжетов, как „Иоланта“—из сюжетов западно-европейских. Одна из главных причин той неправды, которою заражены красивые и патетические страницы Чайковского, и которую он в себе смутно ощущал, но не мог определить, заключается в том, что он лишь поздно и как бы случайно нашел ключ к плодотворной, несмущаемой снаружи, вполне искренней деятельности на оперном поприще. Ключ этот может быть назван двумя словами: *мещанская драма*. Читатель знает, что термин этот не заключает в себе упрека в каком-нибудь „мещанстве“. Можно целый век писать мещанские драмы, не обрисовав ни единого „мещанина“. Это верно, между прочим, и по отношению к Петру Ильичу, который ненавидел всякое мещанство, но для которого мещанская драма, как материал для оперы, была истинным хлебом насущным, или, лучше сказать, драгоценнейшею находкой. Самый термин, как известно, есть плод эстетического недоразумения. Так как в XVII веке трагедия выводила преимущественно царей, жрецов и полководцев; комедия же или, вернее, фарс изображал крестьян, лакеев и мазуриков, то изобретенной столетием позже „слезливой драме“, свободной комбинации смешного с ужасным, высокого с низким, по логике следовало стоять по середине также и между сословиями, т.-е. изображать чиновников, купцов, педагогов и т. д. Сии же, по номенклатуре,

еще не вполне забытой и в наше время, назывались сословием **мещанским** (bourgeoisie).

Современная мещанская драма в музыке, современная, так сказать, **мещанская опера**—нечто существенно иное. Она от одноименного с ней литературного явления отличается настолько, насколько век Гоголя и Островского, французских реалистов, французских натуралистов и их близких и далеких последователей в Европе и Америке отличается от века Дидро или молодого Гёте. Не только миновал период сентиментальности, с которым слезливая драма была неразрывно связана; не только прошумела французская революция, умолкли Байрон и Алфред де Мюссе, исчезла долго и уединенно стоявшая тень романтизма, но и самый реализм устарел, по крайней мере тот реализм, который в сочинениях Бальзака, Диккенса и других возбуждал то слезы, то смех, то негодование наших отцов. Современная мещанская опера—явление очень молодое. Один из самых ранних образчиков—известная „Молния“ Сен-Жоржа (с музыкою Галеву), впервые представленная в середине 30-х годов, а в настоящее время даваемая, если не ошибаюсь, только на некоторых сценах Германии. В последующий период, при общем увлечении Мейербером, Доницетти, Верди, впоследствии Рихардом Вагнером, Гуно, у нас—Глинкой, робкая попытка ввести в оперу современный костюм и будничную жизнь не могла пробить себе дорогу.

Мещанская опера нашего времени,—как ни странным покажется,—идет от произведения, которое по костюму не имеет в себе ничего будничного, действие которого происходит вдалеке от центров цивилизации, в обетованной стране романтического гения, романтических затей и романтических бредней. Не чиновники, не купцы и не педагоги, а контрабандисты, жандармы, разбойники, цыганки, пикадоры и торреадоры—среда, в которой родился современный оперный реализм. Из четырех опер, завещанных нам рано умершим Бизе, нет ни одной, которая не была бы „романтической“ по сюжету и месту действия. Средневековой Эдинбург, мусульманский Египет, браманская Индия и современная Испания... но в этом слове „современная“ заключается вся суть. Оно обозначает поворотную точку: из области истории, исторического анекдота, легенды, сказки и мифа современная опера, в лице „Кармен“, решительно

шагнула в область современной действительной жизни, хотя на первый раз при экстренной обстановке.

В „Пиковой даме“, как в „Кармен“, переход в новую область скрывается костюмом и, вдобавок, действие происходит хотя близко к нам, но все же не в наше время. Затем, в ней есть элемент фантастический. Но я не вижу причины ради этого последнего обстоятельства включать ее в одну категорию с „Робертом“ или с „Волшебным стрелком“. Ибо все то, что не „пиковая дама“ (живая или в виде привидения), стоит на почве вполне реальной, происходит в знакомом нам Петербурге, среди наших прадедов и прабабок. Такие сюжеты, притом без всякой примеси фантастического, гораздо обыденнее и реальнее „Пиковой дамы“, встречались и прежде: сюда относятся, например, пряное и кокетливое „Черное домино“, а также несколько Вердиевских опер („Луиза Миллер“ и друг.), из которых одна, как известно, снабжена, красоты ради, костюмом XVIII столетия, тогда как действие ее происходит при Людовике-Филиппе или Наполеоне III; ни для кого не тайна, что напудренная Виолетта Валери ни кто иное, как Маргарита Готье из современного романа. Но ни Оберовские, ни Вердиевские оперы этого рода — не мещанские в моем смысле: все отношение либреттиста и композитора к музыкальной драме в них прежнее. Это оперы в условном смысле названия, род более и более покидаемый ныне и притом решительно покинутый самим Верди, в молодости бывшим его ярким представителем. „Пиковая дама“ — мещанская опера не потому, что имеет сюжет из Екатерининских времен, а потому, что с живым реализмом либретто она соединяет, так называемый, драматический принцип в музыке, не в исключительном смысле Рихарда Вагнера, правда, но в смягченной степени, в эклектическом роде, с тою комбинацией „ученого“ и „общедоступного“, какую мы встречаем, например, у Гуно.

Я договорился до имени, которого нельзя миновать, когда говоришь о мещанской опере. Блестящий автор музыкально-драматических иллюстраций к Шекспиру, Корнелю, Мольеру и Гёте во все продолжение своего поприща, пролагая то здесь, то там новый путь, делая тот или другой эксперимент, ни разу не покушался изобразить французов второй половины XIX столетия. Тем не менее, как сознательный новатор, как искренний, не лишенный смелости реалист, умевший оставаться понятным

и трогательным на скользких новых путях, Гуно имел несомненное влияние на образование мещанской оперы. Он был прямой предшественник Бизе. В известном смысле место, им занимаемое во французской опере, соответствует месту Чайковского у нас. Он ввел в серьезную музыку тот, если можно так выразиться, разговорный язык, которым французы отлично владели и прежде, которым так неподражаемо грациозно и увлекательно говорил Обер, но который был известен только в комической опере, и потому был неразлучен с музыкальным стилем совсем иного свойства.

Нечто подобное попробовал сделать Чайковский, когда он принялся составлять свои „лирические сцены по Пушкину“, которые он озаглавил так же, как озаглавлен бессмертный, неоконченный роман в стихах, принадлежащий к трем или четырем величайшим, пока, творениям русского духа. Стремление Петра Ильича к реализму, к „жизненной правде в звуках“, на этот раз было ясное и определенное. Поклонник Диккенса и Теккерея, Гоголя и Льва Толстого, он хотел посредством музыки, и не изменяя коренным началам изящной формы, изобразить действительность, если не так же отчетливо и выпукло, то все-таки в этом же направлении. Что в погоню за реализмом музыка всегда останется позади поэзии,—это он живо чувствовал; но точно также он сознавал, что именно задача реализма стояла на очереди. И так как он эту задачу понимал не в узком и буквальном смысле, как в 70-х годах Мусоргский, а в наши дни вагнеристы с одной, молодые итальянцы с другой стороны, так как он, идя смело вперед, сохранял и еще более развивал врожденную способность нравиться, то новшество его, сначала принятое с некоторым недоумением, вскоре было признано законным, а через несколько лет вошло в музыкальную кровь и плоть каждого.

Я упомянул о Диккенсе и Теккерее, я даже назвал имя Льва Толстого, а на поверку вышло, что Чайковский написал оперу на поэму Пушкина. От Диккенса, тем более от Льва Толстого, до романа 20-х годов, вдобавок написанного стихами, очень далеко. Реализм Пушкина не есть реализм англичан 40-х годов, а с натурализмом „Крейцеровой сонаты“ и подавно имеет мало общего. Но я настаиваю на своем сравнении. Выбор „Онегина“ для оперы нового направления был как нельзя более счастлив.

Если небывалый успех имеет какую-нибудь законную причину, то он мог означать только одно: мещанской опере в России лучше всего было начаться с оперы на сюжет Пушкинского „Онегина“. Дело в том, что музыка, не имея средств выражения, которыми обладает поэзия, всегда останется позади ее в детальной характеристике, в выпуклом и дробном изображении мелочей действительности. В этом изображении мелочей, в этой детальной характеристике литература сделала громадные шаги вперед от Пушкина до Диккенса, от Диккенса до Льва Толстого. Движение же музыки хотя параллельно движению литературы, но отдельные фазисы его не совпадают с таковыми же литературы: музыка отстает на одно или два поколения. Вот отчего происходит, что музыка данного периода по своему направлению и характеру напоминает не современную ей поэзию, а ту, какая была за полстолетия назад. В „Евгении Онегине“ музыка семидесятых годов пристегнута к поэзии двадцатых, но дело не в этом собственно, а в том, что реальная опера, современная Льву Толстому, не может быть музыкой ни на одно из его произведений, не будет гнаться за его точностью и смелостью передачи, а будет оперой с гораздо меньшими претензиями на реализм. Довольствуясь тою дозой реализма, которую дозволяли себе Пушкин, Байрон или Стендаль, она может брать и сюжеты из этих писателей, может быть „Домиком в Коломне“, „Rouge et Noir“, „Беппо“ или „Дон-Жуаном“. „Евгений Онегин“ не имеет ни пикантности, ни исключительности поименованных сейчас сюжетов; это венец творчества величайшего из наших поэтов, радостная весть о начале русской повести и русского романа. Нельзя было сделать лучшего выбора для начала русской мещанской оперы, преследующей цели, сходные с новейшею повестью и романом.

Другое дело—эффектность или благодарность либретто на сцене. Мы, русские, ловкою сценическою кройкою интриги не избалованы; зато мы очень любим диалог и чутки к его недостаткам. Мы любим Островского, несмотря на его сценическую неумелость: мы ценим в нем именно совершенство диалога. Такими же глазами смотрим мы и на Гоголя. „Гроза“ в Париже, „Ревизор“ в Лейпциге и других местах возбуждали недоумение или были поняты с самой внешней и мелочной стороны, именно потому, что немцы, а еще более французы, ищут в наших

пьесах правильной завязки и развязки, мы же наслаждаемся диалогом, тонкости которого едва могут сохраниться в самом виртуозном переводе. Успех „Евгения Онегина“ с этой точки зрения—чрезвычайно поучительный факт. Опера Чайковского на этот раз не только не цельная драма, но совсем не драма, и не имеет претензий быть таковою. Это—„лирические сцены по Пушкину“. Когда я, разговаривая однажды с композитором, попенял на него, что три смежные сцены составляют три больших *andante* подряд, он отвечал мне: „Да вы не знаете, как это писалось. Я совсем не думал, что это будет представлено в большом театре или вообще для публики. Я имел в виду ученический спектакль в Консерватории, потому что меня просил Николай Григорьевич Рубинштейн“.

Свобода постройки в настоящем случае дошла до того, что, как известно, „Онегин“ Чайковского может быть дан в различных сценических редакциях, т.-е. при весьма существенном различии в подробностях действия. Я видал последнюю картину и так, что Евгений и Татьяна целовались и обнимались, себя не помня от страсти, и так, что она сидела, а он стоял, как в самой французской „пословице“. По характеру музыки в немой заключительной сцене скорее можно предположить первое, по Пушкину возможно только второе, и М. Н. Катков был совершенно прав, когда он в 1879 году, в ожидании моего отчета о консерваторском спектакле, призвал меня и напомнил, что я должен вступить за искаженного поэта. За исключением ссоры на балу, где Ленский ведет себя, как человек „без всяких поступков“ и невозможен до такой степени, что становится неправдоподобен, во всех „лирических сценах“ нет ни одного истинно драматического положения. Могла бы быть „картина“ при первой встрече замужней Татьяны с Онегиным; но для того, чтобы воспользоваться натянутостью их обоюдных отношений, нужно было сочинить слова, которых нет у Пушкина, автор же предпочел воспользоваться готовым текстом лирического свойства и написать арию, вложив ее в уста супруга Татьяны. Все остальное составлено в том же роде. Разговор, потом еще разговор, потом еще; опять то же самое, что мы привыкли видеть в большинстве русских опер, русских комедий и русских драм.

Странное дело! Пока он гнался за призраком „органически сложившейся музыкальной драмы“, как называл свою „Рогнеду“ Серов, он не обретал ничего, кроме недоразумений и разочарований. Когда ему надоело воевать и он попросил пощады, когда он на заглавном листе подписался в том, что никаких драматических притязаний не имеет, драматическая муза вошла к нему в дверь и, улыбаясь, села к его столу. Меня тянет писать о музыке, ибо я очень хорошо знаю, что в конце концов и „Онегин“ силен именно ею; я знаю, что искренность и очарование музыки—тот связующий элемент, благодаря которому слились и спаялись отдельные сцены, благодаря которому явился общий дух и индивидуальный отпечаток. Воздержусь пока и скажу, что если опера много обязана музыканту, то музыкант прежде всего обязан Пушкину. Он писал не на драму, а на роман, и притом на роман неоконченный. Это отрывки из отрывка, это отдаленное эхо нескольких страниц гениальной поэмы. И вот на этой крайней точке музыки, отказавшейся быть драмой, Чайковский вдруг оказался тем правдивым и искренним драматургом, каким он прежде не бывал, каким он в последствии становился не в такой полной мере. Он, наконец, ощутил твердую почву под ногами. Сюжет был по нем и его отношение к сюжету могло согласоваться с заветнейшими стремлениями, которые до тех пор в нем молчали только потому, что не имели случая высказаться. Не принимайте слишком на веру это наивное „меня просил Николай Григорьевич“, которым он по своему объяснял происхождение оперы. Нет, не Николай Григорьевич, а собственный художественный инстинкт, слишком долго заглушаемый тенденциями и влияниями, антипатичными его натуре, не просил, а понудил его сбросить с себя постороннее иго и вырваться на свободу. „Просили“ его много, но не относительно „Онегина“, или, по крайней мере, просьба в этом случае совпала с его внутренними требованиями, а в предыдущих—более или менее шла им наперекор. Петр Ильич был еще под свежим впечатлением своего Байрейтского искуса, когда принялся за „Онегина“. Зрелище немецкой ходульности удесатирило в нем его всегдашнюю любовь к русской простоте; болезненные крайности мифологической скандинавской трагедии на мнимо-греческий манер пробудили в нем сознание или инстинктивное ощущение своей настоящей задачи, своего истинного

призвания. Соперничать с Рихардом Вагнером он не мог: в эту именно сторону дарование его было тугое и неподатливое, но— и этого мы по его прежним операм не могли угадать—в нем таилось призвание к новому роду, к которому Вагнер, в свою очередь, не был способен и которого он поэтому не предусмотрел. После высокопарного многословия, философских тирад, мифологических комментариев, символической поэзии и символической музыки „Нибелунгов“ мы внезапно слышали простую, всем понятную речь, вместо богов, карлов и великанов увидели простых русских людей. Время действия настолько близко к нашему, что костюм незаметно сливается с современным, но идеальное изящество Пушкинской поэзии отодвигает его в прекрасную даль и тем самым освобождает всю оперу от неправдоподобия, присущего пению вместо словесной речи в сюжете из современной будничной действительности.

Как я говорил в начале, масса публики знает Чайковского преимущественно как оперного композитора, Чайковский же преимущественно композитор инструментальный. Не по числу страниц, а по музыкальному содержанию оперы его составляют лишь малую часть его богатства, но именно этой малой части было довольно, чтоб очаровать целое поколение, его же самого поставить на пьедестал, какого не соорудили бы ему ни за симфонии, ни за романсы, ни за фортепианные сочинения. Говоря, что инструментальный композитор в нем сильнее, я вовсе не хочу сказать—и читатель уже знает мое мнение из предыдущего,—чтоб он весь был в этой инструментальной музыке. Стоя по своей ценности на втором плане, восторгами публики выдвинутые на первый, оперы Чайковского действительно содержат многие страницы, вполне оправдывающие пристрастие публики, вполне объясняющие подражательные попытки многих из более молодых композиторов. Удивительная свежесть и самобытность мелодического изобретения не покидает его и в самом слабом из его произведений; нет той оперы Петра Ильича, в которой не было бы нескольких прелестных мелодий. По этому поводу можно было бы заметить, что современное поколение вообще мелодичнее того, которое было в 50-х и 60-х годах: читая Рихарда Вагнера, Листа, Фолькмана, Иоахима Раффа, Балакирева, Фелисьена Давида, Тома, порою самого Верди (последние оперы перед „Аидой“), я подчас приходил к нелепой

мысли, что мелодия уже исчерпана, и только математика, только теория соединений утешала меня перспективою возможностей. Теперь не то: кругом нас опять зазвучали голоса, но Петр Ильич и в этом позднем расцвете, и среди сравнительной бесплодности минувшего периода выделялся богатством. Его серьезный, нередко грустный или меланхолический, на французский манер смелый и неожиданный напев дает ему индивидуальный отпечаток и между русскими, где ему довольно трудно найти ближайшего родича (может быть, между Даргомыжским и Рубинштейном) и на западе, где аналогию приходится искать около Шумана, а впоследствии около Гуно и Бизе. Скажу еще раз, что в этой чудной мелодии есть немалая доза односторонности или манеры; для сохранения пропорции, не мешает вспомнить, что у Гуно ее никак не меньше, а у Массэне гораздо больше. От многих русских, от большинства французов Чайковский отличается крепостью, гибкостью и благородством басов или, как обыкновенно говорится, гармонии; здесь он родствен прежде всего Глинке, потом Шуману и Мейрберу; в последние десять лет ощущается влияние также и Рихарда Вагнера, достигшее его, как мне кажется, не прямо, а через посредство Листа. Того же Глинку прежде всего узнаешь в ритме Чайковского, вообще ясном, толковом и простом, а иногда чрезвычайно капризном и пикантном. В инструментовке Петр Ильич—самостоятельный мастер: как многие люди нашего времени, он в высшей степени интересовался и увлекался этой стороной, неутомимо и решительно шел вперед, стараясь увеличивать свой горизонт и исправлять промахи, не хуже других выдумывая и заказывая мастерам новые инструменты, роскошествуя в хитрейших комбинациях инструментов существующих. Среди всех этих изощрений, он, опять как Глинка, умел хранить какую то трезвость, здоровую, могучую силу: его *forte*—настоящие образцы по превосходному расположению интервалов; хор медных, иногда грубоватый, имеет ослепительную яркость электрического света. Такой основательный знаток и вдохновенный художник, такой трудолюбивый оратай на ниве оркестра, может быть, сделается главою особенной школы; я знаю талантливых людей, избалованных успехом более ранним, лестью более неотвязчивою, нежели творец „Черевичек“, которые вполне признают его образцом и профессором, никогда не сидевши в его классе. Если

такая школа действительно будет, то не скажу, чтоб она по направлению была мне во всех отношениях симпатична. Петр Ильич, как я уже говорил, руководился инстинктом, действовал импульсом, любил идти на пролом, долго не спрашиваясь не только у других, но и у собственного критического ума. В некоторых сторонах его деятельности отразились выгоды такой натуры; в других—ее невыгоды. Бывает так, что самокритики у него вполне хватает; бывает и так, что чувство берет верх и увлекает его туда, куда трезвое сознание цели и средств никогда его не допустили бы. Бывало, наконец, и так, что в нем одновременно происходило и то, и другое, т.-е., что он сознавал свои недочеты и оставлял их нетронутыми, как бы лелея излюбленную порочную привычку. „Как у Николая Андреевича (Римского-Корсакова) изумительно хорошо звучит оркестр!“, говорил он мне в 1889 или 1890 году. „Трубы, тромбоны, ударные инструменты—все это в меру, все это там, где нужно, все как следует. А у меня медные? Дуют себе во все лопатки по целым страницам без надобности, без всякого толку...“. Чем дальше читатель стоит от артистического мира, тем неизбежнее представится ему вопрос, отчего же в таком случае композитору не подойти к столу, где лежит партитура, может быть, едва высохшая, отчего не зачеркнуть, не вырвать те страницы, на которых „дуют“ медные и не переинструментировать все те места, которые так явно доказывали превосходство Николая Андреевича? Чем ближе читатель знаком с миром художников, чем более он сам музыкант, тем скорее он поймет, что это не так просто. Безсознательного творчества нет, и фразы о нем романтиков давно сданы в архив; но точно также нет внешнего механического производства, или, вернее, оно начинается лишь там, где прекращается область прекрасного. Недостатки художественного произведения органически срослись с ним, стали необходимою его чертою, особенно же у натур, богатых непосредственностью, бедных рефлексией. Трезвый, наблюдательный и насмешливый Онегин на досуге, Петр Ильич становился восторженным юношей, наивным и опрометчивым Ленским, как скоро он, разложив перед собою разлинованную бумагу, брался за перо.

На первый взгляд эта богатая, интересная, нередко затейливая и смелая музыка довольно равномерно разлита по всему двадцатичетырехлетнему периоду оперной деятельности Чайков-

ского. Те же достоинства и недостатки, тот же дух, тот же стиль, та же манера звучит и в „Воеводе“, и в „Иоланте“, тянется и через все промежуточные ступени. Как я уже говорил, Чайковский был мало способен к изображению внешнего мира,— был полон собою. В самых разнообразных сюжетах он безошибочно находил то, что походило на него самого и, строго говоря, только это и изображал, причем писал живо, поэтично и увлекательно. Все остальное более или менее дополнялось тем, что Фетис называет „*procédé de facture*“, внешними техническими приемами, в которых живые нитки видны на каждом шагу.

То, что походило на него самого, то, в изображении чего он умел быть живым, увлекательным и поэтичным, прежде всего—минорное настроение, как я уже говорил, доступное ему во всех оттенках, спокойной грусти до бурных волн отрицания. Говорил я далее, что элемент этот у него не в меру преобладает, и тем порождает манерность. Это щемящее и горькое чувство, без всякого сомнения, повредит операм Чайковского в будущем, наложит на них печать устарелости и скуки; в настоящем же произошло действие обратное. Минорность настроения пришлась как нельзя более по вкусу публике. Мне опять приходится повторить одну из любимых моих мыслей, что соответственные фазисы в развитии поэзии и музыки не совпадают во времени. Господствующее в Чайковском настроение совсем не то, которое мы видим в современной ему русской поэзии (разумея под поэзией и роман). Представляемый им период от 1866—1893 гг. соответствует периоду приблизительно от смерти Пушкина или Лермонтова до „Войны и Мира“. Я не вижу в Чайковском ничего сходного с монументальной пластикой Льва Толстого, ни с его мистическим парением. Точно также Чайковский был чужд искусственного, гальванического оживления и испуга Достоевского. Музыка à la Лев Толстой у нас рано или поздно будет. Если Достоевский так велик, как утверждают его поклонники, то, несомненно, будет музыка à la Достоевский. Ни того, ни другого элемента я пока в русской музыке не слышу, особенно же в Чайковском, в котором так явственно звучит смягченная мировая скорбь, смягченный Байронизм 40-х годов. Но изящный меланхолик—еще не весь Чайковский. Элемент противоположный занимает у него гораздо меньшее

число страниц, но по силе мысли и по блеску их разработки имеет значение никак не меньшее. В этих радостных, огненных, величественных *allegro* звучит чисто русская мощь, русская удаль, русская ширина и простота. Если первый—минорный Чайковский имеет родство с Тютчевым, то второй—мажорный напоминает мне лучшие минуты Алексея Толстого. Назвав автора „Смерти Иоанна Грозного“, я вместе с тем уже как бы ограничил национальный характер, национальный пошиб музыки Чайковского. Для меня это—чисто русский композитор, в светлые, торжественные моменты неизмеримо более, чем в грустные; для поклонников Мусоргского с одной стороны, „Вражьей силы“ с другой (или это одни и те же?) Чайковский—немец и больше ничего. Такого же рода разногласие существует, как известно, и существовало относительно Глинки. Было время, когда Глинка считался представителем немецкой „науки“, т.-е. в переводе—рутины, педанства и нестерпимой суши; народным же русским музыкантом, как в заунывную, так и в залихватскую сторону, слыл творец „Аскольдовой могилы“ и „Громобоя“, А. Н. Верстовский. Между обоими спорами можно провести параллель. Занимательно то, что между ними связующую нить составляет критическая деятельность Серова. Этому раннему энтузиасту и поборнику Глинки, этому беспощадному гонителю его недругов и завистников было за сорок лет, когда он внезапно открыл, что Глинке недостает русского духа, что Глинку заела немецкая наука, что многое в „Руслане и Людмиле“ вышло бы не в пример лучше, если бы музыку написал творец „Аскольдовой могилы“. Одновременно с этим он сочинил „Рогнеду“, ныне полузабытую, быть может, призванную воскреснуть рано или поздно. Русской музыки в смысле Верстовского у творца „Черевичек“ нет, хотя бы потому, что Верстовский писал крайне безграмотно, в помещичьем стиле 30-х годов; но „Рогнеда“ Чайковскому нравилась первое время, и у нас с ним по этому поводу происходили оживленные споры. Полноты ради, прибавлю, что впоследствии, в 1872 или 1873 году, в одном из своих фельетонов в „Русских Ведомостях“, он высказался о „Руслане и Людмиле“ в таком смысле, что принял сторону Серова, не любившего этой оперы, против ее защитников, причем назвал Серова, но из защитников не назвал ни одного. По моему, и Серовизм, и строгое отношение к „Руслану“ были у него платонические. Я хочу сказать,

что в его собственных сочинениях влияние Глинки очень сильно, влияние же Серова заметно разве кое-где в характере музыкальной декламации. Сам он был весьма недоволен, когда, по поводу „Чародейки“, некоторые из петербургских рецензентов попрекнули его подражанием Серову.

В наши дни требование, чтобы музыка была хороша, кажется не так существенным, как забота о том, что она выражает. В вокальной музыке—стало быть, и в оперной—нет места догадкам о том, что именно „выражает“ или „изображает“ то или другое сочинение, та или другая его часть, отрывок или черта. Критик идет вперед, шагает через бездну сомнений, держась за надежные перила словесного текста. С либретто в руках он решает вопрос, хороша ли; худа ли опера или оратория,—как по напечатанному тексту в афише судят о достоинстве хора или романса. Для меня—и не для одного меня—вопрос о том, хороша ли музыка, имеет очень мало общего с вопросом о ее выразительности: самый площадной романс, самый грубый, бестолково-сопровожденный речитатив могут, по удачному распределению высоких и низких нот, по строгому соответствию ритма, по ловкому подражанию словесной речи, быть не только удовлетворительным, но и превосходным выражением того, что выразить надлежит. Привыкший видеть отличную передачу звуками поэтического смысла в таких произведениях, музыка которых недостойна внимания, я, наоборот, не способен ощутить добродетельное негодование, при виде музыки, исполненной достоинств, но по характеру несоответствующей словесному тексту, программе или заглавию. Из этого не следует, чтоб я или вообще критики моего толка не интересовались вопросом о выразительности. Из двух музыкальных иллюстраций поэтической задачи, равных по достоинству, мы, без сомнения, отдадим предпочтение той, в которой усмотрим наибольшее соответствие с мыслью поэта, с общим характером его стихов, с программой, если музыка инструментальная, или со словесным текстом, если она вокальная. Обращаясь к Чайковскому, мы найдем, что в его операх абсолютное достоинство музыки то и дело преобладает над выразительностью. Не буду останавливаться здесь на тех нескончаемых нападках, предметом которых был Петр Ильич и которые имели исходной точкой несоответствие между текстом и музыкой в его операх. Все

эти нападки основаны на популярном недоразумении относительно цели и средств не только драматической музыки, но и музыки вообще. Я столько раз высказывался по этому предмету, что могу не излагать своей теории еще лишний раз. Если „смотреть в корень“ обычных нападков, если под оболочкой большою чатью неудачных, нередко ребяческих фраз об отсутствии драматического таланта у Чайковского отыскать сущность мысли, едва сознаваемой самими нападавшими, мы найдем, что Чайковский не был ни вагнеристом, ни серовистом, ни балакиревистом. Еслиб остался жив Серов, наш композитор понес бы наказание за то, что не подражал „Тристану“ и „Нибелунгам“ (за смертью Серова, упреки и сетования принял на себя К. И. Званцов, ныне также умерший). Кроме заграничных образцов, у Чайковского могли быть и русские. Он мог бы сесть у подножия „Бориса Годунова“, в музыкальной иллюстрации Мусоргского, мог бы пойти на поклонение „Каменному гостю“, обновленному Даргомыжским. Он не сделал ни того, ни другого и огорчил г. Кюи. Но, главное, опера его не похожа на „Вражью силу“, и это невинное, повидимому, обстоятельство вдохновительным образом подействовало на целую литературу фельетонов, хроник и заметок, в которой недостаток музыкального знания, недостаток слога, порою грамматики, почти обезоруживает читателя, временно выведенного из терпения бессмысленным упорством агитации.

В самой пошлой оценке, в самой беззубой ругани местами заключалась частица истины. Совершенно верно, что большинство опер Чайковского нередко, во многих отдельных чертах, в более или менее продолжительных отрывках, иногда на целых десятках страниц, погрешает против драматической правды. Ко всему сказанному уже мною прибавлю, что музыкальная декламация не была сильною стороною Петра Ильича. Стоит сравнить сцену Орлика с Кочубеем в его опере с известным посмертным отрывком Даргомыжского, также написанным на сохранный Пушкинский текст, чтоб увидеть разницу между композитором, нашедшим свой стиль и без усилия в нем творящим, и композитором, тратящим энергию на добросовестные и талантливые эксперименты. Безвкушие и плоскость последних страниц у Даргомыжского, написанных не речитативом, а кантиленой, не могут закрывать нам глаза на достоинства всего остального. Вер-

ность общего тона, верность отдельных фраз, тонкость оттенков, обдуманная характеристика в гармонии—все это есть в отрывке Даргомыжского, все это на уровне лучших моментов „Русалки“ и лучших его романсов.

Музыкальная декламация не была и не могла быть чуждой творцу „Опричника“ и „Черевичек“, автору стольких песен, обошедших музыкальный мир и пленивших его именно пафосом или юмором выражения. И, тем не менее, музыкальная декламация была Ахиллесовой пятой таланта Чайковского. Мы стоим перед явлением, не вполне поддающимся анализу. Как есть люди, прекрасно играющие на фортепиано и не любящие своего инструмента, так точно есть композиторы, прекрасно декламирующие, но не любящие декламировать. Петр Ильич был из числа таких. Я думаю, что одной из причин была его любовь к свободной и неправильной декламации Глинки. Но у Глинки декламация, при всей свободе,—жизненна и характерна. У Петра Ильича она бывает тем и другим. Другая причина—тенденциозного свойства. Чайковский ненавидел всякую мишуру, всякую бессодержательную фразу; он не мог любить нашего доморощенного, скороспелого и ребяческого „прогресса“. К числу модных словечек этого прогресса принадлежала и музыкальная декламация: прогрессисты надеялись именно ее довести до высшей степени процветания. Мне кажется, что инстинкт оппозиции сказывается в тех местах его опер, где речитатив непонятным и странным образом переходит в ариозо, где ариозо, в свою очередь, пишется с самым итальянским невниманием к логическому и риторическому ударению.

Такой же недостаток характеристики можно порою находить у него и независимо от декламации. Совершенно верно, что Чайковский, будучи „в душе“ симфонистом или фортепианным композитором, чувствовал естественное, непреодолимое влечение к „аккомпанименту“, к „контрапункту“ (инструментальным) и, затем, ко всякого рода прелюдиям, постлюдиям и интерлюдиям; совершенно верно, что, во первых, эти аккомпанименты, контрапункты, прелюдии, постлюдии и интерлюдии заметно оживляют его самого, вызывают жизнь гармонии, расцвет мелодии, плеск, шопот, рокот или грохот инструментовки и что, во вторых, все эти красоты „абсолютной“ музыки в большинстве случаев способствуют поэтической выразительности, „дра-

матической правде“, воплощению идеи в звуках. Но „в большинстве случаев“ не есть „всегда“, и в этом меньшинстве случаев следуют отличать два явления. Бывает так, что инструментальные стороны оперы грешат против правды сознательно, то есть, что композитор преднамеренно пишет *forte*, где мы ожидаем *piano*, адажио, где обыкновенно делается аллегро, густо, где мы привыкли жидко, плавно, где мы хотели бы отрывисто. Такой прием бывает у многих; его можно назвать иронией в музыке. У Петра Ильича иронии местами слишком много: он перетоняет. Притворная веселость или притворная грусть, сказывающаяся в мелодии и ритме, в подборе аккордов, в характере аккомпанимента, удивляют, привлекают и очаровывают музыканта-специалиста, имеющего возможность вспомнить, как в этих случаях поступал Глинка, как Мейербер, как Рихард Вагнер. Но такого рода приемы—эстетическая гастрономия для немногих избранных. Обыкновенный слушатель просто наслаждается музыкой, не думая о смысле действия (это еще наилучший слушатель, один из тридцати или сорока), или, наоборот, смотрит на сцену, ничего не понимая в музыке и нимало о ней не заботясь, как огромное большинство. Все это я говорю о „неправде“ сознательной и преднамеренной, т.-е. об иронии. Гораздо чаще те случаи, когда между поэзией и музыкой нет никакой особенной связи или даже вовсе никакой; бывают даже весьма осязательные, элементарные нарушения, так называемой, „правды в звуках“, нарушения не в смысле какого-нибудь Рихарда Вагнера или позднейшего Даргомыжского, а в смысле общепринятого жаргона музыкальной выразительности, как он установился у нас, под влиянием „Жизни за царя“, на западе под разными влияниями, эру которых можно считать приблизительно от „Фенеллы“ или от „Вильгельма Телля“. Люди, мало сказать, что уступавшие Петру Ильичу в таланте, но едва способные к мало-мальски сносной самостоятельной композиции, владели этим жаргоном; у Петра же Ильича его нет. Я порою склонен думать, что он им просто гнушался. Повторяю, он отдавался „вдохновению“ в хорошем и дурном смысле, и слабые места его опер—самая горькая насмешка судьбы над теми его противниками, которые считали его ученым и послушным рутинером. Ученость в нем была, особенно если прилагать снисходительный русский масштаб; была и рутинерность,—не скажу, чтоб

особенно много: если бы было больше, то и тогда не велик был бы грех,—без рутины не обходится ни один новатор, ни Брамс, ни Франц Лист, ни Бетховен третьего стиля, ни Верди последних дней. Что же касается третьего атрибута, т.е. послушания, то я решительно не вижу, где оно у него сидело: в моих глазах скорее можно было бы назвать его революционером, если бы такое слово можно было произносить при виде его кроткого и изящного образа. Консерватором он мог казаться только в России, потому что попал в такую минуту, когда были разнузданы инстинкты разрушения. Попробуйте сравнить его оперы не с „Анжело“, не со „Псковитянкой“ и не с „Каменным гостем“, а с творениями Педротти, Петреллы, Фелисьена Давида, Майльера, Виктора Массе, Игнатия Брюлля и Несслера, и вы получите мерило, хотя бы приблизительно верное.

Все это, признаться, меня очень мало интересует. То есть, могло бы интересоваться, если бы не успело надоесть давным давно. С тех пор, как я себя помню, большие и малые газеты, толстые и тонкие журналы, умные и тупые книги только и делают, что сокрушаются об отсутствии драматической правды в опере. Петр Ильич действительно грешил в этом отношении, грешил по причинам, которые я старался раз'яснить, и если бы не грешил, то оперы его были бы складнее, понятнее и эффектнее. Но упреков от музыкальной критики он не избег бы ни в каком случае. Музыкальная критика (не у нас одних, а также и на западе) на ¹⁹/₂₀ состоит из жалоб на недостаток серьезности в инструментальной музыке и на обилие „неправды“ в музыке вокальной. Если у Чайковского этой неправды еще на несколько градусов больше, чем у Мейербера или даже у Верди среднего периода, то я сердечно рад. Стремление к драматической правде, в том популярном смысле, в котором только и может его разуметь панургово стадо музыкальных рецензентов, такое стремление, говорю я, есть толчение воды. Стремление к драматической правде на каждом шагу ведет к неправде, к обману, больше всего—к самообману. Стремление к драматической правде подарило современное поколение такую массу музыки плоской и тривиальной, вычурной и сумасшедшей, слишком трудной и непригодной к исполнению, фальшивой и неудобной для слушателей, что те великие результаты, которых оно достигло в XIX веке, почти становятся невидимы, тонут в океане бели-

берды. Когда я про неизвестного мне композитора узнаю, что он с особенной умеренностью и аккуратностью (или с особенным жаром вдохновения) соблюл драматическую правду, воображение мое немедленно начинает пошаливать. Прежде всего мне представляется известное число громких криков в сопрано и в теноре. Крики эти я слышу, хотя оркестр делает все от него зависящее, чтоб их заглушить. Как в криках, так и в усилиях оркестра я за многое множество лет не усматриваю почти ничего нового (то действительно новое, что есть у Рихарда Вагнера и у Верди, ново по музыке, и к хлопотам о драматической правде не имеет отношения). Одне и те же „жестокости“ изображают неверную жену, любящую дочь, разъяренную львицу, невинного ягненка, и, строго говоря, не должно к этому придирается: казенщина неизбежна, ее появление можно заранее предсказать в определенный срок; она происходит от стремления повсюду выразить высшую степень пафоса. Как сказал однажды Ганслик, эта музыка говорит не иначе, как в превосходной степени. Превосходная степень в крике, превосходная степень в четырех трубах и четырех тромбонах оркестра, превосходная степень в „тарелках“ и в тамтаме влечет за собою превосходную степень и в употреблении аккордов. Божественный дар гармонии дается не всякому, но подслушать резкую выходку у Мейербера, у Галеви, у Верди, у Бизе сравнительно легко; с некоторым темпераментом и малою техникой можно достигнуть и того, чтобы выкинуть штуку, которая звучала бы еще неприятнее и в тоже время не обличала бы безграмотности. Я этими словами не киваю на господ Брюно, Леонкавалло и им подобных. Эти прогрессисты новейшей формации не довольствуются правдой в пределах, сейчас намеченных, а для вящего парения подпускают также и прямой безграмотности. Еще менее могу я иметь в виду Рихарда Вагнера, тенденцию которого я нахожу странною, но который, вместе с тем, принадлежит к трем-четырем величайшим гармонистам столетия. Нет, я говорю обо всех вообще; забота о пафосе ведет к систематическому оскорблению слуха и, например, в Германии порядочные музыканты уже давно дошли до того, что благозвучие—и в том числе большую часть Чайковского—считают прямо тривиальностью.

Следует оговориться, что от этого рода правды в звуках и сам Чайковский не был свободен. Он не был бы человеком

своего времени, он совсем не жил бы во времени, если бы царил в сфере абсолютной. Конечно, слух у него был богатейший, но и у него есть напускной диссонанс и напускная пестрота модуляций; затем, есть утрировка в употреблении медных и ударных инструментов, в чем он грешит порою даже больше иного композитора противоположного лагеря. Но, за всем этим, у Чайковского есть и та драматическая правда, которая недовольствуется шаблонною гиперболой, не живет исключительно на средства материальные, употребление которых доступно самому дюжинному ремесленнику, но которая основана на музыкальном умении и изобретении. Обращаясь к отдельным примерам этой лучшей манеры Чайковского, я с удовольствием отмечу полную солидарность свою с одним из приговоров публики. „Опричник“ состоит из музыки кое-где поверхностной и легкомысленной, недостаточно выдержанной по стилю, но в общем чрезвычайно выразительной и правдивой. Местами звучит какая то гениальная горечь, энергия, массивность; обилие прекрасных кантилен не мешает, а способствует верности характеристики. Преобладание грустных или страшных моментов в сюжете, идя навстречу известной уже нам склонности Чайковского к односторонней и преувеличенной манере, казалось бы, должно было вызвать и в музыке однообразие. Такое однообразие, пожалуй, есть, но только в самом общем направлении и настроении музыки. Оно не исключает возможности меняющейся и энергической характеристики, примеров которой множество: в партиях Андрея, старухи Морозовой, также и Наташи (кроме первого действия, где Наташа поет русскую народную песню ¹⁾), испорченную приставкой свободного окончания в Вердиевском роде, а потом, пришедши на сцену вторично, уже целую итальянскую каватину) звучит настроение действительно трагическое. Выразительность черпает свою силу из мелодии и гармонии, при чем мелодия

¹⁾ Слова: „Соловушка в дубравушке“ присочинены к мелодии этой песни, если не ошибаюсь, А. Н. Островским, которому Петр Ильич сыграл ее на фортепиано. Слова оригинала начинались: „Коса-ль моя ты ко-сынъка, коса-ль моя коротенька! А я у вас, маменька, молоденька“. Записана Петром Ильичем в Мазилове, под Москвою, на обратном пути после поездки со мною вдвоем в Кунцево. Пела крестьянская девушка, лет четырнадцати, в тоне не А фригийском, как теперь, а увеличенной квартою выше, в Dis фригийском, так что начиналось с повторяемой малой сексты dis-b.

округлена и дописана, как у Глинки, а не прервана, не изломана на половине периода, как это любят современные прогрессисты и как это слишком часто встречается в некоторых из позднейших опер нашего композитора. Иногда характеристика, под влиянием знаменитых образцов нашего времени, становится в разрез с привычками слуха, воспитанного на классической музыке: так, в последнем действии проникнутая глубоким чувством фраза Наташи: „Ты мне жизнь и свет, радость и покой“ гармонизована так называемую pedalю на тонике (в мажорном ладу), т. е. такими аккордами, которые мы привыкли считать превосходной иллюстрацией тихого, невозмутимого счастья и ленивой неги. Трудно решиться сказать, что здесь был сделан промах: употребление именно этого последования аккордов для иллюстрации самого бурного и страстного излияния, кажется, сделалось всеобщим и почти обязательным для композиторов наших дней; я же, со своей точки зрения, могу видеть в этом приеме лишь один из примеров той иронии, о которой говорил несколькими страницами раньше. Гораздо проще и без всякой иронии трогательно и многозначительно ариозо Наташи же в третьем действии („Отец! как перед богом, так пред тобою я“), страница характеризующая и самого композитора в том отношении, что она довольно похожа на два принадлежащие ему нумера, достигшие гораздо большей известности—на монолог Иоанны д'Арк (прощание с родиной) и на так называемое „письмо Татьяны“ в „Онегине“. Кульминационной же точкой оперы должно считать сцену посвящения Андрея в опричники, где музыка отличается энергией и величием, которыми Чайковский, вообще говоря, богаче в инструментальных сочинениях, чем в вокальных. Замечательно, что музыка достигает кульминационной точки именно там, где драматические струны всего сильнее натянуты. Этого в теории требует Вагнер, но на практике этого не бывает почти никогда, и в самих „Нибелунгах“ драматическая, быстрая по действию, эффектная на сцене „Погибель богов“ бесконечно ниже по музыке, чем эпически-покойные, словоохотливые и растянутые „Зигфрид“ и „Брунгильда“. Подтверждение моего взгляда можно найти, между прочим, и в той опере Петра Ильича, которая по времени сочинения непосредственно следует за „Опричником“.

Относительно „Кузнеца Вакулы“ мнения и вкусы публики радикально разошлись со мнениями и вкусами самого компо-

зителя. Я могу говорить об этой опере с тем большею свободой, что я в 1875 году не только имел честь заседать в комиссии, выдавшей композитору единственную на конкурсе премию, но даже был выбран секретарем; так что если она ошиблась по существу приговора, то на меня падает дробная часть вины, но если ошибка была в форме, то вина уже вся моя. Нам, членам комиссии, партитура понравилась; в публике эффекта не было. Как по музыкальному стилю, так и по отношению музыки к слову, „Кузнец Вакула“ существенно отличается от предыдущих опер. В музыке итальянское влияние, столь ощутительное в „Опричнике“ (и, осмелюсь прибавить, еще более в „Воеводе“), исчезло; заметно стремление писать в чисто-русском роде, принимая „чисто-русский род“ в смысле не „Рогнеды“ и не „Вражьей силы“, а еще менее Мусоргского, но в смысле среднем между романсами г. Балакирева, романсами г. Римского-Корсакова и „Вильямом Ратклифом“ г. Кюи. Не только все темы, но и подбор аккордов сохраняют при этом определенную, столь легко узнаваемую физиономию Чайковского, так что получается любопытное сочетание элементов, впоследствии распавшихся (такое же сочетание можно наблюдать во многих его романсах). Отношение вокальных партий к оркестру новое: они уже не имеют преобладающего значения, на манер „Жизни за царя“, а входят в число „голосов“ гармонии, иногда в качестве верхнего, иногда среднего, часто имея содержание декламационное, в то время как вся музыка находится в оркестре, что в 1876 году очень не понравилось певцам, хотя те же певцы с удовольствием и с полным убеждением пели и „Псковитянку“, и „Бориса Годунова“. Музыкальная декламация, до тех пор бывшая у Чайковского в сильном пренебрежении, сделалась правильнее и тщательнее; настоящего призвания к ней я в „Кузнец Вакуле“ вижу менее, нежели в „Опричнике“, гораздо менее, чем в популярных, сравнительно „легких“ последних операх Чайковского: стремление к реализму в духе „молодой русской школы“, как я уже имел случай заметить, было в нем напускное, не соответствовало ни сильным, ни слабым сторонам его таланта. Если „Кузнец Вакула“—попытка бросить лживый оперный путь, отыскать светлый храм драматической правды, то в нем позволительно видеть одну лишь неудачу. „Молодая русская школа“ все равно не признала Чайковского своим; итальяно-

маны—явные и тайные—не нашли в новой музыке ничего, кроме ученой скуки.

В ней было гораздо больше. „Кузнец Вакула“—одно из тех произведений, которые вполне годятся для исполнения на концертной эстраде, как исполняются у нас „Гибель Фауста“, Реквием Верди, как исполняются вообще оратории. Если бы можно было найти какую-нибудь другую форму исполнения (например, исполняя концертным же способом, ставить в антрактах живые картины из Гоголевской повести), то эффект, может быть, вышел бы еще вернее. Наконец, в будущем, когда музыкальный уровень публики будет значительно выше настоящего, сценическое исполнение оперы обыкновенным способом обещает, как мне кажется, если не громкий успех, то все же почетный и радостный прием. „Кузнец Вакула“ смотрится и слушается во всяком случае охотнее „Геновефы“ Шумана, за постановку которой я так безуспешно ратую. Точно также и перед операми Берлиоза он имеет преимущество мелодичности и текучей фактуры. В репертуаре будущего ему, как мне кажется, обеспечено положение никак не худшее, нежели положение „Геновефы“ или „Бенвенуто Челлини“. Насколько он превосходит их внутренним содержанием—другой вопрос, о котором в настоящее время праздну спорить. Мы скажем, во всяком случае, что, как фантастическая, так и реальная, юмористическая сторона Гоголя нашла в Чайковском даровитого и оригинального иллюстратора. Именно оригинального: творец „Опричника“, песни арфиста из „Вильгельма Мейстера“, будущий творец Четвертой симфонии, „Онегина“ и „Спящей красавицы“ виден и в этой полукомической опере; даже можно сказать, что симпатичная эта самобытность соединяется с некоторою неподатливостью, что талант менее глубокий, более многосторонний ближе подошел бы к существу задачи. Мне всегда представлялся идеальный „Кузнец Вакула“ существенно отличным от того прочно заложенного, крепко построенного, богатого, блестящего, остроумного, местами пикантного и курьезного произведения, которым подарила нас неистощимая муза Чайковского. В этом идеальном „Кузнец Вакуле“, прежде всего, было бы гораздо менее „учености“. Он был бы ближе к Глинке и Оберу, нежели к Кюи и Римскому-Корсакову. Музыка, вообще говоря, имела бы характер более веселый; как в классическом периоде конца прошлого столетия, сильные ударения, острые диссонансы, дальние модуляции при-

берегались бы для немногих исключительных случаев, хотя, конечно, Оберо-Глинкинский стиль все-таки пестрее и обильнее приправами, чем Моцарто-Гайдновский. В эту воображаемую мною оперу вполне мог бы войти дуэт Солохи с бесом: „Оседлаю помело, помело“ и основанный на мотиве этого дуэта небольшой галоп, играемый оркестром в опере Чайковского и изображающий полет казака верхом на чорте (после заклинания в Н-dur: „Гой вы, ветры буйные“ и перед хором невидимых духов), тогда как в имеющейся теперь музыке эта оркестровая интерлюдия вопиющим образом противоречит серьезному характеру и того, что предшествует, и того, что следует за нею. „Бронзовый конь“ Обера, аллегро арии Людмилы в первом действии „Руслана“, некоторые из комических романсов Даргомыжского—вот образчики того стиля, в котором приблизительно был бы написан этот идеальный вариант. У Петра же Ильича и помимо упомянутого галопа кое-где разбросаны детали в этой легкой манере. Никогда она в его опере не переходит в плоскость, никогда от нее не отдает Флотовым или слабыми минутами Доницетти. Но она не есть манера Чайковского; она не вяжется с характером целого; те ценители, которых возмущает ария Людмилы, не могут помириться и с галопом беса. Не все, но многие из вставных нумеров, прибавленных композитором при переделке, написаны в этой более легкой манере и доставили „Черевичкам“ успех, какого не мог иметь их первообраз. Не будучи педантом эстетической морали, я нумера эти слушаю с удовольствием, присоединяюсь к рукоплесканиям публики и все-таки нахожу, что они не укрепляют, а расшатывают организм целого. Смущаемый влиянием „молодой русской школы“, всегда чопорной и брезгливой ко всему легкому, Чайковский не схватил с самого начала путеводной нити, которая провела бы его через лабиринт противоречий, которая помогла бы ему усвоить сущность задачи. Современник Обера и Глинки, Гоголь, правильно понятый, вдохновил бы его тем содержанием, из которого должна была состоять вся партитура, но которого в действительности хватило лишь на несколько штрихов в „Кузнеце“ и на несколько вставных нумеров в „Черевичках“.

Проиграв генеральное сражение, позволительно еще иметь частные успехи. Обильная изобретением, любопытная по технике, грузная и не к месту серьезная музыка Чайковского на каждом шагу возбуждает мысль и пленяет чувство. Каждая из отдельных

партий изобличает громадную силу дарования, вышедшего из первоначальной ложной колеи и попавшего в другую, еще более ложную. И здесь, как на каждом в сфере искусства шагу, подтверждается наблюдение, что ложность основного принципа, основной задачи, не мешает ни правде, ни красоте в отдельных моментах развития и выполнения. Я так распространился о коренном противоречии, что у меня почти не осталось места указать гармонию подробностей, указать отдельные красоты, которыми, скажу еще раз, музыка „Кузнеца Вакулы“ и еще более „Черевичек“ подкупает на каждом шагу. Коренное противоречие ощутительно для слушателя, привыкшего к Моцарту, Россини, Оберу и Веберу; русская публика семидесятых, а еще более девяностых годов очень мало знает музыку этого рода, исключая разве „Севильского цирюльника“ Россини. Мнящие себя консерваторами ведут свое летосчисление от Гуно и Бизе; прогрессисты—кто от „Вильяма Ратклифа“, кто от „Бориса“ Мусоргского, кто от „Вражьей силы“. Приученные слышать крепкое словцо и не бояться разухабистого движения, мы не только не находим музыку „Кузнеца Вакулы“ слишком серьезною, слишком грустною, слишком веско гармонизованною, слишком медлительною по темпу, метру и ритму, но, напротив, ощущаем приятное удивление от ее сравнительной легкости. Лет десять тому назад я в Москве познакомился с одним молодым немцем, имевшим в портфеле готовую партитуру новой музыкальной драмы. Я нашел в нем человека начинающего там, где кончается „Погибель богов“. То, что мне казалось нестерпимым парадоксом, для него было азбучною истиною. И вот от этого музыканта не только будущего, но отдаленнейшего будущего, я имел удовольствие услышать, что музыка „Евгения Онегина“ отличается прозрачностью и классическою невинностью. Наша современная публика имеет с этим господином то общее, что она знает не историю, а лишь газетную хронику искусства. Она может (справедливо или несправедливо) клеймить „Кузнеца Вакулу“ за недостаток драматической правды; она никогда не сознается, что музыка слишком учена или тяжеловесна.

В 1876 году, когда мы впервые услышали „Кузнеца Вакулу“, эта тяжеловесность могла казаться личным свойством Петра Ильича, пороком его музыки, неразрывно связанным с ее достоинствами. Ныне мы знаем, что причина лежала не в нем

или, по крайней мере, не в нем одном. Подчинение чужому авторитету и влиянию могло повредить данной опере в данный момент, но оно не могло лечь камнем на все его последующее развитие, оно не могло даже помешать красоте многих и многих страниц настоящей партитуры. Чуждая комической музе полнота настроения сильно и красиво сказывается в арии Оксаны перед зеркалом („Цвела яблонька в садочке“) и в так называемом „ариозо“ Вакулы („О, что мне мать, что мне отец“); неподдельным юмором дышет квинтет поклонников Солохи, где излишняя серьезность музыки становится преднамеренным и превосходным эффектом; великолепная мелодия второго ариозо Вакулы („Вот уже год прошел“), сопровождаемая густыми полновзвучными аккордами, проникнута скорбью и покорностью судьбе; совершенно новая для Чайковского струна затрагивается оригинальным хором русалок („Темно нам темненько“), о котором я не решаюсь, но хотел бы сказать, что ощущение стужи передано с не меньшею находчивостью и смелостью, чем у Глинки в знаменитом хоре поляков в лесу. К комическим же моментам, удачно схваченным и переданным, следует отнести прекрасный контрапункт, которым оркестр сопровождает завывания Оксаны и Солохи, плачущих в 4-м действии об отсутствии Вакулы. Существенно другой, более популярный характер носят куплеты, вставленные композитором при переделке: куплеты Светлейшего („Петрограду возвестил“) уместные и эффектные, хотя характера более общего, мало индивидуального, и песенка школьного учителя („Баба к бесу привязалась“) пикантная до изысканности и написанная в церковном ладу. Над всей этой мастерски сработанной, не редко вдохновенной музыкой возвышается „польский“, в котором праздничный блеск мирного торжества соединяется с какою то боевой отвагой и героизмом, как бы изображая отошедший в легенду век, когда чудеса военной доблести уживались с прихотливой и утонченной придворной роскошью.

Я сейчас говорил о музыкальном нумере, выдающемся по достоинству и в то же время носящем отпечаток более общий, чем индивидуальный. На первый взгляд может показаться, что определение это применимо к целой партитуре одной из обширнейших опер, написанных Чайковским. Музыка „Орлеанской девы“ гораздо более, чем приличное общее место, чем „почтенное“ произведение, чем плод добросовестного старания и

профессорского умения. Это не „капельмейстерская музыка“; это музыка богатая и блестящая, местами проникнутая истинным трагическим пафосом. Но в то же время это такая музыка, в которой очень мало слышно прежнего Чайковского. Она держится в области пограничной между прежним Чайковским и Мейербером; кое-где она захватывает даже Россини („Вильгельма Телля“), и этот новый поворот, не понижая уровня мысли, благотворно действует на крепость и тонкость техники. „Тонкость“ тут следует понимать особо. Кто пишет для малого круга, тот волен пускаться в „тонкости“; кто говорит с толпой, тот должен употреблять выражения простые. Даже излишняя простота, даже некоторая „крупная соль“ не вредит, а способствует впечатлению. Для малого круга писали те люди, около которых мы привыкли видеть Чайковского между первыми его фортепианными пьесками и „Черевичками“; если в числе влияний, стоявших у его колыбели, мы находили Верди, то это в его собственных глазах было детское воспоминание, дилетантская шалость, привычка дурного тона, от которой надлежало отделяться ¹⁾. С переселением в Москву, поступив в профессора консерватории, он стал еще дальше от популярного стиля, ближе к писанию для немногих избранных, что вполне объясняется влияниями, его окружавшими. Вагнеристы Косман и Клиндворт, ново-романтик Николай Рубинштейн, сами русские профессора, выросшие на Бетховене и веровавшие в Даргомыжского, должны были удерживать его на пути далеко не только от всего тривиального, но от всего, носящего эту кличку. Он планировал в „Воеводе“ арию для Дубровина (баса), которую играл мне и которая мне понравилась, но затем уничтожил ее, как мне показалось, исключительно потому, что она смахивала на „итальянщину“. Был ли это культ „тонкости“? Признаем ли мы его первые оперы произведениями тонкими? Не лучше ли нам утверждать вместе с ходячею критикой, что тонкость и популярность взаимно исключаются? По моему, нет: я считаю и Мейербера, и Россини („Вильгельма Телля“) тонкими и художниками, гораздо более тонкими, чем вдохновенными, глубокими или поэтич-

¹⁾ Однажды в 1865 году я показал ему фортепианный набросок первого аллегро сонаты для класса Н. И. Зарембы. В „побочной партии“ этого аллегро он усмотрел пошловатую тему и со смехом сказал мне: „Чистый Верди!“ Даже и в школьной работе он хотел избегать „итальянщины“, тогда как он „Троватора“ с г-жею Брони слушал с удовольствием.

ными. Тонкость может быть цветком, выросшим на почве непосредственного творчества, но она может также быть в знании, в рефлексии, в процессе работы; вот эта последняя тонкость имеется не только в „Плоэर्मельском празднике“, в „Пророке“, в хорах и танцевальных нумерах „Вильгельма Телля“, вы найдете ее даже в „Роберте“ с его балаганной чертовщиной, даже в трескучей и лживой „Северной звезде“, и когда я говорю, что „Орлеанская дева“ по технике тоньше предыдущих опер Чайковского, я разумею ту тонкость экспрессии и сценического эффекта музыки, которая вполне совместима с популярною мелодией и даже нередко на популярности основана. Признаться, я люблю „Орлеанскую деву“ менее „Онегина“, менее „Спящей красавицы“ и „Щелкунчика“, но здесь для меня останавливается определенность и несомненность сравнительной оценки: прелестной ясности и простоты последнего периода Чайковского она не имеет, но есть в ней какая-то сила, какая-то горячность, и, если бы вспомнили об этой опере теперь, в ней нашли бы не один лишь монолог Иоанны, не один лишь эффектный хор ангелов в конце первого действия, вообще не одно лишь первое действие, временно выдвинутое спектаклями прошлой зимы. В каждом из остальных действий нашлись бы и музыкальный интерес и драматическая характеристика: для примера, упомяну хотя бы о сцене коронации с массивным и гармонически-смелым маршем, о двух сценах Иоанны с Лионелем (в третьем и четвертом действиях), вносящих в оперу религиозно-воинственного характера новый элемент страсти, или о сцене казни, где ужас положения выражен без преувеличения и с изяществом. Множество отдельных черт драматичных и правдивых связаны между собою более крепким цементом в этой опере, чем прежде; шаг назад в глазах вагнеристов, в глазах серовистов, в глазах балакиревистов был, по моему убеждению, шагом вперед в сторону „органически-сложившейся музыкальной драмы“.

Наши историки, вообще говоря, не пишут никакой истории, кроме русской. Это тем более кидается в глаза, что у нас знание иностранных языков очень распространено; притом страсть к иноземному до того сильна, что весьма часто ставилась нам даже в укор. Быть может, в самом уколе иногда сказывалась нотка одностороннего на китайский лад „премудрого незнания иноземцев“. Такую же нотку односторонности слышу я и в том требовании, чтоб опера брала исключительно отечественные сюжеты.

Этому требованию не удовлетворяют ни немцы классического периода, с которыми Чайковский имеет мало общего, ни наши Даргомыжский и Рубинштейн, влияние которых на него порою заметно, ни Верди, Гуно и Бизе, к которым он еще ближе, особенно под конец своего поприща. Только крайняя левая Глинкинской школы и разве-разве, позабывшие. „Юдифь“ серовисты могут иметь притязания на исключительность, могут предъявлять или выполнять подобное требование. Но я не скрою, что сам Петр Ильич относился к подобному взгляду сочувственно. Он любил боярские кафтаны, сарафаны, кокошники, даже плясание в присядку. В середине восьмидесятых годов он однажды сказал мне, что ему просто смешна кажется опера, распеваемая русскими артистами в России, при русской публике, когда действующие лица именуют себя Джамбаттиста, Меркуцио или Бранцио. Как тогда, так и теперь я нахожу, что русские сюжеты не были его делом и что лучше быть Крестовоздвиженским и называться Меркуцио, нежели, оставаясь тем же Меркуцио в изображении того же Крестовоздвиженского, выдавать себя за Мстислава Храброго. Исключительная любовь к русским сюжетам даже в г. Римском-Корсакове представляется мне недоказанною. Отчего бы творцу „Шехеразады“, „Антара“ и „Испанского каприччио“ не подарить нас одной оперой испанской, одной—арабской, одной—из мира фантастического? Нелья утверждать заранее, что он не сумеет носить иностранный костюм; можно только сказать, что он прекрасно будет носить русский. Близость к группе, в которой г. Римский-Корсаков пользуется таким заслуженным почетом, близость по времени, иногда по месту, отчасти по личным отношениям, порою превращалась в какое-то подобие принципиальной близости, и тогда Петр Ильич, в котором сердце и воображение были несомненно русские, который прекрасно сохранял русский стиль в обработке иностранных сюжетов, желал ограничить себя также и сюжетами русскими. Это было недоразумение вдвойне опасное, когда сюжеты были исторические. Я нахожу, что и „Мазепа“ и „Чародейка“ менее правдивы, менее сценичны, более страдают длиннотами и неровностями, чем „Орлеанская дева“, и приписываю неуспех именно русскому сюжету. Не должно забывать, что русская опера в трагическом роде, по имевшимся у нас образцам, отличалась или должна была отличаться от итальянской или французской строго-драматическим принципом,

а это на практике вело, ведет и еще долго будет вести к Вагнеризму прямому или косвенному. Более горячий и вдохновенный „Мазепа“, более обдуманная, ровная и тщательно написанная „Чародейка“—обе принадлежат к этой сфере косвенного Вагнеризма. Оперы эти не похожи, не говорю на „Нибелунгов“ или „Тристана“, но даже, если хотите, и на „Тангейзера“: нигде нет прямого подражания. Но Рихард Вагнер, а еще более его русские сознательные и бессознательные поклонники невидимо присутствуют и сказываются в напускной „серьезности“, избегающей закругленных периодов, дающей преобладание оркестру, щедрой на резкие штрихи в употреблении аккордов и модуляций, плавающей в ревуших волнах огромного оркестра. Там, где элементы эти у места, „Чародейка“ и, быть может, еще более „Мазепа“ поражают нас вдохновением и искусством. Сюда прежде всего принадлежит широкое и блестящее первое действие „Чародейки“, в котором так называемые устарелые оперные формы столь счастливо рисуют величественную бытовую картину (на этот раз у Чайковского вполне хватило русского духа); сюда же—эффектная и мрачная баталическая картина, составляющая в „Мазепе“ отдельный оркестровый антракт („Полтавский бой“). Сюда же относится в „Чародейке“ дуэт Юрия с княгиней, в котором при полноте и глубине чувства, видно какое-то отсутствие страсти, какая-то чистота этического характера, заметно отличающая пафос выражения от знакомого нам пафоса в любовных дуэтах. К сожалению, мелодия его не закруглена или, вернее сказать, свободные приставки, составляющие ряд заключений, взаимно ослабляют эффект одна другой и вместе портят впечатление первых шестнадцати тактов, тогда как в этих шестнадцати тактах сущность всего нумера. В той же опере я назову еще, в несимпатичном мне третьем действии, дуэт Юрия с кумой, к которому принадлежит великолепная полу-итальянская мелодия: „Когда ты гнев в душе моей, поведав все, смирила“, ей же присущий итальянизм несколько не мешает носить легко узнаваемый отпечаток стиля Чайковского. К красотам „Чародейки“ я отнесу также оригинальный и могучий балетный номер, могучий, несмотря на некоторую отвлеченность музыки: вся она весьма искусно, но с беспощадною логикой основана на мотиве из двух тактов, мотива треньканья на балалайке, не без юмора подслушанного у нашего простонародья. Наконец, я назову глубокую по замыслу, кра-

сивую по выполнению сцену колдуна с княгиней в последнем действии. В этой сцене контраст между ледяным спокойствием отшельника и бурей в душе оскорбленной и мстительной женщины выражен простым и гениальным образом посредством повторяющейся мелодии народного пошиба; равнодушный эпический характер музыки как бы дает чувствовать преграду, о которую разбивается бессильная злоба. В „Мазепе“, кроме упомянутого уже симфонического антракта, я указал бы на прелестный хор первого действия: „Нету, нету тут мосточка“, в котором я опять вижу пример свойственной нашему композитору иронии: серьезный и величественный характер музыки, как это бывает с нашими народными песнями, кажется несовместимым с шутливыми словами. Дуэт Мазепы с Марией во втором действии опять содержит одну из тех мелодий („Мой друг, несправедлива ты!“), которые составили славу нашего композитора и в которых искренность его настроения вылилась в изящной форме. Более драматический по характеру и стремительный дуэт Марии с матерью, в котором тревожное и нетерпеливое чувство переданы посредством богатой гармонической прогрессии. Венцом мелодической красоты в этой опере, красоты, соединенной с удивительным пафосом выражения, я признаю бы дуэт Андрея с Марией, один из перлов творчества Чайковского, к сожалению, являющийся в такой поздней стадии развития фабулы, после стольких страниц грузной, громкой и богатой партитуры, что обыкновенный слушатель уже не имеет восприимчивости для его нежной красоты.

Если я здесь заботился о градации и приберегал „лучшее“ к концу, я в обзоре музыкальной стороны опер, конечно, отложил бы „Евгения Онегина“ до заключения, так как между операми он составляет венец творчества Чайковского. Но я желаю выделить в особую группу те его произведения, которые начинаются со „Спящей Красавицы“ и составляют новую манеру (более популярную и более далекую от „молодой русской школы“), и потому оставляю „Онегина“ здесь, как вершину молодого Чайковского, простирающегося до 1889 года. В современной музыке мало опер, которые доставили бы мне более чистое наслаждение, и положительно нет ни одной, которую я приветствовал бы с таким злорадством. О злорадстве мне нечего распространяться вторично; отношение Чайковского к музыкальной драме, глубокое и многолетнее недоразумение между моим другом и мною и внезапное, легкое разрешение диссонанса,

внезапная гениальная находка если не оправдывают, то отчасти извиняют желчное удовольствие критика, состаревшегося в борьбе и вдруг нашедшего неожиданное и великолепное оружие. Что касается до чистого наслаждения, то я не скажу, да и вряд ли кто-нибудь скажет, чтобы „самое чистое“ значило „самое острое“ или „интенсивное“. Рихард Вагнер давит массой, ослепляет красками, соблазняет и мутит сладострастной негой; Берлиоз поражает исполинскою уродливостью, неуклюжим величием, неистощимую фантазией; Рубинштейн импонирует античною строгостью письма, воздержанием и сухостью несколько преднамеренными; неразборчивый Верди увлекает жаром народного трибуна, пафос которого при всей театральности искренен и при всем безвкусице тонко обдуман. „Онегин“ не есть воплощение ни одной из этих сторон музыкального творчества; это комбинация Шумана и Гуно на русской почве; в нем нет ни строгой художественности, ни грубого битья на эффект. Невольно вспоминаешь графиню Мерси д'Аржанто, иронически называвшую Чайковского „de la musique gris-perle“. Что-ж? Пускай будет gris-perle. Я не нахожу ничего обидного в том, чтобы музыка „Онегина“ имела цвет серенького русского неба, серенькой будничной действительности; я даже готов упрекнуть ее в недостаточной бесцветности. Музыка эта не всегда оттеняет серенький тон светского приличия; ей не хватает сдержанности: таких fortissimo не должно быть у „порядочных людей“. Я уже говорил о сценическом промахе, составляющем пятно оперы — о шумном и скандальном вызове на дуэль, брошенном в присутствии женщин, в присутствии чуть ли не целого уезда, собравшегося мирно поплясать и поиграть в бостон. Хотя степень музыкального достоинства, как я старался показать, независима от выразительности звуков, а тем более от литературного достоинства текста, но здесь сценическая несостоятельность самым грустным образом совпадает с понижением музыкального уровня, и громкие крики помещиков и помещиц, выведенных из себя поступком Ленского, не интересуют меня ни гармонически, ни ритмически („без ссоры не могут ни часу остаться, повздорят, поспорят, сейчас же и драться“); даже предыдущее анданте Ленского („В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли“), хотя несомненным образом обличает руку композитора, не только в один из слабых его моментов: оно принадлежит к одной категории с теми меланхолическими его andante

(„старец безумный“ в первом действии „Мазепы“, „где же ты, мой желанный“ в четвертом действии „Чародейки“ и мн. друг.), задумчивого и мечтательного характера, всегда в трехдольном размере, большою частью триолями, которые у него в местах сильно-драматических составляют как бы хроническую болезнь. Продолжая говорить о том, что мне не нравится в капитальнейшей из опер Чайковского, я прежде всего принесу откровенное сознание, что „сцена и ариозо Ольги“ (в первом действии, после пляски крестьян), построенное на грациозном двух-тактовом мотиве и, что достойно замечания, прекрасное по декламации, в целом принадлежит к слабым нумерам партитуры: надоедливая, несмотря на свою краткость, „сцена“ дает образчик того, как композитор пробавляется повторениями и перестановками, когда его не осенила мысль или когда ему лень ее отыскать. Отдельные недочеты этой оперы происходят, по моему мнению, не столько от общего склада дарования Чайковского, сколько от неимоверной трудности влить стихотворную повесть, да еще знакомую каждому образованному русскому, да еще Пушкина, да еще с сохранением его стихов, в современную оперную форму. Но в этом прелестном произведении есть также общий порок, которого современники мало ощущают, которого люди музыкально необразованные не могут ощутить вовсе. Я уже говорил, что Чайковский был талант скорее могучий, нежели тонкий. Кроткий элегический тон его „Онегина“ обыкновенно на этот счет обманывает слушателя: чем более слушатель дилетант, тем он склоннее восхищаться „тонким письмом“, „Моцартовскою натурой“ и другими вымышленными добродетелями Петра Ильича. Или я очень ошибаюсь или его „Онегин“, напротив, грешит излишнею яркостью и пестротой, безмерным подчеркиванием, грузною роскошью. Это не Пушкин классического периода, зрелый и примиренный, а Пушкин „Кавказского пленника“ или „Цыган“. Трудно рассказать на словах, в чем разнятся стили двух смежных или, по крайней мере, близких эпох. Гораздо легче прибегнуть к примеру. Стоит представить себе „Руслана и Людмилу“ с одной стороны, „Мазепу“ и „Пиковую даму“ с другой стороны, чтобы почувствовать разницу между стилем, к которому мы привыкли, и стилем, в котором естественнее всего было бы обрабатывать Пушкина. Музыка Петра Ильича могла бы по духу оставаться музыкою семидесятых и восьмидесятых годов и в то же время придерживаться прозрачной Глинкинской фактуры. Вот по-

чему в мелодии, ее аккомпанименте, в композиции (так называемой „форме“) иногда не чувствуется никакого противоречия, в инструментовке же—на каждом шагу, и даже монолог Татьяны, который весь должен был бы прозвучать в целомудренном и робком благоухании, аккомпанируется тромбонами. Порвав с рутинною современного прогресса почти на всех пунктах, Чайковский продолжал носить ярмо в инструментовке: оркестр его—не кристаллический ручей золотого века, а мутный и гневный поток времени, создавшего Верди, Гуно и Рихарда Вагнера.

Для меня „Онегин“ Чайковского не есть адекватное изображение Пушкинского „Онегина“. Как везде, так и здесь Петр Ильич—сам по себе. Но именно потому он создал партитуру необычайную по искренности, по свежести, по смелости, по единству настроения, по продолжительности дыхания, по грации подробностей, по энергии и образности выражения. На первый взгляд скучный и бессодержательный по драматической канве, „Онегин“ неотразимой силою приковывает зрителя к незначительному действию, к нераз'ясненным судьбам своих персонажей. Он приковывает потому, что зритель поглощен слушателем. Можно, пожалуй, согласиться с тем, что характеры в музыке недостаточно индивидуальны; можно сказать, что ни у Глинки, ни у Даргомыжского они не плавают в такой общей стихии. Но сколько в этой общей стихии нового и пленительного!

По поводу новизны следует сказать, что это не есть поразительная новизна Берлиоза, что новизна Рихарда Вагнера, более знакомая нам и более популярная, слышится у Чайковского лишь отдаленным отзвуком, новизна „русской молодой школы“—лишь в отдельных намеках и выходках. На первый взгляд эта новизна даже имеет вид чего то знакомого. Но такое впечатление ошибочно. Стиль „Онегина“—стиль Чайковского, и автор не виноват, если прежние сюжеты менее подходили к этому стилю, а новый, наконец, оказался подходящим. Нас же оттого не поражает „Онегин“, что мы в течение немногих лет, от первых романсов Чайковского до написания оперы, успели не только полюбить композитора, но и свыкнуться с ним. Сам же композитор был нов не в сторону чрезвычайной пикантности, вычурности, лохматой растрепанности; музыка его, как мы уже видели,—гриперлевая. Я полагаю, что прочность реформы видна, между прочим, и в том, что она появляется в костюме скромности. Мелодии „Онегина“ в свое время не поражали неслы-

ханной новизной; теперь их поет вся образованная Россия, а через десять лет, быть может, Европа с Америкой. Трудно предвидеть, на чем остановится успех: до сих пор не видно ни ослабления, ни паузы.

Я выше говорил об односторонней и преувеличенной манере Чайковского. В „Онегине“ эта манера бывает источником музыкальной красоты. Петр Ильич в своем преувеличении не занимался хитрым битьем на эффект, а, так сказать, кокетничал от простого сердца: если он сдерживался и подчеркивал в меру, он был бы менее верен себе. Сюда я отношу заключительную сцену во второй картине третьего действия, где, как я прежде упоминал, сценическая постановка бывает двойкая (в настоящее время употребляется только вторая, сдержанная, светски-приличная форма). Музыка бушует, а приликанные господа, с манерами обстоятельными и чинными, хотя и в смелом декольте Александровских времен, раскланиваются, говоря друг другу прощальные комплименты. „Je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune“, говорил Лагарп об Оресте, в ответ на парадокс Глюккистов, будто Оресту неприлично петь на сцене. Татьяне с Онегиным вполне прилично петь, но не обниматься, когда всякую минуту может войти супруг: такая сцена должна бы происходить где-нибудь на постоялом дворе, при сальном огарке и заснувшей горничной. Как сплешь и рядом у Петра Ильича, вышло и опрометчиво, и талантливо, и ложно, и вполне искренно. Вместо строгого, об'ективного отношения к делу мы имеем несколько горячих и благодарных мелодий, в которых много поэзии: публика это чувствует и мнит, что в них много Пушкина.

В арии князя Гремина Чайковский заставляет одно из лиц говорить словами поэта (как в первом квартете старуха Ларина вслух восхищается Ричардсоном, о котором Пушкин лишь упоминает). Сценическая неловкость арии в итальянской опере, не скажу на старинный, но на Вердиевский (пятидесятых годов) покрой была бы мало заметна: пелись и поются арии и не под такими неосновательными предлогами. В опере реалистической, в меццанской опере она весьма неприятна. Светские люди едва ли так долго стоят одни, мечтая, философствуя и жестикулируя. Ошибка смягчается умеренным и благородным тоном арии, отнюдь не оригинальной, не заключающей в себе ничего сильного или непредвиденного, написанной с явным старанием верно передать

изгибы стиха и течение мыслей. Это средней руки Чайковский с заметною склонностью к свободному, ариозному письму Даргомыжского и к его беспокойной пестроте модуляции. „Правда в звуках“ здесь является не в каком-нибудь затейливом наряде, не в поэтическом беспорядке, а, так сказать, в обще-гёнеральской форме.

Такую же на первый взгляд посредственную, в сущности верную характеристику нахожу я и в хоре девушек: „Девицы красавицы“. Попадись эта задача композитору „молодой школы“, он принялся бы за нее не в пример основательнее, откопал бы в сборнике или сам где-нибудь на Шексне записал народную песню, сочинил бы нумер в куплетной форме и варьировал бы принятый у нас *Soprano ostinato* по всем правилам Глинкинской школы. Вышло бы и по русски, и пикантно. Я нахожу, что вышло бы слишком хорошо. Мы не в России XVI века, мы не в царстве фантазии, мы в очень тесных рамках жизни, хорошо нам известной, смирной, слегка банальной. Чайковский написал элегантный хорик, прелестно звучащий в женских голосах (большею частью в три партии) и веселым своим тоном прелестно оттеняющий „равнодушие среды“ к душевным мукам Татьяны. Это не сенные девушки в излюбленных нами богатых нарядах; это дворовые девки, вероятно, босые, но в платьях с господского плеча или сшитых в подражание господским. Если мне скажут, что у Лариных такого тонкого просвещения не было, я отвечу, что Петр Ильич был житель по преимуществу городской, что он писал своего Пушкина и смотрел на жизнь двадцатых годов сквозь призму пятидесятих и шестидесятих. Эпические приемы и эпический тон, повторяю, были бы, повидимому, правдивее, но внесли бы фальшь гораздо более существенную.

У Чайковского играла огромную роль выразительность, так сказать, косвенная, выразительность пародическая, где музыка изображает не событие, не мысль, не чувство, а способ изображения того, другого и третьего в эпоху действия. Вообще говоря, он очень мало заботился о чистой и щегольской работе в подделке: даже в позднейший его период, даже там, где задача того настоятельно требовала, он обманывал, не стараясь о правдоподобии, а такой обман, как известно, всегда легко уличается. Я нахожу, что и здесь, где, казалось бы, рефлексия и техника важнее природного дара, что даже в музыке, сочиненной не по вдохновению, а „нарочно“, его выручал опять-таки талант. Чем

более с ним знакомишься, тем более изумляешься этой непокладистой и живучей силе, в течение четверти столетия ведшей нас от сюрприза к сюрпризу. В „Онегине“ бывает так, что пародия не вполне пародия, что, изображая эпоху, художник согревается незаметно для самого себя и, в конце концов, дарит нас изливанием искренним и увлекательным; бывает и так, что старомодность музыки изображается с несомненной утрировкой, мы же нашли, что сам композитор очень далек от стиля эпохи, вследствие чего контраст еще разительнее. Прибавьте к этому свойственную не публике, а музыкантам нашего времени привычку требовать прежде всего густоты и тяжеловесности, негодовать на Моцарта и улыбаться над Гайдном—и вы получите объяснение того неудержимого хохота, с которым публика всех сортов и наименований приветствует куплеты, в которых француз-гувернер поздравляет Татьяну и желает ей всяких благополучий. Я с намерением не упоминаю ни об эффекте французского языка на русской сцене, ни об эффекте еще вернейшем—русских стихов, сочиненных иностранцем. Не упоминаю потому, что на удочку этого рода можно поймать и такую публику, которая не отличит Буальдье от Берлиоза. В Австрии, в Германии, особенно лет пятнадцать тому назад, такая музыка отнюдь не предполагала бы ни грамматических ошибок в тексте, ни комических ужимок в исполнителе, ни шутовского на нем парика, а во Франции, тоже лет пятнадцать тому назад, она даже не допускала бы ни того, ни другого, ни третьего. Еслиб общий тон оперы был взят не во вкусе семидесятых, а во вкусе тридцатых годов (скажем—Галеви), то куплеты в стиле Монсиньи или Далеирака, написанные и гармонизованные с очаровательною простотой Чайковского, возбудили бы разве только улыбку удовольствия у знатоков; публика или приняла бы экспрессию за „заправскую“ или осталась бы нейтральною. Совсем не то—очаровательный дуэт в стиле Алябьева, Геништы или раннего Глинки, который поют сестры Ларины за кулисами при поднятии занавеса. Здесь легкая пародия на сентиментальный тон наших тридцатых годов незаметно переходит в серьезную и живую передачу, и пафос Алябьева становится пафосом самого Чайковского, хотя и более, нежели обыкновенно, сдержанного и как бы тронутого классицизмом. Нечто подобное можно сказать о знаменитом вальсе (с хором, на манер вальса во втором действии „Фауста“ Гуно). Так же, как и у Гуно, вальс не так

называемый „двухдольный“, не нынешний быстрый, а „трехдольный“, т.-е. старомодный медленный. Этот трехдольный вальс был новинкой в начале нынешнего столетия; свидетельством этой моды остался знаменитый своим упрямым, намеренно-комическим однообразием вальс в первой сцене „Волшебного стрелка“, где танец, модный во времена Александра I, впервые появился в качестве иллюстрации далекого прошлого. Он оказался прекрасным аксессуаром для картины эпохи Тридцатилетней войны, и Гуно написал вальс в том же темпе, но музыкально более интересный, для изображения эпохи более ранней на столетие. Чайковский же, вдохновившись не Вебером, конечно, а, очевидно, тем же знаменитым номером Гуно, написал вальс для изображения именно той эпохи, в которой танец этот вызывал и восторги, и пури-танское негодование. Для поклонников его таланта музыка этого номера, юмористическая и намеренно-чопорная в двух коленях (в первом и Н-мольном с мелодией в альтях женского хора), более искренняя и почти страстная в остальных, имеет, мне кажется, еще особенное значение. Сам композитор однажды, уже во времена „Спящей красавицы“, сказал мне: „вальсы я могу сочинять сколько угодно“. Хотя их очень много и в „Лебедином озере“, предшествовавшем „Онегину“, но те остались незамеченными, этот же обошел весь музыкальный мир. Может быть, его успех—косвенная причина того, что Петр Ильич снова сознал одну из существеннейших сторон своего творческого дара, своеобразность которого почти оправдывает противоречивые заблуждения нашей беспомощной музыкальной критики.

В „Онегине“ есть еще балетный номер, где танец имеет характер исторический, т.-е. вышел из употребления. Музыка эта не входит в состав первоначальной партитуры и была написана для петербургской постановки оперы. Эффектная и живая, она в поразительной степени свободна от обыденного балетного характера: обыкновенный слушатель легко найдет ее изысканной. Как бы то ни было, она не обнаруживает никакого намерения пародировать или изображать ту или другую манеру: это Чайковский последнего периода и больше ничего. Столь же мало пародии, конечно, и в других двух номерах, где танцы взяты из современного нам балетного обихода. Полонез, как известно, удостоился внимания Франца Листа.

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

Маститый Зарастро музыкального прогресса в выборе своем, вероятно, руководствовался случайностью: в вокальных произведениях Чайковского (как в операх, так и в романсах) не трудно указать вещи, более подходящие к направлению и темпераменту Листа. Но самый факт транскрипции свидетельствует о симпатии к композитору и состоит в связи с целым рядом явлений, видимому, очень для него лестных, в действительности же построенных на немецком непонимании русской музыки. Начиная с Карла Клиндворта, Вагнеристы и Листианцы, отчасти по убеждению, отчасти из подражательства, восхищались Петром Ильичем и пропагандировали его, тогда как те же Вагнеристы и те же Листианцы презирали Мейербера, Верди и Гуно, превозносили „Тристана и Изольду“, симфонические поэмы Листа и его духовную музыку, одним словом, дышали таким искусством, о котором Петр Ильич и слышать не хотел. А, может быть, и так, что я преувеличиваю противоречие и что в натуре Чайковского таились семена, мною не угаданные, что эти не успевшие взойти семена роднили его с Веймаром и Байрейтом. Ведь и сами французы, столько лет питавшиеся Гуно и его подражателями, давно уже преклонились перед „Нибелунгами“, и в нестройном крике толпы, наверное, как всегда, заглушается нотка искренняя, нотка сознательного, чреватого будущим культа. Возвращаясь к мазурке и полонезу „Онегина“, я скажу, что они, хотя и без архаического намерения, носят отпечаток трезвости, силы и простоты, сообщающей оригинальность многим из танцев Чайковского, как в операх, так и в балетах.

Так же, как и многих нашего поколения, Чайковского в молодости поразили и навсегда сохранили под своим обаянием великолепный канон в финале первого действия „Руслана и Людмилы“. Менее притязательный по гармониям, но красивый и эффектный на сцене, канон в „Фиделио“ также чрезвычайно нравился ему. Когда представился случай, он покусился на задачу и более сложную, и более простую. Размышление поэта о дуэли он вложил в уста двум противникам, как бы одновременно осененным идеей бесполезности совершаемого ими преступления. Застигнутые врасплох собственной совестью, они стоят и думают одно и то же. Монолог их тождественен; музыку его они поют сообразно диапазону, баритон на терцию ниже тенора. Выходит канон в нижнюю терцию, сходный с Глинкинским в том отношении, что он также построен на так называемой педали и что

в басу те же мерные и тихие удары, сообщающие целому торжественный и тревожный характер. Возвращаясь к словесному тексту, я замечу, что пользование им в смысле, непредвиденном поэтом, здесь не может дать повода к упрекам или сомнениям, так как правдоподобие ничем не нарушено. По этому поводу можно было бы заметить, что высшие полифонические формы (фуга и канон) в высшей степени пригодны для драматической музыки, так как в них борьба элементов равноправных, столкновение партий, мотивированный диссонанс играют большую роль, чем где-либо в нашем искусстве, и это почувствовал гениальный недоучка Рихард Вагнер, когда он, начиная с „Тристана и Изольды“, стал переходить от мелодии с аккомпаниментом к одновременному сплетению нескольких.

Я подошел к тем мелодиям, на которых, если не ошибаюсь, основан всемирный успех оперы. Сцена и квартет в саду, в первом действии; так называемая „сцена письма“ (монолог Татьяны); ария Онегина в саду (при безмолвной Татьяне) и „ариозо“ Ленского перед поединком—нумера, пафосом и выпуклою мелодичностью примилившие с музыкантом большинство противников и повсюду создавшие ему новых друзей. К мелодиям этим отчасти применимо то, что Отто Ян, в конце своей прекрасной главы (вернее—монографии) о „Свадьбе Фигаро“ Моцарта, сказал насчет отношения стиля Моцарта к стилю его современников—Сарти, Сальери и друг. „Если“, говорит он, „бросить сравнительный взгляд на итальянские оперы того времени, делавшие „Фигаро“ конкуренцию, отчасти победоносную, то на первых порах, быть может, мы удивимся, встретив много такого, что напоминает Моцарта и что настоящему времени кажется специфически-Моцартовским, потому что сделалось нам известно, благодаря ему же, Моцарту. Но, по более точном рассмотрении, оказывается, что сходство это ограничивается формальным; большею частью некоторыми оборотами, не составляющими сущности и принадлежащими не столько индивидам, сколько времени; оно же, как известно, вызывает и в нравах, и в языке явления, которые всякий присвоивает себе, как удобные средства общения. Во всем существенном и значительном, тщательный разбор тем достовернее установит самобытность и превосходство Моцарта“. Говорю отчасти применимо, потому что восхищаюсь „самобытностью“ Чайковского и стараюсь показать, в чем она состояла, но отнюдь не уверен в его „превосходстве“ и уже по-

давно не могу сказать, будто современные ему композиторы не заключают в себе ничего кроме несущественных внешностей. Цель моя не есть восхваление моего усопшего друга посредством сравнительного унижения всех его современников: вопрос о ранге, как я уже говорил, не есть важнейший для музыкальной критики и едва ли разрешим критикою в какой бы то ни было отрасли. Но нет сомнения, что напевы Ленского, Евгения и Татьяны на первый взгляд изобилуют оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других, что эта, повидимому, пестрая смесь не порождает никакой безстильности, что она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только самобытный творец. И, по мнению моему, громадный успех этих мелодий в наши дни настолько контрастирует с почтительною вежливостью, некогда встретившею их, что пророчит композитору еще вящие лавры. А тогда многое из того, что оне „напоминают“, успеет выйти из моды и будет предано забвению. Мысль эта с особенной ясностью представляется мне, когда я думаю о двух мелодиях в арии Онегина („Когда бы жизнь домашним кругом“ и „Мечтам и годам нет возврата“). Та и другая, принаровленные к словам стихов и расчлененные сообразно знакам препинания, состоят из отдельных кусочков, не заключающих в себе ничего поразительного и даже весьма знакомых. Целое, тем не менее, пленяет нас безискусственною теплотой и искренностью. Можно сказать, что оно менее банально теперь, нежели было пятнадцать лет назад, и что, по всей вероятности, оно будет еще менее банально через новые пятнадцать лет, когда многие ветви и сучья, выросшие на общем дереве второй половины девятнадцатого века, успеют отсохнуть и отпасть. Сообразно с характерами, мелодии Ленского отличаются большим оживлением, большим рельефом и силою. Непочатая натура восторженного юноши высказывается не так, как искушенный опытом, блазирванный денди (хотя, как я уже заметил, у Чайковского нет особенно строгой, последовательно проведенной индивидуализации действующих лиц или, по крайней мере, нет подчеркивания при изображении их особенностей). И „Я люблю вас“ в квартете первого действия, и „Куда, куда вы удалились“ в арии, предшествующей поединку, отличаются прелестью контура и поэтичностью выражения. Эффекту и здесь в обоих случаях способствует сценическое положение; внезапность и ранний момент любовного признания в первом

случае, во втором же—ужас предстоящей альтернативы умереть молодым, на пороге осуществления заветных желаний или нанести увечье, быть может, причинить смерть единственному другу. Еще отмечу, что в арии перед поединком, при мрачном настроении, правдиво переданном музыкою, оказалось невозможно еще раз писать пародически или изображать не самый предмет, а отношение к нему другого изобразителя. Стихи Пушкина, как известно, написаны „в стиле времени“, т.-е. они не иное что, как тонкая подделка под „сентиментальный век“. Тургенев изобразил жида-шпиона, которого вели казнить через повешение и который при этом делал уморительно смешные ужимки: жалость—жалостью, а эстетическое созерцание—эстетическим созерцанием. Быть может, будущий Чайковский когда-нибудь изобразит с юмором человека, умирающего на пытке или оплакивающего любимую мать. У писателя моего толка никогда не хватит духу обвинить такого художника в безсердечности или цинизме. Но, с другой стороны, я нахожу, что для передачи всех этих изощрений этики и психологии музыка—одно из самых тупых, неуклюжих и бесполезных орудий. По своей склонности к иронии, Чайковский более многих других мог почувствовать искушение соблюсти ее и здесь. Не знаю, было ли что-нибудь подобное, но если было, то благо композитору, что он не поддавался неуместному влечению к каррикатуре.

Я должен признаться, что любимым моим номером долго была и, может быть, опять когда-нибудь сделается „сцена письма“, т.-е. большой монолог Татьяны в спальне, часть которого состоит из текста письма, произносимого ею вслух. Будучи составлена из кусков разнородных, музыка этой сцены, сверх того, страдает некоторою пестротой модуляционного плана (Е-моль, Des-дур, D-моль, C-дур, Des-дур), пороком обыденным в опере и обыкновенно извиняемым „идейным содержанием“, „драматизмом“, „жизненною правдой“ и тому подобными безсодержательными, но никому еще не надоевшими словами. После всего сказанного мною выше, мне нечего распространяться о том, что жизненная правда вполне могла быть достигнута и при более простом плане модуляции, как могла она быть достигнута при более низкой тесситуре пения, менее густом и менее громком оркестре. Все эти недостатки—только в моих глазах недостатки; я знаю людей, готовых не только извинить их, но и прямо обидеться, когда им не подносят ни криков в пении, ни грохота в оркестре.

Классическая умеренность и даже некоторая как бы сухость показались бы мне уместнее, правдивее и даже эффектнее в музыкальной передаче не только письма образованной девицы двадцатых годов, но и речей или мыслей её перед письмом и после него. Но той оперы „Онегин“, которая мне мерещится, когда я придираюсь к настоящей, мне не сочинить по неспособности, и между современными русскими я не знаю ни одного, который имел бы охоту или призвание к подобной задаче. Возвращаясь к Чайковскому, я скажу, что его сцена письма, вместо тонкой и изящной миниатюры в старомодном вкусе, представляет пламенную картину современного характера; много ли, мало ли в ней Пушкина, но мы имеем в ней один из драгоценнейших образцов лучшей манеры Чайковского, и, если можно так выразиться, меланхолия письма чудесно контрастирует с отвагою и роскошною страстностью словесной речи.

Число нумеров, замечательных в отдельности, не пестрит музыки „Онегина“ и не вызывает в слушателе ни пресыщения, ни утомления. При всех неудобствах задачи, при всех недостатках выполнения, скажу даже, при некоторой фальши общего тона и настроения, „Онегин“—произведение цельное и живое внутреннею правдой. Музыка неверна только по отношению к Пушкину; она с удивительным пафосом, с постоянно выдержанною, почти ровною на всем протяжении силой вдохновения рисует нам Чайковского, и эта сила вдохновения помогла ему создать целое ожерелье жемчужин, порою несколько более сходных по духу, нежели того требовали слова, и в этой своей однородности звучащих глубокой искренностью.

7-го декабря 1890 года, после первого представления „Пиковой дамы“, друзья композитора, петербургские и московские, собрались в ресторане Контана попировать в честь новой оперы. Присутствовали некоторые из членов „молодой русской школы“, в последние годы его жизни часто с ним видевшиеся; присутствовал Э. Ф. Направник; присутствовал также экстренный и почетный гость, Антон Григорьевич Рубинштейн, который уехал, по обыкновению, раньше других. Я говорил несколько раз и в последней речи провел параллель между Германом и Чайковским. Бывают минуты, когда жизнь представляется игрою слепого случая, когда человек смотрит на удачу и неудачу, как земледелец на будущий урожай. Нечто подобное этой идее, должно быть, охватило меня в тот вечер, и я сказал в таком

роде, что Герман поставил крупный куш на пиковую даму и с'ел гриб, а Петр Ильич на ту же даму поставил огромный куш и выиграл. Между слушателями моими, во всяком случае, не было ни одного, который не радовался бы выигрышу, и я, играя, в свою очередь, наверняка, то есть будучи заранее уверен в сочувствии слушателей, перешел из шутливого тона в лирический и прославлял нового более счастливого Германа и его „рутерку“, как только мог.

Я был несколько раз потом на представлениях „Пиковой дамы“ и каждый раз испытывал удовольствие чрезвычайное. Передо мною проносилось что-то такое пышное, страстное, не совсем нравственное, какая-то *vie à grand orchestre*, нечто фривольное и почти грандиозное, в самом что ни на есть Екатерининском вкусе. Вглядываясь ближе в свое чувство и в клавираусцуг оперы, я нашел, что восхищаюсь, как самый заурядный слушатель из публики, приписывая музыке то, что было в либретто, Пушкину то, что было придумано Модестом Чайковским, двум братьям Чайковским и Пушкину то, что принадлежало лишь декоратору и машинисту, декоратору и машинисту такие идеи, которые я почерпнул из чтения поэтов и мемуаристов, поэтам и мемуаристам то, что составляло плод моего личного и, быть может, временного настроения. Принесши покаяние, я готов идти далее и допустить, что самая запутанность моих чувств и мыслей свидетельствует о новизне и гениальности произведения. Но пока я не разобрался ни в чувствах, ни в мыслях, я не гожусь в критики. Вполне ясно для меня только одно. Когда я несколько лет назад передавал в „Московских Ведомостях“ свое впечатление от „Чародейки“, я сознался в злорадстве, сознался в том, что децимет первого действия нравится мне не только качеством музыки, но и числом исполнителей. По теперешнему, по модному, не полагается, чтобы двое пели зараз, а мы дескать люди простые, живем по старине, у нас зараз поют десятеро. Злорадство усиливалось во мне тем обстоятельством, что „Чародейка“, как выше было объяснено, принадлежит к самым передовым произведениям Чайковского и, таким образом, дает водицу на мельницу не мне, а моим врагам. Удовольствие же, доставляемое мне „Пиковой дамой“, прежде всего—опять такое же злорадство, только на этот раз в размерах исполинских, так что мне становится боязно за свою литературную честность. Как ни сладко хулить и хвалить на

зло другим,—если слишком увлекаться девизом: „tu tapes sur mon bourgeois, je taperai sur le tien“, то самый объект суждения может, пожалуй, и совсем улетучиться.

Я хотел бы когда-нибудь написать отдельный этюд о „Пиковой даме“. Не знаю, насколько будет интересно читателям следить за добросовестною попыткой разобраться в том хаосе, в котором я только что обличал самого себя; для меня же она во всяком случае будет и приятна, и полезна. Всякое недоразумение, во время устраненное, может сделаться новым шагом на пути развития. Здесь же я намечу лишь самые общие черты. В опере есть сторона „серьезная“, сторона, так сказать, Вагнеровская; есть и другая сторона,—популярная, обще-доступная или, если хотите, консервативная. Известен блестящий и повсеместный успех „Пиковой дамы“; известно также, что публике чрезвычайно нравится вторая, консервативная сторона и что в большей или меньшей мере ей импонирует и первая. Эта первая сторона занимает сравнительно мало места, к ней прежде всего принадлежит лейт-мотив, сопровождающий каждое появление старой графини и вызывающий весьма пикантные гармонические комбинации. Ко второй стороне принадлежит многое множество вещей: тут есть и лирические моменты драмы, изображаемые по примеру прежних опер большими округленными кантиленами, и обширная внедраматическая, бытовая сторона à la Мейербер, и, наконец, сторона пародическая, на этот раз получившая самостоятельное развитие—музыка к происходящему на сцене театральному представлению. Все это, вместе взятое, не составляет никакой „органически сложившейся музыкальной драмы“. От Ф. М. Толстого до рецензента имеющей завтра родиться крохотной русской газетки включительно, ни один из адептов Серова, разбавляющих для своих читателей его поучения которое уже десятилетие, не имеет ни права, ни повода, ни возможности признать „Пиковую даму“: все они должны относиться к ней отрицательно и стрелять в нее из тех же батарей, из которых Шуман громил „Роберта“ и „Гугеноты“. Временный успех „Пиковой дамы“ совпадает с временным охлаждением нашей публики к Серову, которого Петр Ильич, как известно, очень любил и уважал, не как писателя, а именно как композитора, стало быть, как творца тех же „органически сложившихся музыкальных драм“. Справедливость требует сказать, что пестрота сценария, отсутствие стиля в музыке и дешевое популярни-

чание в „Рогнеде“ гораздо очевиднее, нежели в „Пиковой даме“. Но они очевиднее для музыканта. Публике, даже теперешней, в случае возобновления „Рогнеды“, легко может показаться: „вот это, мол, серьезная музыка, вот это—дело, а „Пиковая дама“—бог знает что, салонная какая-то вещичка“. В уме заурядного слушателя или зрителя постоянно и необходимо царит тот хаос, который временно об'ял меня, когда я начал увлекаться „Пиковой дамой“, и который я старался характеризовать выше. Как Генрих Гейне, пишущий о Паганини, не знает, описывает ли он его хроматические октавы, его шевелюру или свойства его души, так обыкновенный слушатель, воспринимая в себя оперную музыку, находится под действием совокупности факторов; ему едва известно число их, относительная же сила каждого—и по-давно. К этому следует прибавить, что он, по крайней мере, в опере и особенно у нас в России, любит не только популярность музыки, но и так называемый „приподнятый тон“ в сюжете. Если было говорено, что трагедия—юношам, а комедия—старикам, то невольно приходишь к заключению, что современная публика, поработанная Рихардом Вагнером и заметно охладевшая к оперетке, а тем более к комической опере тридцатых и сороковых годов, соответствует какому то фазису юности в эстетическом развитии, какому то периоду увлечения и горячей веры, смешанной с сентиментальностью. Такие периоды всплывают и тонут на океане истории: к ним относится сентиментальный век от Ричардсона до Вертера, а также век дон-Кихотов и „Освобожденного Иерусалима“. Я не стал бы говорить на эту, повидимому, отдаленную тему, еслиб она не напрашивалась на перо именно в России и притом в настоящую минуту. Я в другом месте настоящего очерка упоминал о кровожадности на манер французских романтиков, нередко замечаемой в Чайковском и временно заглушаемой в нем противоположными стремлениями, более на мой взгляд естественными в русском художнике. В нашей публике восьмидесятых и, пока, девяностых годов кровожадности столько же или еще более, хотя о романтизме она забыла и думать. В связи с этой ее кровожадностью, составляющею последнюю и крайнюю ступень любви к трагедии и нелюбви к комедии, находится и сентиментальность публики, потребность в слезах, нелюбовь к смеху или неотзывчивость на смешное. Позволю себе привести еще одну цитату. В одном из своих писем к Рихарду Вагнеру, Лист

говорит, что „Велисарий“ (одно из слабых произведений Доницетти) все-таки сноснее „Каменьщика и слесаря“ Обера. Как превосходный музыкант, Лист не мог не знать относительной ценности техники Обера и техники Доницетти, и если ему нравился бульварный, чтобы не сказать ярморочный, стиль творца „Фаворитки“, то он позади этой бульварной грубости чуял дух, соответствовавший его идеалу. У Обера—смех или улыбка, у Доницетти—слезы, и этого было достаточно Листу, чтобы решить выбор. Те же или такие же побуждения руководят нашей публикой, когда она бредит Бизе, Масканьи или „Пиковую дамой“, когда абоненты блистают отсутствием на представлениях забавного, роскошно инструментованного, изобилующего тонкими деталями фактуры и еще драгоценнейшими жемчужинами характеристики Вердиевского „Фальстафа“, или, наконец, когда те же абоненты свысока третируют „Черное домино“, как музыку „опереточную“. Нашей публике нравится соединение ужасного с легким, плачевного содержания с занимательною формой. Мы снова стали на ступень круживших голову нашим дедам романов Дюма-отца, Эжена Сю, Фредерика Сулье и соответственных им драм и мелодрам, отчасти французского изделия, отчасти на французский манер. Быть может, что даже и в оттенке ничего нет нового, что в публике все еще царит во всей силе романтизм: просто подошли новые социальные слои, и то, что одному казалось давно сданным в архив, для другого представляет последнее слово просвещения. Так в современном Париже, в газетке радикального или социалистического направления, в фельетоне преспокойно (очевидно, на законном основании) перепечатывается какой-нибудь „Вечный жид“, и чудеса в решете, некогда пленявшие маркизов и графов, ныне воспламеняют воображение честного блузника. Я потому и назвал Масканьи наряду с Бизе и наряду с Чайковским, что „достоинство“ музыки тут не причем. Пищите хорошо, пищите плохо; будьте художником, будьте ремесленником, будьте любителем; имейте крупный самобытный талант, имейте счастливый дар принаравливания и подделки: ваше имя равно прогремит и в том, и в другом случае, если вы не только общедоступны, но и заплаканным видом отделяетесь от неприличного веселья. Установив эту точку зрения, я считаю излишним прибавить, что популярность мелодии у Петра Ильича в моих глазах прямая заслуга, трагизм же совершенно безразличен: никогда не пойму, отчего трагедия возвышенна, а комедия

низменна. Хотя я воздерживаюсь от окончательного и подробного суждения о самой музыке, я, однако, позволю себе заметить, что партитура очаровывает блеском разнообразных подробностей, что стремление к популярности у Чайковского не означает и не может означать пожертвования богатством гармонии и вообще солидностью фактуры, и что нередко самые „легкие“ по характеру части представляют наиболее музыкальной ценности. Сюда, например, относится дуэт Лизы с Полиной. Он написан, если хотите, в подражание самому себе, в том смысле, что эффект слегка архаического, сентиментального дуэта женских голосов списан с такового же в дуэте (впоследствии квартете) первой картины „Онегина“; но, независимо от этого грубого, внешнего сходства, он—самостоятельное, художественное произведение, нежная и тонкая прелесть которого была бы недоступна Чайковскому „Черевичек“ или „Второго смычкового квартета“, Чайковскому „Манфреда“, „Мазепы“ или „Чародейки“, Чайковскому мнимого прогресса и мнимого национального стиля. Не буду разбирать ни любовные излияния Елецкого или самого Германа, ни ариозо Лизы, ожидающей возлюбленного на Зимней канавке: эти нумера дают нам лишь знакомого нам Петра Ильича прежних опер, столь же милого, столь же субъективного, столь же равнодушного к ситуации и минуте; но лучше укажу на сильный настроением, мрачный по тону романс Полины на „Resignation“ Шиллера (стиле, как мне кажется, ново-французском, приблизительно Бизе) и на антипод этого настроения—на сцену в игорном доме, где композитор мог показать себя с Мейерберовской стороны, рисовать раздольное, ухарское и не безгрешное существование. „Пиковая дама“, как весь почти Чайковский последнего периода, представляет неослабный интерес виртуозной инструментовки, соединяющей массивность с прозрачностью, поразительную эффектность и новшество с безукоризненным благозвучием, инструментовки, основанной не на бессодержательных побрякушках, не на игре небывальными звучностями или небывальными способами извлекать ноты, а на самом музыкальном содержании, на эстетическом характере инструмента, сочетания, группы и хора инструментов.

„Иоланта“ со „Щелкунчиком“, опера с балетом, были, как известно, задуманы и написаны с тем, чтобы составить смешанный спектакль для одного и того же вечера. По сюжету между ними нет никакой связи. По духу поэтических произведений,

послуживших им канвою, между ними разве то отдаленное и сомнительное родство, что „Щелкунчик“ Гофмана—детская сказка, драма же Герца по своей безхитростной фабуле и целомудрию вполне пригодна для детского чтения, то есть не содержит ничего запретного. Отсутствие запретного—качество отрицательное, и, насколько я понимаю идейное содержание „Дочери короля Рене“, она, напротив, кажется, мне очень далекою от детского кругозора. Но две различные по существу драматические задачи сблизились музыкально в уме композитора вследствие того обстоятельства, что он желал услышать их исполненными в последовательном порядке, в три или четыре часа, и что, таким образом, он в творческом процессе с самого начала представлял себе некоторое единство впечатления, а потом уже в некоторых чертах прямо добивался такого единства. Единство, между прочим, бывает основано на контрасте. Игривый, веселый, прихотливый, местами слегка каррикатурный, в средней своей части фантастический „Щелкунчик“ должен был составить яркую противоположность с кроткою, светлою, трогательною, любвеобильною „Иолантой“, шумное веселье детской гурьбы с тихим счастьем уединения и удаления от света. Композитор хотел контраста даже в таких частностях, как инструментовка интродукции „Иоланты“ с таковою же „Щелкунчика“. Одна без смычковых инструментов, другая—на одних смычковых без духовых. Идея таких спектаклей, как известно, получила развитие и влияние в парижской Большой Опере, где небольшие по объему оперы служат как бы прологом к балетам, также не слишком длинным, причем, однако же, общее число действий и длина по числу минут весьма превышают соединенных „Иоланту“ и „Щелкунчика“. Независимо от вопроса о длительности, в музыке весьма важного (как вопрос о пространстве в архитектуре), следует заметить, что у нас подобное сочетание с балетом менее понятно, и обыкновенному посетителю кажется менее разумным, нежели парижскому, где балет есть принадлежность оперы, где *danseur de l'Opera*, танцовщик Оперы, значит „танцовщик Большого театра“, то есть соответствует нашему „балетный артист императорских театров“. Это происходит от того громадного значения, которое хореграфическая часть, начиная от Камбера и Люлли, всегда имела в спектаклях „оперных“: значение это могло временно измениться, но традиция его оставалась, и одно из последствий—сочинение в наши дни

музыки к балетам первоклассными мастерами, как Лало, Делиб и другие. То пренебрежение, в котором балет у русских композиторов, тот предразсудок публики против балета, который, хотя и уменьшился немного за последнее время, но все еще ощутителен, не позволяет и долго, быть может, не позволит нам свыкнуться с мыслью, что драма музыкальная и драма хореграфическая могут быть равноправными, а скорее держат нас на пошлой точке зрения Рихарда Вагнера, согласно которому, балет, не имея словесного текста, становится „самым подчиненным, искалеченным, изувеченным созданием“, дерзающим покусаться только на такие сюжеты, которые „не имеют никакой связи с человеческим разумом“, и „в тщетном желании неестественной самостоятельности“ принужденным кидаться „от проституции к смешному (ridicule), от смешного к проституции („Oper und Drama“, Gesammelte Schriften, изд. 1872 года, том III, стр. 97—98). Беспристрастие требует прибавить, что в Париже крайность противоположная, и на моих глазах в начале восьмидесятых годов три акта „Фрейшютца“ составляли не более, как „l'élever de rideau“, к концу которого „лучшая“ часть публики начинала с'езжаться, чтобы смотреть „Сильвию“ или „Коппелию“.

Мне очень хотелось бы соблюдения первоначальной мысли композитора. Пока нет практических соображений, ради которых отделение оперы от балета становится необходимым, их следует давать вместе. Петр Ильич, столь часто ошибавшийся в вопросах реальных, в расчете эффекта, здесь оказался опытным и ловким сценическим художником, и его балет в хвосте других балетов или отрывков не производит того поэтического и отрадного впечатления, которое ему присуще на его законном месте.

Насколько мне было трудно говорить о „Пиковой даме“, настолько мне ясна моя задача в „Иоланте“. Я слышал ее несколько раз (к сожалению, на спектаклях только, а не на репетициях, всегда более просторных и поучительных, чем спектакли). Я полюбил ее сразу, а затем очарование росло и росло. Как я говорил в начале статьи, опера эта составляет новое воплощение того идеала „смирного“ типа, который мы видим и в самой знаменитой из опер Чайковского, и в самом раннем, юношеском его опыте, столь напрасно огорчившем его неуспехом. Вместе с „Пиковой дамой“ „Иоланта“ свободна от боярского кафтана и от трепака; после „Орлеанской девы“ она — первая опера, в которой главный, пока, из наследников Глинки

снова избрал иностранный сюжет. Дух кротости и доброты разлит надо всем: скорбь, смягченная терпением, радость, умеряемая страхом Божиим, какая то тихая дремота блаженства, нечто детское, я чуть было не сказал немудреное, улыбается нам на каждой странице. Едва ли я буду далек от истины, если скажу, что из всех произведений Чайковского „Иоланта“ самое близкое к духу и технике Гуно. В то же время в ней есть нечто Рубинштейновское: не одна лишь мелодия—„Чудный первенец творенья“, отчасти похожая на „Отворите мне темницу“, но и общий склад, общая простота или „классицизм“ музыки напоминают своеобразного представителя так называемой „ремесленной рутины“ в России. Это тем более естественно, что Рубинштейн, по крайней мере, полосами сам приближается к Гуно, и поэтру сходство с одним вовсе не исключает сходства с другим. Так же, как у Гуно, популярность мелодического содержания соединена с контрапунктическим щегольством, и музыка, будучи очень простою, в то же время не лишена учености. Присутствие в числе лиц арабского медика дает повод и к восточному, местному колориту, воспроизведенному опять умеренно и в пределах доступности. Умение передавать тон разговорный, в намеках обнаруживающийся в „Опричнике“, в гораздо сильнейшей степени—в „Онегине“, нашло в „Иоланте“ особенно обширную арену, на которой могло выказаться: либретто, между прочим, отличается тем, что в нем ничего не происходит ¹⁾. Это опера из одних разговоров. Вот почему тон непринужденной беседы—самый подходящий, если не на всем протяжении партитуры, то во многих и существенных ее частях. Этот тон выдержан с талантом, какого часто недостовало раннему Чайковскому, более, если хотите, „интересному“, более „передовому“ или, говоря языком г. Кюи, более богатому „музыкой“. Те, которые равно признают „музыкой“ и Мусоргского, и Шумана, и „Псковитянку“ г. Римского-Корсакова, и „Te Deum“ Берлиоза, Листовского „Христа“, те, которые считают последнюю манеру Чайковского отступничеством, отречением от лучших своих идеалов,—те, конечно,

¹⁾ Как все на свете, так и понятие „происшествия“ в сценическом смысле—относительно. Если сравнить „Иоланту“ с „Il faut qu'une Porte soit ouverte ou fermée“, Альфреда де-Мюссе, с „Cosi fan tutte“ Лоренцо да-Понте и Моцарта, с первым и третьим действиями „Тристана и Изольды“ или с „Нюрнбергскими певцами“ Рихарда Вагнера, последняя опера Чайковского—оживленное зрелище, действие с завязкой и развязкой.

брезгают популярным тоном „Иоланты“, можно-де писать и на французский лад, à la Обер, а не à la Гуно. С культом Обера и я согласен и, кажется, люблю „Бронзового коня“, „Посланицу“ и „Баядерку“. более даже, чем современные немцы, не говоря уже о современных французах. Но я не вижу причины вменять Петру Ильичу его принадлежность к другому культу или, точнее, закрывать глаза на громадное значение, присущее Гуно вообще, а следовательно и для России. Без подражания ему все равно не обойдутся у нас слабые, без изучения его—даже и сильные; уродливые крайности, эти последние слова современной культуры, ныне вызывающие повсюду фурор, идут по прямой линии от благообразного, допропорядочного и щеголеватого творца оперы „Фауст“. Успех „Сельской чести“, опьянение „Паяцами“ не были бы возможны без общего увлечения Бизе, а Бизе—одно из последствий Гуно. Мы не можем закрывать глаза на тот факт, что творец стольких инструментальных сочинений, которые одни без всяких романсов или хоров, без музыки к драмам, без балетов и без опер обеспечили бы ему место в храме славы, под конец своей жизни поддался обаянию предшественника, натура которого, несомненно, имела нечто „мещанское“ в дурном смысле слова, но живучая сила которого в течение тридцати лет одолела столько временных увлечений, столько сопротивления, столько пренебрежения. Когда в Москве, среди многочисленного общества, после первого представления „Вакулы кузнеца“ во второй редакции, то есть „Черевичек“, один из главных исполнителей обратился к Петру Ильичу, прославляя его как русского Гуно, в присутствовавших послышалось „о-о“, послышался протест, вероятно, Серовизма или Балакиревизма. А композитор „Черевичек“ отвечал: „Так, так: русский Гуно; я совершенно доволен“.

Я позволил себе дважды рассмотреть музыкальные драмы Петра Ильича, сначала подробнее, с точки зрения общей, потом короче, как произведения музыкальные. При этом я каждый раз держался того порядка, который, при избранной мною точке зрения, казался мне удобнее. Ни здесь, ни там я не придерживался хронологии. Переходя к балетам, я принужден сознаться, что без меры расписался и далеко вышел за пределы тех рамок, которые первоначально мне были предоставлены любезностью редактора. Балеты я рассмотрю в одной серии, не отделяя в них стороны общей (или хореографической) от музыкальной, тем бо-

дее, что я в деле хореграфии еще более дилетант, чем некоторые пишущие о нем дилетанты. Будучи ультра-дилетантом, я, как водится в подобных случаях, хватаюсь за спасательный снаряд теории и по мере сил стараюсь заменить так называемым „широким и трезвым взглядом“ то прямое, ремесленное знакомство с основаниями искусства, которого совсем не чужды многие серьезные музыканты, но приобрести которое я не сумел, по недостатку ли энергии, по особенностям ли нашего музыкального образования.

Помню, что когда в 1869 году, через несколько дней после статьи моей—„Казенный театр“ в „Современной Летописи“, мне довелось иметь небольшую беседу с М. Н. Катковым, он, после нескольких общих замечаний, сказал мне: „Только в одном я с вами не согласен. Вы напрасно так идеализируете балет. Балет существует для возбуждения потухших страстей у старцев“. Кто не видал рассеянного и сонного вида, с которым Катков процеживал свои немногие и веские слова, тот едва ли поймет ироническую объективность приговора, в котором он отводит целому роду искусства такое скромное место.

Если моя статья в своей хореграфической части не совсем понравилась знаменитому публицисту, то виновато главным образом влияние Чайковского. Не скажу, чтоб он когда-нибудь был записным балетоманом. Я даже не слышал от него специальных терминов, вроде „элевация“, „баллон“ и т. п. Положим, самые слова я от него же и узнал, но упомянул он о них лишь с тем, чтобы сознаться в своем незнании высших тонкостей. Впрочем, он мне раз объяснил, что Савренская (или может быть Лумберг или Фабр) делала *pas de cheval*. Не умею сказать, как далеко простиралось его знание механизма ног; в эстетическом отношении он держался взгляда как раз противоположного Катковскому. Если бы совсем не существовало тех старцев, во имя которых Катков соглашался сохранить или терпеть балет, значение хореграфии для будущего композитора „Спящей красавицы“ не изменилось бы ни на одну иоту. Не дошедши еще до сознания в себе стремления к опере из всedневногo, почти современного быта, он, тем не менее, инстинктивно искал ее, а, как необходимое дополнение, как царство грезы, прихоти и чудес, ему представлялась музыкальная драма фантастическая. В этом мире, слишком свободном для господства определенного понятия, не было места ни слову, ни пению. Это была чистая

сказка, выраженная пантомимой, пляской, пластическими группами, в связи со всеми чарами декораций и машин, сопровождаемая музыкой. Музыка, вдохновленная сюжетом, в свою очередь, должна была вдохновлять балетмейстера, декоратора и машиниста.

Мечтал он о такой фантастической музыкальной драме, вероятно, только в общих чертах, платонически, не думая о себе; помнится, что я его уверял (еще будучи в консерватории или вскоре после), что он именно к балетной музыке, к музыке серьезной на воздушный, легкий сюжет, особенно одарен и что он к моим комплиментам отнесся холодно. Но взгляд на балет, как на отдельный род искусства, равноправный с другими у него был вполне определенный, даже в первый год нашего знакомства. И когда я раз попробовал сказать ему, что, однако же, строгие пуристы негодуют на балет, как на зрелище соблазнительное и сладострастное, он посмотрел на меня чуть не с удивлением: „Балет—самое невинное, самое нравственное из всех искусств. Отчего же всегда возят в него детей?“

К величайшей моей радости он, после четырех опер, принялся за сочинение балета. Если воображению его во время сочинения представлялась сказочная роскошь и великолепие, то он должен был испытать горькое разочарование, когда он увидел детище балетмейстера в сценической постановке. Могу сказать, что более скудного балета я никогда не видал. Костюмы, декорации и машины ни одним эффектом, ни одной чертой не скрадывали бессодержательности танцев. Ни один балетоман не почерпнул для себя и пяти минут удовольствия. Тем великолепнее была пожива для меломана. С первых тактов интродукции почувствовалась рука настоящего мастера; через несколько страниц мы уже знаем, что мастер этот в хорошем настроении, что он вполне в ударе. Было бы смешно сказать, что он вполне на высоте своей задачи: в „Лебедином озере“ задачи никакой нет, есть только известное число минут для музыки. Быть может, именно убожество сюжета вдохновительным образом действовало на композитора. Я хочу сказать, что оно ставит его в безвыходное положение, и что именно в безвыходных положениях у человека вдруг является находчивость и смелость, которых он не обнаружил бы при обстоятельствах более выгодных. Фетис-отец, восхищаясь „Плоэрмельским праздником“ Мейербера, с особенным ударением говорит о том, что вся красота знаменитой оперы дело музыканта, что сюжет от себя не прибавляет к ней

ничего. Совершенно тоже может быть сказано и о „Лебедином озере“. Неотразимая прелесть балета—дело музыканта и больше никого. Музыка „Лебединого озера“ не написана в последней манере Чайковского (которую я считаю высшею), но как бы дает ее предчувствовать. Как Вагнеризм, Серовизм и Балакиревизм стесняют творчество нашего композитора и влекут его на чуждые ему и опасные пути, так необходимость писать в легком французском или Глинкинском стиле, наоборот, оживляет и бодрит его; богатство мелодии, никогда вполне его не покидающее, именно в „Лебедином озере“ выступает с таким блеском, какого незаметно во многих, более прославленных его произведениях. В энергической интродукции к первому действию и в сродной с нею интродукции к третьему действию мы как бы предвкушаем пышную роскошь „Спящей красавицы“; глубокая меланхолия G-мольного *Andante sostenuto* (*Pas de trois* первого действия, ритм вроде сарабанды), широкое плавное пение C-дурного эпизода в сцене перед приходом принцессы-матери (там же), страстное упорство ¹⁾ оригинального E-дур в $4/4$ (там же), стройная грация и изящество другого E-дур (*Moderato assai*, $6/8$, в танцах лебедей, во втором действии)—все это настоящие жемчужины мелодического творчества, интересные вдвойне, когда подумаешь, что в тогдaшнее время, почти наряду с этим непрерывающимся потоком вдохновения, Чайковский пробовал свои силы в мудреных и неестественных комбинациях и высиживал целые страницы самоновейшего прогресса, считая себя призванным стать в число его вожakov. Как впоследствии в „Спящей красавице“ и в „Щелкунчике“, так и в этом первом балете, композитор обнаружил и особенную любовь, и особенный талант к ритму вальса.

¹⁾ Кстати об упорстве. Оно теперь, с легкой руки Рихарда Вагнера, в большой моде. Упрямое повторение одной и той же фигуры, переставляемой по ступеням вверх или вниз и даже просто повторяемой без всякой перестановки и без всякого изменения,—один из любимых, из эффектнейших приемов творца „Тангейзера“, „Тристана“ и „Нибелунгов“. В „Тристане“, как известно, упрямство почти карикатурное. Замечательно, что Петр Ильич в молодости, почти не зная Вагнера, обнаруживал сходные с ним поползновения (например, в финале первого смычкового квартета), под влиянием, как я полагаю, седьмой симфонии Бетховена. Года за два до смерти он, слушая вместе со мною анданте G-дурного квинтета Франца Шуберта, восторгался патетическим и однообразным уклонением от заключения (посредством прерванной каденции), которое так бросается в глаза и на которое он обращал внимание также много лет раньше, играя переложение квинтета со мною в четыре руки.

Музыкальных номеров вальсообразных в „Лебедином озере“ чрезвычайно много, что в хореографическом отношении безразлично, но в музыкальном имеет последствием некоторое однообразие. С другой стороны, почти все эти вальсы прелестны по мелодии, благородны и порою пикантны по гармонизации, часто представляют также и контрапунктический интерес. Замечу при этом, что мелодии вальсов, как в „Лебедином озере“, так и в позднейших балетах, совершенно свободны от подражания Шопену, не выказывают его утонченного, прихотливого, растрепанного, почти болезненного изящества, что они гораздо ближе к итальянскому стилю и тем самым—к Иоганну Штраусу младшему, с которым разделяют здоровую крепость гармонии, неистощимую веселость, жизнерадостность и чувственный задор. Я неоднократно говорил, что мне милее всего не мрачный, не унылый, а светлый, бодрый и могучий Чайковский, и заключу свои краткие замечания о музыке „Лебединого озера“ указанием на страницу, характерную именно для этого его момента и потому интересную, как образец такой его манеры, которая, или слишком мало известна, или слишком мало ценится: на величественную интродукцию к первому действию (аллегро, D-дур, $\frac{4}{4}$), в которой красивая энергия главной партии, к сожалению, испорчена кислосладким и жеманным тоном так называемого трио (H-моль). Трио это также дает нам образец одной из манер Петра Ильича, но на этот раз такой манеры, которой у него слишком много и которая на мой взгляд далеко не из лучших. В числе же номеров, мною неуказанных и на мой взгляд второстепенных, все еще находятся черты и обороты, рисующие нам столь любимый стиль, столь дорогое нам содержание Чайковского, а во всей остальной массе, не запечатленной никаким индивидуальным творчеством, но написанной ловко, чисто, элегантно и солидно, дышется приятно слушателю, привыкшему избегать балета за казенность, неряшество и плоскость его музыки (мы находимся в Москве, в середине семидесятых годов, и балеты Делиба и других к нам еще не проникли, классическая балетная музыка нам неизвестна, Глинку мы привыкли считать „оперною“, а не „балетною“ музыкой, и наша традиция—отождествляет балет с музыкальным балаганом). На низшем своем уровне Чайковский все еще головою выше самого почтенного ремесленника.

Прошло тринадцать лет. Талант его разрослся в ширину и в глубину. Не пропорционально, а гораздо быстрее разрослась

и слава его, также в ширину и в глубину, более и более захватывая запад Европы, у нас же опускаясь ниже и ниже—из тонкого слоя знатоков в слои дилетанские, полу-музыкальные. За это время появились на свет четвертая и пятая симфонии, все три сюиты, симфонические поэмы „Манфред“ и „Гамлет“, концерт для скрипки, второй фортепианный концерт, для фортепиано же с оркестром G-дурная фантазия, трио „Памяти великого артиста“, не говоря о романсах, хорах, не говоря о духовной музыке и разного рода случайных работах. Из опер за это время прошли „Онегин“, „Орлеанская дева“, „Мазепа“, переделанные из „Кузнеца Вакулы“ „Черевички“ и „Чародейка“. Могучее развитие его таланта не было одним лишь количественным приращением. Гораздо важнее, гораздо чреватее последствиями было то медленное перерождение, которое совершалось внутри человека, и к концу восьмидесятых годов дало нам Петра Ильича с манерой во многом прежнюю, с техникой знакомою, хотя более закаленною и уверенною, со многими из былых увлечений и „коньков“, но с новым духом, новым направлением. В этот счастливейший и богатейший период его творчества судьба послала ему либретто, словно по мерке для него сшитое испокон века, словно предназначенное для его музыки в тот миг, когда она почувствует свои крылья, когда Чайковский вполне станет самим собою. 7-го января 1890 года была дана „Спящая красавица“.

Как раз выбор сюжета не понравился многим. Объяснять придирку профессиональною завистью или промышленным соревнованием—такой дешевый прием, что я в данном случае предпочитаю умолчать об этой стороне дела: может быть, она и действительно была одной из причин, но никак не единственною. Критика морщилась главным образом на то, что канвою для нового сюжета послужила „детская сказка“. Конечно, можно было бы только улыбнуться над той бездной отечественного невежества, которое открывается этими двумя, повидимому, незначащими словами. Скажу, тем не менее, что я в ту зиму огорчился необыкновенно и решил написать два фельетона в „Московских Ведомостях“, один—в защиту сюжета, другой—о музыке собственно. Фельетон в защиту сюжета я написал; фельетон о музыке собственно так и остался во мне. Не рассчитывая встретить в читателе „Ежегодника“ особенного отвращения к „Спящей красавице“, а стало быть, и к ее сюжету, я, тем

не менее, возвращусь и теперь к этому предмету и брошу общий взгляд на отношение сказки Перро к хореграфии и к таланту Чайковского.

„На что нам детскую сказку? Неужели для балета не смогли выдумать ничего умнее?“. Так спрашивают люди, имеющие в виду свой балет, свой идеал драматической правды в пантомиме. Помня, что это происходило в 1890 году, я без особенной смелости могу утверждать, что идеал этот—Цукки. Смелая и очаровательная итальянка вскружила нам всем головы именно во второй половине восьмидесятых годов. Она танцевала не так, как все, без улыбки, а играла уже окончательно по своему. И сюжеты она выбирала такие, в которых оригинальность ее могла показаться во всем своем блеске. Как мы тридцать лет тому назад на трезвой правде, так современная Италия помешана на веризме; Цукки—веризм, переведенный на язык балета. В этом ее сила; в этом, быть может, и ее слабость. Чайковский недолюбливал Цукки главным образом потому, что ее реализм шел в разрез с описанным выше отношением его к хореграфическому искусству, ко всем его балетным симпатиям и традициям. Другими словами, его идеал был классический; он оставался, или хотел оставаться, балетным классиком даже и в настоящее время, несмотря на то, что ему пришлось писать музыку на балет-феерию, а не на классическую вереницу мудреных соло. Слабость Цукки, охотно допускаемая мною, заключается в том, что балетное искусство современного направления стремится к определенности словесной речи. Явление это параллельно тому, которое мы наблюдаем в современной инструментальной музыке. Музыка, переставшая быть „бессодержательной игрой звуков“, музыка-поэзия, представляет аналогию с балетом-поэзией. Петр Ильич был не прочь от музыки-поэзии, увлекался ею полосами и в молодости, и в средний период, и под конец своей деятельности; балетного же реализма он прямо терпеть не мог.

В противоположность опере, имеющей изобразить современный, будничныи, мещанский быт, балет призван уносить нас в царство небывалого и невозможного, непостижимого и невыразимого. Непостижимое и невозможное, в первобытном своем творческом выражении, есть миф. Прежде первой своей попытки философствовать, прежде первых созданий искусства и на ряду с первыми, детскими его зачатками, человек наталкивается на миф или, говоря популярно, и з о б р е т а е т его. Рихард Вагнер

как то выразился, что миф—единственная правда, сказанная человеком. Едва ли он хотел, чтоб его поняли буквально, но в искусстве миф действительно занимает высокое положение. Он свят в силу не одной только давности суеверного поклонения, но также и глубокой идеи, в него вложенной. Народный эпос всех времен основан на мифе. На мифе же основаны Эсхил и Софокл; отдаленные отзвуки мифа пленяют нас в Ариосте, Шекспире, в Гете, Байроне и Пушкине. Сказка—тоже ничто иное, как отдаленный отзвук мифа; в своей прозаической форме она может задевать область юмора, иронии, принимать оболочку простонародную или литературную; зерном ее остается миф. Обижаться на то, что в 1890 году в петербургский балет якобы ворвался миф, значит просто не знать, что он и в нем, и в значительной части оперы, драмы, комедии и фарса присутствовал постоянно, с самого основания театра в нашей столице.

Другой упрек—что миф был взят во французской редакции, что программа заимствована из сказки Перро. На отражение этого упрека, мне кажется, достаточно нескольких слов. Была взята французская редакция, потому что на этот раз хотели составить французский балет. Французский костюм было нечто данное, как тема для вариаций. Балетмейстер был француз и Перро был ему доступнее братьев Гриммов. Впрочем, я вполне готов разделить платоническое желание, чтобы балет, в котором танцуют почти исключительно русские люди, со временем принял национальное направление, питался и вдохновлялся русским народным эпосом или русскою художественною поэзией. И если мне ответят, что ни в эпосе, ни в современной поэзии нельзя найти особенно благодарных сюжетов, или что русская природа и русский костюм для балета слишком серы и бедны, я отвечу: истинный талант именно и обнаруживается победою над тугим и неподатливым материалом. Но все это—гадание о будущем. В настоящем же мы имеем прелестную канву для ряда волшебных картин, представляющих воображение декоратора и машиниста великолепнейшие задачи и не препятствующих балетмейстеру исполнять также и свою, т.-е. ставить прекрасные танцы. Совершенно верно, что драматическое действие в „Спящей красавице“ медленно и элементарно-просто. Но ведь то же самое и в „Одиссее“, и в „Прометее“ Эсхила, и в „Гризельде“ Боккаччио, и в Вагнеровском „Парсивале“. На то сказка миф, чтобы события в ней текли спокойным и невозмутимым течением.

Я так искренно восхищаюсь обилием действия в некоторых операх да-Понте и в большинстве опер Скриба, что мое пристрастие к программе „Спящей красавицы“ не будет сочтено за тенденциозное увлечение Рихардом Вагнером или за тенденциозное же презрение к „мишурной эффектности большой исторической оперы на парижский манер“. Оперы Вагнера, как либретто, очень скучны (особенно последние); оперы Скриба (не все, конечно, но весьма многие) занимательны и для композитора благодарны. Я только желаю мотивировать выбор сюжета и оправдать обработку этого сюжета балетмейстером, в виду того, что Чайковский, повторяю, в том и другом нашел неожиданный и превосходный случай возвратиться к самому себе.

Было сказано по поводу „Дон-Жуана“ Байрона, что человек средних лет берет вещи, как они есть, и смотрит на мир веселыми глазами, тогда как юноша поражается несогласием идеала с действительностью, обливается слезами или громит проклятием. Нечто подобное можно сказать о Чайковском. Конечно, „Спящая красавица“ не есть его „Дон-Жуан“. Но ее позволительно рассматривать как часть большого целого, как первое звено в цепи творений, цепи, прерванной нежданною катастрофой, и потому сохранившейся для нас только в виде обрывка. Вместе с „Иолантой“ и со „Щелкунчиком“ „Спящая красавица“ составляет как бы новую ступень или новый фазис развития художника. Затихли волны мировой скорби; период неистового романтизма сменился просветленным и бодрым реализмом. Я не решусь поставить девизом над этим последним фазисом Чайковского: „блажен, кто улыбается“, но только потому не решусь, что цепь так рано оборвалась и что настоящий смысл поворота, что настоящее заключение деятельности осталось за судьбой. В том неполном виде, как представляется нам теперь его поприще, отдельный момент получает случайное, иногда преувеличенное значение, и мрачный пессимизм „Патетической симфонии“ кажется нам ключем ко всему лиризму Чайковского, тогда как, вполне возможно, что при условиях нормальных, потрясающая и своеобразная партия была бы не более как эпизодом, как отзвуком пережитого и в даль уходящего прошлого.

Мне представляется, что после ужасов „Чародейки“ композитор повеселел. Мы видели превращение в „Пиковую даму“; мы его годом раньше констатируем в ослепительном, роскошном балете, в котором прославленный элегик и меланхолик словно

задал пиршество и заодно позвал на него и всегдашних своих ценителей, и пеструю толпу, привыкшую питаться музыкой общедоступною. Благодаря „Спящей красавице“, имя Чайковского сделалось известно в таких кругах, где прежде знали только Пуньи, Минкуса, Гербера, Шнейцгеффера и разве-разве Адольфа Адана. Все эти композиторы, порою недурны мелодисты, порою виртуозы контрапункта, относились к сочинению балетной музыки с предвзятым стремлением к салонной легкости, к ритмической выразительности банального танца. В особенности балеты ловкого и ученого Пуньи полны этой напускной вульгарности и, в свою очередь, угнетающе действовали на вкус балетоманов. Ошибочно думать, что любители балета смотрят, не слушая. Я знаю людей, играющих фортепианные переложения балетов у себя на дому, как мы играем симфонии. Если бы не слушали на самом деле, то Франция не имела бы балетов Лало и Делиба, не имела бы балетных нумеров в операх Обера и Мейербера, у нас не гремела бы слава второго действия „Жизни за царя“. Правда и то, что в операх балетную музыку слушает не та или не вполне та публика, которая наполняет собою зал в балетные дни. Правда, что эта собственно-балетная публика слушает с меньшим вниманием, громче разговаривает, вероятно, терпимее к фальшивым нотам. Но, во всяком случае, у нее есть любимые эффекты, любимые мотивы, какая то своя традиция формы и инструментовки. Композитору „Лебединого озера“ уже довелось бороться с этими привычками; композитор „Спящей красавицы“ одолел их, словно шутя. И в этом опять сказалась его могучая натура. Я с особенным удовольствием настаиваю на этом слове „могучая“, так как мне помнится, что я прежде, по неумению соблюдать оттенки и пропорции, неоднократно говаривал „гибкая“, натуре же Петра Ильича, как мы видели, именно гибкости не доставало. Другие изворачиваются с хитростью щеголеватой кошки; Чайковский шел напрямик, опрокидывая препятствия, терпя поражения, празднуя неожиданные триумфы, делая ошибки, делая их постоянно, хотя с годами все менее и менее. И балетном композиторе он сделался не потому, чтобы сумел особенно покладисто принаровиться к непривычным для него требованиям, а потому, что на дне его натуры лежала, между прочим, способность сочинять танцы. В „Лебедином озере“ эта способность видна только отчасти; в „Спящей красавице“ и в „Щелкунчике“ она сказывается вполне.

Способность к сочинению танцев не есть способность к сочинению легкой музыки. Я без труда представляю себе и такую балетную партитуру, в которой ритмы танцевальные, но именно только ритмы; самые же мысли и их гармоническая отделка грузны, как Роберт Шуман или даже и того тяжелее. Такова, например, „Намуна“ Лало, слышанная мною лет двенадцать назад. Но вообще можно сказать, что подобный стиль в балете — или отсутствие вкуса, или преднамеренная крайность. Нигде об этой, повидимому, простой истине не так необходимо напоминать, как у нас в России, где легкое то и дело клеймится „пошлостью“. Если бы Чайковский боялся „пошлости“, если бы он обращал внимание на визг жеманства, на добродетельный ужас чопорности, на презрительную гримасу мнимого аристократизма, — он никогда не написал бы „Спящей красавицы“, как не написал бы ни „Пиковой дамы“, ни „Иоланты“, ни „Орлеанской девы“, ни романсов на французские слова. Скажу более, он не был бы Чайковским. Повторяю, он не принаравливался к уровню низшему против того, на котором он привык стоять, не кланялся и не лебезил перед публикой. Он просто был таким, каким нужно быть, чтобы сочинять музыку для балетов. Предположим на время, что эта способность составляла одну седьмую или восьмую всего его капитала. Очевидно, что и после „Спящей красавицы“ он не сделался композитором легкой музыки по преимуществу, не стал соперником ни Штрауса, ни Лекока. Но столь же несомненно, что он открыл в себе новую жилу и что добыча из этой новой жилы едва началась, когда его постигла смерть.

Скажу еще раз, что в этой столь любимой, местами столь „доступной“ музыке нет никакого преднамеренного компромисса. С первых тактов интродукции до апофеоза это настоящий, заправский Чайковский. Не боюсь прибавить, что подчас даже и рутинный Чайковский, как, например, фраза в $\frac{9}{8}$, род лейтмотива, сопровождающего появление феи Сирени. Но как мало этой манеры, этого баласта сравнительно с более ранними партитурами! Пристрастие композитора к ритму вальса не оставило его и здесь. Так же, как и в „Лебедином озере“, стиль его вальсов ближе к Штраусу младшему, нежели к Шопену. Но мелодическое изобретение окрепло и помолодело в то время, как симфоническая разработка сделалась свободнее, элегантнее и содержательнее. Хороши, конечно, не одни танцы; хороша и

пантомима, но нигде не видно, чтоб композитор отдыхал на тех местах, где должен был писать пантомиму, чтоб он стремился вознаграждать себя серьезностью и густотой за гнет принуждения, которое испытывал в нумерах танцевальных. Принуждения никакого не было; то и другое сыпалось на него свыше. Я даже осмелюсь сказать, что знаменитая педаль на верхнем до, бесчисленное множество тактов выдерживаемая и сопровождаемая целым попури из разных мотивов и отрывков прежних нумеров,—что эта красиво и умело сделанная педаль мне не особенно импонирует. Такой прием мы слыхали и прежде. Такие гармонии не имеют ничего особенно удивительного. Самая длина педали (предполагая намерение действовать столь любимой в наш век настойчивостью однообразия) после Рихарда Вагнера едва ли кого удивит. То-ли слышали мы от богов, карлов и великанов! И, наоборот, если меня не удивляет этот чисто симфонический эпизод в музыке балета, то танцы на свадьбе Дешире с Авророй просто ослепляют меня изящною веселостью, задорным кокетством, страстным порывом, царственной пышностью.

В сравнении с этим рогом изобилия, „характерные“ места в партитуре, например, лейт-мотив феи Карабосс, хотя вполне удачны и выразительны, но лишены той сочности, свежести и грации, как эти, по мнению крайних прогрессистов, „банальные“ мелодии. Музыка „Спящей красавицы“ не представляет того явления, которое мы часто наблюдаем в операх, где речитативы исполнены мощи и красоты, тогда как округленные певучие нумера носят отпечаток общий, условный и даже банальный. В новом балете пленяет именно кантилена: вкус публики и мнение специалиста на этот раз совершенно согласны. Согласны относительно правила, они сходятся также и в исключении. В той же заключительной картине есть номер, хотя и танцевальный, но лишенный того, что принято называть „мелодией“, и по стилю похожий скорее на переходные и связывающие партии в операх, чем на главные, лирически закругленные. Я разумею знаменитый кошачий дуэт. Нет сомнения, что по известной эстетической терминологии это комическое интермеццо принадлежит к разряду „характерного“, а не „прекрасного“. Но, вместе с тем, это один из перлов „Спящей красавицы“. Звукоподражание, вообще говоря, в музыкальной композиции играет не более, как третьестепенную роль. Помимо того, что задача его—внемузыкальная, самое осуществление редко сопровождается

замечательной музыкой. В „сцене белой кошки“ у Чайковского поразительно, во первых, то, что звукоподражание достигается средствами вполне художественными—мелодическим мотивом и контрапунктом в связи с инструментовкой,—а, во вторых, что этот контрапункт, эта инструментовка способны были бы возбуждать и удовлетворять музыкальное чувство без помощи всякого постороннего представления, без смехотворного эффекта кошачьих лобзаний и кошачьей потасовки, представляемых на сцене. Вместе с тем, этот номер пленяет и смешит удивительною верностью, с которою композитор подслушал интонации любовного объяснения на крыше. Так же, как квинтет в „Черевичках“, этот балетный номер принадлежит к разряду шуток, произносимых с невозмутимою серьезностью. Если только шутка удачна, она от контраста с серьезной миной действует еще неотразимее. Повторяю, в глубинах многосложной души композитора, еще ниже балетного гения, скрывался талант к комической опере, и, если бы Чайковскому суждено было прожить еще десять лет, он, наверно, попробовал бы свои силы и тут. Хотя мы от него видали не мало сюрпризов, но этот удивил бы и друзей, и недругов, а в числе друзей, мнится мне, даже и фанатических поклонников.

„Щелкунчик“ кажется мне продолжением „Спящей красавицы“, до такой степени он связан с нею близостью времени, сильно выраженным стилем композитора в его последнем фазисе, стремлением к элементу веселому, праздничному и, главное, основным характером программы. Не в том дело, что и здесь, и там—„детская сказка“: „Спящая красавица“—наивная народная сказка, дитя эпических времен, тогда как „Щелкунчик“—сказка литературная, произведение известного писателя, которого если не отцы, то деды наши могли встречать и вести с ним знакомство. В „Щелкунчике“, как во всем Гофмана, чувствуется резкий дух иронии; читатель ни на минуту не забывает, что автор не верит в описываемые им чудеса и постоянно разрушает возводимое им непрочное и затейливое здание. С другой стороны, „Щелкунчик“ есть продолжение предыдущего балета и в том смысле, что некоторые свойства „Спящей красавицы“ являются здесь в усиленном виде. Нам говорят, что „Колючая роза“—детская сказка, разумея под этим сказку для детей. Сказка же Гофмана имеет детей не только публикой, но и предметом. Первое действие—живая и вполне реальная картина

детской жизни с играми, игрушками и лакомствами, и главный недостаток программы тот, что она не сумела удержаться на этой богатой, вполне современной почве, что либреттист не в достаточной мере воспользовался детским миром, столь поздно открытым поэзией, столь доступным наблюдению, столь богатым и слезами и смехом. После „Спящей красавицы“ „Щелкунчик“ составляет шаг вперед и в том отношении, что еще гораздо беднее драматическим содержанием. В первом действии очень мало происходит, но зритель того не чувствует: перед ним радуются, ссорятся, танцуют и шалят дети, возня которых искусно и забавно сплетается с чопорным весельем взрослых. Нет беды в том, чтоб экспозиция драмы развевывалась медленно и широко. Но, затем, после экспозиции вам дают безцветный ряд отдельных па, нечто вроде последнего действия „Коппелии) или балетных дивертисментов, ни к селу, ни к городу прерывающих течение больших французских опер („Жидовка“, „Вильгельм Телль“, „Роберт“, „Гамлет“ и многое множество других). Такие дивертисменты—дело знакомое и законное в последней картине балета, когда они являются отдыхом после драматического действия, правильно развитого и удовлетворительно завершенного; но в „Щелкунчике“ действия всего один момент—баталия мышей с игрушками. Насколько я защищаю эпическую простоту и наивность „Спящей красавицы“, настолько я считаю отсутствие драмы в „Щелкунчике“ пороком явным и несомненным. Причина—или в одностороннем направлении—тогда либреттист действовал сознательно,—или же в отсутствии смелости, в робком подчинении Гофману, незаметно для самого автора сковывавшего его фантазию. Следовало взять пример с французских либреттистов, которых мы привыкли бранить за беззастенчивое искажение классических поэтов, тогда как они просто руководствуются требованиями сцены, и нам столько же раз следовало бы благодарить их за искусство, за вдохновение, с которым они устраняют эпическую разрозненность, лирические длинноты, дидактическую сушь и заменяют слабую и неверную пружину истинно-драматическим мотивом.

Наконец, „Щелкунчик“ и по музыке шаг вперед против „Спящей красавицы“. Как во многих местах этого очерка, так и здесь, я, избегая трактовать от собственного лица, позволю себе высказать свою мысль словами покойного, мне сказанными. „Прелесть, что такое! Настоящий талант! Вот этот может напи-

сать что-нибудь. И знаете почему? Потому что он не боится пошлости". Так говорил он мне об одном из молодых композиторов, открытием которых он так увлекался в последние пять-шесть лет своей жизни. Петр Ильич не хуже нас с вами любил экстренное, небывалое и пикантное. Но кругом него тридцать лет царила та же любовь в размерах чудовишных, он же, как мы видели, начиная со „Спящей красавицы“, ударился в другую сторону. В „Щелкунчике“ поворот местами гораздо более подчеркнут, нежели в предыдущем балете. Стиль целого, конечно, один и тот же; встречается также не мало „воспоминаний“ о самом себе, тех невинных займов из собственного кармана, которые почти неизбежны у человека, много и быстро сочиняющего. Есть и весьма милые диссонансы и вообще гармонические шалости, без которых на склоне девятнадцатого века не обходится решительно никто. Но против среднего периода Чайковского их очень мало, а главное: в „Щелкунчике“ решительнее, чем в „Спящей красавице“, обнаруживается отречение от русской формы вариаций, отречение от *Soprano ostinato*, т.-е. от Глинкинского приема повторять мелодию в верхнем голосе без изменения, но каждый раз варьируя остальные. Даже тогда, когда мелодия кидается в глаза детскою наивностью и простотой, даже тогда, когда она заимствованная, чужая, композитор „Щелкунчика“ имеет мужество повторять ее много раз подряд, не выказывая никаких талантов „разработки“. Я-де показал свое искусство, не гонюсь за тем, чтоб удивить дилетантов ловкою техникой, мне и завзятые специалисты по этой части не страшны. Такое мужество не редко у первоклассных контрапунктистов: весь Гендель—живой его представитель; между современниками стоит вспомнить Сен-Санса: сейчас будет видно, что истинное богатство не алчет выставять себя на показ. Что касается мужества не избегать „пошлости“, то есть иронического отношения к страху перед приятной мелодией, к конфузу от общепринятого аккомпанимента, я напому о хоре без слов, исполняемом за кулисами во время картины зимы. Я думаю, что в первой половине семидесятых годов наш композитор едва ли решился бы быть простым до такой степени. Есть и еще полосы в музыке „Щелкунчика“, где видна эта новая простота, хотя не в такой разительной степени; во всем остальном сходство с предыдущим балетом полное. На мой вкус, между прочим, и в том, что пантомима („ученая“ музыка) сравнительно менее

значительна, суше и беднее, лирическая же часть—закругленные танцевальные нумера—сосредоточивает в себе вдохновение и искусство, грацию и силу. Щеголеватый и вежливый маршик с сентиментально-кокетливою кантиленой в трио, легций в основание небольшой увертюры, характеризует среду и атмосферу с меткостью, мало свойственную Чайковскому. Если бы не контрапунктическая вариация, ничего не портящая, но выдающая автора, подделка была бы безупречна: и главная часть, и трио могли бы быть написаны Обером. Не скажу того же о D-дурной интродукции (украшение и зажигание елки), милой, ловкой, сценически уместной, подходящей к общему характеру музыки „Щелкунчика“, но вместе с тем запечатленной индивидуальным стилем Чайковского. Тот же индивидуальный отпечаток я усматриваю и в следующем нумере (марш, G-дур $\frac{4}{4}$), шутливый и тонкий юмор которого основан не только на характере темы, но и на контрапунктических приемах. Упомяну мимоходом о музыке детского галопа (в том же G-дуре), как об образце умения сделать что-нибудь из самой ничтожной темы, вернее, фигуры. Все нумера, сейчас пройденные мною, носят какой то отпечаток прекрасного расположения духа, и, если можно так выразиться, доброй улыбки, тогда как в следующем затем контрдансе родителей (одетых в невероятные костюмы времен Директории) явственно сквозит идея карикатуры. В грациозной польке, сопровождающей „сцену со Щелкунчиком“, напротив, видно скорее намерение характеризовать раннюю женственность, первые проблески кокетства, являющиеся у девочки, пока еще погруженной в куклы. Из рамок шутивно-мещанского балета, рисующего беспечный детский мир, совершенно выступает поэтический „вальс снежных хлопьев“ в картине зимы. Ощущение дрожи от холода и игра лунного света в мелькающих снежинках переданы не только в виртуозной инструментовке, но,—если мне доверят моему чувству,—и в самой теме, ее ритме и гармонии. В заключение балета авторы тряхнули стариной и устроили пеструю этнографическую выставку (танцы: испанский, арабский, китайский, русский трепак, французская полька и контрданс), для музыкальной иллюстрации которых Чайковский, по обыкновению, не пустился в археологию, не зарылся в музеи или библиотеки, а написал, как бог на душу положил. Китайцы, между прочим, вышли особенные, без всяких признаков китайской музыки. Общее впечатление восхитительно. С веселыми

карикатурами французского контрданса и китайских ужимок великолепно контрастирует жеманная и вызывающая полька (танец пастушков) и еще более контрастирует завялый в глубокой меланхолии, изнемогающий от зноя, почти неподвижный в позе, арабский танец, опять одна из тех страниц, где равнодушный к местному колориту Петр Ильич, неизвестно отчего, напал на след и достигал изумительной меткости передачи. Как и всегда у Чайковского, хотя в несколько меньшей мере против предыдущих балетов, „Щелкунчик“ изобилует вальсами, этими преобладающими танцами XIX века, в которых (я разумею и пляску, и музыку) дух его, быть может, сказался с такой же полнотой, как век Людовика XIV в сарабанде. И, как всегда у нашего композитора, его мелодическое вдохновение именно в этом ритме неистощимо; кантилена льется полною рекой, и страстная нега великолепным контрастом дополняет поэму, начавшуюся в сфере дедовской чопорности и невинной детской забавы.

Заканчивая свою рукопись, я живо чувствую случайность и отрывочность работы. Я не считал бы нужным извиниться, если источник несовершенства заключался в хронологической близости суждения к объекту суждения. Приговоры наши о современниках или о недавно умерших вообще поверхностны и обманчивы; поправку приносит одна лишь история в перспективе своей, да и та никогда не дает полной научной достоверности. Я же, сверх того, грешен и тем, что статья, первоначально задуманная в размерах гораздо более скромных, неожиданно для меня самого разрослась до настоящей своей величины, разрослась до того, что мне пришлось сократить план и уничтожить один за другим различные отроги, которые, как первоначально предполагалось, должны были идти по различным направлениям от центральной массы. Представить подробный музыкальный анализ, сцена за сценой, каждого сочинения не входило вовсе в мои предположения, но число тем, о которых я трактую в вольной и несимметрической форме, должно было быть больше теперешнего. Обозревая сюжеты, выбор которых так важен для характеристики самого художника, я хотел говорить не только о том, что есть, но и о том, что более или менее долго занимало Чайковского, как оставаясь в проекте и давая повод к неоконченным или едва набросанным сочинениям. Как композиторский талант и как чуткий, вдумчивый читатель, Петр Ильич

равно интересен своими литературными симпатиями и антипатиями, и неоконченные сочинения, наброски, отрывки, даже простое намерение написать то или другое представляет интерес, если не для истории музыки вообще, то, по крайней мере, для современного ее фазиса в России. Мне кажется, что мое воззрение на особенность его духовного склада получило бы новое подтверждение этими примерами. Затем, я должен напомнить, что я говорил только об операх и балетах, тогда как для полноты обзора должен был бы сказать также и о том роде произведений, которые, за неимением подходящей рубрики, я назову мелодрамами, то есть о музыке к драмам словесным. Таких сочинений у Чайковского два: музыка к „Снегурочке“ Островского и музыка к шекспировскому „Гамлету“, в переделке Дюма-отца (для Михайловского театра). Первая давно напечатана, вторая, вероятно, будет напечатана ко дню выхода настоящей книжки „Ежегодника“. Мало известные и давно не исполнявшиеся партитуры эти полны интереса, хотя, с другой стороны, они стоят особняком и легко могли бы быть сделаны предметом отдельного очерка. Затянув работу по вине обстоятельств и боясь не поспеть к сроку выхода книжки, я решился пожертвовать и „Гамлетом“ и „Снегурочкой“. С другой стороны, в более ранней стадии моего писания, я надеялся оживить статью, местами, быть может, несколько специальную, обширным и разнообразным сборником газетных суждений о Петре Ильиче, находя, что в этом нестройном хоре иной брюзгливый бас, иной надтреснутый тенор, иной визгливый сопрано доставит читателям удовольствие никак не меньшее, нежели я со всеми своими рассуждениями. Недостаток места и времени заставил меня отказаться и от этих аксессуаров. Не сделав многого, что следовало бы, позволю себе кончить несколькими общими замечаниями.

Критика разбирает, делит и дробит; творчество собирает, мирит и связывает. Критик по отношению к художнику находится в положении невыгодном и подчиненном: он констатирует наличность, он наблюдает и записывает явление, он в зависимости от совершающегося события. Но не такова внешняя роль, присвоенная нами, и не таков почет, оказываемый нам по давнишнему обычаю. От нас ждут не описания, не отчета, не рассказа, не „протокола“, а совета и указания. От нас требуют, чтобы мы стояли на уровне того, что мы дерзаем осуждать,

или вернее, чтоб уровень был хотя бы на полвершка выше. Хотят, чтобы Фетис сочинял лучше всех немцев после Бетховена и лучше Глинки, а Ганслик—лучше всех современников, кроме Брамса. В применении к нам русским, требование это вышло бы прямо драконовским: многие из нас, вероятно, по живости славянского темперамента, так часто сжигали то, чему поклонялись, что поспеть собственными сочинениями за собственным разрушением оказалось бы уже невозможностью. Нет, критик не есть учитель художника, и когда я говорю что А посредственно сыграл, а Б того слабее сочинил, я не обязываюсь сочинить лучше Б и сыграть лучше А. Я сохранию за собою полное право оставаться при своем деле и в то же время иметь суждение о чужом, ибо такова моя специальность. Я учитель, да, я профессор, если вы меня так титулуете. Но мой ученик—читатель, и по роли своей критик имеет гораздо более общего с Бедкером, облегчающим путешественнику знакомство с неведомою страной, чем с энциклопедией юридических, административных, экономических и иных наук, дающей правительствам и населениям рецепты для наилучшего устройства своих территорий в виду удовольствия туристов. Такая обширная задача подстать разве одному только Рихарду Вагнеру, писавшему одну книгу за другой о гнилости всего современного общественного строя вообще и опер Мейербера в особенности. Да и то теоретическая деятельность Рихарда Вагнера всегда представлялась мне попыткой объять необъятное в неуклюжей и запутанной прозе, тем более внушительной, что ее редко кто понимает.

Роль критика, при вышеупомянутом требовании, была бы крайне неудобна именно для меня. Ибо я не сочиняю почти никогда и к немногим своим шалостям на нотной бумаге отношусь с объективною прохладностью. Дописавшись до слова „неудобно“, я не без удовольствия вспоминаю, что в начале статьи точно также жаловался на трудность критической задачи. Потому не без удовольствия, что между двумя препятствиями не оказывается ничего общего. Мне действительно было трудно повсюду отделять сущность от явления, избегать ближайшего штандпункта и находить вернейший, огораживать себя от солидарности с учениями, с которыми меня могло сблизить чужое недоразумение, и во всем этом лабиринте сохранить объективность взгляда. Но никогда я не думал давать практические указания, советы и наставления. Быть надежным и добро-

совестным Бедкером в области прекрасного—вот честолюбие, с которым я приступил к своей задаче, да и то, повторяю, лишь в пределах частной, отрывочной, случайной попытки, субъективность которой, незаметно для меня самого, вероятно, повела если не к пристрастию, то к парадоксу. Но и парадокс может принести свою долю пользы, когда будет достигнуто вызванное им полное и бесповоротное опровержение.

Четвертая Симфония (F-moll, op. 36).

Газета „Голос“. № 338. 7 декабря 1878 г. Музыкальные Очерки.

.....В следующую субботу мы услышали четвертую симфонию П. И. Чайковского (в тоне фа-минор)¹⁾. Громадная по размерам, симфония эта по концепции представляет одну из тех отважных, исключительных попыток, в которые так охотно пускаются композиторы, когда им начинает надоедать хвала за произведения, более или менее нормальные. Сказав „нормальные“, я отнюдь не хотел сказать „шаблонные“. Г. Чайковский никогда не писал по шаблону, да в наше время никто не любит торной дороги; сами итальянцы ее бросили. Но три предыдущие симфонии г. Чайковского не представляли собою такого разительного отступления от обычая, таких небывалых нововведений, как эта, и тем отраднее засвидетельствовать сочувствие, которым публика встретила мысли композитора и в этот раз, несмотря на их непривычную оболочку. Главное, что меня поражает в новой партитуре, это намерение автора захватить гораздо более широкую область, чем обыкновенная симфоническая, освобо-

¹⁾ Написана в период от весны 1877 г. до конца того же года (26 декабря закончен финал). Посвящена „Моему лучшему другу“ (Надежде Филаретовне фон-Мекк). В первый раз была исполнена в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна 10 февраля 1878 г. В Петербурге симфония эта в первый раз была исполнена в концерте 25 ноября 1878 г., о котором и дает отзыв Г. А. Ларош. По свидетельству Модеста Ильича Чайковского успех этой симфонии в Петербурге был блестящий. Все печатные отзывы на этот раз вполне единодушно отмечают этот успех и ему сочувствуют. Жизнь П. И. Ч. Т. II, стр. 225—227.

даться, если можно так выразиться, от официального „высокого“ слога“, которым пишут симфонические композиторы, совместить в ней трагический акцент с беззаботным ритмом балетного „колена“; совместить не одновременно конечно, а в последовательных частях симфонии или даже в последовательных партиях одной и той же части. Более всего стремление это выступает в первой части. Грозный, трубный призыв интродукции, над которым можно бы надписать знаменитое бетховенское „так стучится в дверь судьба“, патетическая жалоба первой темы и ее кудреватая обработка (по характеру довольно близкая к „Тристану и Изольде“) связаны со второю темою не только не грозного и не жалобного характера, но какого то порхающего, прыгающего. Мельпомена, как в балетном превращении, мгновенно стала Терпсихорой. Юмористический характер преобладает во второй части (*andante in modo di canzone*), особенно в напускной тяжеловесности акцентов на повторенных аккордах в струнном квартете; скерцо легкое и фантастическое в главной части (пиццикато струнных), веселое и плясовое в первом трио (медные одни), также в целом носит характер шутки, которая делается особенно изящною и остроумною в заключении, где эффектно переплетаются темы скерцо и обоих трио. Зато финал с страшным ревом своего фортиссимо целиком принадлежит к области серьезного, хотя и тут есть примесь причуды (народная плясовая тема). В этом финале есть грандиозные штрихи: энергия и стремительность первой темы озаряют слушателя необыкновенным блеском. Но над всем что в нем есть хорошего, растилается покровом невероятный гам и треск инструментовки, несколько напоминающий Вагнера в его раннем, немудреном периоде, когда (как например в „Риенци“) музыканты просто дули во все лопатки у него. Я знал и без 4-й симфонии, что г. Чайковский, если вздумает, может на шуметь в оркестре никак не меньше любого композитора, что он не спасует не перед каким „Полетом Валькирий“. Я готов прибавить, что эта способность имеет цену, если ее тщательно приберегать для одного, двух решительных ударов, наносимых в исключительную минуту. Но, при всей любви моей к произведениям первенствующего из русских композиторов, я не могу не высказаться откровенно насчет склонности, грозящей превратиться у него в органический порок, в болезнь слуха. Расточая красивые, гармонические и контрапунктические детали,

г. Чайковский, то и дело, или заглушает их, или отвлекает от них внимание невообразимым злоупотреблением большого барабана и тарелок. Шуманист и глинкалист по музыкальному содержанию своих сочинений, г. Чайковский, по оркестровке, скорее составляет смесь Литольфа с новейшими парижанами и, притом, увлекся дурною стороною Литольфа.

Капитальнейшею частью симфонии остается все-таки первая. Я говорил о прыгающем характере второй темы, но следовало прибавить, что этот музыкальный кузнечик совсем не составляет дисгармонию с окружающими его величавыми и грустными фигурами. Слияние разных, чрезвычайно далеких один от другого характеров совершенно в этом аллегро (или точнее Модерато *con anima*) рукою не только смелою, но и счастливою. Трубный мотив интродукции, от времени до времени, появляется среди гармонических ходов, основанных на теме „модерато“, и каждый раз под таким неожиданным, эффектным и красивым углом (если можно так выразиться), что за одни эти комбинации можно было бы признать автора первоклассным мастером гармонической техники и сонатной формы. Если мне нравится, преимущественно „модерато“, то публика пришла в неистовый восторг от пикантного скерцо, от этой действительно прелестной шалости тонкого и умного художника. Скерцо потребовалось повторить, и после второго раза „браво“ стояло настоящим стоном в зале. Вызывали, и много вызывали, автора, но его не было в Петербурге.

Общая характеристика творчества П. И. Чайковского. Третья сюита, ор. 55.

Журнал „Русский Вестник“ 1885 г. № 1 стр. 427—432. Музыкальное обозрение.

.....Автор настоящих строк, каковы бы ни были его прегрешения по другим вопросам, никогда не был шовинистом в критике, никогда не верил, чтоб иностранная музыка или иностранная литература должна была подвергаться преследованию за свое заграничное происхождение. Если нет преступления быть Неаполитанцем или Португальцем, то нет и заслуги быть Русским.

Если в том, что я имею сказать о П. И. Чайковском читатель усмотрит некоторое преувеличение, то смею уверить что преувеличение произошло не от патриотизма. Патриотизм в этом смысле оказал бы плохую услугу самому себе: руководясь исключительно им и ставя себе целью распинаться за доморощенное искусство *quand même*, рецензент дошел бы до того, что принуждал бы себя хвалить слабое, незрелое, безвкусное, детское, неумелое и грубое, довольствуясь голым фактом русского происхождения. Если у нас нет своих отечественных сил, то давайте нам иностранных: не пользуясь их наплывом, отвергая их содействие, мы наложили бы руку на самих себя.

Но пока жив г. Чайковский нельзя сказать, что у нас нет своих сил. Композитор этот в последние три-четыре года подарил нас несколькими такими произведениями, после которых легко может показаться, что центр тяжести современного музыкального мира не в Германии и не во Франции, а у нас, что истинная „музыка будущего“ (пока не выступили новые таланты, в настоящую минуту быть может сидящие на школьной скамье или лежащие в пеленках) есть музыка г. Чайковского. К таким сочинениям прежде всего нужно отнести последнюю в хронологическом порядке из доселе известных его партитур, а именно третью сюиту исполненную в Музыкальном Обществе в бенефис г. Эрмансдерфера 19 января, а несколькими днями раньше в Петербурге, также в Музыкальном Обществе, под управлением г. Ганса фон-Бюлова. Сюда же принадлежит большая часть его „Мазепы“, о котором говорить мне представится случай, когда я сделаю обозрение оперного сезона. Концерт 19 января соединил в одной общей программе одно из прежних, хорошо известных сочинений г. Чайковского (первый фортепианный концерт) и новую сюиту. Можно было только пожалеть, что остальные нумера не принадлежали ему же, что увертюрой (на этот раз в середине вечера) не была его увертюра к „Ромео и Джульетте“, что заключительным номером, вместо листовского *Mephisto-Walzer*, не был Польский из „Кузнеца-Вакулы“. Не потому конечно, чтоб я имел что-нибудь против исполнения Листа или Сведсена, фигурировавших на этом концерте; но г. Чайковский именно из тех кому можно посвятить целый симфонический вечер (как можно было бы посвятить ему целый фортепианный или целый квартетный вечер, или целый вечер романсов с аккомпаниментом фортепиано), и мы недавно имели случай убедиться в том, как

растет и крепнет интерес концерта, когда он весь составлен из сочинений одного лица.

Конечно нужно чтоб это было лицо. Нужно чтоб медаль носила на себе глубокий и характерный отпечаток, чтобы мы на ней могли узнать физиономию, а не бледные полустертые следы монеты, побывавшей во многих руках. Меня прежде всего пленяет в П. И. Чайковском эта индивидуальность стиля, эта несомненная принадлежность всего того, что он пишет ему самому и больше никому. Как характеризовать этот стиль, где найти ему определение? Удивительная смесь цветущего, румяного здоровья, праздничной мажорности напоминающей лучшие лирические моменты А. К. Толстого с нежною меланхолией, с поэзией горечи и страдания; смесь тонкости оттенков, тонкости чувства с нескрываемою любовью к массивной подавляющей силе, к громовым раскатам разъяренного оркестра; музыкальная натура напоминающая светила XVIII столетия и склонность к „новым путям в искусстве“, иногда самым рискованным и скользким; нечто космополитическое, нечто родственное порою немецкой, порою (современной) французской музыке и столь же несомненный русский элемент, аромат ржаного поля и соснового бора; гибкость натуры склоняющейся по временам в разные стороны, отзывчивой на требования века и неумолкающая постоянная нотка собственного я, сохраняющего свою нравственную свободу и самостоятельность во всех этих увлечениях... Но я никогда не кончил бы если бы выписал все анти-тезы, которыми добросовестная критика тщетно силится обнять этот богатый и своеобразный духовный мир. Лучше скажу, что именно в этом арсенале средств всего реже и всего поразительнее дар мелодии. Преувеличенно говорить, что в наше время нет мелодистов, но совершенно верно, что они редки. П. И. Чайковский мелодист. Широкою и глубокою рекой, ровно и роскошно, без усилия, без утомления и без остановки течет его творческое вдохновение, и кантилены одна другой богаче, пластичнее и привлекательнее, чем дальше, тем чаще следуют одна за другою в его композициях. С понятием о „мелодисте“ обычное представление нередко соединяет понятие о дешевом и поверхностном, или же о небрежном, кое-как написанном; но не такими мелодистами были первоклассные музыканты XVIII столетия, эти бесподобные мастера контрапункта и формы. Г. Чайковский мелодист, но в смысле этих монументальных художни-

ков. Он работает легко и быстро, но в тоже время тщательно и с величайшею любовью. Он гнушается того удобного, практичного и выгодного способа писать, при котором несколько эффектных фраз, редко разбросанных на целые дюжины страниц кое-как связаны между собою „откровенными“ огромными заплатами. У него нет заплат и вообще нет шарлатанства; он именно тот „взыскательный художник“ о котором говорит Пушкин в своем бессмертном сонете. Кстати о сонете Пушкина. Несколькими строками далее приведенных мною слов мы читаем обращение поэта к художнику непризнанному, слова утешения тому, кого толпа бранит, чей треножник она колеблет, на чей алтарь она плюет. Нет надобности и нет повода обращаться с такими словами к г. Чайковскому. Он принадлежит к талантам признанным не только при жизни, но даже в сравнительно молодые годы. Знаки внимания, выражения сочувствия и энтузиазма сыплются на него со всех сторон. Так как он начал учиться не в детские или отроческие годы, как почти все знаменитые композиторы, а совершенно почти взрослым молодым человеком, так как ход его музыкального развития по этой причине далеко не есть нормальный, он более всякого другого подвергался опасности „избаловаться“ от разного фавора у публики и авторитетов, растеряться среди хора похвал, броситься в крайности или измельчать и преждевременно изсохнуть. Но и здесь его спасла та удивительная здоровость и мощь натуры, о которой я сейчас говорил и которая такими великолепными аккордами звучит в его симфониях. Его не сломили бы нападки и преследования; его не смутили восторги. Поразительно односторонний в своих первых опытах, страдавший повидимому какими-то пробелами композиторского дарования, он через несколько лет самым неожиданным и победоносным образом выказал способности, которых именно у него никак нельзя было ожидать; талант его прекрасно округлился и вырос до размеров гигантских. По первым опытам его могло и должно было казаться, что оперы его навсегда осуждены страдать отсутствием движения, отсутствием драматизма, а что инструментальная музыка его, при массе красот в деталях, всегда будет лишена твердого плана и органически цельной формы. Но третья и четвертая его симфонии, второй квартет, три сюиты неожиданно выказали мастера формы, тогда как „Орлеанская Дева“ и „Мазепа“ пленили нас богатством истинно-драматических моментов. Кто знает на чем оста-

новится это богатое развитие, которому (теперь это должно так казаться) предыдущие годы до „Евгения Онегина“ включительно послужили только „годами учения“ в смысле Вильгельма Мейстера, развитие творческой натуры, которая только теперь пришла к полному обладанию своими богатствами, к полному сознанию себя и взмахнув исполинскими крыльями понеслась спокойным и величавым полетом?

Не представив подробного, техническими терминами обставленного, разбора ни одной из симфонических новинок нынешнего сезона, я не сделаю исключения и для третьей сюиты ¹⁾ г. Чайковского. Чувствую искушение говорить о ней совершенно в другом роде—не технически-основательно, а поэтически-картинно, дав полную волю своему воображению. Но для этого нужно бы было быть вторым Гейне. Сознывая недостаточность своих сил, я не берусь описать тот ряд чарующих моментов, сладких и фантастических грёз, чрез который нас проводит эта поэма в звуках. Не берусь передать тихую и задумчивую грацию первой части с ее удивительною второю темою, этим чудным сочетанием глубокой меланхолии и невозмутимой примиренности. Не берусь воссоздать фантастический и веселый юмор трио в скерцо, где г. Чайковский снова затронул струну уже знакомую нам из прежних его сочинений, мирок едва ли не им открытый: какую-то миниатюрную воинственность и шуточную лилипутскую солдатчину, словно пред нами дефилируют и проделывают свои эволюции не грубые земные солдаты, а нежные, крошечные и вежливые эльфы. Не берусь выразить того ощущения могильного холода, грозной и каменной безнадежности, которым веет от „меланхолического вальса“ и которое при всей красоте звуков давит слушателя, как кошмар. Не берусь, наконец, нарисовать хоть бы бледное подобие той нескончаемой и прелестной панорамы, которая как движущаяся декорация, как берега великолепной реки проносится мимо вас в заключительных вариациях и которая замыкается пышным полонезом, как будто бы путешествие ваше—продолжаю тоже

¹⁾ Эта сюита сочинена весной 1884 г. в Каменке, Киевской губернии. Оркестрована летом того же года в Гранкпне. Посвящена дирижеру М. Эрдмансдерферу. Исполнена в первый раз в Петербурге под управлением Ганса Бюлова 16 января 1885 года. В Москве 19 января того же года: настоящий отзыв Г. А. Лароша относится к московскому концерту.

сравнение—после многих живописных, неизгладимых из памяти пейзажей наконец привело вас в блестящий многомиллионный город, прямо на всенародный праздник, сказочно роскошный и грандиозный, оглашаемый восторженными кликами и залитый ярким летним солнцем. Тем более отчаяваюсь в своей способности передать характер произведения, что очень хорошо сознаю как произвольны, как беспочвенны все поэтические фантазии и литературные иллюстрации на музыкальные сочинения инструментального рода. Все то, что мы представляем себе слушая инструментальную музыку есть наша собственная мечта, за которую композитор не ответствен. Каждый из нас может по своему прочесть сюиту или симфонию, как надпись на языке, который останется навсегда непонятным для мыслящего ума. Меняются попытки толкования, попытки выразить красоту музыкальной мысли посредством лепета литературного уподобления, но музыкальное произведение остается и продолжает очаровывать нас бесплотною и зыбкою архитектурой прекрасных звуков. Литературные иллюстрации многообразны, но музыкальное произведение едино; не поддаваясь словесному определению, не укладываясь в форму правильного предложения с подлежащим и сказуемым, оно тем не менее полно мысли, полно духовного содержания, и его жизненность и гениальность именно сказывается в том, что оно повидимому отвечает на личные запросы каждого, давая безграничный простор индивидуальной фантазии, поэтическому воображению слушателя.

Концерты и вечера в память П. И. Чай- ковского.

Театральная газета 10 ноября 1893 г. № 25.

Второе симфоническое собрание Русского Музыкального Общества.—Общество Камерной Музыки.

Удручающее впечатление, произведенное неожиданною смертью великого музыканта и на артистов и на публику, продолжает быть так глубоко, что музыкальные события, не связанные с его именем, что концерты и вечера без его сочинений как-то стоят

на втором плане. В сегодняшнем своем обзоре, простирающемся на значительное время назад, я буду держаться не хронологического порядка, а порядка, так сказать, предметного: сначала поговорю о тех днях, которые целиком или отчасти были посвящены Чайковскому, а потом, насколько хватит места, об остальных.

Прежде всего, конечно, должно упомянуть о втором симфоническом собрании Русского Музыкального Общества, где перед бюстом композитора, окруженном тропическими растениями, была исполнена программа исключительно из его сочинений. Зала была совершенно полна, и билеты были все проданы (что, как известно, не одно и то же, ибо наполнить залу можно и даровыми посетителями). Была повторена новая (шестая) симфония, столь недавно слышанная нами под управлением автора. Беспристрастие требует сказать, что у Э. Ф. Направника, дирижировавшего всем концертом, симфония сошла несравненно чище, отчетливее, рельефнее, чем у самого Чайковского. Г. Направник слышал композитора и на репетициях и в концерте и вполне усвоил все его намерения, но от себя прибавил то, чего не было и не могло быть у покойного: полное владение оркестром, полный над ним авторитет, усвоенный ежедневным с ним общением и, так сказать, короткостью отношений, сложившихся в течение многих лет. Сверх моего ожидания, симфония даже и в этом блистательном исполнении была принята сравнительно сдержанно; я ожидал взрыва рукоплесканий после чудного скерцо-марша (*Allegro molto vivace*) но такового не последовало, хотя, конечно, настроение публики было гораздо более приподнятое, чем в первом симфоническом собрании. Не буду распространяться о могучей и грозной увертюре к „Ромео и Джульетте“, великолепно сыгранной (в оркестре плотно и красиво звучали четыре арфы, в том числе сам Цабел), но не могу удержаться, чтобы не сказать несколько слов о скрипичном концерте, этой восхитительной фламандской картинке с ее ленивою и флегматически-мирною первою частью и бойким разгулом финала в мужицком роде. Финал этот—образец того, как можно писать в жанре очень близком к Камаринской и все-таки не впадать в подражательство. Г. Ауэр играл со свойственным ему соединением тонкой элегантности и мадьярского пыла; на *bis* он исполнил анданте из первого квартета Чайковского, переделанное для скрипки-соло с аккомпаниментом струнного оркестра. Боль-

шой интерес возбудило появление баритона г. Удэна, родом американца, создавшего, года полтора назад, роль Онегина в Лондоне, в труппе, певшей по-английски и, если не ошибаюсь, по переводу сделанному им же. Он исполнил знаменитое ариозо из „Онегина“ и три романса, в том числе прелестную серенаду на слова К. Р. „О, дитя, под окошком твоим“, показывающую, как превосходно владел покойный стилем французов второй половины нашего века (приблизительно между Гуно и Годаром).

За несколько дней перед концертом Музыкального Общества, в маленькой зале бывшей Демута, Общество Камерной Музыки собралось в память усопшего композитора. Программа была превосходно составлена из *Andante funèbre* квартета, написанного по случаю смерти Лауба, второго (F-дурного) квартета и, в заключение, секстета. Насколько анданте, в котором, как известно, инструменты подражают похоронному пению, было уместно в данном случае, насколько F-дурный квартет, со своими капризными темами и ритмами, со своим отчасти манерным изяществом, довольно отличным от обыкновенного стиля Чайковского, был полон неослабного интереса, не смотря на свою известность, настолько оба эти сочинения были подавлены широким размахом, ученостью фактуры и, главное, необычайною мелодическою красотою секстета, принадлежащего, по моему мнению, к лучшим страницам Чайковского, в последних годах жизни которого так много сосредоточивалось этих лучших страниц. Секстет написан с замечательным знанием инструментов и, от начала до конца, превосходно звучит, но эта звуковая сторона почти бледнеет перед обилием и значительностью музыкального содержания. Я в этой пьесе нахожу если не безусловно-новую, то во всяком случае очень редко встречаемую и все еще смелую попытку ввести итальянскую мелодию в строго-камерный стиль, ввести не как внешнюю приставку, а как интегрирующий элемент, как материал для самой гибкой и роскошно-богатой разработки. Особенно первая часть секстета, со своею чудною второй темой и с великолепно-неожиданными гармониями в разработке этой темы, составляет произведение законченное и монументальное. Исполнители (гг. Альбрехт, Гельбке, Гильдебранд, Гейне, Вержбилович и Кузнецов) имели всегдашний и всегда заслуженный успех. Маленькая зала Демута была совершенно полна; дамы (с нынешнего года опять допускаемые на собрания Общества) были большею частью в трауре.

Алфавитный указатель.

А.

Адан, Адольф, 139.
Айвазовский, 45.
Александрова, 7, 15.
Альбрехт, 158.
Алябьев, 25, 115.
Аренский, 57.
Ариосто, 63, 137.
Арто, 23.
Ауэр, 157.

Б.

Байкова, 7.
Байрон, 81, 84, 137, 138.
Балакирев, 1, 40, 57, 87, 100.
Бальзак, 81.
Барбье, 64, 65.
Батюшков, 1, 2, 3, 5, 6, 19.
Бах, С., 20, 56.
Беллини, 50, 52.
Беляев, М. П., 1.
Бенуа, Пьер, 43.
Верлиов, 5, 16, 20, 26, 27, 41, 110, 112, 115, 129.
Бернард, 39.
Бернарден-де-сен-Пьер, 63.
Бессель, 18, 25, 27, 40.
Бетховен, 7, 12, 13, 30, 51, 96, 105, 133.
Бизе, 71, 76, 81, 83, 88, 97, 103, 107, 125, 126, 129.
Бойто, 76.
Бокаччио, 137.
Брамс, 47, 96, 148.
Брони, 105.
Брюно, 77, 97.
Брюль, 96.
Буальдьё, 115.
Бюлов, Ганс, 33, 39, 43, 152, 155.

В.

Вагнер, Рих., 40, 52, 53, 63, 71, 77, 79, 81, 82, 87, 88, 95, 97, 99, 108, 110, 112, 124, 128, 129, 133, 136, 137, 138, 141, 148.
Вальзек, 9.

Вальтер-Скотт, 63.
Варламов, 25.
Вебер, 52, 68, 103, 116.
Вейс, Ж. Ж., 54.
Верди, 57, 71, 81, 87, 95, 96, 97, 101, 105, 107, 110, 112, 117, 118.
Вержбилович, 158.
Верстовский, 91.
Виргилий, 33.

Г.

Галеви, 81, 97, 115.
Ганслик, 97, 148.
Гайдн, 77, 115.
Гейне, 21, 25, 124, 155, 158.
Гельбке, 158.
Гендель, 23, 56, 144.
Геништа, 115.
Гете, 14, 25, 26, 69, 81, 82, 137.
Гербер, 139.
Герц, 59, 127.
Герцен, 54.
Гильдебранд, 158.
Глинка, 8, 10, 17, 22, 31, 69, 74-76, 81, 88, 91, 94, 101, 102, 104, 112, 115, 128, 133, 134, 144, 148.
Глук, 52, 71, 77.
Гоголь, 68, 69, 71, 81, 83, 84, 102.
Годар, 158.
Гофман, 127, 142.
Греков, 25, 26.
Гржимали, 8.
Григорьев, Ап., 54.
Гримм, 137.
Гуно, 50, 71, 80, 82, 83, 88, 103, 107, 110, 112, 115-117, 119, 129, 130, 158.
Гурилев, 25.
Гюго, В., 60.

Д.

Давид, Ф., 87, 96.
Давыдов, К. Ю., 57, 71.
Далейрак, 115.
Данте, 33.
Дантон, 63.

Даргомыжский, 8, 40, 62, 74-76, 88,
93, 95, 102, 105, 107, 112, 114, 119.
Делиб, 128, 134, 139.
Добролюбов, 54.
Донизетти, 52, 81, 102, 125.
Доор, 22, 24.
Достоевский, 90.
Дизраэли, 78.
Диккенс, 81, 83, 84.
Дюма, 125, 147.

Ж.

Жуи, 60.
Жуковский, 63, 67, 68.

З.

Заремба, 105.
Званцев, 93.
Зилоти, А. И., 1.

К.

Камбер, 127.
Каменская, 36.
Катков, 85, 131.
Кашкин, 8, 9, 15.
Кейдель, 7.
Керубини, 71.
Клименко, И. А., 1.
Клиндворт, 22, 27, 105, 117.
Кологривов, 19.
Корнель, 82.
Косман, 105.
Кросс, 33, 34.
Кузнецов, 158.
Кюн, 40, 93, 100, 101, 129.
К. Р., 158.

Л.

Лавровская, 7, 14.
Лагарп, 113.
Лажечников, 62, 63.
Лало, 128, 139, 140.
Ламот-Фука, 67, 68.
Ларош, 33, 45, 149, 155.
Лауб, 7, 8, 158.
Лекок, 140.
Леонковалло, 97.
Лермонов, 76, 90.
Лист, Ф., 2, 4, 26, 27, 33, 47, 77, 87,
88, 96, 116, 117, 124, 125, 129, 152.
Литольф, 3, 29, 47, 151.
Лумберг, 131.
Львов, А. Ф., 14, 18, 57.
Людовик-Филипп, 82.
Лялли, 1-7.

М.

Майков, 21, 25, 26.
Майльяр, 96.
Масканы, 50, 71, 125.
Массе, В., 96.
Массне, 88.
Мей, 26, 42.
Мейербер, 59, 70, 74, 81, 88, 95-97, 101,
117, 123, 132, 139, 141.
Мегюль, 71.
Мекк, Н. Ф., 149.
Мёрси д'Аржанто, 110.
Мертен, 15, 18.
Минкус, 8, 139.
Мольер, 63.
Монсини, 82, 115.
Моцарт, 11, 12, 17, 20, 71, 76, 77, 103,
115, 118, 121.
Мусоргский, 39, 40, 76, 83, 91, 93, 101,
103, 129.
Мюссе, А., 81, 129.

Н.

Наполеон III, 82.
Направник, 35, 121, 157.
Несслер, 96.
Никиш, А., 1.

О.

Обер, 18, 83, 101-103, 125, 129, 139, 145.
Огарев, 54.
Оле-Буль, 36.
Островский, А. Н., 15, 18, 32, 56, 57,
60, 81, 84, 98, 147.

П.

Паганини, 124.
Патти, 36, 37.
Педротти, 96.
Перро, 135, 137.
Петрелли, 96.
Плещеев, 21, 25, 26.
Полонский, 56, 57, 70, 71.
Понкиелли, 78.
да-Понте, Лоренцо, 129, 137.
Пуньи, 139.
Пушкин, 73-79, 83-85, 90, 111, 113, 114,
120-122, 137, 154.

Р.

Рафф, 87.
Рахманинов, 75.
Рачинский, С. А., 5, 7, 16.
Ренан, 54.
Римская-Корсакова, Н. Н., 27.

Римский-Корсаков, Н. А., 69, 89, 100, 101, 107, 129.

Ричардсон, 113, 124.

Робеспьер, 63.

Россини, 103, 105.

Ростопчина, 25.

Рубинштейн, Антон, 10, 20, 47, 71, 88.

Рубинштейн, Николай, 1, 5, 6, 14, 16, 22, 33, 45, 47, 85, 86, 105, 107, 110, 121, 149.

Руссо, 63.

С.

Савренская, 131.

Сальери, 118.

Сарти, 118.

Свендсен, 152.

Сен-Жорж, 60, 81.

Сен-Санс, 36, 41, 47, 144.

Серве, 36.

Серов, 69, 76, 86, 91-93, 123.

Скриб, 59, 60, 73, 137, 138.

Соллогуб, В. А., 14, 15, 18, 67.

Софокл, 137.

Спиноза, 54.

Стасов, 57.

Стендаль, 84.

Страхов, Н. Н., 54.

Сулье, Ф., 125.

Сю, Эжень, 125.

Т.

Танеев, 36, 45.

Теккерей, 83.

Толстой, А., 25, 26, 91, 153.

Толстой, Л., 54, 83, 84, 90.

Толстой, Ф. М., 123.

Томас, 87.

Тургенев, Н. С., 8, 120.

Тютчев, 69, 91.

У.

Удэн, 158.

Ф.

Фабр, 131.

Фет, 69.

Фетис, 132, 148.

Фильд, 19.

Фитингоф, 72.

Фитценгаген, 7, 8.

Флотов, 102.

Фолькман, 87.

Ц.

Цукки, 136.

Ч.

Чайковский, Мод. И., 33, 56, 79, 122, 149.

Чернышевский, 54.

Ш.

Шекспир, 21, 82, 137.

Шерре, Эдмон, 54.

Шиллер, 63, 65, 126.

Шнейдсффер, 139.

Шопен, 3, 19, 134, 140.

Шпажинский, 56, 57, 65, 67.

Штраус, Иоганн, 134, 140.

Шуберт, 25, 133.

Шуман, Р. 3, 19, 25, 41, 88, 101, 110, 119, 123, 129, 140.

Щ.

Щербачев, 40.

Э.

Эйхендорф, 69.

Эрдмансдерфер, 152, 155.

Эсхил, 137.

Ю.

Юргенсон, П. И., 19, 25, 29, 32, 42.

Я.

Ян, Отто, 118.

