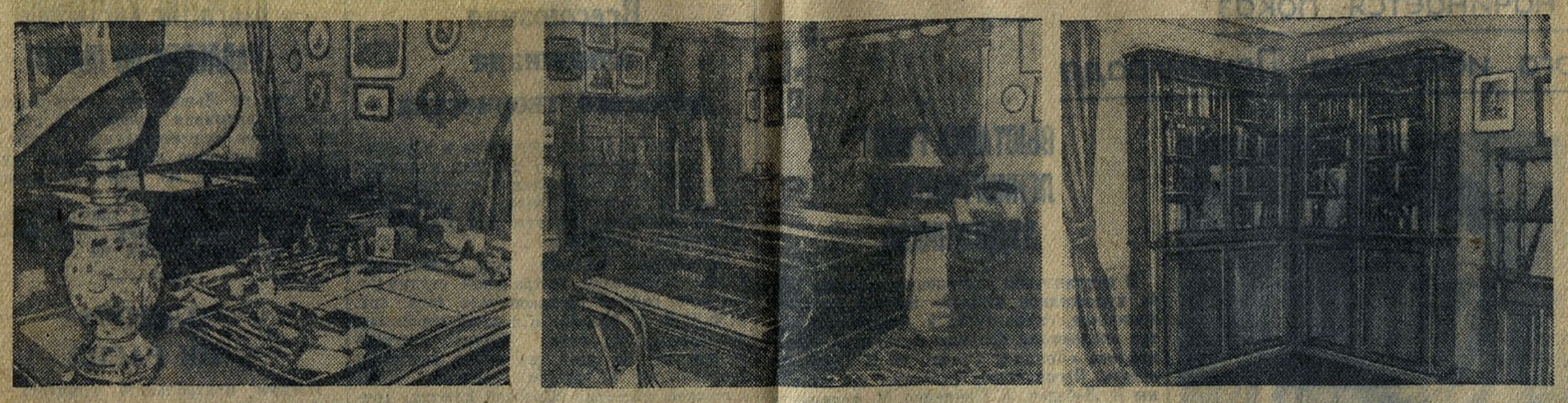
МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
ул. Кирова, 26/6. Телеф. 96-69
Вырезка из газеты Советское искусство
от 6 МАЯ 1940 г.
Москва
Газета №



ДОМ-МУЗЕЙ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В КЛИНУ. Слева направо: 1. Письменный стол П. И. Чайковского с коллекцией мундштуков и трубок. 2. Уголок гостиной. В центре — рояль композитора. 3. Книжные шкафы П. И. Чайковского

Фото С. ШИНГАРЕВА

ЧАЙКОВСКИЙ СИМФОНИСТ

В одном из писем к Танееву Чайковский писал о IV симфонии: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комично. Но не этим ли должна быть симфония, т. е. самая лирическая из музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?». Эти слова определяют очень важную особенность симфонического творчества Чайковского. Симфонию он ценил как жанр, который может с наибольшей полнотой раскрыть мир человеческих чувств. Не сюжетность, не внешняя образность или колорит, а лирико-философское или психологическое содержание является обычно основой его симфонических произведений.

Не следует, впрочем, думать, что Чайковский не владел иными жанрами и ресурсами симфонической музыки. Такие произведения, как «Буря», «Франческа да-Римини», «Манфред», показывают, что их автор умел создавать яркие, красочно-живописные образы. Партитуры его балетов и сюит изобилуют богатыми колористическими находками. В симфонической области Чайковский был так же разносторонен, как и в своем оперном и камерном творчестве. И все же лирика, драма, была здесь, как и в других жанрах, его столбовой дорогой.

Мироощущению Чайковского абсолютно несвойственны уравновешенность, пассивная созерцательность, рационалистичность. Мучительно противоречивое, но реальное, не терпящее самообмана и компромиссов восприятие действительности было коренным свойством его натуры. Отсюда «взрывчатость» его эмоциональной жизни, стихийность и непосредственность выражения чувств. Отсюда тяга к воплощению напряженных драматических концепций. Это и определило то, что является «душой» симфонизма Чайковского: острую конфликтность, целеустремленное динамическое развитие.

Основой каждого из его крупных симфонических произведений является обычно обобщенная лирико-философская идея. Однако высокая степень философской обобщенности всегда сочетается у Чайковского с реалистической конкретностью содержания. Чайковский не склонен к отвлеченным образам, к произвольно-условной игре художественного воображения. Общая идея раскрывается в его произведениях через ряд конкретных, жизненно-полнокровных и общезначимых по своему выразительному смыслу образов. Это и делает симфонии Чайковского при всей их философской глубине произведениями подлинно массовыми.

Конкретность музыкальных образов Чайковского обусловлена, между прочим, тем, что их основой чаще всего являются распространенные жанры бытовой музыки. Быть может, не сразу уловимо, что трагическая и глубоко индивидуальная тема главной партии в первой части IV симфонии родилась из формулы вальса; между тем, автор сам подчеркивает это ремаркой «In movimento di valse». Путь лирического обобщения через простые массовые жанры танца, песни, романса был чрезвычайно характерен для Чайковского.

Этой своей стороной симфонизм Чайковского тесно связан с предшествующей ему русской музыкой и в первую очередь с творчеством Глинки. Глинка дал первые образцы обобщенной трактовки жанров русской бытовой музыки. От Глинки прямой путь к раннему Чайковскому — не только к операм и романсам, но и к ранним симфониям, которые продолжили глинкинские опыты симфонизации бытовых жанров. «Камаринская» была для Чайковского не в меньшей мере основополагающим произведением русской классики, чем для его современников — «кучкистов». Об этом свидетельствуют почти все финалы его симфоний. Быть может еще важнее подчеркнуть связь Чайковского с лирикой Глинки. Эта связь полнее всего ощущается в вокальном творчестве. Но и в области инструментализма такой, например, ярчайший образец лирической симфонизации жанра, как «Вальс-фантазия», прямо и непосредственно предвосхищает уже многое в творчестве Чайковского.

В ранних симфониях манера использования Чайковским жанров бытовой музыки очень близка к кучкистской: он стремится возможно полнее и об'ективнее воссоздать характерные народно-национальные черты жанра. Наиболее типична в этом смысле II симфония, так восторженно принятая композиторами балакиревского кружка. Но по мере созревания Чайковского его ориентация на «чистую» жанровость уступает место углубленной лирической переработке элементов бытовой музыки. В этом смысле любопытно сопоставить вариационный финал (на тему «Журавля») из II симфонии с вариациями на песню «Во поле береза стояла» в финале IV симфонии. Там в центре стояли внешние орнаментально-красочные преобразования мелодии; здесь — гораздо меньше внешнего изобретения, варьирование направлено лишь к одной цели: обострить лирическую выразительность песни. В последнем проведении, предшествующем вторжению темы фатума, народная песня трансформируется уже в типичную скорбно-резюмирующую тему Чайковского, родственную, в частности, первой фразе арии Ленского «Что день грядущий...». Зрелый Чайковский не демонстрирует перед нами народный жанр как некую самодовлеющую ценность, как застывший образ; он говорит на языке этого жанра о живых и волнующих чувствах.

Рассматривая творчество Чайковского в свете общего развития европейского симфонизма, нужно прежде всего указать на его преемственную связь с Бетховеном. В сущности только с Бетховеном можно сравнить присущую симфониям Чайковского философскую насыщенность и динамику развития. В обращении его именно к этим бетховенским принципам инструментального творчества неверно было бы видеть лишь проявление традиционализма. Такая ориентация Чайковского вытекала прежде всего из глубокой идейной сущности его творчества. Без этого внутреннего стимула его во многом традиционные по форме симфонии оставались бы лишь мертвыми схемами, какими они часто бывали у его учителя, Рубинштейна, но какими никогда не бывали у Чайковского.

От Бетховена в первую очередь Чайковский унаследовал свой арсенал средств тематического развития. В частности — приемы последовательной концентрации выразительных элементов темы (вычленения, «сжатия», прием длительных «предиктовых» нарастаний). От Бетховена идет естественно и динамическая трактовка всей формы в целом, что особенно ощутимо в сонатных аллегро симфоний Чайковского. Это сказывается, например, в разработках, построенных по принципу последовательно нарастающих «волн», в трактовке коды, которая представляет собой как бы вторую разработку и содержит наиболее высокую кульминацию развития («Ромео и Джульетта», первые части IV и V симфоний).

Многие черты симфонизма Чайковского еще в большей мере, чем с Бетховеном, роднят его с западными симфонистами-романтиками. Мы отмечали выше сочетание у Чайковского философской обобщенности мышления с особой выразительной конкретностью отдельных образов. Как устанавливают современные музыковедческие работы, такое сочетание является важной определяющей чертой стиля романтиков[1]. Подобно Листу и Вагнеру, Чайковский склонен к широте и непрерывности развития, к созданию крупных и целостных музыкально-философских концепций. Стремясь сблизить между собой части цикла, он охотно пользуется романтическим приемом лейтмотивизма. С этой тенденцией связано, в частности, постоянное влечение Чайковского к симфонической поэме как к наиболее синтетическому из инструментальных жанров.

Вместе с тем отдельные тематические группы внутри крупных форм (поэм, частей цикла) образуют у него обычно самостоятельные и конструктивно завершенные построения. Нередко это трехчастные песенные или танцовальные эпизоды, на время приобретающие вполне самодовлеющее значение.

Основным же принципиальным отличием крупных инструментальных форм Чайковского от аналогичных форм у западных романтиков является гораздо большая целеустремленность и динамика их общего развития. Формы у Чайковского более целостны; вместе с тем их внутренние тематические контрасты реальнее, чем у романтиков

Говоря о национальной сущности Чайковского, мы имеем обычно в виду тематику, образное содержание, музыкальный материал его творчества. Быть может, еще более существенно в Чайковском другое: те особые свойства русского искусства, которые так живо почувствовал Ромэн Роллан в Л. Толстом («Жизнь Толстого»). Ни тени внешнего артистизма, романтической декламации, риторики, предельная безыскусственность и скромность интимного дневника (вспомним стиль программы IV симфонии и сравним ее с программами листовских поэм). Но какой массив чувств, какой масштаб и сила обобщений, какая могучая романтика человеческих страстей! Это — Чайковский, но это и Достоевский, и Толстой, и Чехов, и Гаршин: это — русский психологический реализм, нашедший в свое время самые жгучие слова против угнетения и рабства, против «ужаса смерти», в защиту жизни и человека.

Центральная тема симфонического творчества Чайковского: порыв человека к счастью — к любви, природе, к светлой и прекрасной жизни — и роковая предначертанность его судьбы. Эпиграфом к большинству из них могла бы послужить программа первой части IV симфонии: «Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропреходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет... Плыви по этому морю, пока оно не погрузит тебя в глубину свою». Праздничные финалы IV и V симфоний отнюдь не означают положительного разрешения поставленной здесь проблемы, но лишь временное устранение этой проблемы («веселись чужим весельем»). Как бы могуч и прекрасен ни был жизненный порыв человека, победа у Чайковского всегда остается на стороне грозной внеличной силы, фатально влекущей к страданиям и смерти. Такова философия почти всех его крупных произведений, с особой последовательностью воплощенная в IV симфонии и в «Пиковой даме».

Но к Чайковскому, как и ко многим русским художникам, вполне применимы слова Горького о «действенном пессимизме», пессимизме, протестующем против насилия и зла. Симфонический образ пальмы, тщетно рвущейся к солнцу, воздуху из лесной оранжереи (рассказ Гаршина «Attalea princeps»), мечты чеховских героев о какой-то неведомой им лучшей жизни, излюбленная Чайковским антитеза жизненного порыва и гнетущего «фатума» — выражали во многом общие настроения, общий противленческий дух этих художников, выражали в конечном счете широкие общенародные чаяния эпохи. Страстность, с которой Чайковский бунтует против смерти, измеряет собой и силу его любви к жизни. Нигде, даже в наиболее пессимистических своих произведениях, он не повергает нас в мрачную ипохондрию, не разочаровывает в жизни и в людях. Наоборот, он потрясает и возвышает мощью своих жизненных ресурсов, богатством своей индивидуальности. Богатство, сила и прямота в воплощении личных человеческих чувств, страстная и поэтическая любовь к жизни, напряженный стихийный эмоционализм в отстаивании ее прав, в противлении силам, стесняющим ее, — вот что ценно и всегда живо в Чайковском.

На своих младших русских современников Чайковский-симфонист оказал широкое и разностороннее влияние. Но почти никто из тех, чье творчество формировалось под прямым и непосредственным воздействием музыкального языка Чайковского, не унаследовал его философской активности, его идейных масштабов. Крупнейшим после Чайковского русским симфонистом-философом явился Скрябин, которого выдвинула уже новая художественная школа — модернизм.

В творчестве Скрябина мы снова сталкиваемся с коренными философскими и психологическими проблемами (преодоление трагического, порыв к счастью, экстазу). Но в разрешении этих вопросов Скрябин все более отдалялся от позиций реализма, на которых прочно стоял Чайковский. Чем монументальнее и дерзновеннее были концепции Скрябина, тем уже, об'ективнее становилось их реальное жизненное содержание.

Скрябинская романтика, развивавшаяся в сторону философских абстракций и об'ективного произвола, была одной линией «изживания» Чайковского. Другой линией, возникшей позднее (и отчасти как реакция на романтическую «заносчивость» Скрябина), был скептицизм новейшего модернистического искусства. Здесь заодно с романтическими иллюзиями развенчивается вообще ценность индивидуально человеческого. Человек—бог и балаганный Петрушка, «экстаз» в лучезарных космических просторах и грубоватая праздничность ярмарочной площади — такова антитеза Скрябин — Стравинский.

Традиции симфонизма Чайковского — слишком народного и реального, слишком возвышенного и романтичного для эстетики модернистического искусства — возрождаются во всем своем богатстве в условиях советской музыкальной культуры. Об этом красноречиво говорят лучшие произведения таких композиторов, как Мясковский, Шапорин, Шостакович, Хачатурян и др. Возрождается не тот «разбавленный» Чайковский, которого культивировала на рубеже XIX—XX столетий масса его эпигонов. Советские композиторы учатся у Чайковского, как у великого философа-реалиста в музыке, художника высокой человечности, создателя могучего по своей динамике симфонического и оперного стиля.

Д. ЖИТОМИРСКИЙ

[1] Э. Курт, «Гармония романтиков». Л. Мазель, «Курс анализа форм».

Великое и простое

Б. Пастернак сказал однажды, что большой человек — это как бы высшая форма простого, обыкновенного человека, кристаллизация его, наиболее полное его выражение, — и где-то в стороне лежит все остальное, все «необыкновенное», так называемые «интересные» люди, «вундеркинды» в бархатных куртках и т. п. Подобная мысль, хотя и в другой форме, высказывалась не раз уже художниками и мыслителями. Она говорит только о той глубокой, кровной связи, которую чувствует творческий человек с людьми, с народом, со всем миром.

Такие слова и мысли приходят в голову, когда думаешь о Чайковском. Его суровый и несправедливый критик Ц. Кюи видел в нем только «обыкновенного» человека, слышал только «обыкновенную» музыку в его операх, симфониях, песнях. Он упустил из виду малость: он не знал, что для того чтобы быть великим музыкантом, нужно быть прежде всего великим, а затем уже музыкантом. Он рассматривал музыку Чайковского просто как плохую или хорошую музыку, не почувствовав, или не желая чувствовать, что за этим таится. И до сих пор для снобов и эстетов Чайковский «не существует», «обыкновенность» его отталкивает их, они упрекают его в «банальности». Но когда эта мнимая «банальность» захватывает в плен человека, когда она заставляет его трепетать от радости, когда она исторгает у него слезы, когда она всецело властвует над ним, — не лучше ли дать ей другое, более подходящее имя, то, которое она действительно заслуживает, имя **гениальности**, самой обыкновенной, самой простой, самой несомненной гениальности.

Но всегда были и будут критики, выполняющие функции прокурорского надзора в искусстве. Пушкин, как известно (и вполне резонно), относился к ним с полным вниманием. Они быстро находят пресловутую «ахиллесову пяту» художника, точно регистрируют все его неудачи, судя его с точки зрения вершин, ранее достигнутых искусством и т. д. Но надо помнить, что ничего нет легче, чем найти недочеты у истинно гениального и оригинального человека. Если таланты горят, так сказать, только по праздникам и имеют досуг и терпение отшлифовать каждое свое произведение доотказа, то гении творят почти беспрерывно, — работа их мозга напоминает эманацию радия; а так как степень их вдохновения естественно бывает различна (в самой природе интуиции лежит прерывистость), то и произведения бывают различной ценности, и поэтому критику очень легко определить более слабые произведения художника, беря мерилом его же наивысшие, наиболее вдохновенные творения. Стихотворение Пушкина «Поэт» имеет не только ценность великого художественного произведения, оно имеет значение почти научной констатации факта сознания.

...И меж детей ничтожных мира
Быть может всех ничтожней он.

Сколько сетований в его письмах и дневниках на отсутствие вдохновения, на иссякание таланта! И несмотря на это он писал и писал, как честный труженик, как добросовестный ремесленник, чтобы «не пропала сноровка». Он знал, как пригодится эта сноровка, когда придет вдохновение... Но — странное дело! — время, великий судья, сглаживает разницу между наиболее слабыми и наиболее прекрасными произведениями большого художника, мы учимся все более и более осознавать его как целостную, неразделимую личность, а совокупность его бесчисленных произведений — как одно творение, одно дело его жизни, одну направленность, одну страсть, одну волю.

И вот получается известная картина: даже самые совершенные, самые отшлифованные произведения среднего таланта спокойно умирают и забываются, а самые мимолетные, самые «неудачные» произведения гения живут и живут и нет им износу.

Нужно ли еще раз писать о музыке Чайковского, музыке, которая жила, живет и будет жить в сотнях миллионов сердец старого и нового мира? Особенно после всего того превосходного (достаточно вспомнить Игоря Глебова), что было о ней написано? И особенно если пишет не музыковед или историк, а исполнитель, для которого наиболее естественным видом сообщения о музыке является ее исполнение?

Итак, лучше немного об исполнении Чайковского. Тут тоже лишних слов не приходится тратить. Вспоминается все, что слышал об игре братьев Рубинштейнов. Вспоминается Станиславский и Художественный театр. Та особенная простота и правдивость, свойственная великому русскому искусству, правдивость Толстого, Чехова, Серова, Горького, — она живет и дышит в музыке Чайковского, она и должна быть душой его исполнения.

Но ведь исполнитель — это сложное и противоречивое существо. Он и любит то, что исполняет, и критикует его, и подчиняется ему всецело, и перерабатывает его по-своему. В иные минуты, и неслучайно, в душе его господствует тот самый суровый критик с прокурорскими наклонностями, о котором говорилось выше. В лучшие минуты он чувствует, что исполняемое произведение как бы его собственное, и он проливает слезы от радости, волнения и любви к нему. Ему невредно знать также, каким окажется произведение в кривом зеркале пошлого воображения, чтобы тем вернее избежать утрировки, невольного «дружеского» или недружеского шаржа: певцы с недостаточно высокой духовной и музыкальной культурой могут впасть при исполнении Чайковского в стиль «жестокого романса»; пианисты, недостаточно чувствующие теплоту, задушевность, искренность темперамента Чайковского, часто слишком подчеркивают бравурную сторону его фортепианных концертов в ущерб их главному содержанию...

Мне лично приходилось слышать не раз чудесное исполнение Чайковского. Из дирижеров тут на первом месте Никиш, из певцов — Собинов и Нежданова, у пианистов — Игумнов.

Для Никиша Чайковский был очевидно самым близким, самым родным композитором, исполнение его VI симфонии или «Манфреда» убеждало даже больше, чем исполнение им Бетховена или Вагнера.

Предельная эмоциональность, от которой действительно «мурашки по спине бегали», могучие под'емы, широкие спады и этот неиссякаемый поток глубочайшего чувства, великой искренности безмерной скорби, беспредельной радости, — все это было в исполнении Никиша. Как-то не хочется говорить о технических приемах, которыми Никиш достигал такого впечатления, — главный «прием» состоял в том, что он так ясно внушал музыкантам свое чувство и понимание исполняемого, что оркестр становился как-то неслыханно талантлив, каждый давал лучшее, на что был способен, каждый любил музыку пламенно и знал, что выполняет значительную и необходимую роль в ее развертывании, даже если эта роль состояла лишь в нескольких ударах там-тама.

Вот один эпизод на репетиции VI симфонии: оркестр довольно безразлично начал вторую часть, Никиш прервал его и сказал приблизительно следующее: представьте себе, что полуголодная мать где-то на чердаке огромного дома поет эту песенку тяжело больному ребенку над его кроваткой; вообразите себе чувства матери — и сыграйте это. Очевидец этого события клялся, что во второй раз оркестр сыграл это место чудесно. Московские оркестровые музыканты не могут забыть, как Никиш напевал отдельные места разных партий на репетициях «Франчески да-Римини»: «Сразу все становилось ясно, и уже невозможно было плохо сыграть после этого».

Несмотря на крайнюю доступность музыки Чайковского, исполнение ее требует соединения стольких разнообразных черт у толкователя, что никак нельзя назвать его легким. Кроме глубочайшей эмоциональности, сколько тут нужно легкости, грациозности, силы и мягкости звучания, сколько хорошего вкуса и чувства меры! Наши лучшие певцы создали неувядаемую традицию исполнения Чайковского, традицию, которая живет дольше в более молодом поколении,—Козловском, Крутликовой и других. Из пианистов — Игумнов знает тайну исполнения Чайковского, как никто. Многие пианисты проявляют большую виртуозность и бравуру (вспомним хотя бы блестящее исполнение Артуром Рубинштейном концерта b-moll), но никто не дает такой звуковой картины, той простой и задушевной интонации, полной невыразимого очарования, как Игумнов.

Наши молодые советские дирижеры все чаще радуют прекрасными трактовками оркестровых сочинений Чайковского. К таким удачам относится исполнение в прошлом году на конкурсе дирижеров I симфонии К. Ивановым, а в нынешнем году — Е. Мравинским VI симфонии.

Мы можем не опасаться за дальнейшую судьбу наследия величайшего русского композитора: наши молодые исполнители любят его, упорно работают над ним и сумеют доставить радость своим исполнением многомиллионному советскому слушателю, которому Чайковский так дорог и близок.

Генрих НЕЙГАУЗ

ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

«...Из современной жизни культурного класса брать сюжеты, в оперу превращать современную светскую гостиную, по-мне, рискованно, до-нельзя. Прозаический сюртук и фрак — на оперной сцене, пустой, пресыщенный жизнью, все свои чувства отполированный внешним лоском франт, превращенный в оперного баритона; генерал в парадной форме, приглашенный к рампе петь басом нежную арию — со всем этим не могу мириться». Так писал по поводу «Евгения Онегина» Чайковского С. Крутликов, один из наиболее доброжелательно относящихся к композитору и его опере музыкальных критиков.

Однако не только превращение в оперу «современной светской гостиной» явилось тем новым в «Евгении Онегине», что так смущало музыкальную критику. Новаторское значение «Онегина», наиболее полно и ярко отразившего оперные принципы Чайковского, заключалось прежде всего в самом музыкально-драматургическом замысле произведения, в отказе композитора от старых, привычных оперных форм, в создании нового оперного стиля — стиля **лирико-психологической музыкальной драмы.** В пушкинском романе Чайковский нашел то, что давно искал, к чему стремился всем своим сознанием художника-реалиста, великого психолога души человеческой. В этом — огромное значение музыкально-драматического творчества Чайковского и особенно его «Евгения Онегина» для русского оперного театра. Необычайность обстановки, казалось, так и выхваченной из современной жизни, отсутствие действия в традиционном понимании этого слова, как сложной, эффектной сценической интриги à la Скриб, очень характерны в этом отношении. Нетеатральное поведение действующих лиц, концентрация внимания на внутреннем, психологическом мире людей — все это ставило перед оперным театром и исполнителями новые художественные задачи. Отсюда и то ревнивое отношение Чайковского к своему детищу, которое композитор с редким для него упорством пытался оградить от «рутинных, ходульных, казенных приемов» императорских сцен. Не обобщая Чайковского и Чехова как художественные явления, можно, однако, сказать, что «Онегин» явился для русского оперного театра тем, чем впоследствии, спустя примерно 20 лет, явилась чеховская «Чайка» — для драматического. В том и другом случае об'единяющим фактором явились идеи психологического реализма, вызвавшие к жизни и Художественный театр, и творчество Шаляпина, Собинова и т. д.

Однако, если с созданием сценических произведений Чехова почти одновременно произошло и рождение нового «чеховского» театра, то в оперном театре процесс созревания новых творческих сил, отвечающих художественным принципам Чайковского, происходил несравненно медленнее и далеко не завершен и в наше время. Интимнейшая лирика оперы Чайковского, овеянная поэтическим ароматом русского быта, русской природы, оказалась чуждой основной массе тогдашних певцов, воспитанных на условных образах итальянской и французской романтической оперы. Трудно поверить, чтобы Чайковский был удовлетворен образами Ленского и Татьяны в трактовке четы Фигнеров—кумиров тогдашней публики. Что было общего между Н. Фигнером — зрелым мужем, в усах и бороде (неизменно сопровождавших его в самых различных ролях), с форсированным звуком и утрированной экспрессией, и Ленским, этим «18-летним юношей, с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер»? По поводу же исполнения Медеи Фигнер даже самый благожелательно настроенный к ней критик не мог не сказать, что она не дает образа пушкинской Татьяны... и драматизирует неуместно роль деревенской девушки, в которой сама страсть проявляется сдержанно и робко.

Однако по мере развития идей сценического реализма, проникавших и в оперный театр (Мамонтовская опера и т. д.), образы Чайковского находят все более совершенных исполнителей, конечно пока — единичных. Из школы Ф. П. Комиссаржевского вышла, например, тонкая, новой формации певица Скомпская (Больска).

Примерно в эти же годы появились один за другим великолепные Онегины — Хохлов, Яковлев, Тартаков, Грызунов и др. и наконец идеальный исполнитель Чайковского — Л. В. Собинов — создатель поистине бессмертного образа Ленского. Напрасно эстеты и формалисты вроде Л. Сабанеева твердили о «бессмысленном очаровании» собиновского пения, о «до-эмоциональном», «до-рациональном» его воздействии на слушателя. Артист высочайшей культуры и огромного таланта, Собинов явился прежде всего ярчайшим носителем идей художественного реализма, голос которого уже ясно звучал в оперном театре со времени основания Мамонтовской оперы. В 1899 году, всего через два года после начала своего артистического пути, Собинов пишет: «Я словно научился ценить эту художественную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении. Как это ни смешно, но я только теперь смотрю не на певца, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти». Эти слова, как и весь процесс работы Собинова над ролью, окончательно утверждают общность художественных устремлений замечательного русского певца и глашатаев новой эры в истории русского театра — эры психологического реализма — Станиславского и Немировича-Данченко.

Обращение Станиславского к Чайковскому было исторически и художественно обусловлено, и неслучайно именно «Евгению Онегину», а не другим спектаклям студии, было суждено праздновать торжество идей реалистического искусства на оперной сцене. В огромной психологической глубине «Онегина», в интимной реальности его образов и быта русской действительности Станиславский нашел то, что он с таким вдохновением воплощал на драматической сцене, — поэзию обыденных чувств, внутреннюю правду человеческой жизни.

Постановкой «Евгения Онегина» в студии им. Станиславского далеко не ограничивается воздействие художественных идей великого мастера русского театра на интерпретацию образов Чайковского. Многие выдающиеся советские исполнители Чайковского были его учениками, проникались в той или иной степени идеями глубокого и искреннего творчества актера. Из студии Станиславского вышли: К. Е. Антарова — непревзойденная графиня в «Пиковой даме», М. Г. Гукова — одна из лучших Татьян, С. И. Мигай — замечательный Онегин, Б. М. Евлахов, дававший безусловно интересные сценические образы Ленского и Германа. Питомцами Станиславского являются и Н. К. Печковский (в галлерее созданных им образов Герман занимает едва ли не первое место), и С. Я. Лемешев, и А. И. Алексеев — прекрасные Ленские, и М. Я. Мельтцер — поэтичная Татьяна, и другие.

Глубоко своеобразный и вместе с тем жизненно правдивый образ Онегина создал С. И. Мигай, пересмотревший заново установившуюся с годами трактовку этого образа. Знаменитые Онегины прошлого —Хохлов, Яковлев, Грызунов и др.—обычно акцентировали характеристику этого образа в первой половине оперы и, создавая блестящий, законченный внешний облик своего героя, ограничивали его рамками светской, холодной бонтонности; очень редко кому удавалось и удается сейчас показать внутреннее перерождение Онегина под влиянием внезапно нахлынувшей непреодолимой страсти при встрече с Татьяной на петербургском балу. В Онегине — Мигае под светской учтивостью и холодностью скучающего молодого человека всегда ощущается глубокая человеческая душа. Эмоциональная теплота и необычайно тонкая интонационная выразительность, присущие исполнению талантливого артиста, помогают ему создать глубоко правдивый и драматически напряженный внутренний рисунок роли в двух последних картинах оперы и искренно взволновать слушателя. «Не только своим Онегиным, но и всей своей дальнейшей артистической работой я всецело обязан дорогому Константину Сергеевичу, — пишет С. И. Мигай, — первому, кто сумел пробудить во мне жажду правдивости и искренности в творчестве. Он поставил передо мной задачи, которые направили мои эмоции по правильному руслу, помогли найти более или менее правдивую интонационную выразительность». И это действительно так. В исполнении Мигая всегда поражает неисчерпаемое богатство и разнообразие выразительных нюансов, музыкальной фразировки в пределах одного и того же толкования образа. Во время гастролей С. И. Мигая в Тбилиси, где темпераментная грузинская публика заставляла его бисировать ариозо Онегина («Увы, сомненья нет») иногда до семи раз, певец для каждого исполнения находил новые вокальные краски, новую выразительность. На вопрос, как он этого достигает, С. И. отвечал: «это мне было бы очень тяжело и скучно, если бы я каждый раз не давал себе новую задачу, отчего соответственно менялся и характер выразительности и фразировки. В каждой сцене, арии, даже фразе певец должен иметь правдивую психологическую задачу, точную по граням и вытекающую из драматической ситуации, должен иметь ясное представление — кому и о чем поет, и тогда — учитывая, конечно, твердое знание музыки и грамотность исполнения — сама собой явится нужная эмоциональная окраска звука, правдивая интонация. Это впервые раскрыл мне Станиславский».

Это же свойство выразительной интонации в большой степени присуще и другому питомцу К. С. Станиславского — Н. К. Печковскому. Петь Германа было мечтой еще юношеских лет артиста; с годами это желание неотступно росло. Работая над образами Ленского и Вертера в студии Станиславского, Печковский неизменно возвращается к мысли о Германе и много беседует с К. С о «Пиковой даме». Эти беседы, как свидетельствует сам артист, и помогли ему найти верный путь к воплощению глубочайшего образа трагической музы Чайковского

Образ Германа, очень сложный и противоречивый, дает возможность самым различным толкованиям. Для многих исполнителей, не стремящихся прочесть глубоко партитуру оперы, Герман не более, чем выгодная партия любовника, с эффектной сценой сумасшествия и блестящим brindisi в заключительном акте. Некоторые выдающиеся певцы прошлого, такие как Давыдов, Алчевский, — пытались найти более глубокие руководящие нити в развитии этого образа. В частности, оригинальна, хотя и очень односторонняя, концепция, созданная А. М Давыдовым; вполне законно стремясь освободить образ Германа от штампа оперного «героя-любовника», Давыдов однако, впал в другую крайность: его Герман — маниак, одержимый страстью к картам, к игре, и только. Иную трактовку Германа дает Печковский. Правду музыкально-сценического образа Германа артист находит не в **единстве** его стремлений, а в их **противоречивости.** Любовная трагедия Германа является предпосылкой его увлечения безумной идеей — разгадать тайну трех карт. В борьбе этих так тесно связанных и вместе с тем враждебных друг другу страстей заключена основная драматическая коллизия образа. Кульминация этой борьбы — сцена в казарме. Но быть может наиболее впечатляет Печковский в последующей сцене — «у Канавки». Навстречу к Лизе выходит уже совсем другой человек, нежели тот, с которым она расталась в спальне у графини. Рассеянный, блуждающий взгляд, механические движения, столь же безличное, механическое повторение за Лизой своей партии дуэта (кстати, своеобразное имитационное строение дуэта подтверждает правильность намерений артиста)—все отличает в Германе полное равнодушие к тому, что происходит.

Конечно, не все лучшие достижения исполнителей Чайковского обязательно явились плодом непосредственного воздействия системы Станиславского. Мы знаем выдающихся интерпретаторов Чайковского, идущих к раскрытию образа самостоятельным путем, например замечательная кума («Чародейка») и Лиза — К. Г. Держинская, обаятельные в своей искренности и простоте Татьяны — Г. В. Жуковская, Е. Д. Кругликова, Н. Д. Шпиллер, горячий, темпераментный Герман — Н С. Ханаев; но самая основа их творчества, зиждящаяся на искренности и правдивости переживания, сближает их с принципами Станиславского.

К великому сожалению, и не в тон юбилейной статье, надо признать, что оперы Чайковского, и особенно популярнейшее из его произведений — «Евгений Онегин», давно не получали достойного их художественного воплощения (в данном случае имеются в виду не отдельные исполнители, а постановка в целом). Как часто даже на лучших оперных сценах в спектаклях «Онегина» ощущается какой-то непонятный холод и равнодушие, нетерпимые в произведении, создавшемся с такой глубокой и трепетной любовью, как эта опера Чайковского.

Нужно горячо пожелать, чтобы 100-летняя годовщина со дня рождения Чайковского ознаменовалась новым сценическим воплощением его любимого детища. Если бы «Евгений Онегин» предстал перед советским слушателем во всей чистоте своей поэтической лирики, таким, как мечтал его увидеть сам Чайковский, — это было бы лучшим выражением благодарности народа великому русскому гению.

Е. ГРОШЕВА