

ИСКУССТВО

НОВЫЕ КНИГИ О ЧАЙКОВСКОМ

Ни один музыкант не представлен так широко в нашей исследовательской и научно-популярной литературе, как автор оперы «Евгений Онегин». Советские ученые создали немало работ, прояснивших и углубивших наши представления о его личности и творчестве. Тем не менее потребность в книге о Чайковском далеко не удовлетворена. Особенно велика нужда в литературе, обращенной к многочисленным радиослушателям, к посетителям музыкальных театров и концертных залов. Нужны подлинно научные и в то же время широко доступные работы, свободные от искажающих образ композитора идеалистических и вульгарно-механистических теорий. Нужны книги, убедительно и наглядно показывающие близость Чайковского к передовым течениям русской культуры, его связь с живой исторической действительностью. Ведь жизнь композитора прошла в неустанной борьбе с врагами передовой русской музыки, в постоянных творческих поисках, в мужественном преодолении противоречий, отклонявших порою и его самого с прямого пути.

Выпускаемые Музыкальным издательством научно-популярные серии — «Замечательные русские музыканты», «Путеводители по русской музыке» и другие — включают значительное число книг, посвященных Чайковскому. Рассмотрим же, в какой мере отвечают они этим требованиям.

Книга Л. Данилевича «П. И. Чайковский»¹ написана для читателей, стремящихся получить первоначальные сведения о любимом композиторе. Задача автора — обрисовать обаятельный образ великого русского музыканта, занимательно и просто изло-

жить самое главное, самое нужное о Чайковском. Задача эта выполнена, на наш взгляд, неудовлетворительно. Изложение перегружено общими местами и ненужными подробностями, в книге говорится «о многом понемногу». В результате получился беглый, не связанный общей мыслью пересказ сведений о Чайковском.

Несоответствие между задачей и средствами выполнения дает себя знать с первых же страниц. Справедливо говоря о том, что искусство Чайковского глубоко национально, неразрывно связано с Россией, с народным музыкальным творчеством (см. стр. 4—8), автор определяет эти действительно коренные черты Чайковского в столь общих выражениях, что их можно отнести без существенных поправок и к Глинке и к Мусоргскому. Все дальнейшее изложение должно было бы раскрыть эти формулы. Следовало показать, как с первых лет жизни Чайковский проникся, по его выражению, «неизъяснимой красотой» русской народной песни, как самым глубоким впечатлением его отрочества стал «Иван Сусанин» Глинки. Естественно было бы отметить наложившее на Чайковского неизгладимую печать столкновение будущего автора 4-й симфонии с жестоким режимом Училища правоведения в первой половине 1850-х годов, сделать наглядным влияние на композитора идей шестидесятников в годы вступления Чайковского на путь музыкального труженичества. Можно было думать, что автор выпукло обрисует личность Чайковского. Эти ожидания, к сожалению, не оправдываются. В рецензируемой книге не нашел отражения ни один из указанных моментов.

«Московский период» творчества Чайковского очерчен так же бледно и невыразительно, как его детство и юность. Совершенно неясным остается для читателя место Чайковского в русской музыке. Не видно тесной связи идейного содержания ранних

¹ Л. Данилевич. П. И. Чайковский. «Замечательные русские музыканты». М.-Л. Музгиз. 1950. 60 стр. Тираж 15 000. Цена 1 р. 60 к.

опер и программных произведений Чайковского с русской жизнью, с борьбой против пережитков крепостничества в семейных отношениях. Не показано, как близость к народу и гуманизм Чайковского дали ему силы создать небывало новые жанры русской лирико-философской симфонии, русского народно-праздничного фортепианного и скрипичного концерта, русского лирического балета. Не сказано ни о горячем приеме произведений Чайковского демократической публикой, ни о враждебном отношении к операм Чайковского дирекции казенных театров, особенно в Москве. Даже уничтожение «Воеводы» и «Ундины» объяснено только преувеличенной взыскательностью автора, даже о судьбе «Опричника» (как потом о судьбе «Черевичек» и «Чародейки») не упомянуто. Историческая среда, в которой действовал Чайковский, обрисована крайне туманно, все противоречия затерты, все углы выпрямлены. Вот как, например, определены отношения между Чайковским и композиторами «Могучей кучки». «Чайковский,— пишет Л. Данилевич,— не соглашался с некоторыми суждениями «кучкистов», критически оценивал некоторые их произведения; в свою очередь, «Могучая кучка» подчас критиковала Чайковского» (стр. 19). Тут что ни слово, то святая правда, но правда столь «обобщенная», столь процеженная, что она почти утрачивает всякое предметное содержание.

Вторая половина книги бесспорно удачнее, характеристика позднего периода творчества композитора сделана более цельно и рельефно. Жаль, однако, что, рассказывая о зарубежных успехах Чайковского, автор ничего не сказал о стремительном росте его популярности в России 1880-х годов, в частности, о настоящем культе Чайковского в Тифлисе. Между тем выдающийся успех его опер, поставленных там, и триумфальная встреча Чайковского в 1886 г. входят важным звеном как в жизнь композитора, так и в историю грузинской музыкальной культуры. В свое время И. В. Сталин отметил влияние Чайковского на творчество грузинских композиторов¹.

Жаль также, что на заключительных страницах, рисующих огромную любовь советского народа к музыке Чайковского, Л. Данилевич не счел возможным рассказать

о претворении традиций демократического, глубоко человеческого искусства Чайковского в практике советских композиторов, в частности, в области балета, инструментального концерта.

Из различных недосмотров, от которых не свободна книга, укажем на недопустимо небрежное цитирование писем Чайковского, на ошибочное утверждение, что в 1880-х годах композитор особенно высоко ценил Тургенева (см. стр. 38), на грубую опечатку в дате письма Н. А. Римского-Корсакова (см. стр. 18). Но, пожалуй, самый досадный промах — датировка времени действия «Орлеанской девы» XIII веком вместо XV (см. стр. 40). Впервые проникшая на страницы «Истории русской музыки» (в главу о Чайковском, написанную Д. В. Житомирским), эта ошибка или описка была повторена в «Курсе истории русской музыки» Ю. В. Келдыша, а теперь появляется у Л. В. Данилевича, наводя на грустные размышления о вреде механического списывания...

Несколько слов о литературной стороне книги. Главный недостаток, помимо некоторой отрывочности и разрозненности сведений,— бесцветность языка, в общем нетрудного, но порою отягченного штампами и узко музыковедческими речениями, порою мнимого популярного. Жаль, что автор почти не использовал мемуаров; это содействовало бы освежению как языка книги, так и ее фактического содержания. И, наконец, совершенно непонятно отсутствие списка рекомендуемых автором книг о Чайковском и русской музыке.

Мало удовлетворяет и книга И. Шехониной о «Евгении Онегине»². Смело поручив выполнение серьезной задачи автору, только что покинувшему школьную скамью, издательство, однако, не довело свое начинание до настоящего завершения. Мы не знаем, насколько обширна была проделанная редактором (М. Игнатъевой) работа над рукописью, но, очевидно, главное сделано не было: автору не помогли выправить его основную ошибку.

Довольно удачно написав вступительную часть работы и тепло, хотя несколько поверхностно, охарактеризовав содержание

² И. Шехонина. «Евгений Онегин» П. Чайковского. «Путеводители по пушкинским операм». М. Музгиз. 1949. 78 стр. Тираж 10 000. Цена 3 р. 50 к.

¹ См. И. В. Сталин, Соч., т. 8, стр. 396.

80302

оперы и ее сценическую историю, И. Шехонина заполнила страницы самого «путеводителя» по опере излишне подробными описаниями обстановки действия и наивными комментариями. Автор рассказывает, как «с первых же вежливых и спокойных слов Онегина... Татьяна начинает понимать, какой ее ждет ответ», как, «бессильно опускаясь на скамью, она восклицает тоскливо и жалобно «О, боже, как обидно и как больно», как Онегин «со свойственной ему учтивостью, даже с некоторой долей снисходительности, высказывает свои чувства и взгляды» (стр. 51).

Этот «пересказ» часто носит ученический характер. Недопустимо неряшлив язык автора. Достаточно двух образцов: «Очень большим чувством насыщена активная мелодия, которая влечет за собой всю оркестровую ткань» (стр. 72); или: «Еще более настойчиво стремится Онегин к счастью в следующих словах» (стр. 76).

Не все благополучно и с «музыкальными описаниями». В заключение первой картины при словах няни «не приглянулся ли ей барин этот новый!», в оркестре в мажоре, на фоне тремоло струнных, проходит тема Татьяны. Смысл ясен: Татьяна полюбила. Об этом драгоценном психологическом штрихе И. Шехонина говорит так: «В оркестре, постепенно затихая, звучат отрывки мелодии мечтаний Татьяны, как бы еще раз напоминая о ней» (стр. 37)... Не упомянута характеризующая Татьяну в шестой картине мелодия кларнета, которую сам композитор сопроводил любопытным указанием — «с нежностью и изяществом». Чутко подмеченная Б. В. Асафьевым близость темы князя Гремينا («Любви все возрасты покорны») и темы Татьяны («Зачем у вас я на примете?»), своеобразно освещающая душевное состояние Татьяны, точно так же не нашла отражения в книге.

Трудно понять, почему автор не привлек высказываний самого Чайковского о Татьяне, Ленском, Онегине, почему так неясно и даже неверно рассказано о первой редакции «Онегина» (см. примечание на стр. 12), ныне вполне доступной по академическому изданию партитуры. Неточно утверждение, что в годы учения Чайковский горячо интересовался «Борисом Годуновым» Пушкина (см. стр. 4). Написанная Чайковским в эти годы «Сцена у фонтана» — консерваторская задача; тема дана была А. Рубинштейном. Гоголя И. Шехонина почему-то цитирует по

Белинскому, а письмо Чайковского — по не исправному тексту популярной книги, изданной в 1924 г. (см. стр. 22).

Остается пожалеть, что молодой способный музыковед не встретил в издательстве достаточно серьезного и взыскательного отношения к своей работе. В результате читатель получил, мягко говоря, не вполне удачный путеводитель по гениальной опере.

Вышедшая в той же серии книга И. Нестьева о «Мазепе»¹ в отличие от книги И. Шехониной написана литературно (несмотря на отдельные шероховатости) и вполне профессионально. Однако у внимательного читателя невольно складывается убеждение, что сам автор едва ли увлечен оперой, вести по которой слушателя он вынужден.

Своеобразный и во многом противоречивый мир «Мазепы» не нашел в И. Нестьеве вдумчивого истолкователя. А между тем как раз здесь истолкование было крайне нужно. Гениальный композитор искал в 1880-х годах художественную форму для еще не вполне определившегося содержания, и притом искал сразу в нескольких направлениях. Потрясающие сценические эффекты сочетаются в «Мазепе», еще не сливаясь органически, с глубокой душевной драмой. Округленные оперные формы и выдержанные в ариозно-речитативном стиле сцены еще не всегда образуют здесь единое драматургическое целое.

«Мазепа» — произведение переходное, крупный шаг на пути к музыкальным трагедиям «Пиковой дамы» и 6-й симфонии. Но «Мазепа» — не только подготовка к дальнейшему, это еще и самостоятельная художественная ценность, созданная Чайковским. Показать это, показать, как Чайковский решительно отходит от недавно найденных им в «Онегине» принципов лирической, «малой» оперы, как сплетаются в «Мазепе» сильное и слабое, метко реалистическое и условно-оперное, — задача хотя и затруднительная в рамках путеводителя, но в данном случае совершенно обязательная. Важно было рассказать и о том, как по-новому раскрыли идейно-художественное содержание «Мазепы» советские музыкальные театры, тем

¹ И. Нестьев. «Мазепа» П. Чайковского. «Путеводители по пушкинским операм». М.-Л. Музгиз. 1949. 56 стр. Тираж 7 000. Цена 2 р. 50 к.

более, что последняя постановка оперы в Большом театре СССР была удостоена Сталинской премии.

К сожалению, автор этого не сделал.

Неудовлетворителен подбор нотных примеров. Он и скуповат (семнадцать примеров на целую оперу мало) и не объективен. Полностью обойдена партия Андрея. Не нашлось места для музыкальной характеристики таких важных эпизодов оперы, как сцена Мазепы с Кочубеем и последующая ссора, большая сцена в горнице (проиллюстрирован только женский хор), трагическая притча Кочубея о трех кладах, наконец, целая народно-драматическая картина — сцена казни. Поэтому огромное разнообразие музыкального содержания оперы оказалось сведенным, в основном, к драме Марии и Мазепы.

Стремясь затушевать внутренние противоречия, от которых не свободен в опере образ Мазепы, И. Нестьев то подчеркивает «многокрасочность» этого образа, то не жалеет крепких слов, чтобы заклеймить «поверженного, неудержимо мчащегося гетмана...» (стр. 27), то, характеризуя ариозо Мазепы и другие связанные с ним музыкальные эпизоды, говорит о благородном достоинстве, светлом покое и вдохновенной лирике. Однако черты нежного любовника плохо соединяются в сознании читателя и слушателя с образом низкого изменника. Все усилия истолкователя остаются бесплодными.

Отметим отдельные фактические погрешности и недосмотры. Чайковский начал писать оперу не с последней сцены Мазепы и Марии (см. стр. 12), а со сцены Мазепы и Марии во втором действии, что и психологически гораздо естественнее.

Мысль закончить оперу колыбельной песней не принадлежит самому композитору (см. стр. 22); этот вариант, заменивший первоначальный традиционно-оперный финал, был впервые предложен в рецензии О. Левенсона. Не совсем верно и то, что опера, продержавшись два сезона, была снята с репертуара и возобновлена в Мариинском театре только в 1903 г. (см. стр. 18). Опера шла в Мариинской сцене и во второй половине 1880-х годов. Наконец, предательство Мазепы совершилось не в момент, «когда вспыхнула война между Швецией и Россией» (стр. 8), а восемью годами позже.

Книга В. Ванслово о «Черевичках»¹, как и работа И. Шехониной, принадлежит музыковеду молодого поколения, но ее отличие от путеводителя по «Онегину» велико. Материал здесь распланирован четко, описания при всей краткости дают понятие о важнейших музыкальных моментах оперы. Правда, В. Ванслов, как и И. Нестьев по отношению к «Мазепе», не поставил перед собой довольно естественной задачи показать место «Черевичек» в развитии русской оперы. Хорошо известно, что «Кузнец Вакула» (то есть первая редакция «Черевичек») знаменовал серьезное сближение Чайковского с оперными приемами «кучкистов». Менее известно, что, по любопытному указанию Н. Д. Кашкина, «Кузнец Вакула» не нравился противникам «мужицкой оперы», что поставленные в Москве и горячо принятые публикой «Черевички» после шести представлений были сняты, и хотя Чайковский настойчиво просил дирекцию возобновить оперу, ее при жизни композитора так и не возобновили. Как ни желательно было бы сообщение этих сведений читателю, их отсутствие не мешает путеводителю В. Ванслово выполнять свое назначение: «Черевички» значительно меньше, чем «Мазепа», нуждаются в специальном истолковании, поэтому задача путеводителя в этом случае проще. Гораздо менее можно оправдать полное отсутствие сведений о сценической истории оперы в советское время. Как известно, реалистический замысел «Черевичек» впервые нашел сценическое воплощение в советском театре.

Серьезные сомнения вызывают также страницы, посвященные содержанию оперы в связи с «основным конфликтом», пронизывающим, по мнению В. Ванслово, все творчество Чайковского (см. стр. 10—12). Этот конфликт сформулирован как борьба светлого и темного начала, «силы зла» и светлых сил, то есть так отвлеченно, что не составит труда подвести под это определение любое произведение искусства, от трагедии до водевиля, в котором имеются «положительные» и «отрицательные» действующие лица и которое, следовательно, кончается либо победой добра, либо победой зла, либо их относительным равновесием.

¹ В. Ванслов. «Черевички» П. Чайковского. «Путеводители по русской музыке». М.-Л. Музгиз. 1949. 44 стр. Тираж 15 000. Цена 1 р. 25 к.

224

Приложение этого всеобщего измерителя к «Черевичкам» наглядно свидетельствует о его малой пригодности. «Силами зла» в опере Чайковского оказываются... капризы Оксаны и упрямство Чуба (см. стр. 12). Что же касается основного конфликта, пронизывающего все творчество Чайковского, то он каким-то таинственным образом выводится из условий «мрачной политической реакции 80-х годов» (стр. 10), так что композитор оказывается закоренелым «восьмидесятиником», по меньшей мере начиная с 1864 г., когда в его увертюре к «Грозе» впервые столкнулись «светлые» и «темные» силы.

Одному из наиболее значительных произведений композитора — «Пиковой даме» — посвящена книга А. Соловцова¹. Во многих отношениях она лучшая в серии. Вдумчивый, спокойный тон изложения, хороший язык составляют такую же привлекательную особенность книги, как и ее неоспоримая серьезность.

«Пиковая дама» Чайковского — классическое произведение оперного искусства. Глубокому содержанию оперы отвечает совершенство музыкально-драматической формы. Раскрыть перед читателем это художественное совершенство — задача весьма ответственная и нелегкая. Большим подспорьем явился музыкальный анализ оперы, данный Б. В. Асафьевым. Учтены автором также интересные соображения Б. М. Ярустовского. Но в целом изложение носит вполне творческий, не компилятивный характер.

Не слишком стесненный размерами (в книге сто с лишним страниц), А. Соловцов дал достаточно полное и выразительное представление о музыкальном содержании оперы. Нотные примеры не только многочисленны — их около шестидесяти, — но и порою необычно длинны; автор стремится, не ограничиваясь беглым намеком, дать слушателю наглядное понятие о музыкальных образах «Пиковой дамы». Правда, не со всем в этой части можно согласиться. Вероятно, следовало осветить, хотя бы в общих чертах, тональный план оперы, играющий такую боль-

шую роль в «Пиковой даме». Спорной представляется высокая оценка дуэта Германа и Лизы в шестой картине (см. стр. 94). Но в целом собственно путеводитель по опере стоит на большой высоте.

Гораздо уязвимее вводная часть. Сценическая история оперы совсем не отражена в ней. Поставив вопрос, сохранен или искажен в опере замысел Пушкина, автор сообщает затем необходимые сведения о пушкинской повести, о либретто и о самой опере, приводя читателя к выводу о верности Чайковского идее повести Пушкина. Беда, однако, в том, что эта идея понята А. Соловцовым крайне поверхностно. Смысл повести он увидел в обличении Германа, в образе которого, по его мнению, Пушкин олицетворяет корыстолюбие и себялюбие, эти главные пороки петербургского аристократического общества (см. стр. 9 и 10). В опере, полагает автор, полностью сохранен этот мотив обличения алчности и осуждения светского общества (см. стр. 18). А. Соловцов не одинок в таком понимании «Пиковой дамы». Схоже, хотя и менее прямолинейно, определил тему оперы и Л. Данилевич (см. стр. 52—53 его книги). Между тем идейно-художественное содержание оперы Чайковского бесконечно глубже и шире.

Начать с того, что подобное понимание «Пиковой дамы» отрывает оперу от всего творчества Чайковского, ибо обличение алчности никакой роли ни в его оперном, ни в симфоническом или романсовом наследии не играет. Не нашла места эта тема и в 6-й симфонии, по общему мнению, тесно примыкающей к «Пиковой даме». Даже элементы трагедии общественного неравенства, несомненно, имеющиеся в этой опере (однако же в меньшей степени, чем хотя бы в «Чародейке»), оттеснены ее центральной темой. Эта тема, хорошо знакомая нам по трем последним симфониям Чайковского, — тема судьбы.

Каково объективное, жизненное содержание этой темы?

Чайковский, как и многие другие его современники, воспринял торжество новых, буржуазных отношений как торжество хаоса, стихийной, слепой случайности. Мерилом власти, успеха, удачи стали деньги. Человек сам по себе в этом обществе не стоил ничего; человечество казалось скопищем пылинок, гонимых судьбою неведомо куда.

¹ А. Соловцов. «Пиковая дама» П. Чайковского. «Путеводители по пушкинским операм». М.-Л. Музгиз. 1949. 104 стр. Тираж 15 000. Цена 4 р. 50 к.

Не было больше ни крепкого быта, ни прочных нравственных устоев. Грубой моделью жизни оказывалась карточная игра с ее наглядным, откровенным обогащением одного за счет разорения другого, с ее фатальной сменой выигрыша проигрышем. Застольная песня Германа в седьмой картине оперы — как бы манифест философии отчаяния и беспочвенности.

Чайковский не дал себя увлечь этой одурманивающей философией. Связь композитора с народом, его глубокая жизненность побуждали его, даже не зная подлинного содержания исторического процесса, упорно противопоставлять судьбе, темному хаосу страстей и случайностей исторический оптимизм, веру в свой народ, веру в мужественную волю и нравственное достоинство человека. В опере гибнут и Герман и Лиза, но над их гибелью встает торжество нравственного, человеческого начала. Завершает «Пиковую даму» не демоническая тема трех карт, а светлая, трепетная тема любви.

Вот схематичное изложение той философской концепции, которая лежит, как мы полагаем, в основе музыкальной трагедии Чайковского.

Вред от ошибочного понимания А. Соловцовым идейного содержания оперы был бы серьезнее, прояви автор гибельную в данном случае последовательность. По счастью, неглубокие и неверные соображения остались в книге своего рода досадным приревком к удачному основному ее составу.

Отметим в заключение два более чем обидных промаха. Текст дуэта Лизы и Полины («Уж вечер...») принадлежит Жуковскому, а не Батюшкову (см. стр. 27). Итальянская поговорка «Se pop e vero e ben trovato» неправильно напечатана («Si pop...»), неверно переведена («Если и не верно, то хорошо сказано» — вместо «хорошо придумано») и неправильно названа латинской (см. стр. 48).

Близко примыкает к уже рассмотренным изданиям книга Д. Житомирского о балетах П. Чайковского¹. Автор предпослал

ей вводную главу о русском балете XIX в. и о реформе Чайковского, сыгравшей исключительную роль в сложении русской школы балетной музыки. Не все сведения и наблюдения автора равноценны. Пожалуй, наименее содержательны ответы на самые трудные вопросы — об идейном смысле проведенной Чайковским реформы, о связи его балетной музыки с русским национальным искусством танца, движения, жеста, об элементах бытового танца в балетах Чайковского. Тем не менее и то, что дал автор, вызывает искреннюю благодарность. В нашей литературе балетная драматургия Чайковского раскрыта значительно меньше, чем оперная, и новая работа Д. Житомирского, отмеченная живой мыслью, заслуживает положительной оценки.

Творческая и отчасти сценическая история отдельных балетов Чайковского, а также их обобщенная характеристика составляют второй раздел книги, почему-то соединенный с вводной главой под общим заголовком «Балетная музыка П. Чайковского». Хороши главы, посвященные «Спящей красавице» и «Щелкунчику». Менее удалась характеристика «Лебединого озера». Д. Житомирский, к сожалению, не использовал изданного в 1877 г. либретто балета и основал свои суждения о сюжете и образно-идейном содержании «Лебединого озера» на петербургской постановке, осуществленной уже после смерти композитора, в 1895 году. В результате автор, как, впрочем, и другие исследователи, писавшие до последнего времени о «Лебедином озере», не смог правильно определить тему балета. Она во многом близка к «Ундины» и «Русалке». Это тема трагической встречи легкомысленного и слабовольного юноши из высшего круга общества (принца, рыцаря, князя — все равно) с близкой к природе, сильно и глубоко чувствующей девушкой, не знающей в своей любви ни колебаний, ни раздвоенности. Измена юноши, хотя бы и мимолетная, становится причиной гибели девушки, а затем, в порядке справедливого возмездия, и виновного юноши. В «Русалке» девушка — крестьянка, дочь мельника, становящаяся русалкой лишь после того, как утопилась. В «Ундине», как и в «Лебедином озере», она с самого начала сказочное существо, но суть дела от этого почти не меняется. Связь двух последних произведений особенно на-

¹ Д. Житомирский. Балеты П. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». «Путеводители по русской музыке». М.-Л. Музгиз. 1950. 156 стр. Тираж 10 000. Цена 4 руб.

глядна. Не случайно, что адажио («любовный дуэт») из второго действия балета, этот «едва ли не лучший, вдохновеннейший» (стр. 51) из лирических эпизодов «Лебединого озера», этот «один из значительнейших по содержанию музыкальных эпизодов балета» (стр. 89), является обработкой дуэта Ундины и Гильбрандта из уничтоженной Чайковским его ранней оперы. К сожалению, это обстоятельство автором не отмечено.

Третья и последняя часть книги — путеводители по балетам в точном смысле слова. Путеводитель по «Лебединому озеру» составлен, как уже говорилось, на основе постановки 1895 г. и потому в отношении сюжета и характеристики Зигфрида не вполне отражает замысел самого Чайковского.

Существенный недостаток путеводителя по балету «Спящая красавица» — слишком незначительное количество нотных примеров (всего пятнадцать). В путеводителе не представлена даже музыка знаменитой «панорамы» из второго действия.

Сравнительно шире дана музыка «Щелкунчика». Нотные примеры и сжатые, иногда чрезвычайно удачные пояснения дают надлежащее представление об этом шедевре зрелого мастерства. В примечании на стр. 143 Д. Житомирский указывает, между прочим, что, по мнению Д. И. Аракишвили, в так называемом танце Кофе («Восточный танец») Чайковский разработал мелодию грузинской народной песни «Иав нана». Более прямое указание на этот счет имеется в воспоминаниях М. М. Ипполитова-Иванова, лично передавшего Чайковскому мелодию этой грузинской песни. Еще одна погрешность, которую следует отметить, относится к работе издательства: исправляя в списке замеченных опечаток нотный пример, помещенный на стр. 90, гравер не только не довел исправ-

ления до конца, оставив ми-бемоль без точки, но и ухитрился в ходе исправления потерять один из ключевых знаков...

Наш обзор привел к нескольким выводам. Первый. Советскими учеными проделана огромная работа по изучению музыки Чайковского. Но в научно-популярных книгах о Чайковском зачастую недостаточно используются уже накопленный запас фактов и обобщений. Еще меньше чувствуется дальнейшее творческое развитие идей наших исследователей. Вывод второй. Совершенно неудовлетворительно освещается в них важнейшая тема — Чайковский и советский народ. Указания партии о значении русской классической музыки используются недостаточно и порою формально. Творческий опыт советских исполнителей опер Чайковского не учитывается. Характерно, что отклики советских слушателей приведены только в одной книге (Л. Данилевича). Третий вывод. Крупнейшим недостатком рассмотренных работ, даже лучших из них, является пренебрежение к историческому методу. Художественные произведения, как правило, рассматриваются в них оторванно от жизни и друг от друга, скорее как музейные экспонаты, чем как живые, развивающиеся в противоречиях и борьбе явления.

И последний вывод. В некоторых из рассмотренных книг, особенно у Л. Данилевича и И. Нестьева, партийная оценка явлений прошлого подменяется вредным и антинаучным стремлением пригладить, улучшить историю. А ведь «диалектический метод говорит, что жизнь нужно рассматривать именно такой, какова она в действительности»¹.

Это указание товарища Сталина обязательно и для популяризаторов русской классической музыки.

И. Ф. КУНИН

¹ И. В. Сталин. Соч., т. 1, стр. 293.