

30. ОКТ. 43

Игорь ГЛЕБОВ (Б. Асафьев) **Чайковский — симфонист-драматург**

К пятидесятилетию со дня смерти П. И. Чайковского

Чайковскому присуща упорная вера в жизнь. В этом сила и притягательность его, задушевного лиризма.

Через боль за людей, сквозь явно ощутимые в его мелодике страдания впечатлительного сердца, доводящие интонации его музыки до стонков: «нельзя же так жить!», — Чайковский все же упрямо и непреклонно утверждает творческую созидательную силу человека.

Никогда слабому человеку в пессимисту (каким пытались представить Чайковского представители «глухих, озвученных безнадельностью эпох») не удалось бы вызвать в себе столь мощную энергию на создание всегда зовущих, волнующих пламенностью сочувствия людям произведений, чистоту которых — если вспомнить сравнительно позднее выступление Чайковского на композиторском ристалище — не оспаривают и многообразно.

Кто мало-мальски разбирается в том, какой затраты сил и времени, какой сосредоточенности, внимания и воображения требует композиторская работа подлинного мастера, того не может не поражать жизненный путь Чайковского и его необятный творческий труд.

Сам-то он отлично понимал, что и творчество, прежде всего — труд и что путь к творчеству, к выработке в себе профессионала тоже есть труд. Только люди громкие своим журнально-критическим голосом и наделенные «малюсенькой» созидательной потенцией, способностью «прилеплять», сидя за роялем, мелодию к мелодий — типа Кюи и подобные ему, — могли обвинять Чайковского в многообразии. Слово бы для этого одареннейшего человека дело было в большем или меньшем количестве записи, а не в силе и обаянии высказывания и в волевым умении справиться со стремительным потоком музыкального вооб-

ражения, заключаая его в стройные классические формы.

Чайковский писал не те или иные жанры музыки, он создавал музыку, и потому все виды ее были ему доступны, и сочинение было для него мыслью о жизни — мыслью, чувством окрашенной (музыка, как глубоко интонационное искусство, не может существовать вне эмоциональной подосновы, и оболочки).

Вера в энергию, радость, красоту жизни, совмещавшаяся в его остро впечатлительной натуре, с эмоцией сострадания, сочувствия к людям, естественно, вызвала мысль о конфликтности человеческих чувствований и о преодолении их натиска чувством долга, как осознанной необходимости.

Характерна глубокая неприязнь Чайковского к «шопенгауэризму» и испытываемый им в последние годы жизни серьезный интерес к Спинозе и спинозизму. Характерно, что как раз в порыве нервной работы над «Иолантой», в июле 1891 года, Чайковский в одном из писем очень акцентирует свое увлечение Спинозой («чем более вникаю, тем более восхищаюсь этой личностью»), словно еще преодолевая в самом себе «слепое сознание».

Чайковского влечет, впрочем, не абстрактное чувство долга. Он слишком взволнованный и чуткий художник, чтобы миновать осязательное, живое постижение чувства в его многообразнейших проявлениях. Как музыкант, он, чье искусство имело корни еще в романтической культуре чувствования, ощущал потребность в раскрытии человечности через реальность, искренность, убедительность высказывания чувства, ибо как же иначе музыка выразит себя?

Уже в раннем периоде творчества Чайковского можно ощущать своеобразие, продолжающееся и впредь увлечение образами, в которых доминирует проявление

долга перед человеческим чувством, восхищение силой, неизбывностью и красотой его. Наоборот, караются герои сюжетов, предающие чувство, во имя ли алчной чувственности или других мотивов. Если за верность чувству приходится пострадать (Франческа, Татьяна, Мария, Лиза), то этого рода страдание иного качества, чем Онегина, Германа, Мазепы. Страдания в силу верности чувству, как долгу, переходят в высшее качество подвига.

Чувство у Чайковского — как в лучших образцах русского классического искусства — преодолевает в себе свою чувственную натуралистическую природу. Но это — не во имя анемичного аскетизма. Здесь драматургически тонко сплетаются верность чувству — в нем радость жизни — и восход человечности — с верностью долгу. Здесь в Чайковском оживают образы Ренессанса, сквозь Шекспира и надо полагать, что композитор не сочинил ни оперы «Ромео и Джульетта», ни оперы «Цимбелин»: каким душевным ароматом повеяло бы от образа Имоджены в музыкальном предсмыслении Чайковского!

В замечательной по звукообразной экспрессии симфонической фантазии «Буря» чувство любви расцветает органически непреодолимо. В сравнении с мелодией — выразительницей трагических исходов верности чувству как долгу, которая господствует в увертюре «Ромео и Джульетта» — здесь, в «Буре», в глубоко продуманной, сжатой передаче замысла Шекспира чувство любви достигает вершин восторга, ставящего гимном человечности, к которому любовь — мост.

От «Бури» как пламенного гимна верности чувству радость существования идет арка-радуга к заключительной гимнической части оперы «Иоланта». Все прорастание ее музыки — путь слепой к свету — заключает в себе, в лак-

ничном обобщении, весь ход развития Чайковского, как драматурга-гуманиста, рыцаря поэтической идеи верности чувству и русского «поэта музыки сердца», чутко и реалистически просто воплотившего в своих произведениях светлые душевные качества людей, идущих навстречу жизни с открытым чувством (Ленский, Водемок), и особенно русских девушек и женщин. Вот тут-то Чайковский стоял на твердой психологической и исторической почве.

Семидесятые годы — годы не-красовских высоко эпических образов декабристов. В них, наконец, и русская поэзия нашла путь к справедливому этико-реалистическому обобщению высоких женских характеров и ценнейших мужественных качеств русской женской души.

Некрасов сделал это на исторической тематике, но нельзя забывать, что его поэма «Русские женщины» возникла, когда уже в недрах русского демократического освобождения движения выковыривались правдивейшие, честнейшие характеры девушек и женщин, для которых идея верности чувству и идея подвига, как выполнения чувства долга, стала прирожденной.

Явление это было всем понятно и всеми чуткими художниками и артистами и драматургами ощущено. Оно равно нашло себе место и в литературе, и в поэзии, и в живописи, где в дальнейшемросло до мощных суриковских образов.

Чайковский — драматург и в симфонизме овоем, и в опере. Не прошло для него бесследно и соприкосновение с современным ему русским театром Островского. Но именно как драматург-симфонист он — независимо от сюжета — в каждой опере подставлял эмоциональный подтекст и потому мог создавать звено за звеном обобщенные образы, в музыке которых, конечно, давало себя знать глубокое ощущение Чайковским окружающей его современности. Да иначе и не могло быть, ибо музыка всегда есть прежде всего искусство интонационного отражения текущей «общественно-душевной» жизни и в этом смысле — искусство настоящего времени.

Возвращаясь к женским образам Чайковского, надо сказать, что и здесь музыка его оказалась «пластинкой высокой чувствительности». Отсюда ощущение в ней слушателями родной реальности, личностных и женских образов и вместе с тем обобщенности вложенных в них чувствований: так возникает «переключка» между образами в ряде произведений. Образуется сближение сказочных и реальных образов путем интонационных ассоциаций, когда достаточно последования нескольких тонов, чтобы чуткий слух уловил и вызвал в сознании сопоставление созерцаемого в музыке и на сцене явления с его прототипом или новым видоизмененным воплощением. В сущности Чайковский обладал как бы одним клубком чутко изменчивых интонаций — нервных нитей, и их он то «разматывал», то «наматывал».

Почти через всю творчески-созидательную жизнь Чайковского поэтому проходила зыбительная нить, которую каждому его произведению со стороны критиков: сперва упреки в заимствованиях, потом в самоповторяемости. Достаточно сказать, что даже такой современник, от которого можно было бы ждать сугубой чуткости, как композитор Римский-Корсаков, абсолютно не уловил в партитуре «Иоланты» замечательных оркестровых прогнозов и осуществлений, но еще упрекнул Чайковского в заимствовании поправки «дуэта-гимна свету» у А. Рубинштейна¹⁾. Такого рода нападки приводили композитора «Онегина» к постоянным самоупрекам: «я повторяюсь, я исписался...» и т. п. А между тем дело было в органич-

¹⁾ Между прочим надо сказать, что если бы Чайковский и симпатизировал (а он не симпатизировал), и различие между мелодией его и А. Рубинштейна — большое, но обе они принадлежат к одной интонационной сфере, он был бы прав, потому что у Рубинштейна гимнические интонации были очень яркие и требовали дальнейшего развития. Но забавно, как судья отошлел Римскому-Корсакову за резко несправедливые строки об «Иоланте»: он действительно — но как опрошенно... — симпатизировал с основной поправкой финального гимна-ансамбля из несправедливой ему «Иоланты» тему Гвидона в своей «Окнах о паре Салтане».

ности развития главнейших образов музыки Чайковского, как бы в постоянстве их метаморфоз.

Интонационная связь от образа к образу порождала, как я уже сказал, эмоциональную родственность и переключку от Наташи в «Опричнике» — к Иоанне в «Орлеанской деве», к Лизе в «Пиковой даме», от сказочной девушки-лебедя в «Лебедином озере» к Насте-Куме в «Чародейке», от Татьяны к Иоланте, от Оксаны к Марии («Черевички» и «Мазепа»), тоже и к Иоланте и к Куме и т. д.

Все это понятно, ибо перед воображением Чайковского постоянно возникали подсказанные окружающими живыми существами облики девушек и женщин, почитающих верность чувству как должностное, и воспринимавших чувство долга как осознанную необходимость подвига. К этому присоединялись девичьи, женские, материнские: ласка, приветливость, сочувствие, сострадание, порывы любви и ненависти, покорности и гордой отповеди, весенней «снегурочной» доверчивости и осенних предчувствий холода и смерти и т. д. и т. д.

Сложная возникает гамма чувствований в их глубоко русской отнесенности и прежде всего в удивительной, непередаваемой словами, простоте душевных высказываний — простоте, обнаруживающей внутреннее величие и самообладание.

Так год за годом в сознании композитора, постепенно реализующся в его творчестве, накапливались прообразы, приведшие к неповторимо прекрасному воплощению женской душевности в облике слепой Иоланты. В ее стремлении через любовь к свету воплощено — для Чайковского — завершительное перерождение сознания в чувстве радости жизни, в оправдании жизни, но не эгоистически личной. Мне кажется, что именно увлечение философией Спинозы помогло Чайковскому преодолеть зараженность его психики острыми контрастами чувствований и соблазнами проти-

вопоставления людям мира своего, ищущего и страдающего в одиночестве. Но тут же надо добавить, что долготелнее данивание в образы русской женской душевности с ее постоянным опущением жизни как верности чувству, как подвига, могло просто-напросто воспитать в Чайковском только «музыку сочувствия страданиям». Этого не случилось, и конечно же от задания воспеть шиллеровскую «радость вообще» в юношеской кантате на оду «К Радости» (1865) до финальной жизнеутверждающей гимнической музыки «Иоланты» (1891) Чайковский прошел не только личный путь художника, но (если судить хотя бы по женским образам) путь человеческих сердец, не потерявших веры в жизнь и твердо усвоивших, что жизнь — подвиг.

Все это спаялось в лирике «Иоланты», несмотря на «тихость» замысла и воплощения и на сосредоточенность драматургии не на внешних конфликтах сюжета. Эмоциональный подтекст легко мог бы привести любого композитора следующего десятилетия к символистической драме. Но этого избежал Чайковский в силу присущего ему чувства действительности. Если в лирике «Иоланты», как ручьи в море, слились лучшие качества лиризма Чайковского, то и в драматургическом отношении в ней дан синтез всего опыта Чайковского симфониста-драматурга в еще одном новом качестве.

Сейчас в Большом театре «Иоланта» возобновлена и исполняется под управлением Мелик-Пашаева в высшей степени чутко и с глубоким вниканием именно в эмоциональный симфонический подтекст действия. При жизни композитора это нежно и приветно взлелеянное им произведение приняли холодно и высокомерно. Думается поэтому, что лучшей данью памяти Чайковского в год 50-й со дня его смерти и является возвращение «Иоланты» на сцену Академического Большого театра Союза ССР.