МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
ул. Кирова, 26/6. Телеф. 96-69
Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
от 6 МАЯ 1940 г.
Москва Газета № 25

ИСПОЛНИТЕЛИ ОПЕР П. И. ЧАЙКОВСКОГО. Слева направо: П. А. Хохлов в роли Онегина, Б. Б. Корсов в роли Мазепы, Л. В. Собинов в роли Ленского, А. В. Нежданова в роли Татьяны

Гений русской музыки

«...Назовите народным или национальным произведением «Руслана и Людмилу», — и с вами все согласятся, что это действительно и народное и национальное произведение. Еще более будут согласны с вами, если вы назовете народным произведением всякую пьесу, в которой действуют мужики и бабы, бородатые купцы и мещане, или в котором действующие лица пересыпают свой незатейливый разговор русскими пословицами и поговорками, и вдобавок пропускают между ними риторические, на семинарский манер, фразы о народности и т. п... Но немногие согласятся с вами, и для многих покажется странным, если вы скажете, что первая истинно национальная русская поэма в стихах есть и была «Евгений Онегин» Пушкина, и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении. А между тем, это такая же истина, как и то, что дважды два — четыре». Эти слова Белинского, направленные им против упрощенного понимания народности в искусстве, во многом помогают уяснить, почему так настойчиво и упорно на протяжении долгих лет борьбы вокруг имени Чайковского — его музыке отказывали в высоком звании народного, национального искусства.

Противопоставляя Чайковского композиторам петербургского направления — так называемой «новой русской школы», его рассматривали как художника, национально беспочвенного, лишенного связей с культурой своего народа и чуть ли не чуждого ей. Ляпунов, один из питомцев этой петербургской школы, в предисловии к переписке Балакирева и Чайковского так буквально и писал, что Чайковский — композитор, «лишенный каких-либо национальных красок». Ссылаясь на мнение своего наставника и друга Балакирева, он утверждал, что если Чайковский и брал русские темы для своих сочинений, то «обращал их в лютеранскую веру».

Вряд ли нужно доказывать, насколько неосновательны были эти упреки в искажении народной песни. Вспомним лишь, с какой страстностью сам Чайковский откликался на малейшее проявление неуважительного отношения к фольклору. С какой гневностью обрушился он на Славянского, позволившего себе «прикоснуться святотатственной рукой к такой художественной святыне, как русская народная песня» (точные слова Чайковского). Для Чайковского это было равносильно неуважению к народу. И в своем собственном творчестве — брал ли композитор подлинные народные темы — русские и украинские (как, например, в финалах II и IV симфоний, первом фортепианном концерте), или создавал оригинальные мелодии в народном духе (например, в ариозо «Глянуть с Нижнего» из оперы «Чародейка»), он неизменно оставался на почве национального стиля музыки, проявляя исключительную чуткость к особенностям народной музыкальной речи.

Правда, этот стиль складывался на базе иного подхода к фольклору, нежели тот, который утверждал себя в оперном творчестве Римского-Корсакова и других примыкавших к его творческому направлению композиторов. Но от этого он нисколько не теряет в своей национальной органичности. О глубоком влиянии русской народной песни и бытового романса на мелодический стиль Чайковского свидетельствует и интонационный строй и ритмическая структура многих его тем. Бытовая основа, идущая от культуры русского городского романса, определила самый романсно-ариозный стиль «Онегина».

Обвиняя Чайковского в погрешностях против чистоты национального стиля, Ляпунов, а в свое время и Кюи, особенно рьяно распространявшийся насчет псевдорусского характера музыки Чайковского, несомненно исходили из тех эстетических принципов, которые разделялись тогда многими музыкантами петербургской ориентации. Даже Стасов, и тот в своем отношении к Чайковскому оказался не в состоянии преодолеть предрассудки школы.

Любопытнее всего, что национальный характер музыки Чайковского (правдиво или ложно выраженный — это вопрос особый) зачастую связывали только с теми сочинениями, которые построены на народно-песенном материале. Можно утверждать поэтому, что само понятие народности в искусстве сводилось здесь к простому следованию интонационной сфере народной музыки, к ее стилизации. Такое возможное понимание народности в свое время сыграло весьма положительную роль в развитии национального русского стиля. Из такого понимания, представляющего собой начальную ступень углубления в народность, выросло в свое время русское искусство предглинкинского периода. Подобное же толкование народности заявляет себя и в целом ряде опусов советской музыки, начиная с многочисленных песенных и сюитно-оркестровых обработок фольклора и кончая ценнейшими опытами формирования национального музыкально-театрального стиля, которые имеют место в оперных театрах наших братских республик.

Но, являясь лишь одной из форм проявления национального в искусстве, использование народной песни, различная степень ее творческой переплавки далеко не исчерпывает всех тех огромных возможностей, которые несет в себе категория народности в искусстве. Народность заключается не в одном только национальном колорите, а прежде всего в верности, реалистичности зарисовки народных типов и характеров, в правдивом воплощении дум и чувств народных.

Именно к этому стремились всегда все лучшие, подлинно великие художники. Народность, как высший критерий художественного реализма, равно определяет собой и поэзию Пушкина, и творчество Гоголя и Толстого, и музыку Глинки и Бородина, Мусоргского и Чайковского. Все они приходили, однако, к созданию своего глубоко народного искусства различными путями. Одни, подобно Гоголю в литературе, Мусоргскому в музыке, шли от жанрово-бытового отражения народной жизни. Другие, подобно Пушкину, Толстому, Чайковскому, достигали высшей степени реализма и широты жизненного обобщения не описательными деталями и даже не отдельными типическими, народно-колоритными зарисовками (ничего подобного, скажем, Кузьке, Варлааму, Пимену, Хивре мы не найдем в галлерее образов, созданных Чайковским, равно как у Толстого не найдем мы ни Ноздрева, ни Коробочки, ни других столь же жарово сочных персонажей), а искусством отображения внутренних эмоциональных движений человеческого сердца, того, что Чернышевский называл «диалектикой души».

Это особенно необходимо учитывать, когда мы говорим о народности Чайковского. Конечно, в его богатом и разнообразном творческом наследстве можно найти немало примеров яркого музыкального бытописательства. Не говоря уже о «Черевичках» с их многочисленными сочными бытовыми зарисовками, значительное место жанровым сценам отведено и в музыке «Мазепы». Меткие бытовые зарисовки нетрудно найти и в «Онегине».

Законченным типом народной бытовой драмы с ярко выраженным национально-бытовым колоритом является опера «Чародейка». Чайковский причислял эту оперу к своим наиболее любимым музыкальным детищам. Но как бы высоко по достоинствам ни расценивать «Чародейку» — произведение, в котором наряду с характернейшим для Чайковского лирически-экспрессивным преломлением бытовой сюжетики широко представлена и «чистая жанровость» (неслучайно, обругав оперу в целом, Кюи похвалил в «Чародейке» как раз народно-жанровые сцены), все же не в ней, равно как и не в превосходно разработанном «Журавле» из II симфонии, следует искать высшего проявления национального гения Чайковского.

Как русский художник, Чайковский наиболее полно высказался в «Онегине», «Пиковой даме» и VI симфонии, то-есть в тех произведениях, в которых, в пределах определенного круга идей, его волновавших, он до дна исчерпал современную ему русскую жизнь и тем самым возвысился до пушкинской трактовки народности как «энциклопедии народной жизни».

Об этом замечательно хорошо писал Игорь Глебов, поэт музыкальной науки и непревзойденный знаток Чайковского:

«...Для него не было сладких песен после срыва шестидесятничества. Он стоял между двух крайностей: мечта, греза, чистый, светлый мир юной человечности (вот Ленский) или же обман, мираж, тупой натиск злой силы, печаль, скорбь, смерть (вот Герман). Ленский и Герман — здесь два полюса. Оба не знают реальной жизни. А разве русская интеллигенция знала жизнь?! Она философствовала, грезила, любила пылко и горячо, но не жила, а подвижничала, протестовала, даже юродствовала или изживала себя: одни трагически, другие по-свински!..»

Ленский, Герман и, конечно же, Татьяна, пушкинская Татьяна, воплощенная Чайковским с правдой и красотой. Можно смело утверждать, что никому ни до ни после Чайковского не удавалось взять здесь «нотой выше». В галлерее русских людей, созданных корифеями русской музыки, Татьяна — образ, который по силе воссоздания типически национального может быть поставлен в ряд с такими ярчайшими воплощениями национального характера, какими являются Сусанин у Глинки, Борис и Марфа у Мусоргского, Ярославна у Бородина.

В одном из своих писем Чайковский с присущей ему скромностью писал о своей способности правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. «В этом смысле, — писал Чайковский, — я реалист и коренной русский человек».

Какое поразительное понимание самой сущности того, что составляет величие русского искусства! Коренные свойства художественной натуры Чайковского, столь глубоко перекликавшиеся с устремлениями величайших русских художников к воплощению правды жизни, позволяли Чайковскому не только отображать национально своеобразное, но вместе с другими выдающимися художниками своей родины быть создателем великого национального стиля русской музыки. И нигде, быть может, эти свойства Чайковского не воплотились с такой силой, как именно в «Онегине».

«Если спросить, за что же любят русские эту нежную, совсем «бессюжетную», «бездрамную» лирическую музыку, мне ясен ответ: за простоту, за искренность, за теплоту чувства. Вот и все... Казалось бы, бездну раз прилагаются подобные слова к музыке, но вот когда их прилагают к «Онегину», то чувствуется полное удовлетворение, как от единственно правдивого и точного определения. Так бывает в поле летом среди привычно-знакомых, милых и привычно-скромных полевых цветов. Не найти слов для них лучше самых простых, самых ласковых. И как радостно взору вновь через год увидеть синеву василька, так же радостно слуху по прошествии долгого времени вновь услышать «Онегина». Это одно из тех редких произведений искусства, которые так неотъемлемо входят в жизнь, прилепляются к ней так цепко, что становятся сами жизненно неизбежным фактом, будничным, но всегда дорогим и ласково греющим душу». К этим словам И. Глебова, с такой предельной правдивостью и простотой высказавшим чувства, которые связываются у каждого из нас с мыслью о музыке «Онегина», можно прибавить лишь то, что, став «жизненно неизбежным», «Онегин» стал тем произведением искусства, которое само давно уже является фактором народного художественного сознания.

Именно в этом непреходящее значение Чайковского. Национальный русский гений, он вошел в мировое искусство столь же прочно и весомо, как вошли в него Шекспир, Байрон, Гете, Бетховен, Моцарт, Пушкин, Глинка, Мусоргский.

С. ШЛИФШТЕЙН

Переписка П. И. Чайковского с Б. Б. Корсовым

Б. Б. Корсов был в свое время лучшим исполнителем роли Мазепы в одноименной опере, беса в «Черевичках», князя в «Чародейке» и Томского в «Пиковой даме» на московской сцене.

В архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину хранится 18 писем Чайковского к Корсову и 15 писем Корсова к Чайковскому. Эта чрезвычайно интересная переписка затрагивает самые разнообразные вопросы искусства, музыки и литературы. Как уже упоминалось, Корсов был создателем роли Мазепы в Москве. По его просьбе Чайковским была написана вставная ария «О, Мария». По его же предложению Чайковский очень охотно делает небольшие изменения во втором действии оперы «Мазепа» в дуэте Марии и Мазепы. После премьеры «Мазепы» в Москве Чайковский пишет Корсову в письме от 4 февраля 1884 года: «Примите мою самую глубокую благодарность за прекрасный образ Мазепы и за все, что Вы сделали для моей оперы. До свидания! Целую Вас от всей души. Спасибо!».

Проходя партию Томского в «Пиковой даме» в 1891 году, Корсов обращается к Чайковскому с просьбой изменить два пассажа в балладе Томского, казавшиеся ему трудными для исполнения. В нижеприводимом письме от 25 июня 1891 года Чайковский, в весьма деликатной форме, решительно отказывается сделать какие-либо изменения, весьма обстоятельно аргументируя свой отказ, и дает практические указания, как следует исполнить эти фразы. Переписка Чайковского с Корсовым еще раз подтверждает установившийся взгляд на взаимоотношения гениального композитора с исполнителями. Так чутко и внимательно относиться к актерам, так считаться с их мнениями и пожеланиями мог лишь поистине великий и скромный человек, каким был Петр Ильич Чайковский.

М. РУДАНОВСКАЯ

□

Оригиналы писем на французском языке хранятся в архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину. Перевод сделан Т. Ф. Давыдовой.

□

«Клин, Московской губернии, 25 июня 1891 г.

Глубокоуважаемый
Богомир Богомирович!

При самом большом желании я ничего не могу изменить в двух пассажах, на которые Вы мне указываете в Вашем любезном письме. Эти несколько деталей являются первым выражением **лейтмотива** трех карт, который в будущем будет очень часто возвращаться по дальнейшему ходу оперы. Если бы это был простой речитатив или незначительный музыкальный эпизод, я с удовольствием изменил бы его таким образом, чтобы облегчить его для Вас, но когда Вы познакомитесь с оперой в целом, Вы поймете, что я отказываюсь исполнить Ваше желание не из каприза или упрямства. На самом деле это восходящее движение хроматической гаммы вместе с рядом диссонирующих интервалов является тем мотивом, который всегда возвращается, когда дело идет о трех чудодейственных картах, и совершенно необходимо, чтобы этот припев к куплетам баллады оставался неизменным. Убедительно прошу Вас изучить вещь в том виде, в каком она написана. Я сомневаюсь, однако, чтобы она так не соответствовала регистру Вашего голоса. В сущности, это следует скорее прошептать, **произнести таинственно**, чем пропеть. Кроме того, аккомпанемент в этом месте идет совершенно пианиссимо и Вас ни в чем не стеснит. Фраза «Три карты, три карты, три карты» является вроде речитатива, который Вы прекрасно сможете воспроизвести, несмотря на низкий тон мелодии. И чем больше Вы будете заглушать Ваш голос, как человек, рассказывающий что-то таинственное и страшное, тем более Вы произведете впечатление в конце баллады, где тот же припев поется на более сильной октаве Вашего лучшего регистра. Я уверен, что после зрелого размышления об этом вопросе и особенно, когда Вы будете знать всю оперу и ее инструментовку, очень тонкую (беру смелость Вам это сказать), Вы измените Ваше мнение о том, что я заставляю петь баритона несколько тактов на очень низком регистре.

Примите уверение в моем искреннем уважении и не сердитесь на меня.

П. Чайковский».

МЕЛОДИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ОПЕР ЧАЙКОВСКОГО

Оперное наследие Чайковского, при всей видимой пестроте тем, сюжетов, исторических эпох, привлекавших внимание композитора, представляет собой целостный и законченный музыкально-драматический жанр. Тщательная и многогранная обрисовка человеческих образов, жизненных типов — носителей важнейших и характерных человеческих качеств, идейность и проблемность, психологическая насыщенность — вот основные черты этого жанра.

Внутреннее родство между образами героев «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» несомненно. В «Пиковой даме» Чайковского в новой акцентировке, в новой взаимосвязи решаются те же идейные проблемы, которые уже звучали в «Евгении Онегине» (тема личного мира человека, богатств и красот его психики; тема «всего могущества, всей неизмеримой силы любви»; наконец, тема рока, мрачных сил, стоящих на пути человека, обрекающих его на страдание и гибель). Но ведь эти психологические и морально-философские проблемы, наиболее волновавшие Чайковского, составляющие важнейшие стороны его мировоззрения, в той или иной степени затрагиваются во всех его оперных произведениях — от «Опричника» до «Иоланты»!

Так же последовательны и целеустремленны поиски Чайковским наиболее совершенных музыкально-драматических выразительных средств, многообразных и органически единых, которые в совокупности обращают оперный стиль Чайковского в явление, подлинно новаторское по своему национальному своеобразию и реалистической насыщенности и вместе с тем впитавшее в себя самые разнообразные влияния и многочисленные традиции мировой музыкальной культуры.

★

В мелодическом стиле Чайковского творчески переработан громадный культурный опыт самых различных музыкальных явлений, школ и течений. Метко охарактеризовал особенности этого стиля Ларош: «Напевы Ленского, Онегина и Татьяны на первый взгляд изобилуют оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других... Эта повидимому пестрая смесь не порождает никакой бесстильности, она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только «самобытный творец». Здесь верно отмечена связь самобытного интонационного строя вокальной музыки Чайковского с опытом западноевропейской — итальянской, немецкой, французской — и русской музыки. Однако определение Лароша требует существенного дополнения. В «амальгаму» вокального стиля Чайковского входят также, как важнейшая часть, характерные интонации бытующих народных жанров, в частности крестьянской песни, лирического городского романса.

Эта важнейшая черта интонационного языка Чайковского, которую мы определили бы как «многосоставность», дает композитору возможность в совершенстве передавать все богатство душевного мира своих героев, с неподражаемой гибкостью и естественностью переходить от мелких бытовых штрихов, подчас обыденно-конкретных, до высоких идейных обобщений. Присмотримся к партии Татьяны, к той интонационной атмосфере, в которой формируется этот прекраснейший женский образ Чайковского. Музыкальные средства, которыми обрисован «Татьяны милый идеал», при всем их многообразии и широчайшей разветвленности, представляют собой сгусток жанровых интонаций (лирического романса, русской народной песни, бытовых танцев), обогащенных и развитых на основании опыта русской и западноевропейской классической музыки. Огромная эмоциональность, романтическая возвышенность и действенность сочетаются в образе Татьяны с предельной конкретностью, бытовой и исторической правдивостью.

Во всей первой картине Татьяна непосредственно обрисовывается развитием одной музыкальной мысли — одного лейтмотива, гармонично сливающегося с обликом мечтательной, поэтической девушки, влюбленной в природу, верящей «преданьям простонародной старины».

Романтически-свободная, взволнованно-эмоциональная и динамически-устремленная тема Татьяны, выявляющая всю цельность, красоту и богатство образа героини, сочетается с многообразием музыки первой картины, жанрово-бытовой, ярко характеристичной.

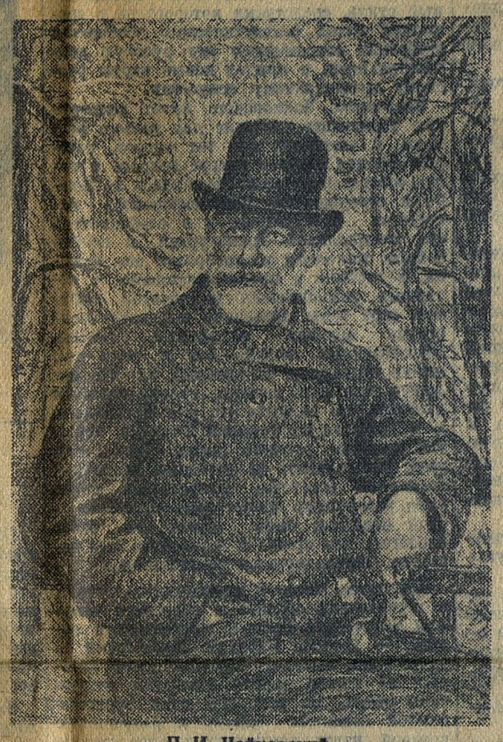
Вот сестры Ларины поют сентиментальный дуэт в духе музыки композиторов-дилетантов. В кульминации дуэта в партии Татьяны появляются ниспадающие волнами хроматические зыбкие интонации лейтмотива, и сразу же «легкая пародия на сентиментальный тон наших 30-х годов незаметно переходит в серьезную и живую передачу, и пафос Алябьева становится пафосом самого Чайковского, хотя и более, нежели обыкновенно, сдержанного и как бы тронутого классицизмом» (Ларош).

В музыке первой картины меткие бытовые зарисовки жизни дворянской усадьбы, совершенные по своей конкретной точности, служат фоном, оттеняющим богатство и красоту образа Татьяны. Создавая возвышенно-прекрасный женский тип, композитор тонко показывает его многочисленные связи со средой, с бытовым окружением, простым и обыденным. Этот принцип правдивого и естественного показа своей героини в реально бытовом окружении — пушкинский принцип! — проведен на протяжении всей оперы.

Особенно выделяется музыка сцены, открывающей вторую картину. Центром этой картины является письму Татьяны. Но и предшествующая письму сцена с няней полна глубочайшего художественного смысла. Мы остановимся лишь на одной особенности этой сцены. Вслушайтесь внимательно в диалог Татьяны с няней, и вам откроется одна важная сторона образа Татьяны: ее глубоко национальная народная сущность. Связь Татьяны с русской природой, с «преданьями простонародной старины», с народной русской речью — эта связь тонко и неоднократно подчеркивается поэтом, и она придает цельность и внутреннюю силу прекраснейшему женскому образу русской поэзии. Гениальный штрих пушкинского романа был интуитивно воспринят и развит Чайковским.

В трех сценах оперы Татьяна соприкасается со сферой народных образов, народного говора и музыки. В первой картине фраза Татьяны — ее лейтмотив идет непосредственно следом за народной сценой крестьянского танца. В третьей картине, в салу, драматической сцене Татьяны, ожидающей встречи и об'яснения с Онегиным, предшествует, как и в романе, народный хор девушек. Но самое теплое, интимное и органичное сплетение интонаций Татьяны с народными интонациями, народным говором несомненно дано в большой сцене с няней.

Филипьевна Чайковского — один из наиболее жизненных и национальных образов русских старух-крестьянок в оперной литературе. Бесхитростные интонации ее рассказа, тонально устойчивые, песенно завершенные, полные народного добродушия и характерности, — как все это контрастирует с той лирически-зыбкой, полной томления и напряженного ожидания музыкой, которая рисует душевное состояние Татьяны. Это гениально найденный контрапункт двух линий, ярко контрастирующих между собой и вместе с тем родственных и органически сливающихся по своей глубокой цельности и правдивости.



П. И. Чайковский
Рисунок художника АСТАПОВА

В связи с вопросом об интонационной структуре музыкально-драматической ткани в операх Чайковского хочется отметить некоторые общие черты между началом второй картины «Пиковой дамы» — музыкальным фоном, подготовляющим экспозицию Лизы (этой экспозицией является ее большая ария, ибо до арии мы имеем лишь намеки на характеристику Лизы), и теми бытовыми эпизодами в «Евгении Онегине», которые служат фоном для образа Татьяны. В обоих случаях композитор пользуется однородными интонациями бытовых музыкальных жанров: лирическому романсу дуэта сестер Лариных соответствует дуэт Лизы и Полины (в обоих дуэтах, как бы подчеркивая, что музыка эта не безразлична к основному образу и идее оперы, участвуют героини).

Хору и пляске крестьян в «Онегине» в известной степени соответствует в «Пиковой даме» веселая плясовая девушек. Наконец, старомодный менуэт гувернантки в какой-то мере вызывает воспоминание о столь же старомодных куплетах Трике. Все это в совокупности своей образует ту интонационную среду, ту теплую, звучащую зарисовку быта, которая так созвучна с эмоциональным миром, с грезами обеих героинь опер.

Продолжая эту естественную параллель, следует отметить, что короткая сцена Лизы и Маши выполняет ту же функцию, которую более развернуто несет большая сцена — диалог Татьяны и няни; а ария Лизы не есть ли такой же громадный монолог-исповедь, раскрывающий во всей поэтической красоте и возвышенном благородстве сокровенные чувства героини, как сцена письма?

В мелодическом стиле Чайковского ариозное пение, отмеченное широкой мелодической обобщенностью, органически сочетается с подлинной правдивостью и верностью в произношении слов, с осмысленной декламацией. Выразительные возможности человеческого голоса очень широко использованы композитором, и в соответствии с этим многообразно использованы различные формы вокальной музыки. В частности, в целях предельной выразительности декламации слова, там, где это подсказано требованиями драматического развития, композитор далеко отклоняется от излюбленного и наиболее близкого ему, ариозно-мелодического пения. Так, редко, но исключительно оправданно и логично прибегает Чайковский к эффекту parlando. Эффект этот применяется композитором в драматически насыщенных местах и служит либо внезапной разрядкой напряжения, либо ярким контрастом — будничное интонирование слов оттеняет всю необычность, исключительность ситуации; наконец, эффект parlando применяется и как элемент, задерживающий эмоциональное развитие и тем самым подчеркивающий последующий взлет страстного и пламенного чувства.

Широко пользуется Чайковский в своих операх речитативом. Сплошь и рядом речитативы Чайковского идут на фоне оркестра, как бы комментирующего, вскрывающего глубочайший психологический смысл произносимых слов. Так, в крошечном речитативном диалоге Татьяны и Онегина в шестой картине (сдержанность и спокойствие Татьяны, смятение чувств Онегина) лишь оркестр, поющий тему любви из второй картины, отражает всю глубину и значительность душевных переживаний героини. А в короткой речитативной сцене Германа и Лизы в третьей картине «Пиковой дамы» скороговорка обоих героев сопровождается столь значительными оркестровыми «комментариями», что эта музыка в целом приобретает смысл напряженной симфонической разработки (тема любви вытесняется зловещей темой старухи) и является подлинной драматической кульминацией всей картины.

Вокальные мелодии Чайковского благодарны для певцов, выигрышны, удобны. Но эти качества никогда не становятся самоцелью. Внешняя виртуозность и расчет на самодовлеющий исполнительский эффект чужды композитору.

Заботясь о естественном произношении слова, о практичном и выигрышном использовании певческой техники, Чайковский никогда не забывает требований логики музыкального развития и внутренней динамичности своих вокальных мелодий. Нетрудно установить внутреннюю связь и принципиальное единство между вокальными мелодиями Чайковского и многими темами его инструментальных произведений. Их об'единяет общность интонационной схемы, общие приемы выразительности. Важнейшие темы «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и других опер Чайковского, являясь вокальными мелодиями, т. е. предназначенными для человеческого голоса и прекрасно сливающимися со словом, вместе с тем служат композитору и темами для широкого оркестрового развития.

Вспомним один из лейтмотивов Татьяны — тему любви. Она впервые рождается как взволнованная и страстная вокальная мелодия («Ах няня, няня, я страдаю!»), широкие восходящие интонации, энергичное движение, C-dur как исходная тональность. Но дальше она уже проводится лишь оркестром, меняя тональную и темборовую окраску, фактуру изложения и даже темп. Возникнув как страстное признание Татьяны, эта тема еще дважды повторяется оркестром в преддверии сцены письма. Затем она звучит в начале заключительной сцены второй картины, контрастируя с идиллически-жанровой зарисовкой: Татьяна отдергивает занавеску, в комнату врывается солнечный свет и доносится рожок пастушка. «Спокойно все, а я-то, я-то!» — восклицает Татьяна, и оркестр выразительно и нежно отвечает ей темой любви (напоминание о пережитом поэтическом страстном порыве).

В оркестровом заключении второй картины тема любви проходит дважды — стремительная, торжествующе-полнозвучная, мощно закрепляющая величавый, светлый C-dur. Об оркестровом проведении этой темы в шестой картине мы упоминали.

Во всех подобных случаях (тема Ленского, лейтмотив трех карт и т. п.) мы имеем дело не с механическими реминисценциями, а с подлинно драматическим, психологически оправданным развитием идей, сюжетных линий, образов оперы. Композитор достигает органического синтеза в использовании голоса и оркестра, взаимно обогащающих друг друга. Подхватывая, развивая и углубляя интонации и целые мелодические обороты из вокальных партий, оркестр Чайковского, этот подлинно симфонический и вместе с тем драматургически гибкий аппарат, дает громадное идейно-художественное обогащение мелодических образов.

Подобный синтез, подобное сопряжение оркестра и певцов осуществляется Чайковским на основе неисчерпаемого интонационного богатства, содержательности мелодических строений. Лучшие вокальные мелодии Чайковского, как бы ни были они декламационно выразительны, как бы ни сливались они со словом, всегда, как правило, богаче содержания слов, положенных в их основу. Слово для Чайковского — лишь канва для создания таких мелодических образов, которые вскрывают глубочайший психологический смысл, комментируют и данное слово и всю драматическую ситуацию и дают им широчайшее философское обобщение.

В своих операх Чайковский достиг того подлинного синтеза музыки, слова, драматического действия, который является идеалом музыкального театра. Создав оперный жанр, насыщенный глубочайшим идейно-психологическим содержанием, неисчерпаемо богатый и вместе с тем простой по своей форме, Чайковский осуществил подлинную реформу музыкального театра.

А. ШАВЕРДЯН

ИСПОЛНИТЕЛИ ОПЕР и БАЛЕТОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО. Слева направо: К. Г. Держинская в роли Лизы, С. Я. Лемешев в роли Ленского, Н. К. Печковский в роли Германа, Г. С. Уланова в роли Одиллии-Одеты