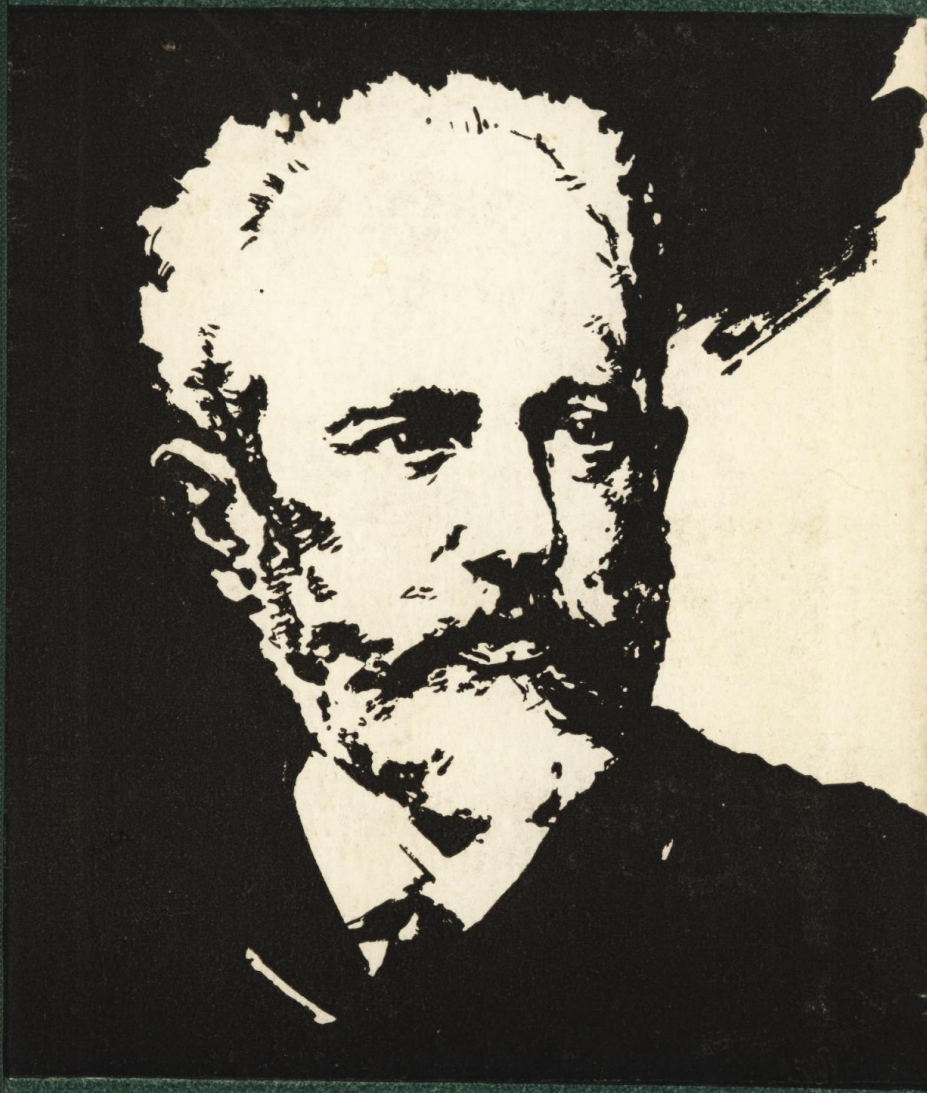
ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



И. Кунин

ЧАЙКОВСКИЙ



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

СЕРИЯ БИОГРАФИЙ

Основана в 1933 году М. ГОРЬКИМ

ВЫПУСК

17

[265]

МОСКВА, 1958

И. КУНИЦ

Петр Ильич ЧАЙКОВСКИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК ВЛКСМ
„МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ“

Светлой памяти
ВАСИЛИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ЯКОВЛЕВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга И. Ф. Кунина «Петр Ильич Чайковский» отвечает давно назревшей потребности читателя в биографии великого русского композитора.

Автор исследовал и использовал новые историко-биографические материалы, прямо или косвенно бросающие свет на сложный жизненный путь Чайковского. Особенно важное значение получает по-новому освещенный период юности композитора, формировавшейся под знаком созидательного пафоса 60-х годов. Прослежено много интересных связей музыки Чайковского с народно-песенными источниками. В изложении автора глубоким социальным содержанием наполняется тема «судьбы», проходящая через творчество композитора.

Обширный фактический материал оживлен в книге лирическими нотами, коренящимися в чувстве любви и уважения к личности Чайковского, обрисованной живо и ярко. Художественная образность книги делает зримыми, реально-ощутимыми обстановку и людей, окружавших его.

В то же время в этой книге нет обстоятельного описания всех сторон и всех подробностей жизни Чайковского. Нет здесь и разбора музыкальных произведений. Чтобы узнать, каковы отличительные черты мелодий Чайковского, как построены его оперы и симфонии, что характеризует его оркестр, его фортепьянный и романсовый стили, читателю надо ознакомиться с другими книгами. Перед автором стояла иная задача — воссоздать идейный и

душевный мир Чайковского в его постепенном формировании, противоречиях и неувядаемой красоте.

Широкая картина многосторонних связей композитора и его творчества с эпохой помогает уяснить единство устремлений Чайковского-музыканта и Чайковского — передового деятеля, последовательно боровшегося за гуманистические идеалы в искусстве. Эта борьба служит сюжетным стержнем всей книги, путеводной нитью при изложении творческой эволюции Чайковского, существа его взаимоотношений с современниками, а также и с нами, его потомками.

А. Альшванг



Часть ПЕРВАЯ

Глава I. „АЗ ЕСМЬ ПОРОЖДЕНИЕ ГЛИНКИ"



августа 1850 года на сцене Александринского театра в Петербурге давали оперу Глинки «Жизнь за царя». Это был самый обыкновенный спектакль, шедший в мертвый сезон, когда светская публика еще не вернулась в столицу из поместий и с пригородных дач. И в то же время это был спектакль, единственный в своем роде. Гениальную оперу Глинки первый раз в жизни слушал в этот день десятилетний Петя Чайковский.

К театру подъехали незадолго до начала. За порогом великолепного здания сразу открывалось небывалое чудесное царство. Запахи духов, пыли, краски и гарного масла сливались в какой-то особенный театральный аромат. Сквозь разноголосый гул толпы проступали звуки настраиваемых инструментов оркестра. Вот флейта тоненько вывела крохотную певучую фразу. Вот осанисто прогудел бархатистым шмелиным гудением контрабас. И сейчас же послышалась скрипка, точно запела вполголоса грустную песню и стихла на полуслове, не договорив.

Александра Андреевна Чайковская, окликнув своих замешкавшихся в коридоре сыновей, вошла в узкую пустую ложу. Старший стал прилежно разглядывать великолепно украшенную красно-золотую залу театра и фигуры греческих божеств на потолке. Младший поместился около матери. Здесь, в ложе, ему еще слышнее стали звуки настраиваемых инструментов. Казалось, что они, как игрушки в старой сказке, улучив момент, принялись сами играть в музыку. Каждый старался за себя, не думая о других. Один забирался по лестнице звуков вверх и оттуда, словно расшалившийся сорванец, стремительно скатывался обратно. Другой, как прилежный школьник, твердил не дававшуюся ему фразу. Одобрительно, но не громко стукнул барабан — так! Вот так! Мальчик положил руки на бархатный барьер и наклонился над сияющей огоньками и золотом украшений бездной. Взгляд его побежал по рядам к сцене. И сразу зазвенел третий звонок.

Огромная люстра, свисавшая с потолка, качнулась, потом с неожиданной легкостью стала подниматься и скрылась в люке. Зал померк. Зато загорелись огоньки в оркестре. Среди музыкантов скользнула темная фигура, показалась в середине, против сцены; тихо стукнула палочка. Без сомнения, это был капельмейстер. Мгновенье, короткое властное движение, и — о, чудо! — звонкий, слепящий гром ударил в оркестре. Ему дружно ответили смычки, засновав по струнам. Еще удар — выше, светлее, с отголосками, и ту самую в сердце проникающую мелодию, какую давеча недосказала скрипка, вдруг негромким голосом запела деревянная дудочка. Как волны, шли теперь друг другу на смену тихие дуновения и властные взрывы звучаний, то успокаивая, то угрожая и тревожа, то разливаясь широким раздольным напевом.

Занавес поднялся среди шумного ликования оркестра. На открывшейся сцене сурово и торжественно пела толпа крестьян в лаптях и высоких войлочных шапках перед бревенчатыми избами с резными крылечками. Слова были слышны плохо, только вре-

зывалось в память уверенное, тяжкое «Страха не страшусь! Смерти не боюсь!» и дорогое, гордое слово «Русь». С веселой плясовой вышли нарядные, в цветных сарафанах и паневах крестьянки, потом опустела просторная сцена и спела свою песню, глядя в чистое поле, девушка с пышными кисейными рукавами повыше локтя, с длинной русой косой в алых лентах.

Вдруг девушка проворно обернулась: на сцену взошел плотный, осанистый мужик. «Это Сусанин, Петров, — сказал мамин голос шепотом. — Глядите, вот он подошел к Антониде...» Мальчик знал до этого, что Петров — фамилия знаменитого артиста, но, глядя на пожилого мужика, тряхнувшего головой и раздумчиво выговорившего: «Что гадать о свадьбе! Свадьбе не бывать!» — он тотчас же забыл об этом. На сцене в этот миг вовсе не было артиста. Около Антониды, девушки с кисейными рукавами, стоял сам Сусанин. Он был невесел, озабочен, ждал напастей, и у мальчика до боли сжалось сердце, когда он вспомнил, что враги убьют Сусанина. Было почти невозможно смотреть на могучего, коренастого человека в темном дорожном кафтане, слушать его неторопливую певучую речь и знать о нем то, чего он сам еще не знает.

Властные сигналы труб и беззаботно шаловливая мелодия скрипок открыли второе действие. Пышноусые паны и беленькие танцорки плавно двигались по сцене под звуки польского; пронесся, как вихрь, огненный краковяк; началась мазурка. Пели мало, и слова почти не долетали до ложи, но все было понятно: там, на Руси, готовились к трудному отпору врагам, здесь беспечно веселились и чванились враги.

Как сон, промелькнули третье и четвертое действия. Тревожно прозвучали в оркестре знакомые трубные сигналы; под звуки польского в избу Сусанина вошли незваные гости в блестящих латах. И бесстрашный Сусанин повел их в дремучий лес, на верную гибель. Вот она, эта непроглядная лесная глушь, засыпанные снегом вековые ели, протяж-

ный, заливистый вой пурги... Звенит мазурка, но как она изменилась! Как растеряны, как напуганы заблудившиеся враги! И следа нет от задора и спеси! Один Сусанин торжественно-спокоен. Зачем же ему нужно умереть? Зачем в эту долгую, страшную ночь Сусанин один перед врагами! Что ж медлят жених Антониды и воины? Нет ответа. В самую душу падают звенящие решимостью и смертною тоскою слова: «Чуют правду!..» Глухая жалоба вырывается из его груди: «Мое детище, Антонидушка! Ты чуяла гибель мою, с рыданьем меня отпустила!»

Проснулись враги, пробудилась резвая мазурка в оркестре, но теперь нет в ней веселья и резвости, ничего в ней не слышится, кроме отчаянной тревоги. Розовая заря встает над заснеженным лесом. Свирепые, разъяренные, кидаются чужеземные воины на Сусанина. Затихает оркестр. Опускается занавес.

И вновь ударяет звонкий, ослепительный гром. Торжественно и внятно, хоть и без слов, поет мелодия суровое, неколебимое «Страха не страшусь! Смерти не боюсь! Лягу за Русь!». На сцене оживленно, людно. В лад со всеми учащенно бьется сердце мальчика. Но что-то мешает ему всецело отдаться порыву радости: какая-то тень лежит на ликовании, омрачая общее торжество. В праздничной толпе появляются Антонида, ее жених и Ваня, приемыш Сусанина. Среди глубокой тишины раздается грустная, одинокая песня сироты, горюющего о погибшем. Как она желанна и знакома, эта кроткая жалоба! Каждый звук ее проходит в душу и смягчает скорбь.

И вот сияет праздничая Красная площадь. Гремит могучее всенародное «Славься, славься, святая Русь!». Громче и громче трубят трубачи на сцене. Звуки оркестра и хора прорезывает колокольный трезвон. «Слава» ширится неудержимо, все затопляя в своем стремительном разливе. Медленно, среди восторженных рукоплесканий и криков «браво! браво!» опускается занавес. Мать с тревогой наклоняется над побледневшим, счастливым лицом сына:

«Устал, Петруша?» Он качает головой, не в силах вымолвить слово, и только благодарно сжимает мамины руки. «А ты, Коля, доволен?» Коля перестает хлопать в ладоши. Да, ему тоже очень понравилось, особенно танцы и конец. На площади перед театром Чайковских ожидает наемная карета. Всю дорогу Петя молчит. Музыка еще звучит в его ушах.

В 1850 году, когда Чайковский впервые услышал оперу «Иван Сусанин», ее гениального автора не было в столице. Он жил в Варшаве, опасаясь нездорового климата Петербурга и уклоняясь от горьких впечатлений и воспоминаний столичной жизни. Еще при первой постановке, в 1836 году, «Сусанин» был встречен враждебно влиятельными придворными и аристократическими кругами. Народность музыки вызывала раздражение, уверяли, что подобные песни можно услышать на всякой улице, в любом трактире. Холодно встретили те же, задававшие тон круги вторую оперу Глинки, «Руслана и Людмилу». Подавая пример другим, император Николай I уехал из театра, не дожидаясь конца оперы. Несмотря на то, обе оперы Глинки имели большой успех. Как кажется, именно ввиду этого успеха уже в 1843 году в Петербург была приглашена прославленная итальянская труппа, которой отдали несколько дней в еженедельном репертуаре.

В следующем сезоне русской труппе оставили уже только одно воскресенье, а в 1846 году ее без дальних размышлений отправили в Москву. Лишь поздней весной и ранней осенью в Александринском драматическом театре и в театре-цирке, вперемежку с водевилями и пантомимами, давала спектакли русская оперная труппа, приезжавшая гостить в столицу.

«Сусанин» был написан для народа, о нем знала вся Россия, а шел он раза три в год в Петербурге да столько же в Москве, шел в обветшалых декорациях, в истрепанных костюмах, на нищенски осве-

щенной сцене. «Руслан» был, казалось, забыт всеми. Недостаточно известны были оркестровые пьесы Глинки. Весть о большом успехе его «Камаринской» и «Арагонской хоты» в концерте 15 марта 1850 года крайне удивила Глинку. «Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, — писал он своему приятелю,—или действительно эти пьесы, писанные с любовью, удались свыше моего ожидания — как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня».

Но одна ласточка весны не делает. В России уже много лет стояла суровая зима и стужа леденила кровь в жилах. Угас Белинский, умолк Грановский, эмигрировали Герцен и Огарев... Глинка задыхался в этой атмосфере. Последние годы жизни он почти не мог работать: задумал новую оперу, готовил симфонию и бросил и то и другое в самом начале. Слушателей, вот чего ему недоставало. Почти полное прекращение величайшим русским композитором его художественной деятельности в самом расцвете дарования — позорное, несмываемое пятно на николаевском строе.

Нет, в борьбе за русское искусство правительство Николая I не было сторонним наблюдателем. Всей мощью, всей тяжестью ничем не ограниченной и никем не контролируемой власти оно налегло на молодую поросль передовой русской культуры, ломая и выворачивая с корнем ее побеги. Двадцатипятилетие своего царствования Николай I отпраздновал среди могильной тишины, водворенной в стране мерами полицейского террора. В 1850 году, когда Чайковскому исполнилось десять лет, в далекой Сибири и на «погибельном Кавказе» медленно угасали последние, еще оставшиеся в живых декабристы — самые передовые, самые честные, самые даровитые русские люди первой четверти века. В каторжных тюрьмах умирало, сходило с ума, изнемогало второе поколение русских революционеров — петрашевцы. В безводных прикаспийских степях тянул солдатскую лямку великий народный поэт Ук-

раины Шевченко. В Оренбургском отдельном батальоне отбывал ссылку Плещеев, на стихи которого Чайковскому суждено было в будущем написать немало романсов. Сосланный в Вятку, собирал обильную жатву горьких наблюдений самый глубокий русский сатирик Салтыков-Щедрин. В Омской тюрьме, на каторжных работах отбывал свой срок Достоевский. В одиночном каземате Петропавловской крепости томился друг юности Белинского, участник революции 1848 года Бакунин, только что выданный царю австрийскими жандармами. В 1850 году по приказу Николая I был заочно приговорен к вечному изгнанию из России Герцен. Тогда же по личному распоряжению императора отдан под надзор полиции великий русский драматург Островский...

После революционных событий 1848 года на Западе и первых признаков нарастания революционного кризиса в самой России цензурный намордник стал столь плотен, что русской литературе грозила скоропостижная смерть от удушья. «Общество быстро погружается в варварство, спасай, кто может, свою душу!» — записал 28 марта 1850 года в своем дневнике профессор Никитенко.

Этот трагический поединок между самодержавием и русской культурой был вызван не случайными и не быстро преходящими причинами. Шла к концу целая эпоха русской истории. Тяжело умирал феодально-крепостнический порядок и, умирая, пытался любой ценой продлить свою агонию. Приходили в движение порабощенные массы крестьянства. Далеко за пределами узкого круга революционных борцов все, что только было в России честного и мыслящего, стихийно обращалось против крепостничества и его главной опоры — николаевской империи. Если, по меткому определению историка С. М. Соловьева, Николай I был воплощенное «не рассуждать!», то естественно, что любое «рассуждение» получало значение протеста. Если ложь лежала в самой основе изжившего себя строя, если ложью он только и мог отгораживаться от страшной для него действи-

тельности, то простая правда о жизни становилась *обличением*.

Такой почти непереносимой правдой была для николаевского режима и музыка Глинки. Она была вызовом подлому крепостному порядку, топтавшему и душившему тысячи Сусаниных, насмерть засекавшему в армии тысячи Сабининых, превращавшему крестьянских девушек в игрушку барской прихоти. В решающие годы, когда в России, по выражению Ленина, *«все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»[1], музыка Глинки смело и правдиво говорила о благородстве и душевной силе русского крестьянина, о величии народа, о неисчерпаемой красоте и поэтичности народного творчества. «Музыку создает народ, — утверждал Глинка, — мы, композиторы, только аранжируем ее»[2]. Что же удивительного, если эту создаваемую народом музыку стоявшие у власти крепостники старались заглушить безобидными трелями и руладами итальянской оперы?

Но не заглохла музыка Глинки. Русские композиторы второй половины века создавали правдивые, полные глубокой любви к народу оперы, и «Иван Сусанин» Глинки стоял перед ними живым образцом красоты, человечности и патриотизма. Они искали музыкального воплощения для исторических преданий, для поэтического мира народной фантазии, и непревзойденным примером служила им опера-сказка «Руслан и Людмила». Складывалась русская симфоническая школа, и вся она, по слову Чайковского, как дуб в желуде, уже заключалась в «Камаринской» Глинки.

Русская классическая музыка, как и вся русская классическая культура XIX века, родилась из великой борьбы народа с крепостным строем. Она возникла тогда, когда дальнейшее сохранение этого

---

[1] *В. И. Ленин.* Сочинения, т. 2, стр. 473.

[2] *Аранжировка* — приспособление музыки для какого-либо инструмента или целого оркестра. В словах Глинки понятию «аранжировка» придано несравненно более широкое значение.

строя грозило подорвать самые основы существования России. Она продолжала свое цветение и тогда, когда, отказавшись в 1861 году от крепостного права, крепостники пытались сохранить помещичью собственность на землю, кабальную эксплуатацию крестьян и — главное условие своего политического господства—российское самодержавие. Пока русские композиторы стояли на народной почве борьбы с крепостничеством, художественные заветы Глинки сохраняли для них свое непосредственное значение. Без Глинки невозможны были бы ни Даргомыжский, ни Римский-Корсаков, ни Бородин, ни Мусоргский, ни Чайковский. «Аз есмь порождение Глинки», — шутливо писал Петр Ильич своему издателю П. И. Юргенсону в разгар работы над оперой «Евгений Онегин».

Шло время, а воспоминание о 22 августа 1850 года не бледнело в памяти Чайковского. Посещение оперы «Иван Сусанин» стало одним из бесконечно дорогих Чайковскому воспоминаний. Разлученный с матерью, он не забывает в письме к ней отметить: «В коронацию был ровно год, как мы с вами были в театре и смотрели «Жизнь за царя»[1]. Проходит сорок лет с лишком — вся богатая музыкальными впечатлениями жизнь Чайковского, — и в 1892 году в беседе с сотрудником газеты «Петербургская жизнь» он объясняет свою исключительную любовь к «Ивану Сусанину» художественным восторгом, давно испытанным и оставившим след на всю жизнь...

В отзывах Чайковского о музыке Глинки слышится не просто любовь. Перелистывая пожелтевшие страницы «Русских ведомостей» за 70-е годы, перечитывая музыкальные статьи Чайковского, там

[1] Как известно, по личному желанию Николая I опера «Иван Сусанин» была переименована в «Жизнь за царя». День, когда Чайковский впервые увидел «Сусанина», совпал с годовщиной коронования Николая I.

помещенные, то и дело встречаешь среди спокойных отчетов о событиях музыкальной жизни Москвы строки, согретые какой-то особенной восторженной нежностью. Недосягаемо гениальными называет Чайковский оперы Глинки. «Далее не может идти художническое творчество, — восклицает он при разборе музыки Глинки к трагедии «Князь Холмский», — перед подобной красотой опускаются руки и чувствуется совершенное бессилие выразить ее словами...»

Художественный кругозор Чайковского, как мы еще не раз убедимся, был чрезвычайно широк. Он с бесконечной любовью относился к Моцарту, симпатизировал Бизе и Григу, высоко ставил дарование Римского-Корсакова, глубоко уважал Балакирева. Его вкусы в известной мере менялись на протяжении жизни, но Глинке, особенно же «Ивану Сусанину», Чайковский, как справедливо указывал его близкий друг Ларош, оставался «неизменно верен». Вся музыкальная деятельность Чайковского развивалась на широком пути, открытом русским композиторам Глинкой. От Глинки шел не показной, глубокий демократизм музыки Чайковского. От Глинки — художественный реализм, потрясающая правда чувства, выраженная в совершенной форме. Наконец, Глинка создал образцы музыки, по выражению Чайковского, «действительно русской» по духу. И в этом отношении автор «Лебединого озера» и оперы «Евгений Онегин» был порождением Глинки.

Глава II. В СЕМЬЕ

Петр Чайковский родился 25 апреля (7 мая по новому стилю) 1840 года. Отец его, горный инженер Илья Петрович Чайковский, года за три до того был назначен начальником Камско-Воткинского горного округа. Вот почему будущий композитор увидел свет в рабочем поселке огромного Воткинского металлического завода.

Ко времени рождения Пети отцу его было около 45 лет, матери—26 лет. Мальчик родился крепким и здоровым. Суровый климат Прикамья, с долгой снежной зимою, короткой весной и жарким летом, был ему на пользу. Проводя много времени на воздухе, играя с детьми, приглядываясь к жизни взрослых, мальчик, сам того не замечая, жадно впитывал впечатления окружающего. Прохладными летними вечерами от большого заводского пруда доносились протяжные заунывные песни рыбаков, зимою на плотно укатанной дороге рассыпчато звенели бубенцы ямских троек, тысячами огоньков переливался крепко подмороженный, хрустящий под ногами снег, и на снежную пелену ложились прозрачные голубые тени. Наметая сугробы, проносились грозные февральские вьюги. На масленой неделе в поселке строились городки из снега и льда, в середине помещался «Городничий», а заводская молодежь с пением «Ивушки» и дружными криками штурмовала крепость, стараясь вытолкнуть городничего. Это Масленица выбивала Зиму из ее снеговых твердынь. А там уже недалеко была и пасха с малиновым колокольным звоном, и веселый праздник открытия навигации, и семик с девичьими хороводами, и длинные летние прогулки за ягодами, за орехами, за грибами... Осенние дожди надолго загоняли детей под кровлю. Но в большой семье некогда скучать. То старший брат Коля затевал шумную игру в лошадки в большом пустом зале, то сестра и кузина лечили захворавшую куклу, то сам Петя неутомимо придумывал все новые и новые игры.

В письмах Ильи Петровича за 1843 и 1844 годы упоминания об «общем любимце» Пете встречаются довольно часто. В дружной семье Чайковских каждое расставание сильно волновало не только детей, но и взрослых. Вслед уехавшему или уехавшей летели длинные обстоятельные письма, содержащие порою драгоценные для нас черты. В конце июля 1844 года Александра Андреевна Чайковская со старшим сыном уехала по делам в Петербург. Разлука с матерью провела глубокую борозду в душе Пети. На

первое, еще детское, горе отозвалось и первое, сколько мы знаем, пробуждение творческого музыкального начала. 26 августа Илья Петрович, среди многоразличных хлопотливых обязанностей горного начальника всегда находивший минуту для детей, упоминает в письме к жене, что Петя и Саша распевают сочиненную ими песенку «Наша мама в Петербурге». Саше было в это время не более двух лет, так что, можно полагать, автором песенки был будущий создатель оперы «Евгений Онегин». Композитор, желавший всеми силами души, чтобы его музыка служила опорой и утешением наибольшему числу людей, сам начал с поисков в музыке утешения и опоры.

Музыкальная одаренность проявляется обычно уже в раннем детстве, когда только-только начинает мерцать огонек сознания. Недаром музыка так тесно связана с миром первичных чувств. Недаром в музыке такую роль играют простейшие выразительные интонации, вроде колыбельной или причитания-всхлипывания. Но идут годы, и по мере обогащения жизненным опытом взрослеет и музыкальное творчество. Музыка оказывается способной передать сложное движение чувства, запечатлеть в звуках картины природы, склад личности, народный характер, наконец, большие идеи, являющиеся сгустком жизненного опыта целых поколений, целых эпох.

Как происходит этот удивительный процесс? Как и в силу чего музыкально одаренный ребенок становится великим композитором? У нас все еще нет полного ответа на эти вопросы. Попробуем, однако, ближе присмотреться к природным данным и жизненным условиям Петра Ильича Чайковского. Начнем с его семьи.

Прадед Петра Ильича, Федор Афанасьевич Чайковский, первый из предков композитора оставивший по себе некоторую память, служил в начале XVIII века в войске Петра I, участвовал еще в молодые годы в знаменитом Полтавском бою и умер в старости от ран в чине сотника. Его сын Петр, че-

ловек, видимо, незаурядный, внес новое начало в семейные традиции, окончив незадолго до того основанный Московский университет по отделу медицинских наук; врачебной деятельностью он, однако, занимался недолго и, закинутый судьбою на Урал, постепенно дослужился там до места городничего. Это был скромный и честный человек. За многолетнюю службу он не нажил себе никакого состояния, и маленьких Чайковских, которым он настойчиво стремился дать образование, приходилось не без труда размещать по казенным стипендиям, или, как тогда говорили, определять на казенный кошт. Старшие сыновья пошли по военной части. Второй его сын, Иван, пал смертью храбрых во Франции в 1814 году; третий, Петр, участвовал в пятидесяти двух сражениях, неоднократно бывал ранен и умер в глубокой старости в чине генерал-майора.

Иначе сложилась жизнь младшего сына, отца композитора. Как Илья Петрович сам об этом рассказывал в своих воспоминаниях, его, тринадцатилетнего «бедного мальчишку», в 1808 году, после окончания Вятского народного училища, отвезли в Ижевский завод, где начальником округа был тогда А. Ф. Дерябин. Человек, по выражению Ильи Петровича, «изумительной деятельности и мягкости характера», он приютил и обласкал мальчика, а потом, видимо, захватил его с собою в Петербург, когда тремя годами позже стал полновластным директором департамента горных и соляных дел. Здесь его питомец был определен в Горный корпус, также находившийся в ведении Дерябина, и кончил его отлично, с серебряной медалью в 1817 году. Дерябин умер в 1820 году, но посеянное семя не заглохло. Реорганизованный им Горный институт стал на долгие годы одним из лучших учебных заведений России, питомником широко образованных инженеров, созидателей отечественной промышленности и науки.

Прямым учеником и продолжателем Дерябина был и Илья Петрович. С основания «Горного журнала» в 1825 году и до назначения в Воткинск он

был его ближайшим сотрудником. Статьи с подписью «И. Чайковский» появлялись в нем почти ежегодно, и каждая вносила что-либо новое в познание естественных богатств России, в технологию выделки железа, в разработку русской технической терминологии. В 1828 — 1831 годах Илья Петрович преподавал в Горном корпусе горную статистику России и горное право. Тридцать лет спустя, в 1858—1863 годах, будучи назначен директором Технологического института, И. П. Чайковский преобразовал практическое училище в высшее учебное заведение, в «рассадник, откуда выходили русские деятели, способные заменить иноземных наставников русской промышленности»[1]. С научной и педагогической деятельностью Илья Петрович сочетал огромную практическую работу. Воткинский завод, когда И. П. Чайковский был туда назначен в 1837 году, считался одним из наиболее передовых железоделательных и металлических заводов и обладал отлично подобранным инженерно-техническим персоналом. При Чайковском на заводе впервые в России пудлинговое производство железа, введенное вместо кричного, получило широкое промышленное применение. В те же годы завод наладил производство судовых механизмов для Камского пароходства. Позднее, в 70-х годах, один из лучших камских пароходов носил имя «Чайковский» в честь отца композитора. С юности восприняв высокое понятие о труде и долге, Илья Петрович до глубокой старости представлял живой образец неустанного труженичества. Отношение к труду оказалось, быть может, самой драгоценной чертой, унаследованной Петром Ильичом от своего отца.

Другой характерной особенностью Ильи Петровича было его страстное, всю жизнь продолжавшееся увлечение театром и музыкой. Это увлечение он вынес, несомненно, из стен Горного корпуса, где воспитанникам прививалась любовь к театру, регуляр-

[1] Из юбилейного приветствия, посланного институту Горным ученым комитетом в 1878 году.

но устраивались любительские ученические спектакли. Не случайно из Горного корпуса вышли такие выдающиеся артисты, как В. А. Каратыгин и близкий приятель Ильи Петровича В. В. Самойлов. Еще больше внимания уделялось музыке. «Музыка, — читаем мы в уставе корпуса 1805 года, — особенно полезна в том отношении, что по выпуске воспитанников из корпуса может приятным образом занимать их в свободное от должности время, особенно в удаленных местах Сибири, куда они службою предназначаются, и, может быть, отвлечет их от вредных занятий, кои в праздности для молодых людей последствиями бывают гибельны». Нельзя не признать этот взгляд на облагораживающее, нравственно воспитательное значение музыки чрезвычайно чутким и дальновидным.

Из всех технических учебных заведений того времени только в Горном корпусе учили пению и музыке. Будущим горным инженерам преподавалась игра на фортепьяно, из их среды был составлен ученический оркестр, исполнявший несложные симфонии и увертюры популярных опер. К ежегодным торжественным экзаменам разучивались песни, оркестровые пьесы и хоры из опер. В стенах корпуса Илья Петрович научился играть на флейте и петь. Двадцать лет спустя, уже будучи начальником Воткинского горного округа, он все еще не забросил любимого искусства. «После обеда были у меня квартет и трио, — читаем в одном из его писем 1837 года, — флейта — я, гитара наподобие лиры — Романов: он очень хорошо играет, виолончель — Вокар, гвардеец». Едет ли жена в Петербург, он напутствует ее: «Пожалуйста, съезди в Павловск по железной дороге, а если боишься, то найми карету, забери кого хочешь и послушай там оркестр Германа, а после мне расскажи». Посещает ли обедню, он непременно отмечает «очень хороших певчих». Ярко проявляется его любовь к музыке в настойчивых заботах о ремонте и заказе новых валов к оркестрине — небольшому механическому органу. «Попроси его [мастера], — пишет он жене

12 августа 1844 года, — сделать пять или больше валов хороших пьес по твоему выбору, мне бы хотелось иметь вал с вальсом Штрауса и французскую кадриль... Для вернейшей наколки валов я послал свой любимый вал: Каватину из Семирамиды [1]... Если [бы] это дело кончилось 700 или 800 рублями, даже и дороже, я буду на все согласен; разумеется, что с этой прихотью, которая уже входит в число необходимых, ты сократишь или уничтожишь другие мои поручения, например, шубу и тому подобное, — смотря по деньгам».

Неудивительно, что при такой любви к музыке, при взгляде на музыку как на нужное дело, служащее объединению и воспитанию людей, Илья Петрович заботливо следил за музыкальным образованием своих детей.

В 1850 году, когда мать повезла маленького Петю в Петербург учиться, Илья Петрович в письме жене заботливо напоминает: «Ты не забыла, конечно, и о музыке, грешно бросить начатое доброе дело». Если доброе дело началось, если оно не было брошено ни тогда, ни позже, если оно дало такой пышный цвет и такой полновесный плод, большая доля признательности за это должна быть, по справедливости, адресована Илье Петровичу.

Не менее велико и плодотворно было влияние на Петра Ильича его матери. В памяти Петра Ильича навсегда сохранился образ высокой, довольно полной женщины с чудным взглядом и необыкновенно красивыми руками. «Таких рук нет больше и никогда не будет!» — говаривал он, уже будучи взрослым. Спокойная, всегда ровная, любящая и строгая, она проявляла свою любовь к детям скорее в поступках, чем в словах. Тем больше ценили дети нечастые ласки, выпадавшие на их долю.

Как и ее старшая сестра Екатерина Андреевна Алексеева, известная в своем кругу певица-любительница, Александра Андреевна Чайковская была одарена незаурядными музыкальными способностями.

---

[1] Опера «Семирамида» Россини.

Она хорошо пела, а в молодые годы играла на арфе, которую в своем девичьем дневнике назвала «несравненным инструментом». Естественно, что мать первая подвела Петю к фортепьяно. Для него не было лучше песен матери. Мы знаем, что алябьевского «Соловья» Петр Ильич до конца жизни не мог слушать без слез, — его пела Александра Андреевна, как исполняла она, несомненно, и другие романсы и песни, бывшие в 40-х годах на устах у всех, а следовательно, и «на слуху» у Пети. Мать была для него воплощением нравственной чистоты и неисчерпаемым источником сердечного тепла, в котором он постоянно испытывал сильнейшую потребность.

В числе самых глубоких музыкальных впечатлений, залегших с детства в сознание Чайковского, была русская народная песня. Во все времена уральские заводы были настоящими очагами и заповедниками песенного творчества. По-старинному, истово справляли здесь свадебный обряд. Студеной зимой, после праздника крещенья, жалостно причитали невестины подружки, в последний раз расплетая ей косу; отводя в песнях душу и надрывая сердце родичам, отпевала свою волю сама невеста, выдаваемая на чужую сторонушку, что «горем засеяна, тоской огорожена, слезами улита»; гремел хор гостей, славя «молодых». Здесь, на широких просторах, где выше всего поднимались волны пугачевского восстания, где из поколения в поколение трудилось смышленое, талантливое рабочее население, здесь певали и песни молодецкой удали — разинские, пугачевские, была даже песня о декабристах, — и горько протестующие песни-жалобы на судьбу, на недолю. В одной из них — песне сироты, начинавшейся словами: «Мал-то я от тятеньки, мал остался...» — любопытны строки:

Болят-то, болят резвы ноженьки
Со дороженьки,
Болят-то, болят белы рученьки
Со работушки,
Болит мое сердечушко
Со кручинушки.

Невольно вспоминается первая картина оперы «Евгений Онегин», где со схожими словами, хотя и с другим напевом, выходят на сцену крестьяне.

Эти песни с их гибкой распевностью, текучестью мелодии, глубокой выразительностью, ни с чем не сравнимой задушевностью глубоко западали в сознание будущего музыканта. «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народной песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...» — так писал Петр Ильич в письме 1878 года.

Самыми счастливыми днями в жизни Петра Ильича навсегда остались ясные дни, проведенные в белом домике на Офицерской улице в Воткинске, где бесшумно повертывались валы оркестрины, безмятежно звучали старинные арии и танцы, а порою в тихие летние вечера долетали смягченные расстоянием то протяжные, тоскливые, то удалые и задорные песни заводских рабочих.

Невысокий мальчик с прекрасными «думающими» глазами и слегка настороженным выражением лица, с непокорным вихром на голове, в праздничном костюмчике из цветной клетчатой шотландки смотрит на нас со старинной семейной фотографии 1848 года. Раннее детство с безотчетной радостью жизни осталось к этому времени для Пети уже позади. Из длительной поездки в Петербург в 1844 году Александра Андреевна вернулась в октябре с новым членом семьи — молоденькой француженкой-гувернанткой Фанни Дюрбах.

Быт маленьких Чайковских решительно переменился. С шести часов утра, когда Фанни поднимала детей с постели, время было строго распределено, и программа дня исполнялась пунктуально. Занятия французским и немецким сменялись уроками русского, для которых приходил отдельный учитель. «Пред-

меты» преподавала Фанни по-французски, русского она не знала. Свободного времени у детей оставалось совсем немного. Фанни настаивала, чтобы они проводили его в «телесных упражнениях», проще сказать — в играх на открытом воздухе или в просторном зале. Не забывала Фанни и о поэтической стороне воспитания. По субботним вечерам она читала детям вслух из книги Мишеля Массона о детстве знаменитых людей. Пете особенно запомнилась история Жанны д'Арк, простой пастушки, спасшей свой народ от чужеземного ига. Он полюбил также книжку с цветными картинками «Маленькие музыканты» Эжени Фоа — собрание рассказов о детстве Люлли, Гретри, Буальдье и других композиторов. Уже будучи в Петербурге, в 1851 году, он просил мать прислать ему «Маленьких музыкантов», память о которых не изгладилась среди новых впечатлений. В предпраздничные вечера Фанни любила посумерничать: свечей не зажигали, дети собирались около нее в тесный кружок и по очереди рассказывали все, что приходило им в голову. Петя особенно отличался в этих рассказах — «никто не фантазировал прелестнее», — вспоминала потом Фанни.

Пускались в ход также излюбленные приемы французской поощрительной педагогики. Отличившийся получал право носить в воскресенье красный бант на груди. Часто красный бант доставался Пете. В воспитательных целях Фанни порою прибегала к сильным средствам психологического воздействия. Приведем ее собственный рассказ: «Однажды по поводу скверно сделанной обоими братьями задачи я, между прочим, упомянула о том, что жалею их отца, который трудится, чтобы зарабатывать деньги на воспитание детей, а они так неблагодарны, что не ценят этого и небрежно относятся к своим занятиям и обязанностям... Пьер оставался весь день задумчив и вечером, ложась спать, когда я и забыла о выговоре, сделанном утром, вдруг разрыдался и начал говорить о своей любви к отцу, оправдываясь в несправедливо взводимой на него неблагодарности...» По счастью, такие случаи не были многочисленны. Быстро привязав-

шись к детям, Фанни сумела и у них вызвать горячую симпатию к себе. Ее «чудное сердце», о котором пишет в одном из писем Александра Андреевна Чайковская, искупало недостатки педагогической системы.

Если спросить, чем отличался Петя от своих братьев, что выделяло его среди других детей, единодушный ответ всех свидетелей — отца, тетушки, гувернантки — будет: необыкновенная привлекательность. Он был весел, послушен, чрезвычайно изобретателен в играх, резв, хотя и рано начал предпочитать рояль и книгу шумной беготне; как определила его Фанни, он был ребенком в полном и прекрасном смысле этого слова. Но это лишь часть истины. Он был очень добр, но и это еще не все. В нем уже тогда было нечто оставшееся с ним навсегда, живущее в его музыке, составляющее одну из самых сильных ее сторон, то, что Г. А. Ларош, стремясь определить главную особенность личности Чайковского, назвал гармоничностью. Это не была уравновешенность покоя и равнодушия. Наоборот. Чем полнее было у мальчика стремление к гармонии, тем горячее и ярче откликался он на всякое ее нарушение, на всякое страдание и горе в окружающем его мирке. Воспоминания Фанни Дюрбах живо рисуют его необыкновенную впечатлительность и отзывчивость. Все слабое и несчастное имело в нем самого горячего защитника. Послушный мальчик, «тихоня», он становился неузнаваем, когда дело касалось защиты несправедливо наказанного товарища.

Близкий друг Чайковского Кашкин вспоминал как-то, что когда Петру Ильичу случалось, уже будучи профессором Московской консерватории, рассказывать о какой-либо несправедливости, свидетелем или жертвой которой он был в детстве, голос рассказчика дрожал от негодования, он бледнел и волновался, как будто все это случилось только что. Так глубоко врезались в память эти впечатления, так, иными словами, сильно они были пережиты в те давние-давние времена.

Возможно, что уже тогда он искал за роялем способа излить душу. По свидетельству своего брата Модеста, Петр Ильич на вопрос, когда он начал сочинять, обычно отвечал: с тех пор, как узнал музыку. А музыка звучала вокруг Петра Ильича с того момента, как он помнил себя. Сила и глубина музыкальных впечатлений проявлялись уже у пяти-шестилетнего Чайковского. Именно в это время у него сложился внутренний слух, позволявший ему «слышать музыку» в полной тишине и не подходя к роялю. Первое проявление внутреннего слуха испугало его самого и до крайности встревожило гувернантку, принявшую эту способность за слуховые галлюцинации. Фанни энергично принялась спасать Петю от увлечения, как ей думалось, опасного для его здоровья. Мягкий и послушный, Петя внешне подчинился. Когда его отзывали от фортепьяно и посылали в сад или во двор играть со старшим братом Николаем, он охотно принимал участие в общих затеях. Еще охотнее танцевал он под аккомпанемент матери с братьями и сестрами в просторном зале вальсы, галопы и польки. Но на самом деле все оставалось по-прежнему: Петя пользовался каждой свободной минутой, чтобы слушать музыку, а если молчала оркестрина, если ему самому нельзя было подойти к фортепьяно, он слушал ее про себя, придумывая музыку и разыгрывая пьесы обеими руками на столе, на окне, на чем попало. При этом благоразумнее, конечно, было уединиться, чтобы не навлечь недовольства Фанни. Так случилось, что Петя, забравшись однажды на выходившую во двор стеклянную галерейку, настолько увлекся бурным разыгрыванием своих фантазий, что разбил стекло и осколками изрядно поранил себе руку. Мальчик мог ждать строгого наказания, но дело получило неожиданный оборот: родители выписали в Воткинск учительницу музыки специально для Пети. Учительница оказалась малосведущей, уже очень скоро ученик сравнялся с нею в знаниях, но главное было сделано: музыка была восстановлена в правах.

Через два-три года, в тяжелую для себя пору,

Петя рассказывает в письме к Фанни, уже оставившей к тому времени дом Чайковских, что старается по возможности не покидать рояля, который служит ему утешением.

Однако маленький Чайковский был не только музыкантом, но и поэтом. Бережно сохраненные его воспитательницей стихотворения семи-восьмилетнего Пети дают нам возможность на миг заглянуть в духовный мир ребенка.

В 1848 году мальчик пишет стихотворение «О моей Родине» [1]. «Любимая Родина! — восклицает он, — я хотел бы никогда не покидать тебя. Здесь я живу, здесь и умру. Любимая моя Родина, дорогая моя страна! Никогда не пойду я туда, к чужеземным народам. Я чту тебя, и никого, кроме тебя». В другом стихотворении он мысленно переносится в далекие края и от всей души предается тоске по родине: «Помнишь, сестра, луга, такие красивые? Помнишь Россию, любимую страну? Помнишь, сестра, как мы с тобою были счастливы тогда? Мы собирали цветы, ели плоды. Мы были как птицы, что летом поют и порхают по цветам... Как соловей, поющий летом». Горячее чувство пробивается сквозь условно-поэтические обороты речи и согревает наивную детскую форму стиха.

Круг воткинских впечатлений Пети был не широк. Но неуловимые веяния проникали в семейный мирок Чайковских. За пределами домашнего уюта лежал суровый большой мир, о котором мальчик знал мало. На заводе стучали тяжелые молоты, плавилось железо, ковались якоря и цепи для флота. У печей и молотов, за горнами и наковальнями стояли закопченные усталые люди. В верховьях Вотки сотни углежогов выжигали на лесных дачах древесный уголь. С Камы бурлаки бечевой поднимали вверх по течению Вотки коломенки, груженные чугунными чушками Гороблагодатских заводов. По санному пути везли тяжелую казенную кладь рослые, до

---

[1] Приводим выдержки в переводе. Как почти все стихотворения Чайковского этих лет, оно написано по-французски.

бровей заросшие инеем дремучие мужики в овчинных тулупах. И почти все это, за вычетом немногих вольнонаемных рабочих, были крепостные, подневольные люди. Передовая техника Воткинского завода стояла на гнилом основании.

В самый год рождения Петра Ильича начальник III отделения и шеф корпуса жандармов А. Х. Бенкендорф, донося своему царственному покровителю о состоянии умов в 1840 году, с тревогою писал: «Мысль крестьян о свободе год от году более угрожает опасностию будущие времена России...[1]. [Она] тлеет между ними беспрерывно и в смутных обстоятельствах обнаруживается более или менее опасными вспышками... Кроется повсюду какое-то общее неудовольствие».

Накалялась почва и на Урале. Трагедия, разыгравшаяся год спустя в Ревде под Екатеринбургом (ныне Свердловском), говорит о многом. В движении ревдинских углежогов, завершившемся героическим вооруженным сопротивлением 15 апреля 1841 года, поражает не только широкий размах восстания, но и необыкновенные стойкость и сплоченность крепостных рабочих. Подавлявшим восстание надолго запомнились крики, несшиеся из толпы: «Все за одно!», «Теперь не прежнее время, чтобы покорились!» — и потом, когда перед началом стрельбы полиция начала отгонять женщин и детей, суровое: «Не тронь! Они наши жены и с нами умрут...»

Петя ничего не знал о событиях в Ревде, ничего не слышал о тлеющей в сознании миллионов мысли о свободе. До него долетали только подобные долгому стону песни бурлаков, тоскующие напевы девушек и, уж наверное, молодецкие песни рыбаков, распевавших, как их волжские собратья, про то,

Как Стенька Разин в старину
Кровавил волжскую волну...

---

[1] Такой причудливый оборот речи («времена» вместо «временам», «кого» вместо «кому») допускался для большей торжественности в канцелярских бумагах того времени.

До поры до времени все это укладывалось где-то глубоко, на самое дно души, не оставляя приметных знаков в сознании

В эти ранние, чуткие годы мальчик живо почувствовал и северную русскую природу, и богатую русскую речь, и русский склад ума, и русскую красоту лиц — все, что он навсегда полюбил страстной любовью. Придет время — и в произведениях Чайковского оживут, углубятся впечатления детских лет, и русская жизнь зазвучит в них с новой правдой и новой красотой.

Глава III. СТРАШНОЕ ВРЕМЯ



етербург... Барабанная дробь на рассвете. Резкие звуки кавалерийского горна, прорезающие однообразный вой ветра и унылый шум непогоды. Медный рев полковой музыки, и тяжелый солдатский шаг, от которого в дни парадов гудит и вздрагивает земля. Киверa, каски, треуголки, туго, до отказа затянутые ремни, до зеркального блеска натертые медные пуговицы с ширококрылым императорским орлом. Бешено скачущие по улицам фельдъегери и сонные будочники в полосатых будках.

Петербург... Низкое северное небо, щедро обдающее прохожих то мелким, как из сита, сиротливым дождиком, то холодной изморосью, то ледяной крупой. Вытянувшиеся в струнку дома, по чертежной линейке проведенные очертания улиц, каналов и площадей.

Зимними вечерами у парадных подъездов барских домов рядами выстраиваются сани и кареты, теснятся зеваки, глухо слышатся то горделиво-торжественные звуки полонеза, то задорная полька, то задумчивый вальс.

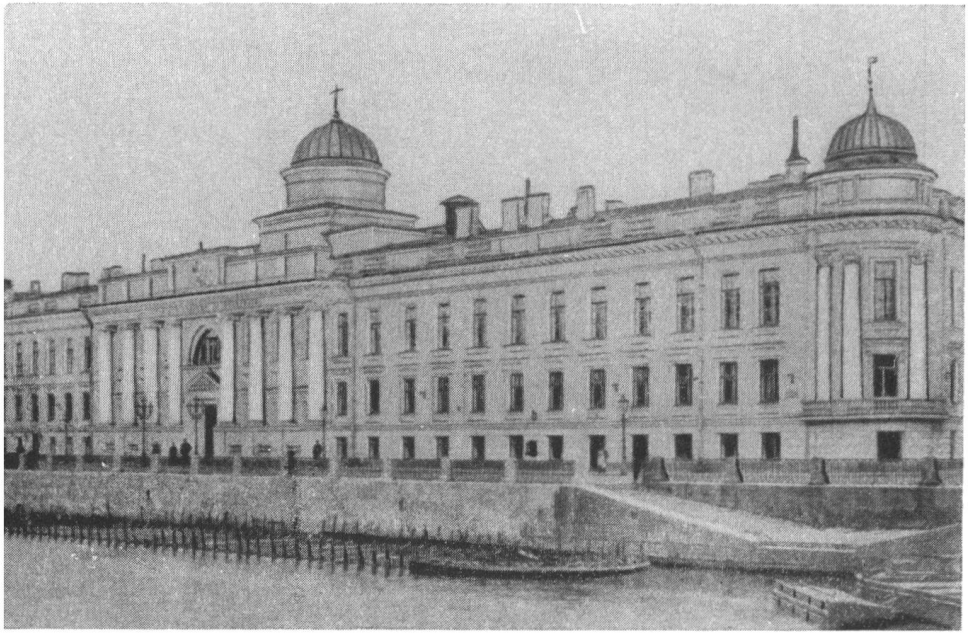
А на Адмиралтейской площади всю-то масленую гулкой утробой ахают барабаны, тонко свистят дудки, разлюли-люли заливаются гармоники. Напропалую чудят продрогшие на сыром ветру зазывалы,



Семья И. П. и А. А. Чайковских. Крайний слева — Петя.
С фотографии 1848 года.



Дом, где родился П. И. Чайковский, в городе Воткинске.



Здание Училища правоведения в Петербурге.

худенькие танцорки с посиневшими лицами, в осыпанных блестками легких нарядах пляшут перед сколоченными на скорую руку балаганами, усердно приманивая почтеннейшую публику. Здесь гуляет народ, подвыпивший, добродушный. Высоко, под самое небо, взлетают качели. Шумит нарядная карусель с вырезными фестончиками. Веселый гомон толпы, звонкое щелканье каленых орехов, треньканье балалайки, песни — все сливается в чудный праздничный шум...

Если закрыть глаза, можно на одно мгновенье вообразить, что вокруг шумит воткинское пасхальное гулянье или ирбитская ярмарка. И можно всей душой веселиться, без помехи сосать леденцы, грызть орешки, не слыша в себе ноющего, неотвязного чувства тоски...

Но нет, ему надо улыбнуться, извиниться, вежливо ответить на вопрос, уже трижды повторенный господином Вакаром, и вместе с ним подойти к разносчику игрушек. Маленькие деревянные барабанщики бьют в барабаны, часовые стоят у будок, взяв на караул, пушки стреляют деревянной пулькой на ниточке, скачут на конях казаки, заломив кивера набекрень, лихо гарцует перед ними бравый генерал.

— А вот еще занимательная игрушечка! Извольте только взглянуть, ваше благородие! — восклицает разбитной торгаш, извлекая из кучи фигурок не совсем обычную группу: на деревянной скамье — деревянный мужичок ничком, по бокам два других с розгами; достаточно повернуть проволочную рукоять, как они приходят в движение и удары с обеих сторон сыплются на лежащего.

— Назидательная игрушечка! — балагурит торговец. — Двадцать ли, тридцать ли «горячих» — все выполнит, все отлепортует, будьте спокойны, по господской воле, в полном акурате.

Вакар морщит нос, брезгливо называет разносчика «любезнейший» и, купив деревянную пушечку, отходит. На лице Пети блуждает рассеянное, тоскливое выражение. Он видит перед собою огромный зал с блестящими, отполированными под мрамор розовыми стенами и широкими светлыми окнами, недвиж-

ные, окаменевшие ряды воспитанников Училища правоведения и посреди зала — деревянную скамью, а на ней мальчика. Его крепко держат несколько служителей. В воздухе стоит свист розог, слышны нетромкие, глухие удары, и неизвестно, что страшнее: то, что истязуемый молчит, до крови закусив губы, или, что эта неестественная тишина прорезается, наконец, тоскливым, сдавленным криком, от которого хочется убежать на край света, оглохнуть, не жить.

Да, много воды утекло со счастливого времени Воткинска. В 1848 году Илья Петрович вышел в отставку. Неизвестно, в какой мере она была добровольной. Во всяком случае, горное ведомство потеряло одного из добросовестнейших своих работников, а семья — теплое, обжитое за одиннадцать лет гнездо.

На глазах Пети пошел прахом весь любимый, казавшийся вечным строй домашней жизни. Родители, которых он привык видеть добрыми и всемогущими, выглядели озабоченными, невеселыми. Казалось, всех придавило какое-то несчастье. Семья навсегда оставила Воткинск и перебралась сперва в Москву, а к ноябрю — в Петербург, где Илья Петрович стал хлопотать о новом месте работы. Шумный поток новых впечатлений хлынул в душу ребенка, и освоить их, сродниться с ними так, как это бывало раньше, оказывалось нелегко. Взрослые были поглощены делами и суетой столичной утомительной жизни и не могли уделять детям много внимания. Надо было справляться самому.

«Я увидел здесь много, чего никогда не видал раньше», — пишет Петя из Москвы Фанни Дюрбах в своем первом дошедшем до нас письме. Он не поясняет, о чем идет речь, от новых мучительных впечатлений он ищет убежища в воспоминаниях о недавнем счастливом прошлом. «Помните, — спрашивает он, — помните, как по субботам вы записывали нам, кто сколько получил хороших отметок за неделю?» И сам останавливает себя: «Невозможно вспоминать о воткинской жизни, мне хочется плакать, когда я думаю о ней».

Сейчас же по приезде в Петербург для него был приискан хороший преподаватель музыки, некто Филиппов. Одновременно Петю вместе с Колей отдали в частный пансион. Новичкам пришлось туго. Чем заботливее был защищен Петя в предыдущие годы от неделикатных прикосновений жизни, тем больнее теперь давала ему чувствовать себя грубость тогдашнего школьного быта. Все процессы, протекавшие в его сознании, необычайно ускорились и обострились. Лихорадочная внутренняя работа безжалостно пожирала его силы. Вскоре напряжение оказалось чрезмерным. Перенесенная в декабре 1848 года корь неожиданно осложнилась нервными припадками. Вероятно, в этом сказалась не совсем благоприятная наследственность: припадками, близкими к эпилептическим, страдал дед Петра Ильича по матери, Андрей Михайлович Ассиер. За короткие месяцы болезни Петя сильно изменился, повзрослел. Летом 1849 года его двоюродная сестра Лидия писала Фанни: «Иногда мы друг с другом танцуем или поем под музыку Пети. Он очень мило играет, можно подумать, что взрослый человек. Нельзя сравнить его теперешнюю игру с игрою на Воткинском заводе».

Это значит, что новые впечатления, переутомившие мальчика, дали одновременно толчок развитию его музыкального дарования.

В начале 1849 года Петю увезли из негостеприимного Петербурга на Урал, где отец получил место управляющего Алапаевскими и Невьянскими заводами. Год, проведенный в Алапаевске, должен был показаться Пете возвратом счастливых воткинских времен. Снова деятельный, оживленный отец, спокойно озабоченная мать. Снова суровая уральская природа, только еще более живописная, чем в Воткинске. Снова «Маленькие музыканты» Эжени Фоа. Он не уставал перечитывать любимую книгу, каждый раз находя в ней все новое и новое.

Но позади были Петербург, пансион, болезнь, А «милая Алапаиха» была только остановкой на роздых перед большим жизненным переходом. В сен-

тябре следующего, 1850 года Петя поступил в приготовительный класс Училища правоведения в Петербурге.

Основанное в 1836 году для подготовки судейских чиновников и высшего персонала Министерства юстиции, Училище правоведения отличалось в первое время необычной в условиях николаевской России мягкостью режима. Хотя училище было закрытым учебным заведением и воспитанники не только проходили курс наук, но и жили в нем, воспитание носило полудомашний оттенок. В большом почете была здесь музыка. Основатель и покровитель училища принц П. Г. Ольденбургский, сам музыкант-любитель, устраивал в училище и у себя дома целые концерты, специально приглашая правоведов «на музыку». Здесь выступали приезжие знаменитости, играл училищный оркестр, отличались музыканты-правоведы Александр Серов, Платон Вакар и другие. Лучших учеников возили в оперу, в ложу принца. Характерно, впрочем, что хотя принц всячески поощрял занятия музыкой, но игру на фортепьяно преподавал бесталанный Карл Карель.

Мирному существованию училища пришел конец в 1849 году, когда революционный кружок Петрашевского был раскрыт, а его участники подверглись тяжелым репрессиям. Связи кружка с учащейся молодежью привлекли внимание правительства, незамедлительно пустившего в ход все доступные ему меры искоренения. Еще за год до расправы с петрашевцами новый директор князь Н. С. Голицын нашел, что училище доведено, как он сам позже писал, «до утраты всякой дисциплины и порядка», а старшие воспитанники «наполовину неблагонадежные молодые люди и в религиозном, и в политическом, и в нравственном отношениях, даже нигилисты».

Дело петрашевцев открыло новую печальную главу в жизни Училища правоведения — эпоху террора, по определению историка училища Г. Сюзора. 22 декабря на Семеновском плацу в Петербурге вместе

с другими петрашевцами молодой правовед В. А. Головинский поднялся на обтянутый черной материей эшафот, чтобы выслушать приговор. За открытое признание, что освобождение крестьян есть важнейший вопрос в России и что для освобождения все средства хороши, он был приговорен к смертной казни через расстрел, а по смягчении приговора — к отдаче в солдаты в Оренбургский линейный батальон сроком на 25 лет.

В те же недели, 7 декабря 1849 года, директором Училища правоведения был назначен бывший рижский полицеймейстер, генерал-майор А. П. Языков.

«Помню, как вчера, его появление к нам в приготовительные классы, — вспоминал бывший двумя классами старше Чайковского князь В. П. Мещерский. — Он не вошел, а влетел, как ураган, поздоровался, а затем с глазами навыкате для придания себе вида строгости стал обходить наши классные столы... Я стоял с руками, положенными на стол. Он подошел ко мне, ударил по обеим рукам. «Как сметь так стоять? — рявкнул он. — Руки по швам!» Другому то же самое сделал, тот расплакался, а затем, сказавши: «Смотрите у меня, вести себя хорошо, а не то расправа будет короткая!» — вылетел из класса... Это было первое впечатление нового режима...»

«Он вступил в должность довольно оригинально,— рассказывает другой питомец училища, И. А. Тютчев. — Дежурный воспитатель построил нас в зале, чтобы идти к обеду в столовую; едва мы успели построиться, как перед нами явился генерал среднего роста, не очень молодой, в мундире по армейской пехоте состоящего. Генерал объявил: «Я ваш директор, государь приказал вас забрать в руки; мы знаем, батенька, эти штучки!», повернулся на одной ножке, прихлопнул шпорой и полетел дальше. Воспитанники остались в недоумении...»

Разрушительным идеям петрашевцев рижский полицеймейстер умел противопоставить только бешеный окрик, казарменную муштру и розги. Прежние воспитатели, за редкими исключениями, были заменены

офицерами. Школьный день начинался по барабану. После завтрака унтера гвардейских полков, «профессора шагистики», обучали будущих судейских чиновников и сенаторов маршировке.

«С введением строгого режима, — отмечает Г. Сюзор, — изменяется отношение начальства к искусству. Уроки музыки приобретают характер казенный, а отсутствие концертов лишает их притягательной силы». Учебное заведение, бывшее в годы пребывания там Серова и Стасова одним из очагов русской музыкальной культуры, приходит, как раз ко времени поступления туда Чайковского, в состояние полного упадка.

Ничего этого не знала Александра Андреевна Чайковская, определяя Петю в Училище правоведения. Следуя, вероятно, совету Платона Алексеевича Вакара, бывшего питомца училища и отличного музыканта[1], она имела основание думать, что выбрала для своего сына учебное заведение, наиболее отвечающее мягкому характеру мальчика и его выдающимся музыкальным способностям. Действительность немедленно опрокинула эти предположения.

Нравы закрытого военно-учебного заведения тех лет, с бездушным формализмом, с грубостью, чуть прикрытой внешним лоском, с постоянным и каждодневным, возведенным в педагогический принцип глумлением над человеческим достоинством ученика, стали с приходом Языкова нравами Училища правоведения. Первой обязанностью было объявлено безусловное, нерассуждающее повиновение. Более не должно было быть ни своих мыслей, ни своих понятий о долге, ни своего, отличного от других способа веселиться. Все полагалось иметь готовое, казенного образца. «Не шевелиться, хоть и мечтать, не показывать виду, что думаешь, не показывать виду, что не боишься, показывать, напротив, что боишься...» — так определял Глеб Успенский систему, оставившую глубокий след в сознании целых поколений.

---

[1] *П. А. Вакар* — брат старинного знакомца Ильи Петровича Чайковского, Модеста Вакара, сослуживец поэта Тютчева и близкий друг композитора Серова.

«Мы скоро поняли и почувствовали, что становились номерами, под которыми справляли свою функцию воспитанников», — пишет Мещерский, выразительно называющий свои годы учения «семилетним заключением в Училище правоведения при Языкове».

Обучение наукам, никогда не стоявшее высоко в Училище правоведения, пало совершенно. Либерал Арсеньев и реакционер Мещерский единодушны в оценке этого факта. В младших классах, пишет К. К. Арсеньев, «не было при мне положительно *ни одного* хорошего учителя. Усыпительно преподавалась география и русский язык, история у Налетова разохочивала заниматься ею, математика и латынь проходились так, что приобретенное тотчас же забывалось. Французскому и немецкому не знавшему их научиться было нельзя, а знавшие шли назад». Одним из наиболее серьезных и дельных считался в училище преподаватель истории профессор И. П. Шульгин. «Как жалки те бедняжки, которые принуждены будут учиться по книге г. И. Шульгина! — восклицал Добролюбов, рецензируя его «Руководство Всеобщей истории». — Какое извращение здравого смысла, какая узость и пошлость воззрений...»

Специальные, юридические предметы, изучавшиеся на последних трех курсах, усваивались еще более механически, еще более формально, чем общеобразовательные. Их наскоро заучивали к экзаменам, чтобы тут же и позабыть. Самые экзамены никакой серьезной проверки знаний не давали. «В мое время, — с отвращением писал Чайковский в 1883 году, — экзамены в Училище правоведения были даже не лотерея, где бы все зависело от удачно вынутого номера, а просто комедия. Все было основано на узаконившихся традициях разнообразного мошенничества, в которых очень часто принимали участие и сами преподаватели, входившие в стачку с учениками».

Картина безотрадная. А ведь в этой обстановке складывались характеры, отвердевали взгляды на жизнь, усваивались нравственные понятия! «Ничего на свете, — справедливо и чутко говорит Герцен, — не очищает, не облагораживает так отроческий воз-

раст, не хранит его, как сильно возбужденный общечеловеческий интерес». В Училище правоведения после 1849 года было сделано все возможное, чтобы убить этот интерес. И результаты не замедлили. Над стоячим болотом поднялся туман гнилых испарений. Когда-то, в 1838 году, правоведы своими средствами ставили «Ревизора». Теперь для воспитанников старших классов главной притягательной силой оказался великосветский Михайловский театр, где играла французская труппа. Порою пятьдесят два места верхнего яруса сплошь заполнялись подростками и юношами в зеленых правоведских мундирах, притаив дыхание следившими за ходом пустейшей комедии. Театр для большинства правоведов был не только развлечением, но и настоящей школой легкомысленного, фривольного отношения к жизни и любви. К ужасам николаевского режима присоединялось культивирование разврата, загрязнявшего юные души. Начальство видело в нем отличное средство предохранения молодежи от «завиральных идей». Сквозь пальцы смотрели люди, отвечавшие за воспитание будущих офицеров, инженеров, юристов, на самые вопиющие проявления моральной распущенности.

«Страшный грех лежит на николаевском царствовании... в душевредительстве детей, — писал Герцен и добавлял с горечью: — Дивиться надобно, как здоровые силы, сломавшись, все же уцелели».

Выход из семейного мирка был куплен для Чайковского дорогою ценой. Рухнул строй жизни, разумной, человечной, благородной по своим побуждениям. В отце и особенно в матери он видел теперь живое воплощение невозвратимого, как ему казалось, счастья, воплощение утраченной им устойчивости и гармонии. С потрясающей силой пережил он осенью 1850 года отъезд матери в Алапаевск. Вот как рассказывает об этом младший брат Петра Ильича, автор драгоценного во многих отношениях трехтомного труда «Жизнь Петра Ильича Чайковского», Модест Чайковский:

«Дело происходило на Средней Рогатке, куда, по обычаю тех времен, ездили провожать отъезжающих по московской дороге... Пока ехали туда, Петя поплакивал, но конец путешествия казался отдаленным и, ценя каждую секунду возможности смотреть на мать, он сравнительно казался покоен. С приезда же к месту разлуки он потерял всякое самообладание. Он ничего не слышал, не видел и как бы слился с обожаемым существом. Пришлось прибегнуть к насилию, и бедного ребенка должны были отрывать от Александры Андреевны. Лошади тронули, и тогда, собрав последние силы, мальчик вырвался и бросился с криком безумного отчаяния бежать за тарантасом, старался схватиться за подножку, за крылья, за что попало, в тщетной надежде остановить его... До самой смерти... он никогда не мог помириться, никогда не мог забыть жгучего чувства обиды, отчаяния, которое испытал, бежа за экипажем, отрывающим у него мать».

Неудержимая тоска завладела им. «Все окружающее, — пишет Модест Чайковский, — представлялось ему ненавистным, холодным и безучастным». Учился он тем не менее очень хорошо. Сказывались отличные способности и привитая с детства добросовестность в труде. С переходом Чайковского из приготовительного в младший класс училища гнет школьной обстановки стал чувствоваться еще сильнее. По счастью, именно в это время Илья Петрович Чайковский, потеряв работу на Алапаевских заводах, окончательно переезжает со всей семьей в Петербург, и мучительной разлуке приходит конец. Воскресные дни, каникулы, летнее время Петя наконец-то проводит дома. Болезненно-страстный, по собственным словам Чайковского, отпечаток, который получила любовь к матери в первые годы ученья, не исчез и с окончанием разлуки. По-прежнему в ней он видел осуществление того идеала, по которому томилось и тосковало его сердце.

13 июня 1854 года это хрупкое счастье оборвалось. Александра Андреевна Чайковская в полном расцвете сил скончалась от холеры. «Смерть эта имела гро-

мадное влияние на весь оборот судьбы моей и всего моего семейства, — писал Чайковский двадцать пять лет спустя. — Каждая минута этого ужасного дня памятна мне, как будто это было вчера...»

До конца жизни рядом с Чайковским не встали ни друг, ни подруга, которые были бы ему так же близки, как была когда-то близка и дорога мать.

В Училище правоведения Чайковский провел около девяти лет. Мы мало, слишком мало знаем о его внутренней жизни в годы учения. В памяти его одноклассников остался приветливый и деликатный мальчик, общий баловень училища. «Мы все любили его,— скажет В. Н. Герард тридцать пять лет спустя, над еще не закрытой могилой композитора, — потому что среди нас не было более милого, более сердечного, более доброго и симпатичного, нежели Петр Чайковский». Даже главный помощник Языкова, грозный полковник Рутенберг, из-под черных усов которого чаще всего вылетало грозное «Я вас вздеру!», и тот относился к Чайковскому с симпатией. А между тем случайно оброненная в коротеньких воспоминаниях одного из его товарищей фраза — «Чайковский питал глубокое отвращение к царившему тогда духу солдатчины» — бросает неожиданно яркий свет на истинное отношение молодого правоведа к тупому казарменному режиму, от которого задыхалась Россия.

За время пребывания в училище сам Чайковский ни разу не был подвергнут сечению и не сидел в карцере, но при введенных Языковым публичных порках, настоящих «казнях», он присутствовал. Впечатление, произведенное на него этим зрелищем, было, как говорит брат композитора Модест, «неизгладимо потрясающим». Никогда в душе Чайковского не стирался след этих лет. Училище правоведения приглушило в нем энергию действенного сопротивления злу, благородную энергию борьбы. Силы гнета, мрака, зла всегда рисовались ему чрезвычайно могущественными, а главное, чрезвычайно деятельными, наступательными. И если жизнь все же побеждает, то прежде все-

го, казалось ему, благодаря своей неистребимости, своей способности бесконечного самовозрождения.

В этом ощущении, отразившем училищную действительность, где сталкивались беспощадное всемогущество начальства и внешнее бессилие воспитанников, коренятся многие особенности личности Чайковского. Единственное, что в эти годы давало ему силы противостоять невыносимому гнету, что делало осмысленным его существование, чем он дышал и жил, была музыка. По словам самого Петра Ильича, звуки преследовали его постоянно, где бы он ни был, что бы ни делал. Он не владел еще своим дарованием, скорее, оно владело Чайковским. Прорывавшаяся в фортепьянных импровизациях, наполнявшая его внутренний слух, музыка жила в нем, не подчиняясь пока ни творческой воле, ни технической сноровке. Но она была его неотъемлемой частью, его душой, она росла и мужала вместе с ним.

«Уже тогда, — вспоминает учившийся вместе с ним А. В. Михайлов, — музыка резко отделяла его от товарищей. Всегда задумчивый, чем-то озабоченный, с легкой обворожительной улыбкой появлялся он среди нас в курточке с засученными рукавами и целые часы проводил за роялем в музыкальной комнате. Играл он превосходно... — виден был серьезный музыкант».

Несомненно, что скрытый процесс душевного роста и созревания протекал в нем все эти годы в обстановке крайне неблагоприятной. Училище правоведения замедлило ход его художественного развития и замутило истоки его душевной жизни, до того кристально чистые.

Но есть во всем этом еще и другая важнейшая сторона. Подлинная жизнь народа, жизнь миллионов и десятков миллионов русских людей, отзвуки которой доносились в домик на Офицерской только далекой песнью, впервые стала для Пети повседневной прозой, постылой училищной реальностью. Неизбежное столкновение между бессознательно воспринятыми им понятиями о справедливости, честности, человеческом достоинстве и бесчеловечным языков-

ским порядком было малой частицей великого столкновения общественных сил, отражением надвинувшегося исторического кризиса.

Глава IV. ПОСЛЕ СЕВАСТОПОЛЯ

На годы учения Чайковского падают события огромного значения. Десятилетиями подготовлявшийся общественный кризис, наконец, разразился. Под грохот пушек севастопольской обороны рушился старый порядок. В самый разгар войны Николай I умер, успев убедиться в полной несостоятельности всей правительственной системы. Его смерть была воспринята как конец целой исторической эпохи. «Все невольно чувствуют, что какой-то камень, какой-то пресс снят с каждого, как-то легче стало дышать; вдруг возродились небывалые надежды; безвыходное положение, к сознанию которого почти с отчаянием пришли наконец все, вдруг представилось доступным изменению», — записывает в своем дневнике 21 февраля 1855 года дочь писателя С. Т. Аксакова.

По стране прокатились разрозненные и все же грозные крестьянские волнения. Сбывались опасения Бенкендорфа: мысль крестьян о свободе достигла той зрелости, за которой вставал призрак близкой революции. Кладбищенская тишина уступила место сперва робкому, потом все более смелому говору. Широкое распространение получили герценовские издания, особенно «Колокол». «Всякий, — вспоминал потом Н. В. Шелгунов, — захотел думать, читать и учиться.., каждый, у кого было что-нибудь за душой, хотел высказать это громко». Явились и стали властителями дум молодого поколения Чернышевский и Добролюбов, смело и последовательно защищавшие интересы угнетенного крестьянства. Выступила в журналах — прежде всего в некрасовском «Современнике» — целая плеяда писателей революционно-демократического направления. В науке, в живописи, в музыке — всюду обозначились новые течения, пря-

мо или косвенно связанные с основным направлением передовой русской мысли. Страстная ненависть к крепостничеству во всех его проявлениях была главным признаком этого направления.

Испуганное правительство вступило на путь реформ. И хотя дворянство надолго сохранило свое господствующее положение, хотя еще целые полвека на России пролежала, оберегая это господство, чугунная плита самодержавия, возврата к прошлому быть не могло.

Отразились новые времена и на Училище правоведения. Казарменный режим в нем ослабел и размяк. Грозный Языков уменьшился до своей натуральной величины и уже в 1857 году, по его собственным словам, всю свою систему воспитания свел к тому, что каждое утро открывал форточку и нюхал, откуда ветер дует. Ветер был южный, и пахло талым снегом...

Общее оживление не замедлило сказаться на состоянии духа воспитанников. Вероятно, к весне 1855 года относится выпуск рукописного журнала «Училищный вестник», в котором, как мы узнаем из воспоминаний правоведов, пятнадцатилетний Чайковский помещал стихи. В этом же журнале появилась и его «живо и остроумно» написанная статья «История литературы нашего класса». Как видно, в классе Чайковского возникло увлечение литературой и появилась целая порсель молодых поэтов. Самое выдающееся место среди них, несомненно, занимал Алексей Апухтин, ставший редактором «Училищного вестника». Дружба с этим болезненным голубоглазым мальчиком, знавшим наизусть чуть ли не всего Пушкина, внесла в жизнь Чайковского тот горячий интерес к русской литературе, который не оставил его уже до конца жизни. Апухтин, встречавший с самого детства среди гостей своей матери передовых писателей, в том числе и И. С. Тургенева, Апухтин, стихотворение которого на смерть Корнилова появилось, к восторгу правоведов, в газете «Русский инвалид», был живым посредником между училищным мирком и большим миром за стенами училища. Дружеские отношения возникали у Пети Чайковского

с отдельными его товарищами по классу и раньше. Однако никто не сыграл такой значительной роли в умственном развитии мальчика, как его новый друг.

Леля Апухтин рано созрел и рано проявил свои выдающиеся литературные способности. Это был многообещающий лирический поэт и остроумный сатирик, стихотворные мелочи которого, как свидетельствует Мещерский, ходили по всему училищу и заучивались наизусть. Но еще важнее, что он стал для Чайковского неоценимым источником новых идей.

«Император всероссийский, — вещал с кафедры профессор Н. А. Палибин, читавший правоведам курс государственного права, — есть монарх самодержавный, неограниченный, повиноваться коему не токмо за страх, но и за совесть сам бог повелевает». Другой преподаватель училища, Ф. Ф. Витте, в холопском усердии даже оперу «Жизнь за царя» почтительно именовал «Жизнь за государя императора». У молодых друзей эта традиционно-монархическая фразеология могла вызвать только насмешливое отношение и служить поводом для веселых шуток. К этому времени, как отмечал Модест Чайковский в биографии брата, Апухтин имел уже вполне сложившиеся взгляды и убеждения, сильно проникнутые скептицизмом. Именно этот «скептицизм», видимо, и оказал глубокое влияние на Чайковского: «Вера в незыблемость и святость существующего порядка вещей исчезла... Не только любовь к поэзии, но чуткость ко всему пошлому и легкость восприятия всего прекрасного, смех и негодование по поводам, которые в других не вызывали ни улыбки, ни злобы, — вот что делало сближение Апухтина и Чайковского прочным».

Что именно вызывало скептицизм, что именно представлялось друзьям заслуживающим смеха и негодования? И что вызывало сочувствие?

Есть стихотворение в русской поэзии конца 1850-х годов, относительно которого библиографы пока не пришли к согласию. В противовес мнению, что его автором был малоизвестный поэт А. Н. Аммосов, существует предположение об авторстве Апухтина. Приведем это стихотворение.

Не Пелагея, а Палашка —
Уж так она
Со дня рождения, бедняжка,
Окрещена.
Она, как лошадь почтовая:
Впрягут — вези!
Всегда в лохмотьях и босая,
Всегда в грязи.
На ней заплатки да заплатки —
И счету нет!
Сухие корки да остатки
Ее обед.
Стирать белье, тереть посуду,
Корпеть с иглой,
Послать куда — Палашка всюду
Бежит стрелой.
И солнце жжет, и дождик мочит —
Ей нет защит,
Жалеет кто или хохочет —
Она молчит.
Одно глубокое смиренье
И вечный страх —
Другого нету выраженья
В ее чертах.
Все остальное шито-крыто
Давным-давно;
В ней все запугано, забито,
Заглушено.
Никто ничем не озадачит
Бесстрастный взгляд.
А может быть, она и плачет,
Когда все спят.

Поэт взял простое, будничное явление, которое, скажем словами Модеста Чайковского, «в других не вызывает ни улыбки, ни злобы». И вот в этом примелькавшемся и потому уже не замечаемом явлении он неожиданно раскрыл историю заглохшей женской души, показал *человека* в забитом жизнью труженике. Этот будничный трагизм, эта щемящая лирическая нота, так неожиданно пробившаяся в конце стихотворения, чрезвычайно близки духу зрелых стихотворений Апухтина (сравним: «В убогом рубище, недвижна и мертва, она покоилась среди пустого поля»). Вспоминаются также потрясающие тем же будничным трагизмом, той же безропотностью, той же за сердце берущей безответностью, но только согретые изнутри горячим чувством, жен-

ские монологи-исповеди Чайковского: его песни и романсы «Я ли в поле да не травушка была» или «Лишь ты один».

Помимо своих очевидных художественных достоинств, «Палашка» едва ли не единственный в своем роде поэтический отклик на знаменитое письмо Белинского Гоголю. Россия, писал в нем с болью и гневом великий критик, «представляет собой ужасное зрелище страны, где люди торгуют людьми... страны, где люди сами себя называют не именами, а кличками: Ваньками, Васьками, Стешками, Палашками...»

Эти строки, ставшие подразумеваемым эпиграфом к стихотворению, можно было прочесть в журнале Герцена «Полярная звезда», где письмо Белинского было впервые напечатано в № 1 за 1856 год. Знал ли Апухтин этот журнал? Нет сомнения, что он еще на школьной скамье читал герценовские издания, формально запрещенные, фактически легко в те годы доступные. Не случайно в бесспорно ему принадлежащем стихотворении «Селенье» есть строки, варьирующие стихотворение-песню Рылеева, опубликованное в той же «Полярной звезде».

Вероятно, именно через Апухтина узнал сочинения Герцена Чайковский, отзывавшийся о нем впоследствии как о «поразительно умном и талантливом человеке».

Не следует думать, что знакомство с «Колоколом» и «Полярной звездой» было широко распространенным явлением среди правоведов тех лет. В военно-учебных заведениях, вспоминает Мещерский, «брошюры Герцена читались, сваливаясь с неба, и я помню при встрече с юнкерами-сверстниками разговоры о том, что у них классы делятся на герценистов и антигерценистов». Не то было в Училище правоведения: «Я не помню, чтобы где-либо его читали или чтобы о нем говорили». Апухтин с его литературными связями, с его радикально-демократическими настроениями резко выделялся на этом фоне. Много позже, вспоминая о школьной дружбе с Чайковским, он писал:

Мы увертюру жизни бурной
Сыграли вместе до конца,
Грядущей славы марш бравурный
Нам рано волновал сердца.

В свои мы верили таланты,
Делились массой чувств, идей...
И был ты вроде доминанты
В аккордах юности моей.

Это свидетельство для нас драгоценно. Написанные Апухтиным в стенах училища стихотворения бросают свет на формирование складывающегося в эти годы мировоззрения Чайковского. Маем 1858 года помечено стихотворение Апухтина «Песни». В унылых звуках крестьянских песен поэт чутко услышал «не одно гореванье тупое — плод бесконечных скорбей», но и «что-то иное», могучее, смелое, молодое:

Льются смелей заунывные звуки,
Полные сил молодых,
Прежних годов пережитые муки
Грозно скопилися в них...

Так вот и кажется: с первым призывом
Грянут они из оков
К вольным степям, к нескончаемым нивам,
В глушь необъятных лесов.

Пусть тебя, Русь, одолели невзгоды,
Пусть ты унынья страна...
Нет, я не верю, что песня свободы
Этим полям не дана!

В другом стихотворении, «Селенье», Апухтин обращается прямо к народу:

Братья! Будьте же готовы,
Не смущайтесь, близок час:
Жребий кончится суровый...
С ваших плеч спадут оковы,
Перегнившие на вас!

Две последние строки не были пропущены цензурой.

После окончания Апухтиным Училища правоведения в 1859 году, в сентябрьской книжке наиболее прогрессивного русского журнала «Современник» появилось десять его стихотворений под общим заголовком «Деревенские очерки». В их числе были и два процитированных стихотворения: «Песни» и «Селенье». Соседями Апухтина по журналу были Некрасов, Чернышевский, Добролюбов, Плещеев, М. Михайлов, Шелгунов и другие. «Деревенские очерки» получили признание, да и неудивительно. На Руси явился новый талантливый поэт радикального направления.

Чайковский приобщил Апухтина к музыке, занявшей заметное место среди тем его зрелого поэтического творчества. Апухтин сроднил Чайковского с литературой. Можно думать, что самобытный склад личности Чайковского давал себя знать и в те годы, что из двух друзей не только глубже, но и сильнее, чище, выше был будущий композитор. Но роль поэта остается огромной. Грибоедова, Пушкина, Лермонтова в училище не проходили. Курс литературы кончался на Озерове и Карамзине. С реалистической русской литературой познакомил своих товарищей Апухтин. Он часто хворал и с удовольствием отлеживался в училищном лазарете, окруженный книгами, журналами, всегда готовый, устремив взгляд в потолок, негромко, слегка нараспев декламировать для своих друзей «Онегина», «Мцыри», что-нибудь из Огарева или Некрасова. Он первый принес в училище известие, что «Севастопольские рассказы» и «Из истории моего детства»[1] таинственного Л. Н. Т. написал знакомый Тургенева, артиллерийский офицер-севастополец, некто граф Толстой.

Кто мог знать тогда, что Толстой станет на всю жизнь любимейшим писателем Чайковского? Кто мог знать, что образы Пушкина, запав в его сердце, начнут однажды жить новой жизнью — в музыке? «Я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен

[1] Под этим заголовком была напечатана первая часть «Детства, отрочества и юности».

до глубины души глубокой поэтичностью Татьяны...»— писал сам Чайковский в 1883 году, мысленно возвращаясь к далеким временам Училища правоведения.

Увлечение передовой литературой, передовой критикой, радикальной публицистикой сливалось в те годы воедино. «Замечательно, — рассказывал о Чайковском его ближайший товарищ по консерватории Ларош, — что он... интересовался критикой литературной. О Добролюбове и Чернышевском, об Огареве и Герцене... — у нас с ним были разговоры, о музыкальных критиках — никогда». И еще решительнее и шире: «Несомненно, что склад понятий и представлений, ставший главным его содержанием, образовался в нем под влиянием русской литературы 40-х и 50-х годов...» Если вспомнить, что русская литература 40 — 50-х годов, то есть те же Герцен и Огарев, Толстой и Тургенев, Белинский и Чернышевский, Гоголь и Некрасов, вся была порождением нарастающего подъема народных масс, вся была пронизана зарницами предгрозья, то характеристику Лароша следует признать совершенно правильной.

Глава V. ВЫБОР ПУТИ



мая 1859 года массивные двери Училища правоведения в последний раз захлопнулись за Петром Чайковским. В августовской книжке журнала Министерства юстиции появилось короткое сообщение о том, что окончившие курс Апухтин, Чайковский и Герард зачислены по департаменту министерства.

Началась служба. Для Чайковского она оказалась совершенно невыносимой. Канцелярская рутина, царство бумажного делопроизводства и мертвенной формалистики, за которыми терялось ощущение живой жизни, а страдающие, сталкивающиеся в борьбе люди исчезали под номерами входящих и исходящих бумаг, заплесневелый чиновничий круг с его мелочными интересами и мелкими слу-

жебными интригами — вот что встретило Петра Ильича на пороге его трудовой жизни. Чиновник из него не получился. Естественно, что Министерство юстиции, бывшее землей обетованной для правоведов, делавших карьеру, отнеслось к Чайковскому с полным равнодушием. Зато его разнообразные способности, его милый, приветливый характер, его добродушие и остроумие получили высокую оценку в светском обществе, куда ввел его не кто иной, как Апухтин.

Как и многие дворянские интеллигенты того времени, молодой поэт был существом глубоко раздвоенным. Усвоенные им радикальные взгляды плохо вязались с привычным ему обеспеченным, ленивым, «обломовским» бытом. Между мыслями и делами оказывалось ощутительное различие. Об этой болезни целого поколения «лишних людей» писал Некрасов:

Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано...

Автор «Селенья» и «Песен» был избалован успехами, тщеславен, слабоволен и падок на легкие развлечения. Званые вечера, пикники, дружеские вечеринки, прогулки верхом, любительские спектакли — вот где отводили душу друзья, вознаграждая себя за служебные неудачи. Вихрь быстро сменяющих друг друга впечатлений, круг жизнерадостных, беспечных людей на время увлекли Чайковского. В неизданной автобиографии его брата Модеста мы встречаем обаятельный образ Петра Ильича этих лет — увлекательно-веселого, ласкового, полного жизненных сил. Конечно, в светских гостиных блестящий острослов Апухтин затмевал его. Эпиграммы, каламбуры, шутки Апухтина повторялись теперь людьми со звонкими титулами и видным положением, а лирические стихотворения собственноручно переписывались в толстую тетрадь самой Е. А. Сушковой-Хвостовой, приятельницей Лермонтова. Зато как музыкант Чайковский сразу выделился среди сонма светских любителей музыки, охотно распевав-

ших модные арии и романсы или бегло и бойко игравших на фортепьяно. Небогатый и незнатный, он был радушно принят ими как незаменимый аккомпаниатор и человек, способный исполнить на лету подхваченный мотив вчера услышанной оперы и куплеты веселого водевиля. Он мог даже сочинить несложное сопровождение к поставленной в домашнем кругу пьеске, вальс или музыкальную шутку. Он мог, вызывая шумное одобрение собравшихся, сыграть фортепьянную пьесу «вслепую» — на клавиатуре, прикрытой полотенцем, или спеть итальянскую колоратурную арию, блеснув своей действительно превосходной трелью. Теперь ему пригодились приобретенные еще в Училище правоведения музыкальные навыки. В те ученические годы, вспоминает Мещерский, «белый как лунь Карель» целые часы проводил с Чайковским за фортепьяно. Другой педагог училища, Беккер, после смерти Кареля продолжил занятия с талантливым учеником. Наконец, частные уроки у известного в то время пианиста-виртуоза Р. В. Кюндингера дали Петру Чайковскому основательную техническую подготовку.

В новой среде, куда вошел Чайковский, царило частью наигранное, а частью искреннее восторженное отношение к итальянской опере и итальянским примадоннам. Это было время расцвета итальянского исполнительского искусства, страстным поклонником которого был и юный Чайковский. На петербургской сцене выступали прославленные певцы и певицы: Бозио, Марио, Тамберлик. Светский Петербург упивался красотой и мощью их голосов, легкостью, свободой и изяществом их рулад и трелей.

Еще шире, чуть ли не во всей толще городского населения, был распространен бытовой романс. Его создатели — Варламов, Алябьев, Гурилев — еще совсем недавно были живы, и всякая новинка, вышедшая из-под их пера, немедленно разлеталась в печатных изданиях, списках и просто из уст в уста по всему простору России. Их песни слушал, пел и по памяти разыгрывал на фортепьяно Чайков-

ский, еще будучи мальчиком. Необыкновенно привлекательны для самых широких кругов были темы романсов: несчастная любовь, разлука, разочарование, сомнение, воспоминание, одиночество. Эти трогательные, искренние, но не особенно глубокие по содержанию песни подкупали живостью чувств, слегка разнеженной грустью, красивой распевностью и широтой мелодии. Такие песни-романсы, как «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» или «Однозвучно гремит колокольчик», охотно певались и в мещанских кругах и в гостиных большого света.

Петр Ильич не только пел и наигрывал на фортепьяно модные романсы. В конце 50-х годов он сам сочинил два романса на слова Фета и Пушкина. Первый из них «Мой гений, мой ангел, мой друг» еще очень наивен. Крайне примитивная мелодия сопровождается беспомощно подобранным аккомпанементом. Удачнее «Песнь Земфиры», сочиненная, вероятно, для любительского исполнения пушкинских «Цыган» и передающая простейшими средствами напряженный драматизм сцены между Алеко и разлюбившей его Земфирой. Несколько позже написанный на итальянский текст романс «Полночь» был даже издан в начале 60-х годов и является первым появившимся в печати произведением Чайковского.

Вероятно, значительное число романсов и вальсов, сочиненных им в те же годы, было позже уничтожено автором, а иные навряд ли и были когда-либо записаны. Во всяком случае, первые произведения Чайковского, дошедшие до нас, возникли в период светского образа жизни и целиком лежат в русле любительского музицирования.

Казалось, жизненный путь Чайковского вполне определился: малоуспевающий чиновник, зато светский человек и одаренный музыкант, радующий своим талантом ближайший круг друзей и знакомых.

Это был удел многих людей дворянского круга, наделенных подчас незаурядным художественным даром и способных в других условиях составить сла-

ву своего времени, но обреченных на бесплодие в силу дилетантского отношения к искусству, как к забаве досужего человека. «Таких неудачников-артистов была бездна, — пишет Гончаров в одной из своих статей, — особенно в прежнее время, когда верили в талант без труда и хотели отделываться от последнего, увлекаясь только успехами и наслаждениями искусства. Но серьезное искусство, как и всякое серьезное дело, требует всей жизни».

Чайковского спасли от этой обидной участи накопленные им душевные богатства: и глубоко запавший ему в сердце протест против общественной несправедливости, и навеянные передовой русской литературой высокие идеалы человечности, и способность глубоко чувствовать, и жажда выразить свои чувства. Ведь музыка для него, задолго до того как она стала забавой и развлечением светского времяпрепровождения, была настоятельной внутренней потребностью.

Интересны в этом отношении воспоминания его двоюродной сестры и друга юности А. П. Мерклинг, относящиеся еще к середине 50-х годов: «В это время его часто заставляли играть что-нибудь, что он играл по слуху. Он не любил этого и исполнял небрежно, только бы отделаться. Помню, меня это поражало. Поражало меня также выражение его детского личика, когда он играл один, для себя, смотря куда-то вдаль и, видимо не замечая ничего из окружающего. При этом стоило заявить свое присутствие и как-нибудь обратить внимание на его фантазирование за роялем, — когда он думал, что его никто не слышит, — как он умолкал и бывал недоволен, если его просили продолжать». Фантазирования Чайковского за роялем слышавший их несколькими годами позже Кюндингер называет в своих воспоминаниях поражающими и блестящими.

В этих свободных импровизациях за фортепьяно, как можно думать, в гораздо большей мере, чем в романсах, сочиняемых для товарищеского круга,

искало выхода его душевное содержание. Внутренний рост неуклонно продолжался под покровом рассеянной светской жизни. Именно в эти годы сильнейшим художественным впечатлением Чайковского стал спектакль «Гроза» Островского на сцене Александринского театра. В роли Катерины выступала Ф. А. Снеткова, Тихона играл А. Е. Мартынов. Так неизгладимо врезались в память Чайковского созданные ими потрясающие образы, что Снеткова и Мартынов сделались отныне его любимыми артистами. На представлении присутствовал Апухтин и, по свидетельству критика П. В. Быкова, пережил глубокое волнение. Апухтин, вероятно, ознакомил Петра Ильича с появившейся вслед статьей Добролюбова «Луч света в темном царстве», необыкновенно сильно и проницательно истолковавшей общественный смысл пьесы. Какой глубокий след оставила «Гроза» в сознании Чайковского, мы еще увидим впоследствии.

Наряду с драматическим театром — живым источником, питавшим его воображение, была опера. Неизменно любимый Чайковским «Волшебный стрелок»[1] Вебера стал ему известен в 1852 году. Еще сильнее оказалось воздействие моцартовского «Дон Жуана», пережитое им несколькими годами позже. «Мне было шестнадцать лет, когда я услышал впервые «Дон Жуана» Моцарта. Это было для меня откровением: я не в состоянии описать подавляющую силу испытанного мною впечатления, — говорил Чайковский в конце жизни. — Мне кажется, что испытанные в годы юности художественные восторги оставляют след на всю жизнь».

«Русалка» Даргомыжского, «Роберт-Дьявол» и «Гугеноты» Мейербера, оперы Россини, Беллини, Верди, услышанные им в эти годы, воспитали в нем восторженное отношение к пластичности и богатству вокальных мелодий, к захватывающему драматизму оперных сюжетов.

---

[1] Принятое сейчас название — «Вольный стрелок».

Первый оперный замысел самого Чайковского, совершенно ребяческий [1], относится еще к 1854 году. Тогда же или несколько позже он берет с одного из товарищей по классу слово побывать на первом представлении его будущей оперы. Чайковский рос, и вместе с ним мужали его замыслы. Мысль его постоянно упорно возвращается к планам, осуществить которые он пока бессилен.

В отличие от Моцарта, Шопена, Скрябина, музыкальное образование которых с детских лет шло вровень с их душевным созреванием или даже опережало его, Чайковский уже в начале 60-х годов далеко обогнал свои технические возможности воплощения возникавших в нем композиторских намерений. Назревшая потребность незаметно пробила себе дорогу, и в один прекрасный день для Петра Ильича стали скучноваты привычные развлечения, потеряли ценность светские успехи, а дружелюбие снисходительно-любезных молодых аристократов показалось тяжелым и пресным. В 1861 году Чайковский в письме к сестре заклеймил свое времяпрепровождение добролюбовским словечком «обломовщина». Резкость самоосуждения говорит о силе и глубине внутреннего протеста, о близости перелома.

Весь ход постепенно складывавшегося в нем решения Чайковский утаил даже от самых близких ему людей. Мы знаем только, что еще в 1858 году Илья Петрович Чайковский спрашивал Кюндингера, не следует ли его сыну посвятить себя музыкальной деятельности, на что Кюндингер ответил отрицательно. Через три года Илья Петрович, внимательно и, очевидно, с глубоким пониманием следивший за развитием сына, снова поднимает тот же вопрос. «За ужином говорили про мой музыкальный талант, —

[1] Это была лирическая опера «Гипербола» на шуточное либретто В. И. Ольховского.

пишет Петр Ильич сестре 10 марта 1861 года. — Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом...» Опять молчание на полгода.

Поздней осенью 1861 года Чайковский поступает в Музыкальные классы при Петербургском отделении Русского музыкального общества, чтобы учиться теории музыки. 23 октября в письме к той же сестре, Александре Ильиничне, с которой когда-то он распевал свою первую песнь «Наша мама в Петербурге», Чайковский среди веселой, проникнутой едва ли не напускным легкомыслием болтовни как бы невзначай роняет несколько фраз: «Я начал заниматься генерал-басом[1], и идет чрезвычайно успешно; кто знает, может быть, ты через три года будешь слушать мои оперы и петь мои арии...»

В это время пути Чайковского и Апухтина расходятся. 1861 год — это год отмены крепостного права и одновременно открытого перехода правительства от выжидательной политики к репрессиям. В начале 60-х годов реакция была уже в полном разгаре. Чернышевский и Шелгунов сидели в Петропавловской крепости. Добролюбова не было в живых. Поэт Михайлов находился в ссылке. Оставшиеся теснее смыкали поредевшие ряды, случайные попутчики пугливо отходили в сторонку.

Апухтин, избалованный успехом, изнеженный поклонением, предпочел остаться завсегдатаем светских гостиных. Ему не хватило характера, той силы и цельности натуры, без которых самые искренние убеждения оказываются шаткими и самые крупные дарования становятся пустоцветами. В 1862 году Апухтин напечатал стихотворение «Современным витиям», в котором отрекался от прежних радикальных взглядов. В том же году Чайковский, круто оборвав свои светские связи, переменив весь образ жизни, поступил в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию. Жребий был брошен. Чайковский выбрал свой путь.

---

[1] *Генерал-бас* — старое название курса гармонии.

Глава VI. ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ



тобы понять, какое мужество нужно было Чайковскому для его решения, надо на минуту позабыть все привычные понятия и погрузиться в странный, на первый взгляд, мир. В дореформенной России положение музыканта было, в сущности, глубоко унизительным. Правда, музыка в гораздо большей мере, чем в последующие годы, входила необходимой составной частью в быт дворянского общества. Среди любителей встречались выдающиеся исполнители и выдающиеся знатоки. И при всем том подавляющее большинство видело в музыке только развлечение. Феодальное представление о музыканте-слуге, музыканте-шуте, музыканте-скоморохе, увеселяющем знатных бар, было еще в полной силе, и людям «порядочного общества» казалось постыдным зарабатывать на жизнь игрою или пением. Взять деньги за выступление в концерте значило добровольно приравнять себя к наемному оркестранту-иностранцу или вчерашнему холопу. Человек свободного состояния (то есть не крепостной), по свидетельству Кашкина, мог сделаться музыкантом-специалистом только в силу каких-нибудь несчастных обстоятельств.

Этот музыкальный быт рухнул вместе с породившим его строем. Исчезли или выродились просвещенные аристократы-любители, замолкли крепостные оркестры, разбрелись по театрам и городским садам русской провинции отпущенные на волю оркестранты. Зато хлынули толпы слушателей-разночинцев в концертные залы. Поднялась могучая поросль русских композиторов, пианистов, скрипачей, певцов, деятельных организаторов музыкальной жизни. Музыка вышла на общественную арену. В стране, где до 1860 года не было не только консерваторий, но за редким исключением даже обыкновенных музыкальных школ, семимильными шагами двинулась вперед национальная музыкальная культура.

Одной из самых ярких фигур этого богатого талантами времени был Антон Григорьевич Рубинштейн—

создатель Русского музыкального общества и Петербургской консерватории. Гениальный пианист, выдающийся дирижер, педагог, композитор, он невольно заставляет вспомнить близких ему по духу многосторонних деятелей эпохи Возрождения. Только переходное время с его смешением старого и нового, уродливого и величавого могло создать этот характер, в котором великий артист и просветитель уживался с нетерпимым к чужому мнению самоуверенным деспотом, смелый реформатор концертной жизни и музыкального образования со старовером, остановившимся в своем развитии на Шопене, Шумане и Мендельсоне, а в русской музыке — на этапе, предшествующем Глинке, на операх в духе Верстовского. Но неоспоримо, что Антон Рубинштейн был первым русским музыкантом, заставившим *уважать* свою профессию, первым «свободным художником», открыто противопоставившим барскому любительству идеал вдохновенного творческого труда.

Быть может, ни для кого из молодых любителей это не имело такого глубокого значения, как для Петра Ильича. Восторженное отношение, какое Чайковский сохранил к своему учителю до конца жизни[1], коренится, несомненно, в первых и, как всегда у него бывало, необыкновенно стойких впечатлениях юности. Начиная с 1858 года, когда Чайковский его услышал и увидел, когда впервые, как потом вспоминал, испытал «непобедимое очарование его личности», Рубинштейн, сам того не ведая, показывал молодому любителю воодушевляющий пример человека, живущего музыкой и для музыки. Посещая так называемые Университетские концерты, где Рубинштейн управлял оркестром студентов-любителей, слушая его поразительную по красоте и мощи игру, наблюдая за ним при случайных встречах в свете, Петр Ильич с восторгом ловил его порывистые, уверенные движения, его приправленные победоносным остроумием фразы. Этот плотно

[1] Мы не говорим, разумеется, об отдельных горьких или гневных фразах, вырывавшихся у всегда скорого на импульсивный отклик Петра Ильича, но не определяющих его подлинного отношения к человеку.

сбитый человек, в облике которого, в гордо поднятой голове, широких плечах и густой гриве темных волос, было что-то львиное, казалось, всегда был готов к отпору, всегда готов поставить на место светского шаркуна или чванливого вельможу, снисходительно расположенного к искусству.

Впервые гениальный музыкант и молодой любитель встретились лицом к лицу в Музыкальных классах.

Первое время Чайковский не слишком ретиво относился к урокам. Разрыв с прежними навыками давался не легко. Но это длилось недолго... «А. Г. Рубинштейн, почитая класс теории музыки основным для будущей консерватории, — рассказывает Кашкин со слов самого Петра Ильича, — очень им интересовался, часто заходил во время занятий и просматривал работы учащихся. Однажды он попросил Чайковского остаться с ним после класса на пару слов и тут сказал ему, что у него несомненный талант, но что он слишком небрежно занимается. Он советовал взяться за дело вполне серьезно или же совсем его оставить, а если служебные занятия не позволяют ему посвятить себя музыке, то он просит как о личном для себя одолжении прекратить посещение классов, говоря, что не может видеть, когда даровитый человек занимается музыкой кое-как... Слова эти произвели на Петра Ильича глубочайшее впечатление и были едва ли не главной причиной решимости совершенно изменить свою карьеру».

Сколько нам известно, Чайковский никогда не рассказывал, какого напряжения воли потребовало от него принятое им решение. Можно только догадываться о минутах, когда казалось таким соблазнительно легким начать новую жизнь — не обязательно сегодня, а лучше с завтрашнего дня, — когда думалось, что какие-нибудь два-три часа или даже вечер, отданные прощанию со свободой, ничего, в сущности, не изменят, а задачи по гармонии — сушь, никому не нужная схоластика. Но именно в эти минуты Чайковский, не поддавшись обманчивой логике снисходительного отношения к самому себе, совершил,

должно быть, самое трудное дело в своей жизни: из музыканта-любителя, увлекающегося, по меткому определению Гончарова, только успехами и наслаждениями искусством, он стал музыкантом-тружеником. Это было подвигом, который немногим приходился по плечу.

За Музыкальными классами, где Петр Ильич проходил у Н. И. Зарембы теорию музыки, последовала консерватория. Как и другие ученики класса теории, он был принят в сентябре 1862 года без экзаменов, сразу на второй курс. Следующей весной Чайковский навсегда оставил Министерство юстиции. Дядюшка Петр Петрович кратко выразил смысл происшедшего в негодующей фразе: «А Петя-то, Петя! Какой срам! Юриспруденцию на гудок[1] променял!»

А между тем уже и тогда возможна была совсем иная точка зрения. «Русское общество, — вспоминал Рубинштейн, — выслало в начале 60-х годов из своей среды лучшие назревшие силы в число учеников и учениц консерватории». Тут были молодые люди из разных, далеких друг от друга слоев, демократическая смесь сословий и племен, соединенная любовью к музыке, верой в будущее и юношеским воодушевлением. В тесных консерваторских коридорах, за столиками дешевых кухмистерских молодежь с ожесточением спорила о музыке и политике, о Глинке, Серове и Вагнере, о Герцене и польском восстании, о республиканском правлении, о близкой революции и великом долге образованных классов перед обездоленным и нищим народом. И Чайковский начал жить этой общей студенческой жизнью.

Он пошел наперекор всем понятиям и предрассудкам родственников и друзей, из обеспеченного дворянско-чиновничьего круга вступил в мир тощих, плохо одетых музыкантов. Ему предстояло бегать по частным урокам, за гроши аккомпанировать в концертах, гоняться за обманчивым успехом и выставлять незапятнанное имя Чайковских на по-

---

[1] *Гудок* — излюбленный скоморохами старинный музыкальный инструмент о трех струнах.

смеяние газетным рецензентам и фельетонистам. Надо было стать разночинцем. И Чайковский стал им.

«С длинными волосами, одетый в собственные обноски прежнего франтовства, — пишет Модест Чайковский, хорошо помнивший своего брата студентом, — он внешним образом переменился так же радикально, как и во всех других отношениях... Легкой утрировкой небрежности и бедности своего вида он хотел пойти навстречу возможного в той среде, в которой он вращался, отказа от знакомства, — показать, что отныне не имеет с этими людьми ничего общего... Цель эта отчасти была достигнута; нашлось немало лиц, которые перестали кланяться ему...»

Изменилось социальное самоощущение молодого музыканта. «Он не упускал случая, — говорит в другом месте Модест Ильич, — поглумиться над гербом и дворянской короной своей фамилии... и с упорством, переходившим иногда в своеобразное фатовство, настаивал на плебействе рода Чайковских». Внук лекаря и сын инженера возвращался из большого света в свою природную трудовую семью.

Первая русская консерватория поместилась в небольшом доме на углу Демидова переулка и Мойки. Состав преподавателей, особенно по классам фортепьяно, скрипки, виолончели, пения, был превосходен. Слабее был профессор теории музыки Заремба, образованный и красноречивый, но не способный дать ученикам то, что им было нужнее всего, — практическое умение гармонизовать мелодии и грамотно писать упражнения в контрапункте. Как ни мало был сведущ Петр Ильич в теории, к преподаванию Зарембы он отнесся отрицательно.

Но если на Чайковского не оказал никакого влияния его первый профессор теории музыки, тем значительнее было для него знакомство с семнадцатилетним студентом консерватории Германом Августовичем Ларошем, знакомство, вскоре перешедшее в тес-

ную дружбу. «Когда я пришел в класс Герке[1], — говорил Чайковский Кашкину, — то увидел там очень скромно, хотя и чисто одетого юношу с умным лицом. К удивлению моему, юноша заговорил с профессором изысканнейшим французским языком, употребляя пышные обороты и фразы. Разговорившись с ним после, я был поражен его умом и начитанностью, а познакомившись с ним ближе, я увидел, что он в сравнении со мной был просто ученым музыкантом и по своим теоретическим знаниям и по знакомству с музыкальной литературой. В классе контрапункта у Зарембы я работал очень мало и считаю этот год в консерватории почти потерянным, зато у Лароша в это время я научился едва ли не более».

Сын преподавателя гимназии, Ларош, с тех пор как себя помнил, читал запоем на трех языках и так же страстно опьянялся музыкой. При остром уме и замечательной памяти он таким способом необычайно рано приобрел основательные знания в искусстве. Гармонию, контрапункт, музыкальные формы Ларош успел изучить практически еще до поступления в консерваторию, что, впрочем, только дало ему повод стать самым недисциплинированным и ленивым из всех учащихся. Все ему давалось легко и потому не имело в его глазах особой цены. То, о чем Чайковский едва начинал узнавать — немецкие симфонии и квартеты, фуги Баха и мессы Палестрины,—каким-то чудом было Ларошу известно только что не наизусть. Сейчас он дышал Вагнером и Берлиозом, а преклонение перед поэтически-изобразительным элементом в музыке доводил до задорных уверений, что музыка может изобразить человеческий характер или поэтическую картину с абсолютной, непререкаемой точностью.

Этот живой, склонный к парадоксам ум и блестящее остроумие, эта эрудиция, почти невероятная в студенте, даже слабость воли и крайняя беспомощность в житейских делах неотразимо привлекали Чайков-

---

[1] *А. А. Герке* — пианист и профессор Петербургской консерватории по классу фортепьяно.



Апухтин — правовед.
С фотографии
1859 года.



Чайковский — правовед.
С фотографии
1859 года.



П. И. Чайковский (стоит первым слева) и А. Н. Апухтин (стоит третьим слева) в кругу знакомых. С фотографии начала 60-х годов.

ского, тем выше ставившего нового друга, чем яснее он начинал понимать скудость своих знаний. «Музыкальные сведения его,— говорит Ларош в воспоминаниях о Чайковском, — были, мало сказать, ограниченны, но для двадцатидвухлетнего человека, решившего специально посвятить себя композиции, пугающе малы». Раз поняв, чего ему не хватает, Чайковский с огромной энергией принялся заполнять пробелы своего музыкального образования. С того времени как ему стало доступно чтение партитур, он долгие часы проводил в библиотеке консерватории. С Ларошем он усиленно разбирал четырехручные переложения произведений Бетховена и Шумана и даже «Лоэнгрина» Вагнера — тогдашнюю новинку. Обоих — Чайковского и Лароша — соединяла страстная любовь к Глинке. «Мы бегали слушать «Руслана», когда могли, — вспоминал Ларош, — и в скором времени добрую половину его знали наизусть». «Оба они [Чайковский и Ларош] были рьяные поклонники Глинки, сочинения которого всегда прослушивали с партитурой в руках», — вторит учившаяся вместе с ними Спасская [1].

Усиленно посещалась итальянская опера, куда ученикам консерватории нередко удавалось попадать бесплатно. Друзья усердно ходили также в лютеранскую церковь для слушания хоралов. «Во всех этих местах, — рассказывает Спасская, — Чайковского всегда можно было встретить с Ларошем, с которым он был более близок, чем с другими...»

Вероятно, дружба привела Петра Ильича и в необязательный для учеников консерватории класс органа, где студенты занимались у Г. Штиля. Хотя Чайковский впоследствии ничего не написал для органа, но основательное знакомство с органными сочинениями Баха и его предшественников, которыми к тому времени все более и более стал увлекаться Ларош, было недавнему дилетанту весьма полезно.

---

[1] *А. Л. Спасская* — основательница музыкальной школы в г. Вильно (ныне Вильнюс), автор интересных воспоминаний о Чайковском.

Необязательным для «теоретиков» было также посещение класса флейты профессора Ч. Чиарди, и Петр Ильич, достигнув того, что мог успешно выступать в качестве флейтиста не только в ученическом оркестре, но даже в специальных концертах, без сожалений оставил инструмент, давший когда-то немало радостей его отцу. А от обязательного класса фортепьяно Чайковского вскоре освободили: он и без того играл на фортепьяно очень хорошо.

Зато с 1863/64 года его силы и время начал без остатка поглощать класс инструментовки [1]. Вся консерватория сосредоточилась теперь для Чайковского в одном человеке, и этим человеком был Антон Рубинштейн. Преподавание его ничем не походило на строго систематизированные лекции Зарембы. В сущности, это была свободная, нередко вдохновенная импровизация. В каждом слове чувствовался художник, способный не только говорить о музыке, но и создавать ее. Заремба затруднялся исправить ошибку в работе ученика, хотя отыскивал ее безошибочно. Рубинштейн, обнаружив в домашнем задании неудачный подбор инструментов, неуклюжий мелодический оборот или неверный гармонический ход, присаживался к роялю и тут же показывал, как надо было написать. На пюпитре появлялась бетховенская или гайдновская партитура, становилось очевидным, насколько лучше прозвучит тема в такой-то группе инструментов, насколько выразительнее и чище такой-то ход голоса. Он настойчиво требовал, чтобы студенты класса инструментовки находились в оркестре во время концертных и оперных репетиций, прислушиваясь к особенностям и эффектам каждого инструмента в отдельности, а потом уже характеризовал свойства оркестровых инструментов.

Считая, что успехи студентов довольно значительны, Рубинштейн как-то предложил им написать и инструментовать с обязательным применением арфы сцену у фонтана из «Бориса Годунова». Но зада-

[1] А. Г. Рубинштейн начал вести класс инструментовки с осени 1863 года; изучение учениками техники оркестрового письма совмещалось с занятиями композицией.

ча оказалась настолько трудной, что, кроме Чайковского, справившегося с ней блестяще, никто ничего не написал. Все возраставшая сложность заданий многих отпугнула. Число охотников постичь тайны инструментовки заметно убывало. Характер занятий менялся. Часто, придя в класс и видя, что налицо только Петр Ильич и еще кто-нибудь из учеников, Антон Григорьевич брал его сочинение, с тетрадкой в руках выходил в зал и начинал ходить по нему в сопровождении своих немногочисленных слушателей. «Антон Григорьевич в середине, — вспоминает Спасская, — я и Чайковский, иногда и еще кто-нибудь, по бокам, слушая и ловя каждое слово, каждое замечание, которое можно было ценить на вес золота. Часто наш маленький кортеж останавливался перед роялем, и Рубинштейн проигрывал те места сочинения, в которых указывал на какие-нибудь особенности или которые вызывали какие-нибудь замечания... Глядя на наши прогулки, никто бы не подумал, что это лекция, и самая интересная, самая полезная лекция...»

Отсутствие самостоятельного интереса к теории, ее чисто прикладное понимание, было характернейшей чертой всего преподавания. Занятия Рубинштейна с учениками напоминали обучение в художественной мастерской и носили совершенно практический характер. Рубинштейн учил писать эскизно, намеками, пропускать недающееся место, чтобы вернуться к нему позже, и советовал избегать помощи фортепьяно. Фортепьянные импровизации, говорил он, хороши только, пока есть вдохновение, а если оно схлынет, вся работа замедлится и разладится. Иногда он читал вслух стихотворения, а ученики должны были тут же набрасывать музыку для одного или нескольких голосов, а на следующий день приносить уже законченную работу.

Если вспомнить, как в эти же годы учил своих друзей грозный противник консерваторской схоластики, вождь «Могучей кучки» М. А. Балакирев, то сходство окажется гораздо сильнее, чем различия. Только образцами, на которых Балакирев показывал, как

надо писать, были не Гайдн, Моцарт или Мендельсон, а Глинка, Шуман, Берлиоз и еще раз Глинка, да, пожалуй, деспотизм личного вкуса давал себя знать еще определеннее.

Этот практический метод обучения требовал от ученика не только больших способностей, но и огромного труда. Зато он и приносил много. По крайней мере Чайковскому он дал профессиональное владение композиторской техникой, дал в руки ремесло вместо брошенной службы. Как вспоминает Ларош, «имея у отца готовую квартиру, стол и т. д., он очутился совершенно без карманных денег, а потому решился взять несколько частных уроков, которые ему рекомендовал А. Г. Рубинштейн. Уроки были отчасти фортепьянные, отчасти теории музыки. Он взял лишь небольшое число часов, чтобы не терять времени, которое ему... сделалось особенно драгоценно. Задачи Антон Григорьевич задавал громадные, и, сколько я помню, товарищи Чайковского по классу и не пытались выполнить их во всем объеме; только один он... принимал их всерьез и действительно с понедельника на четверг или с четверга на понедельник оркестровал, например, целую вокальную сцену... или целый большой хор. В этот период его жизни случалось, что он просиживал всю ночь напролет за работой, так что оканчивал ее в обрез к утреннему чаю или ко времени лекции... Его бодрило и поддерживало сознание внутреннего успеха, вид расширявшегося перед ним горизонта: в четыре с половиной года его учения он успел преобразиться совершенно, из музыкального ребенка сделался взрослым, наряду с техническими знаниями приобрел знакомство с классическою музыкой, которая раньше консерватории была ему лишь в малой мере известна».

Результаты сказались еще до окончания курса. Ученические работы Чайковского, в большинстве случаев не сохранившиеся, стали получать все более положительную оценку его строгого и требовательного наставника.

Рубинштейн давал уроки в зале, смежном с классом Зарембы, вспоминает один из сотоварищей Петра Ильича по консерватории, А. И. Рубец[1]. Однажды он пришел сияющий в класс и, взяв Зарембу под руку, сказал: «Идемте ко мне, я вас познакомлю с пробным сочинением Чайковского». Вслед за преподавателями и ученики радостной гурьбой вошли в залу. Как оказалось, Чайковскому было задано написать музыку на «Ночной смотр» Жуковского. Вещь Чайковского оказалась, по словам Рубца, не романсом, а целой сложной картиной, не имеющей ничего общего с произведением Глинки на те же слова. Аккомпанемент каждой строфы был разнообразен и сложен. Ларош восторженно заявил, что эта пьеса поражает его как концепцией, так и правдой музыки, отвечающей вполне стихам Жуковского. Ученики усердно зааплодировали автору, а Рубинштейн, поблагодарив Зарембу за его ученика, сказал: «Ну, теперь, Николай Иванович, идите заканчивать ваш урок».

По сведениям другого мемуариста, Антон Рубинштейн при обходе классов очень тепло рекомендовал Чайковского своему младшему брату, «московскому Рубинштейну», Николаю: «А вот наш будущий композитор, — сказал он, указывая на молодого ученика, вспыхнувшего и совершенно смутившегося. — Он у нас пишет по заказу; послушай сам, мы играем его произведения».

Казалось, перед Петром Ильичом лежит гладкая, вполне определившаяся дорога. По окончании Петербургской консерватории ему предстояло стать ее профессором (уже теперь он с успехом выполняет обязанности помощника Зарембы, поправляя ученикам задачи по гармонии). В концертах Музыкального общества под управлением Антона Рубинштейна будут исполняться его сочинения. Шутка ли сказать, первый же выпуск консерватории даст России настоящего композитора! Есть чем гордиться его наставникам.

Ничего этого не произошло. Чайковский снова не оправдал возлагавшихся на него ожиданий. Он не

[1] Впоследствии профессор Петербургской консерватории.

стал благополучным «консерваторским» композитором», как пятью годами раньше не стал благополучным светским любителем. «Склад ума Чайковского,— говорит Ларош,— был вообще несколько скептический, потребность независимости — необычайная; во все продолжение моего с ним знакомства я не был свидетелем ни одного случая, когда бы он беззаветно и слепо отдался чьему-нибудь влиянию». И хотя Петр Ильич, как он сам потом писал, покинул консерваторию полный благодарности и безграничного удивления к своему наставнику, но подчиниться его влиянию он не мог, да и не хотел. Не мог он стать ни тонким подражателем, ни талантливым продолжателем немецких классиков и ранних романтиков, вдохновлявших Рубинштейна, когда все его внутреннее содержание томительно искало выхода в музыке и то, что он нес в себе еще никем не сказанного, должно было излиться на своем, на русском, Глинкой преображенном музыкальном языке.

Последние полтора года пребывания в консерватории Петр Ильич в каждой, выполненной по заданию Рубинштейна работе одновременно ищет решения своего, настоятельно ему нужного. Прошло время, когда Чайковский, как мы читаем в воспоминаниях Спасской, садился в классе поодаль от других и со скрещенными на груди руками внимательно следил за каждым словом, вдумываясь в приводимые примеры, порою прерывая ход лекции каким-нибудь вопросом. Он даже карандаша и бумаги не приносил, боясь механическим трудом записывания нарушить процесс вдумывания и вслушивания. Теперь он ищет ответа на рождающиеся в нем вопросы не в классах. В то время как Ларош совсем запускает свои занятия в консерватории, целыми месяцами не посещает ее и в поисках идеала строгого и прекрасного искусства уходит все дальше в глубь веков, к бесстрастному, математически сложному, изощренному мастерству композиторов XV—XVI столетий, Чайковский, тщательно выполняя все задания, не пропуская ничего, снова садится за Глинку. Бросается в глаза, что работы, выполненные им в это время,

почти все включают обработку народных песен. Еще робкие, еще наивные, но упорные попытки постепенно складываются в своего рода художественное направление, и это направление, несомненно, чуждо Антону Рубинштейну. Между учителем и учеником обозначается быстро углубляющаяся трещина. Вероятно, чем сильнее Рубинштейн гордился успехами ученика, чем большие надежды на него возлагал, чем увереннее видел в нем своего продолжателя, тем горше было разочарование и тем несправедливее гнев. До конца жизни Антон Григорьевич, как кажется, не смог простить Чайковскому этого разочарования, и болезненно пережитая им педагогическая трагедия, оставаясь неведомой напрасно искавшему разгадку Петру Ильичу, омрачала их отношения.

30 августа 1865 года в Павловске, под управлением знаменитого И. Штрауса, в большом концерте из произведений русских композиторов, рядом с отрывками из «Жизни за царя», увертюрой к «Руслану» и «Арагонской хотой», было впервые исполнено сочинение Чайковского — «Характерные танцы»[1] для оркестра. Несколько позже в ученических концертах консерватории были сыграны его квартет и увертюра. Усиленно работал он над кантатой на текст Шиллера («Ода к Радости»[2]), заданной ему в качестве дипломной работы. Тем не менее об оставлении при консерватории больше не было и речи.

«Начинаю помышлять о будущем, т. е. о том, что мне придется делать по окончании в декабре курса *консерватории,* и все более и более убеждаюсь, что уже мне теперь нет другой дороги, как *музыка*... Вне Петербурга и Москвы я жить не в состоянии. Весьма вероятно, что уеду в Москву», — писал он сестре 8 сентября 1865 года. Настал декабрь. Настало 29-е число, когда кантата, в отсутствие оробевшего

---

[1] Впоследствии «Характерные танцы» вошли в несколько переработанном виде в первую оперу Чайковского «Воевода».

[2] По любопытному свидетельству Кашкина, А. Г. Рубинштейн, давший Чайковскому эту тему, считал, что подлинным содержанием оды Шиллера является гимн Свободе, а слово «радость» поставлено из цензурных соображений.

автора, была исполнена под управлением Антона Рубинштейна на выпускном торжественном экзамене. Последовала бурная вспышка негодования на неявку и угроза лишить непокорного ученика диплома об окончании[1]. Последовал отказ Рубинштейна исполнить кантату в руководимых им концертах Музыкального общества. Между Петербургской консерваторией и ее питомцем более не было ничего общего.

Музыкальный гений Чайковского делал еще первые, неуверенные шаги. Но он давал себя почувствовать, — иногда в смелом замысле, иногда в какой-либо подробности или оттенке, заметном только зоркому глазу. И нашелся человек, который, не скрывая, как он выражался, своего отчаяния, потому что и ему, мечтавшему теперь о величаво-спокойной, холодно сияющей музыке, равнодушной к человеческим страстям и страданиям, было совсем не по душе направление молодого композитора, тем не менее увидел и оценил эти подробности и оттенки. «Вы самый большой талант современной музыкальной России,— писал Ларош Петру Ильичу вскоре после экзамена. — Впрочем, все, что вы сделали, не исключая превосходных «Характерных танцев» и сцены из «Бориса Годунова», я рассматриваю как работу ученика... Ваши «творения» начнутся, может быть, только через пять лет, но эти — зрелые, классические — превзойдут все, что было после Глинки».

На эти недели и месяцы приходится еще одно знаменательное письмо — Апухтина. До нас не дошло послание Чайковского, на которое оно служит ответом. Как видно, он укорял своего друга за избранный им путь светского поэта, шутливо называя его придворным стихоплетом князя Голицына[2] и настоятель-

---

[1] Угроза, конечно, не была приведена в исполнение, а позже Чайковский был даже награжден Большой серебряной медалью (золотых, по-видимому, в те первые годы консерватории вообще не присуждали).

[2] *А. В. Голицын* — приятель Апухтина и Чайковского. В письме к братьям в те же дни Чайковский писал о нем и о князе А. В. Шаховском (впоследствии гофмейстере): «В последнее время пустота и ничтожность этих людей стала особенно сильно бросаться мне в глаза».

но убеждая смотреть на занятия литературой как на серьезный труд. «Касательно содержания твоего письма, — отвечал Апухтин, — я могу только удивляться странному противоречию: выражая разочарование в Голицыне и компании... ты в то же время, как наивная институтка, продолжаешь верить в «труд», «в борьбу»!.. Странно, как ты еще не помянул о «прогрессе»?! Для чего трудиться? С кем бороться?.. Убедись раз навсегда, что «труд» есть иногда горькая необходимость и всегда величайшее наказание, посланное на долю человека...» Между этой довольно плоской философией дилетантизма и понятиями Чайковского о жизни и об искусстве не было ничего общего. Впереди были два пути и два жизненных итога.

Прошло еще одиннадцать лет. 21 декабря 1877 года Чайковский написал брату: «Получил сегодня письмо от Лели [1] с чудным стихотворением, заставившим меня пролить много слез». Стихотворение кончалось словами:

А я, кончая путь «непризнанным поэтом»,
Горжусь, что угадал я искру божества
В тебе, тогда мерцавшую едва,
Горящую теперь таким могучим светом.

Глава VII. В МОСКВЕ



6 января 1866 года Петр Ильич, облаченный в необыкновенно старую енотовую шубу, которой его снабдил на прощание Апухтин, сошел с петербургского поезда и очутился на заснеженной площади города, которому суждено было стать колыбелью его творчества. Ничто не напоминало ему здесь Петербурга. Вместо геометрически расчерченного узора улиц — путаница живописных кривых улочек и переулков, с бесчисленными церквушками, садами, заборами, пустырями, со старинными барскими домами и подслеповатыми одноэтажными домишками бедноты, вместо деловитой военно-чиновной публики на тротуарах —

[1] *Апухтина.*

непривычно пестрая смесь всех сословий и состояний, старомодные наряды, смешные шляпки, во всем — непринужденность и ненатянутость. Певучая московская речь с растяжечкой, с широким «а»: «перьвай», «церькавь», «скушно», «канешно» — и внезапный грозный окрик извозчика-лихача в малиновом поясе вокруг необъятного стана — «паберегись!», и облако снежной пыли в лицо... Здесь еще живы, верно, друзья Белинского и Грановского. Из-под нахлобученной меховой шапки вдруг блеснут умом и добродушием глаза коренного московского интеллигента, страстного спорщика, завзятого театрала. А вот и Лубянская площадь с фонтаном посредине. Снег густо запорошен сеном, длинная вереница заиндевевших водовозных кляч и оледенелых бочек стоит у водоразбора. Голубые дымки тихо курчавятся над кровлями. Деревня деревней! А вот и Малый театр. На просторный пустырь Театральной площади глядит восьмиколонный портик Большого театра, чуть подальше — Российское благородное собрание со скрытым внутри скромного здания торжественным Колонным залом. Скоро жизнь Чайковского окажется крепко связанной с этими тремя зданиями, московскими дворцами Драмы, Оперы и Симфонической музыки. Извозчик везет его вдоль бесчисленных лавчонок Охотного ряда, повертывает мимо Иверской часовни с золотыми звездочками на линяло-синем куполе и въезжает на Красную площадь. Величаво стоят кремлевские башни, в морозном воздухе купаются главы соборов, и словно движется навстречу Василий Блаженный со своими узорчатыми шатрами, переходами и пестрыми маковками. Здесь русский дух, здесь Русью пахнет! Здесь когда-то встретила Москва своих освободителей Минина и Пожарского, могучие чугунные изваяния которых — единственный памятник во всем городе. И глинкинское «Славься!» само поет в ушах. Здесь Разин с Лобного места перед смертью до земли поклонился московскому народу. Наполеон, покидая не покорившуюся ему древнюю столицу, в последний раз оглянулся на зубчатые стены Кремля...

Москва-река. Замоскворечье — страна, открытая Островским, темное царство Титов Титычей и Коршуновых, отгородившихся от мира саженными заборами, толстыми стенами, дубовыми воротами. За висячими пудовыми замками здесь бьются живые сердца, растет молодое, ветшает старое...

Заливисто лают псы, раскатываются сани на повороте... Стой! Приехали! Кокоревское подворье![1]

Всего неделю назад на торжественном обеде Русского музыкального общества в честь выпускников он от имени учеников консерватории подписал приветственную телеграмму, на которой уже красовались росчерки А. Рубинштейна, В. Кологривова («от дирекции Музыкального общества») и знаменитого скрипача Г. Венявского («за всех профессоров»).

«Петербургская консерватория, — значилось в ней, — празднуя за обедом первый свой выпуск, пьет за преуспеяние будущей московской консерватории, от души желая успеха и впредь радуясь ему»[2].

Это была телеграмма из прошлого в будущее. Еще не родившаяся консерватория имени П. И. Чайковского получила пожелание успеха от своего будущего профессора.

Хотя мысль о переезде в Москву возникала у Петра Ильича и раньше, несомненно, под влиянием Ларош, прожившего в ней отроческие годы и поддерживавшего после отъезда в Петербург деятельную переписку с преподавателем Московских музыкальных классов Николаем Дмитриевичем Кашкиным, все произошло внезапно. Приглашенный в будущую консерваторию А. Н. Серов, перед которым сногсшибательный успех его оперы «Рогнеда» открыл заманчивую перспективу первенства в музыкальном мире Петербурга, взял в ноябре 1865 года свое согласие назад, и руководитель московского отделения Музыкального общества Н. Г. Рубинштейн явился лично

[1] Гостиница В. А. Кокорева в Замоскворечье, близ Москворецкого моста. Здание сохранилось.

[2] Текст телеграммы, сохранившейся в архиве Московской консерватории, обнаружен и любезно сообщен автору Е. Е. Бортниковой.

подыскать подходящего кандидата среди кончающих курс учеников Петербургской консерватории. Когда он назвал известное ему от Кашкина имя Чайковского, оба учителя Петра Ильича, Антон Григорьевич и Заремба, единодушно посоветовали взять вместо Чайковского пианиста Г. Г. Кросса, который, кроме своей специальности, прошел также курс теории музыки.

Привыкший во всем полагаться на собственное суждение, Н. Рубинштейн пригласил к себе в гостиницу обоих кандидатов. Едва ли это была простая проверка их знаний. Ему нужен был не просто теоретик, но и воспитатель молодого поколения московских композиторов, товарищ и соратник в борьбе за музыкальное просвещение, человек, на которого можно было бы положиться. Многое решалось в этот миг. Остановись выбор на солидном, положительном Кроссе — и во многом по-иному сложилась бы на годы и годы музыкальная среда Москвы. Возможно, что иначе бы писали Танеев, Рахманинов, Скрябин, иначе бы пели Нежданова и Собинов, иначе играл бы Игумнов, иной была бы московская публика и московская критика. Но все устроилось как нельзя лучше. Вопреки полученным советам, Н. Рубинштейн решил выбрать Чайковского, который, как рассказывает Кашкин, «произвел на него прекрасное впечатление всем своим существом».

С первых же дней своей московской жизни Чайковский входит в тесную группу музыкальных деятелей, собравшихся вокруг Николая Григорьевича Рубинштейна. О нем мало кто вспоминает теперь, но восемьдесят или сто лет назад Москву так же трудно было себе представить без Николая Рубинштейна, как Театральную площадь без Малого театра или Тверскую без Страстного монастыря. Это был замечательный пианист и дирижер, поистине гениальный организатор, человек большой душевной силы и обаяния. Расчетливый, когда дело касалось траты общественных денег, щедрый до безрассудства, когда речь

шла о деньгах своих, прямой до резкости, он был равно популярен в кругу московского студенчества и среди влиятельных членов аристократического Английского клуба, почти столь же хорошо знаком дворовым шарманщикам, извозчикам и хористам трактирных и церковных хоров, как и прославленным артистам и старомосковским любителям музыки, с которыми встречался не только за пюпитрами роялей, но и за карточным столом. При значительной властности Рубинштейн держался очень просто и совсем не страдал пороком впечатлительных артистических натур — самолюбивой обидчивостью. Вероятно, это происходило оттого, что вся его жизнь, беспорядочная внешне, была безраздельно отдана одной цели — музыкальному просвещению Москвы.

В отличие от Антона, оказавшегося в разладе с крупнейшими петербургскими музыкантами, Николай Рубинштейн, организуя московское отделение Музыкального общества, опирался на все накопленные долгим ходом истории музыкальные силы Москвы. Он сам был порождением московского музыкального быта, сам был коротко связан со всеми кружками любителей, а потому, когда пришло время, смог получить такую широкую поддержку, о какой и мечтать нельзя было петербургским деятелям Музыкального общества.

Придворно-великосветский, гвардейский и чиновничий тлетворный дух был сравнительно мало ощутим в Москве. «Как счастлива Москва, что она так далеко от Петербурга!» — с мрачным юмором писал как-то М. А. Балакирев Н. Рубинштейну. Конечно, и здесь зависимость от благосклонности начальства порою сильно давала себя знать, а без денежной поддержки меценатов и казны консерватория не могла бы сводить концы с концами. И все же весь уклад музыкальной жизни пореформенной Москвы был несравненно демократичнее. В культурной московской среде интеллигенция, и особенно демократическая интеллигенция, молодежь, и особенно прогрессивная молодежь, занимали заметное место. Они создавали успех пьесам Островского в Малом театре и аплоди-

сментами приветствовали П. М. Садовского, Г. Н. Федотову, а немного позднее и М. Н. Ермолову, они заполняли хоры и боковые помещения Колонного зала во время симфонических концертов. Николай Рубинштейн был их дирижером, как Чайковский очень скоро стал их композитором. Эта деятельно-сочувствующая среда, эта устойчивая жизненная почва сделали возможным коренное преобразование московской музыкальной жизни в 60-х годах.

В сравнительно короткий срок неустанным трудом были созданы превосходно работающая концертная организация с первоклассным хором, серьезно поставленная консерватория, солидное издательство[1], выпускавшее ноты крупными тиражами и недорого в расчете на демократического потребителя. Кажется, ни одна сторона музыкальной жизни не была позабыта. Отгороженный глухой стеной бюрократизма от Большого театра, музыкальный кружок, руководимый Рубинштейном, с необычайной энергией берется за реформу оперы доступными ему средствами. В консерватории с помощью лучших артистов Малого театра создается оперный класс, идут поиски одухотворенного музыкального реализма на оперной сцене, в ученических спектаклях воссоздается гениальное творение Глинки «Иван Сусанин», изуродованное в постановках казенной сцены.

Последовательно и дальновидно *сплачивает* Н. Рубинштейн русские музыкальные силы. Без колебаний предлагает он нужную сумму, чтобы обеспечить постановку новаторской оперы Даргомыжского «Каменный гость», вызвавшей страстные нападки противников. Под управлением Н. Рубинштейна систематически исполняются не признанные в Петербурге произведения композиторов «Могучей кучки». Замечательная фортепьянная фантазия Балакирева «Исламей» недаром посвящается Н. Рубинштейну: он был ее первым и в течение нескольких лет едва ли не единственным исполнителем.

В этой благодарной обстановке суждено было Чайковскому начать свою творческую жизнь. Здесь

[1] *П. И. Юргенсона.*

он был нужен. Музыкальное общество с интересом ожидало его оркестровых и фортепьянных произведений для своих концертов. Успешно пошли занятия по теории с учениками Музыкальных классов, а потом и консерватории, открывшейся 1 сентября того же 1866 года. Юргенсон немедленно взялся издать сделанный им еще в Петербурге перевод «Руководства к инструментовке» Геварта и готов был печатать новые музыкальные произведения самого Чайковского. Нужно было только работать и работать. «Правда, он скучал о Петербурге, о братьях, — пишет Кашкин, — но в то же время был бодр, жизнерадостен и в обществе новых друзей иногда веселился, как школьник». С жадностью кинулся он на книги и журналы, которых за крайней занятостью почти не читал в консерваторские годы. На первом месте стояли книги по русской истории и художественная литература, которую Чайковский вообще знал очень основательно. «Литература, — пишет Ларош, — занимала в его жизни место гораздо большее, чем у обыкновенного образованного человека: она была, после музыки, главным и существеннейшим его интересом».

В первые же годы его жизни в Москве появились «Война и мир», «Дым», «Преступление и наказание», «Обрыв». Каждый год обогащал Россию произведениями, которым предстояла долгая, вековая жизнь. Чайковскому было чему учиться и на чем воспитывать свой гений. Малый театр, который многие русские люди того времени благодарно называли своим вторым университетом, показал Чайковскому пьесы Островского, Гоголя, Шекспира, Мольера в классическом, неповторимо ярком исполнении. Он стал для композитора школой жизненной правды в искусстве. «В Русском театре был два раза и неимоверно наслаждался», «таких актеров, я думаю, нет во всем мире, и тот, кто не видел здешнюю труппу, не имеет понятия о том, что значит хорошо сыгранная пьеса» — вот взятые наудачу из писем Петра Ильича отзывы о Малом театре. Продолжатели гениального Щепкина П. М. Садовский, В. И. Живокини, С. В. Шумский, И. В. Самарин — все это были люди из ближайшего

приятельского и делового круга Петра Ильича московских лет.

Несмотря на большую занятость, Чайковский написал в московские годы необычайно много. Драгоценной оказалась приобретенная им в Петербурге высокая профессиональная выучка. Чайковский работал как ремесленник, как мастер, в самом высоком и точном смысле этих слов. Он чуждался не только внешних примет «художественной натуры» — эффектной задумчивости, невинных причуд в костюме и манере держать себя — всего, что казалось ему пошлой мишурой. Он сурово осуждал и всякое гениальничанье в области художественного труда, пренебрежение к повседневной, невидной работе, барское, как он считал, ожидание вдохновения. «Вдохновение, — говаривал он, — гостья, которая не любит посещать ленивых».

Чайковский писал свои произведения день за днем, редко делая перерывы в работе, еще реже давая себе отдых. Он работал, как научил его А. Рубинштейн, занося на ходу мелькнувшие музыкальные мысли в записную книжку, не нарушая естественного потока творчества и уверенно пропуская недающееся место, зная, что потом он сможет заполнить образовавшийся пробел. Ему не приходилось приводить себя в рабочее состояние. Музыка стала его языком, самым естественным и самым полным выражением его мыслей и чувств. Душевный опыт, накопленный за двадцать пять лет жизни, не расточился, как это часто бывает, на мелочи, не оказался замутненным житейскими заботами, он стал неиссякаемым источником музыкального творчества. Чайковский сделался композитором, успев вполне определиться как человек. Вероятно, поэтому уже произведения первых лет московской жизни, от фортепьянной пьесы и до симфонии, от романса до оперы, несут на себе печать неповторимой личности Чайковского.

Каким же был этот человек, ведущий с нами задушевные беседы долгие годы спустя, после того как отошла в прошлое его эпоха?

Внешний облик его восстановить нетрудно. Необыкновенно выразительные голубые глаза, менявшие оттенок и казавшиеся иногда совсем темными, широкий открытый лоб с характерной для музыканта резко очерченной нижней границей, опускающейся над самыми глазами, мягкие усы, скрадывающие рисунок губ, и мягкая русая бородка, еще более оттеняющая юношескую свежесть лица, — таким запомнили Петра Ильича его друзья и ученики. Чайковский, вспоминает Кашкин об их первой встрече, «показался мне очень привлекательным и красивым; по крайней мере в лице его был ясный отпечаток талантливости, и вместе с тем оно светилось добротой и умом». Все он делал быстро: быстро ходил, быстро просматривал газеты, читал книги и писал письма, торопливо, точно боясь опоздать, затягивался папироской, а работал с быстротой почти неимоверной!

«При всей пылкости и впечатлительности своей натуры, — пишет Кашкин, с которым Чайковский быстро подружился, — Петр Ильич всегда был олицетворением порядка и аккуратности, в особенности в своих занятиях, и всегда умел ценить время». Он обладал «какой-то особенно выработанной техникой труда, в которой все было предусмотрено в смысле простоты и практичности приемов, точно у хирурга на операции. Это умение также сберегало ему немало времени и позволяло работать с непостижимой для других скоростью».

Разгадка этой непостижимой скорости заключалась прежде всего в выработанной Чайковским уже в консерваторские годы способности целиком сосредоточиться на работе, отстранив все отвлекающее, в умении вложить всего себя в то, чем он сейчас был занят. Человек редко является хозяином своих навыков, знаний и возможностей, большинство их лежит втуне, используясь от случая к случаю. Гений в значительной мере тем и отличается от обычного человека, что использует свои силы целеустремленно и полностью, черпает их с самого дна.

Состояние глубокой сосредоточенности нередко не ограничивалось у Петра Ильича рабочими часами.

В таком состоянии Петру Ильичу можно было, не ожидая возражения, говорить или, наоборот, слышать от него самые странные вещи. Ларош и Николай Рубинштейн, оба наделенные в избытке чувством юмора, доставляли себе в такие минуты невинное удовольствие «разыгрывать» Чайковского, задавая с серьезным видом несуразные вопросы или к буйной радости окружающих обстоятельно рассказывая ему несусветный вздор. Более чуткие друзья не позволяли себе вышучивать его рассеянность, достойную скорее почтительного, чем насмешливого отношения: ведь она означала только то, что Чайковский в это мгновение *продолжал работать.*

Странно, что Н. Г. Рубинштейн, человек, бесспорно, умный и сердечный, притом чрезвычайно близкий Чайковскому по художественному направлению, так и не сумел установить с Петром Ильичом беспримесно хорошие отношения. Первой ошибкой было, вероятно, то, что он пригласил Петра Ильича поселиться у него на квартире. Разница натур, воспитания, навыков в работе сказалась при этом самым невыгодным образом. Рубинштейн не переносил одиночества, Чайковский во время работы жестоко страдал от присутствия посторонних; Рубинштейн вел крайне беспорядочный образ жизни, нередко возвращаясь домой с рассветом, Чайковский со времен раннего детства любил строгий распорядок дня. Шумное соседство консерватории, при которой находилась квартира Рубинштейна, не раз заставляло Петра Ильича спасаться в ближайший трактир, там в дневные часы он мог работать без помехи. Временами Чайковский прямо ненавидел свою комнату, где он никогда не чувствовал себя дома, где в любой момент к нему могли ввалиться бесцеремонные приятели. А между тем прошло почти шесть лет, прежде чем материальные обстоятельства позволили Чайковскому поселиться отдельно. Еще больше осложнила отношения та дружеская, но несколько утомительная и недостаточно деликатная опека, которую взял на себя Рубинштейн по отношению к Чайковскому. Глубоко загнанный внутрь протест против этой опеки

отравлял чувство благодарности, вносил в дружбу оттенок принуждения и скрытого раздражения. Поэтому отношение Чайковского к Рубинштейну двоилось.

Горько думать, что Николай Рубинштейн, вполне оценивший талант Чайковского и с неукротимой энергией пропагандировавший его произведения, Рубинштейн — первый и, по убеждению композитора, лучший исполнитель его симфонических и фортепьянных сочинений, в сущности, совсем не понял характера человека, с которым его столкнула жизнь и дружба с которым могла бы стать благороднейшим образцом союза двух великих художников. Николаю Рубинштейну не нравилась чрезмерная, как ему казалось, мягкость Чайковского. Ему хотелось, чтобы Петр Ильич был закаленнее, тверже, бескомпромиссснее в личных отношениях, свободнее от нервной впечатлительности, короче, чтобы он, оставаясь Чайковским, в то же время был совсем другим. Рубинштейн не угадал в своем друге того, что так глубоко почувствовал Ларош. Он не понял его природы, в которой, как писал Ларош после смерти Петра Ильича, соединялись нежность и нервность, бросавшиеся в глаза всем, с мужественной энергией, мало сказывавшейся в сношениях с внешним миром, но лежавшей в основе его характера.

Но и при отсутствии подлинного понимания тысячи нитей соединяли и связывали двух музыкантов. Оба страстно боролись за музыкальное просвещение, за наследие Глинки, за расцвет русской музыки. Недаром, открывая Московскую консерваторию, Николай Рубинштейн в немногих словах определил ее главную цель: «Возвысить значение русской музыки и русских артистов». Любимое детище Николая Рубинштейна, Московская консерватория, стало родным и близким Петру Ильичу[1]. Здесь он в течение

---

[1] Первые месяцы 1866 года, до открытия консерватории, Чайковский преподавал теорию музыки в Музыкальных классах, помещавшихся на Моховой улице в несуществующем теперь доме.

одиннадцати лет вел классы гармонии, инструментовки и свободной композиции, и это преподавание оставило глубокий след в истории московской музыкальной культуры.

Пять лет Московская консерватория помещалась в доме на Воздвиженке[1], где теперь раскинулся окруженный монументальной оградой сквер. Затем в 1871 году Музыкальным обществом был нанят принадлежавший князю С. М. Воронцову старинный барский особняк на Большой Никитской[2], и в его комнатах и залах разместились учебные помещения консерватории. День за днем Чайковский входил во двор, в центре которого высится ныне памятник композитору, раскланивался на ходу со знакомыми и поднимался в подъезд. Здесь в скромных классах консерватории Петр Ильич проводил с сентября по май большую часть своего времени. Преподавал он гармонию по выработанному им самим методу[3].

«Во мне так живы мои детские впечатления о его первых уроках гармонии! — писал один из учеников Чайковского, Ростислав Геника. — Как памятен мне его тогдашний внешний облик: молодой, с миловидными, почти красивыми чертами лица, с глубоким, выразительным взглядом красивых темных глаз, бедновато, небрежно одетый, по большей части в потрепанном сером пиджаке, Чайковский торопливой походкой входил в свою аудиторию, всегда слегка сконфуженный, слегка раздраженный, словно досадуя на неизбежность предстоящей скуки... Его досадовала непонятливость большинства учениц, тупое, поверхностное отношение к сущности искусства всех этих будущих лауреаток, мечтавших лишь об эстраде и

---

[1] *Воздвиженка* — ныне ул. Калинина.

[2] *Большая Никитская* — ныне ул. Герцена.

[3] В 1872 году П. И. Юргенсон издал «Руководство к практическому изучению гармонии», составленное Чайковским и выдержавшее девять изданий. Это был первый русский учебник гармонии. В консерваторский обиход вошли и сделанные Чайковским переводы полезных учебных пособий.

уверенных в том, что публика, аплодирующая их игре, не будет интересоваться их теоретическими познаниями. Скрепя сердце приходилось ему выслушивать тоскливое выколачивание секвенций и модуляций на отвратительно звучавшем рояле, терпеливо отмечать красным карандашом запретные квинты и октавы [1]. Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были замечательно ясны, сжаты и удобопонятны. Простота, легкость изложения, пластичность формы, прозрачность, легкость инструментовки были идеалами, к которым Чайковский заставлял стремиться своих учеников; различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта... Мне случалось видеть его на симфонических собраниях, в обществе двух-трех учеников, на хорах, присевшим на ступеньках, ведущих в верхнее фойе; а в это время внизу впервые исполнялся какой-нибудь его новый шедевр; когда восторженная публика громко вызывала автора, на эстраду как-то застенчиво и сконфуженно выходил Петр Ильич в невзрачном сером пиджаке и, словно неохотно, отвешивал неловкий поклон. Но именно эта его беспритязательность лишь возвышала его в наших глазах, делала его еще более дорогим нашему сердцу».

Это двойное обаяние гения и человечности ученики консерватории живо чувствовали. Дружеские отношения, завязавшиеся между профессором и молодыми музыкантами, сохранялись долго, нередко на всю жизнь. Выдающийся композитор, музыкальный ученый, пианист и педагог С. И. Танеев, талантливый дирижер, пианист и музыкальный деятель А. И. Зилоти, видный виолончелист и музыкальный деятель А. А. Брандуков, рано умерший скрипач И. И. Котек, пианистка и педагог А. Я. Левенсон-Александрова (мать советского композитора Анатолия Александро-

[1] *Секвенция* (лат.) — повторение какого-либо мелодического оборота в том же голосе, но на другой высоте. *Модуляция* (лат.) — переход из одной тональности в другую. *Запретные квинты и октавы* — прием голосоведения, не допускаемый традиционной теорией музыки.

ва) и сколько-сколько других учеников Петра Ильича стали его друзьями. В общении с этими учениками-друзьями он находил утешение от огорчений и иссушающего однообразия, составляющего в какой-то мере неизбежную теневую сторону педагогической деятельности.

В Чайковском, с его глубоким пониманием чужого художественного замысла, с его постоянным стремлением помочь и поддержать, с его неистощимой деликатностью и железной энергией, бесспорно, скрывался выдающийся педагог. И, однако, радость педагогического труда была ему мало знакома. Возможно, художнику не хватало способности отрешиться от себя: он легко принимал чужую посредственность за проявление лени, от бегло играющей на фортепьяно девушки требовал проявления творческой жилки.

Но главная причина неудовлетворенности Чайковского заключалась в ином. Преподавание отнимало у композитора наиболее плодотворные, любимые утренние часы работы. И тем не менее, преодолевая неохоту, жертвуя для консерватории самым дорогим, что только у него было, — временем, Чайковский сделал за неполные двенадцать лет преподавания необычайно много.

«Когда я только что приехал из Петербургской консерватории в Москву, — писал А. С. Аренский Танееву, — то был поражен тою разницею, какую я заметил в прохождении курса теории: в Петербургской консерватории к занятиям теорией музыки в классах неспециальных все относились шутя: никто этим предметом не интересовался, и поэтому никто его и не знал; в Московской консерватории — напротив: любой из плохих учеников мог за пояс заткнуть такого, который считался в ряду успевающих. Такому положению дела консерватория обязана тем, что неспециальные классы находились у П. И. Чайковского».

Петр Ильич своим присутствием вносил в жизнь Московской консерватории особенный, глубоко поэтический элемент. Вместе с покоряющей артистичностью Николая Рубинштейна и еще двух-трех выдаю-

щихся музыкантов, преподававших в консерватории, он смягчал прозу кропотливого обучения ремеслу и возвращал музыкальному искусству его высокое значение. Перед учениками открывалась перспектива безграничного совершенствования, чудо художественного творчества становилось наглядным и не подлежащим спору.

Прошли годы. Чайковский покинул Московскую консерваторию и Москву. Умер Николай Рубинштейн. Улеглись, потеряли значение былые неудовольствия, обиды и огорчения. Осталось в памяти главное — общая работа на благо народа. Остался образ человека необыкновенной душевной щедрости и обаяния. В память своего друга Чайковский создал вдохновенную поэму, которая переживет многие памятники из мрамора и гранита, — трио «Памяти великого художника». Кашкин называет его «истинным выражением отношения Чайковского к Н. Рубинштейну». Можно довериться и другому указанию Кашкина: «Это трио, — писал он, — можно назвать гениальной музыкальной характеристикой Н. Г. Рубинштейна».


Часть
ВТОРАЯ

Глава I. ВЕСЕННЕЕ ЦВЕТЕНИЕ



ервое крупное произведение Чайковского, симфония «Зимние грезы», открывшее московский период его творчества, написано по совету Николая Рубинштейна и ему посвящено. Это одно из самых обаятельных созданий Петра Ильича. Кажется, будто композитор не написал, а только записал ее, свою Первую симфонию, давно потаенно звучавшую на просторах России. Родным, с детства знакомым веет от нее, как от сияющего на солнце, чуть синеющего в тени снега на полотнах Левитана, как от черных обнаженных деревьев и сквозящего над ними легкого весеннего неба в картине Саврасова «Грачи прилетели».

В 1866 году, когда Чайковский писал «Зимние грезы», а Бородин начал работу над своей Первой симфонией, русские композиторы стояли перед труднейшими и интереснейшими задачами. Движение пробуждавшихся к новой жизни народных масс, трагедия русского крестьянства все настойчивее давали себя знать в искусстве, могущественно воздействуя на сознание умеющих слышать и умеющих видеть. Это глубокое подводное течение истории по-разному сказалось в творчестве разных композиторов. Балакирев и его друзья после первых поисков и первых

находок обратились к образам народной фантазии и к изображению драматических эпох русской истории. В наследии Глинки они более всего оценили эпическую и героическую стороны. Гениальные ученики Балакирева Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков подошли вплотную к созданию русской исторической, народно-сказочной и народно-бытовой оперы и эпической симфонии. Даргомыжский, искавший поэзию и драматизм в повседневной жизни, все более совершенствовал после «Русалки» гибкий и выразительный речитатив своих романсов. Последние годы жизни он отдал опере «Каменный гость», где мелодия свободно следовала за всеми изгибами и оттенками пушкинского белого стиха. Русской симфонической музыке он подарил только несколько остроумных и сочных жанровых картинок — «Казачок», «Чухонская фантазия»[1] и другие. А. Н. Серов, человек блестящего, но склонного к эффектам и парадоксам ума, вслед за Вагнером совсем отказал симфонии в праве на существование, считая, что опера вполне заменила ее. Много работал в области оркестровой музыки А. Рубинштейн, но его симфонии обычно так мало связаны с русской жизнью и так сильно связаны с уже написанной до него музыкой, что имеют главным образом подготовительное, почти учебное значение.

По иному пути шел Чайковский. С переездом в Москву он оказался у самого истока мощного творческого процесса. Как в исполинское озеро, собирались в Москву воды десятков и сотен музыкальных источников, особенно, разумеется, из срединных русских областей, но порою также из дальних краев, перерабатывались, фильтровались, принимали московскую окраску и уже единым потоком уходили на безмерные просторы России. В собирательном труде целых поколений певцов, гитаристов, рожечников, скрипачей, пианистов, часто неведомых нам даже по имени, выработаны были элементы художественной речи, легшие в основу творчества Чайковского, сформованы те кирпичи, без которых нельзя было бы по-

[1] Принятое сейчас название — «Фантазия на финские темы».

строить здания его симфоний, опер и романсов. Созда-тельница общерусского языка, Москва созидала и всероссийскую музыку. Этот процесс, постепенно исчерпавшийся и заглохший к концу века, Чайковский застал еще в полной силе.

На захолустной тогда Мясницкой [1], в тихих переулках Арбата и Поварской [2], из окон, украшенных колоннами барских домов, доносились звуки легких вальсов, вариаций на русские песни, задушевных романсов Глинки и Варламова. Пели разносчики на улицах, приказчики, сидя на широких скамьях у лабазов, швеи в душных мастерских. Пели на скромных вечеринках и на купеческих свадьбах. Не смолкали песни на больших гуляньях у Донского, Даниловского, Симонова монастырей, где собирались огромные хороводы, порою до двухсот человек. Девушки в пестрых платьях и сарафанах, парни в красных рубахах и темных поддевках пели «Во лузях», «На горе-то калина», «Уж как пал туман», «Надоели ночи, надоскучили» и по ходу действия изображали то, о чем пелось в песне. На масленицу и пасху веселое народное гулянье шло под Новинским монастырем, где теперь улица Чайковского, 1 мая — в Сокольниках, в троицын день — на просторном Каланчевском поле и около засыпанного теперь Красного пруда, раньше называвшегося Русальским. На семик хороводы вокруг березок водили девушки в Марьиной роще.

Настоящими очагами песенной культуры были некоторые московские трактиры. Для многих трактиры заменяли тогда театры и концерты. В трактире «Милан» на Смоленском рынке, вспоминает о 1860-х и 1870-х годах московский старожил певец П. Богатырев, пел очень известный хор Молчанова. «Сам Молчанов, белый как лунь старик, превосходно пел русские народные песни. Обладая и в старости чудным могучим тенором, он просто заливался соловьем. Молчанов сам мне говорил, что Глинка его очень любил:

---

[1] Теперь *улица Кирова.*
[2] Теперь *улица Воровского.*

«Когда я был молодой, звал меня «синичкой». Другой трактир, на Немецком рынке, славился хором Кольцова. «Кольцов словно нарочно создан был для русской песни. Его «закатистые» высокие ноты как нельзя больше шли к ней, а веселые песни он так выполнял со своим хором, что мурашки бегали по телу. Кольцова не только любили, но прямо обожали. Он со всей страстью отдавался песне, оттого-то она так и пелась у него и лилась в русскую душу». Другие трактиры славились торбанистами [1], гитаристами, плясунами.

Чтобы привлечь богомольцев, направлявшихся в Троицкую лавру [2] и вставáвших у них на ночлег, крестьяне сел Мытищи и Пушкино нанимали пастухов-рожечников, настоящих художников своего дела. «Чуть только, — пишет Богатырев, — разгорится заря на востоке и солнышко брызнет на зелень алозолотистыми лучами, пастух уже стоит среди дороги на горке, и льется его звучная песня окрест, и, словно птица, распластав крылья, застывает в воздухе его дивная нота, растет и реет и широкими волнами разливается среди радостного утра в свежем кристальном воздухе». Тому, кто помнит пастуший наигрыш в «Евгении Онегине» после сцены письма, не надо говорить об этой музыке рассвета, зовущей из душного дома в широкий, светлый мир природы.

Эта музыка, еще не ушедшая из быта на концертную эстраду и театральные подмостки, еще не ставшая «ученой» и не разорвавшая связи между творцом и исполнителем, была тем не менее музыкой вполне профессиональной, опиралась на высокую художественную культуру и художественную традицию. Только профессионализм ее имел ремесленный, «дореформенный» характер, почему его и не признали музыкальные критики новой эпохи. Н. Рубинштейн думал иначе. В бродячих шарманщиках он видел «младших братьев». К Всероссийской выставке [3] он

[1] *Торбан* — украинский народный музыкальный инструмент, родственный бандуре.

[2] Ныне Загорск.

[3] 1872 года.

предлагал разослать в разные концы России лучшие силы консерватории (Рубинштейн намечал Чайковского, Лароша и Кашкина) для сбора образцов народного творчества и разыскания наиболее выдающихся народных певцов и музыкантов с тем, чтобы на выставке представлено было в своем подлинном облике народное искусство. Денег на эти художественные экспедиции отпущено, однако, не было, и проект был предан забвению.

Вступив в круг Н. Рубинштейна и тесно с ним в эти годы связанного А. Н. Островского, Петр Ильич сразу оказался среди знатоков народного творчества. Здесь умели войти во все тонкости исполнения песни, умели разыскать и оценить редкий вариант напева. Превосходными исполнителями русских песен были Садовский и другие артисты Малого театра. Но, вероятно, глубже и пытливее всех вслушивался в народные напевы сам Островский. Песня была для него ключом к характеру персонажа, выразительным штрихом, рисующим бытовую обстановку драмы, а иногда и прямым источником творчества. Живой интерес к русской песне, так ярко проявившийся у Петра Ильича в последние годы его учения в консерватории, нашел в общении с Островским сильную поддержку и богатую пищу для дальнейшего развития.

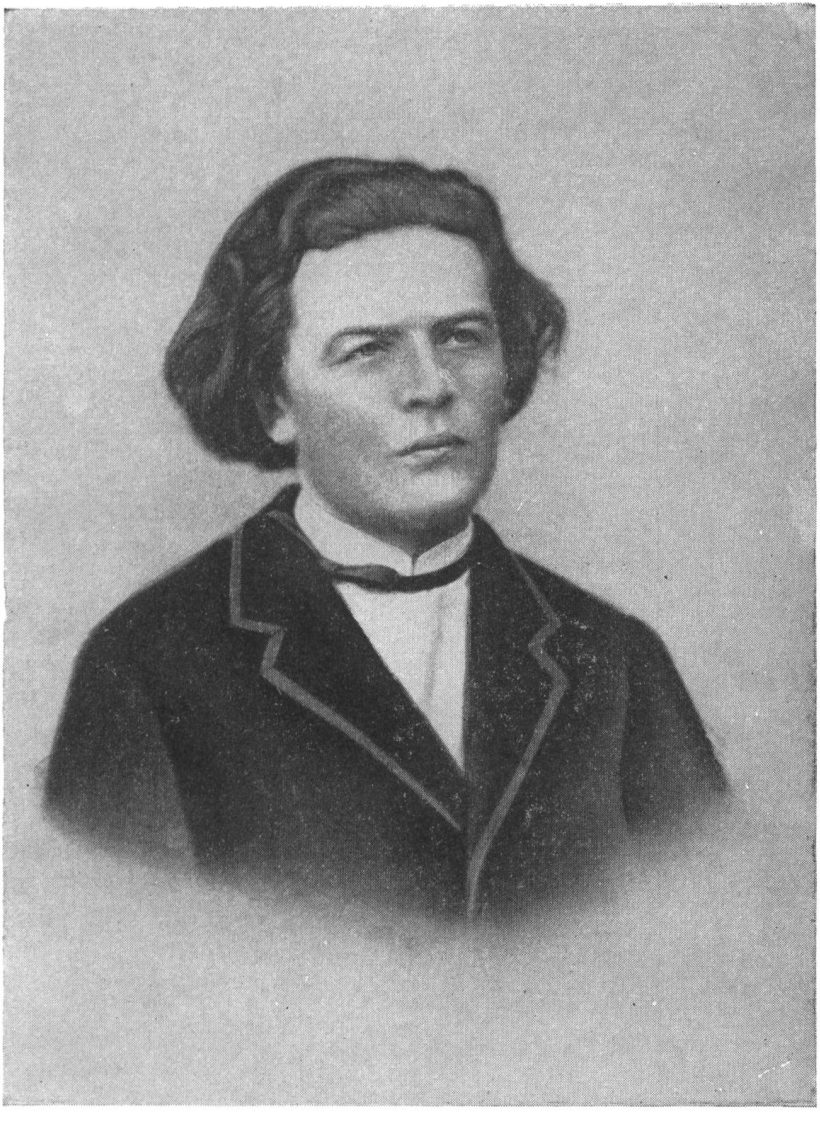
Как всякое народное творчество, народная музыка несет разнородные элементы, и каждый художник или ученый выбирает из нее по своему разуму и вкусу. Поэт и критик А. Григорьев, примыкавший к славянофильскому лагерю, страстный поклонник русской песни, ценил в ней, в сущности, художественные отложения многовекового крепостного рабства — проявление покорности, смирения или надрыва и бесшабашного, хмельного разгула. Островский после некоторых колебаний выбрал протестующие, деятельные и светлопоэтические мотивы народного творчества. Он не только отобрал самое глубокое и самое передовое в русской народной поэзии, не только сберег живую душу народного творчества — борьбу с крепостничеством, — но и продолжил, развил, переработал народные мотивы, создав на их основе новое, еще небы-

валое. Таков же был художественный подвиг Чайковского.

Первая симфония — наиболее народная из его симфоний в непосредственном, прямом значении этого слова. Слушая теперь это как бы вылившееся из глубины души произведение, трудно поверить, что оно далось автору ценою мучительных усилий. А между тем ни одно из сочинений Чайковского не писалось, кажется, так безмерно тяжело. Настойчивая, напряженная, почти непосильная работа довела Петра Ильича летом 1866 года до серьезного заболевания. Врачи запретили ему работать по ночам. Едва ли, однако, дело было в одном лишь недостатке отдыха и сна. Ведь не далее как за год, учеником Петербургской консерватории, Петр Ильич просиживал без особого ущерба для здоровья целые ночи напролет над выполнением домашних заданий. Тут сказалось, видимо, иное. Переутомление Чайковского дает некоторое понятие о размерах трудностей, которые ему пришлось преодолеть в ходе сочинения своей симфонии, или, лучше сказать, о подлинном размере задачи, которую он себе поставил.

Первая симфония Чайковского открыла выход чувствам и впечатлениям, которые лишь частично умела выразить поэзия, но истинной выразительницей которых стала музыка. «О если б без слова сказаться душой было можно», — мечтал Фет. Путь к «Зимним грезам» лежал через гениальную «Неоконченную симфонию» Шуберта, через трепетное вдохновение Шумана, через «Вальс-фантазию» Глинки, вальс, в котором впервые самые затаенные, самые хрупкие человеческие переживания зазвучали на таинственном языке симфонического оркестра.

Развивая эту сторону наследия Глинки, Чайковский создал новый тип лирико-философской симфонии — выразительницы задушевного чувства и глубоких раздумий. В симфонии — этой, по определению Чайковского, лиричнейшей из музыкальных форм — впервые заговорила душа русского человека, правдолюбца и правдоискателя, впервые отразилась родная природа, поэзия дальней дороги, вечереющих полей,



А. Г. Рубинштейн. С фотографии 60-х годов.



П. И. Чайковский — студент Петербургской консерватории. С фотографии 1863 года.

сиреневых зимних сумерек. Когда-то Пушкин дал сжатое поэтическое определение русской протяжной песне:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Родные звуки этих песен реют над Первой симфонией. Ее первую часть Петр Ильич озаглавил «Грезы зимнею дорогой». Отозвались ли в сердце Чайковского воспоминания далекого детства — любимые поездки с отцом, из Алапаевска в Екатеринбург, среди могучих, убеленных снегами елей, столпившихся по берегам Нейвы, в глубокой, зачарованной зимней тишине, рассекаемой только ритмическим шорохом полозьев? Или всплыли в памяти рассказы матери о дальнем-дальнем пути из Петербурга в Воткинск, о звонких песнях ямщика, о буране, застигнувшем кибитку на открытом месте?

Широкая, раздольная, удивительно ласковая льется мелодия флейты на жемчужно-сером, словно стушеванном фоне скрипичного тремоло[1]. Вот альты переняли мелодию, еще теплее и мягче повторили ее. В деревянных[2] мелькнул какой-то смутный, неопределенно-угрожающий мотив: не то закурилась поземка, предвестье пурги, не то среди величавого покоя природы возникла тревожная человеческая мысль. Словно бы в ответ слышится спокойная, уверенная песня; она стихает, и новый порыв движения уносит слушателя вперед. Возникает борьба; мелодия флейты, которую мы знали такой нежной, меняет облик, звучат энергичные интонации, но светлый, поэтический характер симфонии не нарушается, до трагедии далеко, ведь это только грезы зимней дорогой. Еще ни одна морщинка не прорезалась между бровей, еще не легли на сердце невозвратимые потери и минуты слепого отчаяния, еще слова «поздно» и «ни-

[1] Буквально — *«дрожание»*, быстрое повторное чередование нескольких нот.

[2] *Группа деревянных духовых инструментов* — флейта, гобой, кларнет, фагот.

когда» не уяснились в своем беспощадном значении. Жизнь впереди... Свет и тени смешиваются, выступившие из мглы образы вновь растворяются в сумерках, звучит знакомая ласковая мелодия флейты — все слабее, все тише, замирая, прерываясь, истаивая в пространстве.

Второй части композитор предпослал эпиграф «Угрюмый край, туманный край» [1]. С первых же тактов слушателю открывается мир приглушенных звучаний. Мерный, нежащий и убаюкивающий ритм, словно завораживающая колыбельная, журчит в струнных. Гобой раздумчиво поет песенку — немудреную, печальную, простодушную, как те, что выговаривала когда-то в сказке волшебная дудочка, срезанная на могиле девушки, загубленной злыми завистницами-сестрами. Среди народных песен не отыскалось прямого прообраза этой мелодии; вероятно, она создана самим Чайковским. Рожок, свирель или жалейка — любой из этих инструментов, скрашивающих одиночество пастуха, споет ее, не искажая. Эта песня или ее элементы, меняя окраску, перекликаясь, как далекое эхо, чередуясь с другими мотивами и снова возвращаясь, проходят через всю вторую часть симфонии. Ближе к концу, на фоне сильного нарастания звучности всего оркестра, эта тема идет в резком, гневном тембре медных «лесных рогов» — валторн и обрывается зловещими аккордами. Снова журчит завораживающая колыбельная, смолкающая на еле слышном пиано-пианиссимо [2].

Дальше следует скерцо — шутка (обычное наименование третьей части симфонии, чаще всего не слишком точно раскрывающее ее характер). Стремительно быстрое движение, нерезкая звучность, оттенок фантастичности, причудливой игры — характерные признаки этой части. Для скерцо Первой симфонии Чайковский использовал свою ученическую консерваторскую работу, мечтательный и мягко-задушевный характер которой отлично подошел к юношеской сим-

---

[1] Установить автора этой строки пока не удалось.

[2] *Пиано-пианиссимо* — еще тише, чем «очень тихо».

фонии. В середине скерцо возникает вальс — первый в веренице поэтических вальсов Чайковского. Критики редко прощали Чайковскому это нарушение границы между музыкой ученой и музыкой быта. Им представлялось, что композитор ищет успеха, потакая неразвитому вкусу публики. Они были глубоко не правы. Обращаясь с первого же шага своего симфонического творчества к широчайшему кругу слушателей, Чайковский не симфонию принижал до уровня и кругозора бального зала, а вальс поднимал до высот подлинной лирики.

Финал [1] — четвертая часть симфонии — основан на подлинной народной песне «Цвели цветики». Ее мелодия, звучащая вначале невесело, отзывающаяся глухой «сердечной тоской», приобретает в дальнейшем все черты «удалого разгулья», широкого — душа нараспашку — народного веселья. Таким образом, уже Первую симфонию Чайковский завершает естественным выходом за пределы личных переживаний и впечатлений — в мир народной жизни. В Четвертой и Пятой симфониях он будет искать того же решения душевных конфликтов, отдаленный прообраз которого дан уже в широко распространенном сочетании протяжной, уныло-задумчивой народной песни с быстрой плясовой. Глинка в «Камаринской» первый из русских композиторов поднял это сочетание до уровня высокого искусства. Чайковский сделал второй, решающий шаг, развернув лирическую часть в подлинную исповедь души и сообщив заключению характер не простой «смены настроения», а глубокой, полной значения мысли.

Первая симфония, с ее свободной разработкой мелодий русского склада, с ее сочетанием непосредственности в выражении чувств и ясной продуманности в построении, открыла композитору широкие пути во многих областях музыкального искусства.

---

[1] *Финал* — конец, последняя часть симфонии, инструментального концерта или камерного ансамбля (например, квартета), а также завершение (обычно с участием хора) акта оперы.

Наиболее близка к симфоническому жанру музыка для смычкового квартета. Опираясь на издавна процветавшую в Москве культуру ансамблевого музицирования [1], Чайковский создал в этом жанре выдающиеся образцы. В отличие от предшествовавших им инструментальных ансамблей Алябьева и Глинки квартеты Чайковского трудны для любительского исполнения, они предназначены не для гостиной, а для концертного зала. Но, как и в симфонии, в них слышен голос человека, отзывчивого на радость и на страдание, необыкновенно сердечного, чувства и мысли которого понятны и близки каждому. Три квартета Чайковского — это три исповеди, три задушевных разговора. «Если я написал что-либо *в жизни* действительно прочувствованное и непосредственно излившееся из недр внутреннего *я*, то это именно *первая* часть из этого [Второго] квартета», — писал он. Потрясающе скорбным чувством проникнут Третий квартет, посвященный памяти скрипача Ф. Лауба, товарища Чайковского по Московской консерватории. Мягче и светлее Первый, медленная часть которого, основанная на русской народной песне «Сидел Ваня» и отличающаяся особенной проникновенностью, получила широкую известность.

Обороты городской и крестьянской лирической песни, привычные интонации ласки, жалобы, раздумчивого созерцания, бурного веселья впитываются Чайковским так глубоко, что становятся его естественным языком. Он «пишет по-русски», не думая об этом и не стараясь избегать чужого склада речи, переплавляя разнообразные художественные впечатления, расширяя и обогащая самое понятие русской музыки. Его романсы и фортепьянные пьесы, ближе связанные с традицией «гостиной», порою непосредственно соприкасающиеся с лирикой Шопена и Шумана, почти всегда больше, чем только романсы или пьесы. И в них веет чистый воздух полей и лесов, звучат отголоски и отзвуки народных напевов.

---

[1] Совместной игры в инструментальных дуэтах, трио, квартетах и т. д.

Таковы в особенности его «Времена года» — двенадцать фортепьянных пьес, двенадцать музыкальных картин, по одной на каждый месяц. Кашкин рассказывает, что, получив заказ на будущий год от издателя музыкального журнала, Петр Ильич просто поручил своему слуге в известное время напоминать ему о сроке. «Петр Ильич, пора-с посылать в Петербург», — аккуратно раз в месяц говорил слуга, и Чайковский в один присест писал пьесу и отправлял ее.

Этот рассказ, идущий, возможно, от шутливого ответа Чайковского на вопрос, как он пишет свои «Времена года», не вполне соответствует фактам: пьесы писались не так уж аккуратно и не обязательно по одной штуке в месяц[1]. Но, неверный фактически, рассказ Кашкина, превосходно знавшего своего друга и не раз наблюдавшего за скрытым ходом его творчества, не вовсе утрачивает значение. Много теряя в качестве справки, он приобретает зато суммирующие, обобщающие свойства, присущие анекдоту или легенде. В нем отлично передано действительно существовавшее у Чайковского ощущение безграничной легкости мелодического изобретения и полного владения жанром небольшой, технически не сложной пьесы для фортепьяно. Скромность задачи не помешала ему создать в этом роде музыки маленькие шедевры. Трогательно чистый «Подснежник» (апрель), нега и светлая печаль «Баркаролы» (июнь), глубокая грусть «Осенней песни» (октябрь), задорный, веселый звон бубенцов зимней тройки, заглушающий одинокое раздумье и увлекающий в упоительное движение-полет (ноябрь), — все эти пьесы, написанные для непритязательного домашнего исполнения, давно вышли на концертные эстрады мира.

Мировой славой пользуется очаровательно капризная миниатюрная «Юмореска», любимы и другие фортепьянные пьесы Чайковского, но несравненно

[1] Это видно и из писем композитора к издателю журнала, Н. М. Бернарду, опубликованным в книге И. Глебова [Б. В. Асафьева] «П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество». П., 1922.

большее значение имеют для его творчества и для развития русской музыки написанные им романсы. Один из современных исследователей, А. А. Альшванг, метко называет романсы Чайковского хранителями запаса живых, выразительных интонаций, проникающих отсюда и в его оперы, и в симфонии, и в квартеты, сообщающих им ту ни с чем не сравнимую задушевность, то тепло, без которых нельзя вообразить музыку Чайковского. В романсах, как в своеобразной звуковой лаборатории композитора, переплавлялись напевы городских и деревенских песен, ритмы народной пляски и бальных танцев, чтобы отлиться в новые художественные формы. Лирическая песня, отражавшая житейские впечатления и чувства городского и подгородного люда и так безобидно звучавшая еще у Варламова или Гурилева, была на ином историческом этапе поднята Чайковским на громадную высоту обобщения. В бытовой драме обыкновенного человека он раскрыл ее глубокое психологическое содержание.

Уже первые романсы, созданные композитором в Москве (в конце 1869 года) отличаются неожиданной зрелостью и захватывающей силой выражения. «Нет, только тот, кто знал» (на слова Гёте, в переводе Л. А. Мея) с его напряженной сосредоточенностью чувства, со сдержанной, но тем более глубокой страстностью принадлежит к числу лучших в этом роде романсов Чайковского. Целую музыкальную поэму, «симфонию в миниатюре», по образному выражению А. А. Альшванга, заключает написанный несколько позднее романс «Забыть так скоро» (на слова Апухтина). Наряду с поэтическим отражением очарования и радостей любви («Погоди», на слова Н. П. Грекова, «Зачем», на слова Мея) среди романсов Чайковского есть и глубоко патетические философские раздумья («Новогреческая песня», на слова А. Н. Майкова), и задушевные картинки мирной жизни («Вечер», на слова Т. Г. Шевченко, в переводе Мея), и драматические баллады («Колорьки», на слова В. Сырокомли, в переводе Мея). Несомненно, уступая романсам Глинки в стройной скульптурной

красоте, а лучшим романсам Даргомыжского — в сочности и отточенной меткости бытового штриха, в «характерности», они превосходят их драматической устремленностью, энергией чувства, богатством и многогранностью музыкальных образов. Сложившийся в ранних романсах стиль мало меняется и в дальнейшем. Такие жемчужины русской вокальной музыки, как «Средь шумного бала», «День ли царит» и «Благословляю вас, леса» [1], написанные в 1878 и 1880 годах, как «Лишь ты один» [2] и «Нам звезды кроткие сияли» [3] 1884 и 1886 годов или «Снова, как прежде, один» [4] 1893 года, продолжают ранее намеченный путь. Это все тот же бесконечно взволнованный монолог-исповедь, раскрывающий до дна потрясенную чувством или воспоминанием душу.

Глубина и красота романсов Чайковского становятся особенно очевидными, когда от слитного, нерасчлененного впечатления слушатель переходит к анализу. В гибком и напряженном развитии, в сильных контрастах, в необычайной для романса устремленности к развязке он узнает черты подлинно симфонические. Первая, самая певучая из симфоний композитора, предшествует расцвету его романсового творчества. Ею начинается Чайковский-лирик.

Глава II. „ГРОЗА“

В творчестве Чайковского московского периода есть тема, которая, в сущности, является центральной. Она по-разному раскрывается в ранних операх, балете, в симфонических увертюрах-фантазиях. Преобразуясь, она определяет в последующие годы очень многое и очень важное в «Онегине», «Чародейке», «Пиковой даме».

---

[1] На слова *А. К. Толстого* (1-й и 3-й) и *А. Н. Апухтина* (2-й).

[2] На слова А. Кристен, перевод А. Н. Плещеева.

[3] На слова *А. Н. Плещеева.*

[4] На слова *Д. М. Ратгауза.*

Это тема естественного человеческого чувства и насилия над этим чувством. Это тема пробуждения человеческой личности. Это тема «Грозы» Островского.

Корни этой темы уходят в далекое прошлое и неразрывно связаны с целым кругом народных поэтических образов. Безотрадная семейная жизнь героини «Грозы» Катерины, как она обрисована драматургом, отвечала народному представлению о горькой женской доле.

— Ты родимое мое дитятко, —

заунывно пели девушки еще в Воткинске, —

Каково житье во чужих людях,
Во чужих людях, незнакомых?
— Ты, родимая моя матушка!
Ты спроси-ка, спроси у серых гусей,
Каково-то им плыть супротив воды,
Да не зябнут ли у них ноженьки,
Не болят ли у них крылышки.
Таково-то житье во чужих людях,
Во чужих людях, незнакомых.

Но в судьбе Катерины, кинувшейся с высокого волжского обрыва в реку, было и нечто новое.

Добролюбов, лучше чем кто-либо, понял, что конец Катерины не только грустный, но и отрадный, что «в нем дан страшный вызов самодурной силе». «Характер Катерины, — заключает Добролюбов, — как он исполнен в «Грозе», составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни...» Что же это была за фаза? Чтобы понять это, нам придется вернуться на несколько лет назад.

Годы 1859—1861, когда Чайковский узнал «Грозу», когда он сложился как личность и выбрал свой жизненный путь, были незабываемо ярким временем *революционной ситуации*. Народные силы пришли в движение. И, однако, взрыв не произошел. Правительство осуществило реформы половинчато, неполно и одновременно открытой силой подавило крестьянские волнения и начинавшую складываться револю-

ционную партию. Ценою невероятных страданий народных масс и жестокого угнетения передовой интеллигенции было отодвинуто на неопределенное время решение коренных вопросов, определявших будущее России. Нерешенные в 60-х годах задачи ликвидации пережитков крепостничества продолжали определять собой главное содержание русской жизни вплоть до последнего десятилетия XIX века. Тяжкое предгрозье продолжало висеть над Россией. Десять лет спустя после 1859 года Некрасов писал:

Душно! Без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!

Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу вселенского горя
Всю расплещи!..

А буря все медлила. Не уходили в прошлое тема «темного царства» и трагический поворот этой темы. Пробудившаяся к новой жизни личность и гнетущая эту личность сила крепостничества стали на долгие годы главными действующими лицами музыкальных трагедий Чайковского.

«Луч света в темном царстве» — глубоко поэтически определил Катерину Добролюбов. Сродни Катерине и женские образы опер Чайковского и трагические образы Джульетты и Франчески, героинь его симфонических поэм.

Все, что рвалось наружу в его фортепьянных импровизациях, все смутное, безотчетное чувство жизни, весь ужас перед «духом солдатчины» и тупым бездушным насилием, все приглушенные им порывы к радости, к душевной чистоте, справедливости и правде словно нашли исход, получили смысл и значение, как солнцем осветились *идеей.*

Этой идеей был гуманизм, всею своею силой направленный против бездушного и бесчеловечного уклада окружающей жизни. В центре этого гуманистического мировоззрения стоит *личность,* впервые

осознающая свое человеческое право на счастье, на свободу, на ничем не препятствуемое цветение. Это осознание тем острее, что оно возникает среди разгула враждебных сил. Это ранняя весна личности. Нежные ростки еще повсюду встречают ледяную кору, мороз еще властен застудить побеги, выбившиеся на свет. Радость жизни и страх смерти, как сестры, сопровождают юность на ее пути, идиллия неотступно граничит с трагедией.

«Чуть ли не с тех пор, как он посвятил себя музыке, его мечтой было написать оперу на сюжет его самой любимой русской драмы — «Грозы» Островского», — писал Модест Ильич.

Почти семь лет лелеял композитор эту мечту. Опера на сюжет трагедии Островского могла быть только народной, нельзя было и думать найти Катерине музыкальную характеристику, опираясь на привычные формулы оперных арий. Уже одно это непременно должно было толкнуть Чайковского на внимательное вслушивание в народные песни, оживить никогда не умиравшую в его памяти неизъяснимую красоту русской народной музыки. Вероятно, именно поэтому в его консерваторские работы последнего периода так настойчиво проникают народные напевы. В поисках необходимого ему материала он обращается к сборникам русских песен. В одном из них, у К. П. Вильбоа, он отыскал, наконец, драгоценное зерно, из которого мог вырасти музыкальный образ Катерины. Это была одна из лучших русских девичьих песен «Исходила младенька», положенная пятнадцатью годами позже Мусоргским в основу музыкальной характеристики замечательной русской женщины — Марфы в опере «Хованщина».

«Исходила младенька» решительно выделяется среди народных песен того же типа. В ней, писала исследовательница русского народного творчества Н. Я. Брюсова, «нет характерных для протяжной лирической песни падений, склонений голоса, как бы изображающих покорность неизбежному... Весь мелодический рисунок ясно изображает простое, открытое, живое чувство». Вот эту песню Чайковский и

ввел в свою увертюру «Гроза» для обрисовки той, кого сам Островский определял как женщину со страстной натурой и сильным характером. В замысле оперы, надо думать, мелодия этой песни должна была играть выдающуюся роль. Зазвучала в увертюре и тема Кабанихи, лишенная развитой мелодии, рисующая не личность, а скорее безличную губящую силу, злую целенаправленную волю — прообраз будущих «тем судьбы» в симфониях Чайковского. В дошедшей до нас программе увертюры значатся также вечер на берегу Волги, душевная борьба с оттенком какого-то лихорадочного счастья, гроза и смерть Катерины, но все это гораздо менее удалось начинающему композитору; ему не хватило в ту пору ни жизненного опыта, ни необходимого мастерства.

«Гроза» должна была стать первой оперой Чайковского, первым его крупным творением московского периода. К сожалению, тема оказалась занятой: на сюжет «Грозы» уже писал в это время оперу старый знакомый Островского В. Н. Кашперов, и драматург дружески посоветовал Чайковскому взять для музыкальной иллюстрации другую, недавно написанную им пьесу — «Воевода».

«Вчера у нас шла в первый раз опера Кашперова, — с горечью писал через год с небольшим Петр Ильич брату Анатолию. — Я думаю, что с тех пор как пишутся оперы, такой мерзости не бывало...» На гениальный сюжет Островского Кашперов написал бесцветную оперу в шаблонном «русско-итальянском» вкусе, вскоре бесследно канувшую в небытие.

Так случилось, что первой оперой Чайковского стал «Воевода». По своему содержанию новая пьеса Островского была чрезвычайно значительна и притом во многом близка к «Грозе». Избрав временем действия для своей пьесы вторую половину XVII века, примерно годы, предшествующие движению Степана Разина, Островский вывел столкновение любящей пары с самодурной силой далеко за рамки семейной драмы. Воевода Нечай Шалыгин, отняв невесту у Степана Бастрюкова, совершает лишь одно из своих бесчисленных преступлений, от которых стонет приволж-

ский край. Островский, вероятно посчитавшись с театральной цензурой, слегка приглушил мятежное звучание пьесы, и, однако, историческая правда пробивается сквозь все преграды. В поэтических образах атамана волжской вольницы Дубровина и его сотоварищей, в трагической колыбельной «Спи, усни, крестьянский сын», положенной впоследствии на музыку Мусоргским, в превзошедшем меру злодейств Воеводе Островский живыми чертами показал нравственное разложение власти и нарастание народного гнева.

Как понятно рождение в этой исторической среде смелой духом Марьи Власьевны, больше жизни полюбившей удалого Бастрюкова, не побоявшейся ни гнева отца, ни лютой казни, придуманной для нее ревнивым насильником Воеводой. И ей, как Катерине, лучше смерть, чем жизнь в душном мраке старого уклада.

Появление такой пьесы на сцене было, разумеется, делом не простым. Однако запретить пьесу знаменитого драматурга правительство, еще игравшее до поры в либерализм, не решалось. В ход был пущен другой прием. Как рассказывает артист и редактор лучшего дореволюционного издания сочинений Островского М. И. Писарев, в Москве пьеса была поставлена в самом начале осеннего сезона, когда большинство театральной публики еще не возвратилось после летних каникул, а в Петербурге — в самом конце весеннего сезона, за несколько дней до закрытия театра, когда город уже опустел и смотреть новую пьесу было некому. При первом же подвернувшемся поводе «Воевода» был снят со сцены.

Такова была судьба этой великолепной историко-бытовой пьесы в столицах. В городах провинции она имела большой успех, а в Казани в 1875 году вызвала даже целую сенсацию, благодаря чему после второго представления была снята с репертуара по распоряжению губернатора, усмотревшего в ней «опасный революционный элемент».

При переделке пьесы в оперное либретто многое, к сожалению, пришлось выпустить, соображаясь

с условиями оперной сцены и особенно оперной цензуры, гораздо более строгой, чем драматическая. Еще свежо в памяти было снятие с репертуара итальянской труппы оперы «Вильгельм Телль» Россини, так как высказанное Теллем намерение «искать свободу» («cercar la libertà») неизменно встречалось овацией зрительного зала. Начатое Островским и законченное самим композитором либретто «Воеводы» значительно бледнее пьесы. Опущены были все народные сцены, значительно убавлено число действующих лиц.

Фабулу оперы составила драма Марьи Власьевны и Бастрюкова да еще Дубровина и его жены Олены. Но личное в «Воеводе» так крепко связано с общим, что идейный смысл пьесы нисколько не перестал ощущаться в опере.

Какими музыкальными средствами мог передать его Чайковский? Песней, русской народной песней. Первая картина оперы открывалась нежным, отмеченным какой-то удивительно трогательной, беззащитной красотой девичьим хором «На море утушка». Серая утушка — девушка на выданье, расставание с синим морем — прощанье с родным домом, отлет на чужедальнюю сторонушку. Мелодия — покорные ниспаданья, полувздохи на самой грани причитания, возвращения к главному звуку, вокруг которого словно вьется вся песня. Поэзия раздумья, грусти, ласковое любование природой и еще совсем-совсем робкое сознание своей женственности. Целая поэма девичества в непритязательной песенке. «Необычайно прелестно», — сжато определил «Утушку» Балакирев в письме к Чайковскому.

Чайковский, получивший мелодию «Утушки» от Островского вместе с текстом, сделал ее зачином всего музыкального развития оперы. Печальные и задумчивые интонации песни дают необходимое исходное настроение.

Героиня оперы, Марья Власьевна, не робка и не смиренна; пора девической безмятежности миновала для нее. Она любит и тоскливо рвется на волю, прочь из душного терема. Для ее музыкального образа мелодия девичьего хора только дымчатый фон, на кото-

ром резче выделяются ее личные черты — страстная энергия, смелость, сила чувства. Наиболее полное выражение ее личности Чайковский дал, однако, не в 1-й, а в 3-й картине оперы, когда Марья Власьевна, уже разлученная с милым, томится пленницей грозного Воеводы. Она поет для себя, никем не слышимая, и в песне выливает душу. Вот сокращенный текст песни, принадлежащий Островскому и замечательный во многих отношениях:

Соловушко в дубравушке громко свищет,
А девица в теремочке слезно плачет.
— Скучно мне, девице, в теремочке,
Утешай меня, соловушко, во кручине,
Прилетай ко мне, соловушко, во светлицу.
Я поставлю тебе клетку золотую...
— Не мила мне твоя клетка золотая,
А мила мне моя воля дорогая.

Мелодию для этого поэтического гимна свободе Чайковский нашел случайно, проведя с Ларошем день в Кунцеве, под Москвой. В деревне Мазилово около Кунцева четырнадцатилетняя девочка, дочка крестьянки, напоившей их чаем, спела друзьям песню, поразившую их необычайной трагической интонацией начала, порывистым двойным взлетом мелодии.

Но народные мелодии не всюду естественно вплелись в музыкальную ткань оперы. Для нового, глубоко прочувствованного содержания не сразу находилась новая форма. А привычная художественная форма несла с собой и привычное содержание. Так, лирический тенор в опере первой половины XIX века — это не только голос определенного склада, но и устойчиво закрепленный образ обаятельного оперного любовника, всегда готового к излиянию нежных или горестных чувств, но лишь в малой мере наделенного энергией и волей. Его партия заключала обычно виртуозные обороты, призванные показать с наилучшей стороны голос певца и его мастерство, а потому используемые с необходимыми изменениями в самых различных операх. Существовали излюбленные оперные ситуации, равно как излюбленные типы персонажей, неизменно волновавшие и привлекавшие серд-

ца слушателей. Сложившиеся еще в старой придворной опере, эти типы оперных героев были в большой степени унаследованы композиторами-романтиками, увлеченными изображением сильных чувств, потрясающих событий и трогательных развязок. Из оперы в оперу переходили благородно чувствующий, но бесхарактерный герой (тенор), невинная страдалица (сопрано), злая разлучница (меццо-сопрано) и мрачный или комический злодей (бас). Обычно добродетель торжествовала, хотя бы на краю могилы, порок посрамлялся, чтобы воскреснуть и снова быть посрамленным в другой опере. От таланта композитора зависело насытить эту схему чувством и мыслью, оживить условные образы новыми чертами. Глинка и Даргомыжский, умевшие вылепить такие вполне самобытные образы, как Сусанин или Мельник, не чуждались, однако, этой схемы при создании музыкальной характеристики Сабинина и Фарлафа (в операх Глинки) или Князя (в «Русалке»). Но в «Воеводе» противоречие между типом оперного любовника и образом удалого доброго молодца Бастрюкова оказалось слишком сильным. В образе Марьи Власьевны углубился, но не получил вполне самостоятельной жизни тип невинной страдалицы. Не стал достаточно выпуклым образ злодея Воеводы.

В то время как в своей Первой симфонии, в романсах, в программных сочинениях для оркестра, о которых будет речь дальше, Чайковский сразу выступает человеком, прокладывающим искусству новые пути, опера надолго остается для него нерешенной, все вновь и вновь решаемой задачей. Немалую роль играло то обстоятельство, что оперный композитор волей-неволей оказывался в зависимости от множества вне его лежавших условий, связанных с косным механизмом оперного театра и определявших в конечном счете удачу или неуспех всего замысла. Но и сама традиция романтической оперы в ее жестко определенной, к этому времени почти закостеневшей на сцене форме преодолевалась трудно. И было особенно нелегко преодолеть ее изнутри, не ломая сложившихся устоев, как это пробовал сделать Чайковский в от-

личие от Вагнера или Мусоргского. Ранние оперы Чайковского оказываются операми романтическими и — так как над ними работал несомненный художник-реалист — не вполне удачными романтическими операми. Таков прежде всего «Воевода». И все же, несмотря на известную пестроту стиля и простительные в первой опере промахи, В. Ф. Одоевский, друг Глинки, самый чуткий из членов московского музыкального кружка, ночью после генеральной репетиции «Воеводы» записал в дневнике: «Эта опера — задаток огромной будущности для Чайковского».

«Опера моя прошла очень благополучно, — писал Петр Ильич Модесту 1 февраля 1869 года. — Меня вызывали пятнадцать раз и поднесли лавровый венок».

Но «Воевода» был задатком не только огромной будущности. Судьба его была также задатком миллиона терзаний для композитора. Опера была поставлена крайне небрежно, скаредно и с возмутительными урезками. К сожалению, дело на этом не остановилось. Обстоятельства, повлиявшие роковым образом на судьбу пьесы «Воевода», сказались и на опере. Впервые показанная 30 января 1869 года, ближе к концу зимнего сезона, и с успехом выдержавшая до великопостного перерыва пять представлений, она не была, однако, возобновлена ни в весеннем сезоне, ни осенью. Она не была возобновлена никогда.

Чайковский сжег «Воеводу»[1]. Та же участь постигла вторую оперу Чайковского — «Ундину», больше года пролежавшую в конторе петербургского оперного театра и так и не увидевшую сцены. Два мира сопоставил композитор в этой опере: мир простых людей — семью рыбака, приютившего в своей хижине прелестное фантастическое существо, дитя водной стихии, Ундину, и мир знати — гордого герцога, его приемную дочь Бертальду и ее жениха, рыцаря

[1] Опера восстановлена уже в наше время по сохранившимся материалам.

Гульбрандта. Ундина влюбляется в рыцаря, случайно зашедшего в хижину рыбака. Беда, что за привлекательной внешностью рыцарь скрывает слабость души. Он не может ни отказаться от любви Ундины, ни полюбить ее безраздельно и сильно. Его колебания между чванной Бертальдой и простодушной Ундиной доводят бедную до отчаяния. Девушка гибнет в волнах Дуная. Но тут стихийные силы природы вступаются за свое обиженное человеком дитя, и в самый день свадьбы Гульбрандт гибнет в несущих ему смерть объятиях призрака Ундины. Тема, как легко можно видеть, близка теме пушкинской «Русалки». В основе обеих лежит широко распространенная народная легенда; и там и здесь дымка фантастики облекает реальное, глубоко жизненное содержание: трагическую по своим последствиям встречу девушки из народа с человеком из высшего круга общества, близкого природе, цельного, прямодушного и сильно чувствующего существа с безвольным, внутренне расколотым барчуком.

Для Чайковского это не была случайная тема. С детства «Ундина» Жуковского была ему памятна и дорога. От сюжета «Ундины», удивительно подходившего, как писал сам Чайковский, под склад его симпатий, тянутся тропинки к «Лебединому озеру», к «Евгению Онегину», даже к «Иоланте». Из музыки оперы уцелело немного: оркестровое вступление, наивная, светло-задумчивая ария Ундины «Водопад — мой дядя, ручеек — мой брат», причудливый марш, тема дуэта рыцаря и Ундины, послужившая основой для знаменитого адажио во втором действии «Лебединого озера», да еще несколько случайно сохранившихся, лишь недавно изданных отрывков.

Истребление двух первых опер нелегко далось композитору. Он не любил делиться такого рода переживаниями даже с самыми близкими людьми, поэтому ни в его письмах, ни в воспоминаниях друзей и родных не осталось следа от бури отчаяния, которая посетила его. Характерно все же признание Петра Ильича Кашкину за несколько недель до смерти, что он все еще помнит и любит квартет «Темная ночка» из

«Воеводы» и надеется когда-нибудь восстановить его по памяти. Значит, не обошлось дело и без поздних сожалений. Отголоском их являются, кажется, строки в одной музыкальной статье Чайковского. «Вспомним, — писал композитор с какой-то неизъяснимо скорбной интонацией, — что болезненным припадкам критического самобичевания мы обязаны тем, что Гоголь сжег вторую часть «Мертвых душ», а Глинка — целый акт «Двумужницы» и значительную часть симфонии «Тарас Бульба». Какой-нибудь рецензент, верный своему излюбленному принципу критического отношения авторов к своим детищам, конечно, радуется, что эти последние и, может быть, сильнейшие плоды творчества двух гениальных русских художников сделались жертвою пламени. Зато весь остальной русский люд, наверное, скорбит, что Гоголь не обошелся без критического к себе отношения, а Глинка не предоставил роль критика своих погибших сочинений первому попавшемуся фельетонисту первой попавшейся газеты...»

12 апреля 1874 года в Мариинском театре[1] показана была третья опера Чайковского «Опричник». За «содействие» Чайковский уступил Бесселю, когда-то своему ничем не блиставшему товарищу по консерватории, теперь крупному музыкальному издателю и дельцу, все права на авторское вознаграждение. Однако, несмотря на расторопность Бесселя, добиться постановки оказалось нелегко. Историческая трагедия И. И. Лажечникова «Опричник», на сюжет которой была создана новая опера Чайковского, уже имела свою историю, делавшую выбор композитора весьма предосудительным. Написанная (и немедленно запрещенная цензурой) еще в 1842 году, появившаяся на сцене Малого театра только двадцать пять лет спустя[2], она нравилась дирекции не более, чем

[1] Ныне театр оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде.

[2] В том же 1867 году впервые появилось и отдельное издание пьесы, посвященное автором памяти В. Г. Белинского.

«Воевода». После различных переделок и приспособлений богатая картинными сценами, но крайне условная романтическая драма из времен XVI века получила иной, чем у Лажечникова, поворот.

Существенной переработке подвергся характер героини, Натальи. Робкая, покорная отцовской воле девушка, как она обрисована в пьесе Лажечникова, получила в опере черты сильной натуры, одушевленной гневным протестом против семейного гнета. В первое действие своей новой оперы Чайковский ввел музыку из первой картины «Воеводы» и арию «Соловушко» из третьей картины. Композитор не только спасал этим от незаслуженного забвения особенно важные и дорогие ему эпизоды первой оперы, он лепил новый образ русской девушки, более цельный и несравненно более яркий, чем образ Марьи Власьевны. Все первое действие получило обаятельность и жизненность, которых не было у Лажечникова. Оно открывается сговором князя Жемчужного со стариком-боярином Митьковым, которому Жемчужный за чарой вина сватает свою дочку Наталью. После ухода бояр появляется уже знакомый нам девичий хор «Утушка». По закону сопоставления противоположностей его нежная мелодия звучит еще трогательнее. Смысл песни непосредственно связывается с только что происходившим разговором. «Все ту же песнь, подружки, вы поете унылую, — восклицает Наталья. — А мне еще тоскливей бы хотелось. Ах, спойте мне ту песнь, что наша Машенька любила, соседка наша. Ну та, что выдали за старика седого, что чахла, чахла и умерла потом [1]. Иль нет, постойте, я сама спою. Спою про злую тоску мою, про горькую неволю». Песней «про неволю» и оказывается «Соловушко», безмерно выигравший от нового музыкально-драматического окружения.

Растет художественное мастерство Чайковского от «Воеводы» к «Опричнику». Чутко намеченные, но

[1] Не в родстве ли с ней некрасовская Маша из «Нравственного человека», которая «вышла за седого богача» и, хотя «их дом блестящ и полон был, как чаша», «стала вдруг бледнеть и гаснуть» и «через год в чахотке умерла»?

разрозненные драматические элементы впервые начинают сближаться, сливаться в целостную картину. Ариозо Натальи с выразительной фразой «Ах, ветры буйны, донесите к милу другу весть про горе»[1] дает еще одну черту для ее характеристики. Уже не в песне, рисующей обобщенный образ томящейся в заточении девушки, а в личном лирическом обращении раскрывается смелая любовь Натальи к Андрею Морозову, обиженному и разоренному ее отцом. Этой страстной натуры и сильного характера не было в пьесе Лажечникова, и не романтическими штампами они отзываются. У Натальи Жемчужной, как у девушек и женщин Островского, живое, «горячее сердце».

Тема девичьей доли и девичьего протеста («Мне сырая могила милей моей горькой неволи») энергично развивается композитором и в третьем действии. Но не менее значительны в «Опричнике» и другие сгущенно трагические эпизоды, такие, как мрачная ария боярыни Морозовой, как окрашенная гнетущим колоритом обреченности сцена вступления Андрея в опричнину, как заключительная сцена гибели Андрея и его матери. В творчестве Чайковского укореняются новые стремления. Возможно, что в романтическом по своему характеру культе патетического и ужасающего он ищет выражения для глубоко переживаемого им скрытого трагизма окружающей действительности.

Как и можно было ждать, опера недолго удержалась на казенной сцене. В Петербурге, несмотря на успех, опера была снята уже в 1875 году. И все же с «Опричника» начинается всероссийская слава Чайковского. Уже летом 1874 года оперу поставили в Одессе, в конце года — в Киеве, куда приехал по этому случаю и автор. «Исполнение *великолепное,* — сообщал Чайковский Бесселю. — Опера имела успех, по крайней мере шумели ужасно и овации были самые лестные, каких я никогда и не ожидал. Огромная толпа студентов провожала меня от театра до гостиницы.

---

[1] Это почти слово в слово восклицание Катерины в «Грозе»: «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!»

Я был *вполне счастлив*». Поздней весною следующего, 1875 года, за несколько дней до закрытия Большого театра, «Опричник» появился в Москве. Поставлен он был из рук вон плохо. В конце 1879 года вполне подготовленное возобновление было отложено по распоряжению свыше. «Его запретили, — писал Чайковский, — ибо находят, что сюжет по теперешнему времени революционный».

Три выдающиеся исторические оперы появились в России в начале 1870-х годов: «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова и «Опричник» Чайковского. Все они были приняты демократической передовой молодежью того времени как свои. В январе — феврале 1874 года студенты, возвращаясь после «Годунова» из Мариинского театра домой, за Неву, хором распевали «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» из сцены под Кромами. «Вновь появившаяся «Псковитянка»,—вспоминает москвич-современник,— бралась нарасхват; ее играли на всех инструментах и пели на все голоса». Особенный успех имела мятежная сцена псковского веча.

В «Опричнике» не было страниц, способных увлечь молодежь своей неприкрытой революционностью. Но зато в нем была своя тема, огромная по общественному значению и общественному отклику, — тема крепостничества в семейных, в личных отношениях, неумирающая тема «Грозы».

Глава III. ЗНАКОМСТВО С „ЯКОБИНСКИМ КРУЖКОМ"



До сих пор нам приходилось лишь вскользь касаться отношений Чайковского с группой петербургских музыкантов, оставшихся в истории под именем «Могучей кучки». Много позднее Владимир Васильевич Стасов, верный друг, пламенный поборник и крестный отец «кучки», вспоминая весьма непростую историю

взаимоотношений между Петром Ильичом и балакиревцами, писал: «Первое время (конец 60-х годов) *Балакирев* (а значит, и вся его школа и партия) терпеть не мог сочинений Чайковского, и Кюи (его выразитель) не переставал глумиться над ним и ругать его. Но когда Чайковский написал *«Ромео и Джульетту»* (любимую тему Балакирева, которую он предлагал Кюи для оперы), то Балакирев перешел на сторону *Чайковского* и стал ярым его пропагандистом. За ним все... В 70-х годах, в начале, была *(для нас)* самая великая пора славы и силы *Чайковского.* Тут мы всего больше его любили, обожали и поклонялись ему... Разлад же пошел у балакиревской компании с Чайковским с тех пор, как он стал писать, после изумительно-чудной *«Франчески да Римини» — консерваторскую, бездушную,* хотя часто и мастерскую, музыку без толка, без вкуса, без вдохновения...»

В этой тираде, страстной и порывистой, как все, что писал великий спорщик, кое-что звучит теперь курьезно, кое-что за давностью лет (письмо писано в январе 1894 года) упущено или неточно, но отношение балакиревцев к Чайковскому обрисовано в общем совершенно верно.

Первое их соприкосновение произошло 24 марта 1866 года. В этот день читатели «Санкт-Петербургских ведомостей» узнали из статьи, подписанной тремя звездочками и принадлежавшей композитору, будущему профессору фортификации и, бесспорно, талантливому музыкальному критику Цезарю Антоновичу Кюи, что «консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб» и что если бы у него было дарование, то оно, «хоть где-нибудь», прорвало бы консерваторские оковы. Этот суровый окончательный приговор, вызванный исполнением экзаменационной работы Чайковского (кантаты «К радости»), был *первым* печатным отзывом о музыке великого композитора.

Однако в ближайшие несколько лет Кюи, сколько мы знаем, Чайковского не бранил и над ним не глумился потому хотя бы, что в Петербурге новых сочинений консерваторского композитора почти не исполнялось. А когда в начале 1869 года они, наконец, по-

явились на симфонической эстраде северной столицы, перелом уже совершился. Говоря словами Стасова, «Балакирев перешел на сторону Чайковского».

В январе 1868 года Милий Алексеевич Балакирев приехал в Москву, намереваясь поближе познакомиться с московским музыкальным кружком и привлечь Николая Рубинштейна к участию в концертах Музыкального общества в Петербурге, которыми Балакирев с недавних пор стал руководить.

«Мы собрались человек пять-шесть из консерваторского кружка у Н. Г. Рубинштейна. Явился также Балакирев, с которым мы здесь впервые познакомились, — вспоминает Кашкин. — Беседа перешла сейчас же на музыкальные вопросы, в которых у нас оказалось чуть ли не полнейшее единение с петербургским гостем... Балакирев в разговоре с Чайковским упомянул о том, что слышал его увертюру[1] два года назад, отозвался о ней с большой похвалой и попросил автора сыграть ее, но автор успел уже совсем забыть свое произведение. Тогда Балакирев сам уселся за фортепьяно, и оказалось, что он запомнил чуть не всю увертюру, слышав ее всего один раз, и притом запомнил не поверхностно, а весьма детально. Позже, когда мы познакомились ближе с изумительной музыкальной памятью Балакирева, нас подобные вещи не изумляли, но на первый раз очень поразило. Вообще в этот вечер разговоры постоянно сопровождались музыкой и за фортепьяно садились то Рубинштейн, то Балакирев... Вечер прошел очень оживленно, и мы сразу почувствовали себя как будто давно знакомыми с Балакиревым. На этом свидании было порешено, что Николай Григорьевич в будущем сезоне продирижирует одним из петербургских концертов и примет в нем участие в качестве пианиста, а Балакирев, в свою очередь, должен был продирижировать одним из концертов Общества в Москве».

Завязались на этом вечере и дружеские отношения Балакирева с Петром Ильичом. «Танцы сенных деву-

---

[1] *Увертюра F-dur (фа мажор)* — первое произведение Чайковского, исполненное в Москве, в концерте 4 марта 1866 года.

шек» из оперы «Воевода», получившие уже некоторую известность, были по просьбе Балакирева высланы в Петербург для исполнения в одном из предстоящих концертов. Совсем незадолго до приезда Балакирева «Сербская фантазия» его любимого ученика — Римского-Корсакова — была впервые исполнена в Москве. Теперь, как бы закрепляя дружбу, Н. Г. Рубинштейн включил оба произведения, «Сербскую фантазию» и «Танцы», в программу общедоступного концерта русской музыки в Большом театре. Дирижировать «Танцами» должен был по настоянию Рубинштейна сам Чайковский. Концерт этот принес полный успех молодому композитору и решительную неудачу молодому капельмейстеру, имевшему за дирижерским пультом, по словам одного из слушателей, «вид человека, находящегося в отчаянном положении...» К счастью, оркестр так хорошо знал пьесу, что музыканты, вопреки беспорядочным движениям дирижерской палочки, сыграли «Танцы» совершенно благополучно и только посмеивались, глядя на сконфуженного и растерянного автора.

Но ошибся бы тот, кто застенчивость и крайнюю впечатлительность художника принял за слабость. Композитор встает перед нами во весь рост в смелой, дышащей благородным молодым негодованием статье «По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова», явившейся прямым отголоском концерта.

Случилось так, что музыкальный рецензент московского театрального журнала «Антракт», лестно отозвавшись о «Танцах сенных девушек», указав, едва ли не первый в печати, на большое дарование автора, в то же время небрежно и насмешливо прошелся насчет оркестровой пьесы молодого петербургского композитора. Вероятно, именно это нестерпимое сочетание похвал по адресу «Танцев» с утверждением, что «Сербская фантазия» бесцветна, безлична и безжизненна, и заставило Чайковского взяться за перо. «Нам тяжело подумать, — писал он в своей заметке, — что эти горестные, недоброжелательные слова были единственными сказанными в московской печати по поводу произведения молодого талантливо-

го музыканта, на которого всеми любящими наше искусство возлагается так много блестящих надежд. Спешим поправить ошибку г. Незнакомца [1] и от лица всей музыкальной Москвы послать слово сочувствия автору «Сербской фантазии». Внимательно разобрав «прелестную пьесу» Корсакова, указав на «сильный талант», сказавшийся уже в первом его произведении — симфонии, и трезво отметив естественные в начинающем художнике черты технической неумелости и подражательности, Чайковский кончил свою статью словами: «Вспомним, что г. Римский-Корсаков еще юноша, что пред ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства».

Впечатление, произведенное выступлением Чайковского, было сильно. Даже рецензент «Антракта», упрямо отстаивая свое первое суждение, все же кончил свой очередной музыкальный обзор примирительными словами, заверяя читателей, что если молодой композитор в дальнейшем оправдает «надежды, возлагаемые на него кружком друзей, мы первые пойдем ему навстречу и отнесемся к нему с тем же приветом, с которым встретили и самого г. Чайковского».

Но куда важнее было то, что отношения между Петром Ильичом и балакиревцами отныне приняли совсем новый характер. Еще до появления статьи Чайковский в одном из писем к Балакиреву, прося его передать фортепьянное переложение «Танцев» в дар Римскому-Корсакову, добавлял: «которого я не знаю, но люблю от всей души». Теперь, после появления заметки в газете, и Балакирев приветливо приписывает к своему письму: «Все наши вам кланяются», «Сейчас пришел Римский-Корсаков и просит написать вам от него особый, сугубый поклон». Балакирев и балакиревцы, с их очень острым ощущением

---

[1] Пока не удалось раскрыть, кто подписывался этим псевдонимом в журнале «Антракт». Однако, судя по стилю и характеру изложения, это ни в коем случае не А. С. Суворин, пользовавшийся тем же псевдонимом.

кружковой сплоченности и кружковой замкнутости, с резким разделением музыкального мира на «своих» и «чужих», готовы теперь видеть в Чайковском если и не *своего,* то союзника и друга. После поездки Петра Ильича в Петербург в апреле того же 1868 года эта дружба стала еще более теплой. Может статься, что в симпатии к Римскому-Корсакову, наряду с увлечением его дарованием, наряду с уважением к его чуждой всего показного натуре, имелся еще один оттенок: ведь это был единственный из кучкистов моложе самого Чайковского, притом человек мучительно застенчивый и до крайности строгий к самому себе, а потому более всех других нуждавшийся в защите и поддержке.

Однако год спустя, когда Чайковский снова выступил в печати, ему привелось поднять свой голос за самого, казалось, сильного, самого волевого из кучкистов — за их вождя и руководителя Милия Алексеевича Балакирева.

Весной 1869 года борьба, уже несколько лет кипевшая вокруг «Могучей кучки» и наследия Глинки, достигла крайней остроты. Передовое общественное содержание произведений балакиревцев, новизна и непривычность художественных форм, наконец, непримиримая властность Балакирева и ничего не щадящая, едкая насмешливость Кюи соединили в борьбе против «Могучей кучки» самые разнородные силы. Тут были реакционные и полулиберальные сановники, полагавшие деятельность Балакирева и его друзей разрушительной, едва ли не революционной, и светские любители музыки, воспитавшиеся на сладкогласной итальянской опере, на чувствительных, легко запоминающихся романсах, а потому находившие музыку Мусоргского, Корсакова, Бородина корявой, неотесанной, слишком реальной и чрезмерно русской. Тут были разноплеменные музыканты и профессора консерватории, все, однако, выросшие на привычном, бесконечно почтительном уважении к немецкой классической музыке, склонные считать балакиревцев просто невеждами. Но в том же стане оказались и легкомысленный приятель Глинки ничтожный Феофил

Толстой и добросовестный, но недальновидный музыкальный ученый А. С. Фаминцын, а главное — сам А. Н. Серов — человек с громадными заслугами перед русской музыкальной культурой, даровитый композитор и пламенный музыкальный публицист, бросивший в обращение за двадцать лет своей деятельности больше свежих, глубоких и живых мыслей о музыке, чем все остальные критики, за вычетом Одоевского, вместе взятые, но при этом совершенно не способный отрешиться от болезненного самообожания, от своих мелких и крупных обид и претензий, фатально увлекаемый в эти годы логикой борьбы в стан реакции. Этот пестрый блок, эту «немецкую музыкальную партию», как без церемоний называли его кучкисты, возглавляла Елена Павловна, бывшая вюртембергская принцесса, а теперь, по мужу, русская великая княгиня и официальная покровительница русской музыки, впрочем не вполне владеющая русским языком. В 1867 году, перед назначением Балакирева главным дирижером Музыкального общества в Петербурге, августейшая покровительница писала князю Оболенскому: «Поручить руководство оркестром и хорами Балакиреву совершенно несогласно с моим решением поставить классическую музыку в основу нашего музыкального образования». И, не без весьма свойственного ей иезуитства, добавляла: «Введя Балакирева в этот храм искусства, откуда, быть может, его пришлось бы вскоре удалить, мы только навлекли бы на себя нападки прессы...» Уже в 1869 году она выполнила предреченное ею самой и с торжеством удалила его из «храма искусства».

В московском консерваторском кружке отставка Балакирева была принята близко к сердцу. Речь шла не только о музыке. Речь шла о том грубом произволе, который несовместим с развитием искусства, науки, любого живого дела. Менялась форма проявлений крепостничества и деспотизма, неизменной оставалась их сущность. Те же силы, что отняли у России Пушкина и иссушили душу Глинки, подняли теперь руку на Балакирева. «Известие о том, что с вами

сделала прекрасная Елена[1], — писал Чайковский Балакиреву, — возмутило меня и Рубинштейна до последней степени; я даже решил печатно высказаться об этом необыкновенно подлом поступке...»

Эпизодом из печальной летописи «темного царства» выглядит дело Балакирева в появившейся на следующий день, 4 мая, статье Чайковского. От горького сарказма, которым окрашено в особенности начало статьи, Чайковский переходит к гневному пафосу. Сквозь академическую сдержанность все сильнее пробиваются интонации, казалось бы мало свойственные Чайковскому, интонации оратора, народного трибуна: «Не знаем, как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов... Чем менее этот артист найдет поощрения в тех сферах, откуда обрушился на него декрет об остракизме, тем с большим сочувствием отнесется к нему публика, а эта деспотка стоит того, чтобы справляться с ее мнением, ибо в борьбе с враждебными облюбленному художнику силами она останется победительницей.

Г. Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук. «Академию можно отставить от Ломоносова, — сказал гениальный труженик, — но Ломоносова от Академии отставить нельзя».

Голос из московского музыкального мира (так озаглавил Чайковский статью, под которой стоит его полная подпись) прокатился далеко. Стасов целиком перепечатал заметку в «Санкт-Петербургских ведомостях», назвав ее чрезвычайно важной, а ее автора — одним из даровитых наших композиторов. Серов, объявив в газете «Голос», что удаление Балаки-

[1] Бойкая и фривольная оперетта Оффенбаха «Елена Прекрасная» только что появилась тогда на русской сцене. Именем легкомысленной героини оперетты балакиревцы ядовито называли великую княгиню.

рева из Музыкального общества — «дело вполне логическое и справедливое», счел необходимым, не упоминая прямо статьи Чайковского, отозваться на нее в том смысле, что, мол, Музыкальное общество нисколько не похоже на Академию наук, а Балакирев отнюдь не Ломоносов.

«Заметка ваша о выходе Милия Алексеевича из Музыкального общества произвела на всех здесь самое приятное впечатление своею теплотою и сильным тоном», — писал Чайковскому Римский-Корсаков. «Статейку вашу в «Современной летописи» [1] я прочел, — сообщал сам Балакирев, — вся компания наша (как вы называете, «Якобинский клуб») [2] шлет вам большое спасибо... Теперь хлопотать о моем возвращении в Русское музыкальное общество уж поздно. Дело зашло слишком далеко, и удержите Рубинштейна, чтобы он по этому делу воздержался от всяких препирательств с высокой покровительницей или, лучше сказать, управительницей. Иначе он легко может повредить себе, а себя он обязан беречь для дела... Я без смеха не могу представить себе Серова директором Консерватории [3]. Вот будет потеха! Я думаю, что результатом нежной дамской заботливости и руководжения Консерваторией будет то, что все разбежится. Разве что останется какая-нибудь шушера вроде Зарембы, которая на все согласна, лишь бы сохранить за собой квартиру и оклад. Крепко обнимаю вас».

«У нас в Москве, — вспоминал Кашкин, — мы все одобрили поступок Чайковского, хотя в нем как будто заключалось объявление войны Петербургско-

---

[1] Так называлось еженедельное приложение к «Московским ведомостям», в котором появились первые статьи Чайковского.

[2] В письме Чайковского, на которое отвечал Балакирев, содержался привет Римскому-Корсакову и «остальным членам вашего Якобинского кружка».

[3] В том же письме Балакирев сообщил слух о предстоящем назначении Серова, статьи которого в «Голосе» «окончательно понравились управительнице», директором консерватории вместо Зарембы, сменившего, но не заменившего на этом посту Антона Рубинштейна.

му музыкальному обществу, то есть тогдашнему составу его дирекции».

1 июня Балакирев, побывавший проездом в Москве, писал Римскому-Корсакову: «Видел я и... Н. Рубинштейна... С моим выходом из Музыкального общества он не хочет иметь с ним никакой связи и в Москве будет дело вести совершенно отдельно, если вздумают утвердить новый устав, сочиненный немецкой компанией. Он даже заявил Главной дирекции, что в случае, если устав пройдет, несмотря на их протест, *то они все выйдут вон.* Он мне обещал приехать для участия в одном из концертов [Бесплатной] школы. Одним словом, я им доволен по горло. Он в самом деле честный артист. О Чайковском и говорить нечего».

Конец лета 1869 года Балакирев провел в Москве. К августу вернулся в Москву и Чайковский, прервавший для этого свое летнее пребывание у сестры на Украине. «В этот раз, — пишет Кашкин о Балакиреве, — он был уже по отношению к нам как бы близким, своим человеком». Балакирев, Чайковский и Кашкин оказались любителями больших пешеходных прогулок и нередко совершали их вместе.

Еще до первых встреч многое сближало их. Кроме близости многих музыкальных симпатий и антипатий, это было отношение к коренным вопросам русской жизни и русской музыки: отвращение к крепостничеству во всех его проявлениях, понимание искусства как дела народного в широком смысле слова, наконец глубокое, уже ничем до конца дней не устранимое внутреннее родство с поколением просветителей 50 — 60-х годов.

Для Чайковского в эти августовские недели словно распахнулись огромные окна в мир. В привычный круг профессиональных забот и повседневных, хотя и важных, консерваторских дел ворвался свежий ветер широких идей, неукротимый дух борьбы. В темных пламенных глазах Балакирева, в его насмешливых басовых «гм-гм!», похожих на короткое рычание, во всей его быстрой, то язвительной, то горячей и увлекательной речи было что-то от народного вожака

старого времени, от гневного ратоборца за правду, может быть, даже нечто от прославленного сподвижника суриковской боярыни Морозовой, протопопа Аввакума. И в то же время этот Аввакум новейших времен был с головы до пят музыкант, много и основательно думавший над своим искусством и своим ремеслом.

Выросший в дружеских беседах о Герцене, о Гоголе со всесторонне образованным Стасовым, захваченный смелыми попытками Берлиоза, Шумана, Листа теснее связать музыку с поэзией и живописью, Балакирев сознательно увлекал Чайковского на путь программной, ярко изобразительной музыки. Огромной притягательной силой обладал для него, как и для Стасова, Шекспир. В его пьесах они находили ту могучую лепку характеров, ту стремительность и потрясающий драматизм сюжета, тот поэтический, разнообразный и живописный колорит, которые, казалось, сами просятся в музыку и только в музыке могут найти свое окончательное выражение. По убеждению Балакирева, не столько опера с ее почти неизбежной условностью, сколько симфония, увертюра — словом, *инструментальная драма* могла запечатлеть титанические шекспировские образы. Написанная за десять лет до того увертюра Балакирева к трагедии «Король Лир» была одной из таких попыток.

Проникшись симпатией к Петру Ильичу, Балакирев как-то во время прогулки предложил ему написать увертюру к одной из наиболее прославленных трагедий Шекспира — «Ромео и Джульетте». По-видимому, Чайковский положительно отнесся к этой мысли, хотя и не дал определенного согласия. Во всяком случае, в первом же письме к Петру Ильичу, посланном после отъезда в Петербург, Милий Алексеевич всячески старается зажечь воображение Чайковского. Балакирев подробно рассказывает, как возникали у него самого план и музыкальные темы увертюры «Король Лир».

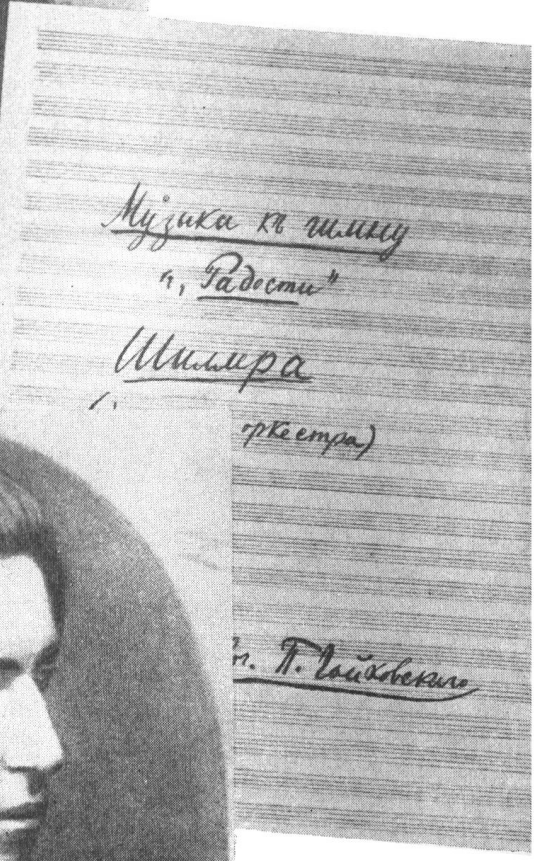
«Ваше милое письмо получил, — отвечал Чайковский, — и благотворное влияние его уже действует».

28 октября Петр Ильич смог сообщить Балакиреву, что большая часть увертюры сочинена в эскизах, а к 15 ноября, торопясь и усиленно работая, он успевает ее закончить. Это один из тех самозабвенных порывов вдохновения, весьма свойственных Чайковскому, когда автор как бы не может отделить себя от созданного им, тем менее может посмотреть на свое произведение со стороны и хладнокровно вынести о нем суждение. «Решительно не в состоянии сказать вам, что в ней порядочно и что похуже, — пишет он Балакиреву, — я не раз говорил вам, что не умею объективно отнестись к своим детищам; пишу так, как умею; мне всегда трудно бывает остановиться на какой-нибудь музыкальной мысли из тех, которые лезут в голову; но уж если я раз одну из них выбрал, то скоро привыкаю к ней, к ее хорошим и дурным сторонам, так что переделывать и пересочинять мне стоит неимоверного труда».

В балакиревском кружке такой способ сочинения назывался некритическим и одобрением не пользовался. Здесь работали, строго проверяя себя на каждом шагу, неоднократно переделывая уже написанное, улучшая его, граня и шлифуя. Как правило, на дружеских сходках кружка сколько-нибудь слабые части, эпизоды или даже отдельные музыкальные фразы и такты нового произведения вышучивались безо всякого снисхождения. Тут же после первого исполнения Балакирев, несравненный мастер музыкальной пародии и карикатуры, присаживался к роялю и показывал автору, искусно оттеняя и преувеличивая все сомнительные места, все, что грешило внешней красивостью, чувствительностью, малой оригинальностью или просто было еще сыровато, шероховато, вяло. То была суровая школа вкуса, и не все ее выдерживали. Теневые стороны этого скрупулезно-требовательного отношения к искусству — рассудочность и невольное дробление художественного целого на частности и подробности — особенно заметно сказались на творчестве «старших» кучкистов (то есть Балакирева и Кюи) и сблизившегося с ними в по-



Н. И. Заремба, профессор (позже — директор) Петербургской консерватории. С фотографии 60-х годов.



Обложка экзаменационной кантаты П. И. Чайковского. Фотография с рукописи.



Г. А. Ларош. С фотографии 60-х годов.



Н. Г. Рубинштейн. С фотографии 70-х годов.

следние годы жизни Даргомыжского. Возможно, по недостатку стихийной творческой силы в их произведениях порою чувствуется разрозненность эпизодов и «слишком видится технический труд сочинительства», как выразился Бородин об одном из выдающихся творений Балакирева. Еще определеннее суждение Чайковского об опере «Вильям Ратклиф» Кюи, опере, необходимо подчеркнуть, нравившейся Петру Ильичу: «Видно, что автор долго высиживал над каждым тактиком и с любовью его отделывал, вследствие чего рисунок недостаточно свободен, штрихи слишком искусственны, придуманы».

В 1869 году такого ясно осознанного воззрения у Чайковского еще не было, да и польза от дружеской критики могла быть для молодого композитора вполне реальна. Так или иначе, посылая Балакиреву 17 ноября наброски своей увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», Петр Ильич сопроводил их словами: «...Она во всяком случае не настолько дурна, чтоб я опасался осрамиться ею здесь в Москве (в чудной, невозмутимо спокойной, лишенной разных Фаминцыных и Серовых — Москве!)».

«Я зело возрадовался, получивши ваши наброски из новой увертюры, — отвечал Балакирев. — Так как она у вас уже готова и даже скоро будет исполняться[1], то я считаю возможным сказать вам откровенно свое мнение о присланных вами темах: 1-я тема мне совсем не по вкусу... она не представляет ни красоты, ни силы и даже не рисует надлежащим образом характера патера Лоренцо... Ваша тема носит... характер квартетных тем Гайдна, гения мещанской музыки, возбуждающего сильную жажду к пиву. Тут нет ничего ни древнего, ни католического, а скорее мне рисуется гоголевский камрад Кунц, хотевший себе отрезать нос, во избежание расходов на нюхатель-

[1] «Хочу показать ее вам уже совершенно готовою, — писал Петр Ильич Балакиреву 28 октября. — Ругайте ее тогда, как хотите; я все приму к сведению и в следующем сочинении постараюсь сделать лучше. Если же вы ее раскритикуете теперь... то я паду духом и ничего не сделаю».

ный табак...[1] 1-й Des-dur[2] очень красив, хотя несколько гниловат, а 2-й Des-dur[3] просто *прелестен*. Я его часто играю, и мне очень хочется вас расцеловать за него. Тут и нега и сладость любви... В заключение скажу вам, что *нетерпеливо* желаю получить партитуру с тем, чтобы иметь, наконец, полное понятие об этой талантливой увертюре, которая, я полагаю, есть лучшее ваше произведение...»

Чайковский еще дважды переделывал свою увертюру, заменив раскритикованную Балакиревым тему иной, действительно более значительной и глубокой, исключив похоронный марш, первоначально завершавший увертюру, и внеся некоторые другие изменения. Но главное было сделано.

Чайковский создал произведение, отмеченное чертами гениальности. Высокая трагическая тема, когда-то навеянная ему «Грозой» Островского, впервые в его творчестве нашла музыкальное выражение, на многие годы определившее путь композитора. Без увертюры «Ромео» не было бы не только его программных симфонических произведений 70-х годов, но и грандиозных симфоний последних лет творчества.

Московским друзьям увертюра, сообщает Кашкин, «чрезвычайно понравилась». К сожалению, как можно заключить из рассказа того же Кашкина, ее из ряда вон выходящего значения они не поняли. Зато «Могучая кучка» приняла новое творение с безграничным восторгом. Новорожденная увертюра в качестве бесспорно «своего», «балакиревского» создания немедленно вошла в число любимых музыкальных сочинений, постоянно исполняемых на сходбищах кружка. «Тема любви» была единодушно признана одним из счастливейших вдохновений во всей музыке. Всех решительнее выразил общее настроение Стасов. Обращаясь к Балакиреву и его товарищам, он провозгласил: «Вас было пятеро, а стало шесть!»

[1] Столяр Кунц действительно упоминается в «Невском проспекте» Гоголя, однако решимость отрезать себе нос высказывает не он, а его товарищ, жестянщик Шиллер.

[2] 1-й *Des-dur* — мотив любовного «воркованья».

[3] 2-й *Des-dur* — одна из основных тем увертюры, тема любви Ромео и Джульетты.

Глава IV. ЕЩЕ О БАЛАКИРЕВЦАХ



Стасов ошибся. Автор «Ромео и Джульетты» не стал шестым кучкистом. Даже на рубеже 60-х и 70-х годов, в самый разгар первой дружбы, было в творчестве Чайковского много такого, в чем его личность выражалась очень ясно и что между тем «Могучая кучка» не принимала и не могла принять. Не только его ранние, во многом незрелые оперы встречали более или менее дружное осуждение. Один из его лучших романсов, «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду», Балакирев нашел в 1870 году до того слабым, что, к великому огорчению Петра Ильича, прямо отговорил певицу, которой романс был посвящен, исполнять его. Даже после «Ромео» Чайковский, общаясь с кучкистами, чувствал себя принужденно. В его письмах к Балакиреву порою обозначается усилие, стремление быть кем-то другим, а не Петром Ильичом, кем-то, так сказать, более похожим на самого Балакирева. Чутко восприимчивый, Чайковский словно ощущает себя однажды заподозренным и с той поры постоянно испытуемым в музыкальном правоверии.

Живую зарисовку Петра Ильича в кругу балакиревцев мы находим в одном письме Стасова. «Балакирев притащил вчера *Чайковского* с собой к Людмиле Ивановне[1], — пишет он 19 мая 1870 года, — весь вечер шла музыка, и Милий был блестящее, чем когда-нибудь... Играл он... «Исламея» так, как, кажется, никогда еще в жизни не играл... *Чайковский* тоже много исполнял своего, *Мусорянин* [2] пел «Классика» [3], «Бориса Годунова» и т. д. Вообще вечер вчерашний был просто чудесный... Но вы не можете себе вообразить, что за странность: вы, кажется, уже знаете, какая прелесть его увертюра к «Ромео и Джульетте»,—

[1] *Шестаковой,* сестре М. И. Глинки, находившейся в самых дружеских отношениях с балакиревцами.

[2] *Мусоргский.*

[3] Уморительная музыкальная шутка, высмеивающая Фаминцына, его вкусы и антипатии.

Милий всю зиму играет нам ее наизусть, и не проходит ни одного нашего собрания (у Людмилы Ивановны), чтоб мы ее не потребовали, — представьте же себе, что эту страстную, бесконечно тонкую и элегантную вещь сам автор играет какими-то жесткими, деревянными пальцами, так что почти узнать нельзя. Мы хохотали над ним, а он уверяет, что был беспокоен и *трусил* (!) компании, перед которою находился. Разумеется, хохот и насмешки удвоились. Он играет эту чудную свою вещь так же карикатурно, как *Бородин* свое «Море» [1]. Непостижимо».

Это общество нетерпимых, колюче-требовательных и одновременно, как легко могло показаться со стороны, наивно самоупоенных своим направлением музыкантов неизменно притягивало Чайковского. Что влекло его к ним, таким не похожим на него даже манерой поведения, категоричностью высказываний, едкой насмешливостью, а порою и явным пренебрежением к условным правилам вежливости?

Сейчас, в середине XX века, грандиозное явление «Могучей кучки» видится нам во всей своей силе и славе. Одни черты при этом сгладились и затушевались в историческом далеке, другие, более крупные, получили в перспективе десятилетий еще более рельефные очертания. Не следует думать, что этот процесс закончился и образ, о котором идет речь, отныне останется неизменным и неподвижным. Еще не раз, по мере отдаления и в свете нового общественного и художественного опыта, будут меняться соотношения частей, и «Могучая кучка», словно горный кряж, будет вздыматься все так же величаво, но видимая под иным углом, в другом освещении, в соседстве с новыми массивами и вершинами музыкального творчества. И все же главное, кажется, уяснилось. «Могучая кучка» — это родные, навсегда сохраненные в музыке картины природы: лесная прохлада керженских лесов, ранняя, студеная весна «Снегурочки», теплая, благоуханная майская ночь и знойный полдень Укра-

[1] Романс Бородина, посвященный В. В. Стасову и особенно им ценимый.

ины, бескрайный, томительно однообразный и томительно влекущий простор степей и пустынь юго-востока. Это светлые, добродушно-величавые, несказанно могучие облики стародавних богатырей. Это сочные, чисто гоголевским юмором проникнутые, правдивые сцены народного быта, еще небывалые в музыке, и гоголевским страдальческим сарказмом отзывающиеся, щемящие картины темноты и забитости порабощенного трудового люда. «Могучая кучка» — это гениально схваченные и гениально воспроизведенные в музыке образы русских людей, почти осязаемые в своей непостижимой жизненности и неподдельности, — Варлаам и Юродивый, Досифей и Марфа, простодушные гудошники Скула и Ерошка, псковитянка Ольга и Грозный царь, Любаша и опоенная отравой «царская невеста» Марфа... — целая галерея без времени гибнущих или односторонне развившихся, но полных неизрасходованной силы существ, живое свидетельство безмерной одаренности полузадушенного, но не раздавленного многовековым гнетом народа... «Могучая кучка» — это светлый мир русской сказки, сурово-тяжеловесный старинный склад былины и пестрый, прихотливый, пламенный полет восточной фантазии.

Если попытаться уловить самый характер художественного мышления, определивший отличительные черты балакиревской школы, мы решились бы произнести слово «эпос», метко объясненное когда-то Максимом Горьким как «лирика целого народа». Это не личная, не субъективная, а как бы окристаллизованная и отшлифованная веками «лирика» проникает народные музыкальные драмы Мусоргского, оперы и симфонические поэмы Корсакова, богатырскую оперу и богатырские симфонии Бородина, она заметно окрашивает симфонические произведения Балакирева и его огневой «Исламей».

Как это часто бывает, современники воспринимали музыку балакиревцев куда менее цельно и осознанно, чем потомки. Им бросались в глаза отдельные яркие подробности. Они восторженно или с негодованием ловили политически острые эпизоды в их операх,

не всегда понимая, что народность их музыки, ее глубокая враждебность существовавшему общественному строю проявлялась во всем ее складе.

Общая мысль особенно легко исчезала из поля зрения музыкантов-специалистов. Им всего заметнее была ошеломляющая новизна творчества Мусоргского и его товарищей, принимавшая по временам, и особенно под пером глашатаев «кучки» Стасова и Кюи, вид прямого вызова всему привычному. Их волновало бесцеремонное разрушение старой оперной формы в «Ратклифе», «Годунове» и «Псковитянке», настойчивое выделение чисто изобразительных, как бы иллюстративных моментов в оркестровой музыке. Нам эти яркие особенности кажутся в каждом отдельном случае средствами, почти всегда вполне оправданными задачей. Современникам они обычно представлялись целью.

Петр Ильич в своем оперном, симфоническом, камерном творчестве уже в начале 1870-х годов был прежде всего драматург и лирик. Эпический склад в общем был ему чужд. Картинность и неторопливая повествовательность противоречили его потребности в напряженном психологическом развитии, погоня за изобразительными деталями и музыкальными иллюстрациями не увлекала его, но всего более отталкивала Чайковского умышленность, намеренность, как ему казалось, самого направления, требовавшего от художника программности, предпочтения речитатива ариям, отказа от «устарелых жанров», вообще регламентировавшего и предписывавшего в области, регламентации не допускающей.

Но Петр Ильич был много больше, чем только человеком 60—70-х годов, — он был гениальным музыкантом. В огромном большинстве случаев он живо чувствовал силу, благородство и красоту музыки, создаваемой балакиревцами. Чайковский ощутил ее обаяние уже в конце 60-х годов, когда только задумывались «Князь Игорь» и Вторая симфония Бородина, Корсаков не написал еще ни одной оперы, а «Борис Годунов» находился в работе, когда даже русское направление «Могучей кучки» не успело еще

вполне выявиться в творчестве и боевым знаменем служил «Ратклиф». Чайковский сохранил глубокую тягу к композиторам «кучки» и тогда, когда, несмотря на энергичную поддержку москвичей, петербургская деспотка-публика оказала лишь слабую поддержку Балакиреву, а неудачи и трудности выросли в катастрофу. В 1872 году Милий Алексеевич оборвал общественную и концертную деятельность, перестал писать музыку, замкнулся, на десять лет прервал и свою переписку с Чайковским, а когда вернулся в покинутый им музыкальный мир, мир уже был не тот и не тем был сам Балакирев...

В декабре того же 1872 года Петр Ильич, играя у Римских-Корсаковых финал своей новой, Второй симфонии, получил второе после «Ромео» горячее признание кучкистов. «Вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга, а мадам Корсакова слезно просила аранжировать в четыре руки. Ну и пусть ее аранжирует!» — шутливо, но с тайной отрадой писал Петр Ильич Модесту. Предложение переложить финал симфонии для исполнения его в четыре руки на фортепьяно не было простой любезностью. «Слезная просьба» Надежды Николаевны Римской-Корсаковой означала, что финал Второй симфонии Чайковского, сделанный в виде мощных, исполненных удалого размаха и простодушного юмора вариаций на украинскую народную тему «Журавель», принят у Корсаковых как «свое» произведение[1]. Стасов был в полном упоении. Тут же на вечере у него завязался с Чайковским разговор о музыке, точнее — о музыкальных пьесах на литературные сюжеты. В таких пьесах Стасов видел главное назначение новой инструментальной музыки, главное средство вырвать ее из низменной области красивых звукосочетаний, увести от бессодержательной игры звуков и сблизить с определенной, осмысленной и одухотворенной образностью литературы и живописи. Петр Ильич, не

[1] Желание Надежды Николаевны не осуществилось из-за ее болезни. Чайковский не доверил этого труда никому другому, и четырехручное издание Второй симфонии вышло в его собственном переложении.

совсем убежденный в таком универсальном значении программного творчества, сослался на трудность выбора подходящего сюжета. Стасов вызвался помочь. Шумный, восторженный, бесконечно заботливый друг, советчик и вдохновитель передовых художников, он был здесь в своей излюбленной сфере. Он творил, помогая творить.

Разговор с Чайковским был во вторник, 26 декабря, а уже в субботу, вдогонку уехавшему домой в Москву композитору полетело письмо с предложением трех обстоятельно разработанных и поэтически изложенных тем.

Прочтя увлекательное послание Стасова, Чайковский, как мы узнаем из его ответного письма, «разгорелся ко всем трем сюжетам разом» и, только восстановив в памяти «Айвенго» Вальтера Скотта, только перечитав «Тараса Бульбу» и шекспировскую «Бурю», окончательно остановился на последней. Сочинение симфонической поэмы на эпический гоголевский сюжет показалось Чайковскому слишком трудной задачей, да к тому же, писал он, «только что написав оперу на русский сюжет и симфонию с русским оттенком, я более настроен соорудить нечто иностранное. Итак, выбираю «Бурю», принимаю вашу канву и отныне же начну понемногу измышлять темы и формы». Его смущало только, нужно ли в проектируемой увертюре изображение самой бури, о чем ни словом не упомянул Стасов, и приходило в голову, что естественно было бы, обойдясь без «изображения разъяренных элементов» стихии, назвать увертюру не «Буря», а «Миранда», по имени главного, наиболее для него симпатичного и поэтического персонажа.

«Вы спрашиваете, нужна ли *буря?* — отвечал Стасов. — Еще бы! Непременно, непременно, непременно, без нее и увертюра будет не в увертюру и вся программа переменится. У меня были взвешены все моменты, вся их последовательность и противоположность... Я никоим образом не считал бы возможным выпустить самое море... и назвать увертюру *Миранда.* В первой нашей увертюре *Ромео* вы, к не-

счастью, выпустили «няньку», эту гениальную шекспировскую фигуру, и картину «раннего утра» итальянского, когда происходит сцена любви. Как ни хороша ваша увертюра, но, конечно, она тогда была бы еще лучше. Так вот теперь позвольте же пристать к вам с тем, чтобы новое наше произведение было еще зрелее, шире и глубже».

Петр Ильич не вступил в спор об уместности изображения няньки Джульетты в увертюре, сильной не яркохарактерными подробностями, а цельным общим настроением. С обычной деликатностью он обещал привести в исполнение план Стасова «во всех подробностях» и заверил, что намерен в этот раз сдерживать несколько свою обычную нетерпеливость в сочинении и выждать благоприятных минут, а в заключение заранее посвятил автору программы музыку «нашей увертюры».

Эти благоприятные минуты настали не скоро, в конце летних каникул, наедине с природой. «... Я не знаю большего удовольствия, как провести несколько времени в деревне в совершенном одиночестве. Со мною это случилось только раз в жизни», — писал Петр Ильич пятью годами позже. Прямо из Парижа, в начале августа, он поехал в Тамбовскую губернию, в Усово — имение своего ученика В. С. Шиловского. Он очутился здесь совершенно один. «Не могу вам передать, — продолжает Чайковский, — до чего я блаженствовал эти две недели. Я находился в каком-то экзальтированно-блаженном состоянии духа, бродя один днем по лесу, под вечер по неизмеримой степи, а ночью сидя у отворенного окна и прислушиваясь к торжественной тишине захолустья, изредка нарушаемой какими-то неопределенными ночными звуками». В эти две недели он написал начерно всю «Бурю».

В октябре 1873 года Чайковский закончил инструментовку своей новой симфонической фантазии, в декабре она с большим успехом была исполнена, а в апреле следующего, 1874 года с успехом повторена, оба раза под управлением Николая Рубинштейна. К зиме 1874 года «Буря» дошла до Петербурга.

«Я сию секунду из зала Дворянского собрания, с репетиции концерта, — писал Стасов 13 ноября Чайковскому — ...играли в первый раз вашу *Бурю*. Мы сидели с Римским-Корсаковым рядом в пустой зале и вместе таяли от восторга. Что за прелесть ваша *Буря*... Конечно, сама собственно буря не важная и не отличается новизною. Просперо — не особенный, наконец, почти в конце есть очень ординарная каденца[1], точно из какого-то итальянского оперного финала — но это три небольших пятна. Зато все остальное — чудо из чудес!! Калибан, Ариэль, любовная сцена — все это принадлежит к *высшим* созданиям музыки. В любовных обеих сценах — что за красота, что за томление, что за страсть!.. И мы оба, Римлянин[2] и я, шлем вам низкий, пренизкий поклон и крепкое пожатие руки».

«От души благодарю вас за милое сочувственное письмо, — отвечал Чайковский. — *Я с большой любовью и с самым напряженным усердием работал над Бурей*... Похвалы ваши и Корсакова мне крайне приятны, так как и вас и его я душевно уважаю. Дай бог, чтоб и впредь я бы мог так же угождать вам, как угодил *Бурей*...» Впереди была «изумительно чудная», по определению Стасова, «Франческа».

Летом 1876 года, перечитывая в вагоне железной дороги гениальную поэму провозвестника и предтечи итальянского Возрождения, Чайковский, по его признанию, внезапно «возгорелся хотением» написать симфоническую поэму о Франческе. Снова, как с «Бурей», как с «Ромео», последовала пауза между замыслом и непосредственным приступом к работе. И снова, раз начавшись, творческий процесс пошел неудержимо. В середине сентября Петр Ильич еще «ничего или почти ничего не написал», а 14 октября он уже сообщает Модесту: «Только что сейчас окон-

---

[1] *Каденца, или каденция,* — здесь музыкальный оборот, завершающий определенный раздел произведения; композиторы «Могучей кучки» не жаловали в те годы ничего закругляющего и четко разграничивающего отдельные музыкальные эпизоды.

[2] Шутливое прозвище Н. А. Римского-Корсакова в дружеском кругу.

чил новое свое произведение: фантазию на *«Франческа да Римини»*. Писал я ее с любовью, и *любовь* вышла, кажется, порядочно...»

Композиторы балакиревского кружка приняли «Франческу» безоговорочно. «За последнее время, — читаем мы в первом по возобновлении переписки письме Балакирева к Чайковскому,—просматривал ваши партитуры и, разумеется, радовался, видя ваш талант развернувшимся и окрепшим. Апогей ваш — это две ваши симфонические поэмы — «Буря» и «Франческа да Римини», в особенности последняя». К наилучшим страницам Чайковского причислил «Франческу» Кюи, и «Франческу» же ввел в концерт памяти Чайковского дирижировавший 30 ноября 1893 года этим концертом Римский-Корсаков...

В сознании Стасова, Балакирева, Кюи три симфонические поэмы Чайковского навсегда остались тесно соединенными между собою. Годы ничего не изменили в этом отношении. «Из всего сочиненного им ничего нет выше его симфонических картин: «Ромео и Джульетта», «Буря» и «Франческа да Римини». Здесь высказались все главные элементы его музыкальной натуры: выражение глубокой, но тихой, без порывов, любви, чудесно поэтических настроений, в соединении с великолепно переданными картинами природы, то спокойной (море — в начале его поэмы «Буря»), то громадно возбужденной и бушующей (вся середина в той же поэме и дикий, ревущий, клокочущий в небе ураган в поэме «Франческа да Римини»). Против этих трех главных картин кажутся слабыми все прочие его симфонические творения. Один финал Второй симфонии... приближается к ним по красоте и увлекательности (хотя и с отсутствием главнейшего их элемента — элемента любви)». Так думал и так писал Стасов, уже приближаясь к концу своей долгой, многообразно-содержательной жизни и подводя итоги виденному, слышанному и передуманному.

Оставим пока в стороне отдельные неверные суждения, здесь заключенные. Не в них сейчас главное.

Важно, что Стасов энергично выделяет из всего творчества Чайковского его три симфонические поэмы. Важно и то, что главнейшим их элементом он называет элемент любви, любви «глубокой, но тихой, без порывов», или как он еще в 1876 году писал самому Чайковскому: «Я всегда находил у вас прелестные, чудесные вещи, но никогда не замечал способности выражать в музыке то, что колоссально и могуче по силам души, страсти или чего бы то ни было».

Мы подошли вплотную к одному из коренных вопросов творчества Чайковского и, скажем это сейчас же, к одной из коренных ошибок Стасова. Но прежде чем попробовать поглубже вникнуть во все это, приведем еще одну стасовскую характеристику Чайковского: «Его натура была благородная, милая, во многом интересная, но во многом — и нет, только что элегическая и слабоватая; психологическая лишь до известной степени и способная лишь к трактованию в (прекрасных *часто)* музыкальных формах вопросов личных, частных — и только. До трактования вопросов *мировых* — он еще не дорос, тут ему еще не хватало слишком многого». Этот отзыв, данный в 1904 году, — последнее нам известное обстоятельное суждение критика о композиторе.

Итак, два вопроса. *Что* проглядели Стасов и его друзья в творчестве Чайковского? *Почему* они проглядели? Попробуем найти ответ на оба вопроса и начнем со второго.

Необходимо вспомнить, что передовые русские люди, выросшие и действовавшие в ближайшие десятилетия после Крымской войны и отмены крепостного права, отводили любви сравнительно скромное место в кругу жизненных, следовательно, и художественных тем. Когда кипящая юностью революционно-разночинская Россия бросилась в отчаянную схватку с силами крепостнической реакции и была разбита в этой схватке, когда медленное и тем более мучительное развитие капитализма обрекло на невероятные страдания разоряемое крестьянство и молодой рабочий класс, не любовь, не лирика, не хрупкие и трепетные чувства должны были, казалось, находиться в поле

внимания мыслящей личности. Жизнь людей, прямо или косвенно связанных с революционным движением, естественно, приобретала суровый, жертвенный оттенок. Мы слышим отзвуки такого сурового душевного склада в поэзии Некрасова, в гневном сарказме Щедрина, в хмурой, рассудительной прозе Помяловского и Слепцова.

С твоим талантом стыдно спать, —

говорит у Некрасова поэту гражданин:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

Безмятежная и мятежная любовь, совсем недавно составлявшая важную, если не первенствующую тему у писателей, вызывала теперь насмешливое отношение. Всякое любование своими чувствами представлялось демократической молодежи, задававшей тон и по праву чувствовавшей себя хозяином положения в сфере вкусов и оценок, барской затеей, достойной презрения.

Как настроение, как преходящий момент в развитии личного и общественного сознания такая суровость была и необходимой и естественной. Она помогала увидеть за узким кругом «личных и частных вопросов» обширный мир народного горя и «от ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови», стиснув зубы, уйти в стан революции. Она очищала самое понятие чувства от сентиментальности, от эгоистического свинства, прятавшегося под покровом красивых слов и романтической таинственности. Но в качестве теоретического положения это умонастроение было несостоятельным. Ни Добролюбов, окруживший ореолом любовь и гибель Катерины, ни Чернышевский, поставивший в своем «Что делать?» образцом для «новых людей» разумную любовь Веры Павловны и вовсе не разумный, но щемяще-трогательный и обаятельный образ «Дамы в черном», в этом не были повинны. Теоретическое поветрие это-

го рода развилось несколько позже, когда Добролюбов был в могиле, а Чернышевский в Вилюйском остроге, но зато оно захватило широчайшие круги радикальной и либеральной журналистики. Победоносное развенчивание Пушкина и прохладный прием, который встречало в критике 60-х и 70-х годов творчество Льва Толстого, Тургенева, Фета, а частью и Островского и Гончарова, в известной мере объяснялись этим заблуждением.

Результатом всего этого было поразительное, но и неизбежное противоречие. Ведь сам Мусоргский, выполнивший первый вариант своего «Годунова» без Марины и любовной сцены у фонтана, ввел любовь Марфы в «Хованщину», потому что беднее и плоше стала бы история заговора князей Хованских, лишенная мощного контраста этой трагической любви. Ведь и Бородин, писавший как-то, что сочинять романсы на любовные темы не стоит, их и без того довольно, отдал потом одну из поэтичнейших страниц «Игоря» юному пылкому чувству Кончаковны и Владимира Игоревича.

Но постоянно опровергаемое на практике, теоретическое положение сохраняло власть над умами, приводя к узости взгляда и неверным выводам. В глазах Стасова и его друзей это предубеждение придавало творчеству Чайковского оттенок банальности и сентиментальности. Даже в восторженных суждениях о «Ромео» или «Франческе» Стасов пропускал мимо главное: тот трагический поворот темы любви, то бурное сопоставление нежности и угрозы, расцвета всех сил личности и смертельной опасности, которые придают этой теме в музыке Чайковского своеобразно героический характер, далеко уводя ее из круга вопросов личных, частных в просторную область вопросов общечеловеческих.

Так случилось, что пламенный и смелый глашатай реализма и народности не увидел подлинного значения композитора, в чьем творчестве именно реализм и народность получили поразительное по глубине выражение. Страстная односторонность, составлявшая громадную силу Стасова при атаке на

все обветшалое и реакционное в искусстве, обернулась слабостью при оценке художественного явления, несомненно родственного «Могучей кучке» по своей сущности, но и глубоко отличного по темам и средствам выражения.

Глава V. СИЛЬНЕЕ СМЕРТИ



же несколько веков, как история Ромео и Джульетты и короткий, но чеканно-рельефный эпизод Франчески и Паоло в «Божественной комедии» служат людям высочайшими образцами земной, плотской и одновременно одухотворенно-прекрасной любви. Как и рассказанная некогда стареющим Шекспиром мудрая сказка о затерянном в океане чудесном острове и его обитателях Просперо, Миранде, Ариэле и Калибане, они вызвали к жизни сотни созданий живописи, графики, скульптуры. И прежде всего — музыки. На сюжет одной только «Франчески» написано около двадцати пяти опер. Этот животворный поток не иссякает и в наши дни. Такая могучая впечатляющая способность — верный признак того, что тут оказались затронуты вопросы непреходящего значения.

Властным языком образов художники повествуют нам здесь о событии, которое Фридрих Энгельс назвал «величайшим нравственным прогрессом», достигнутым человечеством на протяжении тысячелетий, о рождении современной индивидуальной любви.

На ранней заре итальянского Возрождения на смену христианским легендам о мучениках и чудесах, о суровых отшельниках, отрекшихся от любви и ее соблазнов, и девушках, принесших свою юность и красоту в дар небесному жениху, пришли легенды о чудесах светлой земной любви и о первых мучениках нового воззрения. Именно такими легендами стали любовь и гибель Франчески, жены герцога Римининйского, воспетой и оплаканной Данте, и беско-

нечно трогательная история девушки и юноши из Вероны, перешагнувших во имя своей любви через кровавую семейную распрю и встретивших смерть на самом пороге счастья. Этот мученический характер не только высоко поднимал легенды о Франческе и Джульетте над плоским пониманием отношений между мужчиной и женщиной, не только придавал всему ходу столкновения мощный трагический размах, но и сообщал образам любящих необыкновенную привлекательность в глазах последующих поколений. Ведь, как говорил Ленин, «массы... трудящихся и эксплуатируемых всегда инстинктивно сочувствуют преследуемым» [1].

Притягательная сила этих образов не слабела потому, что безбрежно широка была одушевлявшая их идея. В «Ромео и Джульетте» Шекспира сталкиваются в смертельной схватке не одни лишь враждующие феодальные роды и не только новый, но узкопрактический принцип государственности и порядка торжествует над феодальной усобицей. Здесь сошлись два строя чувств и мыслей. На одной стороне — старик Капулетти, его жена синьора Капулетти, наконец веселая и бесстыжая Кормилица — все неколебимо опирающиеся на испытанный житейский опыт прошлого. На другой стороне — юная чета любящих и одинокий мыслитель, патер Лоренцо, прячущий под монашеской рясой доброе сердце и независимый ум.

Кто прав? Не просто крутой нрав и пустое самодурство говорят в почтенном Капулетти, когда он гневается на дочь, упрямо отказывающуюся от прекрасного мужа, заботливо выбранного ей отцом. Граф Парис молод, богат, красив, любезен. Что нужно еще Джульетте для счастья? Даже Кормилица, сердечно любящая свою воспитанницу, искренне считает, что Парис вполне может заменить ей Ромео. Для многоопытной Кормилицы брачная ночь, проведенная Джульеттой с Ромео, всего лишь простительный де-

---

[1] *В. И. Ленин.* Сочинения, т. 36, стр. 206—207: Организация масс немецкими католиками. Впервые напечатано в «Правде» 26 мая 1913 года.

вичий «грех», покрываемый новым браком. Но Джульетта не согрешила. Она любит Ромео и только его. Любит так сильно, так глубоко, что в этой любви растет и раскрывается лучшее, что только есть в Джульетте, — ум, решимость, воля, самоотверженная преданность, нежность, вся внутренняя красота девичества и благородство сердца. Отречься от этой любви — значит отречься от самой себя. Понять это Капулетти и Кормилица не могли бы, даже если бы захотели.

Не мог понять этого и отец Франчески, хитростью выдавший ее не за милого ей Паоло, а за его владетельного брата. «Стерпится — слюбится». Не слюбилось, не стерпелось...

В борьбе, в преодолении, даже в горькой необходимости не щадить свою жизнь не умаляется, а растет сила чувства, развертываются такие стороны личности, такие драгоценные душевные залежи выходят на белый свет, о которых, конечно, никогда не подозревали сами любящие и, верно, не заподозрили бы до самого конца, если бы жизнь подстелила им гладкую дорожку к безбурному семейному благополучию... Вот почему мудрый Просперо в драматической сказке Шекспира властно воздвигает препятствия на путях любви Миранды и Фернандо. Он знает, что без «бури», без трудного роста не вызреет и не даст плода чувство, что без сочувствия и сострадания любви-дружбы розовые лепестки влюбленности облетят, оставив в сухой и жесткой чашечке цветка пустоцвет.

В симфонических поэмах Чайковского отнюдь не пересказаны литературные произведения, легшие в их основу. В них нет Кормилицы Джульетты, нет в них и старых Капулетти, нет существенных деталей рассказа Франчески. Более того, Чайковский не ставил себе задачи отразить в музыке национальный итальянский колорит трех избранных им сюжетов. Верный складу своего дарования, обращенного более к внутреннему, чем к характерному внешнему, композитор обобщает богатую красками и жизненными подробностями тему, гениально схватывая ее сущность.

Два основных образа выделяет он из необозримой галереи творений Шекспира и Данте: образ душевного расцветания и роста, по чудесно зоркому определению Стасова, и образ гнета, угрозы, разрушения. Первый полон тепла. Он вырастает из самых глубин душевной жизни и необычайно органичен. Своей мягкой человечностью, сдержанной и светлой взволнованностью, своей своеобразно «говорящей» интонацией он близок раздумчиво-протяжной русской песне. Здесь Чайковский достигает вершин вдохновения. «Любовная тема из увертюры «Ромео», — говорил в 1892 году Римский-Корсаков одному из близких ему людей, — положительно не поддается разработке, как и все вообще настоящие длинные и характерно замкнутые мелодии, но зато до чего она вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть; это одна из лучших тем всей русской музыки!» Еще ближе к русской лирической песне проникновенная мелодия рассказа Франчески. Все дышит в ней глубокой, тихой печалью, все проникнуто мучительно-сладостным воспоминанием:

Нет большей скорби, чем в пучине горя
О невозвратном счастье вспоминать...

Иной характер носят образы угрозы и гибели, в которых воплотил Чайковский свое понимание старого мира, враждебного разуму и свободному, нескованному чувству. Эти образы не только окрашены тревогой, отвращением и ужасом, какие они внушают новым людям. Они в полном смысле этого слова *бесчеловечны*. В ощущении композитора они, видимо, сближались с образом слепых, разрушительных стихий природы — бури, вихря, грозы, невольный страх перед которыми Чайковский испытывал до конца жизни. Вот почему Стасов мог назвать соответствующие эпизоды в программных сочинениях Чайковского «великолепно переданными картинами природы».

Но тут-то и крылось роковое заблуждение. Поэтические настроения или выражение любви не находятся у Чайковского в простом соседстве с картина-

ми бунтующей природы. Они, как правило, претерпевают катастрофическое столкновение с ними, и это столкновение образует самую сущность идейного, психологического и музыкального замысла. В этом контрасте и столкновении выявляется до конца пленительная прелесть музыкального образа любви, раскрывается его небудничный, героически-возвышенный характер. Здесь коренится динамическая сила развития, позволяющая Чайковскому строить симфоническую поэму не как звуковую картину, а как подлинную инструментальную драму, с энергично выраженной завязкой, стремительным действием и трагической развязкой.

Стасов и его друзья, не ощутившие драматического элемента в «Ромео», «Буре» и «Франческе», высоко оценившие в них лишь наиболее близкие им картинно-изобразительные моменты, естественно, не восприняли в должной мере и последующих зрелых симфоний Чайковского. Путь к ним последовательно шел через его инструментальные драмы на литературные сюжеты, но прямой иллюстративности в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях не было совсем, а драматический конфликт стал в них много сложнее.

Тесная связь соединяет музыку ранних опер Чайковского с его симфоническими произведениями тех же лет. В «Опричнике» звучат мелодии из уничтоженной автором симфонической поэмы 1868 года «Фатум» [1]. Марш из «Ундины» использован во Второй симфонии. Но связь глубже. Сама возможность обмена музыкальным материалом между операми и оркестровыми сочинениями — следствие их внутренней близости.

Оперы Чайковского «симфоничны», впечатление слушателя в большой мере определяется ролью оркестра, создающего поэтическую музыкальную атмосферу, раскрывающего, как это уже было в «Иване Су-

[1] Восстановлена после смерти композитора по сохранившимся партиям отдельных инструментов.

санине», думы и чувства действующих лиц. Зато «оперны» симфонические произведения Чайковского. И в них, как и в операх, слушатель с горячим сочувствием следит за участью героев, внимательно слушает полный тайного значения рассказ солирующего гобоя или кларнета, тревожно откликается на адские вихри, проносящиеся в скрипках, на грозные фразы медных инструментов, на мерные удары большого барабана, возвещающие, что «о жизни покончен вопрос, больше не надо ни песен, ни слез».

Это не только родство художественного стиля, это единство целого круга мыслей и чувств композитора. В его программных сочинениях для оркестра, как и в операх, веет дух человечности, дух гуманизма. Это поэмы о любви и о страдании, о горячем чувстве, под лучами которого светлее и прекраснее становится мир, и о гибели, стерегущей юных любовников. Темное феодально-крепостническое царство, будь то душный мир Кабанихи и князя Жемчужного или бессмысленно-жестокая родовая вражда Монтекки и Капулетти, дикий произвол Воеводы или средневековое ханжество, осудившее на вечные муки прекраснейшую из женщин, Франческу да Римини, — вот источник страдания и смерти.

Ночь на исходе. Не соловей, жаворонок — вестник утра — поет в небесной лазури. Человечнейшее из прав — право на счастье, на красоту, на радость — заявляет о себе тысячеголосым хором, которого не заглушить силам прошлого. Гордое человеческое чувство сияет, слепя очи совам и филинам темного царства. *Любовь сильнее смерти.*

Глава VI. СВЕТ И ТЕНИ

Каков был душевный облик Петра Ильича в годы его московской жизни? Вне сомнения, это труженик, бескорыстно преданный своему искусству. За двенадцать лет Чайковский создает ни много, ни мало, как *двадцать одно* крупное произведение: пять опер, музыку к балету, музыку к «Снегурочке», кантату, четыре

симфонии, четыре симфонические поэмы, фортепьянный концерт, вариации для виолончели с оркестром, три струнных квартета. Не говоря о хорах, романсах, фортепьянных пьесах, небольших оркестровых и скрипичных произведениях, всякого рода переложениях и т. п. Не говоря точно так же об учебниках, критических статьях и переводах. При всем этом он ведет утомительную педагогическую работу, участвует в сопутствующих ей заседаниях, состоит членом Общества древнерусского искусства[1] и др.

Легко вообразить себе, что это суровый отшельник, бегущий людей, добровольно отказавшийся от простых радостей жизни ради строгого искусства. Нисколько. На людях это чаще всего обаятельно-веселый, отзывчивый и необыкновенно-приятный в обиходе человек, сохранивший черты мальчишеского безобидного озорства и детского любопытства. То при разъезде из Большого театра ему приходит шальная мысль попросить дежурящего у подъезда жандарма кликнуть карету «генерала Чайковского», то он танцует мазурку в проходе железнодорожного вагона, то с увлечением импровизирует вместе с французским композитором Сен-Сансом целый маленький балет, под аккомпанемент Н. Рубинштейна. Он смешлив, как школьник, в нем кипит неистощимая сила выдумки. «Никогда я никого не видел, кто бы умел так искренне и заразительно радоваться, как П. И. Чайковский, — вспоминал его приятель артист де Лазари. — В его радости было что-то детски милое и бесконечно симпатичное».

Под мягкостью и ребячливостью, под изящной приветливостью «маркиза XVIII века», как называет Чайковского знаменитый скрипач Л. Ауэр, таился мир сложной и богатой душевной жизни. Но впускать в этот мир людей, даже наиболее близких, ему было не дано. Вряд ли сам Чайковский отчетливо сознавал протекавшие в этом мире процессы, но уж во всяком случае делиться своими наблюдениями он не умел

[1] Избран 22 мая 1874 года в качестве «знатока истории русской музыки», одновременно с В. О. Ключевским.

и не хотел. «Привыкнув к сосредоточенности с юношеских лет, — вспоминает Кашкин, — Петр Ильич вообще не был особенно экспансивен; скорее он был скрытен, но скрытность его была формой застенчивости. Свои общие мысли и пожелания он высказывал очень свободно и охотно, однако немногим лишь и очень редко доводилось проникнуть в глубокие тайники его души, где он стыдливо прятал свои дорогие мечты и чувства». Чайковского, по словам одного из друзей, пугало чужое понимание, так как всякое враждебное прикосновение отзывалось на нем чрезвычайно болезненно.

Петру Ильичу, как кажется, было всего легче с людьми, дружески к нему расположенными и в то же время вполне свободными от подозрения в намерении прикоснуться к дорогим ему мыслям и чувствам.

Таким был прежде всего Николай Дмитриевич Кашкин. Будущий автор воспоминаний о Петре Ильиче и других деятелях музыкальной Москвы, он уже тогда проявлял чуткое понимание личности Чайковского, и, самое главное, это понимание не было Чайковскому в тягость. Природная мягкость характера Кашкина и его искренняя любовь к Петру Ильичу делали возможной их многолетнюю ровную дружбу. Ежедневно встречаясь в стенах консерватории, нередко проводя вместе осенние и зимние вечера сперва за роялем, потом за чайным столом, они быстро сблизились, тем более, что их музыкальные вкусы во многом совпадали, а появлявшиеся из-под пера Чайковского новые произведения почти всегда вызывали сочувственный и вдумчивый отклик со стороны Кашкина.

В большей мере приятелем, чем другом, был П. И. Юргенсон, также непременный участник вечерних встреч консерваторской профессуры. Добродушный балагур, весьма сметливый и практичный музыкальный издатель, он был искренне расположен к Чайковскому. Некоторую щепетильность и обидчивость композитора он прощал тем охотнее, что издание сочинений Чайковского составляло крупнейший

источник издательского дохода. Теплую ноту в их отношения вносила дружба Петра Ильича с маленькой дочкой издателя Сашенькой Юргенсон, которой композитор писал не только ласковые письма, но и шутливые стихи. Он вообще был очень хорош с детьми.

Совсем к другому кругу принадлежал Н. Л. Бочечкаров. Это был живой обломок Москвы Фамусовых и Тугоуховских, законченный тип приживала и «вестовщика», заменявшего московским барам и барыням городскую газету. Петр Ильич упивался его колоритным старомосковским языком, его занимательными рассказами, его наивным жизнелюбием и незаметно все сильнее привязывался к нему. Вскоре он стал регулярно помогать деньгами старичку, не имевшему, несмотря на свою светскую внешность, никаких доходов, кроме дружеских вспоможений.

Однако эта забота была не слишком легкой. Материальное положение самого Петра Ильича было из рук вон плохо. В его хозяйстве концы никогда не сходились с концами. С непостижимой быстротой проживались и раздавались не только скромные ежемесячные получки, но и сравнительно крупные суммы, приходившие временами от богатых покровителей-меценатов, вроде бывшего ученика Петра Ильича, коллекционера бриллиантов и музыканта-любителя Владимира Шиловского. Петр Ильич, в первые месяцы московской жизни терзавшийся невозможностью вернуть товарищу в срок пятерку или десятку, все глубже погружался в трясину неоплатных долгов. Во второй половине 70-х годов его задолженность у ростовщиков достигает солидной цифры. Тем не менее выплаты Бочечкарову не прекращаются вплоть до самой его смерти. Как и раньше, Чайковский готов отдать последние деньги действительно или мнимо нуждающемуся. А если уж денег нет, просителю торопливо вручаются оказавшиеся под рукой ценные вещи, вплоть до только что подаренных композитору по случаю дня рождения карманных часов, как об этом вспоминает де Лазари.

Эта отзывчивость, это переживание чужого страдания как своего или еще мучительнее, как чего-то поистине нестерпимого, требующего немедленного утоления, чрезвычайно характерны для душевного склада Чайковского. Как и у его благороднейших современников — Глеба Успенского, Гаршина, а позднее Короленко, Чехова, — личная доброта перестает быть только лишь домашним делом, своего рода чертой характера, почти всегда приятной, но иногда досадной, она вырастает в принцип отношения к людям, становится выражением органического неприятия недоброй действительности.

Потребность в тепле, жажда любить, заботиться, помогать сопровождали каждый шаг его жизни. Но с особенной силой они проявлялись в отношении к младшим братьям. Он входит во все подробности жизни Анатолия и Модеста, утешает их в горестях, делится житейским опытом, учит уму-разуму. Эта дружба, в которую Петр Ильич вкладывал чисто материнскую ласку и заботу, началась еще в Петербурге, в самый год поступления в Музыкальные классы, когда для будущего композитора навсегда окончилась пора беспечной и легкой жизни.

С переездом в Москву любовь к братьям, учившимся, как и он сам, в Училище правоведения, стала еще глубже. Его тревожат настроения Толи и Моди. Тлетворному влиянию привилегированной школы Петр Ильич настойчиво и в то же время бесконечно мягко и тактично противопоставляет свой идеал. «Касательно преследующей тебя мысли о ничтожности и бесполезности, — пишет он Анатолию в 1866 году, — советую тебе эти глупейшие фантазии отбросить. Это чрезвычайно несовременно; в наше время такие соболезнования о своей персоне были в моде, это было общее веяние, свидетельствовавшее только о том, что наше воспитание делалось крайне небрежно. Юношам в шестнадцать лет не годится тратить время на обдумывание и оценивание своей будущей деятельности. Ты должен только стараться,.. чтоб ты собою... был доволен. А для того нужно: 1) трудиться, трудиться и избегать праздности, чтобы быть готовым перено-

сить труд впоследствии; 2) очень много читать; 3) быть относительно себя как можно скромнее, т. е., сознавая себя не дураком, не вообразить уже по этому самому, что все остальные дураки и что какое-то сверхъестественное влияние мешает толпе распознать твои таланты и умственные способности; вообще приготовляться быть обыкновенным хорошим человеком, а не гением, для которого закон не писан; 4) не увлекаться желанием нравиться и пленять; в отношениях с товарищами... быть не слишком гордым, но и не заискивающим их дружбы;.. 5) не смущаться неудачами... — все это в сравнении с тем, что будет в жизни после выпуска, совершеннейшие пустяки. Я желал бы, чтоб ты был первым в классе, но хоть бы ты был последним, то в глубине души я бы не сердился на тебя, если б только знал, что это произошло не от лени;.. 6) Но главное, главное — много не воображать про себя и готовить себя к участи обыкновенного смертного...» Осторожно, как бы невзначай, пробует он внушить им серьезные интересы, горячо поддерживает Модеста в его попытке избрать необычный жизненный путь воспитателя глухонемого мальчика, а позже в его первых писательских опытах. Переживая глубокое горе, он делится с Модестом: «Я тебя уверяю, что единственное спасение в душевном горе, это — работа».

Переписка П. И. Чайковского с Анатолием и Модестом является драгоценным материалом для характеристики композитора. Однако нужно припомнить и наблюдения вдумчивого Кашкина: «Письма Петра Ильича... почти всегда выражают настроение минуты... Пишущему эти строки довелось быть по временам почти единственным свидетелем иных случаев в его жизни... Прочитывая теперь длинный ряд писем Чайковского и сопоставляя их с известными мне обстоятельствами жизни, я особенно ясно вижу, как мало, в сущности, он сообщал о своих действительных интересах». О музыке Чайковский в московские годы и в самом деле почти не писал братьям, хотя Анатолий недурно пел и одно время серьезно учился играть на скрипке, а Модест хорошо играл на рояле. Не это

связывало Петра Ильича с братьями; они заменяли ему семью, давали выход неизрасходованному чувству и, пользуясь его собственным выражением, «согревали» его. Сердечная чуткость Петра Ильича и его доброта должны были, казалось, найти полное развитие в семейной жизни.

Был момент в жизни Чайковского, когда эта возможность была близка к осуществлению. В 1868 году в жизнь Чайковского вошел человек, сумевший оставить в ней глубокий след. «Лицом она была некрасива: нос ее был широк, губы немного слишком толстые, но, несмотря на это, в выражении глаз, в манерах, изящных и грациозных, в обращении со всеми, в умении каждому сказать милое слово, приветливо поклониться и прочее — было столько прелести, что обаяние ее распространялось решительно на всех». Так пишет де Лазари о Маргарите-Жозефине Дезире Арто. Обаяние Арто не было внешним, оно было скорее выражением ее богатой душевной одаренности. Ей было около тридцати трех лет, когда она впервые приехала в Россию в итальянской оперной труппе. Арто была в полном расцвете дарования. Она не просто пела, она жила на сцене, создавая полные поэзии женственные образы. «Ах, Модинька, если бы ты знал, какая певица и актриса Арто! — пишет Петр Ильич брату Модесту. — Еще никогда я не бывал под столь сильным обаянием артиста, как в сей раз. И как мне жаль, что ты не можешь ее слышать и видеть. Как бы ты восхищался ее жестами и грацией ее движений и поз!»

Впервые Арто выступила в Москве весной, а к концу 1868 года они уже были женихом и невестой. Свадьбу назначили на лето. Окончив гастроли, труппа уехала.

«Когда в следующем сезоне, — пишет Кашкин, — артистка выступила в первый раз на сцене Большого театра, мне пришлось сидеть в партере рядом с Чайковским, волновавшимся очень сильно. При появлении артистки на сцене он закрылся биноклем и не отнимал его от глаз до конца действия, но едва ли много мог рассмотреть, потому что у него самого из-

под бинокля катились слезы, которых он не замечал...» Дело в том, что за время отсутствия из Москвы Маргарита Арто успела стать госпожой Падилла-и-Рамос, женою оперного баритона той же труппы.

Устрашилась ли она трудностей совместной жизни с гениальным музыкантом, условия работы которого так мало отвечали кочевому быту знаменитой оперной певицы? Или просто нелепая случайность сыграла над влюбленными жестокую шутку? Кто знает?

Памятью о прошедшем остался написанный Чайковским еще в дни счастья и посвященный Арто «Романс» для фортепьяно. В его глубоко прочувствованной мелодии, в насыщенном, горячем колорите сопровождения, в вопросительной, почти скорбной интонации заключительных тактов оживают для нас минуты, пережитые композитором в темные ноябрьские вечера 1868 года: спектакли в Большом театре, бурные овации, вызовы, грациозные поклоны, и один в сторону, для него; усталость, встреча рук, встреча взглядов, с полуслова угаданные мысли, с полувздоха услышанные тревоги; пустынные московские переулки, могучие, развесистые ветлы под снегом и сияющие морозные звезды в разрывах туч...

Все это стало музыкой, стало кристаллом мелодии, чудесно запело под руками Н. Рубинштейна, запало в сердце тысячам слушателей. Но ведь это было лишь началом, лишь залогом большой, длительной жизни чувства. Поэтическая прелесть любви в операх, увертюрах, симфониях Чайковского идет не от книг, не от пылкой фантазии. Это огонь, выбитый из души счастьем и страданием.

И еще одну утрату пережил Петр Ильич в 1869 году: он потерял друга своей юности Ларош. К этому времени Герман Августович успел почти совсем забросить свои композиторские опыты, на которые многими (Балакиревым в том числе) возлагались серьезные надежды. Он стал музыкаль-

ным критиком — не без влияния Чайковского, еще за несколько лет до того советовавшего Ларошу попробовать свои силы в этой области.

Обширные знания, литературный талант и тесная связь с московским консерваторским кружком, выразителем художественных идеалов и стремлений которого он явился в начале своей деятельности, быстро дали Ларошу почетное положение лучшего московского критика.

Его отношения с Петром Ильичом, казалось, были по-прежнему очень хороши. На лету угадывая намерения друг друга, Ларош и Чайковский могли свободно импровизировать в четыре руки за фортепьяно. Сочиняя свою первую оперу почти на глазах Лароша, Петр Ильич мог, не задумываясь, попросить его гармонизовать женский хор «На море утушка» и, так же не задумываясь, заменить превосходную гармонизацию Лароша своей, более отвечавшей общему характеру музыки.

Тем поразительнее был появившийся в феврале 1869 года печатный отзыв Лароша об опере «Воевода». Умно, остроумно, с великолепным пренебрежением Герман Августович объяснял читателям, что Чайковский обладает лишь ограниченной способностью применяться к требованиям оперного жанра, а также что в его опере на чисто русский сюжет отсутствует русский народный элемент. Эти тяжкие упреки, в различных вариациях повторявшиеся затем по адресу опер Чайковского многими критиками и в течение многих лет, обличали на деле лишь ограниченную способность самих рецензентов понять новое и сложное музыкальное явление. Но, что еще гораздо хуже, эти упреки, как и весь холодно-оскорбительный тон отзыва, говорили о болезненной изломанности человека и беспринципности критика, нанесшего начинающему композитору предательский удар в спину.

Существует любопытный рассказ о разрыве между недавними товарищами:

— Вы получили, Петр Ильич, мою статью? —

будто бы спросил встреченного в консерватории друга Ларош.

— Да, я получил ее, изорвал и бросил в печку, как заслуживает подарок от вас, — ответил Чайковский[1].

Отношения были порваны и возобновились только через два года. Разумеется, возврата к прошлому быть не могло.

«Как критик он имеет много достоинств, — писал Чайковский несколько лет спустя. — Во-первых, он не узкий музыкант-специалист; он вообще человек, обладающий громадной массой сведений. Во-вторых, он *превосходно* пишет.

К сожалению, эти два громадных достоинства парализуются следующим недостатком. Он непоследователен. Он часто противоречит себе; он руководствуется в своих оценках личными отношениями. У него нет искренности и прямоты... Нельзя требовать, чтоб критик был всегда справедлив и безусловно непогрешим в своих оценках. Но нужно, чтобы он был правдив и честен».

В 1871 году Ларош покинул Москву, чтобы занять должность профессора Петербургской консерватории. Его увлекла грандиозная идея стать суперарбитром в борьбе музыкальных партий и примирить балакиревцев с их противниками. Но для того чтобы не совершить, а хоть попробовать совершить этот подвиг, нужны были авторитет и нравственная сила побольше, чем у Лароша. Случилось неожиданное — даровитый и красноречивый критик постепенно оказался в полном одиночестве. Он в какой-то степени утратил внутреннюю связь с великим музыкальным движением своего времени и лишился

[1] По свидетельству И. А. Клименко, слышавшего об этом разговоре от Чайковского, речь шла о статье Лароша «Глинка и его значение в истории музыки». Действительно, посылка в подарок отзыва о «Воеводе» была бы едва ли возможна даже для Лароша.

необходимой опоры в сплоченном общими идеалами кружке.

То, чего так не хватало Ларошу, в избытке было у автора не совсем удавшейся оперы «Воевода». С отъездом Лароша Чайковский начинает вести в печати регулярные обзоры московской музыкальной жизни. Это не свободная, непринужденная болтовня на музыкальные темы и не деловитые справки об исполнителях, произведениях и композиторах. Вслед за Одоевским, Серовым Чайковский выступает как музыкальный публицист, как страстный и целеустремленный борец.

По преданию, беспощадный враг Карфагена, римский патриот Катон, каждую свою речь, независимо от темы, кончал словами: «Все же полагаю, что Карфаген должен быть разрушен». Таким «Карфагеном» была в Москве 1860-х — 1870-х годов итальянская оперная антреприза. Пять, а то и шесть раз в неделю шли в Большом театре небрежно поставленные и плохо срепетированные оперы, на языке, не понятном для девяноста девяти из ста слушателей. Гениальные творения Глинки давались редко и в убийственном исполнении. Оперы Римского-Корсакова и Мусоргского появлялись на московской сцене, как правило, десятилетия спустя после их создания.

«На основании каких соображений на поприще нашего искусства происходит систематическое принижение всего хорошего, полезного, дельного в пользу пошлого, бессмысленного и вредного? — спрашивал Чайковский в одной из самых сильных своих статей. — Кому это нужно? Кто от этого выигрывает?»

Отдавая дань искусству подлинно выдающихся исполнителей-гастролеров, Чайковский то гневно, то с беспощадной насмешкой клеймит светское общество, поклоняющееся итальянским знаменитостям и упорно не замечающее гениальных творений русских композиторов. Он терпеливо и дальновидно воспитывает общественное мнение, приучает читателей за феноменальной безурядицей театрального мирка

видеть произвол, корыстный расчет и самоуверенное всевластие сановных сфер[1].

Из сезона в сезон с неослабевающей энергией Петр Ильич бьет в одну точку. Сам он однажды метко сравнил свою критическую деятельность с упорной работой дождевой капли, незаметно точащей камень. Каждой строкой он борется за музыкальное просвещение масс, за чисто народное, по его определению, дело Русского музыкального общества, за высокий идеал глубокого по содержанию и прекрасного по форме искусства. На страницах газет Чайковский продолжает войну с невежеством и мракобесием, какую неутомимо ведет московский консерваторский кружок, тесно сомкнувшийся вокруг Н. Рубинштейна. Критик вполне сознает свое место в этой войне: «Я никогда не должен терять из виду роль, принадлежащую мне как представителю того кружка, который в Москве имеет исключительное право компетентности по части моего искусства», — заявляет он в одной из статей и прямо сравнивает себя с депутатом парламента, выражающим мнение своих избирателей.

Прочной опорой, немеркнущим художественным идеалом являются для Чайковского-критика творения Глинки. В них видит он непередаваемое богатство образов, целую галерею ярко обрисованных музыкой характеров, сюжетных ситуаций и душевных состояний. Его поражает совершенное слияние у Глинки пластической мелодии с красотой самобытной гармонии и прозрачностью инструментовки, широчайшей доступности с высокой степенью мастерства.

Верой и правдой служит Чайковский своим пером славному делу просвещения масс. Ограниченный тесными рамками газетной статьи-обзора, он тем не менее успевает дать в своих рецензиях целую портретную галерею композиторов и выдающихся исполнителей, драгоценный альбом беглых, но мет-

---

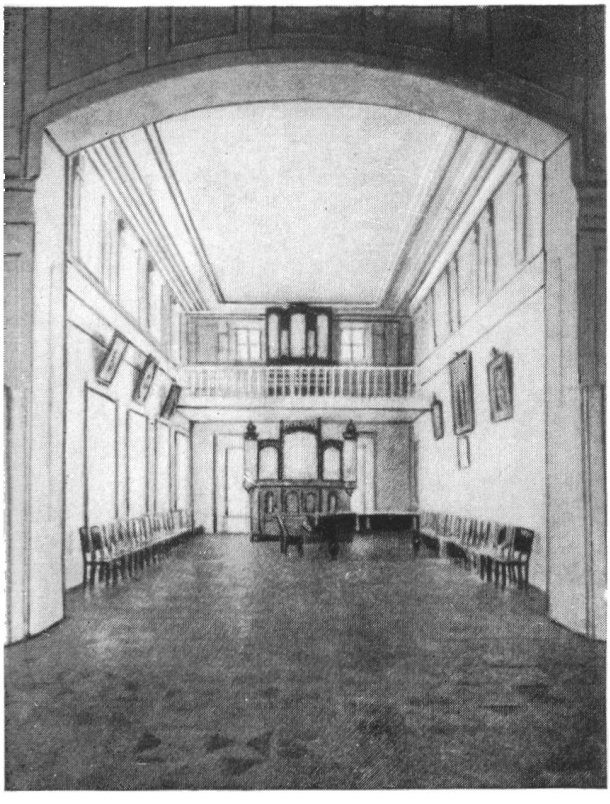
[1] Большой театр был подчинен Министерству императорского двора.

ких и выразительных зарисовок, не утративших значения и посейчас, а в свое время научивших десятки тысяч читателей любви и уважению к искусству.

Во имя заветов Глинки и подлинного музыкального просвещения Чайковский сурово осудил концертную деятельность хора Славянского. Выдвинутый и поддержанный группой московских славянофилов, певец Д. А. Агренев, принявший звучный псевдоним *Славянский,* заявил претензию на открытие русской народной песни, остававшейся будто бы до него неведомой слушателям и музыкантам. Его имевшие шумный успех эстрадные выступления, порою интересные и удачные, но чаще лишенные вкуса и откровенно бившие на эффект, противопоставлялись наивными или заинтересованными людьми всей деятельности Музыкального общества и кропотливой повседневной работе Московской консерватории. Их печатно объявляли истинно русскими и подлинно народными в отличие, очевидно, от не истинно русских опер Глинки и Даргомыжского, от не подлинно народных произведений Бетховена и Шуберта.

Чайковский верно понял грубо-демагогический характер подлаживания Славянского под неразвитый вкус. Ему претил квасной патриотизм, фальшивый и поверхностный, под флагом которого действовал «апостол русской песни», к слову сказать, доживший со своим хором до 1905 года и совершенно закономерно превративший свои концерты в демонстрацию верноподданнических чувств к «обожаемому монарху».

Смелые и энергичные статьи Чайковского вызвали целую бурю в тех кругах, какие он сам заклеймил именем темного музыкального царства. К концу 1875 года нападки на Петра Ильича принимают характер настоящей травли. Московская славянофильская газета «Современные известия» и петербургский умеренно-либеральный «Голос» предоставляют свои страницы для самых беспардонных выпадов против композитора. В разгар этой полемики, перешедшей из области музыки на почву чисто лич-



Концертный зал Московской консерватории до перестройки здания.

Здание Московской консерватории до перестройки.





Н. Д. Кашкин. С фотографии 60-х годов.



С. И. Танеев. С фотографии 80-х годов.

ную, Чайковский обрывает спор. Его последняя статья, имеющая подзаголовок «Генеральное сражение с моими газетными врагами», появляется 10 декабря, а двумя неделями позже очередной «подвал» музыкальной хроники подписал уже другой критик. «От фельетонства отказался наотрез», — читаем в письме к Модесту. Музыкального критика Чайковского более не существовало.

В течение пяти лет своей рецензентской работы Петр Ильич ярко проявил «мужественную энергию, лежавшую в основе его личности». В финале сказалась также острая впечатлительность его натуры: в состоянии тяжелого нервного расстройства он уехал в декабре 1875 года за границу, чтобы хоть на несколько недель изменить ставшую непереносимой обстановку.

Но плоды критической деятельности были прочнее, чем могло показаться. И когда несколькими годами позже итальянская оперная антреприза в Большом театре была уничтожена, когда Московское отделение Музыкального общества и Московская консерватория окончательно стали на твердую почву, так что соперничество эстрадного хора перестало быть для них тревожным, немалая доля заслуги в этом падала на самоотверженную работу музыкальных критиков—Одоевского, Ларош, Кашкина и, быть может, в первую очередь Петра Ильича Чайковского.

Эта полоса жизни принесла Петру Ильичу бурные волнения, большие радости, большие страдания. Это был трудный сев и трудная, но богатая жатва. Оглядываясь назад, он, вероятно, мог бы выразить это сложное чувство словами одного из своих писем: «Жизнь имеет только тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тени, словом, из разнообразия в единстве... Давайте же жить на земле, пока живется!»

Глава VII. РОМАНТИКИ И РЕАЛИСТЫ

Все или почти все деятели русского искусства, начинавшие свою творческую жизнь между 20-ми и 70-ми годами, прошли через юношескую фазу романтизма. Но каждый, кто проделал эту фазу, преодолел ее по-своему. Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Достоевский, Глинка и Даргомыжский давали каждый раз другой вариант решения, не отменявший самой задачи. Поднималось новое поколение и по-новому решало ее.

По-видимому, новое содержание, внесенное романтизмом в искусство, и новое понимание самой природы искусства были так многосторонни и плодотворны, что их с избытком хватило на несколько сменявших друг друга этапов художественного развития. Громадный исторический опыт, обогативший человечество на рубеже XVIII и XIX веков, крайне осложнил картину мира, еще недавно рисовавшуюся передовым умам в простых и утешительно-наглядных формах геометрического чертежа. Открытия, сделанные в первые десятилетия нового века в области искусства, могут равняться с подвигами Колумба, Васко да Гамы и Семена Дежнева: еще повитые туманом неопределенности выступали перед изумленными зрителями неведомые ранее материки и океаны истории, народного творчества, национальной культуры, приоткрывались глубины душевной жизни. На смену общему и логически обоснованному в творчество художников вошло особенное, индивидуальное и даже исключительное и неясное. Потеряли значение общеобязательные правила и образцы, возобладало субъективное, доходившее порою до художественного произвола.

На этом новом художественном языке говорили художники самых различных, даже враждебных друг другу направлений, представители различных общественных сил. Идеи и формы, внесенные эпохой романтизма, развиваясь, перерабатываясь, изменяясь до неузнаваемости, продолжали жить и тогда,

когда самая эпоха, их породившая, отошла в прошлое. На преодолении быстро сложившихся штампов романтизма, на плодотворном усвоении и развитии его жизненного начала воспитываются величайшие деятели нового, реалистического искусства.

Этот сложный и увлекательный процесс живо затрагивал художественную среду, в которой развивалось дарование Чайковского. Писатели и артисты, музыканты-исполнители и композиторы — все в свое время черпали из полноводного источника романтического искусства и все пришли к новым, более высоким задачам. Поэтому было бы чрезвычайно поучительно присмотреться к дружеским связям композитора, уяснить, что дали Петру Ильичу друзья и что, в свою очередь, он дал своим собратьям в этом общении.

Из обширного круга его знакомств мы можем воспользоваться здесь немногим. Минуем талантливых поэтов А. Н. Плещеева и Я. П. Полонского, о встречах с которыми мы, к сожалению, знаем очень мало, и переписку с И. С. Тургеневым, о которой мы не знаем ничего, кроме упоминания о ней самого Тургенева. Оставим в стороне сердечное расположение к молодому композитору великого артиста Прова Садовского. Выделим три-четыре наиболее содержательные артистические дружбы Чайковского.

Сергей Александрович Рачинский не привлекает обычно внимания исследователей творчества Чайковского. Профессор ботаники Московского университета, потом создатель и учитель школы в смоленском селе Татево, он оставил заметный след в истории науки в качестве одного из зачинателей русского дарвинизма[1]. Но стоит вспомнить, что он

[1] Кроме превосходных популярных статей, ему принадлежит и первый русский перевод классического труда Дарвина «О происхождении видов» (1864 г.). Позднее, такова ирония судьбы, выдающийся дарвинист оказался в русле своего рода «религиозного народничества» и стал одним из создателей и теоретиков церковной сельской школы, принесшей огромный, трудно охватываемый мыслью вред народному просвещению.

был также автором талантливых статей о литературе, живописи и музыке и одним из руководителей «Русского вестника», до поворота журнала в начале 60-х годов на реакционную дорогу. Худощавый, изящный, с мягкими движениями и мягким голосом, Рачинский был превосходным собеседником и увлекательным рассказчиком. Сказки и песни родного ему смоленского края, воспоминания о дружеских встречах с Листом, с Лассалем, наблюдения над природой Подмосковья, яркие впечатления от поездки в Италию, философские размышления и вопросы искусства — все составляло предмет его живой, одушевленной речи. В московской квартире Рачинского на Малой Дмитровке [1], где бывал Петр Ильич в конце 60-х годов, можно было услышать о вечной борьбе организмов между собою и с условиями неживой природы, о том, что, как образно выражался мыслитель, «эта прогрессивная игра разрушений и возрождений» обусловливает «строгую стройность органической жизни на земле и с величавой медленностью переводит строй одной эпохи в высший, сложнейший строй эпохи последующей». Такое широкое и поэтическое воззрение на жизненный процесс, на общий смысл гибели отдельных индивидуумов и возникающее из этой гибели торжество общего, родового начала, такое зрелое убеждение в величавом поступательном ходе мирового развития Чайковский до того едва ли встречал. Еще плодотворнее были беседы на художественные темы. Рачинский, сам поэт и прозаик «для немногих» [2], был по преимуществу знатоком и ценителем немецкого романтического искусства. С интересом и сочувствием присматривался он к зарождению новых течений в недрах романтизма или, как он выражался, к «исходу романтизма в реализм и народность». Знаменательно указание Кашкина, что Петр Ильич очень симпатизировал художественным

[1] Ныне *улица Чехова.*

[2] Его книжка «Три вторника», украшенная музыкальным эпиграфом из Шопена и, возможно, собственными рисунками, вышла в 1867 году в шести экземплярах.

и литературным вкусам Рачинского. В самом деле, годы дружбы с Рачинским совпадают с романтической полосой в оперном творчестве Чайковского. Однако оба сюжета, предложенные Рачинским Петру Ильичу, — «Мандрагора» и «Раймонд Люллий» — остались невоплощенными, хотя первый из них не менее «Ундины» подходил под склад тогдашних симпатий Чайковского, а второй обещал множество эффектных и поражающих сцен во вкусе Мейербера. В музыкальном наследии Чайковского имя Рачинского оказалось связанным не с оперой. «Это — патент на бессмертие!» — с восторгом воскликнул Рачинский, узнав о посвящении ему Первого квартета. Увы, любезность в старинном вкусе оказалась плохим пророчеством: живет квартет, но слушатели не вспоминают того, кому он посвящен. И, может быть, напрасно. Место Рачинского в истории духовного развития Чайковского, по-видимому, значительно. «Вы спрашиваете, — писал Петр Ильич Рачинскому в 1881 году, — поминаю ли я вас? Не только поминаю, но часто думаю о вас; вспоминаю про различные выражения сочувствия вашего к моим музыкальным трудам, ободрявшие и утешавшие меня еще в то время, когда это было для меня величайшей редкостью; люблю припоминать приятные вечера, которые проводил у вас в вашей уютной квартирке на Дмитровке, нередко задумываюсь над странной судьбой вашей, столь неожиданно перенесшей вас с университетской кафедры на стул сельского учителя, — ну, словом, ваш милый, светлый образ жив в моей душе и никогда не изгладится из моей памяти».

Внешний облик А. Н. Островского так же далек от хрупкого изящества Рачинского, как не схож внутренний мир великого драматурга с миром, в котором жили экзальтированная мысль и поэтическое чувство татевского затворника.

Само понятие «романтизм» как-то не вяжется с тем сочным и грубо-прозаичным бытовым материалом, с чувствами и мыслями Подхалюзиных, Бальзаминовых, Мурзавецких, которые щедрой рукой внес

в литературу «Колумб Замоскворечья». Но это не вся правда об Островском. Как Бальзак и Гоголь, как Пушкин и Диккенс, он высится на рубеже двух художественных эпох. В его сознание глубоко впитались идеи и понятия, рожденные в лоне романтического искусства, особенно наглядно выступая в «Снегурочке», в «Воеводе», в исторических хрониках. И в то же время в его творчестве торжествует исполинская сила трезвого и ясного анализа, зоркая наблюдательность, умение, которого так не хватало романтикам, видеть в частностях целое, в отдельной личности отпечаток среды, словом, все то, что принесла человечеству новая эпоха, эпоха реализма.

Купеческий быт и колоритная, музыкальная на свой лад, речь Кадашей и Ордынки[1] не имели, вероятно, для Чайковского особенной цены. Но была в творчестве Островского иная сторона, часто задвигавшаяся в тень мощной бытописью и непосредственно обличительными задачами, но тем не менее живая и привлекательная. Театр Островского — это целая галерея незабываемо-трогательных, мучительно-правдивых женских образов. С каким добрым вниманием следит драматург за молодыми персонажами своих комедий, обычно — сильной характером, чистой душой девушкой и добросердечным, простоватым парнем, вырванным любовью из привычного состояния покорности судьбе, чтобы, наконец, взбунтоваться против несправедливости и отвоевать свое счастье. Какой трагический поворот принимала схожая тема в его драмах, какое глубокое сострадание вызывала судьба «воспитанниц», «бедных невест» и «бесприданниц», сломленных жизнью! Создатель музыкальных портретов Наташи и Андрея в «Опричнике» (а в дальнейшем Оксаны и Вакулы, Одетты и Зигфрида, Татьяны и Онегина, Лизы

[1] Кадашевские переулки и улицы Большая и Малая Ордынки в Замоскворечье — излюбленные места жительства старого московского купечества. На Малой Ордынке (ныне улице Островского) долгие годы жил сам драматург.

и Германа) должен был ощутить здесь нечто кровно близкое.

И еще одно обстоятельство нужно принять во внимание — мысли драматурга об искусстве, близком народу.

«Бытовой репертуар, — читаем в много позже составленной, но уже тогда, в конце 60-х и 70-х годов, обдуманной (и, несомненно, «обговоренной») записке Островского о народном театре,— если художествен, т. е. если правдив, — великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться. Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самосознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству». Для свежей публики, читаем дальше, «требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие искренние чувства, живые и сильные характеры, крепкая воля. Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; книжку журнала прочтут несколько тысяч человек, а пьесу просмотрят несколько сот тысяч».

Эти мысли (а может быть, и эти слова) вспомнятся Петру Ильичу, когда для того вполне созреет почва. Был у Островского еще один глубоко выношенный замысел — замысел народного спектакля с песнями, плясками, со сказочными чудесами и серьезной мыслью, притаившейся за привычными, с детства знакомыми образами деда Мороза и Весны Красны, Ивана-царевича, Кота в сапогах, Золушки и Спящей царевны. Единственным доведенным до сцены воплощением этого замысла осталась «Снегурочка», пьеса Островского с музыкой Чайковского. Так сроднился писатель с этой задачей, так близка она стала композитору, что текст и музыка были созданы в неправдоподобно короткие сроки, в немногие недели ранней, дружной весны 1873 года. Майским вечером спектакль уже был

поставлен. Большой театр дал для него свое здание, певцов (Кадмину и Додонова), балетную труппу и хор. Малый — свои лучшие силы: Ермолову, Федотову, Самарина и других. И хотя спектакль, наперекор разуму, не имел настоящего успеха, в памяти участников осталось светлое воспоминание о нем. Островский назвал очаровательной музыку Чайковского. Наиболее чуткие зрители рассказывали о спектакле с восторгом и нежностью даже многие годы спустя.

«Весна стояла чудная, — вспоминал Петр Ильич, — у меня на душе было хорошо, как и всегда при приближении лета и трехмесячной свободы. Пьеса Островского мне нравилась, и я в три недели без всякого усилия написал музыку». Музыку «Снегурочки» очень любил Н. Рубинштейн, и, после того как пьеса была снята с репертуара (что случилось уже в следующем сезоне), он целиком исполнил ее в концерте, имевшем большой успех. В этой музыке, строго соответствующей сценической задаче (в силу чего, например, сама Снегурочка не получила музыкальной характеристики — она ведь не поет песен в пьесе Островского), Чайковский сделал заметный шаг по пути реализма и при этом реализма, так сказать, вещественного, бытового. В той удивительной амальгаме поэзии и житейски-бытовой правды, какой является «весенняя сказка» Островского, музыка Чайковского, в отличие от позднее написанной оперы Римского-Корсакова, отвечала именно этой бытовой правде. Звучание реальной, «обыкновенной» деревенской песни особенно слышно в сцене провожания масленицы, в песне Леля «Как по лесу лес шумит», в девичьем хоре «Ай, во поле липонька».

Незабываемым эпизодом на пути к зрелости была встреча Чайковского с писателем, которого он решительно ставил выше всех когда-либо живших писателей, — встреча со Львом Толстым. В декабре 1876 года для приехавшего в Москву из Ясной По-

ляны автора «Войны и мира» Н. Рубинштейн устроил небольшой концерт. В круглом зале консерватории был исполнен Первый квартет Чайковского. «Может быть, ни разу в жизни... я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии,— вспоминал об этом дне Петр Ильич десять лет спустя,— как когда Л. Толстой, слушая Анданте моего 1-го квартета и сидя рядом со мной,— залился слезами».

Писатель и композитор встретились в этом месяце еще несколько раз; дважды Толстой провел у Чайковского полный вечер за дружеской беседой у рояля. «Сколько я не договорил с вами! — писал Лев Николаевич по возвращении в Ясную Поляну.— Даже ничего не сказал из того, что хотел. И некогда было. Я наслаждался. И это мое последнее пребывание в Москве останется для меня одним из лучших воспоминаний. Я никогда не получал такой дорогой для меня награды за мои литературные труды, как этот чудный вечер... А уж о том, что происходило для меня в круглом зале, я не могу вспомнить без содрогания... Вещи ваши еще не смотрел, но, когда примусь, буду — нужно ли вам или не нужно — писать свои суждения и смело, потому что я полюбил ваш талант».

В эти долгие часы зимних вечеров между двумя художниками велись сердечные беседы об искусстве, о долге артиста, о тщете внешних успехов и гибельности погони за успехом, о русской народной песне, этом бесценном сокровище в руках чуткого музыканта.

Наметившаяся дружба не получила продолжения. Толстой в ближайшие годы почти не покидал Ясной Поляны, Чайковский уже в 1877 году оставил Москву и надолго прервал почти все дружеские связи.

Но этой встречей с величайшим писателем-реалистом, быть может, подготовлялось завершение целого этапа в жизни композитора, целой полосы поисков и преодолений на пути к художественному реализму.

В исканиях, постепенно уводивших будущего автора «Евгения Онегина» все дальше от оперной эстетики романтизма, он по-новому начинает расценивать в эти годы опыт зарубежных композиторов. В любимых с детства «Дон Жуане» Моцарта, «Волшебном стрелке» Вебера для него выдвигается теперь на первое место поразительное мастерство музыкальных характеристик, создающих ясно очерченную индивидуальность героев. Смягчаются его, еще недавно строгие и недружелюбные, суждения о французской лирической опере. Быстрее всего наступает примирение с «Фаустом» Гуно. В студенческие годы Петр Ильич не без вызова утверждал, что уж если на то пошло, он предпочитает опере Гуно одноименный балет с заурядно-бесцветной музыкой Пуни. Но в конце 60-х годов его отношение к прославленной опере Гуно меняется, а в 1877 году он уже гневно защищает французского композитора в письме к Стасову. Теперь Гуно в его глазах первоклассный мастер. «Я считал бы себя счастливым человеком, — запальчиво писал Петр Ильич, — если бы мог написать оперу, хотя бы наполовину столько же прекрасную, как прекрасна опера «Фауст».

Меняется в лучшую сторону и отношение Чайковского к опере Гуно «Ромео и Джульетта». Показательна смена оценок оперы Тома «Гамлет». Еще в 1872 году это для него пример музыки, лишенной всякого подобия самобытности. Семью годами позже Петр Ильич сообщает, что очень любит эту оперу, и повторяет то же в 1884 году, ограничив на этот раз свою симпатию к опере Тома ее первыми тремя действиями. Как это понять? Едва ли Чайковский перестал воспринимать ранее претившие ему легковесность и сладковатую сентиментальность опер Гуно и Тома. Скорее он примирился с ними ради тех черт простоты и жизненности, которые выгодно выделяли французскую лирическую оперу на фоне громоздкой, исключительной по сюжетам, потрясающе эффектной «большой оперы» Мейербера.

Симпатии Чайковского к оперной музыке реалистического склада особенно полно проявились в его

отношении к «Кармен» Бизе. Петр Ильич услышал ее в Париже 8 января 1876 года, когда, круто оборвав свою критическую работу в «Русских ведомостях», уехал в состоянии сильнейшего нервного возбуждения за границу. Уже ранее известная ему по переложению для голоса с фортепьяно [1] опера Бизе произвела на Чайковского неизгладимое впечатление. «Редко в жизни я видел брата таким взволнованным от театрального зрелища», — писал Модест, бывший на спектакле вместе с ним. «По-моему, это в полном смысле *шедевр,* т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи», — писал сам Петр Ильич впоследствии. «Я выучил ее чуть не наизусть всю от начала до конца», — писал он в декабре 1877 года, а хор марширующих мальчиков в первой картине «Пиковой дамы», живо напоминающий уличную сценку в начале «Кармен», свидетельствует, что отношение Чайковского к наиболее совершенному образцу французской реалистической оперы осталось неизменным и в последние годы жизни.

Идеал интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте, каждому понятном и психологически близком, глубокая уверенность в том, что простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы, — эти положения оперной эстетики зрелого Чайковского, постепенно складываясь, определяют и его оценки чужого опыта. Встреча с «Кармен» потому и оставила такое огромное впечатление, что отвечала его поискам нового, настоятельно нужного слова. Знакомству двух композиторов, однако, не было суждено состояться. Непонятый, отвергнутый критикой и парижской публикой Бизе умер летом 1875 года, за семь месяцев до дня, когда, купив его портрет, Чайковский записал на нем знаменательную дату — 8 (20) января 1876 года.

---

[1] Переложение было прислано ему из Парижа Владимиром Шиловским, присутствовавшим на первом представлении оперы и сумевшим, несмотря на полный неуспех оперы, высоко оценить ее.

Иными путями шли к реализму балакиревцы. Для них важнейшими чертами юношеского романтизма были враждебное отношение к добетховенской музыке, презрительное отвержение исторически сложившихся музыкальных форм, ненависть к эстетическому догматизму, доходившая до отрицания каких бы то ни было обязательных норм, и вытекавшая из этого недооценка доступности музыки. Привычное легко отождествлялось ими с пошлым. Во всем этом было много свежести, таланта, буйного задора молодости, но задержка на этой фазе была бы крайне опасна. И действительно, в 70-х годах совершается выход балакиревцев из тесного круга первоначальных понятий. Труднее всех пережил кризис роста самый молодой из участников кружка — Римский-Корсаков. Возможно, это произошло потому, что он круче других повернул в сторону от прежней дороги.

В начале января 1875 года Петр Ильич получил от Римского-Корсакова письмо, которое глубоко тронуло и взволновало его. Письмо это не дошло до нас. Мы знаем о его содержании по более позднему пересказу Петра Ильича. Практические сведения, несколько лет назад позаимствованные у Балакирева, более не удовлетворяли Корсакова. Взыскательный художник казался себе невеждой и самоучкой. «Он пришел в глубокое отчаяние, — вспоминал потом Чайковский, — когда увидел, что столько лет прошло без всякой пользы и что он шел по тропинке, которая никуда не ведет. Он спрашивал тогда, что ему делать».

Ответ был ясен и самому композитору — надо было учиться. Представление об искусстве как о чем-то не поддающемся учебным правилам, представление о творчестве как о вдохновении, дополненном чисто технической сноровкой, сменялись понятием о художественном труде, для которого сверх дарования нужны основательные знания и приобретаемые путем длительного упражнения навыки. Эти антиромантические теории энергично и с блеском развивал в печати Ларош, доводивший их до крайних выводов и требовавший для композиторов последовательно-

исторического изучения основ музыки — начиная с контрапунктистов XV и XVI веков, по отношению к которым даже Бах был композитором очень новым.

Но, пойдя на выучку к старшим классикам, возможно, под прямым влиянием Ларош[1], со всей энергией взявшись за изучение контрапункта и искусства фуги, Римский-Корсаков тем не менее продолжал искать опоры в Чайковском. После лета 1875 года, когда он написал огромное количество контрапунктических упражнений (только фуг — шестьдесят одну), Римский-Корсаков не без удовлетворения извещал Чайковского: «Мне кажется, что это не мало. Желаю знать ваше об этом мнение, так как вы много работали, будучи в консерватории, а кончив ее, писали всегда много и быстро». От высокомерного отношения к «многописанию», примеров чему нет числа в статьях Кюи и Стасова, не осталось и следа. Скорее обратное — композитор переживал одностороннее увлечение техникой, отразившееся и на его произведениях этих переходных лет.

Но Петр Ильич не поделился с Корсаковым своими опасениями. Несравненно важнее было поддержать художника на его нелегком пути. «Знаете ли, что я просто преклоняюсь перед вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером, — писал в ответ Чайковский. — Все эти бесчисленные контрапункты, которые вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего *Садко*[2], что мне хотелось бы прокричать про него целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к вашей артистической личности. Как я мелок, жалок, самодовольно наивен кажусь себе, когда сравниваю себя с вами! Я часто ремеслен-

---

[1] Кроме общих воззрений Ларош, тут могли повлиять и его прямые отзывы о сочинениях Корсакова, в которых критик видел проявления большого таланта, ограниченного узким кругом знаний и недостатком техники.

[2] Не оперу, написанную много позже, а симфоническую поэму «Садко».

ник в композиции, вы будете *артист-художник* в самом полном смысле слова... Я... убежден, что при вашем громадном даровании, в соединении с тою идеальною добросовестностью, с которою вы относитесь к делу, — из-под пера вашего должны выйти сочинения, которые далеко оставят за собою все, что до сих пор было написано в России».

Пройдут годы, и Римский-Корсаков в большой мере оправдает ожидания Чайковского. Из-под пера его выйдут «Снегурочка» и «Сказка о царе Салтане», «Испанское каприччио» и опера «Садко», «Сказание о граде Китеже» и «Золотой петушок». В них композитор найдет свое, и в своем роде гениальное, преодоление романтизма и в то же время даст новую жизнь возникшей в недрах романтизма опере-сказке, основанной на образах и приемах народного творчества.

Четверть века спустя он снова встретился с Петром Ильичом. Во втором томе написанной Модестом «Жизни П. И. Чайковского» Римский-Корсаков прочитал письмо, в котором высказаны были заветные убеждения художника: «Настоящий честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен... Нужно терпеть и верить, и вдохновение неминуемо явится к тому, кто сумел победить свое *нерасположение*... Я счастлив, что не пошел по стопам моих русских собратов, которые, страдая недоверием к себе и отсутствием выдержки, при малейшем затруднении предпочитают отдыхать и откладывать. От этого, несмотря на сильные дарования, они пишут так мало...» Автор «Садко» энергично отчеркнул на своем экземпляре книги последнюю фразу и пометил на полях: «Очень интересно...»

Романтическая теория вдохновения, так много в свое время давшая художникам, освободив их от ремесленной рутины и узко-школьных правил, в то же время открывала настежь ворота дилетантизму. Против него-то энергично выступал Чайковский. Преодолевая и в этой области односторонность враждебных друг другу направлений — академизма и ро-

мантизма, — Петр Ильич пришел к органическому сочетанию идей художественного труженичества и артистического вдохновенного подъема. Это было подлинной победой реализма. Ее значение полностью сохраняется и в наши дни.

Глава VIII. НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ



апреля 1866 года, через три с лишком месяца после переезда в Москву, Петр Ильич писал Анатолию о семействе Тарновских, у которых он в это время бывал: «Они подчас меня ужасно бесят своею невообразимою пустотой и чисто московскою привязанностью ко всему отсталому, старому, к муравьевщине, катковщине и т. д.».

Интересно это подразумеваемое между строк противопоставление радикально-мыслящей петербургской среды, с которой Чайковский успел сродниться за годы учения в консерватории, новой для него среде, поражающей затхлостью взглядов. Характерно резкое осуждение реакции в ее наиболее типичном выражении. М. Н. Муравьев, палач Литвы и Белоруссии, душитель восстания 1863 года, Муравьев, которого весь крепостнический лагерь прочил в военные диктаторы, и М. Н. Катков, крупный реакционный публицист, влиятельный редактор «Московских ведомостей» и «Русского вестника», — это были поистине символы воинствующего мракобесия.

Стоит отметить, что письмо Чайковского написано не в спокойной обстановке политического затишья, а в самый разгар бешеного оживления реакции. Неудачное покушение на Александра II, совершенное Каракозовым 4 апреля 1866 года, правительство использовало, чтобы подогреть монархические чувства и, по возможности, изолировать революционные круги от народа. Шапочного мастера Комиссарова, помешавшего выстрелу Каракозова, газеты провозгласили народным героем. В музыкальных магазинах появились новенькие фортепьянные пьесы: Бюхнер — «Ра-

дость России, кадриль из русских песен»; Дюбюк — «Незабвенный день 4 апреля»: Фюрстнов — «Комиссаров-полька, с портретом»; Шуберт — «Комиссаров-марш, с портретом»; и, наконец, программная пьеса Оппеля без портрета, но зато, если верить заглавию, выражавшая «общее чувство при известии о спасении драгоценной всем жизни его императорского величества». Дворянская реакция дождалась светлого дня. 22 мая того же года Одоевский записал в своем дневнике: «Точно так же, как до 19 февраля 1861 года крестьяне в каждом акте правительства искали намека на свое освобождение, так теперь помещики ищут в каждом правительственном акте восстановление крепостного состояния...»

В этой атмосфере разгула темных вожделений и озлобленного монархизма вчерашние либералы торопливо отрекались от былых убеждений и заявляли себя горячими поклонниками твердой власти. Чайковский остается незатронутым этим попятным движением. Его отношение к катковщине не меняется и в дальнейшем.

В 1869 году в одном из писем к Балакиреву он ядовито вышучивает «порядочного москвича», который «спит в тени Ивана Великого», ест поросенка с кашей в Московском трактире Гурина, по девять раз в день пьет чай и «учитывается» «Московскими ведомостями» Каткова. Позднее, уже в совсем иной полосе своей жизни, Петр Ильич все еще с решительным отвращением отзывается о Каткове, этом «цепном псе» самодержавия, как он сам себя именовал.

Политические суждения редко встречаются в письмах Петра Ильича, но в течение длительного времени их общий характер остается неизменен. Официальный монархизм снова и снова вызывает его презрительную насмешливость. «У нас здесь цари, — пишет он в 1874 году, когда Москву посетили Александр II с наследником и множеством иностранных принцев. — Очень торжественно, и гам страшный». Еще разительнее сарказм его писем в ответ на сделанное ему предложение написать увертюру по случаю 25-летия царствования Александра II или кантату на открытие

храма Христа-спасителя. «Душа моя! — отвечает он Юргенсону. — Ты, кажется, думаешь, что сочинять торжественные пьесы... есть какое-то высочайшее блаженство... Ты мне предоставляешь выбор того или другого торжественного события, как будто я могу прельститься одним из них!» Несколькими днями позднее: «Я тебе написал то, что по поводу предложения почувствовал, а почувствовал я крайнее отвращение. Да без отвращения и нельзя приниматься за музыку, которая предназначена к прославлению того, что в сущности ни мало не восхищает меня. Ни в юбилее высокопоставленного лица (всегда бывшего мне порядочно антипатичным), ни в *Храме,* который мне вовсе не нравится, нет ничего такого, что бы могло поддать мое вдохновение».

Шли годы. Незаметно, неуклонно менялась жизненная обстановка Чайковского. Менялась Москва, из усадебной и захолустной все более превращавшаяся в купеческую и фабричную, по ночам оглашаемую протяжными паровозными гудками, днем — шумную, деловую Москву. Менялась Россия. Семидесятые годы — великое перепутье. Революционное «шестидесятничество», непосредственно связанное с полным оптимизма демократическим просветительством, уступает место новым течениям, и прежде всего — народничеству разных оттенков. В душевном созвучии передового русского человека сильнее начинают звучать ноты жертвенности, все более настоятельной кажется необходимость искупить вину перед страдающим и темным народом. Небывалую остроту приобретают вопросы нравственного порядка. Героями литературы становятся «люди с больной совестью», мучительно анализирующие свое сознание и поведение, томительно ищущие правильного пути, правильной жизни. Таковы Константин Левин в «Анне Карениной», Николай Ставрогин в «Бесах», Иван Карамазов в «Братьях Карамазовых» и даже герой некрасовской поэмы «Рыцарь на час». Стремительный подъем научного и художественного творчества, бодрый дух созидания уживаются в семидесятые годы с горьким, то надрывным, то жалобным тоном, господствующим

в народнической и либерально-интеллигентской журналистике. Это кидающееся в глаза противоречие отражало глубокие, мучительные противоречия самой жизни.

Две струи текут, не смешиваясь, во многих произведениях Петра Ильича. Патетические интонации, тихие жалобы, страстные, но тщетные порывы и светлый мир природы, полная свежей силы народная жизнь. Этот контраст одинокого страдания и бурной, праздничной, оптимистической стихии впервые выявился с такой силой в произведениях Чайковского середины 70-х годов. Никогда еще могучая, жизнерадостная сторона действительности не звучала в его творчестве так мощно, как в финале Второй симфонии, в Первом фортепьянном концерте, в некоторых эпизодах оперы «Кузнец Вакула». Никогда трагическое ощущение жизни не находило до того у Чайковского такого потрясающего выражения, как в медленной части Третьей симфонии. Но в этих же произведениях композитор делает громадный шаг на пути к синтезу личного и народного начала. Значительную роль в разрешении задач, вставших перед Чайковским, сыграло его обращение к украинской песенности. Впечатления, навеянные московской средой, дополнены в эти годы впечатлениями, полученными во время летних пребываний Петра Ильича в Каменке, в семье его сестры Александры Ильиничны Давыдовой [1].

Каменка — некогда имение выдающегося декабриста Василия Львовича Давыдова, место сборищ «умов оригинальных, людей известных в нашей России» (по определению Пушкина, гостившего там в 1820—1821 годах) — теперь, покорная общему закону, переменилась неузнаваемо. О славном прошлом напоминала, пожалуй, только Александра Ивановна Давыдова, вдова декабриста, разделившая с ним сибирскую ссылку. Из скромной доли (она была дочерью

[1] Начиная с 1875 года, Петр Ильич неоднократно гостил также в небольшом имении Вербовка, приобретенном Л. В. Давыдовым и расположенном невдалеке от Каменки.

мелкого провинциального чиновника) судьба подняла ее высоко, кинула затем в читинскую и красноярскую глушь и, не сломив, не искалечив нравственно, только закалив, вернула тридцать лет спустя на старое пепелище. Управлял имением дельный хозяин и прекрасный семьянин Лев Васильевич Давыдов, один из младших сыновей Василия Львовича и муж Александры Ильиничны, урожденной Чайковской. Здесь, среди быстро увеличивающейся семьи, целого племени племянниц и племянников, Петр Ильич отогревал душу и, легко сбрасывая бремя забот, затевал то игры в лесу, то театральные представления, в которых выступал суфлером, режиссером и аккомпаниатором. Здесь благоговейно слушал он неторопливые рассказы Александры Ивановны о временах Пушкина и Пестеля, о катастрофе, отправившей в рудники и казематы добрую половину мыслящей России, о декабристах на поселении и о красноярском доме Давыдовых, где находили теплый приют и материнское попечение все проезжавшие через город товарищи по борьбе и несчастью. Здесь Чайковский каждое лето в течение многих годов соприкасался и роднился с ранее незнакомым ему украинским простым людом, его певучей речью и поэтической, западающей в душу песнью.

Украинская песня, близко родственная русской, в то же время заметно отличается от нее большей открытостью чувства, мягкостью лиризма, иным, более светлым и чувственным колоритом. Петр Ильич не искал в украинской песне величавых отзвуков седой старины. Он слушал и любил ее такой, как она поется в быту, со всеми позднейшими напластованиями, со всеми отпечатками жизни. А песни по целым дням слышались из разных уголков каменской усадьбы. Пела прачка, пели работницы в саду, девушки на кухне. Теплыми вечерами молодежь собиралась в кружок на черном дворе, и далеко неслись тогда бойкие звуки гопака и дробный, крепкий перестук подкованных чоботов, а то и переливчатый, водянисто-прозрачный звон бандуры и торжественный речитатив захожего слепца-бандуриста.

Русская песня впиталась в сознание Чайковского еще с первыми младенческими впечатлениями, и когда его лирическое волнение разрешалось в звуках, эти звуки слагались в русские по своему складу мелодии. Иное дело песня украинская, близкая, но не своя. В ней открылся композитору источник менее личных эмоций, через нее он живее ощущал полнокровное веселье без щемящей сердце тоски, раздумье без затаенной горечи.

Вот почему в поисках менее напряженно-драматических сюжетов и более повседневного, житейского музыкального материала украинская песня оказалась насущно-нужной композитору. Впервые это обнаружилось во Второй симфонии.

Симфония эта, которую Кашкин не случайно называл «малороссийской», носит, в отличие от Первой, несравненно более описательный характер[1]. Разумеется, лирическая струя сильна и здесь (особенно в первой части), тем не менее объективные образы преобладают. Эпический склад властно дает себя знать в той же первой части, где над лирическими эпизодами господствует широкая, торжественно-печальная тема песни «Вниз по матушке по Волге» (в чудесном украинском варианте напева). Во второй части, сопоставляя причудливый, чуть игрушечный марш, позаимствованный из «Ундины», с обработанной в украинском духе русской песней «Пряди, моя пряха»[2], в третьей, но, конечно, полнее и сильнее всего в финале, основанном на шуточной украинской песне «Журавель», композитор вдохновляется образами, картинами, явлениями окружающего мира. Даже в оркестровке отдельных эпизодов Второй симфонии Чайковский мастерски воспроизводит характерное звучание народных инструментов.

Близость симфонии к народному быту и народному исполнительству живо ощущал сам компози-

---

[1] Речь здесь идет о первой редакции симфонии, подвергшейся значительной переделке в 1879—1880 годах.

[2] Отмечено Г. Тюменевой в ее статье «Чайковский и украинская народная песня» (сборник «Из истории русско-украинских музыкальных связей», М., 1956).

тор. Сообщая Модесту об успехе первого исполнения, он шутливо добавлял: «Честь этого успеха я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения — *Петру Герасимовичу*[1], который, в то время как я сочинял и наигрывал «Журавля», постоянно подходил и подпевал мне: «Таки, таки, дыбе, таки, таки щипле». Но бойкий, насмешливый мотив «Журавля» получил в симфонической обработке Чайковского грандиозный характер, стал образом простодушно-грубоватого, но великолепного по своему мощному одушевлению народного веселья. Кашкин писал, что последняя часть Второй симфонии «представляет истинно гениальный взмах высокого таланта», отмечая «чудесные вариации на главную тему» и «удивительный эффект басов, идущих исполинскими тяжелыми шагами». Он смело сопоставлял финал симфонии с «Камаринской» Глинки, находя близкое родство и в то же время огромную разницу между обоими композиторами: «в тонком изяществе склада гениальной фантазии Глинка все-таки недосягаем, — писал Кашкин, — но в шири и мощи композиции берет верх Чайковский».

Вторая симфония имела выдающийся успех. В первом сезоне она была исполнена оркестром Московского музыкального общества три раза — факт, кажется, небывалый, в летописях московской жизни. На втором из этих концертов, по словам корреспондента петербургского «Музыкального листка», «восторг публики был необыкновенный». «Весьма талантливому и трудолюбивому молодому композитору» были поднесены в тот вечер «большой лавровый венок и весьма ценный золотой кубок».

Означал ли этот успех и почти единодушное одобрение критики, что Вторая симфония с ее живыми реалистическими чертами и полнокровным народно-праздничным финалом решила общую задачу, стоящую перед Чайковским? Нет, Вторая симфония не была завершением поисков. Она была скорее началом их. Следующий шаг, Третья симфония, при поразительных проблесках, позволяющих слышать в про-

[1] Буфетчику Давыдовых.

изведении 1875 года то трепетную выразительность «Евгения Онегина», то зловещие, насмешливо-грозные интонации из музыки злой феи Карабос, то прообразы баллады Томского, в целом — шаг в сторону. Симфония теряет целостность, дробится на отдельные куски неравной ценности. Необычайно богатая обещаниями, Третья симфония беднее всех остальных завершенными достижениями.

Вершину исканий Чайковского первой половины 1870-х годов образует его гениальный Первый концерт для фортепьяно с оркестром.

Он написан в зимние месяцы 1874/75 года, но дышит негой весны, жаром и привольем лета. Светлый колорит, народная праздничность, молодая энергия, хочется сказать — мускулистость этого произведения вдохновлены мощным чувством жизни.

Концерт открывается патетическим, одновременно скорбным и властным, коротким мотивом. Сверкающими, как излом молнии, могучими аккордами сопровождает фортепьяно голос оркестра, пока само не перенимает выросшую из начального мотива широкую, величавую мелодию. Лучезарно яркий свет и набегающие тени, от которых свет кажется еще ярче, сменяют друг друга. Вступление кончено. Оркестр и фортепьяно дружно ведут бурно оживленную, задорную тему. До конца концерта это единодушие не нарушится. Бравурная пианистическая виртуозность — необходимая принадлежность избранного Чайковским жанра — нигде не перейдет в пустое, не заполненное чувством щегольство техникой. Радость победы над косной инерцией, радость упругого движения озаряет стремительные пассажи и энергичные броски. Праздничная насыщенность и яркость звука, настоящий пир и ликование раскованной музыкальной стихии властно покоряют слушателя. Этот деятельный, одухотворенно-динамический характер составляет привлекательнейшую черту концерта. Ее оттеняют задумчиво-созерцательные, тревожные или ласково-любовные эпизоды. Полна обаяния бесконечно разнообразная, переливающаяся всеми красками, трепещущая напряженной и нежной жизнью средняя

часть концерта. Крайние части в значительной мере основаны на украинских народных мелодиях — напеве слепых лирников, записанном Петром Ильичом на базаре в Каменке (первая часть концерта), и хороводной песне «Выйди, Иванко, запевай веснянку», использованной в финале. Но Чайковский не просто воспроизводит народные напевы. Он преобразует их, сообщая плавному напеву лирников неожиданную остроту и ритмическую подвижность, ускоряя и тем существенно меняя характер веснянки, сообщая финалу концерта упоительную широту и мощь. Но ведь это и значило, в понимании Чайковского, вырастить из драгоценного зерна живое растение. Это и значило в простом жизненном явлении, в привычных жалобных напевах лирников, в трогательном весеннем заклинании сил природы услышать душу народа в ее светлом, могучем, неудержимом росте.

Странная судьба постигла в первое время это произведение Чайковского. В кругу «Могучей кучки» концерт был встречен с недоумением и осуждением. Самый жанр фортепьянного концерта признан был в этом кругу безнадежно устаревшим и ложным. Кюи как-то уверял печатно, что не в состоянии принудить себя слушать фортепьянные концерты Бетховена даже в превосходном исполнении Николая Рубинштейна. Балакирев, приступив к работе над фортепьянным концертом еще в конце XIX века, вскоре бросил это оказавшееся неблаговидным занятие и вернулся к нему лишь сорок лет спустя, в новом веке. «Музыкальное общество намерено кое-чем хорошим угостить, — отмечал Мусоргский, проглядывая афишу, где значились и фамилия Чайковского и его предположенный к исполнению концерт, — но зачем *фортепьянный концерт!*» Но и Ларош признал концерт занимающим второстепенное место между другими произведениями Чайковского[1].

Самое непостижимое, что Николай Рубинштейн, будущий образцовый истолкователь концерта, с громадным успехом игравший его в России и за

[1] Впоследствии (и даже довольно скоро) он радикально изменил свое мнение.

границей, сначала не понял его. Отрицательная оценка, притом выраженная в безоговорочной и резкой форме, глубоко задела Петра Ильича и надолго охладила отношения между друзьями. Почти единодушное осуждение произведения, получившего затем поистине всемирное признание, свидетельствует о его принципиальной новизне. Ведь Чайковский создал *первый* русский фортепьянный концерт, открыв дорогу фортепьянным концертам Рахманинова, Корсакова и самого Балакирева. Прокладывалась еще никем не хоженная тропа [1]. Преодолевались предубеждения, имевшие власть и над самим композитором. Нелюбовь к сопоставлению «бескрасочного» тембра фортепьяно со звучностью оркестра[2] он и сам разделял в студенческие годы.

Третьим крупным произведением этих лет, вдохновленным украинской жизнью и украинской народной музыкой, была опера на сюжет гоголевской «Ночи перед рождеством» «Кузнец Вакула»[3]. В ней Чайковский делает энергическую попытку выйти из рамок условной оперности.

Бытовой, искрящийся поэзией и юмором гоголевский сюжет и сама новизна жанра лирико-комической оперы облегчили композитору разрыв с тяготившими его оперными традициями. «Кузнец Вакула» был написан с огромным увлечением, менее чем за три летних месяца 1874 года (быстрее, чем любая опера Чайковского) — убедительный признак внутренней подготовленности творческого процесса.

Чайковскому чудесно удались полные жизни и поэзии народные хоры, грубоватые, насыщенные народным юмором сцены, героиней которых является бойкая Солоха, наконец лирическая, окрашенная тоскою по любви без мучений характеристика кузне-

---

[1] Фортепьянные концерты А. Рубинштейна и даже лучший из них, Четвертый, несомненно облегчивший труд Чайковского, не носят признаков русской школы.

[2] Эта слуховая особенность наблюдается и у других музыкантов тех лет — у композитора Брамса, дирижера Никиша.

[3] Впоследствии Чайковский переработал свою оперу, получившую при этом новое название — «Черевички».

ца — смелого и смышленого в обращении с людьми и даже с бесами, робкого с гордой и капризной красавицей Оксаной. И все же для подлинного торжества Чайковскому не хватало более индивидуальных и глубоких музыкальных характеров, конфликта более значительного, чем это позволял сюжет. С меткой характеристикой жизненной среды в опере не соединялось то богатство душевной жизни, которое уже пленяло слушателей «Ромео», «Бури» и «Франчески». Недаром после «Кузнеца Вакулы» композитора потянуло к большой психологической драме.

Но была в «Кузнеце Вакуле» еще одна сторона, путь от которой вел не к опере, а к балету. Симфонический антракт перед хором русалок в первой картине третьего действия оперы и самый хор, получившие, к слову сказать, высокую оценку в рецензии Стасова[1], означали появление в творчестве Петра Ильича нового начала. Романтическая приподнятость впервые преодолевалась здесь на излюбленной почве романтиков, на почве поэтической сказки. Было бы ошибкой думать, что при этом от сказки оставляются только названия и, скажем, хором русалок композитор называет хор скучающих и грустящих девушек, а под именем беседующего с ними Лешего изображает грубоватого и властного крестьянина. Бесполезность и фальшь такого маскарада очевидны. Правдивый сам по себе хор девушек от переименования в хор русалок и от размещения в безлюдном, глухом месте потерял бы всякое правдоподобие, стал бы поистине нелепым.

И наоборот. Образ русалок или других сказочных существ правдив, когда отвечает *представлениям* о них, отразившимся в народной сказке. В него в этом случае входят живые человеческие черты, тонко отобранные, отфильтрованные народным творчеством. Они-то и сделают сказочные образы близкими и влекущими. Но этого мало. Сказочный образ, обычно олицетворяющий силы природы, должен выразить

---

[1] «Всемирная иллюстрация» № 421, 29 января 1877 г., за подписью М. С.

поэтическое ощущение этих сил и состояний природы, будь то белый кипень грозной вьюги или лесное зимнее затишье, лунная, прозрачно-стеклянная ночь на берегу озера или щедрый, упоительный аромат цветущего весеннего сада. Наконец в этот правдивый и реалистичный сказочный образ непременно входит элемент таинственности, неполной разгаданности, без которого нет сказки, а может быть, нет и поэзии. В нем прямее всего отражается безграничность мира и относительная ограниченность сознания, то, что философы называют бесконечной познаваемостью и неисчерпаемостью материи.

Таким образом, сказочные образы и сюжеты, послужившие одним из наиболее живительных источников романтического искусства, сообщившие ему особенное очарование, таили в себе драгоценные залежи, ожидавшие руки художника иной эпохи. Вот почему образы народной фантазии могут с поражающей реалистической силой жить новой жизнью в творчестве Пушкина, в операх-сказках и операх-легендах Римского-Корсакова. Вот почему в «исповедании художественной веры» Чайковского, в его письме к Танееву от 2 января 1878 года вслед за чеканным определением «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое», следует такая, на первый взгляд, неожиданная фраза: «Я не прочь также от фантастического элемента, ибо тут нечем стесняться и простору фантазии нет границ». Вот почему зрелому реалистическому творчеству Чайковского нисколько не противоречат элементы фантастики и прежде всего его три гениальных балета-сказки.

Первым из них было «Лебединое озеро»[1]. Несмотря на новизну для Чайковского балетного жанра, оно тесно связано с его предшествующими созданиями. Наиболее насыщенный симфонической музыкой тре-

[1] Характеризуемый далее замысел Чайковского раскрывается как в его музыке к балету, так и в первоначальном либретто «Лебединого озера», опубликованном в подробном изложении в 1876 году.

тий акт «Вакулы» поразительно близко подводил к важным элементам сюжетного и конструктивного замысла Чайковского: к резко контрастному сопоставлению «лебединых» четных актов балета и «придворных», или «дворцовых», нечетных. В «лебединых» было раздолье поэтическим, глубоким человеческим чувствам, раздолье фантазии и чувству природы. Здесь сильнее сказывалась и симфоническая природа балетной музыки, ее органическая связность и текучесть, такие близкие особенностям человеческого переживания, человеческой душевной жизни. Зародышем этих сказочно-поэтических актов и был трогательно чистый русалочий хор «Вакулы». Наоборот, танцы и торжественные шествия третьей картины того же акта превратились в широкую картину придворной жизни в «Лебедином озере». Отдельные танцевальные эпизоды дают в совокупности ослепительно красивый, но, разумеется, внешний образ того, что по самой своей природе лишено глубокого содержания. Симфоническое развитие, естественно, уступает здесь место принципу сюитной или дивертисментной музыки. Если из симфонической музыки, как из песни, «слова не выкинешь», то в концертной сюите или в театральном дивертисменте можно добавлять и выкидывать отдельные звенья. Вакула, перелетая на плечах у Беса из поэтических окрестностей гоголевской Диканьки прямо на придворное торжество, подобно принцу Зигфриду, возвращающемуся от берегов Лебединого озера в свой великолепный дворец, совершает одновременно скачок из мира симфонической в мир сюитной музыки.

Но в опере полет Вакулы — лишь живописный мазок. В «Лебедином озере» контраст фантастического и реального составляет подлинную подоснову сюжета. Два женских образа соответствуют двум мирам и двум музыкальным сферам балета: добрая фея Одетта и дочь злого гения (герцога Ротбарта) Одиллия. В Одетте сливаются черты чистой сердцем, бескорыстно и верно любящей девушки с образом сказочного духа природы, окруженного таинственной прелестью благоуханной летней ночи, озаренного тре-

петным светом луны, бросающей золотую мерцающую дорожку в озерную гладь. Веселая и простодушная при первой встрече с принцем, горячо и безоглядно любящая в хореографическом дуэте с ним, полная любви, горя и отчаяния в последнем акте, она — родная сестра Ундины, хотя и без шаловливости и капризов девушки-подростка. Но как обогатился, как заиграл красками этот образ! Музыкальный портрет Одетты, складывающийся из нескольких чудесных звеньев, образующий несколько различных, но слитных граней, — одно из высоких созданий композитора, не теряющее в своем обаянии даже рядом с более глубокими и разносторонними музыкальными образами Татьяны и Лизы.

Менее рельефна музыкальная характеристика Одиллии. Образ бездушной светской красавицы, во всем противоположной Одетте и все же странно похожей на нее, создается на сцене средствами танца и грима на основе нейтральной общетанцевальной музыки. Совсем не получил музыкальной индивидуальности герцог Ротбарт, злой гений. Его роль по замыслу Чайковского была незначительна. Стремительное нарастание драматического напряжения к концу третьего акта и появление среди бальной музыки звучащего теперь страдальчески и тревожно мотива «лебединой песни» заменяют, как это часто будет потом у Чайковского, развернутую характеристику злой силы, разрушившей своим вмешательством счастье любящих. В позднейших постановках, уже начиная с 1880 года, балетмейстеры, не привыкшие к своеобразному внутреннему ходу событий и настроений лирической трагедии, созданной композитором, принялись старательно помогать музыке. Злой гений был введен в «лебединые» акты, где за отсутствием более подходящего музыкального материала ему была отдана музыка, окрашенная тревогой и печалью. Злая сила, правда, к ущербу для тонкого психологического рисунка Чайковского, получила более наглядное и осязаемое сценическое бытие. Этот процесс внешней драматизации пошел особенно энергично после переделки либретто балета Модестом Ильичом, уже по

смерти создателя «Лебединого озера». Подлинная тема балета, такая близкая к темам «Ундины» и «Русалки», была забыта и замещена темой верной любви, изнемогающей (или торжествующей — в зависимости от господствующего вкуса) в борьбе со злой силой. Носителем этой верной любви сделан был принц Зигфрид, в изящном музыкальном образе которого, однако же, не было ничего героического. Его столкновение со злым гением во многих постановках понималось несколько упрощенно — как физическая борьба между человеком и крылатым чудовищем. Борьба кончалась в таких случаях победой человека и счастливым браком — тема сама по себе привлекательная и воплощенная во многих сказках и во многих спектаклях, но для музыки Чайковского к балету «Лебединое озеро», в сущности, посторонняя.

Эта музыка дышит такой светлой печалью, такой страстной мечтой о нежном и гордом, «лебедином», девичестве и о первом чувстве, прозрачном, как хрусталь лесного родника, таким горячим юношеским порывом к идеалу, что ее прелесть пробивается сквозь все толкования и все переделки, талантливые и бездарные. «Лебединое озеро» стало самым любимым балетом Чайковского, более того — вообще самым любимым балетом во всем мире.

С «Лебединого озера» началась новая эпоха в истории балета: эпоха глубокого по содержанию «симфонизированного» балета, в котором музыка из подсобного, аккомпанирующего элемента стала основой хореографического действия. Безотчетная тоска и светлая окрыленная мечта, бурная смятенность, глубокая поэтическая скорбь, трепетная нежность, по праву вошли в замкнутый мирок балетной музыки, сообщая ей неведомые ранее выразительность и драматизм.

После мощных гимнов жизни, прозвучавших в фортепьянном концерте и Второй симфонии, Чайковский вернулся к тревожным образам «Грозы» и «Ундины». Замысел, давно его привлекавший, композитор осуществил на самом пороге своей творческой зрелости.

Глава IX. В 1877 ГОДУ



ва произведения Чайковского завершают московский период его творчества: Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Если бы от всего созданного композитором уцелели только они, этого было бы довольно, чтобы сохранить Чайковскому место среди величайших деятелей искусства: с такой гениальной полнотой воплотились в них чувства, волновавшие лучших людей его времени, с такой правдой выразил художник одушевлявший его идеал нравственно прекрасной личности. Это уже не горный кряж, не нагорье творчества, это его вершины, предельные точки. «Онегин» находится в числе самых обаятельных, самых поэтических созданий Чайковского.

Слово «поэтичность» уже встречалось не раз на нашем пути. Что же, в сущности говоря, оно означает, о какой поэтичности идет речь? Есть поэтичность романтическая, черпающая главное свое очарование в том, что она не похожа на окружающую будничную жизнь. Такова поэтичность южных поэм Пушкина, ранних произведений Лермонтова, кавказских повестей Марлинского. Такова была, до известной степени, поэтичность опер Доницетти и Беллини, поэтичность старинного романса и сентиментальных пьес для фортепьяно — ангельски бестелесной «Молитвы девы», всевозможных «Rêveries» («грез») и «Doux souvenires» («нежных воспоминаний»).

Есть иная поэтичность, коренящаяся в реальном. В самые безотрадные полосы русской жизни, в самые, по слову Некрасова, «подлые» времена струилась, не иссякая, подспудная живая прелесть бытия. Вставали румяные рассветы, водили хороводы девушки, наливался молодой силой колос, звенели песни на покосах. Не уходили, только затихали, таились в скромном трудовом и семейном кругу те творческие силы, которые, дай время, при изменившихся обстоятельствах обнаружат себя ослепляющей россыпью народных талантов, могучей поступью крупных деятелей, самоотверженных борцов за народное дело.

Беспросветного мрака не бывает. Тем более не могло его быть в России XIX века, полной смутных, неосознанных пробуждающихся сил. Художник в самой действительности, богатой красками и кипящей противоречиями, находил черты прекрасного и сливал эти черты в живые образы. Без них не полон был бы художественный реализм, велика опасность обеднить действительность и тем исказить ее. Без поэзии реального утрачивается перспектива развития и самая пламенная гражданская скорбь готова вылиться в безысходное отчаяние или, того хуже, в обывательское уныние.

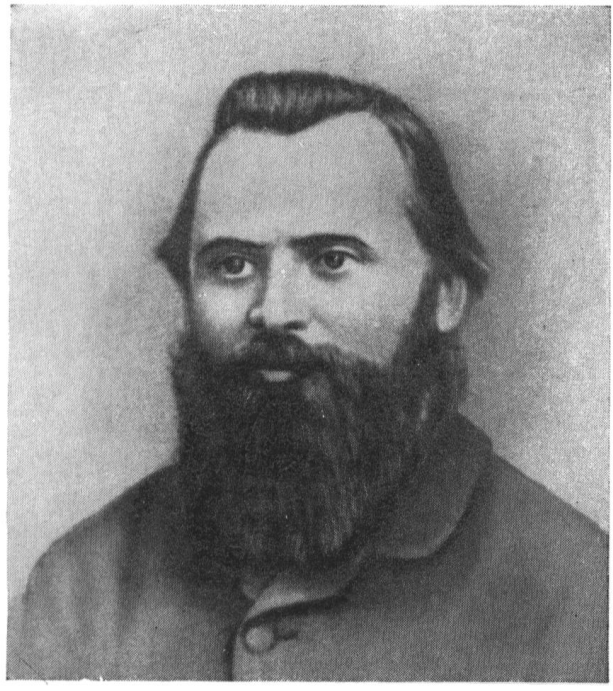
Пушкин и Лев Толстой, Некрасов и Островский дороги нам не только глубокой и беспощадной критикой общественного строя, основанного на угнетении человека человеком, на лицемерии и лжи. С не меньшей силой и глубиною показали они светлые стороны жизни, незабываемые образы людей, в избытке наделенных нравственной силой и душевным здоровьем. Опера «Евгений Онегин» стоит в этом отношении наравне с наиболее выдающимся, что создано русским искусством XIX века. Скромная красота быта и раньше согревала творчество Чайковского. Она придавала цену его мелким, без труда и усилия создаваемым фортепьянным пьесам, она сообщала особенную жизненность некоторым из его романсов. Но в «Онегине» она стала неотделима от несравненно более значительного художественного целого. Словно собрались в одной точке лучи, до сих пор порознь озарявшие произведения Чайковского. Грезы юности, живые черты русского быта, могучая светлая сила любви, потрясающая драма, глубокое скорбное размышление — все это давно вошло в художественный мир Чайковского. Не хватало только ведущего образа, способного объединить эти элементы: не хватало сюжета простого и выразительного, прямо связанного с русской жизнью. Этот образ и этот сюжет дал Чайковскому Пушкин.

«Ты не поверишь, до чего я ярюсь на этот сюжет... Какая бездна поэзии в *«Онегине»*. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет

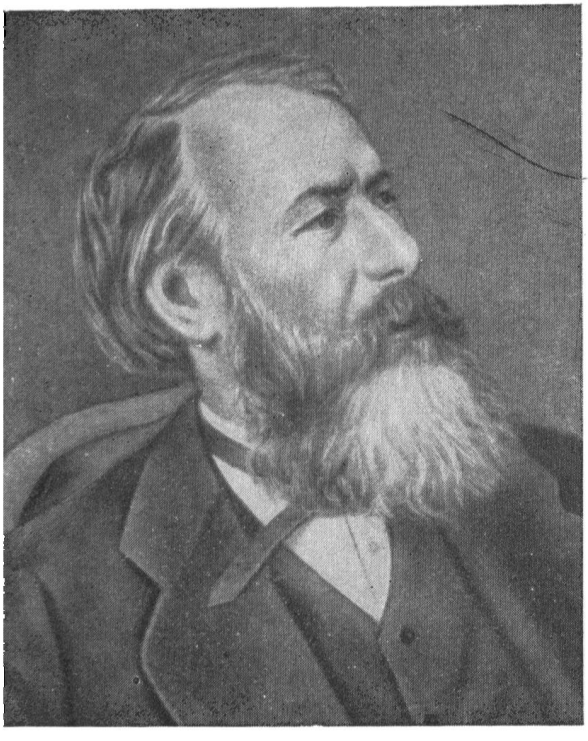
мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с *гениальным* текстом заменяет с лихвой эти недостатки», — писал Петр Ильич Модесту 18 мая 1877 года. Это письмо — первое упоминание об «Онегине» в переписке Чайковского. «На прошлой неделе, — рассказывает композитор в том же письме, — я был как-то у Лавровской[1]. Разговор зашел о сюжетах для оперы. Ее глупый муж молол невообразимую чепуху и предлагал самые невозможные сюжеты. *Лизавета Андреевна* молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: *«А что бы взять «Евгения Онегина»?* Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире *один,* я вспомнил об *«Онегине»,* задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать *Пушкина.* С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную *ночь,* результатом которой был *сценариум* прелестной оперы с *текстом* Пушкина».

Как передает лихорадку вдохновения самый вид письма с быстрыми строками, с торопливо подчеркнутыми словами! Мысль работает неудержимо, из океана звуков возникают первые музыкальные идеи, первые кристаллы звучащего вещества. И вот собралось, уплотнилось, ожило. Возник музыкальный образ. Образ чего? Вдумчивый и чуткий знаток Чайковского В. В. Яковлев считал, что первыми по времени сочинения строками «Онегина» были вступительные аккорды к сцене письма, определившие и основную мысль о судьбе Татьяны. Оркестровое вступление ко второй картине оперы, о котором идет речь, не оставляет сомнения, что «Евгений Онегин» возник в сознании композитора как лирическая музыкальная тра-

[1] *Е. А. Лавровская* (1845—1919) — выдающаяся певица (контральто) и вокальный педагог. Кончила Петербургскую консерваторию в одном из первых ее выпусков. Высоко ценивший певицу, Чайковский писал партию Морозовой в «Опричнике» в расчете на ее голос. Лавровской посвятил он несколько своих произведений.



М. А. Балакирев.
С фотографии
60-х годов.



В. В. Стасов.
С фотографии
70-х годов.



Маргарита Дезире Арто. С фотографии конца 60-х годов.

гедия. Недаром эта короткая, полная значительности фраза так близка к трагической теме первой части Шестой симфонии. И чуть дальше, в непосредственной близости к скорбному возгласу скрипок, возникает в виолончелях прозрачное движение, нежное и певучее, от которого разливается аромат юности и чистоты, какое-то особенное ласковое тепло. Татьяна!

Какой ход мысли и чувства приводит нас к этому убеждению, рассказать трудно. И, однако, прав Кашкин, отмечавший, что образы композитора и поэта так слились, что теперь едва ли возможно представить себе Татьяну отдельно от музыки, сопровождающей ее в опере. Только гениально-чуткий художник мог так угадать и воплотить образ — несколькими штрихами создать портрет, передать грацию движений, тревожную прелесть первого чувства и силу характера, сквозящую в искренности и прямоте смелого признания.

Но Чайковский сделал гораздо больше. Скрытый ритм душевной жизни, нарастающие и затихающие бури и порывы глубокого чувства, его рождение из неуловимо-текучих ощущений, его могучее развитие, огненное цветение, волевая чеканка стали доступны нашему слуху и нашей мысли, получили форму и осязаемость. Такой психологической правды и глубины еще не знало искусство оперы.

«Вчера получил твое письмо, милый Модя! Сначала твои критики на выбор *«Онегина»* меня разозлили, но это продолжалось одно мгновенье. Пусть моя опера будет несценична, пусть в ней мало действия, — но я влюблен в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тянет. Я совершенно погрузился в сочинение оперы. Правда и то, что нельзя себе представить обстановки более благоприятной для сочинения, как та, которою я пользуюсь здесь. В моем распоряжении целый отдельный, превосходно меблированный дом; никто, ни одна душа человеческая... не появляется ко мне, когда я занят, а главное, у меня фортепьяно, звуки которого, когда я играю, не доходят

опять-таки ни до кого... Гостей почти не бывает, — словом, здесь очень покойно и тихо. Местность в полном смысле восхитительная... В силу всего вышеизложенного работа моя быстро подвигается вперед... Прощай, милый Модя. Пожалуйста, возгорись *симпатией* к моей рождающейся опере».

Это письмо от 9 июня 1877 года из Глебова, неподалеку от Воскресенска, верстах в 60 от Москвы. Когда-то, лет за двадцать до того, в большом барском доме ставились целые оперы, хозяйка, М. В. Шиловская, с блеском исполняла роль Вани в «Иване Сусанине», среди гостей бывали Даргомыжский и совсем еще юный Мусоргский. К 1877 году от этой роскошной тепличной культуры сохранилось немногое.

Нынешний владелец Глебова К. С. Шиловский, человек разнообразно, хотя в общем бесплодно, одаренный, дружески относился к Петру Ильичу. В составлении общего плана, а потом и либретто оперы он принял самое близкое участие, не навязывая в то же время композитору своего общества. Петру Ильичу было хорошо в Глебове.

«В это время, — рассказывал он потом Кашкину, — я был весь захвачен исключительно мыслью о «Евгении Онегине», то есть о Татьяне, письмо которой меня прежде всего и притягивало к этой композиции». Вдумаемся в эти слова: о «Евгении Онегине», то есть о Татьяне. Роман в стихах о скучающем и одиноком светском молодом человеке стал оперой о сильно и правдиво чувствующей девушке. Этот образ естественно вырастал из круга уже знакомых и любимых композитором девических и женских образов, но он нес и нечто новое, глубокое и своеобразное, «пушкинское». Шесть лет спустя Чайковский вспоминал: «Если я горел огнем вдохновения, когда писал сцену письма, то зажег этот огонь Пушкин, и откровенно... скажу,.. что если моя музыка заключает в себе хотя десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, то я очень горжусь и доволен этим».

Работа шла необыкновенно счастливо. Уже к 15 июня Петр Ильич закончил в эскизах первый акт.

Завершился малый «лирический» круг внутри большого круга событий оперы. Естественным средоточием этого малого круга является вторая картина — «Татьяна с няней», как называл ее сам композитор. Действительно, сцене письма предшествует небольшой эпизод с няней и такой же эпизод заключает ее. Таким образом, страстный монолог-исповедь Татьяны естественно включен в бытовую обстановку. Устранен последний след оперной натянутости и рисовки. Жизненность психологического развития и логика художественного построения совпадают здесь до неразличимости. Действие, завязавшееся в первой картине встречей Татьяны с Онегиным, достигшее вершины напряженности и силы в сцене письма, получает первую, еще неполную развязку в третьей картине. Окаймленная беспечным шаловливым девичьим хором, а потому еще более мучительно-холодная, отповедь Онегина кладет конец мечтам о счастье. Утро любви кончилось. Начинается нерадостный день.

Невольно вспоминаются первые акты «Воеводы», «Опричника», «Вакулы». Вот когда наглядно измеряешь расстояние, отделяющее талантливое от гениального, хорошее и даже превосходное от классически-прекрасного! В первом акте «Онегина» свободно и просторно улеглось огромное содержание, которого с избытком хватило бы на романтическую поэму или романтическую оперу о юности, о первой любви и первом горьком разочаровании. Но жизнь не останавливается на пороге, за юностью следует зрелость.

Второй акт, работать над которым Чайковский начал в том же июне 1877 года, ведет слушателя и зрителя из тенистого сада на бал. Круг жизненных наблюдений становится шире. Захолустное провинциальное общество с его незатейливыми развлечениями, с его уютной патриархальностью и еще невыветрившимся теплом обжитого быта, а вместе с тем с узостью понятий, бедностью интересов и мелким деспотизмом общественного мнения, формируемого в основном сплетней и злословием, как живое встает в музыке четвертой картины, в сцене бала у Лари-

ных. И Татьяна в этой среде, где «никто ее не понимает», уступает первое место в развитии действия другим участникам драмы. Драматическую основу происходящего образует столкновение между Онегиным и Ленским. Возможность этого столкновения наметилась уже в первой картине бесцеремонно-пренебрежительным отзывом Онегина о невесте своего друга и заботливо подчеркнутой «разнотой» приятелей («волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не так различны меж собой, как мы взаимной разнотой»). Перенеся, вопреки Пушкину, на сцену весь ход постепенного нарастания обиды и ревности у Ленского, Чайковский не погрешил против духа и смысла романа в стихах. Он только раскрыл в действии конфликт между полным юношеской взыскательности, щепетильно-требовательным чувством Ленского и бесплодно-разрушительным, «лиющим тайный яд кругом» пресыщением Онегина. Завязавшийся узел вражды двух друзей разрубает в следующей же картине смерть. Но потрясающую сцену дуэли Чайковский написал не сразу. Тогда, в конце июня и начале июля, сочинена была не пятая, а шестая картина оперы — петербургский бал.

В опере, как и в романе, и еще нагляднее, чем в романе, заключено великое множество противопоставлений: противопоставлены характеры Татьяны и Ольги, Ленского и Онегина, противопоставлены признание Татьяны и признание Онегина. Среди этих глубоко жизненных контрастов, позволяющих еще тоньше и полнее раскрыть сущность сопоставляемого, едва ли не самое сильное, кидающееся в глаза сопоставление — два бала. С первых же звуков оркестра в шестой картине слушателя обливает ледяной холод «большого света». Нарядный, торжественно-громозвучный полонез увлекает его в этот мир форм без содержания, оболочек без души, где «казаться» важнее, чем «быть». Нужно самому пройти в молодые годы через великосветские гостиные и глубоко, от всего сердца возненавидеть «светскость», чтобы создать такой уничтожающе-правдивый образ столичного бала. Здесь, среди роскоши и блеска, окру-

женная почтительным шепотом восхищения, Татьяна еще более безотрадно-одинока, чем в усадебной глуши. Горький опыт обогатил ее ум и сердце, окрепла воля, пылкая, прямодушная девочка научилась «властвовать собой», но основа ее личности осталась неизменной. Мгновенно вспыхнувшая страсть Онегина, бесплодная и эгоистичная, запоздалое отражение чувства Татьяны, поднимает еще одну, последнюю в опере, волну горячего драматического напряжения. Вслед за двумя малыми кругами готов замкнуться, наконец, и большой круг событий. Завершить оперу может, вообще говоря, либо решающий результат, логически вытекающий из всего, что происходило на ее протяжении, либо гибель героя. В опере «Евгений Онегин» имеется, по существу, и то и другое. Но до того как Чайковский успел создать сцену дуэли, так горько заключающую тему дружбы Ленского и Онегина, до того как он написал последнюю картину оперы, исчерпавшую тему любви, в жизнь самого Чайковского ворвалась тяжелая драма. Во второй и последний раз он оказался на самой грани коренной перестройки своего житейского уклада, но только на этот раз неудача была непоправимее и последствия ее тяжелее, чем в случае с Арто.

Весной 1877 года он получил письмо с объяснением в любви от девушки, которую встречал раньше в знакомом семействе, у сестры даровитой певицы А. А. Хвостовой. Письмо, по словам самого Чайковского, было написано так искренне, так тепло, что он решился на него ответить, чего прежде тщательно в подобных случаях избегал. Хотя ответ не подавал никакой надежды на взаимность, переписка завязалась.

До нас дошло несколько писем корреспондентки Петра Ильича, двадцативосьмилетней Антонины Ивановны Милюковой. Странное впечатление оставляют они. Сила чувства бесспорна, нет в них только глубины и сердечности. И затем — недалекость, узость, какая-то удручающая плоскость в самом искреннем выражении любви: «...Неужели Вы прекратите со мной переписку и не повидавшись даже ни разу? —

спрашивает Милюкова. — Нет, я уверена, что Вы не будете так жестоки!.. Я готова буду броситься к Вам на шею, расцеловать Вас, но какое же я имею на то право? Вы можете принять это за нахальство с моей стороны... Жить без Вас я не могу, а потому скоро, может, покончу с собой. Так дайте же мне посмотреть на Вас и поцеловать Вас так, чтобы и на том свете помнить этот поцелуй. До свидания. Ваша вечно А. М.» Приписка: «Вот уже третий день, как письмо мое написано... Еще раз умоляю Вас, приходите ко мне. Если бы Вы знали, как я страдаю, то, вероятно, из одного сожаления исполнили бы мою просьбу». И тут же, рядом с этими призывами, весь смысл и оправдание которых в том, что самолюбие и расчет, гордость и приличие утратили всякое значение перед лицом единственно важного, рядом с ними — тусклая, серенькая мещанская проза: «Извините, что не могу принять Вас с тем комфортом, с каким бы желала, так как у меня в распоряжении одна только комната, но надеюсь, что от этого я не упаду в Ваших глазах...»

Вероятно, в другое время Петр Ильич спокойно разобрался бы в этом пестром смешении искренности с кокетством, теплоты с неделикатностью и непритворной страсти с нервной взвинченностью. В мае или июне 1877 года это было выше его сил. Всецело поглощенный работой, он и Антонину Ивановну Милюкову увидел сквозь «магический кристалл» пушкинского романа. В таком восприятии жизни «сквозь Пушкина» Чайковский был не одинок. Напомним слова известного историка В. О. Ключевского: «Читая «Онегина», мы впервые учились наблюдать и понимать житейские явления.... Мы горько упрекали Онегина, зачем он убил Ленского, хотя не вполне понимали, из-за чего Ленский вызвал Онегина. Каждый из нас давал себе слово не отвергать так холодно любви девушки, которая его так полюбит, как Татьяна любила Онегина, и особенно, если напишет ему такое же хорошее письмо...»

«Весь погруженный в композицию, — рассказывал Петр Ильич Кашкину много лет спустя, — я до

такой степени сжился с образом Татьяны, что для меня она стала рисоваться как живая, со всем, что ее окружало. Я любил Татьяну и страшно негодовал на Онегина, представлявшегося мне холодным, бессердечным фатом. Получив второе письмо госпожи Милюковой, я устыдился и даже вознегодовал на себя самого за мое отношение к ней. В моей голове все это соединилось с представлением о Татьяне, а я сам, казалось мне, поступал несравненно хуже Онегина, и я искренне возмущался на себя за свое бессердечное отношение к полюбившей меня девушке. Поступить подобно Онегину мне казалось просто недопустимым».

Так Петр Ильич самым неожиданным образом сделался женихом: «В один прекрасный день я отправился к моей будущей супруге, сказал ей откровенно, что не люблю ее, но буду ей во всяком случае преданным и благодарным другом». Антонина Ивановна, по-видимому, в эти тонкости не входила и была без ума от неожиданного счастья.

В Глебово Петр Ильич уехал неспокойный, вполне сознавая, что, как он писал, быть вовлеченным силою обстоятельств в положение жениха, притом нимало не увлеченного своей невестой, — очень тяжело. Творчество отвлекло его от этих мыслей. Вероятно, если бы не способность полностью сосредоточиваться на работе, он отдал бы себе, наконец, отчет в том, что собирается жениться на девушке, которую совершенно не знает, и что подчинение «силе обстоятельств» сомнительный залог счастья в браке. Этого не случилось. 4 июля Чайковский вернулся в Москву, 6-го он обвенчался с А. И. Милюковой и тут же уехал с ней в Петербург...

Решительное изменение привычных условий жизни трудно далось бы Чайковскому при любых, даже самых благоприятных обстоятельствах. Нужно было постоянно заботливое и чуткое внимание со стороны его подруги, чтобы дать ему узнать счастье жизни вдвоем. Нужна была глубокая, одухотворенная любовь, нужна была та поэзия чувства, к которой всеми силами души тянулся композитор. У Петра Ильича,

утверждает Кашкин, чрезвычайно высоко стоял идеал женщины как равноправного спутника и, пожалуй, даже ангела-хранителя мужчины.

В Антонине Ивановне не было ничего отвечавшего этому идеалу. «Я была тогда преуморительна! — вспоминала она потом. — Я почему-то воображала, что чем я более нацеплю на себя всякой дряни, тем более понравлюсь ему». К утреннему чаю молодая выходила в нарядном светлом платье, в коралловых серьгах, с ниткою кораллов на шее и крупной коралловой брошкой на груди. Как не похож был этот пошлый тон на представления о семье, почерпнутые Чайковским в своих детских воспоминаниях! Какой узенький, ничтожный духовный мирок раскрылся в миловидной Антонине Ивановне! «Мне очень мало нравится ее семейная среда, — с болью писал Петр Ильич своей сестре 20 июля. — Я провел теперь три дня в деревне у ее матери и убедился, что все то, что мне в жене не совсем нравится, происходит от того, что она принадлежит к очень странному семейству, где мать всегда враждовала с отцом и теперь, после его смерти, не стыдится всячески поносить его, где эта же мать ненавидит!!! некоторых из своих детей, где сестры друг с другом пикируются, где единственный сын в ссоре с матерью и со всеми сестрами и т. д. Ух, какое несимпатичное семейство!»

Чайковский — это и было его роковой ошибкой — женился в смутной надежде полюбить потом, привыкнув и ближе узнав свою подругу. Произошло обратное: зарождавшаяся симпатия при ближайшем знакомстве превратилась в отвращение. С первых же дней совместной жизни он с ужасом убедился, что между ними нет никаких общих интересов и что Антонине Ивановне абсолютно чуждо все, чем и для чего он жил.

Встал вопрос, как же быть дальше, и ответа не находилось. Петр Ильич считал себя во всем виноватым и готовился безмолвно нести цепи брака, скрывая, сколько мог, от Антонины Ивановны свое состояние и разыгрывая перед окружающими роль счастливого мужа. Но самая мысль об этой пожизнен-

ной каторге, на которую он себя обрек, приводила его в исступление. Даже в отношениях с Н. Рубинштейном и Балакиревым подчинение чужой воле и длительное насилие над собой способны были пробудить в душе Чайковского вспышки ненависти. Тем катастрофичнее развернулись события летом и осенью 1877 года. Уже 26 июля, не проведя с женою и трех недель, он уехал к сестре, в Каменку. «Еще несколько дней, — писал он, — и я бы с ума сошел». Антонина Ивановна осталась в Москве устраивать квартиру.

Жизнь в Каменке, в привычной и любимой обстановке, несколько успокоила Петра Ильича. Он возобновил работу над оперой, был оживлен и весел, увлекался охотой на уток. Это была только отсрочка. 11 сентября Чайковский вернулся в Москву и сразу понял, что жить с Антониной Ивановной он не может. *Не может*. Убийственно действовало ее безразличие ко всему, что выходило за пределы самых простых житейских интересов. «Она ни единого раза не обнаружила ни малейшего желания узнать, что я делаю, в чем состоят мои занятия, какие мои планы, что я читаю, что люблю в умственной и художественной сфере, — писал Чайковский...—Она говорила мне, что влюблена в меня четыре года; вместе с тем она очень порядочная музыкантша... При этих двух условиях она не знала ни единой ноты из моих сочинений...» Слепа и глуха была подруга Чайковского и к трагедии, разыгравшейся буквально у нее на глазах, с человеком, которого она по-своему любила. Антонина Ивановна, кажется, так и осталась при убеждении, что, носи она вместо светлых платьев, не любимых Петром Ильичом, темные, их брачная жизнь сложилась бы счастливее... Между тем буря в душе Чайковского нарастала с каждым днем. Он терял самое дорогое, что у него было в жизни, — способность работать. Невыносимая тоска терзала его, смерть казалась избавлением, сознание начинало мутиться. Последним усилием воли он принудил себя 24 сентября уехать в Петербург, сказав жене, что едет по делу. Вызванный к Петру Ильичу Анатолием

видный психиатр И. М. Балинский нашел его состояние тяжелым и предписал полную перемену обстановки. В начале октября Петр Ильич вместе с братом выехал за границу.

В тихом швейцарском городке Кларане, на самом берегу Женевского озера, с чудесным видом на синие горы, отражавшиеся в воде, он постепенно пришел в себя. Болезненное чувство опозоренности, тоскливое ожидание пересудов и осуждений с течением времени притупились, хотя и не прошли совсем. Кроме уединения, целительна была для Чайковского природа, не подавлявшая и не тяготившая больного. О трех неделях, проведенных в Кларане, Чайковский вспоминал потом как о счастливых днях, хотя болезнь его еще далеко не миновала. Именно в Кларане он написал гордые, полные внутренней веры слова: «А много, много еще мне остается сделать... Все до сих пор мною написанное кажется мне так несовершенно, так слабо в сравнении с тем, что я *могу и должен сделать*. И я это сделаю».

Чайковский вернулся к труду. В Кларане, в Венеции, Вене и итальянском городке Сан-Ремо, на берегу лазурного, но утомляющего его нервы своим блеском и великолепием моря, всю зиму 1877/78 года он сперва с усилием, потом все свободнее работает над завершением двух своих крупных произведений — Четвертой симфонии и «Евгения Онегина». Близится к концу инструментовка оперы, дописываются отдельные сцены. С особенной любовью останавливается Чайковский на образе Ленского. Интересно, как всегда, суждение Кашкина: «Очень симпатичен Чайковскому, — пишет он, — был Ленский, хотя первоначально он отступал на второй план сравнительно с Татьяной. Но сцена дуэли была написана композитором после самого тяжкого периода его жизни, когда нравственное страдание едва не сломило его душу. Оправясь несколько, он взялся за композицию, и, быть может, угнетенность собственного настроения дала ему возможность найти истинное выражение для

состояния Ленского. Покойный Тургенев говорил, что для него Ленский значительно вырос в музыке Чайковского».

16 января 1878 года, уйдя на прогулку в горы Сан-Ремо, Чайковский сочинил окончание сцены дуэли. 18-го написал Анатолию, вернувшемуся в Россию: «Работа идет отлично... и я принялся за последнюю трудную часть оперы, то есть за интродукцию». 18-го же окончил ее, а 20-го довел до самого конца инструментовку всей оперы.

Глава X. „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“



ы собрались рассматривать новое сочинение в квартире Н. Г. Рубинштейна, — рассказывает Кашкин о первом знакомстве с оперой «Евгений Онегин», — С. И. Танеев играл на фортепьяно, а мы следили по нотам. Впечатление получилось огромное, какое-то захватывающее дух...»

Еще ни одно произведение Чайковского не вызывало такого дружного восторга его московских друзей. «Рубинштейн сказал, что твой «Онегин» — твоя лучшая вещь», — пишет Чайковскому Юргенсон в конце 1877 года. Рубинштейн просто влюблен в твоего «Онегина», сообщает он же спустя некоторое время. С. И. Танеев, музыкант необычайно строгий, писал Чайковскому: «Онегин» доставил мне столько наслаждения, я провел столько приятных минут, рассматривая его партитуру, что совершенно не способен найти в его музыке хоть какой-нибудь недостаток. Чудная опера!»

«Да помните вы, чертенята, что вы священнодействуете!» — кричал на репетициях руководитель оперного класса, артист Малого театра И. В. Самарин, разучивая «Евгения Онегина» для консерваторского спектакля.

Первыми исполнителями оперы были учащиеся Московской консерватории. Проходили ее с оркестром и солистами самые даровитые из учеников Петра

Ильича — С. И. Танеев и Н. С. Кленовский. Позже за оперу взялся сам Рубинштейн, объявивший, что для сцены все надо переучивать. Николай Григорьевич совсем ушел, утонул в музыке «Онегина»: душой и телом за нее, сообщает композитору помощник Н. Рубинштейна К. К. Альбрехт. По словам Кашкина, ничем и никогда в консерватории не интересовались так, как подготовкой к этому представлению: певцы, хор, оркестр работали с полным усердием, режиссер делал просто чудеса.

Чайковского в Москве не было, когда начались репетиции на сцене Малого театра, где консерватория ежегодно показывала свои спектакли. Он прибыл перед самым началом последней репетиции. «Все уселись на места, — вспоминает Кашкин, — я ушел в кресла амфитеатра, и когда перед самым началом в зале наступила полная тьма, только виднелись свечи у оркестровых пультов, я услышал, что сзади меня кто-то пробирается и отыскивает свободного местечка. По шепоту я узнал Чайковского, окликнул его тоже шепотом... и мы начали слушать оперу. Все шло отлично, а чудная стройность и свежая звучность голосов молодого многочисленного хора производили просто чарующее впечатление. В сцене письма, когда на тремоло оркестра в виолончелях появляется в C-dur[1] тема любви Татьяны, Чайковский прошептал мне на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез». Но и со мной было то же самое».

Первое представление состоялось на следующий день, 17 марта 1879 года. Интерес к новой опере был огромный, зал Малого театра был переполнен, в некоторых ложах, как вспоминал Кашкин, не сидели, а стояли сплошной стеной человек по пятнадцать. И, однако, решающего успеха не было. Наибольший внешний успех имели, странно сказать, хор крестьян в первой картине и ария Гремина. В целом опера вызвала некоторое недоумение, почти растерянность.

[1] *До мажор.*

Нельзя думать, что самое появление на сцене героев пушкинского романа было чем-то неожиданным и смущающим. Письмо Татьяны, сцена в саду, последнее объяснение с Онегиным в те времена нередко исполнялись на сцене драматических театров и в домашних любительских спектаклях. Но то была драматическая игра, с уже сложившимися и очень крепкими навыками сценического реализма.

Иное дело опера. Воспоминание о старинной трагедии, рисовавшей события из жизни богов, царей и героев, упорно давало себя чувствовать на оперной сцене. Еще свежее и властнее были традиции романтизма, с его культом поражающего и необыкновенного.

То, что слушатели увидели и услышали в Малом театре 17 марта 1879 года, было, в сущности, не похоже на оперу. Тут не было ни сражений, ни заговоров, ни казней, ни торжественных шествий, не было демонических страстей, невинных страдалиц и таинственных злодеев, не было даже эффектных высоких нот. На сцене варили варенье, встречали гостей, танцевали самые обыкновенные вальс и мазурку. Ольга подшучивала над мечтательностью старшей сестры, Татьяна простодушно поверяла самому близкому ей человеку, старушке няне, первое несмелое признание. Все было просто, даже буднично и по-домашнему знакомо. Когда на балу у Лариных Онегин пел: «Благодарю, не ожидал признания такого», слушатели невольно вспоминали ходившие по рукам шуточные куплеты старика писателя графа В. А. Соллогуба, каждая строфа которых кончалась насмешливым «Благодарю, не ожидал!». Даже вполне оперные сами по себе обстоятельства были изображены не по-оперному, скромно и трезво: в гибели Ленского не было ничего героического, ничего эффектно-театрального не было в семейной драме княгини Гремины. Могло показаться, что все содержание оперы прозаично и даже мелко, что музыке нечего делать с этим слишком уж домашним мирком, как будто лишенным ярких красок и широких идей. Многие критики, если не большинство, так и отнеслись к новой опере.

Эти упреки кажутся сейчас удивительными. Нам, живо чувствующим обаяние музыки «Онегина», легко впасть в обратную ошибку. Художественную искренность и простоту этой оперы мы легко можем посчитать ее главным достоинством, средство принять за цель. Однако опера гениальна не потому, что на сцене варят варенье, и даже не потому, что Татьяна — обыкновенная девушка. Опера гениальна потому, что в обыкновенной девушке Пушкин и Чайковский увидели глубину чувства и силу характера, в простых бытовых положениях — поэзию и красоту. Незамысловатая и не новая схема, положенная в основу романа и оперы, несла большое общественное содержание. Образ пушкинской Татьяны, не вполне уясненный в критической литературе, получил глубокое истолкование в музыке Чайковского. О Татьяне в XIX веке немало спорили. В 40-х годах находили, что ей не следовало сохранять верность мужу, любя Онегина, и что в этом сказалось ее подчинение светским предрассудкам. При этом забывали, что как раз в высшем свете требовали не верности, а лишь соблюдения приличий. Позднее, в 60-х годах, Писарев, как всегда едко и остроумно, вышутил влюбленность Татьяны в Онегина, которого она вовсе не знала и который, по мнению Писарева, совсем не заслуживал любви. Письмо Татьяны критик признал характерным проявлением пустого фантазерства, плодом никуда не годного книжного воспитания, далекого от жизни. Еще в недавнее время, в первые годы революции, многие считали Татьяну типом праздно-мечтательной дворянской барышни. В 1921 году студенты Вхутемаса[1] в беседе с Лениным, по тем же, видимо, соображениям, с легким сердцем назвали оперу Чайковского устарелым, чуждым нам произведением. «Вот как, вы, значит, против «Евгения Онегина»? — весело спросил Владимир Ильич. — Ну, уж мне придется тогда быть «за», я ведь старый человек»[2].

---

[1] Высших художественно-технических мастерских в Москве.

[2] Приводим по сборнику *«Ленин о литературе и искусстве»*, М., 1957, стр. 629.

Наивно-прозаическое толкование образов его оперы вызывало у композитора живой отпор.

«Татьяна, — с негодованием писал Чайковский, — не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она — полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло-провинциальной, она вообразила, что это — идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви...» «В сцене поединка, — писал он той же своей корреспондентке, находившей, что вся дуэль — пустая донкихотская выходка, — я тоже усматриваю нечто гораздо большее того, что Вы пишете. Разве не глубоко драматична и не трогательна смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на «честь»? Разве нет драматического положения в том, что скучающий столичный лев от скуки, от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит! Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы».

Для композитора Онегин — «столичный лев», человек, только по внешности отличающийся от пошло-провинциальной среды. Это отношение Чайковского к своему герою совершенно устойчиво. Не только пять лет спустя после окончания оперы, но и в декабре 1877 года, в разгар работы над нею, Чайковский назвал Онегина холодным денди, до мозга костей проникнутым светской бонтонностью[1]. Между пушкинским пониманием Онегина и этой уничтожающей характеристикой лежит целое полустолетие русской

[1] Условным «хорошим тоном» светского общества.

жизни, беспощадная критика образа дворянского мечтателя Добролюбовым и Некрасовым, а в конечном счете — смена дворянской революционности разночинной. Полудекабрист Онегин стал в глазах передового человека 70-х годов столичным львом.

Такая оценка Онегина существенно изменила соотношение между ним и Татьяной. Носительницей святого беспокойства, страстного искания правды стала в опере именно она. Это перемещение идейного центра тяжести не было случайностью. Еще Чернышевский отметил в русской литературе 50-х годов типическое, хотя и неожиданное, на первый взгляд, сопоставление сильной, цельной и глубоко-последовательной в своих исканиях девушки со слабым и колеблющимся «искателем правды», сумевшим разбудить к новой жизни дремавшую юную душу героини, но потерпевшим банкротство, как только от слов надлежало перейти к делу. Это сопоставление мы встречаем у Тургенева, у Гончарова, у Некрасова, у Островского, мы узнаем его в памятных всем образах Наташи и Рудина, Елены и Берсенева, Ольги и Обломова, Саши и Агарина из поэмы Некрасова, наконец Катерины и Бориса Тихоновича из «Грозы». Передовые художники вершат суд над одиноким романтическим героем и его «бездейственной, фразистою любовью» к правде и свободе. Непосредственность отношения к жизни противопоставляется здесь чахлой рассудочности, близость к природе и народу — книжной мудрости, естественность — городской и столичной цивилизации. Тема скрещивается с темой «Русалки», «Ундины» и «Лебединого озера», образ Онегина сближается с образом легкомысленного и безвольного аристократа, погубившего простодушное «дитя природы» и понесшего за это кару. Русалки увлекли князя на дно Днепра, Ундина, как вслед за Жуковским любил говорить Петр Ильич, «до смерти уплакала» своего рыцаря, а Зигфрид нашел смерть в волнах вышедшего из берегов Лебединого озера. Но «Евгений Онегин» — не сказка и не предание. В психологической драме и развязка получает по преимуществу внутренний, психологический характер.

За свою никчемность и опустошенность, за то, что, искусившийся в «науке страсти нежной», в бездушном спорте светской любви, Евгений не оценил глубокого, на всю жизнь, чувства Татьяны, он несет иную, не менее суровую кару. Как в страшном сне, повторяется роковое объяснение в любви, но повторяется точно навыворот. Снова кто-то молит о помощи — это он, гордый и самоуверенный денди, вымаливает признание у ног когда-то отвергнутой им женщины. Снова звучит беспощадная отповедь и самое сейчас для него дорогое и важное именуется мелким чувством — не он ли, слепец, в былые дни сам уверял Татьяну, что младая дева еще не раз сменит «мечтами легкие мечты»? Теперь ему настал черед смиренно выслушивать горькие слова... И предел муки — уйти, зная, что счастье было так возможно, так близко, уйти, зная, что был любим, не имея в будущем ничего, кроме постылого безделья и душевной пустоты.

Если от той атмосферы, которой дышат главные герои оперы, обратиться к музыке, вслушаться и вдуматься в нее, станет понятно, чем определился художественный склад «Евгения Онегина». Убрав или стушевав привычно-оперный внешний драматизм, композитор дал на сцене простор жизни чувства. То, что даже в «Сусанине» и «Руслане», в «Русалке» или «Опричнике» выступало лишь от случая к случаю, как лирический эпизод, стало в «Онегине» главным содержанием всей оперы. Картины природы и быта сохранили значение только естественной среды, в которой находятся персонажи. Психологический интерес стал преобладающим. Этот интерес нигде не переходит в холодное любопытство, он насыщен сердечным участием. С первых звуков вступления к опере, мгновенно вовлекающего слушателя в мир переживаний Татьяны, и до последнего восклицания Онегина, венчающего оперу, мы не выключаемся из потока душевной драмы, несущего нас к неизбежной развязке.

Никогда, ни до, ни после «Онегина», Чайковский не достигал в опере такой цельности, такой слитности. Советские исследователи — Б. В. Асафьев,

А. А. Альшванг, В. В. Яковлев, Б. М. Ярустовский, А. И. Шавердян и другие — накопили драгоценный запас наблюдений и обобщений, связанных с музыкою этой оперы. Они показали, как цельность «Онегина» покоится на тонких соответствиях и сходствах, сближающих музыкальный язык главных лирических персонажей — Татьяны и Ленского, как глубоко и естественно коренится этот язык в бытовой русской лирической музыке предшествовавших десятилетий. Они показали, что Чайковский не растворил музыкальных образов своих героев в нейтрально-бытовой музыкальной среде, наоборот, сумел выделить и Татьяну и Ленского, оттенить их особенность, их личность, сделать их предметом нашего страстного сочувствия и сопереживания. В реальной жизненной обстановке трагизм судьбы Татьяны и Ленского стал ощутим еще сильнее. За правдивым и сильным изображением драмы обозначилось страстное отрицание общественных отношений, гнетущих человеческую личность.

Чайковским найдено в этой опере естественное соотношение между вокальными эпизодами, в которых непосредственно изливается владеющее героями чувство, и оркестром, раскрывающим тончайшие черты душевной жизни, недоступные никаким видам арии, ариозо и речитатива. Неизбежное сценическое условие, требующее, чтобы мысли и чувства персонажей, нередко вопреки психологической правде, были непременно высказаны ими самими или становились ясными из их поступков, теряло в «Онегине» добрую долю своего значения. О рождении любви Татьяны к Онегину слушатель узнает не столько из ее фразы, произнесенной в квартете, сколько из горячего, тревожного и в то же время радостно-утвердительного появления ее темы в оркестре в самом конце первой картины, после слов няни: «А и то! Не приглянулся ли ей барин этот новый». Мечтательно-задумчивая мелодия получила яркую окраску, словно сумерки прорезались солнечным лучом.

На петербургском балу не слова и не арии рисуют музыкальный образ Татьяны, когда она предстает

перед Онегиным после нескольких лет разлуки. Торопливый, восхищенный говор хора при ее появлении — лишь дополнение той поэтической, но холодноватой мелодии, звучащей как негромкий отзвук далекого вальса, какую одиноко поет в это время кларнет. «С изяществом и нежностью», — пометил Чайковский в партитуре это место... Такой изящной, нежной, чуть холодноватой и как бы в стороне от других выглядит Татьяна в светском кругу. Мгновенно пробегающая в скрипках при ее встрече с Онегиным тема любви к нему приподнимает уголок тяжелой завесы, скрывающей от всех душевный мир княгини Гремины. Широко откинута эта завеса в следующей, последней картине.

Оркестровое вступление построено на первой теме блестящей и внушительно-тяжеловесной арии князя Гремина «Любви все возрасты покорны». Но, перейдя от баса к сопрано, сменив тональность, подвергнувшись некоторым, в сущности, незначительным, изменениям, мелодия переменилась. Она стала почти неузнаваемой, оставшись, однако, тою же самой. Если композитор хотел показать всю отчужденность между мужем и женою в несчастливом браке, если он хотел показать, как пугающе далеко могут разойтись представления двух глубоко различных людей об одном и том же предмете, он достиг своей цели. Ария Гремина, не лишенная известного благородства и во всяком случае благожелательная, преисполнена тем не менее ограниченности и какой-то удручающей скудости духа. Князь, несмотря на неблагоприятную разницу возрастов, всецело доволен собою, своей любовью и женой.

Итак, князь счастлив. Счастлива ли княгиня? Оркестр, а затем и построенное на той же теме ариозо «Онегин, я тогда моложе» раскрывают душевное состояние Татьяны, оставшееся для ее мужа книгою за семью печатями. То же однообразное, повторяющееся движение мелодии, то же возвращение к одной повторяющейся ноте, как к неотвязной мысли, от которой нет спасения. Глубокая безнадежная скорбь человека, заживо похоронившего себя, глухая тоска

женщины, для которой в двадцать с небольшим лет уже все в прошлом... Короткая вспышка гневного протеста, словно краска, кинувшаяся в лицо, горький укор судьбе, укор Онегину и снова ниспадение в уравновешенную мертвенную сферу, в темницу, откуда нет выхода. Быть может, самое страшное, что для наиболее близкого Татьяне человека эта золоченая клетка и есть предмет супружеской гордости, а безмолвное, медленное умирание пленницы означает для ее незлобивого тюремщика «и жизнь, и молодость, и счастье».

Музыкальный образ Онегина не является образом лирическим. Его, в отличие от Татьяны и Ленского, композитор показал не столько изнутри, сколько внешне. Музыкальный язык, на котором объясняются Татьяна и Ленский, тяготеет к романсовой задушевной лирике и к мягкой, певучей лирике вальса. Мелодии, сопровождающие Евгения или вплетенные в его ариозо, коренятся чаще всего в элегантной, блестящей мазурке, в «опрометчивой мазурке», как назвал когда-то Гоголь мазурку, характеризующую польское панство в «Иване Сусанине». Это изящный облик, это костюм по последней моде, тон некоторого превосходства, «быть может, мнимого», как сказал об Онегине сам Пушкин, безукоризненность манер и светская непринужденность. Даже в моменты, когда безоглядная страсть владеет этим холодным денди, у него на язык навертываются мотивы из письма Татьяны, как бы наглядно показывая, что своего у Евгения за душою ничего нет, что вся его любовь лишь отражение большого чувства Тани. Даже горькое «Я так ошибся, я так наказан!» — лишь слабый отголосок самодовольно кокетливого «Я вас люблю любовью брата, любовью брата...»

Заключительная сцена оперы не сразу далась Чайковскому. В первоначальном словесном тексте гораздо сильнее и определеннее были даны колебания Татьяны, хотя и тогда исход этих колебаний был неблагоприятен для Онегина. Позднее композитор переделал слова заключительного дуэта, придав Татьяне больше твердости и решимости. Музыка при этом

осталась неизменной. Татьяна — это, по прекрасному определению Кашкина, «натура прежде всего сильная, которую не всякая буря сломит». Душевно выросшая и возмужавшая в своей несчастливой любви, обогащенная жизненным опытом, Татьяна уже давно не та одаренная пламенным воображением девочка, которая некогда отдалась самозабвенному чувству, встретив на своем пути человека, «по внешности отличающегося от среды пошло-провинциальной». Поразительна музыкальная характеристика Татьяны в последней картине. Татьяна — та же, какую мы знали в первом акте, и уже не та, другая; если вторая картина — поэма девической любви, то седьмая — повесть о мужественной и мудрой, нежной и сильной женщине. С каким непостижимым мастерством сочетает композитор прежние светлые и порывистые мелодии Татьяны, мелодии-воспоминания, мелодии, безмолвно покоящиеся в обычное время на самом дне души, с новыми интонациями горького опыта, сдерживающей воли и глухой, грызущей душу тоски. Как удивительно вырисовывается в этом сплетении музыкальных нитей рост личности Татьяны, ее душевная красота и затаенная трагедия. Такой Татьяне с таким Онегиным не по пути.

Сложись жизнь иначе, и Татьяна понесла бы свое сердечное тепло и участие во глубину сибирских руд, в каторжные норы декабристов. В иной исторической полосе она пошла бы милосердною сестрицей в госпитали Севастополя и Рущука, узницей в глухие казематы Шлиссельбурга, пропагандисткой в первые рабочие кружки, организатором в суровое подполье гражданской войны. В музыкальном образе Татьяны, при всей его скромности и непритязательности, сосредоточились многие светлые черты русской женщины XIX и начала XX веков, существенная сторона национального характера. Он очень широк и емок, этот образ. Вот почему вопрос о верности Татьяны князю Гремину является вопросом подчиненным. Перед вдумчивым слушателем оперы встает не тема «свободы чувства», как поставлена она хотя бы в «Кармен», а тема истинного и неистинного чувства,

проблема стойкости и глубины характера. Татьяна верна себе. С тем же прямодушием она высказалась в отповеди Онегину, прямом признании («к чему лукавить?») и решительном разрыве («я отдана теперь другому, моя судьба уж решена, я буду век ему верна»), как раньше — в своем поэтическом, смелом письме. Нам дорога Татьяна такая, как она есть. К ней, больше чем к другим героям и героиням Пушкина и Чайковского, хочется обратить слова, сказанные когда-то первосоздателю образа Тани, — «Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет!»

Глава XI. ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ



аньше «Онегина» была начата и чуть раньше «Онегина» закончена Чайковским его новая симфония. «Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, — вспоминал композитор в феврале 1878 года, — и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал. Но это именно *отголосок*. Как его перевести на ясные и определенные последования слов? — не умею, не знаю. Многое я уже и позабыл. Остались общие воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений».

В начале мая 1877 года первые три части симфонии уже существовали в виде набросков. В мае же, еще не приступая к работе над «Онегиным», Чайковский, по-видимому, успел вчерне написать и последнюю часть. За этим наступил длительный перерыв: в мае — июне композитор самозабвенно работал над оперой, в июле — вступил в брак с Антониной Ивановной Милюковой. На исходе лета, во время недолгого отдыха в Каменке, была, наконец, начата инструментовка первой части симфонии. Однако окончательно отделана и целиком инструментована симфония была уже после заболевания и отъезда Чайковского за границу, в ноябре и декабре того же богатого событиями 1877 года, то есть почти одно-

временно с «Онегиным». Как видно из писем Петра Ильича, он ставил ее выше, чем оперу. Каково же реальное содержание этой симфонии, открывающей собою новую полосу симфонического творчества Чайковского, стоящую на самом рубеже двух эпох его жизни?

«Вы спрашиваете меня, — пишет Петр Ильич в одном из наиболее часто цитируемых писем, — есть ли определенная программа этой симфонии? Обыкновенно, когда по поводу симфонической вещи мне предлагают этот вопрос, я отвечаю: *никакой*. И в самом деле, трудно отвечать на этот вопрос. Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? Это чисто лирический процесс. Это музыкальная исповедь души, на которой многое накипело и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков, подобно тому как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения... Напрасно я бы старался выразить... словами все неизмеримое блаженство того... чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы.... Все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь намечать эскизы, одна мысль погоняет другую... Иногда на несколько времени вдохновение отлетает... Весьма часто совершенно холодный, рассудочный, технический процесс работы должен прийти на помощь... Но иначе невозможно. Если б то состояние души артиста, которое называется *вдохновением* и которое я сейчас пытался описать... продолжалось бы беспрерывно, нельзя было бы и одного дня прожить. Струны лопнули бы, и инструмент разбился бы вдребезги!»

Вслед за тем Чайковский сообщает, что в симфонии, о которой идет речь, программа как раз есть, «есть возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить». Эта попытка «изъяснить слова-

ми» содержание симфонии, однако же, ни в какой степени не удовлетворила самого автора. К письму с литературным пояснением сделана Чайковским знаменательная приписка: «Сейчас, собираясь вложить письмо в конверт, перечел его и ужаснулся той неясности и недостаточности программы, которую вам посылаю. В первый раз в жизни мне пришлось перекладывать в слова и фразы музыкальные мысли и музыкальные образы. Я не сумел сказать этого как следует...»

Что же смутило композитора в составленном им самим пояснении? Можно думать, что не столько «неясность», сколько как раз избыток определенности, излишняя подробность указаний, заслонивших главное содержание симфонии и внесших неуместный здесь мелкожитейский колорит. «Это то меланхолическое чувство, — писал он, например, о господствующем настроении второй части симфонии, — которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук...» В третьей части, согласно тому же объяснению, рисуются «неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения». В ее середине «вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия...» Между тем такого рода картинность или иллюстративность, возможная и правдоподобная сама по себе, сравнительно редко встречается в музыке Чайковского, занимая в ней, даже и в этих редких случаях, совершенно подчиненное место. В одной из своих статей сам композитор энергично возражал против попыток непременно отыскать в листовской «Пляске смерти» сверх общего впечатления, производимого картиною пляски смерти, еще и определенные обстоятельства и бытовую обстановку, среди которой смерть настигает свои жертвы. По его убеждению, эти «прозаические поползновения... были, конечно, весьма далеки от такого глубокого и вместе тонкого художника, как Лист». Нет причин думать, что в Четвертой симфонии, содержание которой Чайков-

ский, по его же признанию, не знал, как «перевести на ясные и определенные последования слов», он отступил от своих художественных принципов и начал звуками рисовать картинки быта, без малейшего труда поддающиеся словесному описанию. Еще более убеждает в этом письмо, написанное им несколько позже цитированного выше письма к Н. Ф. фон Мекк.

«Что касается вашего замечания, что моя симфония программна, то я с этим вполне согласен, — писал он Танееву, — ...но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности... Но не этим ли и должна быть симфония, то есть самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и хочет быть высказано?»

Все эти соображения относились, однако, лишь к частностям программы. *Общий смысл* симфонии Чайковский считал, как он пишет Танееву, очень понятным, «доступным и без программы». В обоих письмах Петр Ильич без колебания определял главную мысль, «зерно» всей симфонии как тему неумолимой судьбы.

Ею открывается симфония. Неистово, бешено трубят валторны, поддержанные сиповатыми фаготами. Из их раструбов вырывается не мелодия — какая тут мелодия! — а короткий ряд пронзительных, вновь и вновь повторяемых, отрывисто повелительных звуков. Он похож на военный сигнал, отпечатлевшийся в памяти Чайковского еще с первых страшных лет его жизни в Петербурге, более всего — на кавалерийскую фанфару, только причудливо укороченную, утратившую интонацию зова, а вместе с ней и последние признаки человечности. Это обездушенная, оголенная воля без цели и замысла, концентрированная гремящая сила уничтожения.

Новые группы инструментов пополняют яростно ревущий хор: присоединяются тромбоны, тяжко вступает туба, самый низко звучащий из медных инструментов, и медленными шагами гиганта тема судьбы,

как в подземелье, нисходит в басовый регистр. Вновь взлетает к небу осатанелый фанфарный крик. Все сильнее, все неистовее звучит в нем слепая угроза. Удар! Еще удар! Но на этом словно истощается бешенство стихий. Глуше, гармоничнее звучат фанфары, и вот кончились, иссякли. Широкий, как когда-то в «Соловушке», скачок голоса вверх, горестное причитание-стон кларнетов и фаготов, тише, тише, и на той же скользящей, певучей интонации причитания расцветает мелодия.

Она, как ни удивительно это, своим ритмом чуть родственна гремящим фанфарам судьбы, она близка и уныло-нисходящему ходу вступления и жалобному шепоту кларнетов. И, однако, это настоящая живая мелодия, трепетная и гибкая. Каждый оттенок чувства — грусть, нежность, тревога, отчаяние, потрясающее страдание — волшебно отражается в ней, облагораживаясь, как в серебряном зеркале. Светлая, танцующая грация присуща ей даже среди самых болезненных мигов переживания. «В движении вальса», — так пометил композитор это место в партитуре. Но со времени «Вальса-фантазии» Глинки еще ни разу вихреобразное, воздушно-кружащееся движение не служило таким верным воспроизведением вечно зыблющейся, волнообразно подвижной душевной жизни человека. Это душа вальса, его ритмическое дыхание более, чем сам вальс. Воздушная, прихотливая, она трепещет и мерцает, как крылья бабочки, опустившейся на жаркую солнечную поляну. Можно думать, что именно здесь, в черновой рукописи Чайковского, как об этом рассказывает Кашкин, стояла пометка «Воспоминания о бале». Но композитор недаром стер эту надпись. Музыкальное содержание эпизода шире, чем память о «страстных и милых образах», о которых говорит Кашкин. Это бессмертная поэзия светлой мечты и юного открытого чувства. Это страстная тоска по идеалу, греза о радостной полноте бытия.

Движение ускоряется. Тревога окрашивает то, что еще только что было символом безмятежности, грозно нарастает звучность, прилив ширится, бушует и

на самом гребне могучего вала появляется тема судьбы. На этот раз не валторны, а зычноголосые трубы кидают ее под просторные небеса, как вызов на бой, как хриплый крик войны. И сейчас же, только затихли трубы, отзывается прежняя трепетная и гибкая мелодия, исполненная тревоги и робкого ужаса. Ее ритм становится отрывистее, порою ей словно недостает дыхания. Душа ропщет, горько сетует и неустанно, страстно рвется к счастью. Гремят трубы судьбы, но и поражаемая их убийственными звуками не ослабевает сила жизни. Из вспышек отчаяния и ужаса встает просветленно-скорбная, возмужавшая первоначальная мелодия. Человек еще не победил своей судьбы, но узнал самого себя.

Насыщенная драматическими противоположениями, первая часть Четвертой симфонии образует грандиозную симфоническую поэму. Здесь нет внешних событий, нет картин природы и живописных описаний, которыми сильны Берлиоз, Лист или Мендельсон. Но, как и в «Онегине», Чайковский дал в своей симфонии осязаемо-реальное изображение душевной жизни, показал рост и возмужание личности. Нет здесь ни титанических масштабов, ни могучих страстей Бетховена. Герой Четвертой симфонии не немецкий «бурный гений» конца XVIII века, а передовой русский человек 1870-х годов, с жаждой правды и счастья, с мучительными сомнениями, с горькой участью. Тем более горькой, чем чище и самоотверженнее его поиски.

Так возникает философская тема судьбы. Все позднейшее творчество Чайковского в самых крупных своих проявлениях будет связано с этой темой, с ее все более глубоким осознанием и с ее преодолением. Но впервые тема «человек и судьба» стала главным содержанием его произведения, впервые определила весь ход развития этого произведения в Четвертой симфонии. Присмотримся же несколько ближе к этой теме.

Во многих произведениях Пушкина, у Грибоедова, Некрасова, Огарева, Добролюбова мы не раз встретим образ судьбы-мачехи или болезненно-скорбную

мысль о злой насмешке судьбы. Но в народном сознании тема судьбы гораздо старше. В переломном для России XVII веке, с которого начинают вести счет почти все лирические жанры русского искусства, эта тема уже дала богатые всходы. Колебание устоев старого дедовского быта вызвало к жизни новые понятия, новые образы. Мысль о личном участии бога в человеческих делах, о возможности вымолить его милость бледнеет. Старинные, еще дохристианские представления о доле, участи, роке — таинственных существах, от которых зависит жизнь человека, получают новый, более глубокий смысл. В них русский человек пробует овеществить смутное понятие о скрытых причинах, о стихийной закономерности, царящей там, где еще недавно предполагалась божья воля.

Не вина, а беда русских людей была в том, что доля обычно оказывалась злой долей, а счастье — злосчастьем. Об этом пели песни — девичьи, сиротские, молодецкие, тюремные. Об этом сложена была в XVII веке большая стихотворная «Повесть о Горе-Злосчастье». Особенно значительны эпизоды неумолимого преследования молодца судьбой, олицетворенной в образе Горя-Злосчастья. Тщетно пытается молодец уйти от Горя: он не может уйти от него, как не может уйти от самого себя. Молодец полетел от Горя ясным соколом — Горе гонится за ним белым кречетом. Молодец пошел в поле серым волком, а Горе за ним с борзыми собаками. Молодец стал в поле ковыль-травой, а Горе пришло с косою вострою:

Да еще Злосчастие над молодцем насмеялося:
— Быть тебе, травонька, посеченой,
Лежать тебе, травонька, покошенной,
В буйны ветры быть тебе развеянной.

Пошел молодец в море рыбою,
А Горе за ним с частыми неводами.
Еще Горе-Злосчастье насмеялося:

Быть тебе, рыбоньке, у бережка уловленной,
Быть тебе, рыбоньке, да съеденной,
Умереть будет напрасною смертию!..

Петр Ильич мог и не знать «Повести о Горе-Злосчастье», но он верен отпечатлевшемуся в ней духу народных представлений. Судьба в Четвертой симфонии — вполне русская горькая судьбина... Но не безнадежностью, не смирением веет от музыки Чайковского и в этом ее существенная новизна по отношению к повести XVII века.

Вторая, медленная часть симфонии развивает, как это нередко бывает у Чайковского, круг настроений, близкий к светлым, умиротворенным эпизодам первой части. Страстные, скорбные интонации на время отошли. Простодушная мелодия песенного склада негромко звучит в деревянных инструментах. Словно отвечая, струнные ведут иной напев, чуть угловатый в первом колене, пленительно-игривый — во втором. Это один из самых грациозных эпизодов во всем симфоническом творчестве Чайковского, полный ощущения непосредственной прелести жизни.

Третья часть — скерцо — имеет, как и скерцо Первой и Второй симфоний, своеобразно фантастический оттенок. Стремительное движение в струнных, играющих без прикосновения смычков, пиццикато [1], словно упоительный вихрь, уносит слушателя. Сказочный полет прерывается. Он не далеко увлек нас. Мы все в той же атмосфере музыкальной повседневности русского города или городка прошлого века. В деревянных инструментах звучит немудрящая уличная песенка, в медных — нечто маршеобразное. Инструментовка обособленными группами инструментов подготовляет заключительный эффект переклички струнных, деревянных и медных, выступающих каждые со своей темой.

В третьей части симфонии ее лирический герой как бы отсутствует. Точнее сказать, он занимает там позицию созерцателя, мимо которого струится поток не им направляемой жизни. Это сопоставление героя со средой, этот контраст сиротливо-одинокого человека с миром, живущим по своим законам, по-новому

[1] Щипком.

возникает в финале симфонии, достигая на этот раз огромной трагической выразительности. Снова, как в заключительных частях Первой и Второй симфоний, как в финале Первого фортепьянного концерта, Чайковский крупными мазками рисует народное гулянье, развеселый праздник. Но впервые эта праздничность не захватывает души целиком. В первой картине «Евгения Онегина» две девушки слушают пение крестьян — протяжную «сиротскую» и бойкую, залихватскую «Уж как по мосту-мосточку». Ольга, воспринимающая жизнь резвясь и играя, от души веселится и сама с готовностью подхватывает незастенчивый припев песенки. Татьяна грустна. Быть может, она еще живее почувствовала свое одиночество, соприкоснувшись с патриархальным, непритязательным миром простых чувств. Эта сценка, не имеющая прообраза в романе Пушкина и, следовательно, целиком созданная композитором, невольно вспоминается, когда думаешь о финале Четвертой симфонии. То, что в опере осталось полунамеком, стало здесь развернутой во всю ширь картиной. Облик человека, скорбь которого безмерно глубже и шире, чем обида за одну лишь свою неудавшуюся жизнь, обрисованный с такой проникновенной силой в Первой части симфонии, вновь возникает в ее финале. Как безвестный молодец «Повести о Горе-Злосчастье», лирический герой симфонии всюду несет с собой свою судьбу, свою безысходную тоску. Картиной народного праздника, шумными звуками чужого веселья он пробует заглушить боль. Ему надо забыть о себе, чтобы в народной мудрости, в народном бессмертии почерпнуть новые силы для жизни.

Среди необозримых сокровищ народного творчества Чайковский выбрал для финала Четвертой симфонии песню «Во поле береза стояла». Это девичья песня, распространенная по всей России и непосредственно связанная со старинным языческим обрядом «заламывания березки». В семик, то есть в четверг на седьмой неделе по пасхе, девушки завивали березовые венки и водили хороводы вокруг

«семицкого дерева» — украшенной лентами и лоскутками березы, распевая громкими голосами:

Во поле береза стояла,
Во поле кудрявая стояла.
Ай люли, люли стояла,
Ай люли, люли стояла.
Некому березу заломати,
Некому кудряву заломати.

Я молоденька, востренька,
Я пойду, погуляю.
Белую березу заломаю...

Смысл обряда и содержание песни полны значения. Украшение и заламывание березы — символ брака. Песня, как и последующее спускание венков на воду, — заклинание судьбы, форма гадания о будущем. Недаром в песне поется далее о трех долях, трех жребиях: выйти замуж за «старого» (предел несчастья), выйти замуж за «малого» (то есть за более молодого, чем сама невеста; это хоть и лучше, чем за старика, но все еще худо) и выйти за «ровнюшку» (самая счастливая для девушки участь).

В отличие от многих обрядовых песен «Во поле береза» пелась не чинно и не спокойно. Пьянящий весенний воздух, мерное кружение у разукрашенного деревца, громкое продолжительное пение (три куплета песни — три участи девушки — повторялись много раз: столько, сколько нужно, чтобы каждая из участниц хоровода получила ответ на вопрос о своей судьбе) — все это действовало электризующе... Песня распевалась возбужденно, с повышенной выразительностью, почти восторженно.

Петр Ильич мог слышать это пение еще в детстве, из какой-либо из березовых рощ Воткинска, мог слышать его и живя в Москве. «Во поле береза стояла» входит, между прочим, во вторую тетрадь русских песен, подобранных и приспособленных для детей М. А. Мамонтовой. Как раз весною 1877 года Петр Ильич просматривал и редактировал их. Во всяком случае, песня о березе звучит в финале Четвертой симфонии не как превосходный образец народного

творчества (так показана она в поэтической «Увертюре на три русские народные темы» Балакирева), а как музыкальное впечатление одинокого героя симфонии. Грубоватая массивность и мощь звучания, не лишенные напряженной взвинченности, какой-то буйной силы настойчивые вариации-повторения перекликаются с его внутренним смятением. Страстный драматизм сообщается музыке финала. Перед появлением в трубах громовой темы судьбы, настигающей героя и здесь, сама народная песня звучит с томительно-грустным, тоскливым оттенком. Но миновала гроза, отряхнула капли набежавшего ливня нарядная березка, снова шумит праздничная толпа, проносятся стремительные пассажи в струнных, и среди бурного ликования симфония приходит к своему концу.

Целостная мысль охватывает разнородный музыкальный материал Четвертой симфонии, сплавляет его воедино, строит крупную и емкую форму, вместилище большого содержания. В сущности, это прославление красоты человеческого духа, сопротивляющегося ударам судьбы, выходящего несломленным из тяжких испытаний. Среди океана стихии — человеческая негаснущая душа, пытливый ум, ищущий выхода, живое, всегда искреннее чувство и неиссякаемая воля к жизни, к счастью, к свободе.

Своим новым произведением Петр Ильич, как видно, перерос кружок друзей. По крайней мере ни Рубинштейн, ни Ларош, ни Танеев не оценили его в должной мере, отчасти, может быть, поглощенные впечатлением от «Евгения Онегина». У московской публики симфония успеха не имела и была позабыта лет на десять. В жизни Чайковского судьба Четвертой симфонии сыграла, в ряду других причин, определенную роль. К близким темам и к крупной симфонической форме Чайковский вернулся не скоро, только в 1885 году в программной симфонии «Манфред», а еще более тесно примыкающая к Четвертой Пятая симфония была написана целых десять лет спустя, в 1888 году. После окончания работы над Четвертой симфонией и оперой «Евгений Онегин» Чайковский

вступает в полосу пересмотра убеждений своей молодости, в полосу поисков. В конечном счете этот процесс оказался болезнью роста. Из трудной полосы композитор вышел возмужавшим и окрепшим. Но неповторимая прелесть раннего творчества не вся сохранилась в более зрелых, более глубоких и мастерских его творениях, что-то безвозвратно было утрачено в трудные 1878—1884 годы. В этом смысле оперу «Евгений Онегин» и Четвертую симфонию можно считать прощанием с молодостью.



Часть третья



Глава I. ТРУДНЫЕ ГОДЫ

Первые признаки неблагополучия появляются в письмах Чайковского задолго до 1877 года. Неудовлетворенность своей одинокой жизнью, тоска по семейному кругу составляют наиболее заметную сторону его душевной тревоги. Другая связана с художественной деятельностью. Чайковский начинает тяготиться московской музыкальной средой. Его раздражает благодушный, рыхлый быт московского интеллигента, кругозор консерваторского кружка кажется узким, консерватория, руководимая властной рукой Н. Рубинштейна, утомляет однообразием. Он мечтает о длительном отпуске — на год или два — и об отъезде на это время из Москвы. В 1875 году Чайковский, как мы уже знаем, навсегда заканчивает свою музыкально-критическую деятельность. Что-то надламывается в жизни композитора, до того времени так тесно связанного с Москвой и московскими музыкантами. В одном из писем к Анатолию у Петра Ильича вырывается горькая фраза: «...никого здесь нет, кого бы я мог в настоящем смысле слова назвать *другом* (хотя бы таким, как был для меня Ларош...)». И в том же письме: «Терпеть не могу праздники. В будни работаешь в указанное время, и все идет гладко, как машина; в праздники перо валится из рук, хочется побыть

с близкими людьми, отвести с ними душу, и тут-то является сознание (хотя и преувеличенное) сиротства и одиночества».

К концу 70-х годов уменьшается идейная напряженность музыкальной жизни Москвы. Не видно новых увлекательных планов, ослабевает боевое единство московского музыкального кружка. Умер Одоевский; особую позицию, во многом идущую вразрез с прежними прогрессивными взглядами и общей линией кружка, занял после переезда в Петербург Ларош, отошел от музыкальных интересов Островский. Люди бредут розно. Не случайно в эти же годы намечается распад и другой сплоченной музыкальной группы — балакиревского кружка. Мощное музыкально-просветительское движение, зародившееся в конце 50-х годов, начинает оскудевать. Из больших задач, выдвинутых в то время, одни в значительной степени решены, другие — и прежде всего широкая демократизация музыкального образования — оказались в тогдашних условиях совершенно неразрешимыми, а иные размельчились, утратили идейную значительность, стали будничными малыми делами. Нечто схожее происходит и у художников-передвижников, разводя в разные стороны Стасова и Крамского.

Кризис переживают в эти годы не только художественные группировки. Того авторитетного идейного центра, каким еще так недавно были для передовых русских людей «Современник» и «Колокол», более не существовало. В решающий поединок с самодержавием революционное народничество вступает без ясной перспективы, без прочной опоры в народе, с негодной тактикой индивидуального террора. Правительству во второй раз после 1861 года удается овладеть положением и, отбив революционный натиск, физически истребив героическую кучку своих противников, повести страну на путь «разнузданной, невероятно бессмысленной и зверской реакции»[1]. В 80-х годах, в обстановке усталости и разочарова-

[1] *В. И. Ленин.* Сочинения, т. 1, стр. 267.

ния широких демократических кругов, начинается время так называемых «контрреформ» Александра III, безумной попытки свести на нет даже то, что было вырвано у правительства после Севастополя.

В отличие от «европейских» вкусов минувшего царствования это время приносит моду на «русский стиль». Делаются осторожные шаги навстречу пожеланиям художественной общественности. Уничтожается итальянская антреприза в Москве. Островский, после многолетних хлопот и уже незадолго до смерти, получает важное назначение в московскую контору императорских театров, Балакирев — в Придворную певческую капеллу. Понятие *«русское* искусство» перестает звучать в официальном мире как что-то подозрительное, наоборот, поддевка и смазные сапоги начинают восприниматься как нечто надежное, как опора царства. Разумеется, все это грубая и лицемерная подделка под народность. Придворный национализм Александра III так же далек от русского народа и русской культуры, как галломания и итальяномания предшествовавших десятилетий.

Это время, сперва острого политического кризиса 1879—1881 годов, потом все более наглеющей реакции, Чайковский проводит вдали от своей обычной музыкально-общественной среды, а в значительной части — вне России. Уехав из Москвы в сентябре 1877 года, Петр Ильич расстался с нею надолго. Попытка возобновить осенью следующего года консерваторское преподавание оказалась непосильной.

Перенесенная в 1877 году душевная травма делает для него общение с людьми за пределами узкого семейного круга почти невыносимым. Грызущая тоска гонит его с места на место. Любить Москву и консерваторию он чувствует себя способным только издали. Вблизи он испытывает приступы болезненного отвращения, граничащего с ненавистью. Н. Рубинштейн, правильно оценив положение, первый заговорил о приглашении на место Петра Ильича его лучшего ученика С. И. Танеева. С чувством громадного облегчения Чайковский освобождается от профессорских обязанностей. Впервые звание «свободного художни-

ка», полученное им когда-то при окончании Петербургской консерватории, приобретает видимость реального смысла. Вплоть до 1885 года он ведет жизнь музыканта, занятого только своим творчеством и меняющего места жительства по своему желанию. Италия, Франция, Каменка, роскошное имение Браилов на Украине, роскошное имение Плещеево под Москвой и снова Италия, снова Вена, снова Швейцария.

Откуда взялась эта свобода? С 1877 года он стал пенсионером, но не государства и не общества, а частного лица, Надежды Филаретовны фон Мекк, обладательницы огромного состояния и страстной поклонницы музыки. Деньги пришли к ней не совсем безгрешными путями. Покойный муж Надежды Филаретовны, инженер-путеец Карл Федорович фон Мекк, сумел обогатиться сперва в качестве экономного подрядчика, обсчитывающего рабочих «по маленькой», потом в качестве одного из видных участников и призеров спекулятивной «железнодорожной горячки» конца 60-х, начала 70-х годов. Унаследовавшая в 1876 году миллионное состояние мужа, Надежда Филаретовна, твердой рукой управляя своим хозяйством, искала душевного отдыха в музыке и благотворительности. Отраду и развлечение доставляли ей денежные вспоможения и подарки нуждающимся музыкантам.

Познакомившись с музыкой Чайковского, она прониклась восторгом, раньше ей неведомым. В одном городе с ней жил великий композитор, автор сочинений, бесконечно волновавших ее. Он был одинок, беден, нуждался в помощи... Честолюбивая мечта меценатки невольно смешивалась с затаенным, подавленным женским чувством.

Судьба пришла к ней на помощь: в первые же месяцы возникшей между меценаткой и музыкантом переписки фон Мекк смогла выручить его из денежного затруднения и вместе оказать душевную поддержку. Несколько позднее, в конце 1877 года, материальная помощь, предложенная от души и принятая без колебаний, действительно стала для Чайковского спасением. Выхлопотанное Н. Рубинштейном пособие от

Музыкального общества было недостаточно для нестесненной жизни за границей, а работоспособность Петра Ильича временно упала. А потом явились вера в бескорыстие ее горячей дружеской поддержки и убеждение, что своими произведениями, ей посвящаемыми, своей безграничной благодарностью, своими обстоятельными дружескими письмами он как бы расплачивается с человеком, заботливо оберегающим его творчество от житейских бед. А потом явилась привычка. Не считая экстренных выдач и дорогих подарков, не считая гостеприимно предложенного композитору комфортабельного приюта и уединения в Браилове и Плещееве, он получал в течение многих лет от своего друга по шести тысяч рублей в год— пустяк для Надежды Филаретовны, залог свободы для композитора.

Как мог, как смел он брать их? Уже и раньше повелось, что при скромном образе жизни Чайковский хронически нуждался в деньгах и не выходил из долгов. Легко раздававший, он привык так же непринужденно принимать помощь от своих, порой располагавших большими средствами приятелей. Он перестал чувствовать унизительность таких отношений. Так стала возможной эта необычная материальная зависимость.

Госпожа фон Мекк навсегда осталась для него невидимкой. За тринадцать лет, ведя оживленную переписку, сообщая друг другу мельчайшие подробности своей жизни, они ни разу не встретились для беседы, не обменялись даже двумя словами.

Три объемистых тома переписки Чайковского с Н. Ф. фон Мекк за 1876—1890 годы являются любопытнейшим человеческим документом. Он тем ценнее, что ни Ларош, ни Кашкин не осветили «годы странствий» композитора, проведенные им вдали от друзей и столиц. Однако документ этот требует вдумчивого отношения. Иногда дает себя знать принужденность писем «к другу-меценату». Порою откровенность тона вытекает не из душевной потребности, а как бы вынуждается чувством долга. Еще важнее, что значительная часть писем, особенно 1877—1881 го-

дов, писана человеком, находящимся в болезненно раздражительном и болезненно неустойчивом душевном состоянии. Но главное, что это письма, отражающие тяжело переживаемый Чайковским отход от прежних взглядов и умонастроений.

Передовой человек, с брезгливым отвращением относившийся к «муравьевщине» и «катковщине», оказывается на некоторое время увлеченным волной реакции, с неожиданной злобой отзывается о народовольцах, ожидает для России великих благ от нового государя. Следует отметить, что политически ограниченные или наивно консервативные высказывания все без исключения относятся к этой трудной и темной полосе его жизни, все отражают не столько твердые и отстоявшиеся убеждения Чайковского, сколько судорожные попытки на что-то опереться. Именно в эти годы он возвращается или, вернее, мучительно пробует вернуться к давно утраченной простодушной вере детских лет. Музыкальным отголоском пережитой им полосы религиозных настроений являются «Литургия Иоанна Златоуста» и гармонизация «Всенощной».

Круг людей, с которыми он общается, сужается невероятно и почти сводится к именам Н. Ф. фон Мекк, П. И. Юргенсона, ближайших родственников, прежде всего — чуждого передовым общественным идеям Модеста Ильича и успешно совершающего свою административную карьеру, весьма чуткого к веяниям сверху Анатолия Ильича.

Гораздо сложнее и противоречивее, но тем не менее очень определенно отражается переживаемый композитором пересмотр прежних взглядов в его творчестве. Две оперы, написанные после «Онегина»—«Орлеанская дева» (1879 год) и «Мазепа» (1881—1883 годы), — во многом возвращают нас к уже, казалось, изжитым художественным задачам, к оперной эстетике времен «Опричника».

«Вы спросите, — писал он Танееву 2 января 1878 года в многократно с тех пор цитировавшемся

письме об опере и оперных сюжетах, — да чего же мне нужно? Извольте, скажу. Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом всего того, что составляет атрибут *grand opéra*[1]... Недавно я видел в Генуе *«Африканку»*. Какая несчастная эта африканка! И рабство-то, и темницу, и смерть под ядовитым деревом, и торжество соперницы в предсмертные минуты приходится ей испытать, — и все-таки мне ее нисколько не жаль. А между тем есть эффекты, есть корабль, драки, всякая штука! Ну и черт с ними, с этими эффектами!»

Как это ни странно на первый взгляд, но в «Орлеанской деве» и «Мазепе» нагромождение «эффектов» мало чем уступает «Африканке». Налицо все признаки «большой оперы»: и цари, и битвы, и марши; имеется сверх того пытка, безумие, вмешательство небес и две казни. Возможно, что в этом влечении к тяжелому и кровавому отразилось душевное смятение композитора и сгущенная атмосфера русской жизни эпохи террора. Но еще очевиднее настойчивое стремление овладеть чувствами зрителя, поразить его внимание ужасающими событиями, происходящими у него на глазах. «Орлеанская дева» кончается сожжением героини на костре, «Мазепа» — раздирающей душу колыбельной, которой обезумевшая от горя Мария убаюкивает мертвого Андрея.

Несравненно более расплывчатыми, условными, сравнительно с «Онегиным», стали музыкальные характеристики. Никак нельзя сказать, что образ пушкинской Марии неотделим от музыки оперы, хотя Мария наиболее согретый теплом персонаж «Мазепы». Трудно утверждать, что пастушка, спасшая когда-то Францию, Жанна, участь которой с раннего детства волновала Петра Ильича, получила окончательный музыкальный облик в «Орлеанской деве». Для этого оба образа недостаточно выпуклы, а вокруг них

---

[1] Необходимую принадлежность «большой оперы». Тип «большой оперы» наиболее ярко представлен «Гугенотами», «Африканкой» и другими операми Мейербера.

слишком много пафоса, декламации, внешних эффектов.

Известно, что ариозо Мазепы «О, Мария» было написано по настоятельной просьбе первого исполнителя роли, певца Б. Б. Корсова. Однако это проникнутое мягкой любовной тоской признание, вносящее значительный диссонанс в суровый и мрачный образ престарелого злодея, было *вторым* вариантом ариозо. Первый, начинавшийся словами «Смирю я злобу шумом казни» (по пушкинскому тексту — «Донос оставя без вниманья, — Сам царь Иуду утешал. — И злобу шумом наказанья — Смирить надолго обещал!») и обрисовывавший гетмана как коварного и жестокого честолюбца, был забракован Корсовым. Новый текст, отвечавший пожеланиям певца, был составлен чиновником театральной конторы В. А. Кандауровым. Сочинять вставные номера по просьбе исполнителей Чайковскому случалось и позже. Но никогда эти вставки не разрушали задуманных им образов. Остается предположить, что цельности и определенности образа Мазепы композитор, увлеченный другими задачами, не придавал большого значения. Опера дробилась на ряд сильных, выразительных эпизодов, соединенных не столько внутренним психологическим развитием, сколько занимательной эффектной фабулой и общим трагическим колоритом.

Вероятно, отрицательную роль сыграли малоудачные либретто: для «Орлеанской девы» — написанное самим Чайковским по яркой, но условно-театральной, далекой от исторической правды пьесе Шиллера (в переводе Жуковского); для «Мазепы» — без особых стеснений составленное по «Полтаве» Пушкина бойким стихоплетом В. П. Бурениным. Сама канва, по которой мог вышивать узоры композитор, была недоброкачественна. Но ведь композитор принял эти либретто, со всеми их бутафорскими громами, бьющими по нервам ужасами и монологами-исповедями перед рампой, со всей этой смесью романтической преувеличенности и натуралистической грубости.

Вот почему большие идеи, лежащие в основе сюжета «Мазепы», как и сюжета оперы о Жанне д'Арк,

лишь частично раскрыты музыкою Чайковского. Вот почему в обеих операх наряду с такими превосходными эпизодами, как ария Иоанны «Простите вы, поля, холмы родные» или оркестровая картина битвы, как обе сцены Мазепы и Марии, сцена казни Кочубея или заключительная колыбельная, столько гладких общих мест. Чайковский, особенно на последнем этапе своего пути, с потрясающей силой умел передать страдание, мрачное раздумье, всю глубину человеческого горя. Но тяжелый, мрачный, гнетущий колорит «Мазепы», но мучительное сочувствие к гибнущей на костре Жанне д'Арк остаются вне большого искусства. Это ошибки гения.

Решительно не удаются Чайковскому в эти годы все вновь и вновь возобновляемые попытки написать симфонию. Из одного замысла возникает прелестная Серенада для струнного оркестра (1880 год), из другого — Третья сюита (1884 год). Для симфонии композитору, как он сам выражается, «пороху не хватает». Казалось бы, в его распоряжении и по-прежнему послушное мелодическое вдохновение и непрерывно растущая композиторская техника. Ему недостает иного — он не может пронизать новое симфоническое произведение страстным утверждением большой идеи. Не может потому, что такой идеи у него нет.

Зато удивительным холодновато-отчужденным блеском сверкают создаваемые композитором оркестровые сюиты.

Самый жанр сюиты был нов в творчестве Чайковского и необычен в русской музыке. Как и симфония, сюита состоит из нескольких частей, но связь между ними не столь крепка и имеет более внешний характер. Это скорее сопоставление и последование частей, чем их глубокое единство. В сюите трудно или даже невозможно выразить сильное чувство, большую мысль. Возникший еще в XVIII веке как танцевальная сюита, этот род музыки сохранил оттенок развлекательности и в дальнейшем.

Характерна для него и некоторая картинность, живописность. Однако картинность сюит Чайковского

мало похожа на программность его более ранних сочинений. Еще недавно он писал Танееву по поводу своей Четвертой симфонии: «Что касается вашего замечания, что моя симфония программна, то я с этим вполне согласен. Я не вижу только, почему вы считаете это недостатком. Я боюсь противоположного, т. е. я не хотел бы, чтобы из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды, темпы и модуляции... Не должна ли она [симфония] выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?» Проходит несколько лет, и первую часть своей Второй сюиты композитор называет «Игра звуков». Музыкальная пьеса, задуманная первоначально для Третьей сюиты и введенная затем в Концертную фантазию для фортепьяно с оркестром, носит подчеркнуто внешнее название «Контрасты». На эффектах красочной, необыкновенно изобретательной инструментовки основаны «Миниатюрный марш» из Первой сюиты, «Юмористическое скерцо», «Сны ребенка», «Дикая пляска» из Второй сюиты. Значительное место занимают в сюитах эпизоды, воссоздающие музыку прошлого — гавот, фуга, хорал. Композитор словно стремится на время уйти от себя, чтобы расширить арсенал своих возможностей и отшлифовать мастерство. Все это не означает, что в оркестровых произведениях этих лет и в сюитах, в частности, нет страниц, продиктованных глубоким чувством. Но именно эти со дна души пробившиеся лирические струи дают нам ощутить безысходную скорбь, владеющую Чайковским. Как характерен «Меланхолический вальс» из Третьей сюиты! Одиноко стоит он среди симфонических танцев, созданных композитором. Начиная с Первой и кончая последней, Шестой симфонией вальс для Чайковского — живой образ юности, простодушной, лукаво-манящей или опечаленной, нарядно расцветающей или тревожной и повитой легким облаком воспоминания, но полной света и тепла. Только в «Меланхолическом вальсе» царит холод безнадежности и веет сумрак.

Признаком неисчерпаемой глубины душевной жиз-

ни композитора является то обстоятельство, что почти бок о бок с этими произведениями Петр Ильич в те же трудные годы создает иные, примыкающие к произведениям московского периода. Среди них есть более слабые, есть поразительные по силе и красоте. В целом они свидетельствуют о глубоком «подводном» течении, которое, рано или поздно, выбьется на свет.

Заметное место в его творчестве 1878—1884 годов занимают сочинения и замыслы, связанные с использованием народных мелодий и образов. Прямо примыкает к Первому фортепьянному концерту, хотя и уступает ему в силе и глубине, написанный в 1878 году Скрипичный концерт. Теплом и сердечностью насыщены его виртуозные эпизоды, ликующе звучит финал, вызывающий у слушателя образы привольного, широкого народного гулянья. Светлое «Итальянское каприччио»[1] (1880 год) было задумано как произведение в характере испанских увертюр Глинки. Это своего рода сюита на темы итальянских народных плясок и песен, запавших в память Петра Ильича во время жизни в Риме, Неаполе и Флоренции. В медленное вступление Чайковский ввел итальянский военно-кавалерийский сигнал, многократно слышанный им в Риме, и выразительную песню, исполняемую струнными инструментами на мрачно-напряженном фоне фаготов и медных. Но уже скоро мрак рассеивается, темп ускоряется. Отсюда и почти до самого конца безоблачное солнце заливает Каприччио своими щедрыми лучами. Здесь все дышит югом, все поет и танцует. Музыка блещет легкой, бездумной радостью, на лету ловит пестрые отзвуки шумной уличной жизни и в стремительной тарантелле уносит слушателя вдаль, прочь от туманов и моросящих дождей севера.

В том же году, что и Каприччио, сочинена Чайковским торжественная увертюра «1812 год». Музыкальная картина, рисующая вторжение Наполеона на

---

[1] *Каприччио* — пьеса причудливого характера, написанная в свободной форме.

русскую землю и победу русского оружия, должна была исполняться на площади, в присутствии многих тысяч москвичей. Музыкальные темы композитор выбрал предельно простые. Русский и французский гимны, народная песня «У ворот, ворот батюшкиных», торжественная молитва — все это находило мгновенный отклик в уме и сердце слушателя. Впечатление усиливалось необычными эффектами: в партитуру были введены настоящие пушечные выстрелы и колокольный звон (в концертном исполнении, разумеется, их заменяют оркестровые инструменты). Кажется, что и здесь был использован драгоценный опыт Глинки. Музыкальные образы появления поляков на свадебном пиру у Сусанина и всенародного «Славься!», заключающего оперу, родственны и духу и складу торжественной увертюры.

Неосуществленными остались планы создания народной оперы, привлекшие Чайковского в начале 80-х годов[1]. Не получили широкого признания Большая соната для фортепьяно (1878 год) и Второй фортепьянный концерт (1880 год). Возможно, в последнем случае известную роль сыграла болезнь, а потом и смерть Н. Рубинштейна, уже не успевшего исполнить концерт, ему посвященный. Последние два года жизни «московского Рубинштейна» были омрачены грубыми и несправедливыми нападками петербургских газет, но эта же травля помогла Чайковскому отбросить свои досады и обиды и восстановить прежнее чувство большой дружбы к Николаю Григорьевичу. «Какое странное и темное человеческое сердце! — писал Петр Ильич Анатолию 5 декабря 1878 года. — Мне всегда или, по крайней мере, с давних пор казалось, что я не люблю Рубинштейна. Недавно я увидел во сне, что он умер и что я был от этого в глубоком отчаянии. С тех пор я не могу думать о нем без сжимания сердца и без самого положительного ощущения любви». Это изменение не было мимолетным. Два месяца спустя Чайковский снова отмечает: «Вообще после всей травли на Ру-

[1] О них подробнее — в следующей главе.

бинштейна... я ужасно *за* Рубинштейна и совершенно освободился от того тайного чувства враждебности, которое давно питал к нему».

Отношение Н. Рубинштейна к Чайковскому осталось неизменным до конца. В числе последних нот, просмотренных им незадолго до смерти, были произведения Петра Ильича. Очень заинтересовала его Серенада для струнного оркестра. «Он приказал расписать оркестровые партии Серенады, — вспоминает Кашкин, — явился в консерваторию совершенно больной, собрал в последний раз оркестр учеников и, не имея сил стоять, сидя продирижировал новым сочинением... В одно из моих посещений, в январе или феврале 1881 года[1], я застал Рубинштейна с печатным клавираусцугом «Орлеанской девы» в руках. При мне он уселся за фортепьяно и кое-как, боясь неосторожным движением возбудить боли, проиграл значительную часть оперы. Боли, однако, все-таки явились, и Николай Григорьевич, с трудом добравшись до постели, вперемежку с оханьем и стонами продолжал говорить об опере».

Завершило эту омраченную и возродившуюся дружбу гениальное «Трио памяти великого художника». В тесные рамки камерного ансамбля композитор вместил такое могучее, поистине симфоническое музыкальное содержание, такую силу скорби об ушедшем и такую полноту жизни, это создание Чайковского стало одним из величайших памятников музыкального искусства.

Среди огромного количества писем Чайковского, написанных по разным поводам и в разные полосы его жизни, есть одно, приковывающее внимание читателя и вызывающее в нем чувство глубокой тревоги. Это письмо к Балакиреву от 12 ноября 1882 года. С гневным осуждением говорит в нем композитор

---

[1] Н. Г. Рубинштейн умер 11 марта 1881 года, в Париже. Чайковский, выехавший к нему из Ниццы, уже не застал его в живых.

о своих «Ромео», «Буре» и «Франческе», называя их холодными, фальшивыми и слабыми, упрекая самого себя в напускной горячности и погоне за чисто внешними эффектами. Это отречение от произведений, лежавших на главном пути композитора и подготовивших создание его поздних симфоний, быть может, ярчайшее проявление разлада между противоборствующими стремлениями его творчества.

«Несмотря на почтенный возраст и значительную опытность в писании, я должен признаться, — пишет Чайковский в том же письме, — что до сих пор *блуждаю* по безграничному полю композиторства, тщетно стараясь найти свою настоящую тропинку. Чувствую, что такая тропинка есть, и знаю, что раз я найду ее, то напишу что-нибудь в самом деле хорошее, — но какая-то роковая слепота сбивает меня постоянно с пути, и бог весть, попаду ли когда-нибудь куда мне следует...»

К счастью, к середине 80-х годов Чайковский начинает выбираться из своих блужданий по безграничному полю творчества на прямую тропинку. Кончается время скитаний по чужим странам и жизнь «в гостях». В 1885 году он возвращается в Россию, поселяется под Москвой, возобновляет оборвавшиеся восемь лет назад художественные и дружеские связи. Почти одновременно он возвращается к большим формам и большим темам.

Глава II. ДОМА

Точно говоря, признаки благодетельного перелома появляются значительно раньше 1885 года. По мере того как крепнут нервы, ему становится тесна такая, казалось бы, просторная жизнь «свободного художника», оживают старые, на время приглушенные интересы. Судьба Московской консерватории внушает ему тяжелые опасения. Временами ему кажется, что серьезное музыкальное образование не имеет под собою в Москве твердой почвы, что кончина создате-

ля консерватории нанесла ей непоправимый урон и некому вести дело дальше. Но, гоня горькие мысли, преодолевая отвращение к мелочным спорам и бесконечным взаимным обидам, пожирающим обезглавленное смертью Николая Григорьевича консерваторское начальство, он энергично вмешивается при коротких наездах в Москву в кипящую там междоусобную войну, пытается умиротворить враждующих, поддержать своим год от года растущим авторитетом дельные и разумные предложения. Постепенно у него складывается убеждение, что он необходим Музыкальному обществу. В сущности, с этого момента его возвращение к общественной деятельности — вопрос времени. Шаг за шагом возобновляющаяся связь с большим и, до 1878 года, столь дорогим ему делом музыкального просвещения становится одной из существенных предпосылок этого возврата.

Есть и другая, еще более важная. В 1879 году Петр Иванович Юргенсон, добрый приятель Чайковского и очень неглупый человек, как-то заметил ему, разумеется, в шутку, что как бы будущий немецкий историк, говоря о Чайковском, не написал: прожил в Швейцарии пятьдесят лет, примыкал по своему направлению к немецкой школе. Пора было возвращаться домой. Чувство родины, всегда необычайно сильное в Чайковском и всегда обострявшееся разлукой с ней, властно тянуло композитора в любимые среднерусские палестины. Перечитывая его письма, невольно думаешь, что более всего любил он то время года, которое стояло ко времени написания письма, которым он наслаждался от всей души на недавно сделанной большой прогулке. Так восторженно отзывается он и о весне, «которая у нас, в самом деле, как-то особенно прекрасна и радостна», и о лете, и о «полной безграничной прелести» окраске сентябрьского леса, и о холодных дождях, хмурой погоде, пожелтелых и обнаженных деревьях, «своеобразно прелестном» пейзаже поздней осени... Письма из Плещеева (недалеко от Подольска), где он пользовался в 1884 году заочным гостеприимством фон Мекк, а потом из-под Клина дышат такой свежестью и энер-

гией чувства, какая обычно сопутствует встрече влюбленных после долгой разлуки. Нужно было исключительное, ненормальное для Петра Ильича состояние духа, чтобы он на годы расстался с милым его душе краем.

И последнее, может статься, решающее. 19 октября 1884 года на сцене Большого театра в Петербурге[1] впервые был показан столичным зрителям «Евгений Онегин». Его нешумный, но необычно единодушный и прочный («не на сезон, а навсегда») успех был первым *настоящим* успехом оперы Чайковского. Композитор испытал еще небывалое, неожиданное и очень сильное впечатление идеального контакта с театральной публикой. Этот сердечный, живой отклик, эта так очевидно проявившаяся близость между композитором и людьми, для которых он писал, оказали, вероятно, могущественное воздействие на решение Петра Ильича изменить образ жизни. Еще 8 августа 1884 года он писал, колеблясь и раздумывая: «Привычка вести кочевую жизнь так упрочилась во мне, что едва ли не самым благоразумным будет продолжать вести ее до конца жизни. Решительно еще не знаю, где буду кочевать в ближайшем будущем». Но проходит немного времени, и в новогоднем номере «Полицейских ведомостей», издаваемых в Москве, появляется данное Чайковским знаменательное объявление о том, что некий «одинокий человек ищет дачу-усадьбу для найма». «В настоящее время, — пишет Чайковский Надежде Филаретовне 5 января 1885 года, — все помыслы мои устремлены на то, чтобы устроиться где-нибудь в деревне близ Москвы на постоянное жительство. Я не хочу больше довольствоваться кочеванием и хочу во что бы то ни стало быть хоть где-нибудь *у себя,* дома». 5 февраля он, наконец, снимает запущенный барский дом в деревне Майданово под Клином, на берегу реки Сестры. Перелом совершился. Как бы далеко ни уезжал теперь Петр

[1] Построенный в 1783 году и заново отстроенный в 1836 году, петербургский Большой театр перестал существовать только в 1886 году, когда его здание было передано консерватории и подверглось коренной перестройке.

Ильич и как бы долго ни продолжалось его отсутствие из дому, он более не «кочует». Ему есть куда вернуться, есть скромный столик у окна, который терпеливо ждет его, есть выстроившиеся вдоль стен шкафы с книгами и нотами, портреты на стенах, любимый рояль и цветы в саду, посаженные им самим. Майданово, Фроловское — все под Клином, опять Майданово и, наконец, тихая окраина Клина — вот пределы, в которых передвигается его «дом», неизменно сохраняющий во время этих передвижений привычную расстановку мебели и безделушек, привычную развеску немногих картин и бесчисленных фотографий.

«Я понял теперь раз навсегда, — пишет Петр Ильич фон Мекк на третий день после приезда в Майданово, 16 февраля 1885 года, — что мечта моя поселиться на весь остальной век в русской деревне не есть мимолетный каприз, а настоящая потребность моей натуры... Погода стоит изумительно чудная. Днем, несмотря на морозный воздух, почти весеннее солнце заставляет снег таять, а ночи лунные, и я не могу вам передать, до чего этот русский зимний пейзаж для меня пленителен!! Я начал с горячим, пламенным усердием работать над «Вакулой»[1]. Головная боль *почти* прошла. Я совершенно счастлив».

Невольно вспоминаются слова И. С. Тургенева: «Пишется хорошо только в русской деревне. Там и воздух как будто «полон мыслей»!.. Мысли напрашиваются сами». Да и может ли быть иначе? В деревне тысячи любимых с детства, привычных и милых особенностей быта и природы пробуждали в русском человеке, особенно вернувшемся из чужбины или утомленном сутолокой больших, закованных в камень городов, особенное, ни с чем не сравнимое чувство родины. «Наконец я у себя дома и нет слов, чтобы

[1] Переработка оперы, получившей теперь новое название «Черевички», была выполнена Чайковским в феврале — марте 1885 года. Два года спустя, 19 января 1887 года, она была исполнена в Большом театре в Москве и, что особенно важно, под управлением автора.

выразить, до чего я рад и доволен. Только здесь, в деревне, я чувствую себя самим собой, живу настоящей жизнью, перестаю носить какую-то маску светского человека, под которой скрывается неисправимый ненавистник *света*...» — пишет Петр Ильич в одном из писем 1886 года, — «...я люблю нашу русскую природу больше всякой другой, и русский зимний пейзаж имеет для меня ни с чем не сравнимую прелесть. Это, впрочем, нисколько не мешает мне любить и Швейцарию и Италию, но как-то иначе. Сегодня, — пишет он фон Мекк 5 марта 1885 года, — мне особенно трудно согласиться с вами насчет невзрачности русской природы. День чудный, солнечный, снег блистает мириадами алмазов и слегка подтаивает. Из окна моего широкий вид на даль; нет, хорошо, просторно, всей грудью дышишь под этим необозримым горизонтом!»

«Что мне несколько отравляет удовольствие гулять, — читаем в письме от 11 октября, — это здешний народ и его образ жизни. Избы в здешней деревне самые жалкие, маленькие, темные; духота в них должна быть ужасная, и когда вспомнишь, что они восемь месяцев должны прожить в этой темноте и тесноте, сердце сжимается. Не знаю почему, но народ здесь особенно бедный. Земля по разделу с помещицей им досталась ужасная — голый песок; лесу нет вовсе, заработка никакого, так что большинство бедствует... У детей удивительно симпатичные лица. Школы нет, ближайшая школа отстоит на расстоянии шести верст. Жалко смотреть на этих детей, обреченных жить материально и умственно в вечном мраке и духоте. Хотелось бы что-нибудь сделать, и чувствуешь свое бессилие...»

Замечательно, что после осторожного «не знаю почему» Петр Ильич дает очень толковое объяснение причин особенной бедности майдановских крестьян. И, как на грех, несколько раньше Петр Ильич получил от Надежды Филаретовны письмо, в котором вдова железнодорожного дельца писала о своем семилетнем внуке и его привычках, что он не выносит белья не самого тонкого, не может надевать других

чулок, как шелковые, чистота для него требуется самая щепетильная, так что даже в вагоне ему меняется белье каждый день, и вид неопрятности вызывает в нем крайнее отвращение...

Жизнь стучалась в окошко майдановского домика.

В начале 1885 года Петр Ильич принимает предложение войти в состав дирекции московского отделения Музыкального общества и со всей энергией и жаром отдается упорядочению дел Московской консерватории и организации симфонических концертов. С. И. Танеев, человек необыкновенной душевной чистоты и силы, по совету и при прямом содействии Петра Ильича занимает должность директора консерватории. Чтобы поднять авторитет нового директора, Чайковский готов был даже взять на себя занятия с композиторской молодежью и студентами-теоретиками. Из писем Петра Ильича к Танееву, к Римскому-Корсакову, к фон Мекк, к Юргенсону видно, как много времени, сил и горячей жажды быть полезным вкладывал он в это дело.

Но главным и определяющим в жизни Чайковского после 1884 года была, конечно, сама русская действительность, бесконечно тяжелая, тусклая и сумрачная на поверхности и полная приглушенного реакцией, но сильного движения в толще, в глубине. Это были годы знаменитой Морозовской стачки, годы возникновения первых марксистских групп, годы отрочества и юности Ленина. Все, чем мы сейчас живем, что немеркнущим пламенем озарило XX век и кинуло снопы света в прошедшее и в грядущее, завязывалось и зрело в глухие, совиные годы, когда Петр Ильич зажил своим домом под тихим Клином. Он читал «Московские ведомости», хотя по-прежнему не терпел Каткова, читал газету «Гражданин» своего приятеля по Училищу правоведения, князя Мещерского, хотя и довольно справедливо назвал его в одном из писем к Модесту сукиным сыном. Он читал захиревшие под чудовищным цензурным прессом «Русские ведомости», задыхавшиеся и, наконец, задохнувшиеся «Отечественные записки» Салтыкова-Щедрина и скучные, само-

довольные либеральные журналы, говорившие всем своим культурным обликом, многозначительными умолчаниями и многозначительно-брюзгливым тоном: «Мы это знали. Мы это предвидели. Мы даже предупреждали. Нас не слушали. Вот и получилось». А в разделе беллетристики странно похожие друг на друга унылые поэты в небрежно рифмованных стихах сообщали о смерти своей музы, о безмолвных рыданиях, сотрясающих больную грудь, и о том, что юность миновала безвозвратно...

Было и новое. Расплодились бойкие газетки, потрафляя своей публике мелкой сплетней, утробным циническим смешком и уголовной хроникой. Царем и богом этой коммерческой прессы была, конечно, самая раскупаемая газета тех лет «Новое время». Здесь циничесий смешок над гуманизмом и просветительством, над жертвенностью и «идеями» был доведен до виртуозности, сплетня стала великосветской и околоправительственной, а уголовная хроника была освежена со вкусом и знанием дела из номера в номер веденной травлей «инородцев» — поляков, финнов, евреев, армян. Готовил это аппетитное варево один из умнейших и самый свободный от обременительного чувства стыда из всех тогдашних журналистов — А. С. Суворин. Откровенная пошлость, какие-то подонки бытового реализма широким потоком текли по страницам повременных изданий, заливая и стародворянский, все более ветшавший и плесневевший «Русский вестник», и профессорский, осторожно либеральный «Вестник Европы».

Умер Островский — точно дуб повалился, изъеденный, подточенный сотнями прожорливых короедов и гусениц. Сценой овладели не лишенные дарований, но лишенные больших мыслей и серьезных наблюдений ремесленники от драматургии, измельчавшие последыши психологической и бытовой драмы. Печать третьесортности лежала на их изделиях. Выдающиеся артисты Малого театра, сверкающие талантом артисты Александринского театра выступали теперь в пьесах В. Крылова и И. Шпажинского, где комедия неизменно сползала в анекдот, а драма в мелодраму,

где жизненная достоверность замирала на скользкой грани между репортажем и сплетней.

Все это накипь 80-х годов, всплывшая наверх и мешающая разглядеть то, что в глубине. Но ведь та жизнь, которая формировала сознание Ленина и первых русских марксистов, которая создала русский рабочий класс и подготовила его к великой борьбе, ведь эта жизнь окружала и Петра Ильича. Нужно было только уметь видеть и слышать.

По счастью, строить ему приходилось не на пустом месте. Демократическая основа, заложенная еще в юные годы, глубокая инстинктивная враждебность к старому крепостническому и новому, быстро складывающемуся буржуазному порядку были прочнее и крепче, чем реакционно-обывательские веяния.

Это возвращение к тому, что лежало в самой основе личности Чайковского и лишь до поры заслонялось наносными и преходящими настроениями, дает себя чувствовать во многом и составляет важнейшую особенность последних девяти лет жизни композитора. Без этого никакие жизненные впечатления, даже самые осязательные и яркие, не могли бы навеять ему мыслей и образов, к воплощению которых устремился Чайковский в эти годы. Его художественный кругозор стал в 1885 году шире, мастерство разнообразнее и тоньше. Поворот руля, — и быстро крепчающий ветер надувает паруса, наполняет грудь своим свежим дыханием, гонит прочь усталость — «громада двинулась и рассекает волны».

Первым созданием Чайковского, возникшим на вновь обретенной родной почве, стала симфония «Манфред» по драматической поэме Байрона. Еще за два года до того сюжет, предложенный ему Балакиревым, оставил Чайковского холодным, а сама мысль о создании программного симфонического произведения вызвала раздражение. Теперь, даже испытывая, по-видимому, некоторое внутреннее сопротивление настойчиво возобновляемому пожеланию Ми-

лия Алексеевича, даже отругиваясь потихоньку в письме к Танееву («Нет! в тысячу раз приятнее писать беспрограммно!.. у меня такое ощущение, как будто я шарлатаню и надуваю публику...»), Петр Ильич с огромным, страстным увлечением входит в работу. Он так роднится с мрачным и величавым образом одинокого страдальца Манфреда, что и сам, как он с грустным юмором замечает в одном письме, «обратился временно в какого-то Манфреда». Но вживание в мир тревожных дум и чувств, созданный фантазией одного из первых романтиков, ведет гораздо дальше. Образ Манфреда, тоскующего по утраченному и недостижимому, Манфреда, во имя человеческого разума и воли бросившего вызов силам ада (подобно тому, как в другой поэме Байрона другой бунтарь, Каин, бросает вызов небесам), не теряя своей значительности и силы, становится в музыкальном истолковании Чайковского мягче, сердечнее и многостороннее. Его волевая тема, проходящая через все четыре части симфонии и принимающая в конце, в момент смерти Манфреда, маршеобразный, траурный облик, звучит как трагическая исповедь мыслящего и страдающего человека. И притом русского человека. Злоязычный Ларош даже писал, несколько преувеличивая ради резвости слога: «Новый Манфред — от головы до пяток Чайковский. Обстоятельство это порой даже как будто мешает ему быть Манфредом... Когда в симфонической поэме, имеющей изобразить фаустовский душевный разлад и угрызение преступной совести, а как декорации — альпийскую природу, я слышу очаровательно-ленивую, широкую мелодию чистого русского пошиба [1], в моем воображении возникает залитая солнцем приволжская степь, и я наслаждаюсь тем более, чем менее помню программу...»

Вспоминаются гордые строки:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник.

---

[1] Речь идет, несомненно, о середине (трио) второй части, где появление в радужных брызгах водопада Феи Альп передано обаятельной темой русского склада.

Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой...

Лермонтовское, волевое и бурное, сумрачное и благородное, в истинном смысле слова *человечное* начало нашло в «Манфреде» Чайковского не только лучшее, но и, вероятно, единственное по внутреннему соответствию музыкальное выражение. Еще прямее отразился в нем скорбный, взыскующий и болеющий дух русского правдоискателя середины 80-х годов. Роковые вопросы бытия стоят перед ним, и нет на них ответа. Сладостные и горькие воспоминания терзают душу. Мечта, подобно прозрачной и невесомой тени Астарты, на миг озаряет сгустившиеся сумерки, и еще безотраднее после ее исчезновения выглядит мир, еще глуше после ее мелодичного лепета кладбищенская тишина. Но стучит в груди непокорное сердце, кипят мысли, крепнет воля. Манфред, и умирая, страшен духам ада. А ведь мы живы и будем жить...

Страстное, неспокойное отношение Петра Ильича к своему созданию не улеглось и после первых исполнений. Хвалил симфонию Кюи, многое одобрил Стасов, прочие большей частью недоумевали или отмалчивались. Самому автору она то казалась его лучшим симфоническим произведением, то растянутой и слабой. Последние три части он даже думал уничтожить. Намерение это не осуществилось. «Манфред» Чайковского остался для нас в целом одним из самых поразительных музыкальных документов восьмидесятых годов и верным отражением душевного состояния своего автора.

Это душевное состояние редко проявлялось вовне. На Ларош, например, часто гостившего в эти годы у Чайковского, Петр Ильич неизменно производил успокоительное впечатление полной гармоничности. «Любивший в своих симфонических поэмах изображать мировую скорбь, терзания мятежного духа, он сам... напротив, казался мне примиренным и просветленным Фаустом второй части, созерцающим жизнь и людей с любовью, но без волнения». «Входя в деревенский приют композитора, вы сейчас же

чувствовали, как охватывала вас какая-то мирная, счастливая атмосфера, чуждая не только внешней суетолоки, но и внутреннего брожения и разлада». Та во многих отношениях идеальная трудовая обстановка, какую создал себе Чайковский в своем уединении, та насыщенная полнота творческой жизни, какую постоянно встречал в Майданове бездомный, запущенный, все чаще впадавший в болезненную апатию Ларош, могла ему и вправду показаться раем.

День Петра Ильича был строго распределен, и распорядок этот не менялся уже до конца жизни (не менялся он, а отменялся лишь на время отлучек из Майданова). Как рассказывает Модест Ильич, вместе с Ларошем и Кашкиным нередко гостивший под Клином, брат его вставал между семью и восемью. После чая он короткое время занимался английским языком или серьезным чтением. Далее следовала прогулка, длившаяся не более трех четвертей часа. От девяти с половиной до часу дня Петр Ильич работал. Ровно в час обедал. После обеда шел гулять, какова бы ни была погода. Где-то он вычитал, что человеку необходимы для здоровья два часа ходьбы, и соблюдал это правило очень строго. Во время прогулок одиночество было для него так же необходимо, как и в часы занятий. Не только люди, указывает Модест Ильич, любимая собака его стесняла. Потребность в уединении усиливалась тем, что прогулка была по большей части временем сочинения. Обдумывание сюжета, возникновение главных мыслей, записывание в записной книжке главных тем происходило в это время. На другой день утром он разрабатывал свои наброски за фортепьяно и необыкновенно сжато и точно записывал в эскизах все необходимое, нередко намечая для памяти и особенности инструментовки, если речь шла об оркестровом сочинении или об опере или балете. Если во время прогулки он не сочинял, рассказывает Модест Ильич, то импровизировал. «Однажды в Гранкине [1], я помню, он, возвра-

[1] *Гранкино* — имение воспитанника Модеста Ильича, Н. Г. Конради, в Полтавской губернии. Петр Ильич несколько раз гостил в нем.

тясь из степи, хвастался мне «чудным дуэтом в итальянском стиле», который импровизировал гуляя... Через несколько дней он мне сказал: «...а я не забыл моего дуэта и сегодня опять все время пел. Какие речитативы! Какое стретто![1] Только нет на свете певицы, которая бы сумела спеть его». Иногда на прогулке он декламировал, импровизировал вслух драматические сцены, почти всегда на французском языке, которым владел свободно. Иногда занимался наблюдениями над насекомыми, в особенности над муравьями. К четырем часам Петр Ильич возвращался домой к чаю. Тут просматривались газеты, велась оживленная беседа с гостями. От пяти до семи — снова работа. До ужина летом предпринималась еще одна прогулка, на этот раз в обществе друзей, осенью же и зимой Чайковский обычно играл перед ужином на фортепьяно — один или в четыре руки, если у него гостили Ларош или Кашкин. После ужина до одиннадцати — карты (винт) или чтение. Ларош, чтение которого вслух Петр Ильич особенно любил, называет в числе наиболее читавшихся авторов Гоголя, Льва Толстого, Тургенева, Островского и Флобера, но читались и молодые писатели. Очень рано, уже в апреле 1887 года, Чайковский оценил «большой талант» Антона Чехова.

Таким образом, Петр Ильич работал в среднем около восьми часов в день. Сверх этого он систематически читал или просматривал все тогдашние «толстые» журналы (то есть «Русский вестник», «Русскую мысль», «Вестник Европы» и «Северный архив», «Русскую старину» и «Исторический вестник»), следил за новинками французской литературы, перечитывал классиков (в том числе Диккенса, на английском языке), основательно знакомился с новыми музыкальными произведениями (печатными и присылаемыми ему рукописными) и аккуратнейшим образом вел год от года растущую и очень тяготившую

---

[1] *Стретто* — заключительный эпизод музыкального произведения или (как в данном случае) его части, идущий в ускоренном темпе.

его дружескую и деловую переписку (в 90-х годах иногда отправлялось на почту по тридцати писем в день).

Как Петр Ильич успевал все это делать? А вот как. Он читал и писал — безразлично, буквы или ноты — чрезвычайно быстро. Он не знал, благодаря строгой повторяемости ежедневного распорядка, что такое «раскачка», он превосходно чередовал разные виды труда (чтение, сочинение, разработка набросков, ознакомление с музыкальной литературой, писание писем) и вовремя сменял труд отдыхом. И последнее — он, в той мере, в какой это зависело от него, не тратил понапрасну ни одной минуты. «Чайковский был настоящий виртуоз в пользовании временем», — меланхолично замечает Ларош, никогда, ни в годы юности, ни в годы своей безрадостной зрелости, не умевший работать и отдыхать.

Вся эта высокая культура умственного труда, вся эта строгая самодисциплина были не просто нужны, а необходимы Чайковскому. Без них были бы невозможны не только его огромная композиторская продуктивность, но и колоссальный, почти скрытый от нас в своих повседневных проявлениях внутренний процесс восприятия разнообразных, часто противоречивых и взаимоисключающих, жизненных, художественных, литературных впечатлений, их последующей переработки, преодоления и усвоения, процесс, в результате которого художник, по гениальному определению Пушкина, мог стать с веком наравне. На этом пути у него не было ни колонновожатых, ни путеводителей. Зато сказывалась, суммировалась многолетняя работа творческой мысли и новые задачи решались, исходя из поставленных или намеченных ранее. Ярким примером этого и важным этапом в художественном развитии Чайковского была его новая опера «Чародейка».

«Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере, — писал он фон Мекк 27 сентября 1885 года, когда либретто первого действия оперы уже лежало перед ним и все его помыслы были устремлены к новой задаче, — это то, что только она

одна дает вам средство сообщаться с *массами* публики. Мой *«Манфред»* будет сыгран раз-другой и надолго скроется, и никто, кроме горстки знатоков, посещающих симфонические концерты, не узнает его. Тогда как опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа».

Что же дает опере такое громадное преимущество? То, что музыка в ней соединена со сценическим действием, что слуховые впечатления подкреплены, усилены, обогащены впечатлениями зрительными. Как не вспомнить мысли Островского, золотой нитью прошившей все его творчество: «Книжку журнала прочтут несколько тысяч человек, а пьесу просмотрят несколько сот тысяч. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны».

Ясной и сильной должна была стать новая опера Чайковского, размышления над которой естественно и неотвратимо привели его к мысли об опере для всего народа, к мысли о *народной* опере. И снова глубоко продуманные соображения Островского[1] были ему близки: для свежей публики, у которой нервы не очень податливы, требуется «сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие искренние чувства, цельные и сильные характеры, крепкая воля».

Эти мысли для обоих были плодом не только отвлеченных соображений, но неустанного, мы не боим-

---

[1] Сокращенный текст записки Островского был опубликован в газете «Правительственный вестник» еще 9 марта 1882 года, но едва ли читан Чайковским. Очевидная близость мыслей и выражений восходит к общности самого подхода к задаче и, вероятно, к дружеским беседам времен «Воеводы» и «Снегурочки». Близкие мысли можно найти у Пушкина, у П. В. Анненкова (по поводу «Грозы» Островского) и других, в остальном весьма различных деятелей.

ся этого слова, *изучения* вкусов и запросов народа. В Москве, в Париже, во Флоренции Петр Ильич смотрит и слушает, наряду с классическими шедеврами, незамысловатые представления народных, масленичных, ярмарочных театров, смотрит с удовольствием, с интересом, не забывает написать об этом знакомым, отметить в дневниковой записи: «Вечером был в народном театре и наслаждался вполне, — пишет он Анатолию Ильичу 18 февраля 1878 года из Флоренции. — Представь себе самую раздирающую драму, исполненную самыми наивными и усердными актерами, в которой, впрочем, несмотря на все ужасы, огромную роль играет *полишинель*[1]. Словом, самое курьезное сочетание мелодрамы совершенно невероятной с арлекинадой. Публика приходила в неистовый восторг». С тем же интересом и удовольствием говорил он о спектаклях кукольного театра на Цветном бульваре в Москве. И он, как и Островский, уважает эту «свежую публику», этот неразвитый, но здоровый запрос на искусство, эту жажду всей душой откликнуться на зрелище, плакать горючими слезами и смеяться откровенным громким смехом. Характерна фраза из письма Чайковского к Юргенсону: «Выражение *площадным образом* я употребил не в порицательном, а в буквальном смысле, т. е. сделал [обработку для исполнения на открытом воздухе «Славься» из оперы «Иван Сусанин»] так, чтобы было как можно проще и сильнее».

Стремление к простоте и силе, к доходчивой, как мы бы теперь сказали, броскости очень сказалось и в Торжественной увертюре «1812 год» и в родственном ей кое в чем симфоническом антракте «Полтавский бой» в опере «Мазепа». То с большим, то с меньшим успехом композитор добивается чего-то бесконечно далекого от той мягкой грусти, той изящной элегичности, которая, несомненно, была ему свойственна, которая не раз восхищала в его произведе-

---

[1] *Полишинель* (франц.), или *Пульчинелла* (итал.), — комический персонаж народного театра или театра кукол, ближайший родственник русского Петрушки.



А. Н. Островский.
С фотографии
60-х годов.



П. И. Чайковский.
С фотографии конца
60-х годов.



П. И. Чайковский.
С фотографии
1876 года.



Н. А. Римский-Корсаков.
С фотографии 70-х годов.

ниях Ларош и вызывала снисходительное одобрение Стасова. Сочная грубость и бытовой комизм Кормилицы были бы невозможны в увертюре Чайковского «Ромео и Джульетта». Но нечто шекспировское и площадное естественно возникало в «Мазепе». Ярмарочное, балаганное («не в порицательном смысле») сочетание сильного драматизма и крупного комизма, мелодрамы и арлекинады налицо в оскорблявших «чистую публику» шутках пьяного казака и в непринужденных разговорах палачей с народом в потрясающей сцене казни Кочубея и Искры. Напрасно чрезвычайно опытный в делах сцены Э. Ф. Направник усердно объяснял Петру Ильичу, что первое «едва ли уместно», а второе «немыслимо и невозможно». Очень считавшийся с его мнением, Чайковский на этот раз твердо стоял на своем: «При хорошем исполнении это не будет казаться неуместным, и во всяком случае я тут не хотел бы ничего менять...» (от эпизода с палачами Петр Ильич все же отказался).

В те же примерно годы или несколько раньше его впервые привлекают оперные сюжеты, почерпнутые из русских народных преданий или русского народного быта: «Ванька-Ключник» (песню о его любви к молодой княгине Волконской и о страшной участи обоих еще Кольцов ставил необычайно высоко), новгородская былина «Садко», легенда о неприступной Коромысловой башне нижегородского кремля, под которую «для крепости» живой закопана молодая красавица, не в добрый час вышедшая с коромыслом по воду[1], наконец «Доля-горе» по пьесе Н. А. Потехина. Здесь был удивительно схвачен тип самодовольного и тупого победителя девичьих сердец, купе-

[1] Есть и другой вариант легенды, в котором рассказано, как девушка-нижегородка коромыслом отбивалась от осадивших город врагов, побила их несметное множество и хоть сама погибла, но их устрашила и город спасла. Однако это сюжет скорее для симфонической поэмы, чем для оперы. В основу либретто, вероятно, предполагалось положить небольшую поэму А. А. Навроцкого «Коромыслова башня», незадолго до того, в 1881 году, перепечатанную в его сборнике «Картины минувшего», вместе с популярным, ранее положенным на музыку «Утесом Стеньки Разина».

ческого сынка Николая, увлекшего и «бахвальства ради» опозорившего «смирную», безответную Наташу, внучку деревенского сторожа. Действие происходит на берегу Волги, нередко идет на фоне песен, во втором акте празднуют семик, водят хороводы, и в самом разгаре гулянья девичья песня «Во поле березонька стояла» внезапно обрывается грубой издевкой Николая. Но в целом пьеса слишком описательна и бедна действием, а поучительно-елейный конец кажется приклеенным к правдивой и тяжелой бытовой драме. Ни один из этих замыслов не осуществился. Интересно тем не менее, что последние три сюжета всплыли в связи с намерением Чайковского писать оперу для народного театра, затеянного в Москве артистом и антрепренером М. В. Лентовским. Упорно возвращался Петр Ильич к трудной и необычной, но все вновь и вновь привлекавшей его задаче.

Еще до переезда в Майданово, еще до переделки «Вакулы» и создания «Манфреда» в январе 1885 года сюжет ближайшей после «Мазепы» оперы был окончательно намечен. Как это часто бывало у Чайковского, решительную роль в выборе сыграла оценка центрального, «ключевого» эпизода — сцены между Кумой и Княжичем, в которой полно раскрываются их характеры и во весь рост встает великая любовь Кумы. В трагедии Шпажинского «Чародейка» Чайковский сквозь нехудожественность и грубость текста услышал издавна родную ему тему «Грозы» и «Франчески», протест против смрадного темного царства и гимн естественному, нескованному, возвышающему человека чувству любви.

Драматург, не в первый раз заигрывавший с темой «вольной волюшки» и не в первый раз вводивший в свои пьесы образ сильной и свободной женщины [1], сумел — и в этом его немалая заслуга — добраться до большой социальной темы, лежавшей в глубокой

[1] Приятель Островского артист Ф. А. Бурдин называл Куму «седьмой майоршей», намекая на пристрастие Шпажинского к типу, выведенному им в пьесе «Майорша».

основе предания. Теперь нужно было решительно очистить образ Кумы от мелкого, пошлого, бытового, чем наделил его Шпажинский в стремлении к большей жизненности, а сюжет — от никчемных мелодраматических эффектов. Первое Шпажинский выполнил, готовя либретто для оперы и руководясь требованиями композитора. Второе, к сожалению, осталось сделанным лишь наполовину. Тем не менее в опере впервые стал ясен смысл предания, ярко отразившего самобытно-русский гуманизм былых времен и его непримиримую враждебность насилию и ханжеству, той позорной смеси лютого домашнего тиранства, аскетизма и разгула, какая лежит в самой толще домостроевского уклада.

Снова, как в «Ундине», как в «Лебедином озере», два мира, снова роковое их столкновение. Уже в первом действии ярко дан этот контраст. Там, за Окой, в Нижнем Новгороде, под тяжелой рукой князя-наместника Курлятева — поборы и притеснения, наружное благолепие, внутренняя гниль и гнетущая, беспросветная скука. Здесь, в слободе у перевоза, на заезжем дворе молодой вдовы Насти, по прозвищу Кума, — приволье, веселье, ключом бьющая радость жизни. Не сказочная фея озера, земная, «тутошняя» русская женщина с приволжской удалью, с победительной красотой, с затаенной тоской о неведомом...

Глянуть с Нижнего, со крутой горы,
На кормилицу Волгу-матушку,
Где в желты́х песках, в зелены́х лугах
Обнялась она со Окой сестрой,
Стариков, попов — позабудешь всё!
Что за ширь кругом!.. конца краю нет!..
И засмотришься, залюбуешься,
И в самой тебе та же ширь-простор,
Вольной птицею полететь туда,
Во раздолье то душа просится!

В этом ариозо, прекрасном по тексту и упоительно светлом и могучем по музыке, Чайковский дал одно из самых высоких выражений русского национального характера, какие только можно найти в его творчестве. Любование неоглядной ширью родины само

собою переливается тут в поэтическое выражение душевной широты, в песню «от всего сердца». И невольно вспоминаются слова самого композитора: «Нет, хорошо, просторно, всей грудью дышишь под этим необозримым горизонтом!»

Но уже близка буря. Быть беде.

В безрадостный, душный и жестокий мир переносит слушателя второе действие. Здесь нелюбимая и нелюбящая княгиня готовится хотя бы ценой смертного греха смыть кровную обиду и сбыть разлучницу, как дикий зверь в клетке мечется князь, тяжело и угарно полюбивший Настю. Короткая вспышка народного волнения, переплеснувшегося за высокий тын княжеского сада и принесшего сюда отзвуки гнева и страдания притесняемых горожан, умиротворяющее вмешательство народного любимца, княжича Юрия, и снова духота безысходная. Оскорбленный за мать, сын клянется ей убить околдовавшую отца злую чародейку.

Две встречи, два душевных поединка наполняют третье действие: встреча князя с Кумой, с мужеством отчаяния отвергающей его любовные признания и гневные посягательства, и встреча Кумы с княжичем, которого она давно любит в глубине сердца. Психологическая канва последней встречи, победа любви над неразумной ненавистью, изумительна, но здесь музыка Чайковского, с громадной силой воплотившая перед этим нравственную победу Насти над князем, не поднялась до стоявшей перед композитором задачи.

Четвертое действие, где драма завершается гибелью Насти, гибелью княжича и помешательством старого князя, всего менее удалось композитору, хотя и там есть своя жемчужина — полное обаяния ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный». Народный характер музыки не развивается, а бледнеет по мере развития действия. Один исследователь назвал «Чародейку» народной музыкальной трагедией. Он прав, если имел в виду идеал, носившийся перед художником. Он ошибся, если хотел сказать, что этот идеал Чайковский воплотил. Полтора года мучительно на-

пряженной работы над оперой не привели Петра Ильича к полному успеху. Он сам это чувствовал, терзался длиннотами в третьем и четвертом действиях, с болезненным чувством пересматривал «Ивана Сусанина» и «Вражью силу» Серова, стараясь, вероятно, уяснить себе причину своей неудовлетворенности. Постановка «Чародейки» в Мариинском театре осенью 1887 года не принесла композитору новых лавров. Петербургская публика осталась равнодушна, петербургские музыканты недоумевали. Навестив вскоре после первого представления Римского-Корсакова и застав у него гостей, Петр Ильич сразу пресек воцарившееся с его появлением неловкое молчание словами: «Опера моя провалилась, и я просил бы о ней сегодня не говорить...»

Может быть, народная опера была не в его возможностях? Может быть, писать сильно и ясно, сочетая яркий драматизм и крупный комизм, ему было не дано? Трудно сказать. Во всяком случае, после «Чародейки» Чайковский круто повернул к иным задачам и иным достижениям.

Глава III. СЛАВА

Годы «Чародейки» внесли много нового, даже неожиданного, в жизнь композитора. Они стали первыми годами его мирового признания и открыли полосу его утомительных, но важных по результатам концертных поездок.

Доступность составляет органическое, природное качество творчества Чайковского. Его музыка не знает, как правило, раздвоения на художественную и легкую, на музыку «для себя» и музыку для всех. Даже сочинения, написанные без внутренней охоты, нередко с прямой досадой, неожиданно оказываются согретыми искренним чувством. Но и в сочинениях, возникших под властным воздействием внутренней потребности, вылившихся из самой глубины души, Чайковский широко доступен. В «Онегине», как и в романсах,

в Четвертой симфонии, как и в фортепьянном трио, он чужд какого бы то ни было, хотя бы даже и бессознательного, отгораживания своих чувств, своего личного жизненного и художественного опыта от рядовых слушателей, составляющих в сумме публику. Его высокоразвитая личность, так рельефно отпечатлевшаяся в его произведениях, никогда не противопоставлена в них простым, «обыкновенным» людям. Говоря о самом важном, самом затаенном, самом дорогом для него, композитор говорит в то же время о своих близких, о своих слушателях. Он — голос, которым поет Россия.

Неудивительно, что эта музыка, всем понятная и многим родная, нашла живой отклик. Для учащихся Московской консерватории, для постоянных посетителей концертов Музыкального общества в Москве Чайковский уже в 70-х годах был любимым композитором в полном и серьезном смысле этого слова. Исполнение его новых произведений врезалось в память на всю жизнь. Он был единственным выдающимся композитором, жившим в это время в Москве. Возможно, что поэтому упоминания о Чайковском в московских газетах этих лет отличаются обычно какой-то особенной теплотой. В нем видят крупную и притом родную, московскую музыкальную силу. Его успехам радуются, как если бы в них заключалась частица успеха каждого москвича.

Профессор Московской консерватории по классу истории музыки А. С. Размадзе еще в 1870 году писал, что Чайковский «завоевал себе по праву почетное место в истории современной русской музыки... Он человек известной школы, известного направления, которого он строго и последовательно держится во всех своих композициях, от крупных оркестровых до мелких фортепьянных включительно. Он один из очень еще немногих у нас людей, которые шаг за шагом вводят в дело русской музыки реализм...» А двумя годами позже критик уверенно назвал Вторую симфонию Чайковского «композицией, которая делает эпоху в истории развития русской музыки».

«Поздравляю с первым русским фортепьянным концертом, написал его Петр Ильич», — объявляет в декабре 1874 года своим друзьям совсем еще юный Танеев.

«Симфония г. Чайковского, — пишет о Третьей симфонии Ларош, — составляет одно из капитальных явлений музыки последних десяти лет...»

«Опричник» сделал имя Чайковского популярным в Киеве, Одессе, Харькове. «Онегин» прошел уже на всех без исключения оперных сценах. Романсы и фортепьянные пьесы Чайковского исполнялись повсюду. Число его поклонников в Петербурге растет постоянно и неуклонно. Сильное впечатление оставило уже исполнение увертюры «Ромео и Джульетта» 5 февраля 1872 года. «Я сказал себе тогда: «Наконец-то объявился гений!»—вспоминает скрипач Л. С. Ауэр. «Слыхал ли ты что-нибудь о Чайковском? — спрашивает поэт Я. П. Полонский в письме к Тургеневу. — Я слышал его увертюру «Юлия и Ромео» — что это за прелесть! Что за глубина и красота!» Для большинства художественные ощущения и впечатления от личности композитора сливались в единый образ. «С каким заразительным восторгом, — вспоминает М. М. Ипполитов-Иванов о своем учителе музыки, — он рассказывал мне о каком-то новом произведении П. И. Чайковского (вероятно, это была «Буря»), только что впервые исполненном в одном из симфонических концертов Музыкального общества! [1]. С каким обожанием он говорил о самом Петре Ильиче, и как я ему завидовал, как мечтал в ту минуту о счастье когда-нибудь приблизиться к этому Олимпу и познакомиться со всеми его богами!»

Окончив консерваторию, Ипполитов-Иванов уехал в Тифлис (ныне Тбилиси) горячим поклонником и даже, как он выражается, сторонником Чайковского. Здесь развернулась его энергичная пропаганда русской музыки и положено начало изучению народной музыки Грузии.

[1] Симфоническая фантазия «Буря» впервые исполнена в Петербурге 16 ноября 1874 года, когда Ипполитов-Иванов учился в музыкальных классах при капелле Исаакиевского собора.

Произведения Чайковского заняли заметное место в обновленном репертуаре Тифлисского оперного театра. За «Онегиным» последовали «Мазепа», «Орлеанская дева», «Чародейка». Ни в Москве, ни в Петербурге оперы Чайковского не получили в 80-х годах такого почетного положения, как здесь, на самом рубеже Европы и Азии. На ученических вечерах Тифлисского музыкального училища, на переходных экзаменах в качестве экзаменационных работ все чаще стали исполняться произведения Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова и особенно Чайковского. Этот процесс усвоения передовой русской музыки чрезвычайно восприимчивой и музыкально одаренной грузинской средой был в разгаре, когда сам Петр Ильич посетил Тифлис, где Анатолий служил в это время прокурором Окружного суда. Случилось это весною 1886 года.

19 апреля, присутствуя на концерте, устроенном в его честь и из его произведений, Петр Ильич мог убедиться, что симпатии и любовь к нему распространились далеко за пределы узкого круга музыкантов-профессионалов. В этот вечер состоялось торжественное чествование Чайковского — не за отдельные произведения, не в связи с исполнением новой его оперы или симфонической пьесы, как бывало раньше, а за всю его деятельность в целом. Это было первое общественное признание его заслуг перед родиной.

«В тот год, — вспоминает М. М. Ипполитов-Иванов, — весна была чудесная, цветов было невероятное количество, в особенности любимых Петром Ильичом ландышей. Театр, где состоялось его чествование, был убран зеленью и цветами, ложа, в которой помещался дорогой гость, вся утопала в ландышах, их мы выписали из Кутаиса целый вагон. Убранство театра создало какое-то необыкновенно приподнятое праздничное настроение не только для нас, его друзей, но и для всей публики. Чайковский был как бы гостем всего Тифлиса... 25 апреля, в день рождения Петра Ильича, наш праздник продолжался. Оперная труппа возобновила «Мазепу», и овации по адресу ав-

тора приняли тот бурный характер, какой умеет проявлять только восторженная южная молодежь...»

Тифлисские торжества оставили сильное впечатление в душе Чайковского. «Если бы не визиты и вообще не светская жизнь, то этот месяц был бы одним из счастливейших в моей жизни...»

29 апреля он покинул своих новых друзей, но воспоминание о проведенном здесь счастливом месяце не сгладилось в памяти Чайковского, сделав Закавказье необыкновенно для него притягательным. Пять лет кряду он посещает полюбившийся ему край. Большую роль играли, несомненно, и впечатления от живописной природы южной горной страны.

Но восхищается ли Чайковский Баку и Боржомом, любуется ли дорогой из Батума, Тифлис остается для него на первом месте. Он близко принимает к сердцу местные музыкальные интересы, помогает всем, чем может, делом и советом. Свой авторитет и влияние в Петербурге Чайковский использует, чтобы ускорить невероятно затянувшуюся постройку нового театрального здания вместо сгоревшего. «Благодаря вашему письму к государю, — сообщает ему Ипполитов-Иванов в 1887 году, — окончание нового театра последует к будущей осени. Весть эта быстро облетела Тифлис, и все с самой искренней признательностью произносят ваше имя». Радость, правда, оказалась преждевременной: несмотря на заступничество Чайковского, прошло еще немало лет, прежде чем здание было, наконец, достроено.

В беседах Чайковского с Ипполитовым-Ивановым затрагивались широкие темы. «Несколько слов ваших замечаний, — писал Ипполитов-Иванов Петру Ильичу, — открывают нам, людям теоретически подготовленным, совершенно новые горизонты и становятся нашими заповедями, значение которых бесценно».

«В основу класса композиции, — по мнению Чайковского, — должно лечь изучение народной песни, а грамотность музыкальную надо взять от западных школ. Народные темы и классические формы великих мастеров учат ясному мышлению: форма народ-

ной песни, выкованная рядом поколений в течение веков, является лучшим материалом для школьной работы в этом направлении». Это были не только советы человека, много думавшего над вопросами воспитания музыкантов, это были мысли композитора, вспоенного русской народной песней и с горячим интересом, как сообщают мемуаристы, отнесшегося к музыке Грузии.

В творчестве Чайковского грузинская народная песня отразилась мелодией колыбельной «Иав нана», сообщенной ему Ипполитовым-Ивановым[1] и легшей в измененном виде в основу «Восточного танца» в балете «Щелкунчик».

Начиная с 1887 года, преодолев неуверенность в своих силах и до конца жизни не покидавшую его мучительную застенчивость, Петр Ильич выступает в качестве дирижера своих произведений.

Его первые опыты, предпринятые в юные годы, были неудачны. Молодой дирижер так волновался, что все его внимание отвлекалось усилиями скрыть это волнение от публики и музыкантов, а управлять оркестром он уже не успевал. Теперь дело переменилось. Еще в начале октября 1886 года, отвечая петербургскому Филармоническому обществу на любезное предложение составить программу благотворительного симфонического концерта целиком из его произведений и взять на себя дирижирование этим концертом, Чайковский решительно отклонил обе просьбы. Как это порою бывало у Петра Ильича, он, в сущности, колебался, не позволяя себе принять неотразимо привлекавшее его предложение, и эта борьба невольно отражалась подчеркиванием и даже преувеличением всех соображений, говоривших против его принятия. Но после поездки в Петербург, во время которой композитор мог, по замечанию Модеста Ильича, как никогда до этого, убедиться в популярности, какой он начал пользоваться в этом городе, важное решение было принято.

---

[1] Ипполитов-Иванов записал эту песню во время поездки в Кахетию и запись передал Чайковскому.

19 января 1887 года Чайковский с огромным успехом продирижировал «Черевичками» в Москве. 5 марта — благотворительным концертом Филармонического общества в Петербурге. Зал был полон. Успех превзошел все самые смелые ожидания. «Дебютировать в качестве дирижера в Петербурге мне и хотелось и в то же время было очень страшно, — писал Петр Ильич. — Всего ужаснее была для меня первая репетиция. Но, странное дело, стоило взойти на эстраду, взять палочку в руки, как весь страх мгновенно прошел и, по отзыву всех, я исполнил свое дело хорошо. В самом концерте и, конечно, перед выходом волновался сильно, но это уже не был страх, а скорее предвкушение того глубокого художественного восторга, который испытывает автор, стоящий во главе превосходного оркестра, с любовью и увлечением исполняющего его произведения. Наслаждение этого рода до последнего времени было мне неизвестно; оно так сильно и так необычайно, что выразить его словами невозможно. И если мне стоили громадной, тяжелой борьбы с самим собою мои попытки дирижирования, если они отняли от меня несколько лет жизни, то я о том не сожалею. Я испытал минуты безусловного счастья и блаженства».

Не как праздный свидетель мог он входить теперь в залу, где исполнялись его сочинения. Когда-то, еще в годы учения, без колебаний принес он в жертву самому главному — композиторскому дару свои исполнительские способности. Обладатель голоса, он никогда не пел в обществе, наделенный задатками пианиста, он не развил их и никогда не играл публично. Теперь, поднимаясь к пульту дирижера, овладевая слитной волей оркестра, он впервые сам воплощал партитуру, бесконечно сложную вязь нот и темповых указаний в живое, звучащее музыкальное целое. Для полного успеха в дирижерской деятельности Чайковскому, несомненно, не хватало навыков; ему мешал избыток страстного, непосредственного отношения, которое он вносил во все, что ни делал. Он дирижировал порою неровно и тем слабее, чем меньше был уверен в исполняемом произведении и в сочувст-

вии публики. И тем не менее, по отзывам современников, почти единодушным, это был талантливый дирижер.

В распорядке жизни Петра Ильича новый род деятельности произвел сильные изменения. Отныне и до конца жизни целые месяцы ежегодно[1] отрывались им от обычного труда сочинения и затрачивались на концертные поездки и на дирижирование своими операми. Уже поздней осенью того же 1887 года он дает при участии Танеева два концерта в Москве: один из них дневной, общедоступный. Сделана была, таким образом, попытка оживить старую, еще в 60-х годах заведенную демократическую традицию. Снова Чайковский испытал мучительное волнение перед выходом и блаженство горячего, единодушного признания. «Подобного восторга и триумфа я еще никогда не имел. Дешевая публика держала себя очень мило, слушала внимательно и не шумела...» — сообщает Петр Ильич Модесту. Замечание о «дешевой публике» заслуживает внимания: речь идет в первую очередь о московских рабочих.

Выступив 14-го на прощанье в симфоническом концерте в Петербурге, Чайковский 15 декабря 1887 года выехал в свою первую заграничную концертную поездку. В течение трех зимних месяцев он посетил Лейпциг, Гамбург, Берлин, Прагу, Париж и Лондон, всюду давая концерты из своих произведений и под своим управлением, всюду вызывая горячий отклик слушателей, дружеские приветствия музыкантов и разноголосый, но в целом хвалебный хор критических статей и заметок. Не успел он посетить только Вену и Копенгаген, куда его также настоятельно звали. Поездка была богата разнообразными впечатлениями, яркими встречами.

В Лейпциге Чайковский впервые увиделся и сразу сдружился с величайшим композитором Норвегии Э. Григом. Музыка Грига была давно знакома Чайковскому, ощущавшему что-то бесконечно родное в ее прозрачном, всегда искреннем лиризме, в ее чуж-

[1] Исключением был 1890 год — год «Пиковой дамы».

дом всякой нарочитости внутреннем изяществе, в ее чисто народной простоте и свежести. Сердечные строки, посвященные Чайковским Григу в незаконченном наброске «Автобиографического описания путешествия за границу в 1888 году», остались на долгие годы лучшей характеристикой творчества Грига в нашей литературе. Но и Григ с восторгом и благодарностью встретил приязнь Чайковского. «Вы не поверите, какую радость доставила мне встреча с вами, — писал он Петру Ильичу весною того же 1888 года. — Нет, не радость — гораздо больше! Как художник и человек вы произвели на меня глубокое впечатление». Эта взаимная симпатия оставила след в посвящении Чайковским Григу увертюры «Гамлет».

В Лейпциге встретился Чайковский и с молодым венгерским дирижером, которому суждено было впоследствии стать бесспорно наиболее глубоким и ярким истолкователем Пятой и Шестой симфоний; один из крупнейших пропагандистов музыки, он помог произведениям высокочтимого им композитора зазвучать во всех концах музыкального мира. Услышав молодого дирижера, Чайковский с безошибочной проницательностью назвал Артура Никиша гениальным капельмейстером. Он утверждал даже, что человек, не слышавший такого удивительного мастера, как Никиш, не имеет понятия о том, до чего может дойти оркестровое совершенство.

Чайковский познакомился с немецким композитором И. Брамсом, позже дружески встретился с музыкантами Франции, заинтересовался незаурядной личностью пианиста Ф. Бузони, но, пожалуй, глубже затронула его встреча, совсем не предвиденная. В Берлине он лицом к лицу столкнулся с женщиной, с которой не говорил почти полных двадцать лет, с Маргаритой Арто.

«Сегодня большой обед у Бока[1]. Я буду сидеть

[1] *Г. Бок* — видный немецкий музыкальный издатель. Еще в 1871 году фирма Боте и Бок в Берлине издала партитуру «Ромео и Джульетты» Чайковского, переданную ей Н. Г. Рубинштейном.

рядом с Арто... — пишет Петр Ильич П. И. Юргенсону 22 января 1888 года. На следующий день сообщает Модесту: «На вечере была *Арто*. Я был невыразимо рад ее видеть. Мы немедленно подружились, не касаясь ни единым словом прошлого. Муж ее, Падилла, душил меня в своих объятиях... Старушка столь же очаровательна, сколько и двадцать лет тому назад». Еще через несколько дней он провел у Арто вместе с Григом целый вечер. «Воспоминание [о нем] никогда не изгладится из моей памяти,— отметил Чайковский в «Автобиографическом описании». — И личность и искусство этой певицы так же неотразимо обаятельны, как когда-то...» На этих исполненных какой-то грустной отрады словах обрывается, к сожалению, и рассказ о встрече. Возврата к невозвратимому не было ни для той, ни для другого. Жизнь, на короткий миг сблизившая их, вновь стремительно унесла их в разные стороны.

31 января 1888 года Чайковский переехал границу Чехии. Десять дней, проведенных им в Праге, останутся вписанными навеки в золотую летопись чешско-русской дружбы. Это было невиданное и неслыханное, восторженное чествование, непрерывный музыкальный праздник. Преклонение перед гением композитора гармонически сливалось тут с горячим чувством симпатии к русскому народу. Угнетенная, но не порабощенная Чехия перед лицом всего мира заявляла свою тесную родственную связь с Россией, свою гордость за русскую музыку.

Постановка «Орлеанской девы» в Праге в 1882 году была первой зарубежной постановкой опер Чайковского, и весть о ней глубже тронула и обрадовала композитора. С той поры его музыка стала в Чехии особенно желанной гостьей на концертных эстрадах и в семейном быту. Вероятно, ни в одной стране Европы не имелось в то время условий, более благоприятных для распространения произведений Чайковского. Сам дух музыки Чайковского, ее отзывчивость на страдание и на радость, ее национальная окраска воспринимались чешским обществом как что-то родное и близкое.

Чайковский в Праге не был случайным поводом для излияния родственных чувств. В лице русского композитора чехи чествовали Россию именно потому, что в Чайковском живее почувствовали и глубже полюбили его великую родину.

В Праге Петр Ильич впервые и единственный раз в жизни увидел в достойной постановке большой отрывок (весь 2-й акт) «Лебединого озера», поставленный специально к его приезду. «Огромный успех, — записывает Чайковский в дневнике, — *Лебединое озеро. Минута абсолютного счастья.* Но только минута...»

Уже в ноябре того же 1888 года он возвратился в Прагу, чтобы дирижировать первой в Чехии (и вообще за рубежом) постановкой «Евгения Онегина». Высокое качество исполнения поразило его. «Она точно создана для Татьяны», — говорил он о Б. Ферстер-Лаутерер, исполнительнице главной роли. Как и в России, опера вошла в постоянный репертуар театра.

«Ни одно из ваших сочинений мне так не нравилось, как ваш «Онегин», — писал Петру Ильичу выдающийся чешский композитор А. Дворжак. — Это чудное сочинение, полное теплого чувства и поэзии, мастерски разработанное до деталей... это музыка, манящая нас к себе и проникающая в душу так глубоко, что ее нельзя забыть».

Весной 1890 года по инициативе Чайковского А. Дворжак посетил Россию, продирижировал концертами из своих произведений в Москве и Петербурге. Среди завязавшейся у Петра Ильича содержательной переписки с чешскими музыкантами особо выделяются письма композитора И. Ферстера, к которому и Чайковский относился с особенной теплотой.

Гораздо сложнее было отношение к творчеству Чайковского в Германии, Англии, Франции. Необходимо помнить, что ко времени расцвета деятельности Чайковского та почва широкого антикрепостнического и национально-освободительного движения, на которой вырастала демократическая культура в России, Грузии, Чехии, более не существовала в главных

странах Запада. Между композиторами и народом углублялась роковая трещина, постепенно утрачивало общенародное значение содержание музыки, все изысканнее и сложнее становилась художественная форма. Даже воспринимая и высоко оценивая отдельные произведения передовых русских композиторов, как это случилось во Франции с «Борисом Годуновым» Мусоргского или «Шехеразадой» Римского-Корсакова, композиторы узко, а порою даже искаженно понимали то новое, чему они готовы были учиться у русских классиков. Думая продолжать и усовершенствовать, они зачастую обедняли художественные принципы, лежавшие в основе творчества композиторов «Могучей кучки».

Недостаточным пониманием основ музыкального мира Чайковского отмечены критические отзывы и исследовательские работы подавляющего большинства немецких, английских и американских музыковедов. Но если композиторам и музыкальным ученым оказался во многом чужд мир великого русского музыканта, то рядовые слушатели с искренней признательностью восприняли задушевное и человечное содержание его произведений, изящество и прелесть их формы. Не все доходило до сознания, не все оценивалось в полную меру, но и односторонне понятый Чайковский все глубже входил в музыкальный быт.

Уже в 70-х годах спрос на сочинения Чайковского был на Западе велик. Все его фортепьянные сочинения были перепечатаны в Лейпциге, все романсы переведены и изданы в Германии. Первый квартет и особенно его «Певучее анданте» получили необычайно широкое распространение. В больших городах Западной Европы можно было купить важнейшие сочинения Чайковского (кроме опер) без всякого труда.

«Музыка Чайковского очень нравится в Париже, она вошла в моду», — рассказывал Тургенев в свой приезд в Петербург в 1880 году.

Подготовленная настойчивой пропагандистской деятельностью дирижера и пианиста Г. фон Бюлова,

дирижера Г. Рихтера, скрипачей А. Д. Бродского, еще совсем недавно товарища Петра Ильича по Московской консерватории, и молодого чеха К. Галиржа, наконец — талантливых учеников Чайковского А. И. Зилоти и А. А. Брандукова, всесветная слава русского композитора стала, наконец, неоспоримым фактом. Преодолевая предрассудки, веками насаждаемые школой и прессой, тысячи и десятки тысяч слушателей в Германии, Франции, Англии, Соединенных штатах Америки инстинктивно потянулись к музыке Чайковского. Они горячо откликались на горестное раздумье, яркие радости и щемящие страдания, причина которых, правда, оставалась порою для слушателей темной или же относилась за счет таинственной и всеобъясняющей «славянской души».

За этими блестящими успехами, согревавшими сердце художника, стояла, однако, грызущая, мучительная, почти непереносимая тоска, о которой мы узнаем из записей в дневнике и отдельных признаний, вырывавшихся в письмах к наиболее близким людям. Длительная разлука с родиной, ненавистный Петру Ильичу светский образ жизни с ненужными, но обязательными встречами, вежливо-бессодержательными разговорами, дипломатическими любезностями и утомительными, бесконечными церемониями званых обедов и вечеров, наконец сама деятельность дирижера — все это было непрерывным насилием над своей природой.

Но за успехами 1887/88 года последовала концертная поездка в Германию, Швейцарию, Францию и Англию в начале 1889 года, сопровождавшаяся новыми бесконечными овациями. Весною 1891 года Чайковский предпринял артистическую поездку за океан, где встретил со стороны слушателей Нью-Йорка и Филадельфии столь пламенно-восторженный прием, какого ему и в Европе не приходилось видеть.

Тому не лестны наши оды,
Наш стих родной,
Кому гремели антиподы
Такой хвалой... —

шутливо и умиленно писал Чайковскому старик Фет, один из наиболее ценимых им поэтов.

В январе 1892 года он дирижирует оперой «Евгений Онегин», поставленной в Гамбурге по инициативе Г. Малера, в сентябре присутствует на первом спектакле «Пиковой дамы» в Праге. В октябре того же года «Евгений Онегин» впервые ставится в Лондоне. В 1893 году с колоссальным успехом Чайковский дирижирует исполнением своих произведений в Брюсселе, Лондоне и Кембридже. В последнем городе Чайковский вместе с еще четырьмя европейскими композиторами возводится 1 июня 1893 года в почетное звание доктора Кембриджского университета. «Я не посрамил русского имени на чужой стороне, — писал Чайковский после первой концертной поездки, — русская публика должна знать, что русский музыкант, кто бы он ни был, с честью и достоинством поддержал знамя отечественного искусства в больших центрах Европы...» Как далеко это всемирное признание от унизительного положения, в каком застал русских музыкантов Петр Ильич в начале своего жизненного пути!

В декабре 1890 года, в январе и марте 1893 года Чайковский, уже на родине, встретил бесконечно дорогие ему проявления любви и благодарности. Киев, Одесса, Харьков... Особенно памятны были дни пребывания в Одессе. «Он был предметом такого восторженного отношения одесситов, — пишет Модест Ильич, — что даже пражские торжества 1888 года бледнеют при сравнении». Прошедшие в его присутствии первые представления «Пиковой дамы», концерты под его управлением, обеды и вечера в его честь — все это превратилось в сплошное чествование. Среди поднесенных ему в день премьеры венков и подарков выделилось подношение от труппы украинского театра М. К. Заньковецкой с надписью: «Смертные — Бессмертному».

Здесь же, в Одессе, был в эти утомительно-счастливые дни написан и лучший из дошедших до нас живописных портретов Чайковского. Художник Н. Д. Кузнецов в короткие сеансы между репетиция-

ми, встречами и спектаклями сумел схватить и запечатлеть Чайковского-творца, глубоко и напряженно мыслящего и чувствующего музыканта. Находящийся ныне в Государственной Третьяковской галерее, этот портрет сохранил для нас облик композитора, каким он был в последние годы жизни, годы высшего расцвета его удивительного дара.

Глава IV. ПОЕДИНОК С СУДЬБОЙ



ак лучше определить понятие «зрелость»? Назвать ли ее временем жатвы, обильной урожаем осенью жизни? Или признать той порубежной порой, когда молодость уже знает, а старость еще может[1], когда сила и непосредственность переживания сочетаются с жизненным опытом, с окрепшей уверенностью в себе и своих силах?

Чайковский ощутил эту уверенность поздно, только в конце 80-х годов. Еще в 1884 году, вечером накануне дня рождения, Петр Ильич с беспощадной требовательностью к самому себе отмечал в дневнике: «Сейчас стукнет 44 года. Как много прожито и, по правде, без ложной скромности, как мало сделано! Даже в моем настоящем деле: ведь, положа руку на сердце, ничего *совершенного, образцового* нет. Все еще ищу, колеблюсь, шатаюсь». Тремя годами позже, оставив далеко позади себя время колебаний, композитор впервые написал строки, исполненные чувства безграничной власти в своем искусстве:

«...Я дошел, вероятно, до последней степени того совершенства, на какое способен... Только теперь... я могу писать так, чтобы не сомневаться в себе, верить в свои силы и свою умелость».

Правда, сомнения, как оказалось очень скоро, не покинули Чайковского. Приступы их, иногда невероятно острые, повторялись до самого конца его жиз-

[1] Французская поговорка не допускает такого счастливого сочетания: «Если бы молодость знала! Если бы старость могла!»

ненного пути. Идеал художественного совершенства, которым автор «Онегина» и «Пиковой дамы» мерил свои произведения, был так высок и суров, что даже в пору полного расцвета творчества лишь немногие из них выдерживали испытание перед его судом. Не менее того сказывалась и живая впечатлительность, побуждавшая Чайковского под влиянием случайного неуспеха или отрицательного отзыва взглянуть на свое создание чужими, враждебными глазами. И все же рубеж был перейден. После «Чародейки» композитор вступает в пору своих величайших творений.

Снова, как в годы «Лебединого озера», «Онегина» и Четвертой симфонии, в его сознании сближаются, собираются вместе еще недавно разрозненные художественные темы, складываются широкие замыслы. То, что светилось, не находя полного выражения, в алмазном гранении оркестровых сюит, в насыщенно-мрачном колорите «Мазепы» и «Чародейки», что слышалось в упоительной певучести Серенады для струнного оркестра, в неколебимой решимости и страстном отчаянии «Манфреда», свободно излилось, наконец, в созданиях последних лет жизни композитора. Чайковского привлекают теперь крупные обобщения, углубленно психологические темы, освобожденные от житейских мелочей и сочных, но непоэтических подробностей, от той тривиальности быта, которая часто казалась неразлучной с понятием «реализм», но на деле была характерной принадлежностью лишь одного из его направлений. В шутливо-заостренной форме, подтрунивая над самим собой, Чайковский писал в августе 1888 года: «С некоторых пор испытываю стремление к сюжетам не от мира сего, к таким, где варенья не варят[1], людей не вешают[2], мазурки не танцуют[3], не пьянствуют[4], не по-

[1] Намек на первую картину «Евгения Онегина».

[2] Намек на либретто оперы «Капитанская дочка», над которой Чайковский одно время предполагал работать после окончания «Чародейки».

[3] Намек на бал у Лариных в опере «Евгений Онегин».

[4] Вероятно, намек на первое действие «Чародейки», происходящее на заезжем дворе у Кумы.

дают прошений[1] и т. д. и т. д.» Казалось, и самому Петру Ильичу прежде всего, что это стремление приведет его к чисто лирической опере, скромной по средствам, тонкой и глубокой по замыслу, удобной для не располагающих особенными постановочными возможностями провинциальных сцен. Случилось иначе. За этими шутливыми строками лежала тяга к большим темам, к большой художественной правде. Она привела композитора и к его Пятой симфонии.

Начатая вскоре же после возвращения из первой заграничной концертной поездки, в мае 1888 года, и законченная в августе, она с еще небывалой силой и зрелостью раскрыла душевный мир русского человека на рубеже новой эпохи. Непосредственно перед началом работы Петр Ильич просмотрел подготовленные к печати оркестровые партии Четвертой симфонии. Он испытал глубокое удовлетворение. «Мне кажется, что это *лучшее мое симфоническое произведение*», — написал он фон Мекк 18 мая. И, как видно, что-то шелохнулось в глубинах сознания. Совершилось чудо зарождения обширного музыкального замысла. На следующий же день Чайковский сообщает Модесту, что начал работать над новой симфонией.

Потому ли, что впечатления от Четвертой с огромной силой вторглись в его сознание, или тут действовала независящая от случайных обстоятельств внутренняя преемственность, но в художественном плане новой симфонии есть черты, близкие Четвертой. Снова сосредоточенно-мрачная тема медленного вступления, не один раз властно напоминающая о себе в дальнейшем. Снова полные безоглядной искренности лирические признания-исповеди (первая часть) сопоставляются с несравненно более умиротворенными впечатлениями, воспоминаниями, грезами (вторая и третья части). Снова симфонию завершает энергичная попытка уйти от мучительных дум, забыть о себе, рас-

[1] Вероятно, воспоминание о либретто «Капитанской дочки», в котором Маша подает императрице прошение о пересмотре дела Гринева.

твориться в праздничном народном гулянье. Возможно, что в мелодии вступления даже звучит, изменив характер и окраску, припев девичьей песни о кудрявой березе из финала Четвертой симфонии («Ай люли, люли стояла, Ай люли, люли стояла»). Но еще древний философ заметил, что человеку не дано дважды войти в одну реку: все меняется, и давно унеслись вдаль воды, когда-то омывшие твои ноги... Близость симфонии 1888 года к симфонии 1877 года еще рельефнее выделяет их глубокое различие.

В Четвертой грозные трубные сигналы возвещали натиск слепой всегубящей стихии и бурно открывали действие «инструментальной драмы». Рок являлся в ней как чуждая, почти недоступная человеческому сознанию сила. Теперь зловеще-унылые тихие звуки вступления встают, словно из глубины самой души, как усталый голос привычного страдания. Какое-то оцепенение, какая-то мертвящая покорность есть в томительно-замедленном, прерываемом остановками движении мелодии. «Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповедимым предначертанием Провидения», — так наметил сам композитор смысл безотрадных звуков... Долгая-долгая пауза. И вот распались чары гипноза. Душа очнулась, и печально ее пробуждение. «Ропот, сомнения, жалобы, упреки к Х.Х.Х.»[1], — продолжает намечать свой первоначальный план автор симфонии, но нам слышнее упреков негромкий, полный значения рассказ о прошлом, о светлых порывах, о невозвратимых потерях, об отшумевшей жизни. В памяти встает близкая по своему мелодическому облику баллада Томского из «Пиковой дамы». Даже звуковой объем, в котором первоначально развертывается рассказ кларнетов и фаготов, — баритональный. Движение становится оживленнее, окраска светлее, радостнее,

[1] То есть к трижды неизвестному Иксу, как ни назвать его — богом, мировым разумом или природой. Порыв жалоб и горестных недоумений, однако, гораздо более характеризует главную тему аллегро Четвертой симфонии; не отразились ли впечатления от этой темы на первоначальном плане Пятой?

словно жизнь вступает в свои права. Оркестр полон легкого, трепещущего, пленительного одушевления. Еще до появления манящей и ускользающей воздушной темы вальса торжествует расширяющее грудь чувство счастья. Неспокойный, чуть тоскующий оттенок, примешивающийся к этому чувству, постепенно сглаживается. Кажется, весь мир, такой лучезарно светлый, такой умиротворенно ласковый, принимает участие в ликовании. Но внезапно уходит в минор тема неудержимой радости. Точно помрачается солнечный свет и быстро темнеющие, озаряемые вспышками молний тучи бегут там, где еще недавно младенчески синела лазурь. Возгласы скорби рассекают бурный звуковой фон. Порывы тревоги и смятения овладевают взволнованной, до самого дна смятенной душой. Стихает налетевшая буря, и опять слышен негромкий рассказ фагота о том, что были дни ясного счастья, что этого счастья не стало[1]. И не жарким порывом души, для которой еще многое таится в будущем, не стремительным каскадом взволнованных звуков, как это было в Четвертой, кончается Аллегро новой симфонии. Мягче, умудреннее и светлее глядит на мир многое испытавший и многое познавший художник.

Неистощимый мелодический дар Чайковского, кажется, нигде еще не проявлялся с такой щедростью, как во второй части симфонии — в «Певучем анданте»[2]. Не только главные темы, но любые пробегающие в сопровождении музыкальные фигуры, вся оркестровая ткань поет, излучает тепло и аромат. Вторая часть симфонии это пресветлое царство русской мелодии. И тем самым царство человечности, душевной отзывчивости, какой-то еще небывалой у Чайковского жизненной полноты. «Превосходно выдержан,— писал Кашкин в отзыве на одно из первых исполнений симфонии, — весь мечтательно-страстный колорит

---

[1] Строки из раннего романса Чайковского «Ни слова, о друг мой...», написанного на слова А. Н. Плещеева.

[2] Композитор повторил обозначение, когда-то употребленное им для знаменитой медленной части Первого квартета.

этой части, возвышающейся местами до моментов сильнейшего возбуждения, переходящих необыкновенно красивою и сильною модуляцией... в более спокойное, затихающее настроение...» Светлый характер Анданте бессильно изменить даже двукратное громозвучное вторжение темы преклонения перед судьбой. Это первое из ожидающих эту многозначащую тему преобразований. Здесь, в своем новом облике, она говорит уже не о покорности, но о грозно-разрушительной воле, о той же нечеловечески-бездушной силе принуждения, какая слышалась композитору в теме рока Четвертой симфонии. Но еще слаще, еще шире разливается в ответ песня радости и еще задумчивее, еще примиреннее затихает оркестр в заключительном разделе Анданте.

После заменяющего обычное скерцо воздушного, полного внутренней жизни вальса, в конце которого вновь возникает приглушенная, ритмически «обезоруженная», как бы подчинившаяся плавному движению танца тема вступления, следует наиболее значительная по замыслу заключительная часть симфонии. Снова, как в финалах Первой, Второй и Четвертой, действие переносится из круга душевных переживаний или вдохновенного общения с природой в широкий человеческий мир. Но не простодушное гулянье «подкутивших мужичков» под колокольный трезвон престольного праздника, не удалой деревенский пляс, с яркими чертами украинского юмора и первозданной мощи, не весенний девичий хоровод, кружащийся у разукрашенной алыми лентами березки, — теперь композитора влечет иной, несравненно более крупный по масштабу образ народа. Певучее многоголосие финала Пятой симфонии — это гигантская звуковая картина всенародного празднества, а может быть — поражающая своим свежим жизненным колоритом *мечта* о таком празднестве. Насквозь песенный, песней пронизанный и песней выражаемый гул несметной толпы. Ее неудержимое и плавное, подобное течению Волги, движение. Стихийно возникающая энергичная мужская пляска. Внезапно всплывающие и так же внезапно смолкающие праздничные мелодии,

словно донесенные порывом ветра звуки оркестров, играющих на соседней улице или на другом конце площади. И *площадной,* поражающий простотой и мужественной силой марш, в котором мы с изумлением узнаем тему «полной покорности судьбе», являющуюся здесь в победном мажоре, в блеске и сверкании громовой оркестровки. Для полного освещения могучей пестроты, народной яркости и внутреннего величия не хватает одного, но существенного: не хватает мелодии-итога, мелодии-вершины, которая так же полно и вдохновенно выразила бы господствующее настроение, как это происходило в первых частях симфонии.

Вероятно, именно эта недосказанность стала причиной крайне разноречивых суждений критики, а потом и историков музыки о замысле и объективном содержании Пятой симфонии. Резко неблагоприятны были, за малыми исключениями, отзывы, последовавшие за первыми концертами в 1888 году. Кюи нашел, что симфония в целом отличается безыдейностью [1], рутиной и преобладанием звука над музыкой. Многих оскорбляла замена в симфонии обычного скерцо вальсом, некий рецензент для пущего посрамления Чайковского даже издевательски назвал ее симфонией с тремя вальсами, имея в виду вальсовые эпизоды в первой и второй частях. Но недоумевали и многие поклонники Чайковского, возможно, также в силу недостаточно выпуклого исполнения: концерты шли под управлением бесконечно взволнованного и заколебавшегося в своем отношении к симфонии автора. При жизни композитора Пятая симфония в России более не исполнялась ни разу. В одно из тяжелых душевных мгновений Чайковский даже сказал Кашкину, что, не будь симфония уже напечатана, он непременно уничтожил бы ее. Приходится признать, что в этом случае мы лишились бы одного из наиболее сильных произведений автора «Пиковой дамы».

---

[1] На языке музыкального критика это означало отсутствие удачных музыкальных тем.

Героическая тема преодоления покорности судьбе, как можно в самом общем плане обозначить психологическую и этическую тему Пятой симфонии, более того, тема поединка с судьбой определила содержание и двух ближайших по времени крупных произведений Чайковского. Опера «Пиковая дама» давала трагический вариант решения, балет «Спящая красавица», написанный почти непосредственно вслед за симфонией, — светлый и народно-праздничный.

Как и для «Лебединого озера», музыка к новому балету писалась на заказ, для дирекции императорских театров, но разница с 1875 годом была огромна. Окруженный ореолом славы, композитор более не был, по крайней мере в Петербурге, бедным просителем [1]. Инициатором создания балета (а заодно и автором акварельных эскизов к костюмам действующих лиц, к чему имел особенную склонность) был сам директор театров И. А. Всеволожский, человек вполне светский, прекрасно умевший оценить обстановку и господствующее направление ветра. Дело в том, что Александр III, дубоватый, но простодушный и даже, когда дело не касалось потрясения основ, добродушный, неизвестно отчего полюбил музыку Чайковского. Как говорили, в часы досуга он исправно, во всю мощь своих легких, выдувал из преогромной, до зеркального блеска начищенной медной трубы-геликона мелодии попроще из «Онегина». Приятно было бы поэтому приласкать Чайковского, сделать из него нечто вроде придворного композитора, музыкального поставщика двора его величества и в то же время вплести, так сказать, в венок царствования вместе с черствыми цветами бюрократического красноречия благоуханную веточку красивой и притом, не в пример какому-нибудь «Годунову», совершенно безвредной музыки. Будущий спектакль был задуман Все-

[1] Московская контора императорских театров сохранила по отношению к Чайковскому невнимание и недоброжелательство гораздо дольше, так долго, что он не дожил до спасительной перемены.

воложским как нечто неописуемое по роскоши. Опытнейший балетмейстер Мариус Петипа взял в свои старческие, но все еще крепкие руки сочинение и осуществление всей хореографической части — танцев, пантомимических сцен, торжественных шествий, живописных группировок, — заранее разметив композитору точную длительность и общий характер музыки отдельных «номеров». Оставалось немногое, — сочинить эту музыку, «пленительную», «текучую», «нежную и слегка насмешливую», «энергичную и сатанинскую», «кокетливую» или, наконец, «чувственную», как обозначил отдельные номера предусмотрительный Петипа. И как будто все так и сделалось. «Кончил эскизы 26 мая 1889 вечером в 8 часов, — написал Чайковский под последним нотным наброском. — Всего работал десять дней в октябре, 3 недели в январе и неделю теперь! Итак, всего около 40 дней!» К осени была кончена инструментовка, а в канун премьеры, 2 января 1890 года (истинное чудо быстроты и административной распорядительности!), уже состоялась генеральная репетиция в присутствии государя. Композитор был вызван в царскую ложу и услышал милостиво-покровительственное «очень мило». И вся эта верноподданническая идиллия была чистейшим недоразумением.

Придя домой, на квартиру Модеста, у которого в эти годы он обычно останавливался, приезжая в Петербург, Петр Ильич внес в дневник монаршее «очень мило», сопроводив его значительным количеством негодующих восклицательных знаков. И в самом деле, для созданной им музыки эта оценка не имела иного значения, кроме оскорбительного. Как ни ослепляла зрителя постановочная часть, съевшая поболее четверти годовой суммы, положенной на все постановки, как ни двоилось вдохновение балетмейстера между увлекавшей его стихией музыки и обычной задачей устройства пышно-грациозного, изящно-великолепного спектакля, то, что явилось 3 января 1890 года на сцене Мариинского театра, было вовсе не очаровательным зрелищем, а праздником русского искусства. Безо всяких колебаний композитор ставил «Спящую

красавицу» в ряд своих лучших творений. Любое изменение, даже самое ничтожное, казалось ему нарушением его художественной воли. *«Менять не нужно ни одной ноты.* Ведь балет та же симфония», — писал он Юргенсону по поводу издания сюиты из музыки к «Спящей красавице». А годом позже с огорчением выговаривал А. И. Зилоти, не давшему надлежащих указаний своему юному двоюродному брату С. В. Рахманинову, работавшему над четырехручным переложением: «Я желал, чтобы балет был сделан в 4 руки так же обстоятельно, серьезно, мастерски — как бывают переложения симфоний...» [1].

Симфония, но симфония особенная, танцевальная, «Спящая красавица» открыла новую главу в истории русского балета. Она блистательно осуществила, хоть и на особый лад, старую мечту Островского о феериях на сюжет занимательных, всем знакомых сказок, хотя бы и французских или английских, но, как выражался драматург, обработанных по-русски. Громадный, необыкновенно устойчивый успех показал, как назрела потребность в таком представлении, а все возраставший спрос на ноты отдельных номеров, и прежде всего «большого вальса» из 1-го действия, свидетельствовал, что музыка Чайковского к новому балету вошла в русскую жизнь почти так же органично, как музыка к «Онегину» несколькими годами раньше. Наконец, — и для композитора это было, вероятно, важнее многого другого, — «Спящая красавица» сказала новое, художественно-зрелое слово о том, что волновало и занимало его уже немало лет, — о судьбе и человеке.

В отличие от реально-бытового, жизненно-конкретного финала Пятой симфонии он мог свободно располагать традиционной для балета символикой народной сказки и вполне воспользовался своим правом. Уже в оркестровом вступлении появляется угрожающая,

---

[1] По счастью, недостатки, зависевшие по большей части от неопытности молодого композитора и от избытка почтения к «букве» нотного текста, были вовремя исправлены, и Чайковский вполне одобрил переложение.

злобно-суетливая тема злой феи Карабос[1]. Однако ей противостоит — и это очень существенно — не тема любви принца Дезире, освободителя сказочной красавицы, а играющая несравненно большую роль в музыкальном движении всего балета тема феи Сирени — одна из самых удивительных по прелести и самых глубоких по значению мелодий Чайковского. Когда-то он написал о хоре цветов из 4-го акта «Руслана и Людмилы», назвав музыку эфирно-прозрачной: «Ведь пение цветов — это как бы музыкальное изображение их благоухания». Трудно было бы найти определение более поэтическое и меткое для сладостной, свободно льющейся, могучей, даже властной в своем разливе мелодии феи Сирени.

Как часто музыку Чайковского хочется назвать «доброй»! Но обычно это чуть грустная доброта, доброта-жалость, доброта-сострадание. Нередко музыка Чайковского выражает, и с большой силой, чувство счастья. И все же от «Ромео» и до Пятой симфонии, от «Опричника» и до «Чародейки», от романса «И больно, и сладко» до «Растворил я окно» в это счастье, чем острее, чем интенсивнее оно, тем сильнее вливается страдальческая нота, какое-то блаженно-мучительное изнеможение, какая-то тревожно-печальная нежность. Но в теме феи Сирени есть такая благостная красота, такая мудрая просветленность, какой композитору уже более не суждено было достигнуть. Счастье в этом благоуханном излиянии не знает теней, а доброта — оттенка грусти. То, чего недостало в жизненно правдивом течении Пятой симфонии, — мелодия-итог, мелодия-вершина, — составило сильнейшую сторону музыкальной сказки о спящей красавице.

Лишенные психологического развития и не нуждающиеся в нем фантастически-крупные образы уродливой, злобной Карабос и матерински-прекрасной феи Сирени, победившей свою противницу могучей силой цветущей жизни и ее драгоценным даром — даром

[1] «Судя по музыке, можно подумать, что дело идет о Макбете с его ведьмами... Зачем понадобились композитору такие густые краски?» — недоумевал рецензент.

деятельной любви, высятся над хоть и сказочным, но все же человеческим миром. Обитателям этого мира победа над злобным заклятием Карабос дается нелегко. Его преодоление, говорит мудрая сказка, приходит через испытания и борьбу, превращающие Аврору и ее принца из неопытных детей в достойных любви, душевно созревших людей.

Многое сказка дает намеком, сжатым символом. Таким намеком обозначен душевный рост принца Дезире. Он покидает роскошь королевского двора и безмятежные забавы, после того как в его сердце зажглась мечта о далекой, почти недоступной Авроре (характерно, что тема его любви близка к музыкальному образу тревожного счастья из Аллегро Пятой симфонии). Вместе с феей Сирени пускается он в бесконечно далекий путь по таинственной реке, приводящей путешественников к заросшему вековым лесом заколдованному замку. Надо признать, что Чайковский совершает тут чудо, лишь немногим уступающее чудесам сказки. В музыке к движущейся панораме и далее до сцены сна и сцены пробуждения он сконденсировал целый этап душевного созревания принца, годы его жизни.

Силой любви и мужества Дезире разрушает заклятие, тяготеющее над спящим царством, и будит красавицу своим поцелуем. Но и Авроре, прежде чем стать счастливой подругой Дезире, надо было пройти через страдание и заглянуть в глаза смерти. Дитя, выросшее в незнании труда и трудностей, она впервые в день совершеннолетия встретилась с обычной жизнью своих подданных, и встреча стала роковой. Простое орудие вседневного женского труда — веретено, с которым она не умеет обращаться, которого по воле отца и матери даже никогда не видела, — оказывается в ее руках опасным. Не в этом ли скрытая ирония пророчества Карабос? Ведь не запрети премудрый король Флорестан, отец Авроры, прясть в замке, девочка никогда бы не оцарапалась хорошо знакомым ей предметом. И не в этом ли умная лукавинка народной сказки, жалеющей принцессу, которая *даже прясть не умеет?* Пробуждению

Авроры предшествует не только долгий сон, но и короткий, катастрофический переход от полудетской резвости, от нежных и грациозных вальсов к тревожной сцене с Карабос и трагическому танцу девушки, впервые узнавшей, что такое мука и смертный страх.

Но все к лучшему. Дети выросли, встретили друг друга и счастливы. Феерии больше нечего делать с ними. Весь третий акт лишен сюжетной связи. Только музыка напоминает нам, что и любовь — торжество феи Сирени. Танцы непрерывной гирляндой сменяют друг друга. Выступают действующие лица всевозможных сказок — Мальчик с пальчик и одураченный им Людоед, Красная шапочки и Волк и даже Кот в сапогах в паре с Белой кошечкой. Это неудержимый водопад чудес, целый фейерверк музыкальных зарисовок, характеристик и шуток, принявший отточенно-танцевальную форму. Все ярче и ослепительнее краски, все оживленнее движение, и вот торжественный конец венчает самое светлое и одно из самых богатых музыкой произведений Чайковского. В поединке судьбы и сил жизни победа осталась на стороне жизни. Ее торжество так полно, так лучезарно, что даже фея Карабос участвует в триумфальном шествии сказок. Так некогда Черномор, лишенный силы чар, стал в поэме Пушкина мирным участником празднества, возвещенного долгожданным пробуждением Людмилы. Так сила разрушения и гибели сама оказывается лишь моментом в великом круговороте развивающейся жизни...

Глава V. „ПИКОВАЯ ДАМА“



4 января 1890 года, на другой день после премьеры балета, усталый и неспокойный композитор уехал в Москву. А еще через десять дней выехал за границу — писать в тишине и полном уединении новую оперу.

Он выбрал Флоренцию, вероятно, по воспоминаниям о зиме 1878 года, когда в спокойной, идеальной

для сосредоточенной работы обстановке заканчивал Первую сюиту и начинал «Орлеанскую деву». Утром 18 января Чайковский приехал в прославленный город на Арно, красоты которого и бесчисленные памятники искусства были сейчас композитору глубоко безразличны. «Ах, как мне скучно, как я не в духе,— и даже не понимаю отчего. Вероятно, работа спасет меня от этого несносного состояния... Пожалуйста, проси всех мне писать...»—умоляет он Модеста Ильича в письме с дороги. «Я очень нуждаюсь теперь в дружеском сочувствии, — пишет он из Флоренции одному из молодых друзей... — Что-то такое совершается в моем нутре, для меня самого непонятное: какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование; по временам — безумная тоска, но не та, в глубине которой предвидение нового прилива любви к жизни, а нечто безнадежное, финальное и даже, как это свойственно финалам, банальное. А вместе с этим — охота писать страшная. Черт знает что такое: с одной стороны, как будто чувствую, что песенка моя уже спета, а с другой — непреодолимое желание затянуть или все ту же, или, еще лучше, новую песенку...»

Как это бывало и раньше, Чайковский в своих письмах сам дал ответ на задаваемый себе вопрос: разгадка мрачно-возбужденного состояния в том и заключалась, что он был одержим пламенным, небывало сильным творческим порывом. «Вдохновение посещало Петра Ильича различным образом,— вспоминал Кашкин, — иногда план, темы и детали большой композиции почти разом вспыхивали в его сознании, и тогда являлась страстная спешность работы, сопровождаемая раздражением от того, что дело подвигается вперед менее быстро, нежели хотелось бы; в такие периоды он был необщителен, гневлив, но полон сосредоточенной энергии... Если план сочинения долго не давался, то Петр Ильич делался почти болен; в этом состоянии всякая мелочь могла его расстроить и он начинал жаловаться или негодовать, бессознательно перенося неудовольствие с истинной причины, лежавшей в композиции, на



Дом в Кларане (Швейцария), где П. И. Чайковский жил в 1877, 1878 и 1879 годах.



Сцена ссоры на балу у Лариных. Первая постановка оперы «Евгений Онегин» силами учащихся Московской консерватории, в 1879 году.

внешнюю... Все это разом исчезало, когда дело наконец налаживалось и шло правильным ходом...[1] Изредка на Петра Ильича находило особенное состояние, когда он был совершенно погружен в себя, созерцая свой внутренний процесс творчества и относясь в это время до известной степени бессознательно ко всему внешнему миру и к окружающим его». Естественно, что синее итальянское небо и кипучая уличная жизнь плохо воспринимались человеком, все душевные силы которого были отданы созданию «Пиковой дамы». С того мига, как в его кармане оказалась записная книжка с пометкой — куплена во Флоренции 18 янв. 90 г. (для «Пиковой дамы»), начался подвиг. И длился он сорок четыре дня, до того как 3 марта в дневнике появилась деловитая, но ликующая запись: «Проснулся в 6 час... После чая кончал интродукцию. Перед обедом *все кончил*»[2].

Внешняя обстановка работы над «Пиковой дамой» известна нам очень хорошо. Петр Ильич жил на улице Лунгарно, в гостинице со звучным именем «Вашингтон», занимая в ней совершенно отдельное помещение. В его распоряжении были четыре небольшие комнаты — целый этаж узкого дома — с окнами, обращенными к югу и выходившими на Арно. Привлекательнее всего было для него отсутствие соседей и посторонних звуков, если не считать уличного шума, в это время года довольно умеренного. Рабочий день Петра Ильича мало чем отличался от обычного. Он вставал около восьми утра, работал в два приема, разделяя их полдником и длительной прогулкой, обедал в семь вечера и после обеда отдыхал, то есть читал, посещал театр или цирк, обычно не справляясь с афишей и не оставаясь до конца спектакля, писал

---

[1] Забегая вперед, приведем несколько строк из письма Петра Ильича, написанных три месяца спустя, после завершения первой стадии работы: *«Я теперь в периоде особенной любви к жизни.* Ношусь с сознанием удачно оконченного большого труда» (курсив наш).

[2] То есть окончил оперу в эскизах. Предстояла еще (почти всегда мучительная для Чайковского) работа над клавираусцугом, а затем инструментовка.

письма или, что тоже бывало, просто скучал. «Работаю всего 6½ часов[1], — писал он старшему брату. — Это не особенно много, но так как я пишу необыкновенно аккуратно и не отступаю от заведенного порядка ни на волос, то дело подвигается быстро...» «Иногда пишется очень легко, иногда не без усилия. Впрочем, это ничего. Усилие есть, быть может, последствие желания написать как можно лучше и не довольствоваться первой попавшейся мыслью», — читаем мы в другом письме.

Знаем мы также, что рабочее одиночество Петра Ильича, которое он соблюдал очень ревниво и бдительно, скрашивал своей заботливостью и деликатностью Назар Литров, слуга Модеста Ильича, сопровождавший на этот раз композитора вместо обычного слуги и спутника Алексея Софронова. В дневнике, аккуратно веденном Литровым, попадаются занятные черточки: то мы узнаем, что Петр Ильич утром зажег по рассеянности свечи у фортепьяно и не скоро заметил их бесполезность «во время ясного дня», то, что Петр Ильич не выдержал и в первый раз «с лестью» отозвался про будущее свое сочинение: «Опера будет, если бог даст, так хорошо пойдет, что ты расплачешься, Назар», то, как Петр Ильич просил Назара позволить ему еще «только десять минут» поработать сверх положенного по расписанию. Поразительна эта дружеская и почтительная, ласковая и строго деловая атмосфера, естественно возникающая вокруг работающего Чайковского. Но еще как мало все это дает для понимания внутреннего мира художника!

Писем дошло от этой поры совсем немного. Композитор изменяет своему обычаю и подолгу не пишет родне и друзьям — что само по себе свидетельствует об исключительном сосредоточении всех душевных сил на работе. Но и дошедшие письма по большей части мало что говорят. Хорошо, если вдруг прорвется ликующий вскрик — «Аня, Аня, если кончу,

---

[1] К этому все же следует добавить двухчасовую прогулку, во время которой Петр Ильич, несомненно, «работал».

славная будет опера» — в письме к любимой подруге отроческих лет Анне Петровне Мерклинг, урожденной Чайковской. Поразительно, что не только Н. Ф. фон Мекк, переписка с которой к этому времени уже давно стала малосодержательной, но и Танееву и Глазунову Петр Ильич в немногих письмах этих недель *ничего* не пишет о своей опере. Как не похоже это на времена «Онегина»!

Внутренняя работа ушла так глубоко, убежденность в правильности избранного пути так велика, что вовне не выбивается почти ничего. Переписка с либреттистом оперы, Модестом Ильичом, в сущности, переписка деловая или, лучше сказать, литературно-редакционная[1]. Интересны и увлекательны, но не приближают нас к пониманию замысла автора отдельные признания, свидетельствующие о невероятной силе переживания композитором созданных им ситуаций и образов. Мы узнаем из них об ужасе, испытанном при работе над четвертой картиной (спальня графини), о страстном оплакивании смерти Германа, который, «оказывается... был для меня... все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным». Объяснение, почему же ему очень симпатичен человек, на совести которого лежат по малой мере два злодейства — смерть старухи и самоубийство девушки, выглядит странно: «Так как *Фигнер*[2] мне симпатичен и так как все время я воображал Германа в виде Фигнера, то я и принимал самое живое участие в его злоключениях». Несмотря на несомненную искренность этих слов, принять их за объяснение невозможно, это просто первое предположение, пришедшее в голову Петру Ильи-

---

[1] Отметим, что либретто «Пиковой дамы», не отходя, на наш взгляд, от главного содержания повести Пушкина, вносит существенное изменение в развитие сюжета и психологию персонажей: в опере Лиза стала из бедной воспитанницы внучкой графини, а Герман действует под влиянием двух влечений — любви и страстной жажды выигрыша.

[2] *Н. Н. Фигнер* — певец Мариинского театра, прославленный в свое время Ленский, в дальнейшем первый исполнитель роли Германа и роли Водемона (в «Иоланте»).

чу. Итак, остается единственный путь для проникновения в тайное тайных художника — его музыка. Мы, вероятно, никогда не узнаем, что хотел сказать композитор, мы можем зато попытаться узнать, что он сказал.

До того как обратиться к богатому и разностороннему содержанию оперы «Пиковая дама», необходимо остановиться на важной ее особенности. Как-то Пушкин, говоря о поэме Данте, обратил внимание на то, что один ее план уже является созданием гения. С известным правом можно было бы повторить это об опере Чайковского. Советские музыковеды (прежде всего Б. В. Асафьев, но также Б. В. Ярустовский, А. А. Соловцов, В. В. Протопопов) показали в своих работах, что музыкальное построение этой самой симфонической из опер Чайковского образует поразительное по стройности, логичности и чисто конструктивной красоте целое, способное выдержать сравнение со сложным архитектурным проектом. Громадный напор непосредственного творчества удивительным образом сочетался с ясностью и силой формующей и конструирующей мысли, бурная эмоция с трезвой художественной волей. Композитор не только избежал того преизбытка, того, почти переходящего меру, щедрого изобилия музыки, которое так сильно дает себя чувствовать в «Спящей красавице», не только осуществил идеальную соразмерность частей, но и достиг высшей связности основных музыкальных элементов своей оперы. Баллада Томского, его завораживающий рассказ о тайне трех верных карт, которой владеет старуха-графиня, прозванная «пиковой дамой», приводит в движение весь механизм фабулы: в воспаленное воображение Германа она заронила мысль насильно вырвать у судьбы счастливый жребий. И это уже ничем не удержимое, безостановочное движение прекратится лишь с роковым проигрышем и смертью последнего участника трагедии. Но та же баллада и ее таинственный припев заключают в себе, как в малом зерне, важнейшие темы, пронизывающие всю музыкальную ткань оперы, — мертвенно-бескрасочную тему графини, тему одержимости

Германа и упорную, как навязчивая мысль, тему трех карт — тему судьбы. Переплетение этих тем с другими, их неуклонное появление то в прикрытом, словно замаскированном, то в обнаженно-грозном виде, их полное трагического смысла сопоставление с «нейтральными» музыкальными эпизодами, живописными бытовыми картинками, на фоне которых идет, непрерывно нарастая, драма Лизы и Германа, и составляет главное музыкальное действие оперы.

Вспомним, что противопоставление двух миров — человечного и бездушно-внешнего, «естественного» и светского, мира Катерины и мира «темного царства»— играло определяющую роль в музыкальных контрастах «Лебединого озера» и «Евгения Онегина», «Ромео» и «Франчески». Присутствует оно и в «Пиковой даме», но уже утратив первенствующее значение. Конечно, картины мирного, внешне безмятежного быта (гулянье в Летнем саду, праздник у вельможи, игорный дом до появления Германа) и здесь сочетаются с предельно напряженной драмой, стремительно движущейся к катастрофе. Наибольшей выразительности достигает это сопоставление, пожалуй, в пасторали «Искренность пастушки», где мучительный контраст прелестной, изящно-умиротворенной музыки с бурей чувств, уже помрачающих сознание Германа чрезвычайно усилен бессознательной иронией сюжета: в счастливой стране пастухов и пастушек чванный властитель Золотых гор отвергается юной красавицей, дарящей свою любовь бедному, но милому ей пастуху. К Лизе и Герману эта незамысловатая история имеет прямое отношение, только их любовь не будет увенчана счастливым исходом и согласным хором, затем что они живут не в счастливой стране пасторалей. Намек на социальный контраст до известной степени выражен в противопоставлении пламенному бедняку Герману вяло-благородного, обидно-благополучного князя Елецкого, но музыкальная партия князя так незначительна, а главное, ее расширение было бы так неуместно в общем течении оперы, что становится еще очевиднее, — главный нерв совсем не здесь. Их соперничество — завязка драмы, но

не ее содержание. Не князь и, в сущности, даже не бедность губят Германа, встают на пути к счастью Лизы и приводят к ужасной кончине старуху графиню. Это станет яснее, если хоть на одну минуту предположить, что Герман пришел к графине не за тайной трех беспроигрышных карт, а хотя бы за крупной денежной суммой или за согласием на брак ее внучки и наследницы с ним, безродным офицером. Содержание оперы мгновенно уничтожилось бы, сошло на пошлый уголовный случай.

Социальное неравенство — необходимое условие «Пиковой дамы», ее реальный жизненный фон, но, скажем это снова, не ее содержание. Оно безмерно глубже и шире, руководящая мысль несравненно значительнее, чем простое подтверждение общеизвестного факта, что даже в среде весьма благоденствующей, где действуют графини-бабушки и графини-внучки, гусарские офицеры и елецкие князья, неравенство состояний препятствует счастью и порой приводит к печальным крайностям.

«Пиковая дама» Чайковского это прежде всего и более всего трагедия судьбы. В мире, повествует она языком музыки и железной логикой действия, царит деспотическая власть непостижимой и непонятной стихии, или, что то же, власть судьбы. Человек находится в жалкой зависимости от борющих его страстей и в рабстве у рокового стечения внешних обстоятельств. Игра случая мертвым узлом связала Германа, Лизу и старуху графиню. Связала, поманила возможностью счастливой развязки, да и привела всех троих к гибели. «Что наша жизнь?—Игра!»—провозглашает Герман перед своей последней ставкой. В этом хаосе случайностей, где судьба играет человеком и на карте его жизнь, где личность кажется пылинкой, носимой по прихоти ветра, уничтожаются все нравственные связи и ценности, торжествует освобожденное от всех покровов хищничество отдельного, всему миру противопоставленного человека: «Так бросьте же борьбу! Ловите миг удачи! Пусть неудачник плачет, кляня свою судьбу». В этой пустыне одичания, где только и есть, что старческий эгоизм гра-

фини и молодой звериный эгоизм Германа, в этом мираже ложных целей и фальшивых приманок, где все обманчиво и нереально, кроме смерти, существуют ли человеческое достоинство, душевная красота, существует ли хотя бы простое человеческое сострадание? Да, существуют! Прислушайтесь-ка получше, говорит нам музыка.

Начнем с оркестрового вступления к опере, где впервые после таинственного напева баллады и безумной тревоги валторн и деревянных, прорезаемой грозной темой трех карт, как лебедь на зеркальную гладь озера, вплывает полная неги и страстного порыва тема любви. Прислушаемся к ариозо Лизы «Откуда эти слезы?..» и «Послушай, ночь», к голосам оркестра, полнее, совершеннее выражающим здесь жизнь души, чем самое совершенное пение. Какая чистота сердца, какая не знающая прикрас искренность, какая сила чувства! И снова доверимся музыке в злейший миг жизни Лизы, когда «полночь близится, а Германа все нет», когда бесприютно, пусто и страшно ее молодой любви, на один только миг осмелившейся поверить в счастье и так жестоко, так изощренно жестоко обманутой. Горе свеяло все случайное с молодой графини, вывело на свет суть и подоплеку — вековечную, простецкую, девичью... Словно похоронный марш, тихий, сумрачный, звучит выговариваемая флейтами, гобоями, кларнетами глухая, безотрадная жалоба. Стынут на щеках скупые слезы, сушит их ветер, а они, постылые, опять и опять набегают на глаза. «Ах, истомилась, устала я. Ночью ли, днем Только о нем Думой себя истерзала я!» Не Настя ли это, горемычная Чародейка, томится в разлуке с княжичем? Не Оксана ли оплакивает, причитая, невесть куда сгинувшего кузнеца? И уже не у Лизы — Насти — Оксаны, у нас, примолкших свидетелей ее муки, рвется из груди сердце от жалости, от сострадания, от любви к ней, горькой сиротинке.

Ну, да, это Лиза — золотое сердце, не умеющее любить наполовину. Что же, попробуем приглядеться и прислушаться к самой Пиковой даме, прислужнице

судьбы и хранительнице тайны трех верных карт. Композитор, вступивший в поединок с судьбой, бесстрашно ведет нас в старинную спальню графини.

Мы узнаем ее домашний обиход, в котором, как видно, нераздельны дребезжащие тошно-льстивые приставания хора приживалок и повелительные, жесткие, как пинки, окрики барыни. И вот наконец-то она останется одна. Одна? Нет, за чуть колышащейся занавеской таится ее судьба, потому что и она — жертва случая. А она ничего не знает, устроилась поудобнее в своем кресле перед догорающим камином и забыла о служанках, запела свою старую-престарую песенку — о том времени, когда и она была молода, когда сам король слушал ее пение, когда, кто знает, и ей таинственный незнакомец сказал в первый раз слово «люблю», и ее сердце билось так сильно, ах, она сама не знает, почему... Слушайте, не теряя ни единого звука: ведь это воспоминание — последнее в ее жизни и эта песенка — последняя. Сейчас откинется занавеска, взойдет офицер — тот, намеднишний, страшный — и скажет умирающей от безумного ужаса старухе: «Не пугайтесь!» Но, пока еще неподвижна, почти неподвижна, занавеска и длится песенка, прислушаемся. Пока Герман еще не затвердил своего с ума сводящего «Она мертва, а тайны не узнал я», — прислушаемся. И, быть может, сквозь печально-томные звуки французской песенки нам удастся расслышать потаенный голос человеческого страдания, человеческой беззащитности и беспредельного одиночества старости.

Итак, неверна, лжива, поверхностна та картина мира, какая носилась в распаленном воображении игрока. Нравственные ценности, выработанные бесчисленными поколениями людей, не только каким-то непонятным образом существуют рядом с жестокой прихотью случая и оголенной логикой эгоистического расчета, но и составляют реальную основу, без которой невозможно самое бытие общества. Их забвение или отвержение ведет к полному банкротству и отдельную личность. Не на этом пути лежит победа человека над властью судьбы...

И Лиза и графиня-бабушка, пока она жива, менее всего *действующие* лица. Они скорее претерпевают, чем действуют. Единственный подлинный двигатель трагедии и ее главный носитель — Герман. Но это странный, крайне своеобычный двигатель. Он наделен неукротимым мятежным духом и волей, не знающей преград, и в то же время он вовсе не властен над собой. Его сердце — поле битвы противоборствующих, чередующихся, сменяющих и уничтожающих друг друга влечений. И притом он глубоко несчастен. Что юное отчаяние Лизы и трепет ужаса Пиковой дамы рядом с его исступленным, непрерывным страданием! Похожий, по определению Лизы, на падшего ангела, он в близком родстве с демоническими героями литературы первой половины XIX века, одинокими и гордыми страдальцами, невольно несущими гибель тем, кого они любят. Но ему сродни и «Евгений бедный», возроптавший против «мощного властелина Судьбы» и в неравном поединке с Медным всадником потерявший свой разум, и Жюльен Сорель из «Красного и черного» Стендаля, эта пламенная и болезненно уязвленная душа, закованная в ледяную оболочку рассудительности, и Подросток Достоевского, и его Родион Раскольников, убивший в одно скверное, серенькое петербургское утро старуху ростовщицу, а заодно подвернувшуюся не вовремя и уже ни в чем не повинную Лизавету. Ему сродни, как кажется, и тот поэт, кто за всех Германов, всех Раскольниковых на свете ответит злорадствующим ханжам — «Не придумать им казни мучительней Той, которую в сердце ношу».

Но вернемся в спальню графини. Только на этот раз пораньше, к самому началу четвертой картины. Еще не поднят занавес. В альтах и контрабасах трепещет полная приглушенных звуков настороженная тишина. Возникает, чтобы тут же оборваться, повториться и оборваться, вновь повториться и вновь оборваться, короткая, мучительно-выразительная мелодия скрипок, в сущности и не мелодия — нашедший свое прямое музыкальное выражение страдальческий упрек. Кому? Бог весть. Верно, все тому же, триж-

ды неизвестному. Еще один тоскливый вопрос, и вот явилось продолжение — горестные восклицания, страстные жалобы, сдавленные рыдания... На сцене полутьма.. В пустую спальню входит Герман, гонимый своими неотвязными мыслями: «Какой-то тайной силой с тобой я связан роком. Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого!» Трепещет таинственная, мерцающая ночная жизнь в альтах... «А если тайны нет? И это все пустой лишь бред моей больной души?» Бьет полночь, и снова волна упреков, жалоб, стенаний пробегает в оркестре. Она еще раз разольется в конце, когда растерянный Герман будет как вкопанный стоять у трупа старухи, когда в спальню вбежит привлеченная шумом Лиза и вдруг обнаружится, что между темой страдальческого упрека, поэтической грустью «Я имени ее не знаю» из первой картины и насмешливым припевом баллады Томского «Три карты, три карты, три карты» есть странная, неразрывная связь. Провозглашенный грозным, хрипловатым голосом тромбонов и валторн, этот припев ярчайшим штрихом завершит всю сцену в спальне, снимая с нее последний налет натуралистической «взаправдашности» и переводя события, потрясенными свидетелями которых мы только что были, в их подлинный трагический и философский план.

Беспросветный мрак сцены в спальне кажется всего лишь темными сумерками рядом со следующей картиной оперы — сценой в казарме. Быть может, во всей оперной литературе нет примера такого удивительного проникновения в душевную жизнь человека. Автор стоит здесь на одном уровне с величайшими художниками-психологами — Шекспиром, Толстым и Достоевским. Словно из глубины памяти, уныло, тихо звучит заупокойный хор. Глухой вой ветра сливается с неумолкающим голосом внутренней, все растущей тревоги. Звонкая светлая фанфара прорезает мрак, как вестник реального, обычного мира, как повседневная черта быта кавалерийской казармы, но реальность разве менее страшна Герману, чем его сгущающийся, готовый поглотить искру сознания бред? Каким-то от-

чаянным сигналом бедствия, молнией, озаряющей на лету бурное море, грозным напоминанием о происшедшем и уже непоправимом звучит она. Душевная мука Германа достигает предела, когда тихие, мертвенно-стучащие звуки, сопровождавшие появление графини в первой и второй картинах, возвещают ее приближение. Видеть ли в явлении призрака плод умопомешательства Германа, как это делают многие критики, или допустить (как это, по-видимому, делал и автор) в оперу фантастический элемент, или, наконец, признать, что, как это не раз бывало в литературе, в художественный замысел входит возможность двоякого объяснения, потрясающая сила, реалистическая правдивость и тонкая красота этой сцены не меняются. Незабываемы слетающие с уст графини, как бы произносимые без участия дыхания слова, разделенные таинственными паузами: «тройка... семерка... туз», и снова, на ускользающем, чуть шелестящем пианиссимо-пианиссимо скрипок и валторн, как эхо, — «тройка... семерка... туз», повторяемые исступленно, механически, нота в ноту, Германом.

С этого мига Германа как мыслящего, чувствующего, страдающего человека нет. Есть одержимый, утративший «рефлекс цели», не стремящийся более ни к счастью, ни к независимости, опустошенный слепой лихорадкой азарта. Из слов призрака он затвердил только названия трех верных карт, забыв даже, что условием выигрыша была ему поставлена женитьба на Лизе. От своего безумия он очнется лишь в момент смерти, когда отпадет не только его мания, но и его озлобленное хищничество и откроется на короткое мгновение «истинный Герман». В его обращении к Лизе оживут, как легкая тень былого, интонации и слова, прозвучавшие во время их объяснения в любви. С мыслью о Лизе, о ее все простившей ему любви он и умирает. И последней мелодией, заключающей оперу, останется не тема судьбы, а светлая и нежная тема любви. Значит, и здесь в поединке судьбы и сил жизни победа за силой жизни. Но какою ценой...

Глава VI. ГЛАВА РУССКОЙ МУЗЫКИ

Теперь мне кажется, что история всего мира разделяется на два периода, — подтрунивал над собой Петр Ильич в письме к племяннику Володе Давыдову: — первый период все то, что произошло от сотворения мира до сотворения «Пиковой дамы». Второй начался месяц тому назад». В этой шутке заключена серьезная мысль. Как бы ни было пристрастно обычное увлечение композитора своей последней, еще не «остывшей» работой, ничего даже отдаленно похожего он о своих трудах никогда не говорил. Необычным было и встречающееся в другом его письме выражение уверенности, что новая опера не только хорошая, но «главное, очень оригинальная вещь (говорю не в музыкальном отношении, а вообще)». Хочется прибавить еще одно замечание композитора, хотя оно имеет более частное значение. «Я попрошу, — читаем в его письме к одному из великосветских любителей музыки, — проигрывая во время... досугов «Пиковую даму», постоянно иметь в виду, что клавираусцуг[1] есть только фотография (и то весьма неточная) с картины, а не самая картина...» Верное вообще, это замечание было исключительно важно применительно к «Пиковой даме», где реальное оркестровое звучание не просто красивее, красочнее, выразительнее одноцветного звука фортепьяно, но во многих случаях определяет самый смысл музыки. Так, в конце оркестрового вступления тема любви слышна не только в ласкающем, певучем, хотя и трепетно взволнованном тембре скрипок, но и — другой элемент темы — в жестком, грозном звучании медных труб и тромбонов, со всей зычной силой, этим инструментам присущей. Сквозь пленительную тему любви проступили иные черты — облик слепой и разрушительной, необузданно-властной стихии.

Современная первым постановкам «Пиковой да-

[1] *Клавираусцуг* — переложение оперы или симфонического произведения для фортепьяно, в первом случае — с сохранением вокальных партий.

мы» критика, безразлично, одобрительная, или порицательная, мало что из этого заметила. Чуть ли не единственным исключением оказался Кашкин. Ларош, допустив, что самая запутанность и хаотичность его впечатлений свидетельствует о новизне и гениальности произведения, не сумел, однако, эти впечатления распутать и от выступления в печати воздержался. А когда пять лет спустя после премьеры, наконец, высказался, то оказалось, что замысла оперы он так и не понял. «Пиковая дама», писал Ларош, пьеса из кусков, где подробности давят и душат целое. Но эти подробности — верх сценической ловкости и изобретательности. Суетное легкомыслие, воплощенное в красивых и мощных звуках, — таково общее впечатление от оперы. «Пиковая дама» пестра по либретто, лишена стиля по музыке, но богата прелестными частностями — то элегическими, то блестяще-пышными, — вот его окончательный приговор. Ларош в этой оценке не был одинок. Почти все критики нашли в новой опере перевес частностей над общим и крайнюю неравноценность музыкального материала, почти все отмечали эффектность инструментовки, сожалели о незначительности сюжета и антипатичности Германа. «Рецензенты редко говорят что-нибудь достойное быть принятым к сведению, — писал задолго до этого наученный горьким опытом Петр Ильич, — они неосновательно ругают, но неосновательно и хвалят или же отделываются общими фразами, лишенными всякого серьезного значения. Конечно, неприятно читать на себя печатную брань, но столь же неприятно читать и глупые похвалы».

Что же помешало правильно ценить оперу людям, несомненно уловившим многие ее особенности? Они справедливо отметили из ряда вон выходящую силу сцен в спальне графини и в казарме наряду с относительной слабостью хоров в Летнем саду, во дворце вельможи или в игорном доме[1]. Они заметили (и осу-

[1] Сам Чайковский находил, что хоры в «Пиковой даме» имеют лишь второстепенное значение, и решительно не желал их исполнения в концертах, считая, что они дадут об опере неверное понятие.

дили) непривычное разнообразие музыкальных жанров и стилей в опере, включающей чувствительный дуэт на слова Жуковского, грациозную пастораль в духе XVIII века, потрясающую симфоническую картину галлюцинаций Германа, чисто русскую песню и близко следующий за этой песней традиционно-оперный любовный дуэт. Не без причин задумались они над невыигрышным с обычной оперной точки зрения образом Германа (то ли дело грешные, но симпатичные Фауст, Герцог в «Риголетто», Князь в «Русалке»!). Так почему же они не поняли главного, дающего смысл и единство всем частностям, превращающего карточный анекдот в философскую драму, а неудачливого игрока — в фигуру огромного масштаба? Почему не поняли, что трагедия в «Пиковой даме» не столько театральный жанр, сколько скрытая тема оперы? Что речь в ней идет не только о вот этом, хорошем или дурном, Германе, не только о вот этой бедной Лизе, но одновременно о человеке и его судьбе, о гибели изолированной личности, о трагическом торжестве человечности?

Причин было много. Одну из важнейших назвал Римский-Корсаков, писавший по совсем другому поводу: «Как и всегда, критика просматривает и не замечает того, что в самом деле есть, и, как всегда, руководится установившимися в данное время общими эстетическими мнениями и принципами...»

Обычные посетители театра, гораздо более свободные от художественных предубеждений и ходячих догм, имеющих обманчивый вид несомненной истинности, оказались доступнее непосредственным впечатлениям. Не разбираясь в частностях, а возможно, не постигая и коренного содержания оперы, они без размышлений доверились красоте и драматической увлекательности музыки и сценических положений. Поставленная в Киеве сразу после петербургской ослепительно роскошной премьеры, через год — в Москве, еще через год — в Праге и Одессе, всюду с полным успехом, опера оправдала самые смелые надежды автора. Вместе с «Онегиным» она вошла в число любимейших опер мирового репертуара. В сравнении

с этими двумя все остальные оперы Чайковского стоят на несколько ступеней ниже. «Пиковая дама», соединившая драгоценнейшие черты лирико-философских симфоний Чайковского с тонким гуманным психологизмом его «Онегина» и потрясающим драматизмом «Мазепы» или «Чародейки», явилась вершиной всего оперного творчества композитора.

В год «Пиковой дамы» произошло еще два крупных события. Кончилась, и притом самым неожиданным и обидным образом, его тринадцатилетняя дружба с Н. Ф. фон Мекк. В сентябре Петр Ильич получил от нее письмо, до нас не дошедшее, видимо им уничтоженное. В нем содержалось извещение о прекращении выплаты пенсии ввиду разорения самой Надежды Филаретовны и просьба иногда вспоминать ее. Выплата прекратилась, и переписка оборвалась. Невыносимо было уже это сочетание. «Мне *хотелось*, мне *нужно* было, — писал Петр Ильич летом следующего года, — чтобы мои отношения с Н. Ф. нисколько не изменились вследствие того, что я перестал получать от нее деньги. К сожалению, это оказалось невозможным... Такое положение унижает меня в собственных глазах, делает для меня невыносимым воспоминание о том, что... я принимал ее денежные выдачи, постоянно терзает и тяготит меня свыше меры... И тяжелее всего то, что... я не могу, боясь огорчить и расстроить ее, высказать ей все то, что меня терзает. Мне невозможно высказаться, — а это одно облегчило бы меня». Уже очень скоро выяснилось, что предположение Надежды Филаретовны о разорении было ошибочным или, во всяком случае, очень преувеличенным. Но и это ничего не изменило в происшедшем.

Что же случилось? Прав ли Кашкин, без колебаний утверждающий, что последнее письмо к Петру Ильичу было вообще последним письмом, написанным Надеждой Филаретовной, что тяжело больная туберкулезом, потрясенная смертельной болезнью любимого сына Владимира Карловича, впавшая в глу-

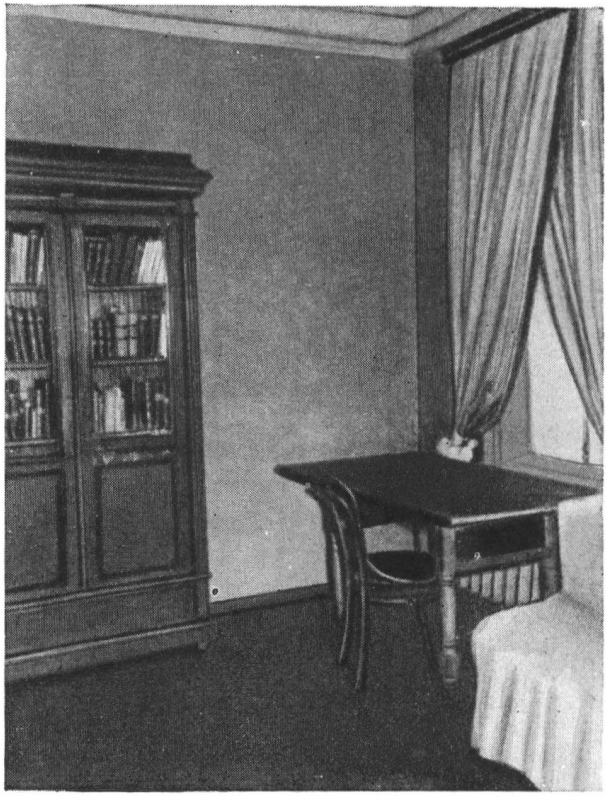
бокое душевное уныние, почти помешательство, она не жила, а доживала свои дни? Выразительный штрих вносит предположение Варвары фон Мекк, вдовы одного из внуков Надежды Филаретовны[1], вероятно основанное на семейной традиции, что терзаемая горем Надежда Филаретовна на закате жизни сочла свою страстную привязанность к Чайковскому великим грехом перед семьей и стремилась загладить этот грех дорого ставшим ей самой разрывом. Неясна и глубина, а главное, длительность мучительных переживаний Чайковского. Несомненным представляется одно: в 1890 году ушла в прошлое целая полоса жизни композитора, целый мирок чувств и мыслей, когда-то горячих, мучительных или полных признательности, потом все более остывавших и терявших свежесть, теперь навсегда отжитых. Словно отмерла какая-то часть его личности.

Другим событием было резкое изменение отношений, связывавших Чайковского с Московским отделением Музыкального общества. После пятилетней разнообразной деятельности на благо Московской консерватории и Музыкального общества, которым щедро приносились в жертву и труд, и врожденное умение примирять и сплачивать, и столь же врожденное отвращение к заседаниям и торжественным церемониям, и самое драгоценное — время композитора, Чайковский обнаружил, что его очень успешно отодвигает на задний план человек совсем иного склада и закала — грубо самоуверенный и не отягощенный избытком совестливости новый директор консерватории Василий Ильич Сафонов. Сам Чайковский хорошо понимал преимущества музыкального деятеля подобного типа. Героический, «шестидесятнический» период музыкального просветительства давно был позади. В московском обиходе, в том числе и музыкальном, все большую роль играли беззастенчивая самореклама, оборотистость и крепкая кулацкая хватка. «Не такой абсолютно детски незлобивый и чуж-

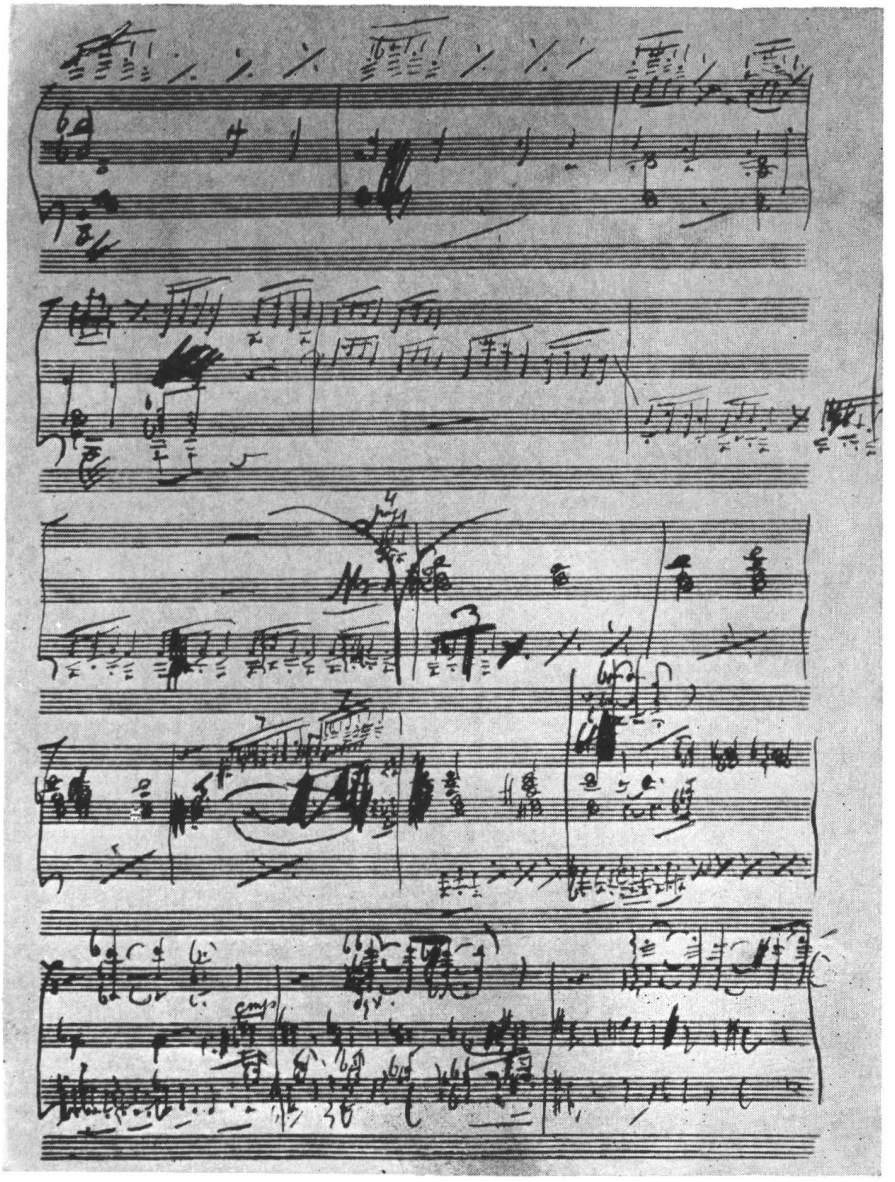
[1] В книге «Любимый друг», изданной на английском языке, в литературной обработке К. Боуэн.



Дом в Клину (до перестройки),
где П. И. Чайковский жил в 1892—1893 годах.



Рабочий столик
П. И. Чайковского
в Клину.
Здесь композитор
работал над
Шестой симфо-
нией.



Страница из рукописной партитуры Шестой симфонии.



Л. В. Собинов
в роли Ленского.



П. А. Хохлов
в роли Онегина.

дый честолюбия человек, как Танеев, может поднять престиж консерватории, — писал в 1890 году Петр Ильич Юргенсону. — Ей нужен *Сафонов* за неимением *Рубинштейна*. Но такие люди, как *Н. Рубинштейн*, т. е. люди с бешеной энергией и притом забывающие себя ради любимого дела, — страшная редкость». А между тем мысль Чайковского возвращалась к прошедшей на его глазах эпохе музыкальной жизни Москвы: «Нам, по-моему, — писал он в те же недели самому Танееву, — пока еще жива память о Николае Григорьевиче, во всех консерваторских делах следует иметь в виду, как бы поступил он». Возможно, что такой мысленный совет с покойным основателем Московской консерватории натолкнул Петра Ильича и на радикальное решение разрубить завязавшийся в отношениях с Сафоновым мертвый узел уходом из дирекции и отвергнуть вполне реальный при громадном авторитете Чайковского другой вариант — вынужденную отставку Сафонова.

В самый разгар работы над «Пиковой дамой» он обратился в дирекцию Московского отделения Музыкального общества с большим, как он сам потом его называл, «сентиментальным» письмом. Оно так ярко рисует личность композитора, исполнено такого достоинства, такой искренности и силы, что, пожалуй, во всем литературном наследии Чайковского мало найдется подобного. Высокий душевный подъем, сопровождающий кристаллизацию давно тревоживших его сознание образов и чувств и сделавший возможным появление на свет «Пиковой дамы», бросает особенный отсвет на тон и внутреннюю музыку письма. «Мне кажется, — писал он, — что раз я состою директором в Отделении Музыкального общества, то все дела специально-музыкальные должны безусловно зависеть от меня. Мое желание, мое указание, моя рекомендация... должны быть *законом*. Я высказываюсь так резко, ибо имею в виду не только свою музыкальную компетенцию, но и величайшее беспристрастие, отсутствие лицеприятия да к тому же еще глубокую приверженность к консерватории. Но я усматриваю, что мое *желание, указание и рекомен-*

дация не только не закон, но сущее ничто...» Объяснив, почему неприглашение в Московскую консерваторию превосходного виолончелиста А. А. Брандукова, воспитанника той же консерватории, есть в данном случае «прямое приглашение мне выйти из дирекции», Чайковский продолжает: «Что важнее в настоящее время, что нужнее для консерватории: чтоб я остался директором Музыкального общества или чтобы Василий Ильич оставался директором консерватории? Бессомненно, нужнее и важнее второе... Но как же выйти из этой дилеммы? Очень просто: тем, что я перестану быть директором... Ради бога, не думайте, что я пишу все это, дабы напугать, дабы меня упрашивали, одним словом, чтобы поломаться. Нет, повторяю, я много обо всем этом думал и убежден, что поступаю как следует... Мне остается еще сказать, что, сколько бы я ни прожил, где бы я не жил, ничто и никогда не искоренит из моего сердца самой глубокой и горячей любви к Московскому Музыкальному обществу и консерватории и что благополучие их останется, несмотря ни на какие перемены, весьма близким моему сердцу до самой последней минуты моей жизни. Засим еще раз прошу простить меня, не сердиться и верить в полную искренность всего, что я написал».

Соединение в этом письме деловитости и прямоты было так необычно, что его даже не решились огласить на заседании дирекции и просили прислать другое — «не подробное, в выражениях хладнокровных, именно официальных». Но короткое или длинное, хотел он того или нет, письмо обрубило нити, четверть века связывавшие композитора с Москвой.

«Чайковский говорил мне,— написал 9 мая 1890 года Римский-Корсаков своему московскому другу, критику С. Н. Кругликову, — что намерен покинуть Москву и перенести центр своего тяготения в Петербург с будущего сезона». Это предположение не осуществилось или выполнить его уже недостало времени. Первая мысль об этом явилась, как мы ви-

дели, весною 1890 года. В декабре 1892 года он сообщал сотруднику «Петербургской газеты», что рассчитывает после большой артистической поездки вернуться в северную столицу и поселиться здесь окончательно. Причиной такого решения он назвал болезнь глаз, сделавшую невозможным чтение по вечерам и тем самым уничтожившую прелесть зимних вечеров в деревне. Были и другие причины, более существенные. В Петербурге находился Мариинский театр, где с величайшей предупредительностью ожидали теперь любой новой оперы или балета Чайковского. В Петербурге жили Модест, сотрудничество с которым началось так удачно, и Володя Давыдов, к которому стареющий, мучительно чувствовавший свое одиночество композитор привязывался все более и более. На север тянули и дружеские связи, завязавшиеся у Петра Ильича с молодыми представителями «новой русской школы» А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым.

Разумеется, сердечная отзывчивость Чайковского завоевала ему сердца и композиторов-москвичей. «Вспоминаю то удивительное внимание и симпатичное отношение ко мне Чайковского, которые он оказал мне в 1892 году, тогда еще совершенному юнцу, при конкурсе дирижеров в Малый театр, когда я выступил перед ним со своей молодой, совсем ученической сюитой, — писал незадолго до своей безвременной кончины уже тяжело больной и от болезни, горькой бедности и одиночества унывавший Василий Калинников. — Этих минут я до самой смерти не забуду, и я помню, что тогда они дали мне чертовский прилив сил и энергии». Молодой прилив энергии похвала Чайковского дала не одному Калинникову. С простодушным восторгом сообщал юноша Рахманинов своему приятелю, что Чайковский в беседе с газетным репортером назвал его в числе наиболее даровитых композиторов нового поколения: «Спасибо старику, что не позабыл меня. После того как прочитал, сел за фортепьяно и сочинил пятую вещь»[1].

[1] Фортепьянную пьесу в серии, составившей ор. 3.

А много лет спустя, вдали от родины, он с горькой отрадой вспоминал, как Петр Ильич шутливо сказал, что Рахманинов родился под счастливой звездой, как в другой раз предложил, чтобы его «Алеко» исполнялся в московской опере вместе с «Иолантой». «Вы не будете возражать?» — с бесконечной деликатностью спросил Чайковский у двадцатилетнего музыканта...

Выросшее у Чайковского, по мере увеличения его авторитета и славы, сознание ответственности за все подрастающее поколение музыкантов сделало его к началу 90-х годов главой русской музыки. От него ждали не только новых выдающихся произведений, но и *направления*. И особенно это чувствовалось в Петербурге, где композиторские традиции были устойчивее и, с легкой руки Балакирева и Стасова, гораздо нетерпимее, чем в Москве.

А. К. Глазунов познакомился с Чайковским еще осенью 1884 года[1], у Балакирева. «Мы собрались к Балакиреву к назначенному часу, — вспоминал потом Глазунов, — с волнением стали ждать прихода Чайковского и, ввиду того что последний был не нашего лагеря, обсуждали вопрос о том, какой позиции нам держаться — вероятно, быть очень сдержанными. Появление Чайковского сейчас же положило конец несколько натянутому настроению... Мы как-то свободно вздохнули. Петр Ильич влил своим разговором свежую струю в условия нашей несколько запыленной атмосферы и непринужденно заговорил о предметах, о которых мы помалкивали, отчасти из-за чувства преклонения, связанного с каким-то страхом перед авторитетом Балакирева и других членов кружка... Вечер прошел очень оживленно. Говорили о музыке и, сколько помнится, о «Манфреде», только что оконченном Петром Ильичом. Кажется, были сыграны произведения Ляпунова и мои. Чайковский ушел ранее других, и с его уходом мы почувствовали

[1] Сам Глазунов ошибочно относил знакомство к 1887 году. Ошибкой памяти объясняется и упоминание далее «Манфреда», написанного в 1885 году.

себя опять в прежней, несколько будничной обстановке. Многие из молодых музыкантов, в том числе Ан. К. Лядов и я, вышли от Балакирева очарованными личностью Чайковского... По выражению Ан. К. Лядова, знакомство с великим композитором было для всех нас каким-то праздником».

Таковы впечатления 19-летнего Глазунова. Если взглянуть глубже, это был бунт против кружка, кружковой психологии и кружковой исключительности, вполне понятной в 60-х годах, изжившей себя двадцатью годами позже. «Счастливый композитор Чайковский! — шутливо заметил как-то Лядов. — Сочиняет, как ему хочется... Захочет — напишет и тривиальность, не боясь никакой критики». В кругу петербургских композиторов, где отбору чуждого банальности, имеющего самостоятельную ценность мелодического материала придавалось первостепенное значение, это звучало неслыханным вызовом, чуть ли не кощунством. А самое страшное, что в ходе крепнувшей дружбы с Чайковским эти настроения развивались вширь и вглубь. Труднее всех было Римскому-Корсакову. И Глазунов и Лядов были его учениками, его любимцами, его лучшей надеждой. Переживавший в начале 90-х годов сумеречную полосу личной и творческой жизни, Николай Андреевич тем болезненнее испытывал «педагогическую трагедию» ухода учеников, что сам напряженно искал (и к середине 90-х годов победоносно нашел) путь дальнейшего развития. В этой обстановке предстоящий переезд Чайковского тревожил и пугал его.

Была у прямого, непоклонного и верного заветам 60-х годов Николая Андреевича еще одна причина для недоброжелательного отношения к Чайковскому, отношения, в дальнейшем исчезнувшего, но успевшего положить неизгладимую печать на его воспоминания, писавшиеся в значительной части именно в эти критические для их автора годы. Поощряемый и одобряемый свыше, Чайковский, с его «аполитичными» операми и дающими удобный предлог для умопомрачительных постановок балетами, начинал ка-

заться Корсакову таким, каким его хотел бы видеть Всеволожский, — официальным, почти что придворным композитором императорской России. Благоволение высших сфер к творчеству Чайковского особенно кидалось в глаза на безотрадном фоне судьбы лучших русских композиторов, от Глинки до Мусоргского, Бородина и самого Римского-Корсакова, оперы которого только-только терпелись на императорской сцене и то до поры до времени. При всей кажущейся убедительности такого сопоставления, вводившего в заблуждение, конечно, не одного лишь Римского-Корсакова, официальное признание и официальный почет, окружившие Чайковского, были если не благонамеренным лицемерием, то чистым недоразумением. Мы готовы добавить — трагическим недоразумением...

В январе 1894 года устроен был грандиозный костюмированный бал при высочайшем дворе. Все, решительно все были в парчовых, глазетовых и тончайшего сукна русских национальных костюмах (даже те, кто по-русски не изъяснялся или изъяснялся с некоторым усилием). И когда на этом маскараде Александр III милостиво сказал приглашенному петь со своим хором Славянскому: «Я вашу полезную деятельность и ваше служение русскому искусству приравниваю к службе государственной», вот тут никакого недоразумения не было и быть не могло. Тут был свой человек на своем месте.

В этих трудных, щекотливых обстоятельствах Петр Ильич проявил не только выдающийся такт и обычную деликатность, но и настоящую широту крупного общественного деятеля. Старое направление московского консерваторского кружка и московской музыкальной критики, то есть твердый курс на сплочение всех творческих, всех на деле служащих родине и искусству сил, он стал энергично проводить в эпоху, когда изжиты были многие былые противоречия, когда даже воинственные Ларош и Кюи, казалось, готовы были протянуть друг другу руки, когда сошла со сцены «немецкая партия», а итальяномания потеряла прежнее значение, когда, зато, пользуясь об-

щественным затишьем, выросла целая буйная поросль влиятельных «мошенников пера», вроде нововременца М. М. Иванова, утилизировавших широкие рецензентские возможности для продвигания своих сочинений в театры и на концертные эстрады, для травли и обливания помоями соперников и даже для мелкого вымогательства.

17 декабря 1888 года Петр Ильич, вызвав своего рода сенсацию и в высшей степени кислые комплименты «Нового времени», продирижировал «Бурей» в одном из «Русских симфонических концертов» — концертной организации, созданной в Петербурге М. П. Беляевым и руководимой Корсаковым. «Я очень рад, — писал Петр Ильич брату Анатолию, — что мне пришлось публично доказать, что я вне всяких партий...» «Для меня одинаково симпатичны и Балакирев, и Корсаков, и А. Рубинштейн, и Направник, ибо все это люди талантливые и добросовестные, — писал он в те же дни. — Всякая бездарность, всякая посредственность, претендующая быть талантом и не пренебрегающая никакими средствами для того, чтобы о себе рекламировать, для меня ненавистна... Хотя к школе, называемой «новой русской» или «Могучей кучкой», принадлежит глубоко ненавистная мне личность г. Кюи, но это нисколько мне не мешает уважать и любить таких представителей школы, как Балакирев, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, и считать для себя лестным появиться на концертной эстраде рядом с ними». Как бы в ответ на эту демонстрацию дружбы, в июне 1889 года Римский-Корсаков включил в программу русского концерта в Париже, прошедшего под его управлением, первую часть Первого фортепьянного концерта Чайковского...

Но еще гораздо значительнее этой маленькой демонстрации было выступление Чайковского в печати в ноябре 1892 года. Обдуманное и взвешенное, оно производит впечатление настоящей декларации, настоящей программы, в которой затронуты многие вопросы, до музыкального образования и необходимой его реформы включительно. Но самое интерес-

ное в нем — это выпукло-отчетливое определение своего отношения к композиторам «новой русской школы».

В беседе с сотрудником иллюстрированного журнала «Петербургская жизнь», появившейся в этом довольно распространенном журнале 12 ноября, Чайковский, к изумлению репортера, заявил, что деление русских композиторов на «кучку» и «консерваторскую» партию представляет «какое-то странное смешение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого». «По общераспространенному в русской музыкальной публике представлению, — продолжал Чайковский, — я отнесен к партии, враждебной тому из живых русских композиторов, которого я люблю и ценю выше всех других — Н. А. Римскому-Корсакову. Он составляет лучшее украшение «новой русской школы»; я же отнесен к старой, ретроградной. Но почему? Н. А. Римский-Корсаков подчинялся в большей или меньшей степени влияниям современности, — и я также. Он сочинял программные симфонии, — и я также. Это не помешало ему сочинять симфонии в традиционной форме, писать охотно фуги и вообще работать в полифоническом роде, — и мне также. Он в своих операх поддавался веяниям... новаторского отношения к оперной фактуре, — и я, быть может, в меньшей степени, также... Я много лет был профессором консерватории — якобы враждебной «новой русской школе», — и Н. А. Римский-Корсаков также! Словом, несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, со своей стороны, горжусь иметь такого спутника». Трудно было сказать яснее. И хотя в своем стремлении к единству Чайковский скрадывает некоторые реально существовавшие противоречия (резко отрицательное отношение Ларош, Кашкина, Танеева и свое собственное к творчеству Мусоргского, например), но в главном он был прав, утверждая, что «тут есть странное недоразумение, которое принесло и продолжает приносить печальные последствия».

Нагроможденные за тридцать лет полемики бумажные горы грозили скрыть от зрителей истинное положение вещей. Горячие споры во многом несогласных между собой и все же делающих общее дело творцов заметно облегчали темную работу хищников, раздувавших несогласия, кадивших мертвецам, чтобы живых задеть кадилом, побивавших Мусоргского Серовым, Антона Рубинштейна — Мусоргским, а Римского-Корсакова — Чайковским.

Программное выступление Чайковского в «Петербургской жизни» и ожидаемое переселение композитора на постоянное жительство в Петербург нашли несколько неожиданный отклик в беседе с Ц. А. Кюи, помещенной в том же журнале месяц с небольшим спустя. Кажется, в первый (и в последний) раз за всю свою почти полувековую музыкально-критическую деятельность Цезарь Антонович без оговорок и размежеваний признал Чайковского «своим». «Не подлежит сомнению, — заявил он, — что Чайковский принадлежит к новой русской школе, но он постоянно жил в Москве и, пожалуй, только поэтому не вошел в состав нашего более тесного круга... Если, на первый взгляд, его деятельность покажется совершенно иной, чем деятельность одних членов кружка, то, вместе с тем, она представляет большую аналогию с деятельностью других; вообще следует помнить, что и сами члены нашего кружка во многом не сходились в оттенках направления». Для критика, восемью годами раньше назвавшего оперу «Евгений Онегин» произведением «мертворожденным, безусловно несостоятельным и слабым», это был поразительный прогресс.

Открывалась новая полоса в истории русской музыки. «Новые времена — новые птицы; новые птицы — новые песни. Хорошо это сказано! — писал Корсаков в 1890 году и хмуро добавлял: — Но птицы у нас не все новые, а поют новые песни хуже старых...» Через два года в откровенной беседе с приятелем он выразился прямее: «Знаете, я просто с ужасом слежу за тем, что музыка теперь все более и

более стремится к упадку и этот даровитый Чайковский сам убьет и свою музыку и музыку вообще, окончательно испортив вкус публики своими «Щелкунками», нарядными с внешней стороны, но до невообразимости мелкими по музыке. Я, на месте публики, в последнем симфоническом [собрании][1] вынес бы Чайковского на руках за его «Ромео и Джульетту» и освистал бы за его «Сюиту».

Об упадке композиторского творчества писал в эти же годы А. Рубинштейн. Много раньше заговорил об упадке, наступающем в музыке, Ларош, последовательно рассматривавший всю романтическую школу как блистательный закат искусства. Пессимистическим оценкам современной музыки отдал в свое время (в письмах 1880 года) щедрую дань и сам Чайковский. Но он давно отбросил эту самоуверенную и, несмотря на кажущуюся широту обобщений, ограниченную философию художественной истории.

Словно ответ унылым прорицаниям, звучали полные уверенности слова Чайковского в «Петербургской жизни»: «Если вообще трудно согласиться с безусловно пессимистическими взглядами на состояние современной музыки и на ее будущее... то еще менее имеется поводов приходить в отчаяние насчет прогрессивного хода музыкального дела в России. Когда я вспомню, что такое была русская музыка во времена моей юности, и сравню тогдашнее положение вещей с теперешним, то не могу не радоваться и не возлагать самых лучших надежд на будущее...»

К завтрашнему дню русской музыки, к завтрашнему, уже не наступившему, дню самого композитора были обращены произведения Чайковского, созданные им в эти ближайшие после «Пиковой дамы» годы, — опера «Иоланта» и балет «Щелкунчик».

---

[1] 7 марта 1892 года Чайковский продирижировал в концерте Музыкального общества в Петербурге своей увертюрой «Ромео и Джульетта» и сюитой из музыки к балету «Щелкунчик».

Глава VII. ПОСЛЕДНИЕ ПЕСНИ



реди опер Чайковского нет более светлой, более одухотворенно-нежной, чем музыкальная повесть о слепой принцессе Иоланте, ее мгновенно зародившейся любви к рыцарю Водемону и чудесном исцелении. С драмой в стихах датского поэта Г. Герца, рассказавшего эту целомудренную легенду, озаренную первыми лучами раннего Возрождения, Петр Ильич познакомился в начале 1880-х годов и тогда же дал себе слово когда-нибудь положить ее на музыку. В наивной, но полной бессознательного изящества раскраске старофранцузской миниатюры он встретил в новом, неожиданном варианте знакомые, на протяжении многих лет неизменно волновавшие его психологические мотивы. Таким был прежде всего образ девушки, выросшей в неведенье зла и лицемерия, ничего не знающей о женском лукавстве и светской условности, такой же безгранично искренней в своем чувстве, такой же неспособной скрыть его, как Ундина, Одетта, Татьяна и Лиза. Таким был мотив сградания, взятый в его наиболее чистом виде, — страдания, не вызванного виной или хотя бы ошибкой страдающего. Эта нравственная *беспричинность* страдания составляла не только сильный драматический эффект, но и входила в число самых тяжелых упреков, какие только мог послать человек трижды неизвестному Иксу. Наконец чисто возрожденческий мотив любви, раскрывающей человеку глаза на мир и его красоту, той светлой земной любви, какую запечатлели своей кровью Джульетта и Франческа. Здесь он составлял движущее начало всей истории принцессы Иоланты. Это была хорошая, радостная история с хорошим, счастливым концом. Из всех поединков с судьбой (потому что слепоту Иоланты композитор понимал как ее судьбу, и недаром во вступлении к опере валторна, совсем как в сцене гибели Ленского, чеканит свое однообразно-зловещее «си») этот поединок был, быть может, более всего родствен оптимистическому варианту «Спящей красавицы». Только здесь не было

даже злой Карабос, никакой внешней враждебной силы — все ушло внутрь, в обстоятельства жизни и душевные переживания. Чистосердечный и чуткий к истинно прекрасному Водемон[1], проникнув в таинственный, отделенный от всего мира замок Иоланты и пробудив к жизни погруженную в двойной мрак слепоты и неведения девушку, подвергается затем вместе с ней драматическому испытанию. Из него любящие выходят углубившими свое чувство, умудренными, познавшими высшую гармонию мироздания.

Из детей, упивавшихся своей любовью, как говорил Петр Ильич о Ромео и его подруге, они (и прежде всего исцеленная от слепоты Иоланта, душевному созреванию которой, в сущности, и посвящена опера) сделались людьми в высоком значении этого слова. Стоит, быть может, отметить, что восторженный «гимн свету» («Чудный первенец творения...»), образующий одну из вершин оперного действия «Иоланты», чрезвычайно близок к победному гимну-маршу финала Пятой симфонии — факт знаменательный для понимания авторского замысла обоих произведений.

Несмотря на обилие уже встречавшихся в творчестве композитора штрихов, последняя опера Чайковского оригинальна в высшей степени. Элементы, заложенные еще в «Евгении Онегине» и в некоторых сценах «Пиковой дамы», получили здесь дальнейшее развитие. Как и «Онегин», это опера, почти лишенная сценического движения, но полная движения внутреннего, психологического. Более того, подобно пьесам Чехова, подобно поздним стихам Фета, это в значительной мере драма настроений. Не только определившиеся, устойчивые чувства, но их переходы, зыбкие состояния, не только сами события, но их психологическая окраска, их освещение становятся

---

[1] С ним сопоставлен поклонник внешней красоты и бурной, но неглубокой, опьяняющей любви-страсти Роберт, весь запечатлевшийся в эффектной арии «Кто может сравниться с Матильдой моей...»

предметом музыкального воспроизведения. Как и сцена письма Татьяны, как душевное состояние Германа, все, что в «Иоланте» связано с Иолантой, не просто правдиво раскрывается, но еще и внушается слушателю. Это «камерная» опера, требующая величайшей чуткости к тонким средствам и малым дозам художественной выразительности, оркестровым в особенности. И над всем царит нежаркое солнце ранней осени, прозрачность и примиренность, какая-то философская, чуть усталая ласковость. Что-то изменилось в самом воздухе, которым дышит композитор. Что-то менялось в художественном сознании. «Поэтов (без мировой скорби) народилось теперь немало и весьма недюжинных. Отчего это?» — спрашивал в одном письме 1890 года Петр Ильич, улавливая нарастающие перемены.

Новый Чайковский еще сильнее чувствуется в его последнем балете. По непосредственному, литературному и сценическому, содержанию «Щелкунчик» — это детский балет-феерия, положенная на музыку сказка о прекрасном принце, силою чар обращенном в уродливого деревянного щелкуна, раскалывающего орехи, и о милой, доброй девочке, пожалевшей бедного уродца и своей жалостью-любовью помогшей ему снять заклятие. Победив страшного мышиного царя и вернув себе прежний облик, сказочный принц прямым путем (через рукав папиной лисьей шубы) ведет свою спасительницу в чудесный край сластей и конфет, где милостиво правит его сладчайшая матушка. Такова по крайней мере лежащая в основе балета умная, насмешливая, очаровательно-детская и все же пронизанная «божественной иронией» сказка Э. Т. А. Гофмана, быть может, самое долговечное из его созданий. Как и «Спящая красавица», новый балет осуществлял в значительной мере мечту Островского о нарядном, занимательном и глубоком по содержанию спектакле для «праздничной публики». Задуманный для исполнения в один вечер с «Иолантой», «Щелкунчик» впоследствии отделился от нее и вместе с «Коньком-горбунком» стал на долгие годы излюбленным детским балетом. Такова была задача, и вы-

полнена она была превосходно. Возможно, что по точеному мастерству, сжатости и энергии выполнения, по доступности в соединении с необычайным изяществом он образует вершину всего балетного творчества Чайковского. Не помешало даже отсутствие действия во втором акте (потому что какое же может быть действие в царстве сластей, кроме поедания их?). Ведь нисколько не портит предыдущего балета Чайковского заключительный фейерверк разрозненных, но блистательно ярких и выразительных номеров?

Так же был задуман балетмейстером, тем же Петипа, и «Щелкунчик». Но случилось иное: художественные средства далеко переросли задачу. Не переставая быть лучшим из детских балетов, «Щелкунчик» Чайковского получил новое значение. Он стал величайшим обещанием композитора, не по его вине оставшимся без исполнения.

Есть в музыке балета эпизод, выделяющийся даже среди своего окружения. Это музыка «роста елки», или, как с поразительной проницательностью услышал Асафьев, душевного роста маленькой героини балета, ее перехода от беспечного детства к тревогам и радостям юношеских лет. У мелодии «роста елки» есть схожие с ней старшие сестры: одна из тем оркестрового антракта, следующего за чудесным путешествием принца Дезире к его спящей красавице, и пленительная тема любви из «Пиковой дамы» [1].

Но музыка «Щелкунчика» тут прекраснее своих прекрасных сестер, глубже и шире, значительнее и грандиознее. Ее томительная нежность, ее таинственная, непрерывно нарастающая, почти непостижимая тревожная красота, ее возвышенная мощь выражают всю трудно обозначаемую словами прелесть жизни и любви, повитую дымкой, смутно угадываемую на пороге юности. Разве что сны Катерины из «Грозы» могут быть приведены в пример.

---

[1] Впервые указано Ю. И. Слонимским в книге «П. И. Чайковский и балетный театр его времени», М., 1956.

Есть в «Щелкунчике», и притом как раз в его бездейственном втором акте, танцы — танец Кофе (Арабский), танец пастушков, вариация феи Драже, — в которых еще сильнее, чем в «Иоланте», слышится новое ощущение музыки и ее выразительных возможностей.

Чайковский не перестает быть реалистом в большом смысле слова и прежде всего гениальным реалистом-психологом, но его реализм приобретает новые свойства. Он все дальше уходит от яркого освещения, от четкой определенности к многозначным образам, стушеванным контурам, приглушенным краскам, к почти неуловимым, но чутко улавливаемым оттенкам чувств.

Процесс этот отнюдь не прямолинеен. Недаром после «Иоланты» он просит Модеста Ильича поискать ему оперный сюжет «по возможности *не фантастический,* что-нибудь вроде «Кармен» или «Сельской чести» [1]. Недаром одобрительно отзывается об итальянских композиторах нового поколения, «веристах», как о людях, вносящих в оперное дело живую струю реализма. Очень вероятно, что в этом проявилось и характерное для композитора раскачиванье «творческого маятника»: после оперы и симфонии русского склада — шекспировская «Буря», после светлой «Спящей красавицы» — трагическая «Пиковая дама» и снова светлая «Иоланта». Число примеров легко умножить. Это чередование красок было, вероятно, следствием необычайной силы переживания художником создаваемых им образов и возникающего поэтому ощущения временной исчерпанности только что разработанной сферы чувств.

И, однако, в музыке ночных страхов, в холодно искрящемся вальсе снежинок, в колдовской, завораживающей истоме танца Кофе, в тонких перезвонах вариации феи Драже обозначились черты нового худо-

---

[1] С оперой П. Масканьи «Сельская честь» Петр Ильич познакомился в Варшаве на рубеже 1891 и 1892 годов. Она понравилась ему «особенно по удачному выбору сюжета» — сильной драмы из повседневной жизни сицилийских крестьян.

жественного стиля, к которому шел и к которому пришел бы композитор. Черты этого стиля, но в значительно менее совершенном выражении, сказались и в симфонии, сочиненной в 1892 году и в декабре того же года забракованной автором. Он отложил ее, крайне недовольный собой, усомнившись в самой возможности писать в дальнейшем симфонии, а в феврале 1893 года, после возвращения в Клин, его охватил один из самых сильных во всей его жизни порывов творчества.

Снова, как при создании «Пиковой дамы», а может статься, еще более, чем тогда, исполинская сила вдохновения оказалась в полной власти организующего, строящего, формующего сознания художника. Рождалась лебединая песня Чайковского — его Шестая, и последняя, симфония.

«Мне ужасно хочется написать какую-нибудь грандиозную симфонию, которая была бы как бы завершением всей моей сочинительской карьеры... Неопределенный план такой симфонии давно носится у меня в голове, но нужно стечение многих благоприятных обстоятельств для того, чтобы замысел мой мог быть приведен в исполнение. Надеюсь не умереть, не исполнивши этого намерения». Это признание находится в письме 1889 года, а довольно скоро после того, в 1890 — 1891 годах, Петр Ильич набрасывает первые эскизы и план симфонии, которую он называет «Жизнь». Но «благоприятные обстоятельства» отсутствовали, работа над заказанными театральной дирекцией оперой и балетом, а потом и над другой, не итоговой и не грандиозной симфонией поглощала все мысли, и эскизы оказались заброшенными. Шестая симфония осуществила давно носившийся в голове композитора замысел. Замысел этот был чрезвычайно широк. Новая симфония должна была привести к единству думы, в течение долгих лет волновавшие Чайковского, составлявшие предмет его глубокой заботы. Речь шла о наиболее общих вопросах мировоззрения, о человеке и боге, о человеке и его судьбе, о смысле и бессмыслице жизни. Обратимся же к этим размышлениям, проследим их развитие,



Е. Я. Цветкова в роли Татьяны.



Г. М. Нэлепп в роли Германа.

Г. С. Уланова в роли Одетты.



М. Т. Семенова в роли Одетты (слева). Н. М. Дудинская в роли Одиллии (справа).





в ходе которого, несомненно, менялся и тот неопределенный, но постепенно определявшийся замысел, художественным воплощением которого стала последняя симфония Чайковского.

В 1877 году мы застаем композитора на рубеже. Религиозные понятия и церковные образы существуют для него в это время только как поэтический отголосок детских впечатлений, как источник художественного наслаждения. По собственному признанию, он давно уже утратил веру в догматы, иными словами — в учение церкви о боге и человеке. «Догмат о воздаянии, — писал Петр Ильич, — в особенности кажется мне чудовищно несправедливым и неразумным». «За что награждать, да и за что казнить?» — спрашивал он в одном из более ранних писем. «Я пришел к убеждению, что если есть будущая жизнь, то разве только в смысле неисчезаемости материи и еще в пантеистическом смысле вечности природы, в которой я составляю лишь одно из микроскопических явлений...»

Но разрушение веры не привело Чайковского к целостному мировоззрению. «Умный человек не может быть не скептиком. По крайней мере в его жизни должен быть период мучительного скептицизма»,— пишет он Н. Ф. фон Мекк, к которой обращены и приведенные выше выдержки в те же ноябрьские дни 1877 года. В итоге — «мы плывем по безбрежному морю скептицизма, ища пристани и не находя ее». И еще определеннее — «доживши до очень зрелого возраста, я ни на чем не остановился, не успокоил своего тревожного духа ни на религии, ни на философии».

В состоянии глубокого душевного кризиса такая неустойчивость оказалась для Петра Ильича невыносимой. Возвращение к вере в бога наступило, вероятно, к весне 1878 года. В 1884 году, по поводу «Исповеди» Л. Н. Толстого, Петр Ильич писал, что муки сомнения, через которые прошел Толстой, и ему известны, но у него вера в бога победила сомнения

гораздо раньше, чем у Толстого. «При моем малодушии и способности от ничтожного толчка падать духом до стремления к небытию, что бы я был, если б не верил в Бога и не предавался воле Его?» — спрашивал Чайковский.

Этот полный мучительного смирения вопрос, однако, запоздал. Композитор уже выходил из затяжного кризиса, а вместе с выходом из него снова возвысил свой неподкупный голос трезвый, ясный и требовательный разум Петра Ильича. Уже в марте 1885 года, в разгар чудно-бодрящей майдановской зимы, на полях томика стихотворений Байрона появляется знаменательная надпись: «В юношеском стихотворении Байрона нашел свое исповедание веры». Стихотворение это — «Молитва Природе» — проникнуто духом, ни к православию, ни к какому-либо другому церковному учению отношения не имеющим. Юный автор (Байрону было восемнадцать лет в пору возникновения «Молитвы Природе») с гневным презрением говорит о священниках, обманывающих люд и сулящих вечные муки тем, кто посмел отвергнуть церковную обрядность, о ветхих, источенных червями храмах, которыми они мнят заменить великий храм Космоса. Он взывает к богу, чьи законы — законы Природы, чья мудрость проявляется в стройности и величии мироздания, и его попечению вверяет себя, слабого и грешного, но гордого и мужественного в самой своей слабости, готового как должное принять и жизнь вечную и вечный покой могилы. Эти «манфредовские» настроения в марте 1885 года едва ли случайно предваряют работу над «Манфредом», без них и трагическая, но гордая, полная человеческого достоинства тема одинокого страдальца не могла бы зародиться в сознании композитора.

И еще год прошел. Все менее чувствует художник потребность в посреднике между собою и миром. «После обеда в ближний лесок ходил и очень наслаждался, особенно устроенной мною тенистой дорожкой. Вообще, слава богу, я стал снова вполне доступен общению с природой и способности в каждом листке и цветочке видеть и понимать что-то недосягаемо-

прекрасное, покоящее, мирящее, дающее жажду жизни... — записывает он в дневнике. — И дома я стал особенно заниматься цветами и хотя бы вьющимся растением у галереи, за изумительным ростом которого слежу с величайшим интересом... Таинственно и торжественно!» Здесь «слава богу» уже только привычный, обесцвеченный оборот речи. Таинствен, торжествен, недосягаемо-прекрасен мир природы, а не стоящее за ним божество.

В том же году, если основываться на нескольких воинственных строчках в записной книжке, Чайковский, отвергая претензию Толстого на духовное руководство, столь же решительно утверждает: «Истинный философ знает только, что *он ничего не знает*». Ни слова о мудрости провидения, о божественном откровении, перед которым ничто философия. Просто — знает, что ничего не знает. Неужели круг замкнулся? Неужели десятилетний опыт исканий, обретений и новых утрат просто вернул Чайковского к скептицизму 1877 года и только? Наверное, так казалось и ему самому, потому что в следующей, невыразимо трогательной записи[1] мы читаем: «Сижу дома и в чем-то раскаиваюсь. Смысл этого раскаяния такой. Жизнь проходит, идет к концу, — а ни до чего не додумался, даже разгоняю, если являются, роковые вопросы, ухожу от них...» Но, как это часто бывало у Петра Ильича, запись отставала от бурного течения душевной жизни, и резко выраженное недовольство собой свидетельствовало как раз о том, что причина этого недовольства уже преодолевается, если не преодолена. Именно в эти дни, в августе 1887 года, как видно из дневника, он особенно много думал о боге, о жизни и смерти — «роковые вопросы: зачем, как, отчего? нередко занимали и тревожно носились передо мной». И крупный шаг вперед был сделан. Не полемизируя с раздражающей его неосновательной уверенностью Толстого в полном и совершенном обладании истиной, а спокойно размышляя, Чайковский бесповоротно отказался от идеи личного бога, вмешивающегося

[1] Не в дневнике, а в записной книжке.

в жизнь человеческую и доступного молитвам. Он пришел вместе с этим к не записанной им и потому оставшейся нам неизвестной положительной системе взглядов. Сам он придавал этому уяснению «своей религии», как он выражался, серьезное значение.

Этот уяснившийся самому композитору поворот на новый путь отразился, по-видимому, и в Пятой симфонии, написанной летом следующего года. «Не броситься ли в объятия веры???» — записал он в программе симфонии, намечая следующее звено мысли и следующий поворот чувств после ропота, сомнений, жалоб и упреков. Тут все характерно. И три вопросительных знака, сопровождающих намерение. И то, что вера выступает здесь лишь как эпизод в ходе «поисков пристани». И третье, быть может, наиболее важное, что в самой симфонии эта идея не нашла никакого отражения. Она осталась в черновике — дух без плоти, мысль без музыки. Не будучи человеком отвлеченно-философской мысли, мысля скорее образами и музыкальными построениями, чем определениями (недаром он не сумел в 1887 году записать тот «символ веры», который, по его же словам, выработался у него очень отчетливо), Чайковский тем не менее неустанно двигался вперед, осознавая и осмысливая гигантский материал переживаний, впечатлений, чужих и своих мыслей. Напряженная работа сознания в 1887 году подготовила следующий шаг, сделанный им в начале 90-х годов.

«Я начал серьезно изучать *Спинозу*; накупил массу книг, касающихся его, и собственные сочинения. Чем более вникаю, тем более восхищаюсь этой личностью», — писал Петр Ильич Владимиру Давыдову из Майданова летом 1891 года. Благородный и страдальческий, словно освещенный грустной, всепонимающей улыбкой образ философа, учившего ясности мысли и преодолению страстей, вырисовывается из старинного «Жизнеописания», предпосланного его «Переписке» в русском издании 1891 года. Мысль о том, что свобода есть познанная необходимость и сознательное подчинение своих аффектов объектив-

ному порядку явлений, также могла быть близка Петру Ильичу, совсем недавно писавшему Танееву: «Не хочу, потому что не могу». Но увлечение Спинозой шло дальше этих прямых откликов на близкие мысли и личное обаяние. Сохранившиеся в книжных шкафах Чайковского «Переписка» и «Этика» Спинозы, в изданиях 1891 и 1892 годов, носят следы внимательного чтения. На самой обложке «Переписки» стоит: «Письмо XXI нужно читать и перечитывать без конца — до того в нем все соответствует моим чувствам и мыслям». Это значит, что в философии Спинозы Чайковского привлекала (по крайней мере в той же степени, что и его возвышенная этика) коренная сущность этой философии, ее настойчивое стремление объяснить мир, исходя из него самого. Дело в том, что письмо XXI содержит три важных утверждения. Спиноза резко отрицает возможность чудес, относя веру в них целиком к области суеверия и неведения («которое есть источник всякого зла»), отвергает мысль о божественности Христа (утверждение, что бог принял человеческую природу, так же странно, «как если бы кто сказал, что круг принял природу квадрата») и высказывает свою любимую, ключевую мысль: «Я считаю, что бог есть, так сказать, имманентная[1], а не потусторонняя причина всех вещей». Энергично заявленное согласие Чайковского с этими мыслями свидетельствует, что еще один шаг сделан. Остаются далеко позади и вера, убаюкивающая сознание, и бесплодно его терзающий скептицизм. Вырисовываются очертания миропорядка, величавого в своей суровости и прекрасного в своем многообразии, в непрестанных сменах смерти и жизни, света и тени, гибели и рождения. Божество растворяется в вечном самодвижении природы. «Что касается до человеческой души, — отчеркивает Петр Ильич в томике «Переписки» Спинозы, — то и ее тоже я рассматриваю как часть природы...» В этом грандиозном образе космоса находят как будто если не полный ответ, то высшее примирение вечные вопросы —

[1] Внутренняя, свойственная самому предмету.

зачем, отчего, для чего? Философу оно дано как желанный логический вывод, мыслящему художнику — как впервые явившаяся возможность глубоко обоснованного и в то же время невероятно смелого творческого синтеза. Из неопределенного замысла симфония-завершение становится осязаемой реальностью.

Есть ли связь между этим прослеживаемым по документальным материалам кругом идей и тревожных запросов мысли Чайковского и темой судьбы, хорошо знакомой нам по его произведениям? Есть, и самая тесная. Едва ли можно что-либо понять в крупных, поэтически-обобщенных образах, формирующих мир последних симфоний Чайковского, если видеть в теме судьбы личное изобретение и личную особенность композитора. Испокон веку, как мы это указывали еще в связи с темой Четвертой симфонии, человечество воплощало в понятии судьбы неясные представления о силе объективного хода вещей, противостоящей человеческим желаниям. Судьбой называли непознанную необходимость. И так же испокон веку мыслители искали прочной опоры среди горестных превратностей бытия и находили ее то в светлом разуме и религии прогресса, то в скорбном примирении и нравственном достоинстве человека. Но, кажется, никогда понятие о фатуме, о роковой неизбежности, царящей в мире, не получало такой громадной власти над умами, как в XIX веке. Порожденное хаосом и анархией капиталистического строя, питаемое резко обострившимся чувством одиночества изолированной личности в грозно бушующей войне всех против всех, это представление ярко отражается в стихах Апухтина и романах Золя, в рассказах Чехова и социологических теориях Спенсера, в учении о роли наследственности и среды и в простецком «среда заела», в философии истории «Войны и мира» и адвокатских упражнениях на тему о роковом сцеплении обстоятельств, в силу которых подсудимый не мог не посягнуть на содержимое кассы. Споры революционеров с либералами-постепеновцами, народников с «легальными марксистами» постоянно вращаются вокруг вопросов об историческом

фатуме, о силе и бессилии человека, о его способности влиять на ход жизни. Разгрызть этот феноменально крепкий орешек, «снять» противоречие между волей и необходимостью, человеком и обществом оказалось возможным только людям, выступавшим с позиций науки и революционной практики одновременно, только идеологам революционного пролетариата.

Глава VIII. ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ



Мучительно переживавший всевластие судьбы и могучим инстинктом художника искавший противовеса гнетущей силе случайности, Чайковский завершает свои поиски замыслом и планом Шестой симфонии. В ней он исчерпал свою тему, потому что впервые предметом художественного изображения сделал не только трагические конфликты жизни, но и жизнь в целом, завершаемую величайшим, трагичнейшим проявлением силы внешних обстоятельств — смертью.

Гибель героя в увертюре «Эгмонт» и Третьей симфонии Бетховена или в «Иване Сусанине» Глинки — это славная гибель. Она ведет к народной победе, и за нею, естественно, следует торжественно-праздничный, ликующий финал. Смерть Германа искупается его нравственным просветлением, завершающим оперу. Конкретные, почти портретные образы Кармен, Травиаты, Марфы из «Царской невесты» пробуждают в нас другие чувства. Нас волнует и трогает замыкающая последний акт оперы гибель вот этих, ставших нам дорогими и близкими людей. Но в Шестой живет и умирает совсем не вот этот, которого мы «за муки полюбили», а лирический герой, чьи переживания стали, пока мы слушаем симфонию, нашими переживаниями, а судьба — нашей судьбой. Его смерть — это смерть каждого из нас. Смерть без воскресения. Просто смерть человека. Моя смерть.

В первое мгновение этот замысел кажется чудовищным. Неужто к *такому* завершению вел нас композитор от светлых грез Первой симфонии, через страстный протест «Ромео» и «Франчески», тревоги и мечты Четвертой, гордое страдание Манфреда, могучую попытку преодолеть власть судьбы в Пятой? Уж не вздумал ли автор некстати поделиться с нами своим личным болезненным ужасом перед смертью, навязать его нам по сомнительному праву гения? Вот и Стасов писал о Шестой симфонии: «Она не что иное, как страшный вопль отчаяния и безнадежности, как будто говорящий мелодиею своего финала: «Ах, зачем на свете жил я!..» «Настроение этой симфонии, — продолжает критик, — страшное и мучительное; оно заставляет слушателя испытывать горькое сострадание к человеку и художнику, которому пришлось на своем веку испытать те ужасные душевные муки, которые здесь выражены и которых причины нам неведомы. Но эта симфония есть высшее, несравненнейшее создание Чайковского... Кажется, еще никогда в музыке не было нарисовано что-нибудь подобное и никогда еще не были выражены с такой несравненною талантливостью и красотою такие глубокие сцены душевной жизни».

Верно ли это? Вопль отчаяния и безнадежности, вызванных превратностью личной судьбы, не только не может быть сущностью высшего и несравненнейшего из созданий композитора, но едва ли вообще является сколько-нибудь пригодным для художественного воспроизведения. Иное дело вопль отчаяния, порожденного унижением человеческого достоинства, или народным бедствием, или гибелью великих исторических упований. Здесь отчаяние только ослепительный луч света, только страстная эмоция, озаряющая огромное общечеловеческое содержание и очищенная от своего не совсем достойного, не совсем привлекательного эгоистического привкуса.

Когда же, в таком случае, прав Стасов? Когда он говорит о выражении в Шестой симфонии ужасных душевных мук, вызывающих горькое сострада-

ние к художнику, или тогда, когда называет ее высшим его созданием? А может быть, и тут несравненно талантливое выражение душевных мук не конечная, а только ближайшая задача композитора, за которой открывается почти бесконечная перспектива высоких и светлых мыслей? Есть нелегкий, но, пожалуй, верный способ найти ответ на эти вопросы — вслушаться в музыку симфонии.

Глухой голос фагота неторопливо, словно бы нехотя, как невеселый разговор вполголоса с самим собой, открывает вступление. Сумрачно и покорно звучит он, похожий до боли на полнейшее преклонение перед судьбой в первых тактах Пятой. Мелодия еще более сжата, сведена к простейшему скорбно-усталому звукосочетанию. Легким целящим дуновением плавно нисходящей темы отвечают фаготу альты. И короткое вступление окончено. Меняется, резко ускоряясь, темп, гениально преображается мелодия — та же и не та, такая же скорбная, но полная жизни, тревоги, страстного беспокойства. Она мгновенно приводит на мысль и памятную трагическую фразу из оркестрового ввода к сцене Татьяны с няней, и мучительное томление Германа, его тоскливый укор судьбе («Какой-то силой тайной»), но сама — стремительнее, одухотвореннее и, если только это возможно, богаче содержанием. «Мотив: «Зачем? Зачем? Для чего?» — написал Петр Ильич над схожей темой в набросках неосуществленной симфонии 1891—1892 годов, а внизу добавил: «Начало и основная мысль симфонии»[1]. Но не ошибитесь. Это не робкая мольба и не горький упрек неведомому. Что-то прометеевское, свободное и непокорное даже в миги жесточайшей муки, что-то человечески-прекрасное есть в этой скорбной теме. Чем дальше, тем настойчивее интонация страдальческого вопроса звучит как лихорадочно-одушевленный волевой порыв. Кругом клокочет буря, вспыхивают и меркнут разрозненные фанфары валторн, тяжко вступают, под-

[1] Симфонии ми минор. Но в Шестой эта тема не стала основной мыслью симфонии.

держивая тему всей своей медной мощью, трубы и тромбоны. Глубокая неудовлетворенность выступает здесь, как никогда, оборотной стороной могучего творческого порыва, жажды полного, беспримесного счастья вровень человеку. Смолкла душевная борьба. Тишина. И на смену страстно-беспокойному движению возникает прозрачная, плавно нисходящая тема, полная невыразимо грустного обаяния. Словно ласковое дуновение альтов из вступления распустилось теперь цветком мелодии. И снова перед нами гениальное преобразование уже знакомого. Вопрос Татьяны («Кто ты, мой ангел ли хранитель?..») или горестное раздумье Ленского («Что день грядущий мне готовит?») живут в новой мелодии[1], но став еще трепетнее, шире, самозабвеннее и прекраснее. Композитор, с величайшей легкостью создававший все новые и новые, свободно льющиеся мелодии, настойчиво возвращается теперь к своим прежним, уже сложившимся мелодиям-образам и по-новому формует и чеканит их, меняя окраску, углубляя выразительность, подчиняя любимую старую мысль новому, более широкому и гибкому замыслу. Недаром это симфония-итог. Да и сама тема — не воспоминание ли она о былом счастье? То просветленно-грустная, то жгуче и сладко манящая, она бледнеет и растворяется, расточается, как неприметно ускользающие образы сна, когда тяжелый, ошеломляюще грузный удар возвещает возвращение жизненной реальности. Среди всплесков боли, среди бурных протестов звучит как суровое напоминание торжественно-бесстрастная мелодия отпевания «Со святыми упокой». Звучит и тонет в новой, еще выше вздымающейся волне протеста, тревоги, борьбы и страдания. Музыкальное богатство и художественная правда этих эпизодов изумительны. Во всей музыкальной литературе мало таких без слов говорящих звуков, такого кристально чистого выражения поминутно меняющихся и единых

[1] Впервые указано в книге Л. Мазеля «О мелодии». М., 1952.

в основе чувств, как в Аллегро[1] Шестой симфонии. С какой силой звучит беспощадная правда потерь и утрат в величавом горестном монологе тромбонов! Какой благородной страстностью дышит появляющаяся вновь плавно ниспадающая тема! Какой мужественной усталой примиренностью веет от заключительного раздела!

Если первая часть симфонии ввела нас в сумрачный мир страдания и борьбы, лишь оттененных светлым воспоминанием и радужной мечтой, то вторая часть (Allegro con grazia)[2] — это царство одухотворенной красоты. Чайковский превосходно знал прелесть и скромную поэзию бытового танца, но под пятидольный вальс второй части танцевать нельзя. Это даже не эссенция, не душа вальса, как в Четвертой, это высказанная на звонком языке вальса вдохновенная мысль. Даже вторжение безотрадно-тоскливого гнетущего настроения бессильно нарушить высшую гармонию. Мелодия вальса снова оживает, распрямляется, как примятая трава, снова благоухает в своем упоительном, просветленном изяществе.

Полна значения третья часть, снова стремительно быстрая, после умеренно быстрой второй. Но как пластично наше восприятие музыки! Как велико значение точки зрения и направленного воображения, как легко найти в музыке то, что ищешь! Вместе с финалом Пятой скерцо Шестой подверглось самым различным, взаимоисключающим истолкованиям. В ней видели и сцену жаркого боя, и хоровод злобно глумящихся бесов, и беспредельное торжество мрачных сил в самосознании личности, и героический победный марш, и просто чудный скерцо-марш, и картину последнего собирания и сосредоточения душевных сил. Сам Петр Ильич различал в пределах третьей части собственно скерцо (идущее в живом, увлекательном ритме тарантеллы) и марш «в торжественно-ликующем роде». Нам в этом

---

[1] *Allegro non troppo* — не слишком быстро.

[2] Быстро, с изяществом.

марше слышатся отзвуки бравурного карнавального шествия; отсюда, возможно, чеканный, но причудливо и жестко акцентированный ритм, фантастический и одновременно насмешливый оттенок, что-то от стихийной мощи и от пестрого маскарада, неожиданно сближающее шествие со свадебным поездом царя Додона и Шемаханской царицы или с маршем Черномора. Но и карнавальные маски и стремительность, почти полет, бешеного круженья тарантеллы бесконечно далеки от картины итальянского уличного быта. Эти смутные, то веселые, то грозные образы проносятся в сознании лирического героя, мучительно тревожа его своей полной отчужденностью, напоминая, что поток жизни бежит мимо и нет ему доли в радостях чужой, равнодушной к нему толпы.

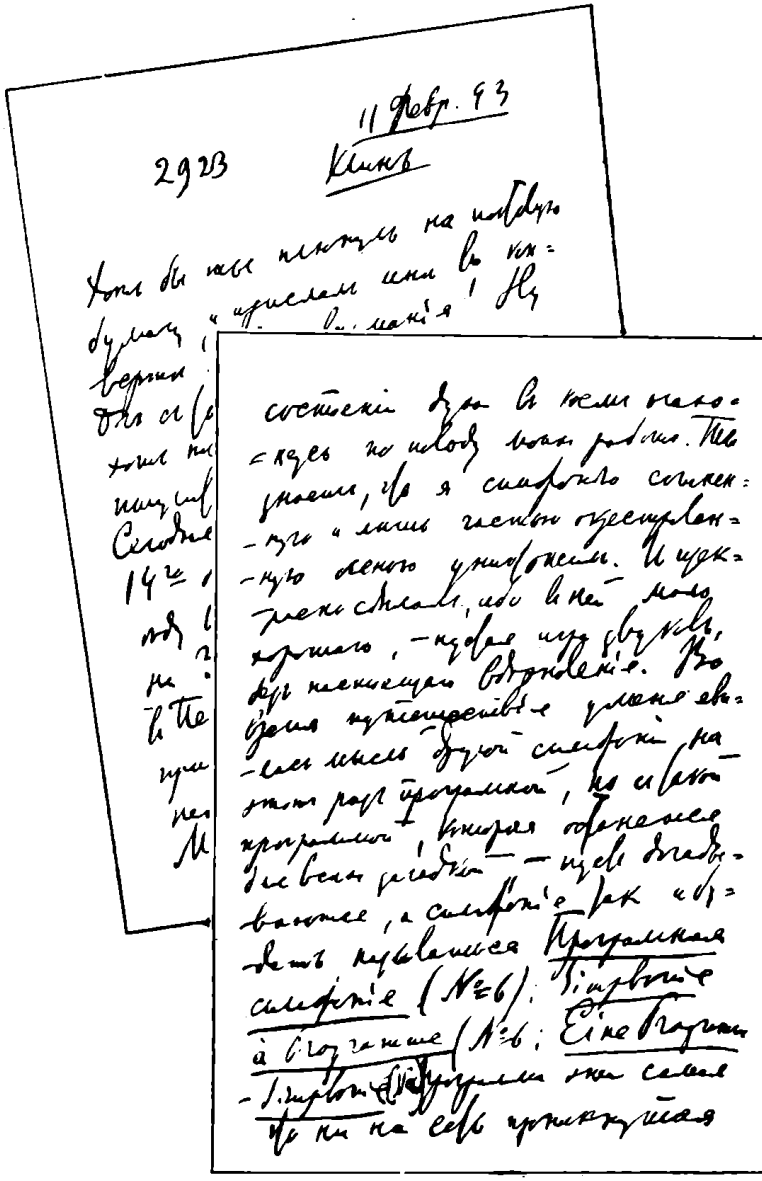
Нет доли, потому что жизнь на исходе. Последняя часть, тягуче медленная после быстрых, короткая после длинных, — это финал в прямом смысле слова. Конец симфонии — конец жизни. Не благоговейная панихида, не благородный похоронный марш — трудное и горестное расставание с жизнью. Жажда бытия, ненависть к смерти в последний раз одушевляют сознание. Всплывают светлые образы любви и ласки, звучат негромкие жалобы и глухие рыдания и гаснут, никнут, замирают, как последний взгляд и последний вздох. Тема подчинения неизбежному проходит как скорбная сестра темы былого счастья. И все стихает. Все кончилось. Был человек. И нет его.

Просто, как жизнь. Но эта гибель одного, гибель каждого из нас лишь эпизод в безграничной истории существований. Но мир неисчерпаемо многообразен в своих порождениях и проявлениях, в своей суровой мощи и сладостном цветении. Но осознанная необходимость перестает быть темной Судьбой. Но красота, овевающая своими волшебными крылами Шестую симфонию от первого до последнего звука, выражает такую несказанную силу человеческой творящей мысли, что в сравнении с ней личное бессмертие может показаться мелким!

Не Спиноза научил композитора этой мудрости. Вспомним слова Петра Ильича: в юношеском стихотворении Байрона он *нашел* свое исповедание веры, в письме Спинозы *все соответствует* его мыслям и чувствам. Преодоление темы судьбы, без которого художник не мог бы встать вровень со своей гигантской задачей, взглянуть, не дрогнув, в глаза уничтожению и создать свой, невиданный и неслыханный апофеоз трагической гармонии бытия, это преодоление было выстрадано всей жизнью, всем творчеством Чайковского.

А жизнь композитора близилась к концу. Симфония, в которую он, по его признанию, вложил, без преувеличения, всю душу, которую считал наилучшей и в особенности *наискреннейшей* из всех своих вещей, была создана в эскизах в феврале и марте 1893 года, во время недолгого пребывания в Клину. Затем последовало сочинение циклов фортепьянных пьес и романсов, большая поездка в Кембридж, где он в торжественной обстановке получил почетное звание доктора наук, и обычные летние поездки к родным и друзьям. В июле и августе, снова в Клину, Петр Ильич инструментовал Шестую симфонию и начал переделку забракованной им и незавершенной симфонии ми-бемоль мажор в концерт для фортепьяно с оркестром. Все это время, по свидетельству Модеста Ильича, подтверждаемому воспоминаниями Кашкина, композитор был спокоен, ясен, почти жизнерадостен. Казалось, создание Шестой симфонии освободило его от душевных страданий и мрачных состояний духа, к которым он был склонен в предшествовавшие годы.

Быстро продолжалось отмирание прошлого. Еще в 1891 году умерла его любимая сестра, теперь, с новым браком Льва Васильевича Давыдова, Каменка становилась совсем чужой. Скончались оба Шиловских — богач Володя и артист Константин. Умер Апухтин... «В прежнее время, — писал Петр Ильич еще в 1890 году, — подобные исчезновения с лица земли людей нестарых меня убивали. Теперь привык. Прольешь несколько слез, подумаешь,



Письмо П. И. Чайковского к его племяннику В. Л. Давыдову от 11 февраля 1893 года.

что все трын-трава, а потом любовь к жизни берет свое». Неожиданно объявилась Фанни Дюрбах, и в декабре 1892 года Петр Ильич навестил ее в Монбельяре — «точно будто на два дня перенесся в сороковые годы...» «Прошлое со всеми подробностями до того воскресло в памяти, что, казалось, я дышу воздухом воткинского дома, слышу голоса мамаши, Венички, Хамита, Ариши, Акулины и т. д.». Встреча была трогательная и сердечная. В январе 1893 года последовала встреча, менее задушевная, но почти такая же фантастическая: старик музыкант Геварт, руководство которого по инструментовке Петр Ильич когда-то, студентом, переводил на русский язык, торжественно приветствовал Чайковского перед оркестром, в антракте концерта в Брюсселе.

Кончалось старое, зачиналось новое. Чайковский договаривался о концертах в Скандинавии, в Одессе, намечал грандиозную поездку по городам России, принял на себя, по настоянию Римского-Корсакова, дирижирование четырьмя симфоническими вечерами в Петербурге. Еще не была закончена работа над Третьим фортепьянным концертом, а в голове рождались новые замыслы, проектировались оперные сюжеты, задумывалась переделка «Опричника» и «Орлеанской девы», сочинение нового балета, концерта для виолончели с оркестром и множества других произведений. Невольно вспоминаются слова Петра Ильича: «А охота чем дальше, тем больше делается, планы мои растут, и, право, двух жизней мало, чтобы все исполнить, что бы хотелось!»

А между тем и одной жизни уже не было. 16 октября Чайковский без особенного успеха продирижировал в Петербурге своей Шестой симфонией, 18-го в письме к Юргенсону просил поставить на титульном листе печатавшейся симфонии посвящение Владимиру Львовичу Давыдову, а самой симфонии дать (присоветованное Модестом Ильичом) название «Патетическая», обещая в субботу, 23-го, быть в Москве. В четверг, 21-го, он заболел. Уже вечером была констатирована холера, протекавшая очень тяжело. В ночь на 25-е началась агония.

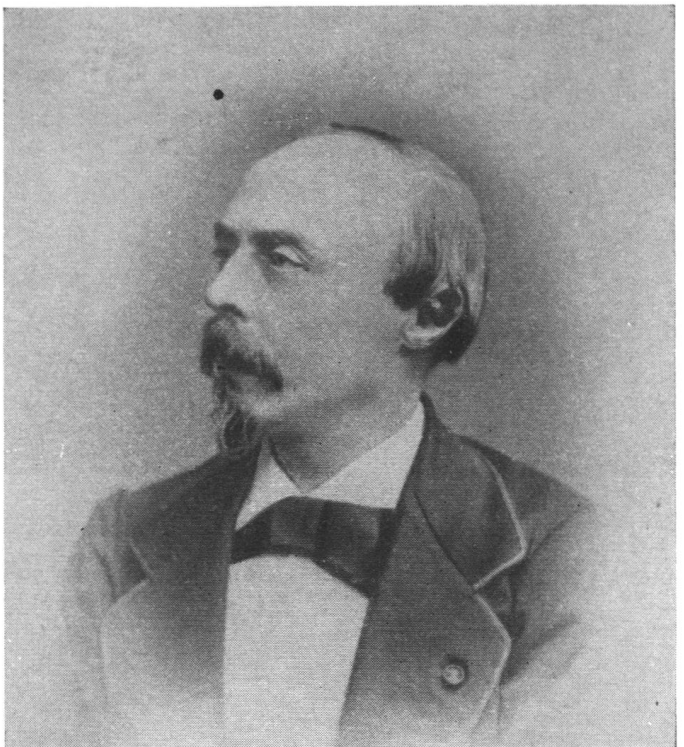
Вдруг, рассказывает Модест Ильич, глаза, до тех пор полузакрытые и закатившиеся, раскрылись. Явилось какое-то неописуемое выражение ясного сознания. Он по очереди остановил свой взгляд на трех близстоящих лицах, затем поднял его кверху. На несколько мгновений в глазах что-то засветилось и с последним вздохом потухло. Было три часа утра с чем-то.

Глава IX. ЧАЙКОВСКИЙ И РОССИЯ

Далеко пронеслась по стране печальная весть.

Небывалое дело: впервые болезнь и смерть композитора стали событием общерусского значения. Не было, верно, газеты, которая не поместила бы сообщений о ходе заболевания, а потом и кончине Чайковского. Общим чувством была осиротелость. «Поражен известием о смерти нашего Чайковского. Какая потеря для музыкальной России», — телеграфировал Антон Рубинштейн. «Известие поразило меня. Страшная тоска... Я глубоко уважал и любил Петра Ильича, многим ему обязан, сочувствую всей душой. Антон Чехов». Закатилось солнце музыки русской, горестно восклицали киевляне. «Дорогой Модест Ильич, — писали Ермолова и ее муж, Шубинский, — душевно скорбим о вашем горе; одно утешение, что его с вами разделяет вся Россия».

Гениальная артистка была права. Уже похороны, состоявшиеся 29 октября, показали огромный, превысивший все предположения размах популярности композитора. Переполнен был просторный Казанский собор, где отпевали автора «Пиковой дамы». Толпы народа запрудили Невский проспект. Бесчисленные депутации следовали за гробом. Оперные театры и музыкальные общества, консерватории и училища выслали своих представителей. Но, быть может, еще показательнее был отклик людей, прямо



Г. фон Бюлов, дирижер и пианист, горячий пропагандист произведений Чайковского.



В. И. Сафонов, пианист, дирижер, в 1889—1905 годах директор Московской консерватории.



Дуб, посаженный в саду Дома-музея в Клину дирижером Л. Стоковским. Надпись на дощечке: «Этот дуб посажен как любовное подношение от любителей музыки всего мира. Леопольд Стоковский. 2/VI—1958 г.».

Лауреат первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского пианист Ван Клибёрн в Доме-музее Чайковского в Клину. Справа—племянник композитора Ю. Л. Давыдов.



с музыкою не связанных и вдруг со стесненным сердцем почувствовавших исполинские размеры своей потери. Сопровождавшим траурную колесницу на Невском запомнился крик рабочего, примостившегося на подоконнике углового окна Публичной библиотеки: «Вот незабвенного везут!»

Хмурый день кончился. На кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге выросла новая могила, отзвучали речи, разошлись по домам озябшие люди. Все пошло своим чередом. Дети, которых покойный, как никто, умел развлечь и рассмешить, еще хорошо помнили «вкусный», чудно-свежий запах туалетной воды, который Петр Ильич неизменно вносил с собою. Перед взрослыми, «как живой», вставал симпатичнейший и добрейший Петр Ильич. И все это было невозвратимым прошлым.

Жизнь год за годом ваяла облик Чайковского: там прорезывала морщинку, здесь лепила складку меж бровей, добавляла тихого света в глазах, усталую усмешку у рта. Смерть круто остановила этот процесс безостановочного разрушения и созидания. Поток изменений иссяк. Больше не было новых фотокарточек, не было писем. Череда воспоминаний, копившихся у родных и друзей, оборвалась листком календаря с ничем не замечательными цифрами — 25. X. 1893. Этот будничный листок внезапно выделился и, как пограничный знак, замкнул весь жизненный путь, грубо разделив неделимую реку времени на «до» и «после».

Перестав изменяться, облик Чайковского стал иным. Смерть, а потом и быстробегущие годы свеяли с него все случайное. Утратили значение минутные помыслы, мелкие досады. Не стало Чайковского, вынужденного носить маску светского человека, неизменно приветливого и благодушного автора дружеских и деловых писем. Не стало человека, обязанного общаться со средой, стоявшей чаще всего много ниже его в нравственном и общественном отношении, и в свой черед принимать ее печать. С глубокой, но не скорбной, скорее даже просветленной думой на

лице входил в бесконечную череду отошедших поколений страстно ненавидевший смерть и страстно любивший жизнь музыкант, мыслитель, гражданин. Словно снят был последний слой мертвого вещества, лежавший между замыслом и воплощением, между человеком и его образом. Скульптор сложил резец и молоток. Для Чайковского настала история.

Смягчая былые расхождения, воздавая, порою запоздалую, дань глубокого уважения, она принесла на могилу композитору нелицемерные признания друзей. «Знаете ли, какую оперу я полюбил? «Пиковую даму». Сколько там хорошего!» — писал Римский-Корсаков одному из своих приятелей и поклонников летом 1895 года. Он пожалел теперь, как вспоминает Глазунов, что не успел при жизни Петра Ильича сказать ему об этом: «Наверное, ему было бы приятно выслушать мой отзыв, как о лучшей его опере». На первый план выдвигалось общее, соединявшее музыкальных «шестидесятников». «Как интересна биография Чайковского, — сообщал Николай Андреевич Лядову в августе 1901 года, после знакомства с первым томом работы Модеста Ильича; — точно собственные воспоминания читаешь». «Прекрасное сочинение», — лаконично определил он в 1904 году Шестую симфонию...

Отвечая на злорадный упрек Буренина, Стасов с гневом и болью писал: «...Буренин объявлял про меня, что... я проглядел Чайковского... Что может сравниться с этой бессмысленной, бесконечной и бессовестной ложью?.. Никогда я не «проглядывал» Чайковского, а напротив, мы были всегда с ним в самых симпатичных обоюдных отношениях,.. всегда восхищался тем, что было глубоко талантливого в его созданиях и выражал это много раз в печати...» А в 1902 году, читая труд Модеста Ильича, Стасов, извещая об этом биографа, с обычной прямотой заявил: «Конечно, я не раз был совершенно не согласен с мнениями и критическими приговорами вашего покойного брата, как много раз [был] не согласен с ним во многом и в наших личных раз-

говорах... Все это так, но все-таки я встречаю в его мыслях и суждениях столько прекрасного, умного, чистого, светлого, иногда даже глубокое, — и всегда искренно, что никогда не могу не радоваться и не восхищаться».

Стасов, когда-то написавший первую крохотную биографию Чайковского — справку о нем для «Русского календаря» А. С. Суворина на 1873 год, первый запросивший у Петра Ильича сведения о его жизни и творчестве для статьи «Русские композиторы» в журнале «Всемирная иллюстрация», все собирался теперь издать свою переписку с Петром Ильичом, сопроводив ее пояснениями и воспоминаниями. Сделать этого ему уже не пришлось, но в последней статье, написанной всего за три дня до удара, лишившего его речи, и за считанные дни до смерти Владимир Васильевич снова вспомнил о своем друге. В этой горячей и задорной, кипучемолодой статье в защиту Шумана он с гордостью упоминал, что симфонии Шумана признавал великими созданиями «сам Чайковский, высокоталантливый симфонист». Так еще одна примирительная веточка упала на могилу Петра Ильича...

«Вспоминаете ли вы еще о лейпцигских временах, о чудесном вечере у вас с Чайковским? — спрашивал в 1902 году Э. Григ у пианиста и дирижера А. И. Зилоти. — За этот вечер я вечно буду благодарен вам и вашей супруге». Норвежский композитор писал, что за годы, прошедшие с кончины «благородного мейстера Чайковского», он полюбил его еще глубже. Почти перед самой своей смертью он выразил Зилоти задушевное желание снова повидаться и побеседовать «о старых, чудных днях с Чайковским».

Григ лишь раз встретился с автором Патетической симфонии, встретился случайно, на житейском перепутье. Кашкин коротко знал его поболее четверти века, видел его на вершине славы и в минуты слабости. Но и у Кашкина осталась о Чайковском добрая память, и этой доброй памятью он щедро делился со всеми. Не только в «Воспоминани-

ях о Петре Ильиче Чайковском», не только в замечательной серии статей, вызванной к жизни выходом трехтомной «Жизни Петра Ильича Чайковского» и во многом дополняющей и поправляющей труд Модеста Ильича, но и в бесчисленных текущих отзывах и заметках. Кашкин сообщает драгоценные подробности, сохраненные его неистощимой памятью. О чем бы он ни говорил, что бы ни вспоминал, ровность и теплота тона, сердечное уважение к памяти великого композитора, редкое в мемуаристе умение естественно отодвинуть на задний план собственную личность придают изложению Кашкина особенный отпечаток спокойного достоинства и благородства.

С иным, щемящим чувством вспоминал о старых днях Ларош. Когда-то он первый угадал в своем друге гениального художника. Тремя годами позже — напечатал полную яда статью о «Воеводе». Потом год за годом рецензировал большинство произведений Чайковского — умно, весело, с блеском. Он почти всегда хвалил их, даже когда осуждал в целом, и почти всегда не совсем одобрял, даже когда в целом хвалил. А в один более чем странный день, погостив в Майданове и уезжая, с бухты-барахты сказал гостеприимному хозяину, что терпеть не может его музыку... Но, верно, всех умнее был хорошо знавший обоих И. А. Клименко, говоря, что Ларош в глубине души любил Петра Ильича, даже когда делал ему пакости.

А теперь уже ничего нельзя было ни объяснить, ни поправить. Оставалось, как он сам заявил в одной статье, снова и снова вести с Чайковским посмертный спор — продолжение или возобновление бесчисленных споров при жизни. Как на грех, у этого психически неустойчивого, а к концу жизни совсем опустившегося, тяжелого человека со многими пороками была болезненно чуткая совесть. Неподкупная, неумолимая, она все грызла и грызла его, и сквозь блестящую лирико-фельетонную болтовню его поздних статей нет-нет да и прорывался глухой стон боли. То Ларош принимался доказывать, что

Петр Ильич был музыкантом с капризно переменчивыми вкусами и критиком, легко впадающим в противоречие с самим собой. То, откидывая эти тягостные самооправдания в форме клеветы, вспоминая свои прежние статьи о Чайковском, он с мучительной гримасой, с болезненным вывертом обращался прямо к почтеннейшей публике. «Вы понимаете, — писал он, — какое для меня искушение — не брюзжать, не шипеть на друга, а в кои-то веки сказать ему и ласковое слово? Ведь он при жизни хотя и делал вид, что внимания не обращает на музыкальных «рецензентов», а ценит только мнение «близких» людей, но в сущности не был свободен от общей артистической слабости и принимал близко к сердцу каждый малейший укол газеты или журнала. На «близкого человека», бывшего в то же время и «рецензентом», ему не повезло: хвалил я его и очень, да как-то невпопад, не там, где ему всего нужней было...» И свою последнюю большую статью Ларош в значительной степени посвятил объяснению того, почему он в свое время не оценил программных произведений Чайковского. Упиваясь «сладким ядом самобичевания», он признавался в невольной несправедливости к Петру Ильичу, в своем все возраставшем конфузе и решительно отмечал все еще несимпатичный ему, но несомненный, всеобщий поворот в пользу средств музыкальной выразительности своего покойного друга, в пользу его «музыкальной правды».

И еще один человек — кристально чистый, неспособный покривить душой ни в большом, ни в малом, — Сергей Иванович Танеев, с тревогой и тайной тоской мысленно возвращался к спорам с Чайковским, когда-то не без полемического задора уверявшим своего ученика, что писать музыку надо не мудрствуя лукаво, а как бог на душу положит, прежде всего — искренне. Часть лета 1896 года Танеев провел в Ясной Поляне у Льва Толстого, слушал опрометчивые, пламенные речи гостившего там Стасова, вдумывался в скупые слова Льва Николаевича об искусстве, нужном людям, в отличие от ис-

кусства праздного. Уже после отъезда Танееву приснился странный сон. Музыканту снилась музыка. «Мне представились, — писал Сергей Иванович, — музыкальные мысли Петра Ильича в виде живых существ, носившихся по воздуху. Похожи они на кометы — они сияют и живут. Под ними люди, про которых я знаю, что это будущие поколения. Мысли эти входят в головы этих людей, движутся, извиваются и, несмотря на протекающие века (мне казалось, что передо мной... проходят столетия), остаются такими же живыми и сияющими... В стороне направо я видел, что движутся мои собственные мысли в античных одеждах, как ряд призраков бескровных и безжизненных. Я понимаю, что они существуют в таком виде потому, что я создавал их не с достаточным участием... что это не из души вышедшие мысли. Я припоминаю слова Льва Николаевича о значении искренности в художественных произведениях и просыпаюсь, страшно потрясенный, и начинаю рыдать, вспоминая о своем сне».

Сон Танеева, вобравший в себя целые пласты его размышлений, был поистине вещим, по крайней мере в отношении музыки Чайковского. Ко времени смерти своего творца она только начинала долгий путь в сердцах и умах. Ее влияние было многообразно. От скромного старенького фортепьяно, на котором с увлечением разыгрывались доступные самому обыкновенному любителю музыки «Ната-вальс» или «Баркарола» из «Времен года», до торжественного, сияющего огнями белоколонного зала, от студенческой вечеринки до раззолоченного столичного театра — все входило в музыкальную державу Чайковского. Его безостановочно возраставшая популярность пережила колебания художественных вкусов и требования моды.

Русский оперный и балетный театр, вступивший в конце XIX и начале XX века в полосу еще небывалого расцвета, бесконечно многим ему обязан. Гений Чайковского помог формированию целого со-

звездия оперных певцов-артистов, в творчестве которых реализм принял глубоко жизненный и одновременно поэтический, необычайно задушевный характер. Лиризм и тонкая гуманность романсов и оперных арий Чайковского вошли в плоть и кровь московских певцов и певиц. Таков был прежде всего Л. В. Собинов, впервые воплотивший мечту композитора о Ленском — восемнадцатилетнем юноше с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта в духе Шиллера. Внешняя эффектность и преувеличенный драматизм игры Фигнера в этой роли стали очевидными лишь с появлением в 1897 году Собинова. «Его Ленский — целая эпоха в истории русского оперного театра, — пишет один из наиболее серьезных и вдумчивых знатоков этого театра, Н. М. Казанский, — таким неотразимым, одухотворенным и убедительно прекрасным был созданный им вокальный и сценический образ юного поэта». Несравненной по выразительности исполнительницей ролей Татьяны, Лизы и Иоанны стала артистка Частной московской оперы Е. Я. Цветкова. Дирижировавший в 1899 году «Орлеанской девой» Ипполитов-Иванов вспоминал, как искренна и трогательна была Цветкова в сцене казни, как слезы, набегавшие на глаза, то и дело мешали ему видеть партитуру. Опера С. И. Мамонтова (после вынужденного отхода Мамонтова — Товарищество московской частной оперы) за короткий срок сумела поставить все оперы Чайковского, в то время как в Большом театре «Чародейку» возобновили только после двадцатипятилетнего перерыва, «Черевички» — к началу 1941 года, а «Орлеанская дева» все еще ожидает постановки. Со сцены той же мамонтовской оперы, сыгравшей исключительную роль в развитии русской театральной культуры, перенес на подмостки императорских театров Шаляпин одно из своих поразительных созданий — роль князя Вязьминского в опере «Опричник». Неизгладимое впечатление оставлял артист Мариинского театра И. А. Алчевский, схвативший в образе Германа черты человека глубокой душевной жизни и трагической раздвоенности и впервые

покончивший с мелодраматической трактовкой оперы Чайковского.

Мы назвали здесь четырех артистов. Но почти все лучшие имена русского оперного театра начала XX века, начиная с А. В. Неждановой, кто больше, кто меньше, тесно связаны с исполнением опер Чайковского.

Если так значительна роль Чайковского в сложении русского реалистического стиля оперного исполнения, то еще гораздо больше она в области балета. Недружелюбно встреченные записными ценителями произведения Чайковского постепенно завоевали здесь, хотя и не господствующее, как в наши дни, но все же весьма почетное положение и незаметно совершили переворот во вкусах. «Душой исполненный полет» русской Терпсихоры, пользуясь классическим определением Пушкина, впервые вступал в нераздельное единство с исполненной чувства и мысли балетной музыкой. Новое поколение балетных деятелей выросло на музыке Чайковского и Глазунова, с успехом развивавшего стиль «Спящей красавицы» в «Раймонде» и других балетах. Но и этого мало. «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» становятся в XX веке популярнейшими спектаклями балетных сцен всего мира. Одетту и Аврору восторженно принимают Лондон и Берлин, Нью-Йорк, Париж и Токио. Балет и балетная музыка Чайковского проникают туда, куда доступ его операм открывается лишь постепенно, иногда долгие годы спустя.

Этот громадный рост вширь и вглубь, этот исполинский процесс впитывания музыки Чайковского в толщу жизни и культуры шел не без потерь и не лишен теневых сторон. Оперы, балеты, романсы Чайковского не только содействуют выработке нового стиля, но и подвергаются в ходе исполнения мощному обратному влиянию уже сложившихся вкусов и навыков, подравниваются к средне-привычному, итальянизированному многолетними гастролями итальянских певцов уровню. Искажение шло и от щеголяния силой и красотой голоса или виртуозной техникой танца, и от мелкого понимания исполните-

лем чувства как чувствительности, а красоты как красивости, и от роскоши постановок, своим мишурным блеском затмевавшей главное и существенное. Внося в историческую характеристику всю свою ненависть к плоскому и пошлому, Б. В. Асафьев писал в 1921 году: «...90-е годы наложили на творчество Чайковского печать ложного крикливого пафоса... Столичные салоны и провинция окончательно утвердили и вдобавок еще утрировали этот «фигнеровский» стиль. Трагизм музыки Чайковского исчез бесследно, заслоненный патокой сентимента, а ее чисто русская задушевность и простота подавлены были... никчемным «цыганским» пошибом. Чтобы понять, как 90-е годы представляли себе лик Чайковского, надо слушать «Дубровского» Направника...» Это страстное свидетельство современника не должно, конечно, закрывать главного. Шелуха неполного или неверного понимания спадала, музыка оставалась.

В корне менялось положение симфонических произведений Чайковского. Вместе с «Шехеразадой» и «Испанским каприччио» Римского-Корсакова они привлекли к слушанью серьезной музыки широкий круг посетителей концертов. Своим драматизмом и страстностью изложения они сделали ее доступной новой аудитории, гораздо более демократической, чем старая. Разница была разительна. При жизни композитора его симфонии были настолько редкими гостями на концертной эстраде, что от исполнения до исполнения порою проходили годы, а иногда и десятилетия. К началу XX века концертные сезоны в Москве и Петербурге уже нельзя себе представить без его трех последних симфоний, без «Бури» и «Франчески».

Постепенно складывается излюбленный набор симфонических произведений Чайковского. Одним из самых любимых и часто исполняемых произведений оказывается Патетическая симфония и притом не только в России, но и за рубежом. В Германии ее с успехом пропагандирует Сафонов — такой же волевой дирижер, как и директор. В Лондоне Шестую в числе других произведений Чайковского превосход-

но проводит высокоодаренный музыкант и деятельный друг русской музыки Генри Вуд. Здесь в январе 1903 года ее впервые слушает В. И. Ленин. «Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте, — сообщает он матери, — и остались очень довольны, — особенно последней симфонией Чайковского (Symphonie pathétique)»[1]. Потрясает сердца исполнением Пятой гениальный дирижер Артур Никиш.

В России начала века ни балетные, ни оркестровые сюиты Чайковского не занимают большого места в репертуаре. Не часто исполняются увертюра «1812 год» и Серенада для струнного оркестра, еще реже — первые три симфонии, как бы потонувшие в гигантской тени, отбрасываемой назад Шестой. Этот отбор отвечает укореняющемуся в 900-е годы представлению и в свой черед подкрепляет сложившееся представление о Чайковском как об элегике, меланхолике, пессимисте, изливавшем в музыке безысходную грусть и чувство одиночества. При исполнении Пятой, Шестой, «Манфреда» замедляются темпы, сгущаются тени. Страстно-волевые эпизоды приглушаются, настойчиво выделяются и подчеркиваются рыдающие интонации. Наоборот, медленным частям Четвертой и Пятой придается меланхолическая разнеженность. Страданию сообщается мелко-личный и уныло-будничный характер «нытья», поэтичной мечте — не лишенная приторности сладость.

Было ли это простым искажением? Быть может, и нет. В творчестве Чайковского имелись предпосылки для подобного превращения. 4 августа 1886 года, после ознакомления за фортепьяно с новой оперой обычно одобряемого им композитора, с милой и трогательной, но одновременно слащаво-сентиментальной «Манон», в дневнике Петра Ильича появляется поразительная в своем роде запись: «Ах, как тошен Массне!!! И что всего досаднее, так это то, что в этой *тошноте* что-то родственное с собою чувствую». Недостаточно зная Чайковского, можно подумать, что

[1] *В. И. Ленин.* Сочинения, т. 37, стр. 278.

здесь засвидетельствован только факт наличия в его творчестве определенных черт. На деле запись говорит о противоречии между коренной сущностью и лежащими на поверхности чертами его музыки. Она говорит об органическом отвращении композитора к сентиментальности, о той «возвышенной стыдливости» лиризма, которая побуждала его когда-то «деревянными пальцами» наигрывать любовную тему из «Ромео», беспощадно высмеивать сочетание слов «играть с душой» и при дирижировании своими сочинениями затушевывать выразительность чисто лирических эпизодов, неизменно ускоряя темп. И, однако, именно эти, на поверхности лежащие черты гораздо заметнее влияли на композиторов следующего поколения, чем коренная сущность. Продолжателями Чайковского были немногие, подражателями — почти все. Любовно преувеличиваемые рядовыми исполнителями, размножаемые в сотнях ослабленных копий, надрывность, «красивая печаль» и расхожая, домашняя тоска стали главными пунктами обвинений, предъявленных музыке Чайковского на пороге нового века, а потом и в первые годы революции.

Мир менялся. В невероятно удушливую предгрозовую ночь в июне 1908 года навеки остановилось сердце Н. А. Римского-Корсакова. Сошел в могилу последний представитель русской музыкальной классики. Ритм жизни становился убыстреннее, лихорадочнее, противоречия — катастрофичнее. Сквозь торопливый бег повседневных событий проступали очертания гигантских революционных перемен, вырисовывались смутные облики грядущих событий планетарного масштаба. Наиболее ярким выразителем этих настроений и предчувствий в музыке был А. Н. Скрябин, и именно он, сам в свое время отдавший дань влиянию Чайковского, по достижении первой зрелости уверенно его отверг. Музыка, по глубокому убеждению Скрябина, должна была выражать только чрезвычайное, особенное, экстатическое. «У Чайковского слишком обывательская натура», — без церемоний утверждал создатель оркестровых «Поэмы Экстаза» и «Поэмы Огня». «Он не берет

эмоций слишком возвышенных, ни слишком низменных, но всегда останавливается на «средне-человеческих переживаниях», — вторил Скрябину утонченнейший петербуржец, музыкальный критик В. Г. Каратыгин. Для него «чайковская» душа — это хмурая, слабовольная, с подрезанными крыльями, «средняя» душа русской интеллигенции. «Чайковский в своих трепетных порывах, в движении — безволен до отчаяния, до безвыходности», — писал в 1916 году Асафьев, которому еще предстояло пересмотреть свою оценку и увидеть подлинного Чайковского, быть может, зорче и проникновеннее, чем кому-либо.

Но из того же лагеря, столь же богатого противоречиями, внутренней борьбой и взаимоисключающими стремлениями, как до того романтики или реалисты, слышались и совсем иные голоса. Высокомерный враг демократического «передвижничества» в живописи, признанный глава эстетского и гурманского круга «Мир искусства», А. Н. Бенуа по-своему высоко ценит творчество Чайковского, восхищается «глубоко-романтическим оттенком» оперы «Пиковая дама» и «магической, нежнейшей и тончайшей музыкой «Спящей» и «Щелкунчика». «Магом и музыкантом», давшим «Пиковой даме» истолкование, глубоко чуждое пушкинской ясности и гармоничности, но близкое людям нового века, назвал Чайковского Александр Блок. По совсем другим мотивам приходит к Чайковскому и ставит его симфонии рядом с бетховенскими тоскующий и томящийся в модернизме молодой тогда композитор Н. Я. Мясковский, впоследствии основоположник московской школы советского симфонизма. Наконец уже в 1917 году совершает резкий поворот к Чайковскому Асафьев, провозглашающий его в противовес «петербургской школе» и корсаковским традициям истинным художником и великим симфонистом. Среди этой несусветной разноголосицы и разброда мысли в момент, когда все противоречия русской жизни и кризис искусства достигают предельной остроты, Октябрьская революция открывает новую эру, перенося мимоходом весь спор о Чайковском на иную, всенародную почву.

С первых же месяцев революции музыка оказалась ее прямой участницей. Не только электризуют волю и чеканят шаг толп революционные и солдатские песни. С ненасытной, неутолимой жаждой впитывается рабочими, красноармейцами, окраинной молодежью, всей толщей народной «большая музыка», музыка опер и симфоний. Переполнены театры и концертные залы. Обычным становится небывалый гибрид — концерт-митинг. Симфонические оркестры выступают то и дело в обширных помещениях цирков, а летом — прямо на открытом воздухе. В условиях гражданской войны, голода и хозяйственной разрухи потребность в искусстве неожиданно возрастает до огромных размеров. Зимой, в плохо протопленных клубах и актовых залах тысячи людей, не шелохнувшись, слушают пианистов, играющих в перчатках без пальцев, и певиц, скидывающих шубы и платки перед самым выходом на эстраду. «Море концертов», — отмечает журнал «Вестник театра» в марте 1919 года. И — как одно из смелых дерзаний «военного коммунизма» — музыка и зрелища становятся бесплатными, как воздух и вода.

В этот героический период истории, когда Блок заклинает интеллигенцию слушать «музыку революции», а Маяковский печатает звенящий, как фанфара, и оглушительный, как выстрел из берданки, «приказ по армии искусства», Чайковский находится в первых рядах композиторов, нужных и дорогих народу. Развертывает ли энергичную деятельность оперная секция при Московском обществе народных университетов, показавшая за сезон 1917/18 года в народных театрах на окраинах и в окрестностях Москвы более ста пятидесяти спектаклей, сорок из этих ста пятидесяти приходится на «Евгения Онегина» и «Черевички». Открывается ли весной 1918 года в помещении московского театра «Аквариум» серия симфонических концертов, первый же из них посвящается творчеству Чайковского. Год спустя Большой театр показывает, наконец, Москве «Щелкунчика».

26 августа 1921 года В. И. Ленин подписал постановление о национализации основанного еще

А. И. Софроновым и М. И. Чайковским Дома-музея П. И. Чайковского в Клину в качестве «национального культурно-исторического памятника, сохранение которого в неприкосновенности имеет общегосударственное значение». За прошедшие с той поры десятилетия около двухсот тысяч посетителей прошло через его залы, где бережно сохранена в первоначальном виде вся внешняя обстановка жизни Петра Ильича. Тысячи унесли в памяти как драгоценное воспоминание и скромный березовый стол, за которым была написана Шестая симфония, и светлый застекленный «фонарь», где ее автор перед своим большим рабочим днем пил по утрам кофе, и тенистый, заботливо ухоженный сад, благоухающие цветы которого кажутся потомками кустиков, когда-то с любовью посаженных композитором.

Среди многих памятных дат русского оперного театра одной из наиболее значительных на долгие годы останется дата постановки К. С. Станиславским оперы «Евгений Онегин», под управлением выдающегося дирижера В. И. Сука — 1922 год. Разработанные Художественным театром приемы бытового реализма были здесь впервые и необыкновенно удачно применены к оперному спектаклю.

В 1924 году скромно, почти незаметно началась новая эра музыкального просвещения — по московскому радио были переданы «в эфир» первые музыкальные программы. От повитого балтийскими туманами Калининграда до Берингова пролива, от дрейфующих станций «Северный полюс» до сырой и жаркой Ленкорани десятки миллионов людей слушают теперь музыку по радио, и первое место среди любимых радиослушателями композиторов занимает по числу передач Чайковский.

Уже в 1928 году исследователь[1] отмечал на основании анкетного опроса рядовых посетителей Нарвского дома культуры в Ленинграде «ярко выраженную симпатию к Чайковскому» у рабочих, служащих и учащихся, но особенно у первых. «Весь нынешний

[1] Р. И. Грубер в журнале «Музыка и Революция».

музыкальный сезон идет под знаком Чайковского, Чайковский заполонил наши концертные программы», — заявляет в том же 1928 году некто, явно этим недовольный, в музыкальном журнале «Музыка и Революция». «Не могу забыть, — писал дирижер А. В. Гаук, — как путиловские рабочие требовали в 30-е годы исполнения произведений Чайковского...» Еще несколько песчинок упало в песочных часах истории, и в 1940 году вся страна отпраздновала столетие со дня рождения своего любимого композитора. Имя Чайковского получили Московская и Киевская консерватории, крупнейший концертный зал в Москве. Улицей Чайковского стала широкая магистраль, где раньше был Новинский бульвар, в Москве, Сергиевская в Ленинграде, скромная Заречная улица в Клину... Циклы из всех симфонических, всех камерно-инструментальных произведений Чайковского, всех его романсов прошли на столичных концертных эстрадах. Оперные театры отметили юбилей возобновлением редко исполняемых опер Чайковского. Праздник композитора был одновременно праздником исполнителей его произведений. Прозрачно проста и глубоко выразительна была передача фортепьянных пьес Чайковского К. Н. Игумновым, скрипичного концерта — Д. Ф. Ойстрахом, Первого фортепьянного концерта — целой плеядой высокоодаренных пианистов. Незабываемы образы Лизы в исполнении К. Г. Держинской и Германа — Г. М. Нэлеппа и Н. К. Печковского. Торжеством искусства было исполнение ролей Авроры великими танцовщицами М. Т. Семеновой и Н. М. Дудинской, Одетты и Одиллии — гениальной артисткой Г. С. Улановой.

Война 1941—1945 годов с небывалой силой дала почувствовать, чем является музыка Чайковского для русского народа. «Помню, как в первый день войны я шла по Невскому, — пишет одна из посетительниц Дома-музея в Клину, — и вдруг раздался марш из третьей части Шестой симфонии. В нем звучала такая всепобеждающая сила, что душа исполнилась бодростью, — пусть немцы бомбят Ленинград, а на Невском победно звучит Чайковский!»

Зимою 1942 года, по воспоминаниям певицы Н. П. Рождественской, Колонный зал в Москве заполняли красноармейцы. С винтовкой у ноги, они слушали концерты перед отправлением на фронт. И как слушали! Какой отклик в сердцах будила песня Кумы «Глянуть с Нижнего»!

В подземном, торжественно-строгом зале станции метрополитена «Площадь Маяковского» 6 ноября 1941 года И. В. Сталин назвал в числе лучших людей русского народа музыкантов Глинку и Чайковского. Он выразил чувство, жившее в сердцах миллионов. Создатель бессмертной оперы «Иван Сусанин» и гениальный автор шести русских симфоний стали в буре и грозе военных лет неотделимы от образа России. «В боевой обстановке, у станков, на колхозных полях Чайковский в его музыке был всегда с нами». За этими чеканными словами боевого полковника, внесенными в книгу посетителей клинского музея в 1945 году, стоит так много, что и сказать трудно.

Знаменательным событием стал Международный конкурс скрипачей и пианистов имени Чайковского в Москве, впервые проведенный весной 1958 года. Десятки высокоодаренных музыкантов исполняли программы, в состав которых вошли скрипичный и Первый фортепьянный концерты Чайковского. Конкурс принес заслуженную славу выдающемуся молодому американскому пианисту Вану Клиберну, выявил яркие таланты среди советской и зарубежной музыкальной молодежи. Имя Петра Ильича Чайковского еще победоноснее прозвучало на весь мир. Решением Советского правительства Международный конкурс имени Чайковского будет проводиться в Москве через каждые четыре года.

Когда от выражений глубокого чувства миллионов людей обращаешься к тому, что историк русской музыки М. С. Пекелис тридцать лет назад метко назвал «чернильными приговорами», к причудливой смеси неполного понимания с полным непониманием Чайковского, исследователя на мгновение охватывает томительное чувство. Вот в 1918 году, на первой конференции пролеткультов молодой поэт, участник двух

революций, заявляет, что музыка Чайковского меланхолична, насквозь приникнута специфически интеллигентской психологией и выражает тоску неудавшейся жизни, а потому не нужна нам. Вот А. В. Луначарский, *защищая Чайковского*, объясняет, что он был совершенным индивидуалистом и мало наблюдал жизнь, что он потерял всякую связь с обществом, но музыка его все же ценна для нас, и эта ценность заключается в прославлении прелести жизни сквозь дымку грусти и красивой печали. В бесконечно деятельном труженике и великом гуманисте видели ущербного певца разоряющегося дворянства. Разуму вопреки, выводили его творчество, нашедшее отклик в сознании миллионов нормальных людей, из отдельных болезненных черт его личности. Еще в середине 30-х годов среди историков музыки господствуют самые произвольные и фантастические представления о личности и характере творчества Чайковского. А фантастическим представлениям сопутствовали самые бесцеремонные перекраивания опер и особенно балетов Чайковского при их постановках. И, однако, сложным, извилистым путем истина пробивает себе дорогу. Процесс этот так многогранен, так переплетен с другими сторонами жизни и культуры, что мог бы стать предметом отдельной книги или даже книг. Достаточно сказать, что путь к Чайковскому Асафьева, в разное время высказавшего о страстно любимом им композиторе самые крайние и взаимоисключающие суждения, буквально выстрадавшего себе понимание музыки Чайковского, является одной из самых драматических глав в истории советской науки об искусстве.

Углубление и уяснение наших знаний о Чайковском — результат творческого труда большого отряда советских ученых, но наибольший вклад внесли люди, имена которых не будут забыты: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг, А. Е. Будяковский и В. В. Яковлев. Ничем не похожие друг на друга — ни приемами исследования, ни литературной манерой, ни даже, в большой степени, отбором темы, самим объектом изучения — они, каждый по-своему, заложили проч-

ное основание для всех будущих работ в этой области. Без их благородного труда не было бы, конечно, и той книги, которая сейчас лежит перед читателем.

Много лет назад Петр Ильич с тревогою писал: «...когда-нибудь будут стараться проникнуть в интимный мир моих чувств, мыслей, во все то, что в течение жизни я так бережно таил от соприкосновения с толпой...» Мы нарушили волю художника, мы пытались вжиться в его жизнь. Но нами руководило не праздное любопытство. В интимном мире его мыслей и чувств мы вместе с читателем искали ключ к более полному, более глубокому пониманию его художественных замыслов, как в его музыке мы видели своеобразное, но яркое и правдивое отражение лучших сторон его личности и его эпохи. В этом лежит, как нам кажется, оправдание проделанного труда.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

1840, 25 апреля[1] *(7 мая* по новому стилю). Родился в поселке Воткинского завода (ныне г. Воткинск Удмуртской АССР).

1840—1848. Жизнь в Воткинске.

1849—1850. Жизнь в приуральском городке Алапаевске.

1850, июль. Отъезд с матерью в Петербург для поступления в школу.

22 августа. Первое слушание оперы Глинки «Иван Сусанин» в Александринском театре, в Петербурге.

1850—1859. Учение и пребывание в Училище правоведения, в Петербурге.

1859—1863. Служба в Министерстве юстиции.

1861—1862. Занятия в Музыкальных классах Русского музыкального общества.

1862, 8 сентября. Поступление в Петербургскую консерваторию.

1864, весна — лето. Сочинение первого симфонического произведения — увертюры «Гроза» к опере на сюжет драмы А. Н. Островского.

1865, 30 августа. Исполнение в Павловске «Характерных танцев», под управлением И. Штрауса.

29 декабря. Исполнение кантаты «К радости» (на слова Шиллера) на первом публичном экзамене Петербургской консерватории.

31 декабря. Окончание Петербургской консерватории.

1866, 6 января. Переезд в Москву. *Январь — май.* Преподавание теории музыки в Музыкальных классах. *4 марта.* Первое исполнение симфонического произведения Чайковского (увертюра F-dur) в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна.

---

[1] Все даты даны по старому стилю.

Март—август. Создание Первой симфонии «Зимние грезы» (первое исполнение *3 февраля 1868* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна). *1 сентября.* Открытие Московской консерватории.

1866—1878. Преподавание теоретических предметов в Московской консерватории.

1867, март — 1868, лето. Чайковский пишет оперу «Воевода» (первая постановка *30 января 1869* года в Большом театре, в Москве).

1868, январь. Знакомство с главой «Могучей кучки» М. А. Балакиревым. *10 марта.* Статья Чайковского в газете «Современная летопись» в защиту Н. А. Римского-Корсакова.

1869, 4 мая. Статья Чайковского «Голос из московского музыкального мира» (в защиту Балакирева), в той же газете. Начало более тесного сближения с композиторами «Могучей кучки».

1869, октябрь—ноябрь. Создана увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира (первое исполнение *4 марта 1870* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна). *Ноябрь.* Создание шести романсов. (Соч. 6).

1870, февраль — 1872, апрель. Создание оперы «Опричник» (первая постановка *12 апреля 1874* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1871, февраль. Создание Первого квартета D-dur. *Июль.* Составление «Руководства к практическому изучению гармонии» (первого русского учебника гармонии). *15 ноября.* Статья Чайковского, открывающая серию его обзоров московской музыкальной жизни (*в ноябре—декабре 1871 года* — в «Современной летописи», *в сентябре 1872 — декабре 1875* года — в «Русских ведомостях»).

1872, июнь—декабрь. Работа над Второй симфонией (первое исполнение *26 января 1873* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна).

1873, март. Написана музыка к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» (первая постановка *11 мая 1873* года на сцене Большого театра, в Москве).

Август. Создание симфонической фантазии «Буря» по пьесе Шекспира (первое исполнение *7 декабря 1873* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна).

1874, июнь—август. Работа над оперой «Кузнец Вакула» (первая постановка *24 ноября 1876* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1874, октябрь — 1875, февраль. Создание Первого концерта для фортепьяно с оркестром (первое исполнение в России *1 ноября 1875* года Г. Г. Кроссом, под управлением Э. Ф. Направника, в Петербурге).

1875, июнь—август. Работа над Третьей симфонией (первое исполнение *7 ноября 1875* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна).

1875, лето — 1876, апрель. Создание балета «Лебединое озеро» (первая постановка *20 февраля 1877* года в Большом театре, в Москве).

1875, декабрь — 1876, ноябрь. Написаны двенадцать фортепьянных пьес «Времена года».

1876, июль — октябрь. Создание симфонической фантазии «Франческа да Римини» (первое исполнение *25 февраля 1877* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна). *Декабрь.* Знакомство с Л. Н. Толстым на устроенном для писателя в консерватории концерте из произведений Чайковского; встречи с Толстым на квартире композитора. Начало более чем тринадцатилетней переписки и заочного знакомства с Н. Ф. фон Мекк.

1877, май—декабрь. Работа над Четвертой симфонией (первое исполнение *10 февраля 1878* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна).

1877, май — 1878, январь. Создание оперы «Евгений Онегин» (первая постановка *17 марта 1879* года силами учащихся Московской консерватории, в Малом театре).

1877, 6 июля. Женитьба на А. И. Милюковой.

1877, начало октября — 1878, апрель. Пребывание за границей (Швейцария, Италия).

1878, март. Написан концерт для скрипки с оркестром (первое исполнение *22 ноября 1881* года А. Д. Бродским, под управлением Г. Рихтера, в Вене). *28 августа.* Исполнение Н. Г. Рубинштейном Первого фортепьянного концерта, в Париже. *Сентябрь.* Окончательный уход из состава преподавателей Московской консерватории и отъезд из Москвы. Ближайшие годы (до конца *1884* года) композитор проводит в основном на Украине, в Каменке и в имении фон Мекк Браилове), в Швейцарии, Италии и Франции, наезжая в Москву и Петербург только по делу.

1878, декабрь — 1879, август. Работа над оперой «Орлеанская дева» (первая постановка *13 февраля 1881* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1879, апрель. Создание Первой сюиты для симфонического оркестра (первое исполнение *11 ноября 1879* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна).

1879, октябрь — 1880, апрель. Создание Второго концерта для фортепьяно с оркестром (первое исполнение *18 мая 1882* года С. И. Танеевым в Москве, под управлением А. Г. Рубинштейна).

1880, январь—май. Создание «Итальянского каприччио» для симфонического оркестра (первое исполнение *6 декабря 1880* года в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна). *Сентябрь.* Создание Серенады для струнного оркестра (первое исполнение

16 января 1882 года в Москве, под управлением М. Эрдмансдерфера). *Сентябрь—октябрь.* Чайковский пишет Торжественную увертюру «1812 год» (первое исполнение *8 августа 1882* года в Москве, под управлением И. К. Альтани).

1881, ноябрь — 1883, апрель. Создание оперы «Мазепа» (первая постановка *3 февраля 1884* года в Большом театре, в Москве).

1881, декабрь — 1882, январь. Создание трио «Памяти великого художника» (первое исполнение *18 октября 1882* года, в Москве).

1883, март. Создание кантаты «Москва» на слова А. Н. Майкова (первое исполнение *15 мая 1883* года в Москве, под управлением Э. Ф. Направника). *Октябрь.* Написана Вторая сюита для симфонического оркестра (первое исполнение *4 февраля 1884* года в Москве, под управлением М. Эрдмансдерфера).

1884, апрель—июль. Создана Третья сюита для симфонического оркестра (первое исполнение *16 января 1885* года в Петербурге, под управлением Г. фон Бюлова). *19 октября.* Постановка «Евгения Онегина» в Большом театре, в Петербурге.

1885, 10 февраля. Избрание Чайковского членом дирекции Московского отделения Русского музыкального общества; возобновление музыкально-общественной деятельности композитора. *14 февраля.* Переезд на жительство в Майданово. С этого времени окрестности Клина (Майданово, Фроловское) и Клин становятся местом постоянного пребывания композитора, прерываемого только концертными и деловыми поездками, посещениями Кавказа и т. п. *Март.* Переработка оперы «Кузнец Вакула» (новое название «Черевички», первая постановка *19 января 1887* года в Большом театре, в Москве, под управлением автора). *Июнь—сентябрь.* Создание симфонии «Манфред» (первое исполнение *11 марта 1886* года в Москве, под управлением М. Эрдмансдерфера).

1885, декабрь — 1887, май. Работа над оперой «Чародейка» (первая постановка *20 октября 1887* года в Мариинском театре, в Петербурге, под управлением автора).

1886, сентябрь. Создание двенадцати романсов на слова Фета, Полонского, Апухтина и др. (Соч. 60).

1887, октябрь—ноябрь. Знакомство с А. П. Чеховым на квартире у М. И. Чайковского; начало дружеских отношений с писателем.

1887, декабрь — 1888, март. Первая концертная поездка по Западной Европе (Лейпциг, Берлин, Гамбург, Любек, Прага, Париж, Лондон, Вена).

1888, 11 февраля. Триумфальное чествование композитора в Праге. *Май — август.* Создана Пятая симфония (первое исполнение *5 ноября 1888* года в Петербурге, под управлением автора). *Июнь — октябрь.* Создание увертюры-фантазии «Гамлет» (первое исполнение *12 ноября 1888* года в Петербурге, под управлением автора).

1888, декабрь — 1889, август. Работа над балетом «Спящая красавица» (первая постановка *3 января 1890* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1890, январь — июнь. Создание оперы «Пиковая дама» (первая постановка *7 декабря 1890* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1891, февраль — 1892, март. Работа над балетом «Щелкунчик» (первая постановка *6 декабря 1892* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1891, апрель — май. Концертная поездка в Соединенные Штаты Америки.

Июль — декабрь. Создание одноактной оперы «Иоланта», (первая постановка *6 декабря 1892* года в Мариинском театре, в Петербурге).

1892, май. Переезд в г. Клин под Москвой.

1893, февраль — август. Создана Шестая Патетическая симфония (первое исполнение *16 октября 1893* года в Петербурге, под управлением автора). *Апрель — май.* Написаны последние шесть романсов на слова Д. М. Ратгауза (Соч. 73). *Сентябрь — октябрь.* Создание Третьего концерта для фортепьяно с оркестром (первое исполнение С. И. Танеевым *1 июля 1895* года в Петербурге, под управлением Э. Ф. Направника).

1893, 16 октября. Последний концерт, прошедший под управлением П. И. Чайковского, в Петербурге.

1893, 25 октября (*6 ноября* по новому стилю). Смерть П. И. Чайковокого в Петербурге.

ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

1. Музыкально-драматические произведения

1867—1868. «Воевода». Опера в 3-х действиях. Либретто А. Н. Островского и П. И. Чайковского по пьесе А. Н. Островского, того же названия. Уничтожена автором, восстановлена по сохранившимся материалам П. А. Ламмом.

1869. «Ундина». Опера в 3-х действиях. Либретто В. А. Соллогуба по одноименной повести Ф. де ла Мотт-Фуке (в переводе В. А. Жуковского). Уничтожена автором.

1870—1872. «Опричник». Опера в 4-х действиях. Либретто П. И. Чайковского по трагедии И. И. Лажечникова, того же названия.

1873. «Снегурочка». Музыка к весенней сказке А. Н. Островского.

1874. «Кузнец Вакула». Опера в 3-х действиях. Либретто Я. П. Полонского по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». В 1885 году переработана автором. В новой редакции опера, получившая название «Черевички», разделена на 4 действия.

1875—1876. «Лебединое озеро». Балет в 4-х действиях. Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера, по мотивам сказки И. Музеуса и народным легендам.

1877—1878. «Евгений Онегин». Лирические сцены в 3-х действиях. Либретто П. И. Чайковского, при участии К. С. Шиловского, по роману в стихах А. С. Пушкина.

1878—1879. «Орлеанская дева». Опера в 4-х действиях. Либретто П. И. Чайковского по одноименной трагедии Ф. Шиллера (в переводе В. А. Жуковского), трагедии Ф. Барбье «Жанна д'Арк», либретто О. Мерме.

1881—1883. «Мазепа». Опера в 3-х действиях. Либретто В. П. Буренина, переработанное П. И. Чайковским, по поэме А. С. Пушкина «Полтава».

1885—1887. «Чародейка». Опера в 4-х действиях. Либретто И. В. Шпажинского по его трагедии того же названия.

1888—1889. «Спящая красавица». Балет в 3-х действиях, с прологом. Сценарий М. И. Петипа и И. А. Всеволожского по одноименной сказке Ш. Перро.

1890 «Пиковая дама». Опера в 3-х действиях. Либретто М. И. Чайковского, при участии П. И. Чайковского, по одноименной повести А. С. Пушкина.

1891. «Гамлет». Музыка к трагедии В. Шекспира.

«Иоланта». Опера в 1-м действии. Либретто М. И. Чайковского по драме Г. Герца «Дочь короля Рене» (в переделке В. Зотова).

1891—1892. «Щелкунчик». Балет в 2-х действиях. Сценарий М. И. Петипа на сюжет сказки Э. Т. А. Гофмана (в переделке А. Дюма-отца).

2. Симфонические произведения

1864. «Гроза». Увертюра к неосуществленной опере на сюжет драмы А. Н. Островского.

1866. «Зимние грезы». Первая симфония. Переработана в 1874 году.

1868. «Фатум». Симфоническая поэма.

1869. «Ромео и Джульетта». Увертюра-фантазия по трагедии В. Шекспира. Переработана в 1870 и 1880 годах.

1872. Вторая симфония. Переработана в 1879—1880 годах.

1873. «Буря». Симфоническая фантазия по пьесе В. Шекспира.

1874—1875. Первый концерт для фортепьяно с оркестром.

1875. Третья симфония.

1876. «Франческа да Римини». Симфоническая фантазия по «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Вариации на тему рококо, для виолончели с оркестром.

1877. Четвертая симфония.

1878. Концерт для скрипки с оркестром.

1878—1879. Первая сюита.

1879—1880. Второй концерт для фортепьяно с оркестром.

1880. Итальянское каприччио.

Серенада для струнного оркестра.

«1812 год». Торжественная увертюра.

1883. Вторая сюита.

1884. Третья сюита.

Концертная фантазия для фортепьяно с оркестром.

1885. «Манфред». Симфония по драматической поэме Дж. Байрона.

1888. Пятая симфония.

«Гамлет». Увертюра-фантазия по трагедии В. Шекспира.

1891. «Воевода». Симфоническая баллада по стихотворению А. Мицкевича (в переводе А. С. Пушкина).

1893. Шестая симфония, Патетическая.

Третий концерт для фортепьяно с оркестром.

3. Камерно-инструментальные произведения

1871. Первый квартет.
1874. Второй квартет.
1876. Третий квартет.
1881—1882. Трио для скрипки, виолончели и фортепьяно «Памяти великого художника».
1887, 1891—1892. Струнный секстет «Воспоминание о Флоренции».

4. Фортепьянные произведения.

1867. Две пьесы. 1. Русское скерцо. 2. Экспромт.
1868. Романс для фортепьяно.
1871. Две пьесы. 1. Ноктюрн. 2. Юмореска.
1873. Шесть пьес на одну тему.
1875—1876. «Времена года». Двенадцать характеристических картин.
1878. Двенадцать пьес средней трудности.
«Детский альбом». Двадцать четыре легких пьесы.
Соната.
1882. Шесть пьес. 1. Салонный вальс. 2. Полька. 3. Менуэт-скерцозо. 4. Ната-вальс. 5. Романс. 6. Сентиментальный вальс.
1886. «Думка». Русская сельская сцена.
1893. Восемнадцать пьес.

5. Вокальные произведения

1865. Кантата «К радости» на текст оды Ф. Шиллера (в переводе К. С. Аксакова и др.).
1869. Шесть романсов (на слова А. К. Толстого, А. Н. Плещеева, Е. П. Ростопчиной, Г. Гейне и В. Гёте, в переводе Л. А. Мея). Хор цветов и насекомых из неосуществленной оперы «Мандрагора» (на слова С. А. Рачинского).
1870. Романс «Забыть так скоро...» (на слова А. Н. Апухтина).
1872. Кантата на открытие Политехнической выставки в Москве (на слова Я. П. Полонского). Шесть романсов (на слова А. Н. Майкова, Н. П. Грекова, А. А. Фета, А. Н. Плещеева и автора).
1873. Два романса на слова А. А. Фета и Г. Гейне (в переводе М. Л. Михайлова).
1874. Шесть романсов на слова Н. Ф. Щербины, Ф. И. Тютчева, В. Гёте (в переводе Ф. И. Тютчева) и Л. А. Мея.
1875. Два романса на слова Г. Гейне (в переводе Л. А. Мея) и Н. П. Грекова. Шесть романсов на слова Н. П. Огарева, Н. П. Грекова, А. А. Фета, Т. Г. Шевченко и А. Мицкевича (в переводах Л. А. Мея). Шесть романсов на слова А. Мюссе (в переводе Н. П. Грекова), В. Сырокомли (в переводе Л. А. Мея), Л. А. Мея, А. Н. Апухтина и автора.

1878. Шесть романсов (на слова автора, А. К. Толстого и М. Ю. Лермонтова).

1880. Семь романсов на слова А. К. Толстого, А. Мицкевича (в переводе Н. В. Берга), А. Н. Апухтина и И. З. Сурикова.

1883. Кантата «Москва» (на слова А. Н. Майкова). Шестнадцать песен для детей (на слова А. Н. Плещеева и К. С. Аксакова).

1884. Шесть романсов на слова В. А. Сологуба, А. К. Толстого, В. Гёте (в переводе А. С. Струговщикова), Д. С. Мережковского и А. Кристен (в переводе А. Н. Плещеева).

1886. Двенадцать романсов на слова А. С. Хомякова, А. А. Фета, А. Н. Плещеева, В. Стефановича (в переводе А. С. Пушкина), А. Н. Апухтина и Я. П. Полонского.

1887. Шесть романсов (на слова К. К. Романова).

1888. Шесть романсов (на слова французских поэтов Э. Тюркети, П. Коллен и А. Бланшкотт).

1893. Шесть романсов (на слова Д. М. Ратгауза).

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953.

П. И. Чайковский. Дневники. М.—П., 1923.

В. В. Стасов и *П. И. Чайковский.* Неизданные письма. В журнале «Русская мысль», кн. 3-я за 1909 год.

М. А. Балакирев. Переписка с П. И. Чайковским. Спб., 1912.

М. Чайковский. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1916. Перепечатана с дополнениями и купюрами в книге:

П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951.

Кроме указанной выше переписки Чайковского с Танеевым, в сборник вошли письма Чайковского к А. П. Мерклинг, Н. Г. Конради, Ю. П. Шпажинской, Н. А. Плесской и Дезире Арто, а также письма Танеева и к Танееву.

П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Три тома. М.—Л., 1934—1936.

П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном. Два тома. М.—Л., 1938—1952.

Сборник «Чайковский на московской сцене». М.—Л., 1940. Кроме писем композитора к деятелям театра, в сборник вошла статья В. В. Яковлева «Чайковский в московских театрах».

«Советская музыка», сборник третий. М.—Л., 1945. В сборнике напечатана переписка П. И. Чайковского с Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым и Г. Л. Катуаром.

П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955.

ЛИТЕРАТУРА О П. И. ЧАЙКОВСКОМ

1. Биографические материалы и воспоминания о Чайковском

М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Три тома. М. — Лейпциг., 1900—1903.

Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. Под ред. В. Яковлева. М.—Л., 1940.

Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1896. Переиздано в 1954.

Его же. П. И. Чайковский и его жизнеописание. Серия статей в газете «Московские ведомости» за 1902 год (№№ 11, 131, 158 и 228) и за 1903 год (№№ 74 и 174).

Его же. Из воспоминаний о П. И. Чайковском. В сборнике «Прошлое русской музыки. П. И. Чайковский». П., 1920.

Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II., ч. 1 и 2. Статьи о П. И. Чайковском. М., 1922—1924.

Сборник «Чайковский. Воспоминания и письма». Л., 1924.

2. Книги о музыке П. И. Чайковского

Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, М., 1954.

Кроме серии высокосодержательных статей-памяток к 100-летию со дня рождения и к 50-летию со дня смерти Чайковского, в собрание включены значительно менее доступные работы о «Евгении Онегине» и «Чародейке», а также отрывки из работ Б. В. Асафьева 1920-х годов. Не вошли в собрание превосходные, но во многом устаревшие в своих общих предпосылках книги: И. Глебов (Б. В. Асафьев). Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество. П., 1922. Его же. Инструментальное творчество Чайковского. П., 1922. Его же. Симфонические этюды. П., 1922 (глава о «Пиковой даме»).

А. Альшванг. П. И. Чайковский. Популярный очерк. М.—Л., 1946.

Его же. Опыт анализа музыкального творчества П. И. Чайковского. М.—Л., 1951.

Л. Мазель. О мелодии. М., 1952 (раздел «Основные черты мелодии Чайковского», в главе VII).

А. Будяковский. П. И. Чайковский. Симфоническая музыка. Л., 1935.

Несмотря на частичную устарелость общей части, книга в большой мере сохранила интерес и содержательность.

Ю. Кремлев. Симфонии П. И. Чайковского, М., 1955.

Н. Николаева. Симфонии П. И. Чайковского. От «Зимних грез» к «Патетической», М., 1958.

В. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского. М., 1957.

Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского. М.—Л., 1947.

В. Яковлев. Пушкин и музыка. Изд. 2-е, М., 1957 (глава «Пушкин и Чайковский»).

А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки М., 1955 (очерк седьмой и восьмой).

Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.

Д. Житомирский. Балеты Чайковского. Изд. 2-е, М., 1957.

А. Николаев. Фортепьянные произведения П. И. Чайковского. М., 1957.

Л. Раабен. Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского. М., 1958.

Полезные сведения, а иногда и важные мысли содержат брошюры из выпущенных Музыкальным издательством серий «Путеводители по операм», «Оперные либретто» и «В помощь слушателю музыки».

УКАЗАТЕЛЬ ВАЖНЕЙШИХ ИСТОЧНИКОВ

Кроме изданий, названных в Краткой библиографии, автором использованы также другие материалы, в частности:

И. А. Тютчев. В Училище правоведения в 1847—1852 г.г. Журнал «Русская старина», ноябрь и декабрь 1885, февраль 1886.

К. Арсеньев. Воспоминания об Училище правоведения. 1849—1855. Там же, апрель 1886.

Ларош. Музыкальное обозрение. Журнал «Русский вестник», октябрь 1886.

Его же. Возобновление «Пиковой дамы». «Пиковая дама» в Мариинском театре. Газета «Новости», 16 и 29 апреля 1895.

В. А. Из воспоминаний о Н. Г. Рубинштейне и Московской консерватории. Журнал «Русский архив», март 1897.

В. П. Мещерский. Мои воспоминания. Ч. 1—2, Спб., 1897—1898.

А. Спасская. Товарищеские воспоминания о П. И. Чайковском. «Русская музыкальная газета», № 44 за 1899 год.

Ларош. О «Валькирии», Рихарде Вагнере и вагнеризме. «Ежегодник императорских театров», сезон 1899—1900 года, Приложение., Спб., 1900.

А. В. Михайлов. Из прошлого (Воспоминания правоведа). Журнал «Русская школа», январь 1900.

К. де Лазари. Воспоминания о П. И. Чайковском. Газета «Россия», 25 и 31 мая, 12 июня и 18 июля 1900.

Ларош. По музыкальной части. Там же, 17 ноября 1900.

Его же. Нечто о программной музыке. Журнал «Мир искусства», № 5—6 за 1900 год.

П. Богатырев. «Московская старина», «По берегам Черного моря» и другие очерки-воспоминания. Газета «Московский листок», прибавление, за 1906 год, в особенности №№ 7, 23, 43 и 45.

Н. Кашкин. Две музыкальные памятки: Н. Г. Рубинштейн и М. П. Мусоргский (по поводу 25-летия их кончины). Журнал «Русская мысль», апрель и май 1906.

Э. Григ. Из писем к А. И. Зилоти. «Русская музыкальная газета», № 40 за 1907 год.

Ю. Энгель. Памяти В. В. Стасова. Там же, №№ 41 и 42 за 1907 год.

Н. Кашкин. Русское музыкальное общество (по личным воспоминаниям). Журнал «Московский еженедельник», №№ 16, 18, 20, 21, 22, 24, 26, 27 и 29 за 1908 год.

Г. Сюзор. Ко дню 75 юбилея императорского Училища правоведения (исторический очерк). Спб., 1910.

А. И. Рубец. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории. Газета «Новое время», 7 и 21 мая, 4, 11 и 25 июня, 6 и 27 августа, 3, 10 и 24 сентября, 19 и 26 ноября 1912.

Н. Финдейзен. Из неизданных писем В. В. Стасова. «Ежегодник императорских театров». Вып. II, Спб., 1912.

Р. Геника. Из консерваторских воспоминаний, 1871—1879 (Н. Г. Рубинштейн и Чайковский). «Русская музыкальная газета», №№ 36, 37, 40, 42, 43, 44 и в особенности 49 за 1916 год.

Н. Вильде. Возобновление и воспоминание («Мазепа»). Журнал «Рампа и жизнь» № 17 за 1917 год.

И. Глебов (Б. В. Асафьев). Соблазны и преодоления. В сборнике «Мелос», книга 1-я., Спб., 1917.

П. И. Чайковский. Неопубликованное письмо [дирекции Московского отделения Русского музыкального общества, от 18 февраля 1890 года]. Журнал «Музыка и Революция», ноябрь 1928.

Р. Грубер. Как слушает музыку рабочая аудитория. Там же, декабрь 1928.

А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. III и IV., М., 1936—1937.

В. Стасов. Письма к А. Н. Молас. Журнал «Советская музыка», январь 1949.

П. И. Чайковский. Автографы в архиве Дома-музея в Клину. Справочник. [Вып. 1] М.—Л., 1950.

В. В. Стасов. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. т. 1., М., 1952.

Его же. Из неопубликованных писем [к М. И. Чайковскому]. Журнал «Советская музыка», октябрь 1956.

В ходе работы над книгой просмотрены годовые комплекты газет «Современная летопись» за 1866—1871 годы, «Московские ведомости» за 1871—1875 годы (вопреки указанию Кашкина заметок Чайковского в этой газете не обнаружено) и другие. Учтены и частично использованы также переписка отца и матери композитора, воспоминания И. П. Чайковского, автобиография М. И. Чайковского и некоторые другие неопубликованные материалы из архива Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

Автор выражает искреннюю признательность коллективу сотрудников Дома-музея, как и всем, оказавшим содействие в работе над книгой. С особенной благодарностью он вспоминает замечания и советы А. А. Альшванга, А. Ю. Наркевича, В. С. Попова и В. В. Яковлева.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие А. Альшванга 5

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава I. «Аз есмь порождение Глинки» 9
Глава II. В семье 18
Глава III. Страшное время 32
Глава IV. После Севастополя 44
Глава V. Выбор пути 51
Глава VI. Петербургская консерватория 59
Глава VII. В Москве 73

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава I. Весеннее цветение 91
Глава II. «Гроза» 103
Глава III. Знакомство с «якобинским кружком» . 117
Глава IV. Еще о балакиревцах 131
Глава V. Сильнее смерти 143
Глава VI. Свет и тени 148
Глава VII. Романтики и реалисты 162
Глава VIII. На пути к зрелости 175
Глава IX. В 1877 году 190
Глава X. «Евгений Онегин» 203
Глава XI. Четвертая симфония 214

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава I. Трудные годы 229
Глава II. Дома 242
Глава III. Слава 261
Глава IV. Поединок с судьбой 275
Глава V. «Пиковая дама» 287
Глава VI. Глава русской музыки 300
Глава VII. Последние песни 315
Глава VIII. Шестая симфония 327
Глава IX. Чайковский и Россия 336
Основные даты жизни и творчества П. И. Чайковского 355
Основные музыкальные произведения П. И. Чайковского 360
Краткая библиография 363

Кунин Иосиф Филиппович

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

Редактор *Г. Померанцева*
Портрет на переплете художника
П. Кошевого
Оформление художника *Г. Дмитриева*
Худож. редактор *А. Степанова*
Техн. редактор *А. Коняшина*

А09573 Подп. к печати 26/XI 1958 г.
Бумага 84 × 108¹/₃₂ = 5,75 бум. л. =
= 18,86 печ. л. + 12 вкл. Уч.-изд. л. 17,9.
Гираж 75 000 экз. Заказ 1557.
Цена 7 р. 50 к.

Типография «Красное знамя»
изд-ва «Молодая гвардия».
Москва, А-55, Сущевская, 21.

7 р. 50 к.

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ