

Четыре «Онегина»

Вот уже шестьдесят лет живет на сцене этот спектакль. Он не увял, любовь к нему с годами не гаснет: наоборот, в наши дни «Онегин» Чайковского — едва ли не самая популярная русская опера. Арии из «Онегина» поют всюду, и кажется, когда идешь на спектакль, что все известно тебе наперед.

Однако на спектакле тебя охватывает совсем особое чувство: в цельной, искренней, страстной музыке отрывки, давно знакомые, как бы возрождаются вновь. Казалось бы, популярнейшие ее арии — в то же время и самые замечательные. Между тем, слушая «Онегина», снова убеждаешься в том, что гениальная сила его заключена в оркестровом движении, то мягком, то тревожно-смятенном, то блестящем и пыльном, но неизменно стремительном; что в его ансамблях заключено очарование невысказанных до конца чувств; что, словом, музыка, в которой все объединено вдохновением человека, ее сочинившего, является поразительно цельной.

Чайковский долгое время сам находился в неведении относительно того, что представляет собой «Онегин». Он понимал, что пишет что-то идущее вразрез с традицией, и как бы наперед старался защитить свою новую вещь: «Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы». В те годы первое место на московской оперной сцене принадлежало итальянцам. Дирекция казенных театров в течение долгого времени противилась проникновению русских композиторов, даром что пора блеска и бурных успехов итальянцев уже прошла и публика ждала именно русской оперы.

До постановки «Онегина» Чайковский, возможно, и питал тайные надежды на успех, но готовил он себя к неудаче. Ему казалось, что спектакль этот требует небольшого зала, полной естественности игры, что под тяжестью театральной поэмы он рухнет. Твердо знал он лишь то, что его опера «написана искренно», и на эту искренность возлагал все свои надежды. «Нынешней эпохе я имел несколько интересных разговоров с писателем гр. Л. Н. Толстым... Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему побуждению, а с тонким расчетом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей, — тот не вполне художник, его труды непрочны, успех их эфемерен. Я совершенно уверовал в эту истину».

«Евгений Онегин» Чайковского был и остается оселком, на котором проверяются правдивость игры и благородная скромность сценических поступков.

Из шести оперных театров Москвы в четырех играют «Онегина»: в Большом, его филиале, театре им. Станиславского и студии им. Шапко; во всех четырех театрах «Онегин» является одним из основных спектаклей репертуара.

Время, когда сценическая правдивость в опере игнорировалась, давно прошло. Советские музыкальные театры идут по пути сценического реализма и имеют на этом пути много побед. Реализм в опере связан с цепью трудностей, которых драма не знает. Актер поет то, что следовало бы сказать; фраза длит-

ельно музыка. Так называемая осмысленность поступков хороша лишь до тех пор, пока она не вступает в противоречие с музыкой. Актриса садится писать письмо; прежде чем начать, она неспеша завязывает шнурки ночного халата. Деталь уместная; но ведь это Татьяна в сцене письма (студия им. Шапко), и, конечно, музыка психологически сильнее этой детали. В другом театре (им. Станиславского) Татьяна в этой же сцене часто и нервно обмахивает в чернилах перо. Насколько выше и чище волнение в оркестре, чем эта сценическая нервозность героини! Стихия музыки по временам вторгается в игру актеров и путает все карты: Татьяна, отдав няне письмо, на мгновение застывает в растерянности, затем она начинает метаться по сцене — к окну, балкону, двери. Четыре Татьяны

живых мест не так уж много. — в «Онегине» они особенно режут слух. Дело не только в разных качествах двух оркестров: педагогическое упорство дирижера способно многое преодолевать. В интерпретации К. Иванова есть кое-что идущее от того «тонкого расчета на эффект», о котором говорил Л. Толстой Чайковскому. В данном случае К. Иванов не столько «насилует» свой талант, сколько уступает не самым лучшим его сторонам. А между тем у Иванова есть и одаренность, и артистический темперамент.

Лет 18 — 20 тому назад зная сценического реализма первой подлинная оперная студия Станиславского; Большой театр долго стоял на старых рутинных путях. Но многое из того, что было находкой прежде, теперь принадлежит всем. Большой театр теперь не тот: кажется, когда слушаешь «Онегина», что театр стал моложе, и тоньше. Можно со многими частностями не соглашаться, однако спектакль в Большом театре рождает волнение у зрителя. Спектакль в театре им. Станиславского талантлив, и многое в нем превосходно, однако с грустью признаешь, что силу неотразимой убедительности здесь не сберегли. А в искусстве нельзя лишь оберегать достигнутое, — необходимо его развивать. Спектакль в финале Большого театра повторяет основную постановку, однако звучность в этом театре более тусклая и не такая компактная.

Несколько слов об артистах, хотя об этом можно было бы написать большую статью. Жада (Ленский) дает трогательный образ мечтателя и поэта; очень хорошо поет Ленского Лемешев, но лиризм и драматичность сочетаются в пении Жада (Онегин) — хороший певец, но в этой роли дидактичен, чересчур рассудителен. Образ Онегина у Чайковского много сложнее. Сливинскому удается раскрыть его более правдиво. У этого артиста в манере игры, в тембре голоса есть что-то располагающее; если бы не отдельные открытые звуки, произносимые с какой-то снобической небрежностью, голос его был бы превосходным.

Талахадзе (Татьяна) держится вначале на сцене неуклюже и резонерские фразы либретто («как я люблю под звуки песен...», «очень интересно знать...») поет с какой-то натянутостью. Но, чем дальше, чем глубже становится душевное напряжение Татьяны, тем все более точно и трогательно поет Талахадзе. Она очень одаренная певица, и если ее сценическая гибкость развивается, она сумеет стать прекрасной оперной артисткой. Нельзя не отметить двух превосходных эпизодов в игре Мельцер (театр им. Станиславского): в первой сцене, когда Онегин подходит к Татьяне, она, хотевшая проскользнуть мимо него, вздрагивает как бы от неожиданности. Три Татьяны, которых мне довелось видеть, ведут себя в этом эпизоде так, как если бы они наперед знали, что Онегин непременно к ним подойдет. В объяснении с Онегиным (третья сцена) Татьяна — Мельцер, подавленная, бессильная, сохраняет какую-то благородную сдержанность. Вот еще один пример того, как сдержанность оказывается выразительнее ненужных движений.

Чайковский в наши дни

Значение художника окончательно определяется только испытанием на время. Сто лет прошло со дня рождения Чайковского — срок вполне достаточный для того, чтобы подвести исторические итоги.

Начало творческой деятельности Чайковского совпало с расцветом деятельности так называемой «могучей кучки», идеологи которой во главе со Стасовым стали в резкую оппозицию к основателям Русского музыкального общества и консерваторий Петербургской и Московской — братьям Антону и Николаю Рубинштейнам, особенно к первому. По существу правы были обе стороны. Правы были «кучкисты», провозгласившие рождение новой, самобытной русской школы, выросшей на основе народной музыки, своим предтечей справедливо считавшей гениального Глинку.

Правы были и Рубинштейны, настаивавшие на связи русской музыки с музыкой западных классиков и на необходимости освоения русскими композиторами технического мастерства, достигнутого великими представителями западно-европейского музыкального искусства. Апологеты новых идей, так же как и сторонники лучших достижений прошлого, впадают обычно в крайность и становятся односторонними. В данном случае первые совершенно недооценивали исторического значения преемственности художественной культуры и объективной ценности творений великих музыкантов Запада, а вторые не понимали всей значительности и самобытности русской музыки, не улавливавшей механически в выработанные Западом формы, а требовавшей своего языка, своей формы. На почве этих крайностей и взаимного непонимания создались совершенно ненормальные отношения, в результате которых оценка творчества композиторов получилась весьма далекой от объективности.

Ведущими критиками того времени были: в Петербурге один из членов «могучей кучки» — Юли, а в Москве — Семен Кругликов. И тот, и другой давали уничтожающие оценки произведениям Чайковского, предсказывая им плачевную судьбу скорого забвения и объявляя каждое новое сочинение Чайковского «еще более слабым, чем предыдущее». Такой оценки не избежали даже лучшие его произведения, как 4-я симфония, «Евгений Онегин», трио и т. д.

Когда в восьмидесятых годах Чайковский стал часто выступать со своими новыми сочинениями в качестве дирижера, это мало помогло их успеху. Чайковский не был выдающимся дирижером, и присущее ему, дошедшее нередко до панического состояния, волнение при публичных выступлениях привело к тому, что такие его произведения, как 5-я и 6-я симфонии и симфоническая поэма «Воевода», при первом исполнении не имели успеха. Поэма «Воевода» была написана уже в конце жизни Чайковского. Недовольный этим своим новым сочинением, Чайковский, услышав к тому же неблагоприятный отзыв о ней Танеева, придал домой после концерта, смея партию «Воеводы». Зилоти, который был организатором этого концерта, по счастью сохранил оркестровые голоса «Воеводы». После смерти Чайковского партия была восстановлена и начата фирмой Беляева. Я был у Танеева, когда ему принесли с почти экзальтированным только что вышедшего из печати «Воеводу». Мы сыграли с ним партию в четыре руки. Танеев восхитился превосходной музыкой этого произведения и глубоко раскаивался в той боли, которую он, несомненно, причинил Чайковскому своим неблагоприятным отзывом об этой поэме.

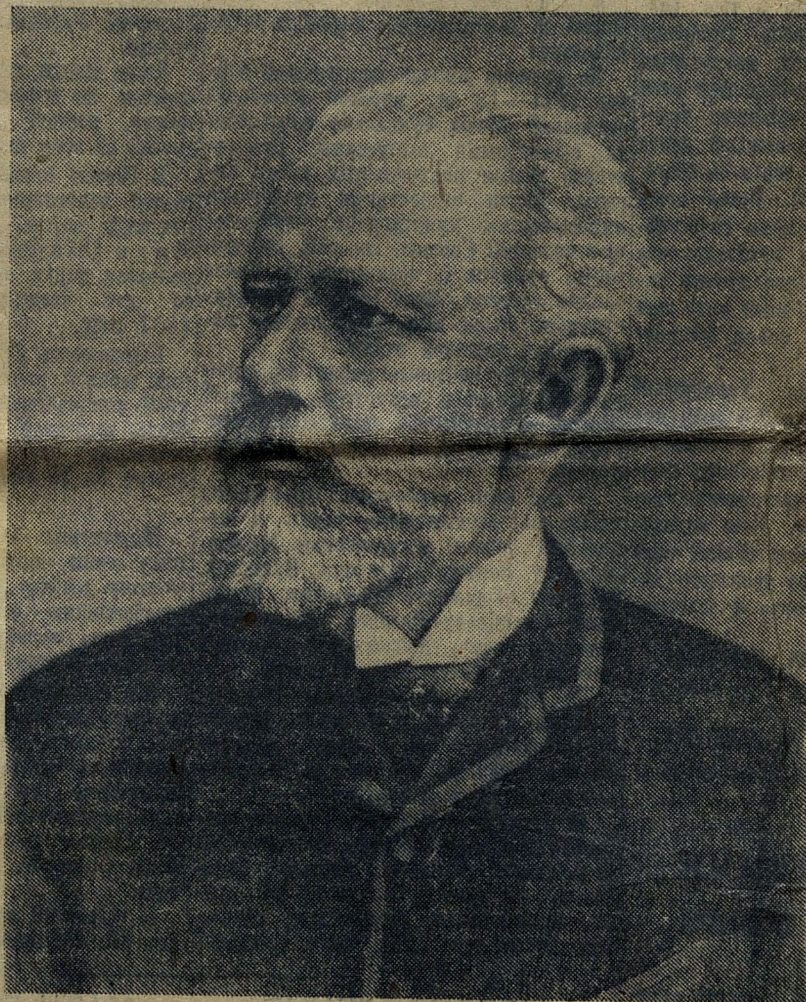
Целый мир чудесной лирики оставил Чайковский в своих романах. Интересно припомнить следующий случай: как-то в восьмидесятых годах Юли, написавший очерк о русском романсе, прочитал в Москве лекцию на тему о русском романсе, сопровождавшуюся иллюстрациями. Говоря о романсах Чай-

Баха, и Гайда, и Бетховен, и Шуберт, и Шопен, и Грин, и Глинка, и многие, многие другие. Из этого же источника черпал и Чайковский. Неистощимое мелодическое богатство его музыки своими корнями тесно связано с народным песенным началом, а элемент танца занимает весьма значительное место в его творчестве. Ярче всего любовь к танцевальным формам проявилась у Чайковского в создании трех балетов: «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Эти три балета, несомненно, лучшие балеты во всем мировом музыкальном искусстве.

Когда Чайковский умер, мне было 18 лет и я, естественно, не мог иметь случая быть с ним близко знакомым. Тем не менее я много раз слышал его как дирижера, часто видел вблизи во время его наездов в Москву. За несколько дней до смерти Чайковский, направляясь в Петербург для первого исполнения шестой симфонии, заехал из Клина в Москву. Он зашел в консерваторию и там посетил класс Танеева, с которым мы, трое учеников, занимались изучением фуги. Танеев позначкомил нас с Чайковским и показал ему наши работы. Чайковский выразил желание со следующего года, когда мы должны были перейти в класс «свободного сочинения», заниматься с нами с тем, чтобы мы посылали ему наши работы в Клин и приезжали бы к нему от времени до времени туда. Этому не удалось было осуществиться: через несколько дней Чайковского не стало.

Чайковский в жизни производил обаятельное впечатление простоты, благородства и какого-то исключительного изящества. Одет он был просто, незаметно, но в то же время элегантно. Голос его был необыкновенно приятный, речь, несмотря на его петербургское воспитание, скорее с типично московскими интонациями. Скромность Чайковского была удивительна. Приведу два-три характерных примера. Превосходный хор Синодального училища от времени до времени устраивал полукрытые концерты, в которых исполнялись произведения не только русских, но также и западных композиторов. В один из приездов Чайковского в Москву тогдашний директор Синодального училища известный С. В. Смоленский устроил для него музыкальное утро. Исполнялось, между прочим, одно небольшое хоровое произведение Чайковского, давно уже им написанное. Чайковский эту свою вещь совершенно забыл, и она ему не понравилась. Сидя рядом со Смоленским, слушая ее, он все время недовольно морщился и, наконец, спросил Смоленского: «Степан Васильевич, что это за дрянь?» Скофунженный Смоленский вынужден был сказать ему правду, на что Чайковский добродушно расхохотался. Другой случай. В сезоне 1889—90 года одним из симфонических концертов Русского музыкального общества в Москве дирижировал Римский-Корсаков. В концерте впервые исполнялось «Испанское каприччио» Римского-Корсакова. В антракте обнаружилось, что артист, игравший на кастаньетах, почему-то в концерт не пришел. Тогда Чайковский предложил свои услуги и вызвался исполнить в оркестре партию кастаньет. Храбро сделав свое предложение, Чайковский по мере приближения этого номера программы стал волноваться и при исполнении нередко сбивался.

Еще один пример. К началу 90-х годов в Московской консерватории стал уже выделяться своим талантом юный Рахманинов. Чайковский сразу очень высоко оценил его дарование, и когда 19-летний Рахманинов весной 1892 года для выпускного экзамена написал оперу «Алеко», эта опера по рекомендации Чайковского была принята к постановке в Большой театр. В том же году Чайковский написал свою «Иоланту», также принятую к постановке в Большой театр. И вот Чайковский в зените своей славы пишет юному начинающему Рахманинову письмо, в котором спрашивает его, не будет ли



П. И. Чайковский. 1887 год.

течение долгого времени противилась проникновению русских композиторов, даром что пора блеска и бурных успехов итальянцев уже прошла и публика ждала именно русской оперы.

До постановки «Онегина» Чайковский, возможно, и пытал тайные надежды на успех, но готовил он себя к неудаче. Ему казалось, что спектакль этот требует небольшого зала, полной естественности игры, что под тяжестью театральной поэмы он рухнет. Твердо знал он лишь то, что его опера «написана искренно», и на эту искренность возлагал все свои надежды. «Нынешней зимой я имел несколько интересных разговоров с писателем гр. Л. Н. Толстым... Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему побуждению, а с тонким расчетом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей,—тот не вполне художник, его труды непрочны, успех их эфемерен. Я совершенно уверовал в эту истину».

«Евгений Онегин» Чайковского был и остается оселком, на котором проверяются правдивость игры и благородная скромность сценических поступков.

Из шести оперных театров Москвы в четырех играют «Онегина»: в Большом, его филиале, театре им. Станиславского и студии им. Шадрого; во всех четырех театрах «Онегин» является одним из основных спектаклей репертуара.

Время, когда сценическая правдивость в опере игнорировалась, давно прошло. Советские музыкальные театры идут по пути сценического реализма и имеют на этом пути много побед. Реализм в опере связан с цепью трудностей, которых драма не знает. Актер поет то, что следовало бы сказать; фраза длится дольше, чем если бы была произнесена, а не спета. В этом растянутом времени и поючий, и его партнер должны найти правильное сценическое поведение. Очень может быть, что именно потому, в частности, так много ложных, пустых актерских движений на оперной сцене. Иные фразы, произнесенные в замедленном темпе, показались бы комичными, но, к счастью, в опере многое, если не все, определяется сти-

П. И. Чайковский. 1897 год.

в четырех театрах, и все мечутся лишь затем, чтобы передать душевную смятенность героини. Но в музыке она передана точнее, увлекательнее, глубже. Ведь далеко не всегда сценические движения должны развиваться параллельно тому, что дано в оркестре: может быть, сдержанность героини больше соответствовала бы смятенности музыки.

Проблема оперного реализма решается в тонком и умном определении границ между сценической логикой и условностью, между житейской правдивостью и правдивостью музыкальной.

Справедливость требует отметить, что в построении спектакля все театры, и в первую очередь Большой и им. Станиславского, имеют много талантливых режиссерских находок. И отдельные сцены, и множество частных радуют зрителя.

В Большом театре едва ли не главным героем спектакля является оркестр: пластичный и мягкий, он делает музыкальное повествование слитным и сообщает действию единство развития. У нас если и говорят об оркестре, то чаще всего о его руководителе. В исполнении «Онегина» в Большом театре дело даже не в качестве дирижера, — это вопрос особый. Вот в театре им. Станиславского дирижер К. Иванов обладает ясно выраженной индивидуальностью, его воля часто дает себя знать, однако это не всегда к пользе спектакля. Художественная зрелость оркестра Большого театра делает его воспринимчивым в передаче психологически сложной музыки. Пусть в отдельных местах хочется сделать отдельные фразы еще более тонкими, в других придают им большую драматичность,—оркестр вполне готов к тому, чтобы принять на себя еще один, тончайший, слой раскраски.

В оркестре театра им. Станиславского далеко не все так благополучно — и в звучании, и в тембре, и даже в строе. Музыка, звучащая фальшиво, никогда не будет искренней. Пусть этих фаль-

шом можно было бы написать большую статью. Жадан (Ленский) дает трогательный образ мечтателя и поэта; очень хорошо поет Ленского Леметер, но лиризм и драматичность сочетаются в пении Жадана лучше. Норцов (Онегин)—хороший певец, но в этой роли дидактичен, чересчур рассудителен. Образ Онегина у Чайковского много сложнее. Сливинскому удается раскрыть его более правдиво. У этого артиста в манере игры, в тембре голоса есть что-то располагающее; если бы не отдельные открытые звуки, произносимые с какой-то спонической небрежностью, голос его был бы превосходным.

Талахадзе (Татьяна) держится вначале на сцене неуклюже и резонерские фразы либретто («как я люблю под звуки песен...», «очень интересно знать...») поет с какой-то натянутостью. Но, чем дальше, чем глубже становится душевное напряжение Татьяны, тем все более точно и трогательно поет Талахадзе. Она очень одаренная певица, и если ее сценическая гибкость развивается, она сумеет стать прекрасной оперной артисткой. Нельзя не отметить двух превосходных эпизодов в игре Мельтцер (театр им. Станиславского): в первой сцене, когда Онегин подходит к Татьяне, она, хотевшая проскользнуть мимо него, вздрагивает как бы от неожиданности. Три Татьяны, которых мне довелось видеть, ведут себя в этом эпизоде так, как если бы они наперед знали, что Онегин непременно к ним подойдет. В объяснении с Онегиным (третья сцена) Татьяна — Мельтцер, подавленная, бессильная, сохраняет какую-то благотворную сдержанность. Вот еще один пример того, как сдержанность оказывается выразительнее ненужных движений.

Когда-то Чайковский, оперное дарование которого долго оспаривали критики, мечтал именно через оперу найти путь к сердцам людей. Теперь, когда сотни тысяч и миллионы жадно слушают его оперы, особенно хочется, чтобы исполнение их было совершенным. Путь к этому совершенству для наших театров открыт.

Ос. ЧЕРНЫЙ.

уничтожающие оценки произведений Чайковского, предсказывая им плачевную судьбу скорого забвения и объявляя каждое новое сочинение Чайковского «еще более слабым, чем предыдущее». Такой оценки не избежали даже лучшие его произведения, как 4-я симфония, «Евгений Онегин», трио и т. д.

Когда в восьмидесятых годах Чайковский стал часто выступать со своими новыми сочинениями в качестве дирижера, это мало помогло их успеху. Чайковский не был выдающимся дирижером, и присущее ему, доходившее нередко до панического состояния, волнение при публичных выступлениях привело к тому, что такие его произведения, как 5-я и 6-я симфонии и симфоническая поэма «Воевода», при первом исполнении не имели успеха. Поэма «Воевода» была написана уже в конце жизни Чайковского. Недовольный этим своим новым сочинением, Чайковский, уступая к тому же неодолимому отзвуку о ней Танеева, прийдя домой после концерта, сжег партитуру «Воеводы». Зилоти, который был организатором этого концерта, по счастью сохранил оркестровые голоса «Воеводы». После смерти Чайковского партитура была восстановлена и напечатана фирмой Беллова. Я был у Танеева, когда ему принесли с почты экземпляр только что вышедшего из печати «Воеводы». Мы сыграли с ним партитуру в четыре руки. Танеев восхищался превосходной музыкой этого произведения и глубоко раскаивался в той боли, которую он, несомненно, причинил Чайковскому своим неблагоприятным отзывом об этой поэме.

Целый мир чудесной лирики оставил Чайковский в своих романах. Интересно припомнить следующий случай: когда в восьмидесятых годах Кюи, написавший очерк о русском романсе, прочитал в Москве лекцию на тему о русском романсе, сопровождавшуюся иллюстрациями. Говоря о романах Чайковского, он подвергал их резкой критике, но когда для демонстрации их отрицательных свойств тот или другой романс исполнял, публика реагировала на это исполнение шумным выражением восторга.

Подлинное музыкальное искусство рождается из неискаженных источников творчества народа, из его песен, из его танца. Из этого источника черпали все величайшие музыканты прошлого — и

ния не только русских, но также и западных композиторов. В один из приездов Чайковского в Москву тогдашний директор Синодального училища известный С. В. Смоленский устроил для него музыкальное утро. Исполнялось, между прочим, одно небольшое хоровое произведение Чайковского, давно уже им написанное. Чайковский эту свою вещь совершенно забыл, и она ему не понравилась. Сидя рядом со Смоленским, слушая ее, он все время недовольно морщился и, наконец, спросил Смоленского: «Степан Васильевич, что это за дрянь?» Сконфуженный Смоленский вынужден был сказать ему правду, на что Чайковский добродушно расхохотался. Другой случай. В сезоне 1889—90 года одним из симфонических концертов Русского музыкального общества в Москве дирижировал Римский-Корсаков. В концерте впервые исполнялось «Испанское каприччио» Римского-Корсакова. В антракте обнаружилось, что артист, игравший на кастаньетах, почему-то в концерт не пришел. Тогда Чайковский предложил свои услуги и вызвался исполнить в оркестре партию кастаньет. Храбро сделав свое предложение, Чайковский по мере приближения этого номера программы стал волноваться и при исполнении нередко сбивался.

Еще один пример. К началу 90-х годов в Московской консерватории стал уже выделяться своим талантом юный Рахманинов. Чайковский сразу очень высоко оценил его дарование, и когда 19-летний Рахманинов весной 1892 года для выпускного экзамена написал оперу «Алеко», эта опера по рекомендации Чайковского была принята к постановке в Большой театр. В том же году Чайковский написал свою «Иоланту», также принятую к постановке в Большой театр. И вот Чайковский в зените своей славы пишет юному начинающему Рахманинову письмо, в котором спрашивает его, не будет ли Рахманинов иметь что-либо против, если его «Иоланта» пойдет в театре в один вечер с «Алеко».

В наши дни никому уже не надо доказывать, что Чайковский — великий композитор. Его музыка стала самой любимой музыкой советского слушателя. Столетие со дня рождения Чайковского празднуется во всем Советском Союзе поистине как всенародный праздник.

А. ГОЛДЕНВЕЙЗЕР.

Великий русский композитор

Пытаясь определить своеобразие творческой индивидуальности Чайковского и, в частности, его обособленность от «могучей кучки», которая была признана в то время основным течением русской национальной музыки, современные нередко называли Чайковского «западником». Пожалуй, это было самым ошибочным и вредным из тех предвзятых, которыми дореволюционный критик, бессильный перед неисчерпаемым, многообразным и сложным искусством Чайковского, затемнил подлинный облик великого композитора.

Не кто иной, как сам Чайковский, дал уничтожающую характеристику людям, пренебрегающим национальной русской культурой. «Меня глубоко возмущают те господа... которые с каким то сладострастием ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей на том основании, что в России удобства и комфорта меньше. Люди эти ненавидят мне; они топчут в грязи то, что для меня несказанно дорого и свято», — писал он в 1878 году.

В том же письме Чайковский раскрывает, что именно «дорого и свято» для него: «Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи...»

Нессыкаяемая любовь к России, «к милой и дорогой родине», неустанная забота о росте и процветании русского национального искусства — вот основная тема, которая проходит через обширное эпистолярное наследие Чайковского. Она же определяет содержание и направленность всей музыкально-критической, публицистической деятельности Чайковского и неизменно звучит в самом музыкальном творчестве композитора.

Обращение к народной крестьянской песне в ее наиболее чистых и старинных образах было великой демократической традицией, завещанной композиторами основоположником русской классической музыки — великим Глинкой. Для «кучников» это была основа их творческой программы, их плодотворных

трудов над развитием и обогащением реалистического национального искусства. Изображение народного быта и эпоса, народной фантастики, могучих картин жизни народных масс, образов русского крестьянина,—все, что ценно в творениях Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, неразрывно связано с любовной и глубокой работой над русской крестьянской песней.

Чайковский искренно сочувствовал этой стороне деятельности своих выдающихся современников.

Следом за «кущиками» он с увлечением записывает и обрабатывает народные песни, участвует в их издании. Народная песня служит музыкальной тематикой большого числа произведений Чайковского, особенно созданных в 60—70-х годах. Оперы «Воевода», «Опричник», первый квартет, симфонии первая и четвертая, музыка к «Снегурочке» — вот неполный список произведений Чайковского, в которых русская народная песня явилась важнейшей составной частью, определившей содержание, эмоциональный строй, весь стиль музыки.

Органически тяготея к народной музыке, Чайковский опущал в ней могучую опору национального стиля. Однако национальность стиля Чайковского отнюдь не измеряется количеством использованных им подлинно народных тем.

В поисках народного склада музыкальной речи Чайковский не ограничивался использованием интонаций старинной крестьянской песни. Современные музыкальные жанры, бытующие в народе, — городской лирический романс, пытанская песня, бытовые танцы — так же были творчески использованы им. Очищенные от всего случайного и художественно неполноценного, интонации бытовых народных жанров органически сочетались у Чайковского с громадным опытом классической музыки. Так складывалось подлинно демократическое и простое мелодическое искусство Чайковского — этот многостовный и богатейший склад, дающий возможность

композитору в совершенстве передавать все богатства душевного мира своих героев — русских людей второй половины XIX века.

Понятие национальной музыки было расширено Чайковским и приближено к реальной действительности.

Не случайно первым произведением, в котором наиболее совершенно и классически законченно определены черты нового национального стиля Чайковского, была опера «Евгений Онегин». Ведь в основу этой оперы легло то великое создание Пушкина, о котором Белинский в свое время писал: «Первая истинно-национально-русская поэма в стихах — была и есть — Евгений Онегин Пушкина... в ней народности больше, нежели в каком-нибудь другом народном русском сочинении».

Именно «Онегин» (вместе с бесспорной комедией Грибоедова) положил основание русской реалистической литературе, которая была исполнена глубины и истинности, которая изображала «верно свое родное, то, что у нас перед глазами», — реальных, живых русских людей, русский народ с его философией, «ежедневной, домашней, бытовою».

Направление, данное русской литературе поэмой «Евгений Онегин» Пушкина, влияло на развитие и русской музыки, хотя здесь до Чайковского национальность стиля определялась преимущественным тяготением к русской старине — сказочной и исторической, к кругу образов, неразрывно связанных со старинной крестьянской песней.

Композитором, последовательно осуществившим пушкинскую традицию народности, как наибольшее приближение (в тем, сюжете, во всем складе художественных средств) к современной действительности и современным людям, явился Чайковский.

Новизна и историческое значение оперы «Евгений Онегин» заключаются прежде всего в сохранении самого духа пушкинской поэзии, пушкинских принципов и традиций. Пушкин вдохновил композитора на поиски но-

вого национального стиля музыки и ее реалистической силы, глубины, правдивости. Это всегда и упорно подчеркивал Чайковский, определявший свое произведение, как «музыкальную иллюстрацию к «Онегину». «Если моя музыка... имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета».

Прилагаю к опере формулу Белинского, мы, разумеется, не назовем лирические сцены Чайковского «эпиклопедией русской жизни». Охват «мира русской природы, мира русского общества» в опере уже и ограниченнее, чем в романе. Но зато вторую половину формулы Белинского — «в высшей степени народное произведение» — мы можем распространить на оперу безоговорочно. Вспомним непохожее меткую, точную и конкретную при всем лаконизме и скупости штрихов звуковую зарисовку быта русской деревни и Петербурга. Вспомним реальные портреты многочисленных характерных персонажей — Лариной, Заренковой, Трике, гостей, особенно же жизненно правдивый, бесхитростно простой портрет Флиппевны — один из наиболее реалистичных национальных образов русских старух-крестьянок в оперной литературе.

Но что прежде всего дает основание назвать оперу «Евгений Онегин» произведением «в высшей степени народным» и пушкинским по духу — это музыкальная характеристика Татьяны. Как и для поэта, для Чайковского Татьяна была дорогим образом, «милым идеалом», внушавшим горячие чувства любви и нежности. В ней композитор запечатлел свои сокровенные мысли о красоте и целомудренности человеческой личности, о «могуществе и неизмеримой силе любви».

Следуя за Пушкиным, Чайковский сумел передать величие и громадность этого прекрасного женского образа на основе положений, рисующих естественные и непосредственные чувства «средней» русской девушки. Как и в романе, в опере правдиво показана

связь героини со средой, с бытовым окружением, с русской природой, с преданиями «простонародной старины». Особенно замечательны в этом отношении гениальные сцены с няней во второй картине. Реалистическая сила, психологическая глубина, национальная сущность — вот что внутренне объединяет героиню оперы Чайковского с пушкинской Татьяной.

Музыкальный стиль Чайковского, впервые выявившийся в «Евгении Онегине», произведении, подтожившем тенденции предыдущего творчества композитора, позднее получил громадное развитие. Явившись проводником пушкинской традиции народности и национальности в музыке, Чайковский необычайно обогатил музыкальное искусство. Среди русских композиторов второй половины XIX века Чайковский оказался наиболее близко связанным с современными ему течениями литературы, в частности с крупнейшими представителями русского художественного реализма — Островским, Толстым, Чеховым. Близость к этим течениям явилась определяющим моментом в формировании творческой индивидуальности Чайковского.

Присматриваясь к общему тем, сюжетов, образов, которыми насыщено богатейшее творчество Чайковского, можно усмотреть два важнейших признака, неизменно наличествующих в значительных произведениях композитора, будь то опера, симфония, камерно-инструментальное произведение или романс.

Первый признак — глубоко субъективный интимный лиризм, непосредственная и искренняя передача простых чувств, переживаний, состояний человеческой души. Признак второй — громадный драматизм, динамическая напряженность содержания.

К героям Чайковского, людям, чей душевный мир с любовью и поэтичностью благородным образом обрисован в его музыке, могут быть отнесены слова самого композитора: «Существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые».

Тема человеческой личности, «подобной мне», проходящая через все произведения Чайковского, является величайшей, его стержневым путем. Стремление нарисовать в полный рост по-

жизненный образ своего героя и наиболее ярко выявить его красоту и богатство является несомненным лейтмотивом творчества Чайковского. В операх этот лейтмотив с истинным вдохновением воплощен в женских образах: Татьяна, Мария, Настасья, Лиза — живые и цельные натуры, глубоко человеческие и простые. В женских образах с наибольшей силой выразилось умение Чайковского сочетать меткость и правдивость психологического портрета с громадной его художественной общностью, идейной насыщенностью. В каждом из индивидуально своеобразных, полных интимной прелестью образов есть общие черты большого национального типа — русской девушки, русской женщины XIX века. Их место рядом с богатейшими и поэтичными образами русской литературы (Лиза Калитина, Катерина, Анна Каренина). Как и у корифеев русского реализма в литературе, у Чайковского психологический портрет является портретом социальным; искусство интимно-субъективное, личное является искусством трагическим, искусством больших философских обобщений.

Творением Чайковского свойственным напряженным драматизм. В них почти неизменно звучит трагический акцент. Художник, для которого правдивость и искренность были высшим творческим требованием, — Чайковский, создавая портрет национального героя — своего современника, — не мог обойти его глубочайшую социальную трагедию. Раскаясь в своем творчестве высших проблем человеческого бытия, рисуя страдания человека к полноте жизненных ощущений, Чайковский неизменно обращался к образам страдания, трагической борьбы, крушения счастья, гибели и смерти.

В операх Чайковского после «Евгения Онегина», в симфонических произведениях последнего периода все более отчетливо усиливается трагический акцент (лишь отдельные произведения, как, например, «Иоланта» с ее светлым завершением, являются единичными исключениями). Но вместе с тем чем напряженнее становится одиночество героя с роком, с судьбой, чем мрачнее и безнадежнее драматические конфликты, в которые оказывается вовлечен герой, чем недостижимее мечта о сча-

стье и свете, — тем полнее и многограннее выявляются красоты и богатства человеческой личности, тем глубже воплощение больших гуманистических задач и идей композитора. Даже там, где композитор с потрясающим реализмом рисует страшный образ смерти, гнетущие картины умирания, его музыка никогда не зовет к смиренности, к отказу от борьбы, к признание тщетности усилий и порывов человеческого духа. Страстный протест, напряженная и могучая борьба за счастье, ненасытная жажда жизни и любви, вера в силу и совершенство человеческого идеала — вот прекрасная черта искусства Чайковского. Вершина этого искусства — трагическая «Пиковая дама». Ее сюжетное развитие заканчивается апофеозом смерти, но по совершенству обрисовки живых и правильных человеческих образов, по вдохновенной поэтической передаче могучего любовного стремления эта опера является классическим шедевром, произведением громадной идейно-философской силы.

Рядом с «Пиковой дамой» стоит трагическая шестая симфония. Здесь тот же круг великих психологических и философских проблем, то же богатейшее и интенсивное жизнеощущение, стремление возможно полнее и богаче воплотить черты прекрасной человеческой личности, ее напряженного и страстного протеста против гнета судьбы, ее могучую борьбу за счастье.

★

Освобожденное из-под спуда многочисленных искажений, обобщенных суждений и близоруких оценок, творчество Чайковского раскрывается в наши дни во всем своем богатстве. Благородный лирический пафос, воспитывающий чувство любви к человеку; могучий и напряженный драматизм, рожденный страстным стремлением к свету, мятельным протестом против насилия и зла; подлинно демократичная, общезначимая и классически совершенная форма, умножившая богатства народной бытовой музыки на ценнейший опыт мировой музыкальной культуры, — вот черты, за которые любит и бережно хранит советский народ наследие Чайковского.

А. ШАВЕРДЯН.