МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
Ул. Кирова, 26/6 Телефон 96-69
Вырезка из газеты
ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА
от 6 МАЯ 40 г. Газета № . . . . .
Москва

СТО ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

* * *

Р. ГЛИЭР

Народный артист СССР

ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ КОМПОЗИТОР

Чайковский был подлинным властителем дум современного ему поколения русской интеллигенции. Право на историческое представительство русского искусства своей эпохи в будущих веках остается за Чайковским неоспоримым и в наше время. Чехов, которого с великим русским композитором роднила некая общность жизнеощущения, писал в одном из своих писем к Модесту Ильичу Чайковскому: «Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр Ильич, до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом месте, третье я даю Репину, а себе беру девяносто восьмое» [1].

Высокого мнения о музыке Чайковского был Владимир Ильич Ленин. В 1903 году он писал в письме к матери: «... недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны, — особенно последней симфонией Чайковского (symphonie pathetique)». П. Н. Лепешинский вспоминает в своих мемуарах о том впечатлении, которое произвело на Ленина в 1904—5 году исполнение «Баркаролы» Чайковского. Ленин первый по окончании игры бурно аплодировал и требовал во что бы то ни стало повторения. Наконец, в начале 1920 г. В. И. Ленин в дружеской беседе со студентами вхутемасовцами, единодушно высказавшимися против оперы «Евгений Онегин», добродушно улыбаясь, заметил: «Вот как, вы, значит, против «Евгения Онегина»! Ну, уж мне придется тогда быть — за!» («Ленин в коммуне Вхутемаса». «Молодая гвардия», 1924 г. № 2—3).

Эта высокая оценка творчества Чайковского крупнейшим представителем русской литературы XIX века и величайшим революционным мыслителем, естественна и понятна. Чайковский никогда не был в своей музыке ограниченным «чистым» лириком, мастером только импрессионистического настроения, он не увлекался отвлеченным симфонизмом, не давал застарелым академическим условностям заслонять перед собою правду жизни и правду природы. Чайковский всегда воспринимал жизнь в ее движении, в столкновении различных ее начал, в борьбе и преодолении того, что принято отмечать в композициях Чайковского под названием рока. Сын своей эпохи, он ощущал себя под неослабным воздействием своего времени и общественного окружения. В письме к композитору С. И. Танееву П. И. Чайковский писал в 1891 году, т. е. незадолго до своей кончины: «Я нисколько не препятствовал веяниям времени влиять на меня... В своих писаниях я являюсь таким, каким меня сделало воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую».

Жил и творил Чайковский в годы расцвета психологического реализма в смежных с музыкой областях русского искусства — литературе, театре, живописи. Душевные бури, смятения, столкновения различных чувств и устремлений — не это ли в сущности тема и «Пиковой дамы», и 6-й симфонии и многих, многих других крупных музыкальных сочинений П. И. Чайковского! Человеческий образ никогда не остается в операх и симфониях композитора статичным, раз навсегда данным. Умение изображать человеческий характер в его развитии и сделало Чайковского одним из величайших мастеров-драматургов русской оперной сцены.

При этом Чайковский никогда нарочито не усложнял свои произведения. Правда всегда проста — Чайковский ощущал это весьма определенно. В письме к В. Погожеву (от 6 января 1891 года) композитор сам дал такую характеристику своему творчеству: «Мне кажется, что я действительно одарен свойством **правдиво, искренно и просто** выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст (речь идет об оперных либретто). В этом **я реалист** и коренной русский человек».

Вокруг имени Чайковского накопилось много всяких предрассудков, избитых, банальных определений. Так, Чайковский полностью почему-то отнесен к романтической школе в русской музыке. Такое безоговорочное определение неверно. Чайковский романтичен, поскольку он глубоко эмоционален, поскольку он владеет мастерством живописания человеческих чувств и настроений, как редко кто другой. Но в своем симфоническом творчестве Чайковский полностью унаследовал и эмоциональную стихийность Моцарта, выраженную в такой же моцартианской мелодической форме, и диалектичность музыкального мышления великого Бетховена. В своих симфониях и операх Чайковский был не только крупнейшим представителем метода психологического реализма. Композитор умел сочетать в своих крупных сочинениях также и элементы жанра и тончайшую лирику и умение в элегических отступлениях рисовать замечательные, непревзойденные в русской музыке картины родной природы.

Чувство русской природы у П. И. Чайковского действительно было изумительно глубоким и своеобразным, так же, как и его ощущение характерных особенностей психики русского человека. В этом смысле Чайковский был подлинно национальным композитором в наиболее истинном и благородном смысле этого слова. Он сам писал о себе: «Я страстно люблю все русское, русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц...» И в этом его глубочайшее родство с великим зачинателем русской национальной школы в музыке — Глинкой. Отсутствие националистической узости, ограниченности, шовинизма — этот творческий завет школы Глинки в русской музыке полностью и органически усвоен в творчестве Чайковского. Как и Глинка, Чайковский любил и умел использовать народный мелос — русский и украинский — в своих операх и симфониях. К народным мелодиям Чайковский относился как к подлинно народной художественной стихии, вне которой немыслимо никакое творчество, никакое мастерство. Народность Чайковский видел не во внешнем подражании народным мотивам, а в воспроизведении духа и характера народной музыки. Гоголевское понимание истинно национального в отличие от «стиль рюсс» было в основе творчества Чайковского: «...Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа...»

В период господства в нашей музыкальной критике вульгарных социологов Чайковского принято было зачислять в «певцы оскудевающей дворянской России». Это было настоящей клеветой на композитора, глубоко народного во всем своем творчестве и к тому же ненавидевшего современную ему русскую аристократию. В одном из своих писем от 1866 года Чайковский писал, что его раздражают «барские тонкости» при описании великосветского быта в «Анне Карениной»; что его «бесят знакомые своей невообразимой пустотой и чисто московской привязанностью ко всему отсталому, старому, к муравьевщине, катковщине».

Чайковский глубоко и реально ощущал гнет современной ему социальной среды в России. Символический образ гнетущей человека силы им был дан в теме фатума, рока, неоднократно появлявшейся в его симфонических сочинениях, в особенности последних лет. Но ощущение народной правды, народной веры в жизнь всегда присутствовало в его сознании художника.

Тема рока — этой силы, мешающей, по определению самого композитора, «порыву к счастью дойти до цели», занимающей такое большое место в его 4-й симфонии, становится особенно зловещей и гнетущей в его 5-й симфонии (1888 год). Около этого времени П. И. Чайковский писал в письме к Н. Ф. Мекк: «Атмосфера русская в сущности очень мрачная» (1890 год).

Но Чайковский не был пессимистом в общепринятом, житейском смысле этого слова. Наряду с темой фатума в его симфониях часто звучит и тема преодоления рока, тема борьбы. Одним из самых блестящих разрешений этой темы преодоления является средняя часть 6-й патетической симфонии. Да и самое название этой чрезвычайно драматической (как и, впрочем, и всех других его симфоний) симфонии глубоко знаменательно! Какой же пессимист в состоянии был бы написать такое патетическое, подлинно воодушевляющее, способное повести за собою массы на штурм, произведение!

В одном из своих писем от 1880 года Чайковский говорил о себе, как о «человеке, страстно любящем жизнь (несмотря на все ее невзгоды) и столь же страстно ненавидящем смерть». Оптимистическое отношение к миру и к жизни, ощущение глубочайшей жизненной радости, светлых сторон жизни, ее красоты — выражены с огромной художественной силой и с большим душевным темпераментом у Чайковского — в его «Итальянском каприччио» (1880), в балете «Спящая красавица», опере «Иоланте», — в этом подлинном гимне свету (1891), в «Щелкунчике» и 3-м фортепианном концерте (1893 г.). «Мысль о краткости человеческой жизни убийственно влияет на мою энергию», — писал Чайковский, — и эта ненависть к смерти, к уничтожающей человека силе «рока» выражена с необычайной силой в симфонии «Манфред», в «Пиковой даме». Свою 6-ю симфонию композитор первоначально думал назвать «Жизнь».

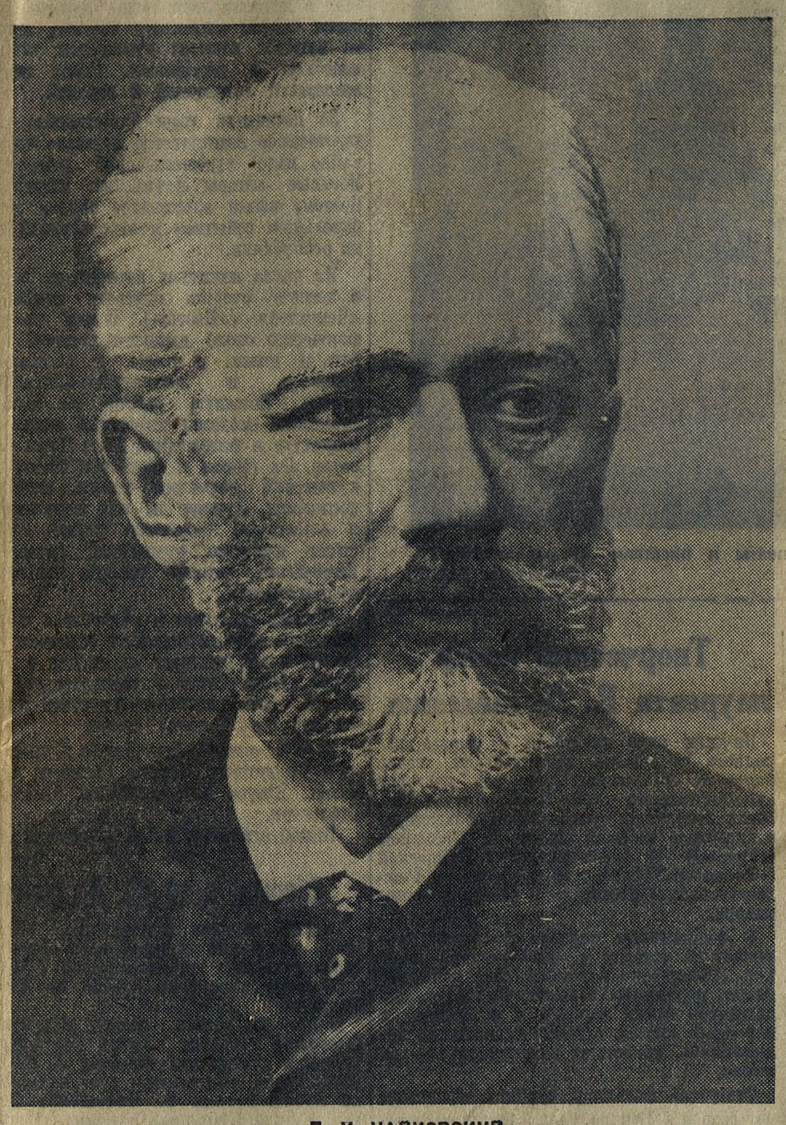
Именно его глубоко оптимистическое отношение к жизни и к собственному призванию и питало ту исключительную работоспособность Чайковского, которая способна нас восхищать и изумлять. За 30-летнюю творческую жизнь Чайковский написал 10 опер, три балета, 7 симфоний, ряд симфонических сюит, концертов, увертюр, камерных инструментальных и вокальных сочинений, кантат, маршей, хоров, свыше ста романсов и много других сочинений.

Игорь Грабарь в своей «Автобиографии» вспоминает о своей встрече с великим композитором в последние годы его жизни: «Не помню по какому поводу и в какой связи с его репликой я высказал мысль, что гении творят только по «вдохновению». Он остановился, сделал нетерпеливый жест рукою и проговорил с досадой: «Ах, юноша, не говорите пошлостей. Вдохновения нельзя выжидать, да и одного его недостаточно, нужен прежде всего труд, труд и труд. Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться».

Велико романсное наследство П. И. Чайковского. В 102 сочинениях этого жанра композитор «раскрыл душу» целого ряда русских и переводных поэтических произведений, сделал многие из них не только широко популярными, но и в подлинном смысле народными. И здесь Чайковский оставался подлинно национальным в своем творчестве, хотя, как и в своих симфониях и операх, не замыкался в ограниченные национальные рамки. Им написана музыка на тексты Пушкина и Гете, Фета и Гейне, А. Толстого и Мицкевича, Плещеева и Сырокомли, Апухтина и Тютчева, Мея и Некрасова, Майкова и Шевченко, Огарева и Лермонтова и многих, многих других. Раскрытие музыкального содержания такого огромного количества поэтических произведений одним композитором — явление не частое в истории не только русской, но и мировой музыки.

В минуты своих раздумий о будущем композитор мечтал о том, чтобы увеличивалось количество людей, которые понимают и любят его творчество. Но он никогда и не мечтал о том, что его искусство станет подлинно народным по тому необычайно большому интересу, который к нему проявляют самые широкие круги всех народов, населяющих необ'ятный Советский Союз.

[1] А. П. Чехов. Неизданные письма. Изд. 1930 г. Стр. 170.



П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

■ ■ ■

ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ

В эпистолярном наследстве Петра Ильича Чайковского имеется много документов, характеризующих отношение композитора к своему любимому детищу — опере «Евгений Онегин». Письма эти, кроме того, говорят о той борьбе, какую вел Чайковский с руководителями «казенных театров», как он относился к театральной молодежи.

В письме из Рима к бывшему директору Московской консерватории Н. Г. Рубинштейну Чайковский говорит:

«Я писал эту музыку («Евгений Онегин». — **Ал. И.**) с такой любовью, с такой искренностью. Особенно я дорожу следующим: 1) первый дуэтик за сценой, который потом обращается в квартет; 2) ариозо Ленского, 3) сцена с няней, 4) хор девушек».

И далее в том же письме:

«При тщательной постановке, при таком чудном исполнении, как у Вас (в Московской консерватории. — **Ал. И.**) бывало до сих пор, эта опера с ее безыскусственным сюжетом, с ее чудным текстом, простыми человеческими чувствами и положениями должна производить поэтическое впечатление».

Один из первых преподавателей Московской консерватории, Чайковский глубоко ненавидел казенные подмостки тогдашней оперы. Естественно, что еще при создании оперы «Евгений Онегин» Чайковского волновала мысль не только об ее исполнителях, но и о месте постановки.

В этой связи чрезвычайно интересны строки письма Чайковского к исполняющему обязанности директора Московской консерватории К. К. Альбрехту (из Венеции от 15/3 декабря 1877 года).

Приводим в извлечении текст этого письма по оригиналу, хранящемуся в отделе письменных источников Государственного Исторического музея.

«Ты чудный и милый человек, — писал Чайковский Альбрехту, — я тебя ужасно люблю... Но все-таки ты **Макиавель.** Это я говорю по поводу **Онегина.** Ты очень мило и аппетитно позолотил пилюлю, которую мне пришлось проглотить. В сущности, вся штука в том, что найдено неудобным и затруднительным ставить на консерваторском спектакле мою оперу. А так как я рассчитывал, что ее поставят, то мне это неприятно и ты не хотел **сразить** меня **сразу.** Благодарствуй, милый.

Но вот что я тебе скажу. Если мне ждать **настоящую** Татьяну, **настоящего** Онегина, **идеального** Ленского и т. д., то опера моя, конечно, никогда не пойдет на сцене. Для меня **Климентова**, какая она ни есть, все-таки лучше, чем Рооб, Велинская, Меншикова и т. д., потому что она будет промуштрована Гальвани, тобой, Самариным и Рубинштейном.

Гилев для меня тоже лучше Мелоникова, а **Зильберштейн** лучше Додонова, потому что они ученики, юноши, у них не будет этой омерзительной, пошлой рутины, которой для моей новой оперы я боюсь больше всего. Пойми меня, рали бога Карлуша.

Я **никогда** не отдам этой оперы в дирекцию театров, прежде чем она пойдет в Консерватории. Я ее писал для Консерватории потому, что мне нужна здесь не Большая сцена с ее **рутиной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера** и т. д. и т. д.

Для **Онегина** мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут **просто,** но **хорошо** играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы), 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а **людьми,** принимающими участие в действии оперы, 5) капельмейстер должен быть не машиной и даже не музыкантом а-ла **Направник...**

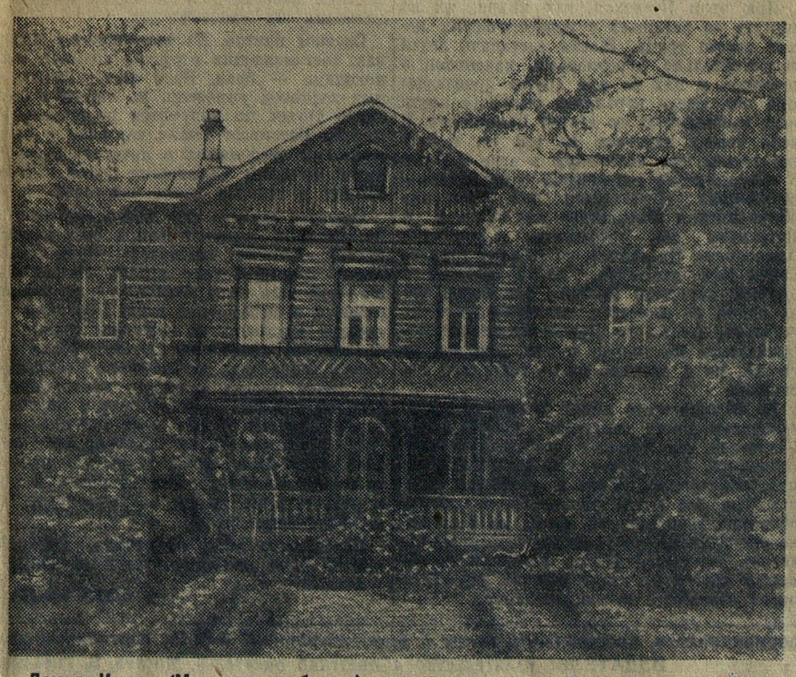
...Пойми это, Карлуша, рали бога. Я не отдам **Онегина** ни за какие блага ни Петербургской, ни Московской дирекции и если ей не суждено итти в Консерватории, то она не пойдет нигде.

Я очень понимаю, в чем дело. Вы поставили **Белую Даму.** Вам нужно дать пиэсу для класса Самарина, и моему Онегину просто места нет. Но и Ник. Гр. и тебе жалко меня разочаровать и Вы хотите отделаться хитростями. Но ради бога не думайте, что я обижусь, если **Онегин** не пойдет. Если некогда его ставить нынче, поставим его целиком в будущем году. Я готов ждать сколько угодно. Что касается того, что **Климентова** не годится, то поверь, что **никогда** не найдется певицы, которая бы вполне годилась. И если ждать этой **идеальной** Татьяны, то придется ждать до будущего века. Итак, когда Рубинштейн прочтет это письмо и ты с ним обстоятельно переговоришь, то напишите мне прямо да или **нет.** Мне нужно это знать, чтобы распланировать свои занятия. Еще раз повторяю, что я нисколько не обижусь, если решите отложить постановку Онегина до будущего года» *.

А. ИВАЩЕНКО

* М. Н. Климентова (впоследствии — Муромцева), М. И. Зильберштейн (по сцене — Михайлов) и С. Гилев, в то время только начинавшие молодые дарования, не замедлили выдвинуться в ряды первоклассных оперных исполнителей на московской и петербургских сценах.

■ ■ ■



Дом в Клину (Московская область), где жил и работал П. И. Чайковский. Сейчас здесь музей его имени

* * *

В. НЕЙШТАДТ

ЧАЙКОВСКИЙ И ПУШКИН

Мировое имя Чайковский приобрел не только как великий симфонист, но и как замечательный оперный композитор. Лучшие из его опер — «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», наряду с «Русланом» Глинки, «Русалкой» Даргомыжского, «Борисом Годуновым» Мусоргского и «Золотым петушком» Римского-Корсакова — составляют величайшую славу и гордость русской оперной музыки. Замечательно, что все эти оперы написаны на пушкинские сюжеты. Пушкинское слово вдохновляло русских композиторов на создание крупнейших музыкальных полотен. Мало того, творчество гениального поэта подсказывало им пути для разрешения новых собственно музыкальных задач. «Руслан» Глинки получил музыкальное воплощение на основе пушкинского понимания искусства. Пушкин своим творчеством помог Глинке осознать задачи русской национальной музыки. Благодаря Пушкину Глинка сам стал основоположником нового русского музыкального языка, стал учителем всей великой плеяды русских композиторов. Тем самым история новой русской музыки, начинаясь с Глинки, начинается одновременно и с Пушкина.

Но дальнейшее развитие русской музыки связано с Пушкиным не только через Глинку. Пушкин продолжал оставаться живым возбудителем музыкального звучания, входя неот'емлемой принадлежностью в творчество почти каждого русского композитора, властно требуя переосмысления музыкальных возможностей для музыкального воплощения пушкинских тем. На примере Чайковского с особенной ясностью раскрывается значение Пушкина для русской музыки.

Чайковский с юных лет относился к Пушкину восторженно. Если музыкальным кумиром для композитора был Моцарт, то можно без преувеличения сказать, что поэтическим кумиром для него был Пушкин.

Казалось бы, что преклонение перед поэтическим гением Пушкина должно было в первую очередь сказаться в романсовом творчестве Чайковского. Как известно, Чайковский был великий мастер романса и очень любил эту музыкальную форму. Однако на слова Пушкина он написал всего один романс («Соловей, мой соловейко» 1886). Чем об'яснить такой странный, на первый взгляд, факт? Один из друзей Чайковского, музыкальный критик Н. Д. Кашкин, так ответил на этот вопрос: «Чайковский в разговоре со мной сказал однажды, что не может почти писать романсы на слова Пушкина, потому что у поэта все выражено так ясно, полно и прекрасно, что музыке договаривать нечего». Сам Чайковский в одном из писем к Н. Ф. фон-Мекк еще более углубленно об'ясняет нам это обстоятельство. Пушкин, пишет Чайковский, «силою своего гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть **что-то,** проникающее в самую глубь души. Это **что-то** и есть музыка».

Такое утверждение музыки в стихах поэта есть высшее признание со стороны музыканта. Проникаясь этой музыкой до глубины души, Чайковский и не ощущал потребности перекладывать музыку лирического стиха Пушкина в вокальное звучание. Но в поэзии Пушкина Чайковский не только расслышал музыку, он проникся и глубоким содержанием этой поэзии, он влюбился в гениальные образы, созданные Пушкиным, и в один прекрасный день почувствовал неотразимое желание «озвучить» эти образы.

Мысль о создании оперы «Евгений Онегин» зародилась у Чайковского в 1877 году. К этому времени им было написано уже четыре оперы, но все они в той или иной мере не удовлетворяли композитора. Когда же он обратился к «Онегину», он сразу почувствовал, что эта тема вырвет его из ненавистной ему оперной рутины, ибо Пушкин своим романом подсказывает ему форму оперы, резко отличную от традиционной. Чайковский рассказывает в письме к братьям, как он провел бессонную ночь, перечитывая «Онегина», в результате чего им был набросан сценарий будущей оперы. В этом же письме он раскрывает, на какие мысли о существе оперы навел его Пушкин: «Как я рад, — пишет Чайковский, — избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в «Онегине»! Я не заблуждаюсь, я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, **человечность, простота сюжета** в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки».

К работе над оперой Чайковский приступил с восторгом. «Я таял и трепетал от невыразимого наслаждения, когда писал ее», — признавался он позднее в письме к С. И. Танееву. В процессе работы перед композитором все более и более раскрывалось значение нового оперного содержания, связанного и с новым характером оперной музыки. «Содержание очень бесхитростно, сценических эффектов никаких, музыка, лишенная блеска и трескучей эффектности». Так характеризовал сам Чайковский свою оперу, приступив к инструментовке первого акта. В этом же письме (к фон-Мекк, 30 августа 1877 г.) он пишет далее: «Поэтому те, для которых первое условие оперы — сценическое движение, не будут удовлетворены ею. Те же, которые способны искать в опере музыкального воспроизведения далеких от трагичности, от театральности, **обыденных, простых, общечеловеческих чувствований,** могут (я надеюсь) остаться довольны моей оперой».

Следует заметить, что под «сценическим движением» и «трагичностью» Чайковский разумел здесь внешние и мелодраматические эффекты традиционных оперных сюжетов. Это очень ясно раскрывается в письме к Танееву, написанному уже по окончании оперы: «Я, — пишет Чайковский, — мало заботился о том, есть ли движение, эффекты и т. д. Плевать мне на эффекты! Да и что такое эффекты? Если вы их находите, например, в какой-нибудь «Аиде», то я вас уверяю, что ни за какие богатства в мире я не мог бы теперь написать оперу с подобным сюжетом, ибо мне нужны люди, а не куклы: я охотно примусь за всякую оперу, где хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною также испытанные и понимаемые».

Подобно Мусоргскому, но независимо от него, Чайковский пришел к реалистической опере, к музыкальному изображению живых человеческих характеров — в противовес ходульным героям и фальшивым страстям традиционной оперы. Этим Чайковский в немалой степени был обязан Пушкину, и сам он всегда горячо на этом настаивал. «Если моя музыка к «Евгению Онегину» имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета...»

Так писал Чайковский о своей опере пять лет спустя после ее создания. И дав замечательный по психологической верности анализ содержания пушкинского «Онегина», Чайковский сделал следующий вывод: «Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы» (письмо к фон-Мекк, 28 сентября 1883 г.).

Здесь Чайковский сблизился в своем взгляде с генеральной линией русской поэзии, с той линией, за которую несколько десятилетий спустя европейская критика вознесла русскую поэзию на недосягаемую высоту. Великая заслуга Чайковского в том, что, восприняв эту линию через Пушкина, он перенес ее в область оперы, найдя для этого соответствующие музыкальные средства и соответствующий музыкальный язык. Не буду останавливаться на музыкальных средствах опер Чайковского, но о музыкальном языке его в этой области нужно сказать хотя бы словами самого композитора. «Я теперь пришел к тому убеждению, — писал Чайковский вскоре после окончания «Онегина», — что опера вообще должна быть музыкой, наиболее общедоступной из всех родов музыки... Из этого, конечно, не следует, что оперная музыка должна быть банальнее, пошлее всякой другой. Нет! Дело не в качестве мыслей, а в стиле, в способе изложения...»

Способ изложения, т. е. музыкальный язык «Евгения Онегина», отличается необычайной простотой и доступностью. Чайковский, работая над пушкинским материалом, воспринял и перенес в музыку великий завет Пушкина, завет простоты.

Обратимся теперь к «Пиковой даме», созданной Чайковским в 1890 г. Либретто к этой опере было сделано братом композитора Модестом Чайковским, по заказу дирекции театров, для композитора Кленовского. Чайковский очень жалел, что не он будет писать оперу. «Пиковая дама», видимо, давно занимала его мысли. Сюжет ее великолепно гармонировал со сложившимся у композитора взглядом на существо оперы. В нем, при отсутствии внешних эффектов, внешнего движения, заключалось большое внутреннее движение, динамика человеческих характеров, — «сквозное действие», сказали бы мы теперь словами Станиславского. А именно в этом и видел Чайковский основное условие оперного построения.

Когда Кленовский отказался от «Пиковой дамы», директор театров Всеволожский предложил написать эту оперу Чайковскому. Петр Ильич согласился немедленно, но, согласившись, он вынужден был принять либретто в том виде, как оно было утверждено Всеволожским, который и сам приложил свою властную, но неискусную руку к либретто. Усилиями Модеста Чайковского и директора театров сюжет «Пиковой дамы» Пушкина был искажен елико возможно в угоду оперных традиций, царствовавших на казенной сцене.

Создавая оперу, Чайковский неоднократно заносил в свой дневник записи о ходе работы. И вот мы читаем в дневнике эти лапидарные отметки: «Работал с усилием». «Трудненько работалось». «Трудно дается». Как это не похоже на творческое состояние во время работы над «Онегиным», которого Чайковский написал почти без помарок. В чем тут дело? Может быть, все же «Пиковая дама» не вызвала у него настоящего вдохновения? Но в одной из дневниковых записей Чайковского мы читаем: «Курьезно — я и вдохновение испытываю до безумия и трудности».

Нет, трудности, которые испытывал Чайковский, создавая «Пиковую даму», нервное состояние, которое он переживал («был очень нервен от работы», — записывает он несколько раз), происходили не от отсутствия вдохновения. Они были связаны с тем, что Чайковский писал свою оперу **вопреки** либретто. Он создавал свои музыкальные образы, держа в голове поэтические образы пушкинской новеллы, но вынужден был укладывать их на прокрустово ложе «одобренного» либретто. Это, конечно, не легкая работа, особенно при высоком вдохновении.

Между гениальной музыкой Чайковского и либретто «Пиковой дамы» есть несомненный разрыв. Музыкальные характеристики не совпадают со сценическим и текстовым содержанием. Музыкальные характеристики оперы властно уводят нас от либретто к Пушкину, к его замыслу, к его основной идее «Пиковой дамы». Не любовный конфликт (как того хочет либретто), а конфликт социальный, проистекающий из страсти к деньгам, — вот основное содержание «Пиковой дамы» Чайковского. Отсюда и только отсюда идет у Чайковского вся психологическая разработка образа Германа. Музыкальное выражение этого образа сделано с потрясающей силой. Человеческий характер и процесс, приводящий этот характер к гибели, нарисованы с подлинной реалистической глубиной и вместе с тем средствами необычайной простоты. Как и в «Онегине», Чайковский остался верен Пушкину, как и в «Онегине», он показал себя достойным своего великого учителя, гений которого оплодотворил не только русскую литературу, но и русскую музыку.