

## ПЕСЕННЫЕ ИСТОКИ СИМФОНИЗМА ЧАЙКОВСКОГО

А. АЛЬШВАНГ

В шестидесятые годы прошлого века вопрос о народности в русском искусстве волновал многие умы. Несмотря на тяжелые репрессии против идеологов демократического движения, в русском искусстве развивалось и крепло реалистическое направление, тесно связанное с народностью в ее революционном значении. Это не означало, конечно, что все представители русского искусства реалистического направления были и теоретиками общественного прогресса; но их передовое мировоззрение запечатлевалось в практической деятельности—в их творчестве, в создаваемых ими образах. На эту тему ярко высказывался Н. Добролюбов в статье «Темное царство» (1859 г.); об этом же говорил В. Стасов в статье «Двадцать пять лет русского искусства» (1882—1883 гг.).

В определении понятия народности в шестидесятые годы существенное значение имела роль человеческой личности в общей картине русской жизни. «Личность, прежде так мало стоившая, стала теперь на первый план. Художник не хотел более заботиться о том, что думали, говорили и делали предшественники, великие и малые образцы: он прежде всего чувствовал в себе жизнь, силу, возникающие образы, шевелящуюся мысль и чувство — и это-то все внутреннее движение свое он хотел передавать. Но в таком случае художник немедленно становится индивидуален и национален. Не посторонние, не чужие, не давнишние и не дальние сцены, лица и характеры теснятся у него в воображении и чувстве, а то, что его всякий день окружает, среди чего он живет с утра до вечера»<sup>1</sup>.

С этим пониманием личности во многом был связан метод психологического реализма в русском искусстве — метод, проникавший глубоко в толщу народной жизни, давшей материал и для драматургии Островского, и для поэзии Некрасова, и для картин Перова... Он мог окрепнуть и развиваться только благодаря глубоким процессам, происходившим в

<sup>1</sup> В. Стасов. «Двадцать пять лет русского искусства». Избр. соч., т. II, М., 1952, стр. 417.

жизни народа. Горькая доля человека из народа после реформы стала его «личным делом», что еще более обострило ощущение его бесправия и незащитности перед сильными мира сего, а это, в свою очередь, усиливало сопротивление гнету.

Идеей народности в духе освободительного движения проникнут и реализм русского музыкального искусства, получивший свое ярчайшее развитие прежде всего в опере и программном инструментализме. Метод психологического реализма направлял композиторов на поиски таких средств выразительности, которые способствовали бы наибольшей характерности и драматичности музыки. Первоисточником наиболее устойчивых по своему значению, а следовательно, и наиболее ценных для программной и драматической музыки характеристик было для композиторов народное творчество во всех его жанрах.

Это общеизвестное положение, однако, упускалось из виду некоторыми теоретиками, отвергавшими выразительные возможности музыкального искусства. Одним из их доводов против программной музыки было то, что средства музыкальной выразительности быстро стареют; при этом игнорировалась народная музыка как носительница определенных выразительных функций.

Г. Ларош в работе «Нечто о программной музыке» (1900 г.) писал, что «средства выражения и изображения скоро стареют и меняются», иллюстрируя это примерами из произведений профессиональных композиторов; но он не считал нужным отметить в этой работе поразительную живучесть образной силы народной музыки, ее нетускнеющую яркость и характерность.

А между тем реалистическое направление в русской музыке было обязано своими успехами прежде всего обращению композиторов к народному творчеству. При этом большую роль играло понимание народного искусства не как некоей самодовлеющей эстетической ценности, а как живого выражения современности.

Народная песня была всегда социальным организмом, отражавшим внутренние процессы народной жизни. Песня разделила со своим создателем тяжесть крепостного рабства: ее преследовали, как выразительницу вольного духа народа.

Вот что сообщал об этом исследователь истории народной песни Т. Мартемьянов: в 1768 году «Прокофий Демидов писал, что исторических песен надо искать в Сибири, «понеже туда всех разумных дураков посылают, которые прошедшую историю поют на голосу». Таково было тогдашнее положение песни в устной форме.

Не лучшим оно было и в печати. Здесь еще больше стеснены были песни на исторические сюжеты. Издатели песен остерегались сюжетов, где так или иначе были замешаны «знатные фамилии». Под цензурной опалой находились и многие бытовые песни. Из последних некоторые совсем не нашли себе места в печати. Такова была, например, судьба песен, касавшихся крепостного права. Большая часть сатирических песен, особенно если в них речь шла о «высших сословиях» — о духовенстве и дворянстве, также долгое время совершенно «отметалась» в печати.

Французская революция 1848 года вызвала в царской России учреждение секретного «бутурлинского комитета», главной обязанностью которого был надзор за печатью. Он не оставил в покое и народную песню. Комитет был чрезвычайно подозрителен — всюду в печати ему мерещилась крамола. К песне он был особенно строг, когда она проникала в «низшие классы» — в народную массу; здесь дозволялось только самое невинное.

«...Надзор за песнями, таким образом, сделался еще строже, инквизиционное. История и сатира в песне были заглушены раньше; теперь велено было не давать спуска и бытовым — истреблять их, а не сохранять в памяти»<sup>1</sup>.

По свидетельству Н. Костомарова, в пятидесятых годах прошлого века саратовский полицмейстер «ездил по городу и при встрече там поющих и играющих лупил плетью. Это произвело большой переполох в Саратове, в котором, как во всех поволжских городах, с утра до поздней ночи то тут, то там носится, бывало, над рекой народная песня. Но тут замолкли на время все песни, перестали собираться веселые хороводы. Словно замер город, каким-то другим стал...»<sup>2</sup>

Обобщенность литературных образов в поэтической символике народной песни нередко была необходимым убежищем для народной фантазии, и чем больше скрывалось за этими обобщениями накопленных жизнью конкретных образов, событий, чувств, тем богаче была музыкальная сторона песни (кстати сказать, менее уязвимая для цензуры). Касаясь характерных черт русской народной песни, Г. Ларош писал: «Не отразились ли здесь, в неисследованном и безвестном микрокосме, крутая воля русского человека, его ясный и трезвый ум, его потребность широкого раздолья, его ненависть к стеснению и оковам?»<sup>3</sup>

Такие многозначительные и даже конкретные («ненависть к стеснению и оковам») определения родились у Г. Лароша на основе изучения именно музыки и песен, вне зависимости от текстов, в которых, как мы уже знаем, «ненависть к оковам» и не могла получить прямого выражения.

Раскрытие огромных богатств, таившихся в музыке народной песни, началось в творчестве Глинки. Принципиально новое использование народной музыки в профессиональном искусстве развивалось русскими композиторами глинканской школы, и в первую очередь Даргомыжским. Пробуждение народной песни — «спящей красавицы» — к новой жизни — вот что отличало этот принцип. Он был подсказан самой жизнью.

Современники чутко улавливали особенности развития песни в новых условиях. «Наша песня, — писал Ап. Григорьев, — не сдана в архив: она доселе живет в народе, творится по старым законам его самобытного творчества, новое чувство, новое содержание укладывается иногда в готовые, обычные, старые формы, старое не умирает, оно живет и продолжается в новом, иногда остается совершенно нетронутым, иногда разрастается, иногда, пожалуй, искажается, но во всяком случае живет»<sup>4</sup>.

Советский музыковед М. Друскин отметил появление в журнале «Современник» (1864 г., июль) статьи, говорившей о новых веяниях в крестьянской песне. Автор статьи писал, что новые песни «берутся обыкновенно из молчановских песенников и даже из стихотворений Пушкина, Лермонтова и Кольцова. Эти романсы и стихотворения, которые нередко можно слышать в петербургском и вообще городском простонародьи, начинают проникать и в деревенскую публику...»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Т. Мартемьянов. «Из истории народной песни». «Исторический вестник», 1904, ноябрь.

<sup>2</sup> Автобиография Н. Костомарова. «Русская мысль», 1885, июнь.

<sup>3</sup> Г. Ларош. Статьи. М., 1913, стр. 24.

<sup>4</sup> Ап. Григорьев. Собр. соч., М., 1915, вып. XIV, стр. 6.

<sup>5</sup> Вл. Александров. «Деревенское веселье в Вологодском уезде. Этнографические материалы».



*П. И. Чайковский*  
*(Снимок сделан в Киеве ок. 1890 г.)*  
*Публикуется впервые*

(Из собрания Центрального Музея Музыкальной культуры им. М. И. Глинки)

Новые тексты часто пелись на старые мелодии, иногда вызывая новые мелодические варианты. Фабрично-заводской фольклор испытывал воздействие городской романсовой лирики, причем в рабочей песне преобладала конкретная жизненная тематика. Важную роль сыграло песенное творчество революционных поэтов-народников. Революционный текст, примененный к мелодии народной песни, высекал из нее, как искру, элемент активности. М. Друскин в своей книге о русской революционной песне приводит пример варианта народной песни «Я посею ли, млада» с новым текстом:

Долго нас помещики душили,  
Становые били,  
И привыкли всякому злодею  
Подставлять мы шею...

Появление этой песни связывается с волнениями казанских студентов в 1861 году, вызванными расстрелом крестьян села Бездна. Это была подлинно массовая песня, с которой тогдашнее революционно настроенное студенчество выходило на уличные демонстрации.

Напомним, что мелодия одного из городских вариантов песни «Я посею ли, млада» была богато разработана в финале Первой симфонии Чайковского.

Наряду с рождением новых песен происходил сложный процесс переосмысления, переинтонирования старого песенного наследия. В этом смысле важная роль принадлежала Москве и московскому музицированию во всем его разнообразии. «Жадно восприимчивый слух Чайковского... застал это многообразное цветение песни буквально на московских улицах. А. Кастаньский, Н. Кашкин рассказывали мне, что такое была творимая, не застывшая в своих архаических пластах, народная песня в ее, так сказать, *яви*, в живых многообразнейших интонациях, да еще рядом с повсеместно звучащей напевной русской речью, недалеко, совсем еще недалеко отстоявшей от «языка московских просвирен», которым наслаждался Пушкин»<sup>1</sup>.

«Народно-песенное половодье» шестидесятых годов представляется нам не кристальным чистым родниковым потоком, а бурной массой талых вод, увлекающих с собою все встречающееся на пути. Не хладнокровно созерцающий, а страстно сопереживающий все явления современной ему жизни Чайковский обобщил уже в раннем своем творчестве целый мир образов, пронесшихся перед ним в пестрой смене и увлекаемых единым порывом весеннего возрождения.

Все разнообразие форм, жанров, новых художественных ценностей, использованных Чайковским в его музыке, было отыскано зорким глазом художника в этом жизненном потоке; даже и там, где было принято видеть лишь «низменность» чувств и мыслей, он распознал страстную тягу к выходу из ограниченного круга интересов, стремление к счастью, к красоте. Новые герои, выдвинутые самой жизнью из разночинных слоев и ставшие предметом изображения в русском искусстве, несли с собой тяжелое наследство традиций и быта, изломанного жестокими условиями действительности. Вместе с тем они же несли запас нерастраченных душевных сил, жажду деятельности и живую восприимчивость ко всему прекрасному.

Говоря на языке этих героев, не отступая от жизненной правды, русские писатели (например, современники Чайковского Островский и Че-

<sup>1</sup> Б. Асафьев. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского». Избр. труды, т. II, М., 1954, стр. 161.

хов, сами выходцы из разночинной среды) создавали произведения, полные высокой поэзии и красоты. Достаточно вспомнить «Грозу» Островского, «Степь» и «Ведьму» Чехова. В их глубоко проникающем внимании к жизни простых, обыкновенных людей сказался благородный гуманизм прогрессивного русского искусства. Эти же черты проявились и в музыкальном творчестве Чайковского.

Русское искусство шестидесятых годов продолжало и развивало пушкинские традиции. Великому поэту приходилось в свое время так же воевать за новых героев в искусстве, как и художникам-шестидесятникам:

Допросом музу беспокоя,  
С усмешкой скажет критик мой:  
— Куда завидного героя  
Избрали вы! Кто ваш герой?  
— А что? — Коллежский регистратор.  
Какой вы строгий литератор!  
Его пою. Зачем же нет?  
Он мой приятель и сосед...

В бурную эпоху шестидесятников, когда пульс общественной жизни бился ускоренно и тревожно, верным критерием красоты и силы реализма для художника было народное творчество. Для композиторов таким критерием были старинные русские крестьянские песни и пляски, а также национальные элементы музыкальных культур других народов. Это придавало музыкальным произведениям и характерную национальную окраску и силу обобщения, накопленную и отлитую в совершенные формы опытом многих поколений. Разрыв с таким критерием неизбежно привел бы художника к ложной условности стиля.

Пути претворения народного творчества в профессиональном искусстве были и просты и очень сложны; иногда современники не могли оценить по достоинству национальный характер тех или других произведений, как не могли они правильно оценить и значение многих важных явлений жизненной действительности.

Чайковскому, в частности, довелось при жизни испытать недооценку многих своих сочинений со стороны профессиональной критики. Не к чести последней приходится сказать, что в подобных случаях критерий прекрасного и совершенного был в руках критиков мертвым капиталом, тогда как в руках художника-творца он приобретал свойства живого организма, способного к развитию, обновлению и обогащению.

Чем богаче натура художника, чем многостороннее его дарование, чем шире его творческий кругозор, тем глубже взаимодействие личного с общим, народным. В этом взаимодействии вырабатываются черты стиля композитора, служащие отпечатком не только его личности, но и его взаимоотношений с реальным миром.

Критики, оценивающие творчество художника, должны, стало быть, глубоко проникать не только в характер его индивидуальных черт, но также и в сущность жизненных явлений, питающих его искусство, — иначе они окажутся в роли педантов, которые, по словам Н. Добролюбова, «нахально пренебрегают живыми отношениями автора к своей публике и к своей эпохе» и, «отыскивая какого-то мертвого совершенства, выставившего нам отжившие, индифферентные для нас идеалы, швыряя в нас обломками, оторванными от прекрасного целого... постоянно остаются в стороне от живого движения, закрывают глаза от новой, живущей красоты, не хотят понять новой истины, результата нового хода жизни»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. Добролюбов. «Луч света в темном царстве». Избр. соч., М.—Л., 1947, стр. 288.

(«Уже в первом симфоническом произведении Чайковского — увертюре к драме Островского «Гроза» (1864 г.) — мы наблюдаем развитие мелодического образа народной песни.

На третьем году обучения молодой композитор получил от А. Рубинштейна задание на лето — написать оперную увертюру. Брат Чайковского Модест Ильич вспоминал: «Чуть ли не с тех пор, что он посвятил себя музыке, его мечтой было написать оперу на сюжет его самой любимой русской драмы — «Грозы» Островского». Повидимому, Петр Ильич хранил впечатление от «Грозы» еще со времени ее петербургской премьеры, состоявшейся 2 декабря 1859 года. По словам Модеста Ильича, любимыми актерами композитора в Александринском театре были Мартынов и Снеткова 3-я, т. е. артисты, исполнявшие главные роли в «Грозе» — Катерины и Кабанова.

Появление на сцене «Грозы» было событием в русской общественной жизни и вызвало много откликов в печати; сразу определились, с одной стороны, резко отрицательное отношение к ней реакционной критики, а с другой — высокая оценка представителями демократических кругов. Н. Добролюбову принадлежит наиболее полное и глубокое определение идейного смысла этой драмы в известной статье «Луч света в темном царстве» («Современник», 1860 г.). «Характер Катерины, как он исполнен в «Грозе», составляет, — по словам Н. Добролюбова, — шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни...»<sup>1</sup>

Итак, Чайковский остановился на сюжете, подлинно народном и современном. Молодой композитор сразу стал на путь творческих исканий, близко связанных с прогрессивными, новаторскими устремлениями русской литературы.

Увертюра «Гроза», несмотря на свое несовершенство, — произведение крупного значения. «Потребность возникающего движения русской жизни» (слова Н. Добролюбова), чутко уловленная и выраженная в «Грозе» Островским, получила интересное и принципиально важное отображение в музыке Чайковского.

Вот литературная программа этого сочинения, найденная среди ученических рукописей Петра Ильича: «Вступление: адажио (детство Катерины и вся жизнь до брака), аллегро (намеки на грозу): стремления ее к истинному счастью и любви. Аллегро appassionato (ее душевная борьба). Внезапный переход к вечеру на берегу Волги: опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья. Предзнаменование грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшее развитие). Гроза: апогей отчаянной борьбы и смерть».

Частое вторжение образов грозы в музыкальную ткань увертюры создает как бы «грозовую фон», концентрирующий внимание на наиболее острых положениях музыкальной драмы и активизирующий ее движение. Благодаря этому у Чайковского все действие получает более интенсивный, волевой характер; это впечатление закрепляется бурно взволнованной кодой увертюры. Нарастающее на протяжении всей музыки увертюры напряжение завершается выражением отчаянной решимости, непримиримости.

Музыкальный образ Катерины (как и его литературный прообраз) по мере развития драмы претерпевает у Чайковского существенную транс-

<sup>1</sup> Избр. соч., стр. 306.

формацию. Во вступлении («детство Катерины и вся жизнь до брака») звучит народная песня «Исходила младенька»:



Суровая и печальная лирика этой песни, ее глубокая простота подчеркивают трагическую силу подавленных и затаенных чувств<sup>1</sup>.

Своеобразным продолжением и развитием этой прекрасной мелодии является си-мажорная тема любви, полная нежности и томления, но сохраняющая задумчиво грустный колорит своего мелодического прообраза:



Кроме того, общими в этой теме и в народной песне «Исходила младенька» остаются характер движения мелодии, широта диапазона, ниспадающие интонации квинты. Новый облик Катерины, преобразившейся от охватившего ее чувства любви, характеризуется этой темой. В развитии темы любви уже сказывается индивидуальность Чайковского-симфониста.

Эта тема — прямая предшественница темы любви в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»; об этом говорят некоторые мелодические и гармонические особенности (характер подголоска, ладовая окраска гармонического мажора); кроме того, она родоначальница многочисленных тем любви в творчестве Чайковского (последняя — в Третьем фортепианном концерте, 1893 г.).

В «Грозе» ясно выступает связь подобных мелодий Чайковского с народным первоисточником. Мы словно присутствуем тут при рождении мелодического стиля композитора.

Тонкий лирический психологизм трех первых частей Первой симфонии Чайковского («Зимние грезы», 1866 г.) проникнут народной песенностью в ее светлых, хоть и меланхолических чертах. В интродукции ко второй части симфонии звучит тема любви из увертюры «Гроза»; она не

<sup>1</sup> Мусоргский избрал эту же песню для передачи трагического образа другой русской женщины — Марфы в «Хованщине» — волевой, героической природы и, вместе с тем, глубоко несчастной жертвы изуверского фанатизма.

268

служит здесь средством развития драматического действия, но дает основной тон настроению лирического пейзажа: «Угрюмый край, туманный край».

Финал симфонии резко отличается от предыдущих трех частей: их тонкой лирике и камерной оркестровке автор противопоставляет энергичную силу, яркие краски. Народная песня «Я посею ли, млада», лежащая в основе финала, проходит сначала в суровом, сумрачном облике, затем — как сгусток собранной энергии и наконец — как удаляя, упругая пляска.

Эта «многозначность» образов народной песни вполне соответствовала ее сложному жизненному пути. В самом деле, если вспомнить, что в основе городского варианта песни «Я посею ли, млада» лежит старинная крестьянская песня «Цвели цветики», что во времена Чайковского «Я посею ли, млада» звучала в городском рабочем быту в часы отдыха и веселья и что, кроме того, на эту же мелодию пелись стихи, связанные с трагическими событиями в селе Бездна, — можно представить себе огромный «смысловой диапазон» ее художественного воздействия.

Формирование мелодического стиля Чайковского достигло своего совершенного выражения в теме любви из «Ромео и Джульетты» (1869 г.); это, в сущности, симфонизация музыкальных образов народной песни, словно расправляющей крылья... Чуткая реакция художника-музыканта на «потребность возникающего движения русской жизни» сказалась прежде всего в этом волшебном музыкальном раскрытии сокровенных душевных сил народа. Если проследить эволюцию мелодического стиля от песни «Исходила младенька» через тему любви в «Грозе» к любовной мелодии в «Ромео и Джульетте», то можно утверждать, что чудесная красота последней лучшими своими качествами обязана прообразу — народной песне, от которой она унаследовала широкую напевность и силу, теперь уже не скованную, а гордо устремленную к счастью.

Новое, отличающее эту тему, — активное завоевание мелодической вершины — кульминации чувства (имеется в виду секвентное восхождение) и вообще большая насыщенность симфонического звучания. Вот эта мелодия в ее полном проведении:

**Allegro giusto**

3

*cresc.*

*mf cresc.*

*f* *p*

Римский-Корсаков говорил об этой теме (в 1892 г.): «До чего она вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть; это одна из лучших тем всей русской музыки!»<sup>1</sup>

Принципиально новая роль песенного мелодизма «Ромео и Джульетты» заключается в том, что он делается преобладающим средством развития драматического действия, основой симфонизма Чайковского в наиболее ярких его проявлениях.

«Новый ход жизни» оставлял заметный след и в самих народных песнях, в которых поэтическая символика постепенно заменялась тематической и жанровой конкретизацией, а пассивная созерцательность — развитием действительных элементов. Если вспомнить, какую роль отводит Чайковский в своих сочинениях народной песенности, то можно утверждать, что композитор был всегда и всецело захвачен живым процессом обновления реального мира.

Народная тематика в творчестве Чайковского становится могучим средством в развитии напряженнейших драматических коллизий, в перипетиях настойчивой борьбы за счастье, отражающих всю сложную противоречивость русской действительности того времени. Образы народной музыки в произведениях Чайковского так тесно сливаются с самыми заветными душевными движениями композитора, что представляются напитанными кровью его сердца и потому неотделимыми от его личности. Они для него всегда — источник животворной силы.

Народность в ее жизненно преобразующем, обновляющем значении, чуткая и страстная отзывчивость на самые острые проблемы современности, неразрывно сливавшаяся с лирическим вдохновением, — вот что дало могучую силу симфонизму Чайковского.



<sup>1</sup> В. Ястреблев. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. I, П., 1917, стр. 45.

280