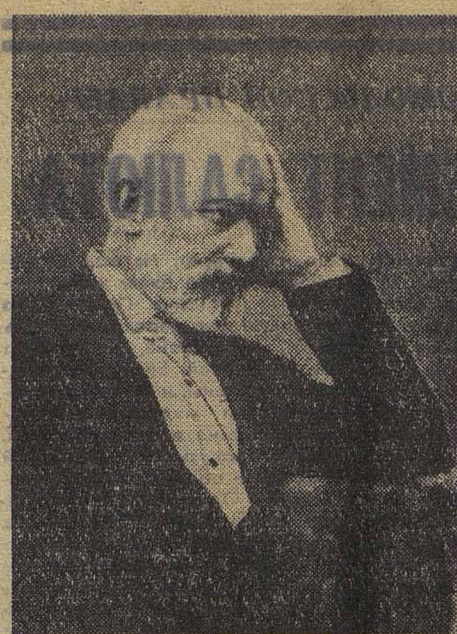


Милый Чайковский! Пишу Вам после второго представления «Онегина». Не посмейтесь надо мною, не осудите меня за неодолимое желание высказаться Вам, именно Вам. Великие творения потому-то и велики, что способны вызывать бездну чувств даже в самых дюжинных натурах, и эти чувства иногда так сильны, наплыв их так велик и стремителен, что они вызывают целую бурю. Только у поэтов находят подобные ощущения подобающее выражение... Чайковский! Вы великий творец, великий художник! Только со временем поймут Вашего «Онегина», и с каждым поколением будет расти его мировое значение. Так понять и так передать весну жизни и всю идеальную сторону любви может только бессмертный художник. Нет возраста, нет положения, нет доли на свете, которые помешали бы увлечься до самозабвения Вашим «Онегиным». И куда же влечете Вы? Вы даете возможность переживать то, что бывает только один раз в жизни, но бывает у каждого человека, что хранит на дне души как нечто чистое, дорогое даже черствый, даже плохой человек.

Весь мир отразился в Вашем «Онегине» и в прошедшем, и в настоящем, и в будущем...

Это письмо одной из бесчисленных и пламенных почитательниц творчества Чайковского привлекает не только душевной тонкостью, горячей искренностью и непосредственностью в выражении чувств. В нем, нам кажется, схвачена очень важная черта музыки Чайковского. Как-то до сих пор не обращалось достаточно внимания на то, что Чайковского можно было бы назвать композитором юности. В самом деле, погляди-те, кто главные герои опер и балетов Чайковского: Татьяна Ларина, Ленский, Онегин — и Аврора, которая и через столет просыпается такой же юной, какой была, когда ее околдовала злая фея Карабос... Герман и Лиза, опричник Андрей и его Наташа, украинский парубок Вакула и вояжка Настасья, Иоанна Д'Арк, совсем еще ребенком идущая защищать родину от интервентов-англичан, Маша из «Щелкунчика», которая на наших глазах под влиянием расцветающего чувства любви взрослеет и становится чудесной красавицей. Да, все эти герои — молодежь. Чайковский горячо любит эту молодежь, радуется ее радостями, принимает к сердцу ее горести и печали.

Когда, заканчивая работу над «Пиковой дамой», Чайковский дошел до сцены смерти



Германа, он разрыдался: для Петра Ильича, по собственному его признанию, Герман был живым, существующим человеком. Так и все другие персонажи — не выдуманными театральными фигурами были они для композитора, а именно настоящими, реальными людьми, которым он придавал черты своих современников. Чайковский писал реальную русскую жизнь, и жизнь эта всегда проступала сквозь романтическую условность и исторических, и сказочных музыкальных образов.

«Евгений Онегин» Чайковского был первым русским психологическим романом в музыке. Своего «Онегина» композитор называл не оперой, а «лирическими сценами». Это было не столько определение жанра произведения, сколько его содержания и направления, по которому устремлялись творческие мысли и желания композитора. «Лирические сцены» обозначали один из путей дальнейшей демократизации музыкального театра, сближение искусства и жизни, решительный отказ от кутурнов, исторических доспехов и «героической» позы «большой» оперы. Это был рывок к человеку, к простому, «обыкновенному» чело-

ЛЮБОВЬ — МЕЛОДИЯ

В МИРЕ
ПРЕКРАСНОГО

веку, увлечение красотой обыденного, скрывающего за обманчивой, порой невзрачной внешностью неожиданные и несравненные духовные ценности. На какие богатства души, на какой испепеляющий пламень чувств умел набредать сердце Чайковский! Кто мог бы подумать, что где-то в глуши, в старинном «дворянском гнезде», в светлице девочки-подростка могут бушевать такие страсти! Что в душе хозяйки засажено двора таится такая кристально чистая, возвышенная любовь, а в скромной, безгласной воспитаннице старой карги-графини может скрываться человек такой душевной стойкости, самозабвенной преданности... Недаром Чайковский мечтал первую свою оперу написать на сюжет «Грозы» Островского: многие героини Чайковского — близкие родственницы Катерины. Драмы и трагедии, переживаемые героинями Чайковского, — это всегда драмы и трагедии любви. Чайковский живописал любовь юную, сильную, смелую, очищающую и преображающую человека, раскрывающую и возбуждающую лучшее в его душе.

У Пушкина есть дивные строки:

Из наслаждений жизни
одной любви музыка уступает,
но и любовь — мелодия...

Любовь — мелодия! У Чайковского в музыке это действительно так! Самые вдохновенные, неподдельно искренние, бесконечно развивающиеся и цветущие мелодии-темы Чайковский отдает любви и молодежи. Мелодия — душа его музыки.

Однако, рисуя своих юных героев и героинь, Чайковский далек от меланхолической умиленности, сентиментального приукрашивания и розового «идеализирования». Он, бывает, и казнит даже своих любимцев, проявивших слабость, нарушивших долг. Чайковский страстно хотел бы видеть и представлять своих героев счастливыми, чтобы счастье юных было долгим, гармоничным, неомраченным. И... не может это разрешить себе, не может этого сделать, не входя в конфликт с жизненной правдой. Впрочем, однажды Чайковский все же попытался было сделать счастливой свою...

Татьяну Ларину. Не все знают, что опера «Евгений Онегин» первоначально имела другой финал — Татьяна не отвергала Евгения, и все кончалось счастливым любовным дуэтом (затем очень скоро сам композитор отказался от этого финала). Почему же Чайковский пошел было на такую перемену пушкинского сюжета? Чтобы понять, чем руководствовался в этом случае композитор, надо внимательно разобраться, как в партитуре раскрывается истинный замысел оперы.

Прежде всего надо обратить внимание на то, как Татьяна в своем чувстве к Онегину противопоставит другим героям, о чувствах которых идет речь в произведении Чайковского: Татьяна, например, резко отлична от своей легкомысленной, ветреной сестры Ольги. Однако более важным и резким является полнейший контраст с мамашей Лариной. Непроста в начале первой же картины в параллель с дуэтом Татьяны и Ольги идет разговор Лариной-матери и няньки Филиппьевны. Вспоминая молодость, замужество Лариной (родители по старинному обычаю, не спросив, выдали ее замуж), старушки приходят к выводу: «Привычка свыше нам дана, замена счастию она». Этот «итог» жизни, тезис житейской мудрости старого поколения и опровергается в опере «Евгений Онегин».

В этом опровержении — пафос всего произведения, и прежде всего знаменитой «сцены письма». Письмо Татьяны — великий гимн сильной, светлой, чистой, юной любви. Первая проснувшаяся жажда любви и девичья нежная стыдливость, страстная надежда и предчувствие страдания, страх и трогательно-детская доверчивость — все это звучит в музыке Чайковского. «Письмо» в опере, можно сказать, направлено в два адреса: оно может служить ответом и старухе Лариной — поэзию, силу, красоту первой весны, идеальную сторону любви можно ли чем-либо заменить? О, нет!

И несостоявшееся счастье Тани неизмеримо выше, нравственнее, завиднее, чем самодовольство привычки, теплый шлафер и чепец, чем уют благополучного прозябания, который предпочитала старшая Ларина. Таким образом, по существу уже вторая

картина оперы (сцена письма) могла бы служить красноречивым и достояточным опровержением «привычки — замены счастья». Но как соблазнительно и, казалось бы, логически правомочно для автора было соединить любимую свою героиню и героя в счастливом (правда, несколько банальном!) финальном любовном дуэте! Ведь это означало бы, что истинная любовь, пройдя испытания, преодолев препятствия, торжествует победу над привычкой, что вконец посрамлен и отвергнут старческий скепсис помещицы Лариной. Но в этом случае победа, о которой был только что разговор, была бы придуманной, нарочитой: окружающая действительность, условия и традиции среды, в которой жила Татьяна, не позволяли Чайковскому в конце 70-х годов прошлого столетия, когда он писал свою оперу, счастливым поцелуем закончить «Онегина». Это было бы насильем и над Пушкиным, и над правдой жизни. На такое насилье Чайковский пойти не мог и не желал — и пушкинская концепция финала была восстановлена. Это было победой правды, победой реализма. А Чайковский не зря говорил о себе, что в своем искусстве он — реалист и коренной русский человек...

НЕТ, НЕ БЫЛО и не могло быть длительного, «законного», устойчивого счастья молодым героям драматургии Чайковского. За скупые счастливые мгновения они почти всегда расплачивались своей гибелью.

Кто же в операх Чайковского мешал счастью молодежи? Кто ее враг? Вновь обратимся к Пушкину. Чайковский написал три оперы на пушкинские темы — «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама». Но влияние Пушкина на Чайковского не исчерпывается и не определяется только этим взаимодействием сюжетов. Влияние Пушкина на русскую музыку вообще, на Чайковского в частности, поистине необозримо и до сих пор до конца не учтено. Взять, к примеру, «Каменного гостя» Пушкина. Известно, что на неизменный текст этой трагедии Даргомыжский написал оперу. Однако нам представляется, что в некоторых отношениях «Каменный гость» сыграл особую роль

в русской музыке. С тех пор, как каменная фигура Командора сорвалась со своего кладбищенского постамент и по приглашению Дон Гуана отправилась в гости, испанский гранд Альварес совершенно, можно сказать, потерял покой. В течение всего XIX века он продолжал свое путешествие, охотнее всего, кстати говоря, заглядывая как раз в русскую классическую музыкальную драматургию — от Глинки и до Чайковского.

В разных обликах, меняя имена, он в одном случае выступает как Черномор в опере «Руслан и Людмила», в другом — в качестве старой графини в «Пиковой даме» или княгини в «Чародейке» Чайковского. А не то даже в облике злой феи Карабос в балете «Спящая красавица». Все эти действующие лица в сценических произведениях Глинки и Чайковского по существу были псевдонимами пушкинского Командора. Причем — и это очень любопытно! — Каменный гость в русском музыкальном театре выступает не как вестник небесного возмездия, божественного наказания, а как символ смерти, черного рока. Как представляющая реакционных сил. Как гаситель жизни. Глинка нашел для Черномора выразительную музыкальную характеристику — он использовался в своей партитуре так называемой целотонной гаммой — «гаммой смерти». По стопам Глинки пошел Даргомыжский в обрисовке своего Командора, а затем и Чайковский — в музыкальном «портрете» графини из «Пиковой дамы»: целотонная гамма, в особенности в зловещем звучании засурдиненной трубы, и впрямь навевает жуть и страх...

Княгиня в «Чародейке», по определению самого Чайковского, «бешеная аристократка», погубительница собственного сына и красавицы Кумы, зажившаяся богатая, властная графиня в «Пиковой даме», тот обломок дворянского XVIII в., — они в операх Чайковского представляют собой уходящее, но еще не ушедшее черное прошлое. Прошлое, не желающее сдавать свои позиции, вступающее против всего нового, молодого, строптивного, несогласного жить по-старому.

(Окончание на 4-й стр.)

ЛЮБОВЬ — МЕЛОДИЯ

(Окончание. Начало на 3-й стр.)

Крепостнические пережитки, домостроевская мораль, феодальная старина — вот кто враг молодежи. Мертвый хватает живого — здесь основа, смысл трагедийного искусства Чайковского.

Борьба нового и старого, жизни и смерти пронизывает не только драматургические описания великого композитора, но многое определяет и в его симфоническом творчестве. Вспомним: одним из самых всенародно любимых и чудесных творений Чайковского является его увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира. Есть несколько вариантов литературной «программы» 4-й симфонии. Наиболее близкой к ее сущности нам представляется мысль самого Чайковского, проводившего параллель между своей 4-й симфонией и 5-й симфонией Бетховена с ее «темой судьбы». «Сигналы рока» прорезывают ткань 4-й симфонии Чайковского — эта тема рока, несомненно, сродни застылым образам смерти, проходящим в многочисленных других произведениях Чайковского.

А если протянуть линию от симфонического творчества Чайковского к нашим дням — не напомним ли 7-я, Ленинградская симфония Шостаковича, ее первая часть, где дан уродливый и страшный образ германского фашизма, с которым Советский Человек вступает в единоборство и сокрушает врага, не напомним ли нам она о великой классической традиции русского симфонизма? Ведь и у Шостаковича речь идет о борьбе доброго и злого начала, жизни и смерти, прогресса и реакции? Известно, что после Бетховена центр мирового симфонизма в XIX в. переместился в Россию, и Чайковский, приняв эстафету от Бетховена, передал ее ныне нашей советской музыке и прежде всего, конечно, Дмитрию Шостаковичу!..

ЕСТЬ, ОДНАКО, у молодежи, по мнению Чайковского, еще и другой враг. Помните, в 3-м акте «Пиковой дамы» на балу у екатерининского вельможи разыгрывается пастораль «Искренности пастушки», небольшая «сцена на сцене», выдержанная в модерновом духе (когда Чайковский сочинял ее, он, по его собственным словам, стремился забыть, что существует послеодартовская музыка). Но пастораль — вовсе не обычный, традиционный вставной номер для развлечения гостей на балу и зрителей в партере. Пастораль в данном случае несет важную драматургическую функцию в опере: в какой-то мере — мне уже приходилось об этом писать — это даже, если угодно, некий поворотный пункт драмы. Пастушка Прилепа и пастушок Миловоор любят друг друга. Является, однако, Златогор с уймой драгоценных подарков и сватается к Прилепе. Ей предстоит выбор — за кого идти замуж: за любимого, но бедного Миловоора, или за богатого, но нелюбимого Златогора. Прилепа остается верна Миловоору. Златогор уходит ни с чем. Таков наивный символический сюжет пасторали.

Но пастораль эту на балу смотрит Лиза. А ведь и перед ней, перед Лизой, стоит та же дилемма, ей также нужно выбрать — она просватана за богатого и именитого князя Елецкого, а Герман, который так ее любит, нежен и небогат. Прилепа «агитирует» Лизу остановить свой выбор на Миловооре — Германе, и Лиза на балу передаст ему ключ от потайной двери. Судьба

ее решена. Но важно не только это. Фальшь, фарисейство, двоедушие великосветского общества — его морали, нравов и искусства — раскрывается в «Искренности пастушки»: ведь общество это на самом деле за то, чтобы Лиза «принадлежала» Елецкому, а не отщепенцу Герману. А на театральных подмостках, с холодной и ханжеской чувствительностью пропагандируя «выбор по сердцу», а не по кошельку, разыгрывается буканческая идиллия.

Тема денег, богатства введена не только в пастораль, в опере «Пиковая дама» — это тема едва ли не главная. Деньги с ума сводят Германа. Чтобы иметь право жениться на любимой, Герману нужно разбогатеть. С потрясающей силой в музыке «Пиковой дамы» композитор живописует, как тема «трех карт» постепенно вытесняет и подменяет в сознании Германа тему любви. Герман становится жертвой «золотой лихорадки». Чайковский и здесь остается близок жизни: на рубеже 90-х гг., когда он сочинял «Пиковую даму», «золотая лихорадка» — это порождение растущей власти «господина Купона» — была болезнью заразной, опасной и весьма распространенной.

Трагична судьба юных влюбленных. Что же — власть «святой» старины, власть денег дана от бога и неизбежна навеки? Погубив Лизу, проиграв все Елецкому, Герман закатывается. Богобоязненные картезики и вертопрахи в игорном доме чин-чином отпевают его. Занавес медленно опускается. Но подождем! Не спешите покинуть свое театральное кресло. Последнее слово еще не сказано. Прислушайтесь к оркестру. Ранняя, обесиленная, вся в слезах встает с колен бессмертная мелодия любви! Она живет, она вновь расцветает, она вновь торжествует! Любовь сильнее смерти! — досказывает оркестр. На этом настаивает Чайковский!..

ТЕПЕРЬ СТАНОВИТСЯ ЯСНЫМ, почему Чайковский сделал молодежь главной героиней своей драматургии. С молодежью он связывал мечты о лучшем будущем родины, о ее прогрессе и обновлении. Драматические конфликты в его произведениях не покидали сферы личной жизни, личных отношений героев. Персонажи, которых композитор выводил на сцену, «только» защищали свое счастье, свою душевную независимость. Но они представляли как бы динамическое ядро жизни, они несли с собой новую мораль, новую нравственность, иное отношение к миру. И они рвали путы обветшалых и выветрившихся традиций «старинных далекой», заскорузлых предрассудков, мертвых церковных догматов. Такими видел и рисовал их Чайковский.

Конечно, для Чайковского вопрос не исчерпывался тут возрастным цензом. Он видел и знал разную молодежь. Великосветская чернь, «золотая молодежь», прожигатели жизни и отцовских имений, все эти Томские, Елецкие, Сурины, Чекалинские и др. относились Чайковским к лагерю «охранителей» старины, не к пасынкам, а к хозяевам жизни, к «командорской элите» — то были молодые старички! Столкновение этой элиты, всевластных хозяев жизни и юной поросли, нового поколения людей, не согласных жить, чувствовать, мыслить по старинке, и составляет главный конфликт и идейный стержень лучших произведений Чайковского. И здесь музыкант — наследник Глинки, Моцарта, Бетховена — выступал вместе и заодно с Пушкиным и Островским, Тургеневым и Львом Толстым. Одной из

величайших заслуг Чайковского и является то, что вслед за Глинкой и рука об руку с «Могучей кучкой» он поднял русскую музыку и поставил в единый фронт с великой русской литературой, с передовым русским реалистическим театром, что — по вешему слову Гоголя, сказанному им о русском театре, — Чайковский превратил оперные подмостки и концертную эстраду в высокую кафедру, с которой можно много хорошего сказать людям.

В былые времена Чайковского пытались представить, как и Чехова, «певцом сумерек»; как и в отношении к Чехову, это было ложью.

Его хотели представить анахоретом, «клиниским отшельником», отрешенным от действительности и тяготившимся своими общественными «нагрузками». Но и это была ложь. Ибо и композиторская деятельность, в которой он, естественно, видел свое главное призвание, и разнообразные общественные обязанности, которые он добровольно нес, были для него неразрывно связаны, составляли, в сущности, единство. Ибо, сочиняя оперу, преподавая в Московской консерватории, совершая концертные поездки за границу для пропаганды русской музыки, сотрудничая в газете как музыкальный критик, Чайковский строил отечественную музыкальную культуру, растил дерево русской музыки, которое в саду мировой музыки — как Чайковский о том и мечтал — становилось на его глазах все более прекрасным и плодоносным.

ЦЕЛАЯ ЭПОХА в жизни России отразилась в музыке Чайковского — эпоха после 1861 года, для характеристики которой Ленин использовал слова толстовского Левина из «Анны Карениной»: «У нас теперь все перевернулось и только угадывается».

Но значение искусства Чайковского вышло далеко за рамки своей эпохи. Чайковский вложил в свою музыку столько сердечного огня, любви к человеку, к родной стране, что их достало и до наших дней. Композитор молодости — он сам в своем искусстве остается неуязвимым молодым. И просто не верится, что в эти дни, сейчас мы отмечаем 125-й день рождения Чайковского; его музыка воспринимается ныне как совсем, совсем современная, сегодняшняя, наша. Все, о чем эта музыка говорит, касается нас. Она вмешивается в нашу жизнь, она принимает в ней участие. Письмо почтальоницы, с которого мы начали статью, относится еще к концу 70-х годов прошлого столетия. Сколько с того времени поколений до самозабвения увлекались музыкой Чайковского! Сколько прошли через «школу Чайковского», школу не только воспитания музыкальных вкусов, но и воспитания нравственного! И когда в дневнике нашей незабвенной героини-комсомолки Зои Космодемьянской мы читаем строки: «Ни одного поцелуя без любви» — мы невольно думаем о том, какую громадную роль в формировании и воспитании нашей молодежи сыграли и играют наша литература, театр, живопись и родная их сестра — музыка. И в этой музыке, может быть, Чайковский прежде всего. Ибо в мире нет столь любимого и популярного композитора, как наш Чайковский. И, празднуя его юбилей, мы чувствуем не только одного из самых великих музыкантов-классиков, но и по-особому дорогого сердцу каждого из нас певца юности. Ее истинного друга. Ее наставника...

М. СОКОЛЬСКИЙ.