Ай-Ковский

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт истории искусств
министерства культуры СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1968

ЧАЙКОВСКИЙ

Н. Туманина

ВЕЛИКИЙ МАСТЕР

1878 · 1893

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

9—1—3
232—233—68(I)

От автора

Книга, предлагаемая вниманию читателей,— вторая часть монографии о творчестве великого русского композитора. Она служит продолжением ранее изданной книги того же автора «Чайковский. Путь к мастерству»; содержание данной книги охватывает период от 1878 г. до смерти композитора в 1893 г. Этап творческой деятельности Чайковского от оперы «Евгений Онегин» (1878) до Шестой симфонии (1893) имеет самостоятельное значение и может быть выделен как объект специального изучения.

Как и в первой книге, автор основное внимание уделяет произведениям Чайковского, стремясь с помощью анализа образного содержания, законов формообразования и музыкального языка композитора постигнуть сущность его мировоззрения и эстетики.

В работе над этой книгой, как и ранее, автор опирался на труды русских и советских музыковедов, посвященные Чайковскому, а также на лучшие исследования творчества Чайковского, принадлежащие зарубежным музыковедам.

В процессе работы автор пользовался советами товарищей, научных сотрудников Сектора музыки народов СССР и кафедры истории русской и советской музыки Московской консерватории, за что приносит им искреннюю благодарность.

Автор благодарит также доктора искусствоведения, проф. В. В. Протопопова, научного сотрудника Дома-музея П. И. Чайковского в Клину К. Ю. Давыдову и научного сотрудника Государственного Центрального Музыкального музея имени М. И. Глинки Л. З. Корабельникову за помощь, оказанную в подготовке книги к изданию. Иллюстрации взяты из фондов Государственного Центрального Музыкального музея имени М. И. Глинки.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Фотография. 1893 г.

Введение

С конца 70-х годов XIX в. в творчестве Петра Ильича Чайковского начинается новый этап, который значительно отличается от предшествующего. После «Евгения Онегина» и Четвертой симфонии все яснее выступают трагические черты, придающие его произведениям необычайную масштабность, силу и остроту отражения действительности в музыкальных образах. Типичные для Чайковского в прежние годы образы, поэтизирующие простую, повседневную жизнь, сердечная, интимная лирика уступают место трагедийным концепциям, глубоким философским обобщениям.

Годы после кризиса, заставившего его в конце 1877 г. покинуть родину, полны высоких творческих взлетов и тяжелых разочарований. Потрясения в личной жизни, едва не приведшие его в 1877 г. к самоубийству, породили необычайную остроту ощущения жизненных противоречий, усилили врожденную способность чувствовать контрасты жизни — полноту счастья и глубину скорби.

С 1878 по 1885 г. продолжается «период странствий», постоянных переездов с места на место, время почти полного уединения, затворничества, погружения в творчество. Если в 60-е и 70-е годы композитор делил свое внимание между сочинением музыки и обязанностями педагога, музыкального критика, общественного деятеля, члена дружного коллектива московских музыкантов, то теперь каждая минута его жизни отдана только творчеству.

«Он жил только в сочинении музыки,— писал о Чайковском Б. В. Асафьев.— Мучился, спеша закончить одно сочинение, но не мог, окончивши, не засесть за обдумывание и воплощение другого... В творчестве он изживал себя... ибо только в творчестве он жил как подвижник...» [1]

С 1885 по 1893 г. снова развертывается интенсивная музыкально-общественная деятельность Чайковского, начинаются выступления в качестве дирижера, лучшие его произведения получают мировое признание, Но и теперь, когда к нему вернулась прежняя энергия общественного деятеля, когда он общается с большим кругом людей, он живет настоящей жизнью только тогда, когда сочиняет музыку. Письма Чайковского времени его концертных поездок по Европе и Америке полны жалоб и признаний. Последние противоречивы: мировая слава, интерес людей к его произведениям радуют композитора; в то же время сознание, что он расточает силы и время, отрываясь от главного дела своей жизни — творчества, порождает глубокие душевные страдания.

«Его жизнь в музыке,— пишет Б. В. Асафьев,— трагическая проблема. Одаренный в высшей степени напряженным стремлением к музыкальному творчеству, глубоко органичному, жизненному и в то же время истощающему... себя в непрестанном волевом, актуальном делании искусства, Чайковский не знал душевного равновесия, сосредоточенного покоя и поры

---

[1] Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]. Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922, стр. 4.

размышления. Энергия музыкально и через музыку осознающей себя воли требовала от него непрестанного излучения и воплощения в конкретных звучаниях... Хрупкая душевная организация его и нежный, чуткий и болезненно-чувствительный внутренний душевный мир обусловили крайне личный, остро-скорбный, овеянный кроткой печалью, искренностью и задушевностью лиризм его богатого мелоса» [2].

В последнее десятилетие жизни Чайковский достиг высот мастерства, наступил высший расцвет его творческой индивидуальности, он создал свои лучшие произведения: оперу «Пиковая дама», балет «Спящая красавица», Пятую и Шестую симфонии.

Признанный в Европе и Америке, Чайковский, однако, оставался глубоко русским человеком и русским музыкантом. Его творчество, как и прежде, было тесно связано с русской жизнью.

Усиление трагического начала в произведениях Чайковского 80-х и 90-х годов, углубление контрастов между светом и мраком обусловлены жизненными впечатлениями композитора, теми событиями, которые происходили на его глазах. Многое изменилось в русской общественной жизни по сравнению с годами его молодости, когда созревал его просветительский гуманизм и сложились демократические взгляды, оказавшие большое влияние на его мировоззрение.

Художник, наделенный тонким и острым чувством современности, чутко реагирующий на явления окружающей жизни, Чайковский не мог не ощущать трагизма одной из самых тяжелых эпох в истории русской общественной жизни.

Восьмидесятые годы были эпохой усиления критического, обличающего начала в русском искусстве, литературе и публицистике. Новые сложнейшие общественные отношения, вопиющие факты народного угнетения и обнищания масс — все это влияло на критическую направленность реализма русских писателей, художников, музыкантов. В созданных в эту эпоху произведениях Л. Н. Толстого каждая строка разоблачает общественное устройство. Большой остроты достигает в 80-е годы критический реализм М. Е. Салтыкова-Щедрина; в сочинениях Глеба Успенского, Вл. Короленко, В. Гаршина и других русских писателей критика общественного строя приобретает все большую непримиримость. Но публицистическая направленность русской литературы не ослабляет, а, наоборот, усиливает глубину художественных обобщений и значительность художественных образов. Усиливается и характерная черта русского искусства — психологизм, проникновение в самый процесс развития душевной жизни и формирования мировоззрения как отдельных людей, так и общественных групп. К концу XIX в. сила русского реализма, всегда бывшая сущностью творческого метода великих русских художников, достигла высокой степени остроты, обличая крах политического и общественного устройства современного русского государства и общества.

---

[2] Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]. Инструментальное творчество Чайковского, стр. 13.

Передовая русская культура 80-х годов многое унаследовала от предыдущих десятилетий. Основой развития искусства по-прежнему оставалось освободительное движение и борьба русской демократической интеллигенции. Необычайной силы импульс, возникший в эпоху 60-х годов, действовал и в эти годы. Но трагизм действительности усилил драматическое начало в искусстве. Это сказалось по-разному в романах Толстого, в драме молодого Чехова «Иванов», в его повестях 80-х годов, в трагических картинах Сурикова, в операх и симфониях Чайковского.

Политические убеждения Чайковского не складывались в определенную систему. Он не понимал причин противоречий действительности, хотя душой большого художника чувствовал трагизм жизни.

Впечатлительная натура композитора остро реагировала на различные события жизни. Приехав, например, в Петербург в сентябре 1878 г., он был встревожен: «Петербург производит в настоящее время самое давящее, тоскливое действие на душу. Во-первых, погода ужасная: туман, бесконечный дождь, сырость. Во-вторых, встречаемые на каждом шагу казачьи разъезды, напоминающие осадное положение; в-третьих, возвращающиеся после позорного мира войска,— все это раздражает и наводит тоску. Мы переживаем ужасное время, и когда начинаешь вдумываться в происходящее,— то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство, до того потерявшееся, что Аксаков ссылается за смелое, правдивое слово; с другой стороны, несчастная, сумасшедшая молодежь, целыми тысячами без суда ссылаемая туда, куда ворон костей не заносил,— а среди этих двух крайностей равнодушная ко всему, погрязшая в эгоистические интересы масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое» [3].

Через некоторое время, уже в годы царствования Александра III, Чайковский еще более решительно критикует политику нового правительства за «катковщину» и предлагает выход в Земском соборе, собрании выборных представителей [4]. Чем дальше, тем сильнее он ощущает гнет и жестокость реакции. Поселившись под Москвой и постоянно наблюдая нищету и бесправное положение крестьян, он все более сочувственно отзывается о революционной молодежи. Он пытается хоть немного помочь окрестным жителям, организует на свои личные средства детскую приходскую школу, но сознает, что этими мерами ничего существенного не достигнешь. Его сердце и чувства художника всегда впереди привитых с детства политических убеждений и взглядов.

Неясность его политических убеждений связана с противоречивостью философского мировоззрения. На рубеже 70-х и 80-х годов Чайковский переживает душевный кризис. Он мучительно стремится найти ответ на вопросы о сущности жизни, о религии, о нравственности. Хотя ему уже около сорока лет, в его взглядах на жизнь многое не выяснено, многие сомнения и вопросы не разрешены.

---

[3] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII. М., 1962, стр. 386—387.

[4] Там же.

«Я не нахожу в своей душе силы выработать какие-нибудь прочные убеждения,— пишет он Н. Ф. фон Мекк,— потому что я, как флюгер, верчусь между традиционной религией и критическими доводами разума... Мне кажется, что я обречен целую жизнь сомневаться и искать выхода из противоречий» [5].

Внутренне Чайковский уверен в истинности материалистических основ: по его убеждению, вечна и неисчерпаема только природа, в которой человек составляет одно из многих явлений. Он не верит в философскую основу христианства, не верит в будущую загробную жизнь. Однако религия иногда кажется ему убежищем от скептицизма, убивающего творческую силу; вера кажется средством, которое помогает найти возможности «примирения» с действительностью. Но вся суть в том, что он не может примириться с действительностью. И снова начинает искать выхода.

Творческий труд помог ему выйти из душевного кризиса. Но поиски смысла жизни продолжаются. В 1881 г. наступает новый кризис. Чайковский пытается найти выход в религии. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 16/28 марта 1881 г. из Парижа поражает запутанностью мысли и неясностью доводов. Оно отразило тяжелое душевное состояние композитора. Его мучает сознание несоответствия христианской морали и поведения людей, якобы на нее опирающихся.

«Мы как бы специально для того только и созданы,— пишет он,— чтобы вечно бороться со злом, искать идеалов, добиваться вечной правды,— но никогда не достигать цели» [6].

Но ничто не могло заставить Чайковского изменить основе его мировоззрения — гуманизму. Говоря в другом письме о спасении, которое человек может найти в религии и вере, он неожиданно подчеркивает, что для него самого главное в жизни — любовь к людям. «Чем более порываются у меня связи с обществом, тем более я проникаюсь любовью к *человеку*» [7].

Религиозные искания Чайковского в кризисный для него 1881 год нашли выход в творчестве. Он углубился в изучение древней русской церковной музыки и создал свой вариант гармонизации песнопений «Всенощной». Работа эта привела его к убеждению в том, что ему дорога не религия, но красота церковного обряда, связи его с исконной русской стариной. Он роняет замечание о том, что «молитва нужна не богу, а человеку», что умный человек не может не быть немного скептиком. Самая же главная его мысль заключается в следующих словах: «Искусство есть, по-моему, необходимая потребность для человечества. Вне же своей музыкальной сферы я неспособен служить для блага своего ближнего» [8].

Снова и снова он находит смысл своей жизни, оправдание своего существования только в творчестве.

Однако поиски смысла и сущности человеческой жизни не прекращаются до самой смерти. В последние годы жизни Чайковский с величайшим

---

[5] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М. 1961, стр. 288.

[6] Там же, т. X. М., 1966, стр. 69.

[7] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II. М., 1903, стр. 470.

[8] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 239.

вниманием изучал философию Спинозы; он укрепился в ранее установившемся у него убеждении о тождестве бога и природы и о решающем значении этического начала в поведении людей. На обложке «Переписки» Спинозы Чайковский написал (вероятно, запись относится к 1891 г.): «Письмо XXI нужно читать и перечитывать без конца — до того в нем все соответствует моим чувствам и мыслям». В названном письме Спиноза отрицает бога как существо, находящееся вне природы и человечества. Бог, по убеждению философа, находится внутри человека и в природе и проявляется в том гуманном и добром начале, которое ведет людей к нравственному совершенству. Спиноза критикует суеверия христианской легенды и догмат церкви о воздаянии за грехи. Все это как нельзя больше подходило к убеждениям Чайковского, уверенного, что благо человечества заключается в стремлении людей к нравственному совершенству.

Здесь как будто бы идеи композитора перекликаются с идеями толстовства. Однако, высоко ценя Л. Н. Толстого как художника, считая его лучшим русским писателем и гордясь им, Чайковский не соглашался с его учением. В дневниковых записях 1886 г. композитор уделяет много места Толстому и его учению. «Зачем, думаю себе, человек этот, умеющий, как никто и никогда не умел до него, настраивать нашу душу на самый высокий и чудодейственно-благозвучный строй, писатель, коему даром досталась никому еще до него не дарованная свыше сила заставить нас, скудных умом, постигать самые непроходимые закоулки тайников нашего нравственного бытия,— зачем человек этот ударился в *учительство*, в *манию проповедничества и просветления* наших омраченных или ограниченных умов? Прежде, бывало, от изображения им самой, казалось бы, простой и будничной сцены получалось впечатление неизгладимое. Между строками читалась какая-то *высшая* любовь к человеку, высшая *жалость* к его беспомощности, конечности и ничтожности... Теперь он комментирует тексты; заявляет исключительную монополию на понимание вопросов веры и *этики*..., но от всего его теперешнего писательства веет холодом. Прежний Толстой был полубог,— теперешний — *жрец*...» [9]

В приведенной дневниковой записи Чайковского ясно выступает его отвращение к учению, рожденному не любовью к людям, не желанием помочь им, а сознанием своего превосходства над ними. Именно это и отталкивало от учения Толстого художника, желавшего всеми силами души, чтобы его музыка «распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору» [10]. Миссию искусства Чайковский видел в нравственном воздействии на человечество, воздействии мягком, любовном. Этого он не находил в учении Толстого.

Путь философских исканий Чайковского достаточно типичен для представителя русской интеллигенции 80-х годов. В этих поисках нашли отражение надежды и разочарования, знакомые другим людям, искавшим правды в это тяжелое время. Но они, в большинстве своем, были лишены

---

[9] «Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 209—210.

[10] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX. М., 1965, стр. 233.

гениального творческого дара — главной силы, которой владел Чайковский и которая определила всю его жизнь.

Как уже было сказано, творчество Чайковского во второй период его деятельности отразило эволюцию его мировоззрения: значительно сильнее проявился трагический характер его музыки, резче выступил контраст между светлыми и мрачными образами. Две стороны жизни, борьба двух начал, преодоление мрачных сил зла; сочетание безудержной жажды жизни, воли к деятельности и ужас, отвращение, вызываемые противоречиями действительности, выражены в развернутых и сложных драматических концепциях. Произведения позднего времени делятся на две группы: в одних концентрируются светлые образы, в других — мрачные. После трагической Пятой симфонии возникает музыка «Спящей красавицы», в которой с покоряющей силой выражена радость жизни и победа добра. После драматичнейшей «Пиковой дамы» возникает «Иоланта» — гимн свету и любви. Но вслед за этой оперой композитор создает высокую симфоническую трагедию — Шестую симфонию.

Основные области, в которых работает Чайковский в эти годы,— симфоническая музыка и музыкальный театр.

Симфиническое творчество Чайковского в 80-е и 90-е годы резко делится на два этапа: с 1878 по 1885 г. и с 1885 по 1893 г. Произведения конца 70-х и первой половины 80-х годов представляют особую группу среди оркестровых сочинений Чайковского. Симфонии отсутствуют, вместо них появились сюиты, концерты и концертные пьесы. Поэтизация бытовых и жанровых образов, расширение народного начала, усиление скерцозных элементов характеризуют эту группу симфонических произведений Чайковского. Композитор как будто бы совершенно отказывается от драматических образов. Но, начиная с симфонии «Манфред» (1885), в симфоническое творчество Чайковского снова входит большая драматическая тема. И во всех симфонических сочинениях последних восьми лет жизни композитора он не только основывается на многогранных драматических симфонических концепциях, но разрабатывает их в философском аспекте (что, впрочем, никак не влияет на огромный эмоциональный накал музыки). Исключением служит лишь Симфония ми-бемоль мажор, так называемая «предшестая», в которой Чайковский как бы вернулся к прежнему типу лирико-жанрового цикла. Однако симфония эта, как известно, не удовлетворила автора, и впоследствии он переделал первую часть в Третий фортепианный концерт.

Вершина симфонического творчества Чайковского — Шестая симфония стала как бы «музыкальным завещанием» композитора. Необычайной силы воздействия произведение, проникнутое трагизмом мрачной эпохи русской жизни конца XIX в., она стала вечным произведением искусства.

Огромное значение имело и оперное творчество Чайковского 80-х и начала 90-х годов. Оно составило новый период в его деятельности оперного композитора и открыло новую страницу в истории музыкального театра.

Оперное творчество Чайковского отразило его сложную эволюцию художника-драматурга. В первых оперных опытах конца 60-х и начала 70-х годов он проявил себя еще незрелым драматургом, обладавшим мощ-

ным талантом симфониста, но еще не нашедшим свой тип музыкальной драматургии. Но именно опера тогда (как, впрочем, и впоследствии) была для Чайковского самым «желанным» жанром. Он считал оперу не только наиболее демократическим видом музыкального творчества, но и самым богатым по выразительным возможностям[11]. Композитор не отступил перед неудачами «Воеводы», «Ундины» и «Опричника» и продолжал поиски новых путей в оперном творчестве. Через переосмысление оперной эстетики романтизма он пришел к реалистическому методу оперной драматургии.

Уже «Кузнец Вакула» и в особенности «Евгений Онегин» свидетельствовали о наступившей зрелости драматурга. Чайковский нашел свой идеал в лирико-психологическом жанре, в отрицании условности романтической оперы. В «Онегине» композитор создал высокий образец реалистической психологической драмы, в которой все внимание устремлено на «внутреннее действие», тонко выраженное в музыке, при скупости «действия внешнего», при отсутствии сложного сплетения событий.

Психологизм, правдивость и поэтичность музыки «Онегина» выделяют эту оперу не только в творчестве Чайковского, но и во всем русском оперном искусстве. «Онегин» был крупнейшим его завоеванием, сыгравшим роль не меньшую, чем его симфонические сочинения. Близкая по стилю к «Онегину», Четвертая симфония родственна этой опере также и тем, что драма жизни раскрыта не средствами романтической патетики, а музыкальным воплощением глубоких жизненных противоречий обыденного на первый взгляд человеческого существования. В «Онегине» и в Четвертой большая тема выражена в простых, близких каждому человеку образах. Оба произведения сыграли огромную роль в развитии направления последующего творчества Чайковского, хотя их влияние не было легко просматривающимся.

На первый взгляд «Орлеанская дева» — первое после «Онегина» оперное произведение Чайковского, большая, постановочная вещь, с хорами, ансамблями, финалами в духе опер Мейербера,— очень далека от «интимной, но сильной» психологической драмы. После картин простой русской провинциальной жизни — эпизод героической борьбы Франции XV в. с англичанами; после Татьяны Лариной — Иоанна д'Арк — дева-воительница, взявшая на себя священную миссию освобождения родной земли от врага; после тонкой, воплощающей поэтическое слово Пушкина ариозной мелодии «Онегина» — патетическая декламация. И снова налицо все атрибуты романтической оперы.

Но по сути своей новое оперное произведение, неся в себе черты романтической эстетики, было родственно «Онегину» в основном: в правдивости выражения человеческих чувств и переживаний, в реализме психологического содержания.

Изменилось взаимоотношение между «внутренним» и «внешним» действием. Теперь психологическая драма выражена в очень сложном

---

[11] См. Письмо Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 30 октября/3 ноября 1882 г.— П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. XI. М., 1966, стр. 269.

«внешнем действии», событийное содержание оперы насыщено многими конфликтами и параллельными сюжетными линиями.

В трех «послеонегинских операх» — т. е. в «Орлеанской деве» (1879), «Мазепе» (1883) и «Чародейке» (1887) — сконцентрированы необыкновенные трагические события: пленение и смерть на костре Иоанны д'Арк, казнь Кочубея и безумие Марии, соперничество отца и сына, оканчивающееся смертью влюбленных героев драмы в «Чародейке». Чайковский ищет новых методов воплощения трагедийного, новых форм воплощения жизненной драмы. Он обращается к концепциям, выражающим «ужасное» в жизни людей. Поэтому так сконцентрированы события и столь трагичны ситуации в его операх 80-х годов. Но психологическое начало, лирическая драма, т. е. «внутреннее действие», и в этих произведениях играет главную роль, является ведущим элементом драмы.

В этих операх, написанных в новой, по сравнению с «Онегиным», манере, проявилось новое качество драматургии Чайковского, которое можно назвать своего рода «шекспиризацией» драматургии оперы. Композитор стремится к многоплановости, вводит в действие народные массы, политическую драму, резко подчеркивает острые трагические ситуации, не смущаясь необычайностью характера изображаемых событий. Характеры героев раскрываются не в повседневном быту, а в исключительных положениях. В то же время это на первый взгляд чисто романтическое, эстетическое условие переосмыслено им в реалистическом плане. Жестокость жизненных столкновений и противоречий, конфликты страстей воплощены с замечательной психологической достоверностью и правдивостью, подчеркнуты связи героев с общественной средой, отношение народных масс к происходящей драме.

Показательно стремление Чайковского в период работы над оперой «Чародейка» к тому, чтобы драма его героев получила свою завязку «в присутствии народа». Она была продиктована не только народным колоритом оперы, но и характерной чертой трагедийного действия: связью драмы личной с драмой народной. Слияние патриотизма Иоанны д'Арк с борьбой народа за освобождение; осуждение народом действий Мазепы — важные черты оперной драматургии Чайковского в новом периоде оперного творчества.

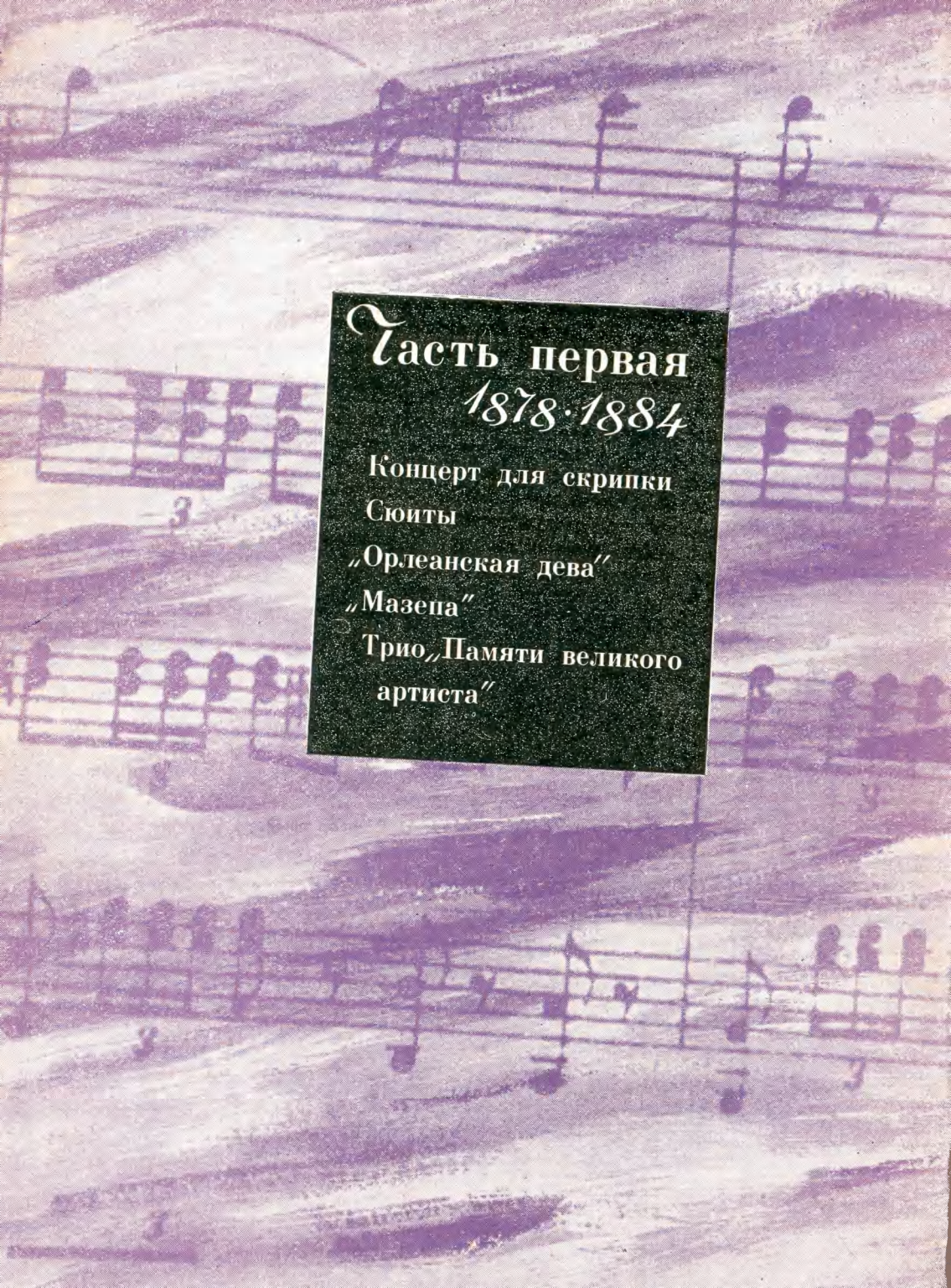
В смене ситуаций действия, в многогранности характеров героев, во введении второстепенных, эпизодических лиц, в сопоставлении трагического и комического, возвышенного и тривиального, в синтезе романтического и реалистического проявилось это новое свойство Чайковского-драматурга, условно названное нами «шекспиризацией оперы».

Но при условии многоплановости действия в операх 80-х годов в них заметно выступает еще одно новое качество Чайковского-драматурга, которое можно назвать внедрением монодраматического принципа в сложную, многосоставную драматургию оперы. Это — подчинение всего действия развитию одного центрального образа, музыкальная характеристика которого выступает на первый план и влияет на все остальное. В «Орлеанской деве» это — образ Иоанны д'Арк, в «Чародейке» — Кумы. Эта своеобразно-диалектическая тенденция сочетает в себе множествен-

ность и единство, концентрирует все в одном, главном образе. Сильнее всего она проявилась в «Пиковой даме».

«Пиковая дама», созданная в 1890 г., знаменует новый, самый высокий этап развития драматурга. В этом произведении трагедийная концепция перенесена в область чисто психологическую. Борьба в душе главного героя — Германа, приводящая его к безумию, выражена в глубоко разработанной «внутренней» драме, необычайно конденсированной. В какой-то мере «Пиковая дама» как образец оперной драматургии Чайковского ближе к «Онегину», чем оперы 80-х годов; в то же время опыт «шекспиризации» не прошел бесследно. Чайковский как бы возвращается к «интимной, но сильной драме», но преломляет ее в трагедийной концепции, в которой все стороны действия входят в единую систему трагедии главного героя. Отобрав все, что он создал нового в трагедийных операх 80-х годов, Чайковский создал в «Пиковой даме» высокий образец синтеза лирической драмы и социальной трагедии.

Шестая симфония и «Пиковая дама» часто сопоставляются. Оба эти произведения Чайковского рождены великим вдохновением, сильнейшим творческим озарением. Они вобрали в себя все самое типичное, что было создано композитором в течение всего его творческого пути. Этим двум сочинениям в данной книге отводится большое место. Однако главным стремлением автора было желание показать облик Чайковского во второй половине его пути в многообразии творчества.



Часть первая
1878·1884

Концерт для скрипки

Сюиты

„Орлеанская дева"

„Мазепа"

Трио „Памяти великого артиста"

Годы странствий

Семь с половиной лет, прошедших с отъезда Чайковского в октябре 1877 г. за границу до февраля 1885 г., когда он поселился в Майданове под Клином, с полным правом могут называться «периодом странствий». Композитор не имел дома, где бы он проживал постоянно. Самые продолжительные пребывания в одном месте не превышали пяти-шести месяцев. Самым родным домом в это время был для него дом сестры Александры Ильиничны Давыдовой в Каменке. В эти годы Чайковский прожил там в общей сложности около трех лет, главным образом летние месяцы. Проводя зиму обычно за границей, композитор нередко уже в апреле появлялся в милой его сердцу Каменке. В 1879/80 г. и в начале 1882 г. он подолгу жил в Риме; в начале 1883 г. около пяти месяцев пробыл в Париже. Чайковский очень полюбил тихую виллу «Ришелье» в местечке Кларан в швейцарском Монтре, где нашел себе пристанище сразу же после болезни в 1877 г. Он приезжал туда на зиму и в 1878 и в 1879 гг.

Но Москвы и Петербурга в эти годы Чайковский избегал, не оставаясь в этих городах больше месяца. Слишком много тяжелого было связано в его представлении с обеими столицами. Дела, главным образом связанные с постановками его опер «Евгений Онегин», «Орлеанская дева» и «Мазепа» и первыми исполнениями его симфонических сочинений, заставляли его приезжать в Петербург и Москву. Но он всегда торопился уехать оттуда, он не мог там работать. Масса дел, встречи с различными, подчас далекими и чуждыми ему людьми, светские визиты, которые ему приходилось наносить против желания, посещения официальных лиц — все это несказанно утомляло и раздражало его.

«Я не могу в Петербурге ничего делать путно,— жалуется Чайковский брату Модесту Ильичу,— жизнь здесь для меня — постоянное томление; все мысли сосредоточены на одном — как бы поскорее уехать...» «Мне нет никакой возможности вести отсюда правильную переписку. Чем дальше, тем все делается хуже. Меня раздирают, и скоро останутся одни клочки. Чувствую себя отвратительно» [1].

В Москве — те же ощущения, хотя к ним и прибавляется чувство нежной любви к «родному» городу. «Москва продолжает по-прежнему быть мне милой; иногда, особенно в хорошую погоду, она мне кажется столь прелестной, что я готов целовать камни мостовой. Но жизнь моя здесь все-таки тягостна до последней степени. Меня, по обыкновению, повсюду приглашают, и я каждый день обещаюсь обедать там или тут, иногда, по рассеянности, и там и тут — и везде мне тягостно и скучно, кроме самых близких» [2].

Он стремится поскорее уехать в деревню к родным или за границу. Утомление заставляет его сразу после премьеры «Мазепы» в Москве

---

[1] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX, М., 1965, стр. 81 и 86.

[2] Там же, т. XI. М., 1966, стр. 102.

3 февраля 1884 г., не оставаясь на первое исполнение своей Второй сюиты, срочно выехать в Париж.

Все эти «странности» композитора объясняются его сложной душевной жизнью, полной контрастных чувств и мыслей. В «годы странствий» углубились противоречия его характера, сказался и ряд внутренних кризисов, отразившихся как на нем самом, так и на его творчестве.

Последний год жизни Чайковского в Москве провел резкую грань. Кончилась молодость, пора первых успехов, признания и первых триумфов, прошли и годы вступления в творческую зрелость, принесшие миру гениальные произведения — Четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин». Неудачная женитьба и тяжелое нервное заболевание, последовавшее за ней, стали причиной отъезда из Москвы, а затем и из России, сначала в Швейцарию, потом в Италию. Но и в Италии Чайковский чувствует себя плохо. Его раздражает яркая, богатая природа, шумная жизнь южных городов. Пережитое им душевное потрясение, тяжелое переутомление мешают ему воспринимать окружающую жизнь с обычным для него пристальным вниманием, сочувствием и интересом. Через полтора месяца после отъезда из России он пишет П. И. Юргенсону: «Человеку, желающему посредством труда вылечиться от сильного нравственного потрясения, нельзя ехать в Италию. Здесь слишком раскошно, слишком хорошо, здесь не до работы. Я себе только напрасно расстроил нервы и уничтожил все плоды того отдыха от постигшей меня житейской невзгоды, который доставил мне тихий швейцарский уголок» [3].

Материальное положение композитора после оставления службы в Московской консерватории стало непрочным и неопределенным. Именно тогда он получил неожиданную поддержку от своей почитательницы и корреспондентки Н. Ф. фон Мекк, предложившей ему ежемесячную субсидию в сумме пятьсот рублей. Он предполагал вначале, что эта помощь будет временной, до его выздоровления и возвращения в консерваторию. Однако впоследствии его отношения с Н. Ф. фон Мекк сложились так, что ее помощь стала основой его бюджета. «Эпистолярная дружба» с Н. Ф. фон Мекк росла и развивалась; в первые годы «периода странствий» почти не проходило дня, чтобы они не обменивались письмами.

Все осенние месяцы 1877 г., когда Чайковский чувствовал себя больным и нравственно разбитым, он стремился к труду, в котором видел свое спасение. Немного оправившись в Кларане, он писал Н. Ф. фон Мекк: «По крайней мере я могу теперь работать. Без работы жизнь для меня не имеет смысла» [4]. Он надеется на будущее: «...много, много еще мне остается сделать. Без всякой ложной скромности скажу Вам, что все до сих пор мною написанное кажется мне так несовершенно, так слабо в сравнении с тем, что я *могу* и *должен* сделать. И я это сделаю» [5].

В Италии он на некоторое время снова теряет способность работать,

---

[3] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М. 1961, стр. 238.
[4] Там же, стр. 192.
[5] Там же, стр. 196.

появившуюся было в Кларане. Все отвлекает и раздражает его. Он боится потерять работоспособность: «...от нравственного страдания никто не обеспечен,— пишет он Н. Ф. фон Мекк.— Что касается меня, то есть одно средство, могущее заглушить его: это — *труд*. Но и работать не всегда хватает сил... Случилось то, чего со мной до сих пор никогда не бывало. *Я не мог выжать из себя ни одной нотки!*» [6].

Однако воля художника оказалась сильнее его чувств. В Венеции он принялся за инструментовку Четвертой симфонии и, как только полностью погрузился в любимый труд, почувствовал себя значительно лучше и воспрянул духом. Прекрасный город, казавшийся ему до того мрачным и отталкивающим, теперь стал интересовать его; он с удовольствием слушает народных певцов, любуется величественными зданиями Венеции. Однако работа над уже сочиненным произведением не дает полной уверенности в восстановлении творческой силы. Ему кажется, что он утратил ее. «Стар я стал, Сережа! — пишет Чайковский С. И. Танееву.— Я ни о чем не мечтаю, ни к чему не стремлюсь, я доживаю жизнь. Весьма сомнительно также, чтоб я стал что-нибудь писать. Я *дописываю* все, что было начато,— и только. На новое решительно не хватает пороху» [7].

Это письмо было отправлено из Сан-Ремо, прелестного местечка на юге Франции. Чайковский обосновался там по желанию брата Модеста Ильича, который вместе со своим глухонемым воспитанником Колей Конради должен был прожить зиму на юге. Чайковский уже закончил к тому времени партитуру симфонии и занялся завершением оперы «Евгений Онегин». В самый последний день января 1878 г. партитура оперы была отправлена в Москву Н. Г. Рубинштейну.

После полутора месяцев жизни в Сан-Ремо братья отправились в путешествие по Италии. Выздоравливающий композитор теперь совсем по-другому отнесся к достопримечательностям страны. Флоренция производит на него особенно сильное впечатление. В начале марта 1878 г. Петр Ильич со своими компаньонами решает на некоторое время поселиться в Кларане. Здесь общество пополняется скрипачом И. И. Котеком, учеником Чайковского по консерватории.

Путешествуя по Италии, Чайковский понемногу начинает сочинять. «Хуже всего поддаваться *неохоте* писать,— читаем в письме к Н. Ф. фон Мекк,— нужно подогревать себя, иначе далеко не уйдешь. Я положил себе во что бы то ни стало каждое утро что-нибудь сделать и добьюсь благоприятного состояния духа для работы» [8].

Еще из Флоренции композитор сообщил Н. Ф. фон Мекк, что написал романс и фортепианную пьеску. Однако вскоре маленькие вещи были оставлены для сочинения «Большой сонаты» для фортепиано. Но и это произведение тогда не было закончено. Внезапно Чайковский увлекся идеей концерта для скрипки с оркестром.

Новый творческий замысел вызвал необычайный прилив вдохновения. Чайковский снова почувствовал в себе прежнюю могучую творческую силу.

---

[6] Там же, стр. 244.
[7] Там же, т. VII, М., 1962, стр. 23.
[8] Там же, стр. 152.

5/17 марта 1878 г. он сообщил Н. Ф. фон Мекк: «Я писал Вам на днях, что хотя и работаю ежедневно, но без увлечения... Но вера и терпение никогда не покидают меня, и сегодня с утра я был охвачен тем непонятным и неизвестно откуда берущимся огнем вдохновения..., благодаря которому я знаю заранее, что все написанное мною сегодня будет иметь свойство западать в сердце и оставлять в нем впечатление» [9].

Именно в этот день была оставлена неполучавшаяся фортепианная соната и начат скрипичный концерт. Весь март композитор работал с необычайным подъемом. «Многое переменилось во мне с тех пор, как я Вам написал, что не надеюсь больше заниматься сочинительством,— пишет он С. И. Танееву 27 марта/8 апреля.— Бес авторства неожиданным образом обуял меня сильнее, чем когда-либо» [10].

Это было началом нового периода творчества. В течение марта скрипичный концерт был завершен. В апреле Чайковский вернулся в Россию. Он прожил лето 1878 г. в Каменке, откуда на несколько недель выезжал в Браилов, имение Н. Ф. фон Мекк, славившееся красотой местности. Настроение его все это время бодрое, он наслаждается природой, жизнью среди близких людей. За это время были сочинены фортепианные пьесы ор. 40, шесть романсов ор. 38, Литургия, «Детский альбом», три произведения для скрипки ор. 42, завершена фортепианная соната и начата Первая оркестровая сюита. Чайковского волнуют замыслы новой оперы. Его привлекают сюжеты «Ундины», «Ромео и Джульетты», пьес Мюссе. Но лишь в самом конце 1878 г. он останавливается на «Орлеанской деве» Шиллера.

Осень 1878 г. Чайковский провел в Петербурге и Москве, куда он приехал, намереваясь продолжать работать в консерватории. Очень скоро, однако, выяснилось, что занятия с учениками и пребывание среди московских коллег тяготят его и мешают творчеству. Чайковский решил уйти из консерватории и полностью посвятить себя композиции. Благодаря материальной помощи Н. Ф. фон Мекк он смог устроить свою жизнь в соответствии с этим намерением. Композитор прожил до начала нового 1879 г. во Флоренции и после десятидневного пребывания в Париже поселился в своей любимой вилле «Ришелье» в Кларане. Все это время он был занят работой над новой оперой «Орлеанская дева».

Постоянно переписываясь с московскими друзьями, Чайковский знал все подробности подготовки оперы «Евгений Онегин» к постановке в оперном классе консерватории. В начале марта 1879 г. он получил приглашение приехать на репетиции оперы, премьера которой была назначена на 17/29 марта. В письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский сообщал: «Сначала я сомневался, поеду ли в Москву по этому случаю,— но теперь мне до того захотелось увидеть сценическое воплощение своей мечты (особенно ввиду того, что, судя по телеграмме, опера идет недурно), что моя поездка в Москву не представляет никакого сомнения» [11].

---

[9] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, М. 1962, стр. 154.
[10] Там же, стр. 202.
[11] Там же, т. VIII. М., 1963, стр. 142.

Первая постановка «Евгения Онегина» была важным событием в жизни Чайковского. Ни одну свою оперу он не любил так сильно, как эту. Глубоко чувствуя ее новаторский характер и опасаясь рутины императорской сцены, он отдал «Онегина» Н. Г. Рубинштейну для постановки силами учеников консерватории.

Чайковский приехал в Москву в день генеральной репетиции 16/27 марта. Н. Д. Кашкин пишет в своих «Воспоминаниях»: «...когда перед самым началом в зале наступила полная тьма, только виднелись свечи у оркестровых пультов, я услышал, что сзади меня кто-то пробирается и отыскивает свободного местечка. По шепоту я узнал Чайковского, окликнул его тоже шепотом... Я усадил Чайковского рядом со мной, и мы начали слушать оперу. Все шло отлично, а чудная стройность и свежая звучность голосов молодого многочисленного хора производила просто чарующее впечатление» [12].

В антракте Чайковский прошел за кулисы, чтобы повидаться с друзьями. «Мне было весьма приятно,— писал он позже Н. Ф. фон Мекк,— заметить, что все они без исключения необыкновенно сильно полюбили музыку „Онегина". Ник[олай] Григ[орьевич], который, очень скуп на похвалы, сказал мне, что он *влюблен* в эту музыку. *Танеев* после 1-го акта хотел мне выразить свое сочувствие, но вместо того разрыдался. Не могу выразить Вам, до чего это меня тронуло. Вообще все без исключения выражали мне свою любовь к „Онегину" с такою силою и искренностью, что я был радостно удивлен этим» [13].

Премьера новой оперы Чайковского вызвала настоящую сенсацию в Москве, где он был столь популярен. «Зала Малого театра,— вспоминает тот же Кашкин,— была наполнена так, как это едва ли случалось когда-либо; в некоторых ложах не сидели, а стояли сплошной стеной человек по пятнадцати, как это ни трудно себе представить» [14].

На спектакль приехали из Петербурга родные, друзья и почитатели Чайковского, но композитор чувствовал себя тревожно. Неожиданно консерваторские товарищи во главе с Н. Г. Рубинштейном перед началом спектакля устроили его чествование при открытом занавесе. Были сказаны речи, поднесен венок. Публика сопровождала все это бурными рукоплесканиями. Композитора неоднократно вызывали и после отдельных действий, и по окончании всей оперы.

Успех оперы обрадовал композитора, но вся обстановка утомила его. В письме к Н. Ф. фон Мекк, цитированном выше, он признается, что самыми счастливыми минутами его пребывания в Москве были проведенные в темном уголке театра на генеральной репетиции, когда еще никто не знал о его приезде и он мог наслаждаться своей музыкой без помех.

Распространено мнение, что якобы опера «Евгений Онегин» при первой постановке не имела успеха. Однако правильнее было бы определить реакцию публики и музыкальной общественности Москвы на «Онегина»

---

[12] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 141.
[13] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VIII, стр. 156.
[14] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр 142.

как противоречивую. Критические замечания по поводу отхода от установившихся оперных традиций, с одной стороны, с другой — восторженная оценка музыки Чайковского.

Сразу же после премьеры «Онегина» Чайковский уехал в Петербург навестить отца, а в начале апреля был уже в Каменке. Весну и лето 1879 г. он посвятил творческой работе: закончил Первую оркестровую сюиту, инструментовал «Орлеанскую деву». Давыдовы устроили для композитора маленькую «отдельную квартирку» в некотором отдалении от дома. Три комнатки, в которых можно было заниматься, не опасаясь, что кто-нибудь помешает, очень понравились Петру Ильичу. Именно в этом домике протекала вся его работа. Но все же жизнь в Каменке не давала ему полного покоя, необходимого для творчества. Часто бывала больна Александра Ильинична или кто-нибудь из детей; нужно было хлопотать о найме гувернантки или о покупке инструмента и т. п. Чайковский активно участвовал во всех семейных делах Давыдовых.

В мае композитор прожил две недели в Браилове, днем наслаждаясь прогулками по чудесным окрестностям, по вечерам читая книги и знакомясь с обширной нотной библиотекой хозяйки дома. Вторично в этом году Чайковский был гостем Н. Ф. фон Мекк в августе, когда он провел почти месяц на хуторе Сима́ки, прилегающем к Браилову. Здесь, в тихой скромной обстановке маленького деревенского дома, где не было множества слуг, которые несколько смущали его в Браилове, Чайковский провел ряд чудных дней наедине с природой. Прогулки по окрестным лесам чередовались с усидчивой работой над партитурой оперы. «Я испытываю ощущения полнейшего блаженства,— пишет он Н. Ф. фон Мекк,—...жизнь моя здесь похожа на чудесное сновиденье... это воплощенье самых заветных, идеальных мечтаний моих. Только в одиночестве и на лоне симпатичной природы можно испытать минуты действительного счастья. Даже искусство не может дать тех моментов экстатического восторга, которые дает природа» [15].

Единственно, что его смущало,—сравнительная близость хозяйки дома. Н. Ф. фон Мекк со своей семьей жила в это время в Браилове. Чайковский не хотел встречи с ней, и в то же время его беспокоил вопрос — что́ думают о нем дети Мекк, не понимавшие, отчего он, живя у них в гостях, не приходит в большой дом. Владислав Пахульский, бывший ученик Чайковского по консерватории, а теперь домашний секретарь Н. Ф. фон Мекк, посещал его в Сима́ках, принося на просмотр свои сочинения. Чайковский усердно занимался с ним. Но все эти мелочи не могли повлиять на главное — наслаждение природой и работой. В это лето у Н. Ф. фон Мекк зародилась мысль о возможности породниться с Чайковским; она начала строить планы о будущей женитьбе своего сына Николая на одной из племянниц Чайковского. Это сватовство, тянувшееся несколько лет и широко обсуждавшееся в письмах обоих корреспондентов, завершилось в 1884 г. свадьбой Николая фон Мекк и Анны Львовны Давыдовой.

Сентябрь 1879 г. прошел в разъездах. Чайковский побывал в Петер-

---

[15] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VIII, стр. 311.

бурге, Москве, жил в Гранкине (имении Конради) у брата Модеста Ильича. К октябрю он вернулся в Каменку с намерением отдохнуть, но вместо того стал сочинять Второй концерт для фортепиано. В ноябре Чайковский выехал за границу. Прожив некоторое время в Париже, он решил провести зиму вместе с Модестом Ильичом и Колей Конради в Риме. Они поселились в отеле «Костанци», где заняли удобное и сравнительно недорогое помещение с великолепным видом на Рим. Чайковский восхищался древним городом, в котором он бывал раньше только проездом и в болезненном состоянии. «...Совершенно неописанно то чарующее впечатление, которое производит на меня Рим теперь,— пишет он Н. Ф. фон Мекк.— Никогда я так сильно не чувствовал всего обаяния Италии... Что за чудная погода! Что за роскошь это горячее солнце, эта кипучая жизнь людей, не скованных холодом!» [16]

Братья осматривали древние архитектурные памятники, дворцы и соборы, посещали католическую мессу, любовались картинами, наблюдали быт простого народа, ездили смотреть древние развалины, часто бывали в драматическом и оперном театре. В то же время у себя в отеле они устроились по-домашнему. В письме к зятю Л. В. Давыдову Чайковский описывает свою жизнь дома: «Вечера проводим дома, за собственным самоварчиком: читаем, играем на ф[орте]п[иано] и болтаем. В 12 часов ложимся, а утром, когда встанешь и отворишь окно,— солнце уже красуется во всем блеске и обдает комнату теплом и светом. Только в этот приезд я начинаю понимать прелесть Рима; до сих пор он мне не нравился... В Париже мне было очень хорошо, но приходилось сильно страдать от морозов. Зато там я мог заниматься и сделал очень много; здесь же нет никакой возможности работать. Это синее небо, этот оригинальный, пестрый, полный интересных контрастов город влекут из дому на улицу, и я только вечером могу сидеть дома. Эти вечера очень приятны» [17].

Под впечатлением этой жизни Чайковский сочинил оркестровую пьесу на итальянские народные темы, назвав ее «Итальянское каприччио». В музыке «Каприччио» воплощена шумная и веселая картина улиц Рима. Немалая прелесть пребывания в Риме для Чайковского заключалась в отсутствии знакомых, с которыми надо было бы поддерживать светские отношения. В обществе брата Модеста, тонкого ценителя искусства, знатока древности, Чайковский чувствовал себя хорошо. Все радовало его. И даже известие о смерти отца, скончавшегося в возрасте 84 лет в начале января 1880 г., лишь ненадолго омрачило его настроение.

Письма Чайковского к Н. Ф. фон Мекк из Рима полны интересных подробностей и характеристик картин, статуй, зданий. Особый интерес вызвал у Чайковского римский карнавал, который он подробно описал своей корреспондентке. Несколько раздосадовало композитора письмо из России с заказом музыки к живой картине, долженствующей изображать эпизод из русско-турецкой войны: черногорцы слушают манифест о вступлении России в войну против турок. Серия живых картин по замыслу

---

[16] Там же, стр. 460.
[17] Там же, стр. 467.

устроителей должна была сопровождаться музыкой лучших русских композиторов; постановкой собирались отпраздновать 25-летие царствования Александра II. Заказ этот Чайковский выполнил, так как не было никакой возможности от него отказаться. «Само собою разумеется,— писал он брату Анатолию,— что ничего, кроме самого пакостного шума и треска, я ничего не мог выдумать» [18]. Однако рукопись при пересылке в Россию была утеряна.

В марте 1880 г. Чайковский вернулся в Россию. Он посетил Петербург, куда его призывали различные дела, проездом был в Москве и обосновался в родной Каменке. Лето он провел почти так же, как предыдущее. Гостил у Н. Ф. фон Мекк в Браилове и Симáках, много играл, читал, занимался английским языком.

Однако, как и год назад, Чайковский, отдыхая, почувствовал непреодолимое тяготение к творчеству. «Едва я начал проводить ряд совершенно праздных дней,— сообщает он Н. Ф. фон Мекк,— как почувствовал какое-то неопределенное состояние тоски и даже нездоровья, т. е. перестал хорошо спать, ощущал утомление и слабость. Сегодня я не выдержал и немножко позанялся проектированием будущей симфонии; и что ж? тотчас же я очутился и здоровым, и бодрым, и покойным» [19].

Чайковский начал сочинять «Серенаду для струнного оркестра»; но в разгаре работы получил официальный заказ. В связи с открывающейся в Москве Промышленно-художественной выставкой, приуроченной к празднованию 25-летия царствования Александра II, ему предложили сочинить на выбор: увертюру для выставки или кантату в каком угодно стиле, но с оттенком духовной музыки в честь открытия храма Христа Спасителя в Москве. Композитор ответил П. И. Юргенсону, что он чувствует к этому заказу «крайнее отвращение». «Да без отвращения,— писал он,— и нельзя приниматься за музыку, которая предназначена к прославлению того, что, в сущности, нимало не восхищает меня. Ни в юбилее высокопоставленного лица (всегда бывшего мне порядочно антипатичным), ни в *храме*, который мне вовсе не нравится, нет ничего такого, что бы могло поддеть мое вдохновение» [20].

Но когда Н. Г. Рубинштейн, ответственный за музыкальную сторону празднеств в Москве, обратился к Чайковскому с просьбой сочинить что-либо к предполагаемым празднествам, композитор согласился, хотя и сетовал в письме к Н. Ф. фон Мекк:

«Для меня нет ничего антипатичнее, как сочинять ради каких-нибудь *торжеств*. Подумайте... что, напр[имер], можно написать *по случаю открытия выставки*, кроме банальностей и шумных общих мест?» [21]

Рождество и Новый — 1881-й — год Чайковский встретил в Каменке в кругу семьи Давыдовых, но уже 11 января должна была состояться премьера «Онегина» в Большом театре. Чайковский приехал в Москву за несколько дней до спектакля и присутствовал на премьере. Опера шла под

---

[18] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т IX, стр. 41.
[19] Там же, стр. 262.
[20] Там же, стр. 171.
[21] Там же, стр. 287.

управлением дирижера Э. Бевиньяни. Роль Евгения Онегина впервые исполнил П. А. Хохлов. Несмотря на отсутствие шумного успеха оперы, Чайковский остался очень доволен. В письме к Н. Ф. фон Мекк на другой день после премьеры он писал: «...успех оперы сказывается не в первый вечер, а впоследствии, когда определится, насколько она имеет притягательной силы» [22]. Он оказался прав. Постепенно успех «Онегина» возрастал. Вскоре стало почти невозможно достать билет на этот спектакль — «Онегин» становился «гвоздем» оперного репертуара; московская премьера была началом всеобщего признания и огромной популярности этого поистине неувядаемого произведения оперной сцены.

Едва оправившись от волнений, связанных с «Онегиным» в Москве, Чайковский вынужден был поспешить в Петербург на премьеру «Орлеанской девы». 13 февраля 1881 г. опера прошла на петербургской сцене с огромным успехом. Автор был вызван 24 раза. Все это так утомило Чайковского, что уже на следующий день он выехал за границу. Он посетил Вену, ряд городов Италии, в том числе Неаполь, решил было пожить в Ницце, но его срочно вызвали в Париж к умирающему Н. Г. Рубинштейну. Однако Чайковский уже не застал в живых своего друга. Н. Г. Рубинштейн скончался 11/23 марта 1881 г. Чайковский тогда же написал некролог в газету «Московские ведомости» [23].

1881 год был несчастливым для Чайковского. В любимой им семье Давыдовых наступила пора испытаний: серьезно болела сестра композитора; старшая племянница Татьяна переживала любовную драму; материальные дела семьи пошатнулись. В связи с лечением Александра Ильинична с мужем приехали в Петербург, а Чайковский отправился в Каменку, чтобы присмотреть за младшими детьми Давыдовых. Настроение его становилось все более мрачным, он чувствовал упадок сил и — самое ужасное — не было желания сочинять.

«Иногда мне приходит на мысль,— писал он Н. Ф. фон Мекк,— что *песенка моя спета*, что источник вдохновений иссяк. Но припоминаю, что и прежде мне приходилось переживать периоды полного отсутствия творческих порывов. Вероятно, когда мой нравственный горизонт просветлеет, явится и охота писать. Но просветлеет ли он? Мне в эту минуту чудятся со всех сторон угрожающие и мне самому и всем, кто мне дорог, несчастия» [24].

С возвращением сестры и зятя дело не улучшилось. Мать и дочь попрежнему тяжело болели. «В настоящую минуту,— писал Чайковский тому же корреспонденту,— жить в Каменке есть для меня чистейшее и жесточайшее мучение, главнейшим образом оттого, что приходится только ограничиваться желанием быть им полезным и ежедневно убеждаться в своем бессилии содействовать нравственному и физическому выздоровлению обеих больных» [25].

---

[22] Там же, т. X. М., 1966, стр. 16.

[23] Письмо к издателю. Последние дни жизни Н. Г. Рубинштейна.— «Московские ведомости», 23 марта 1881. См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 65—67.

[24] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 110—111.

[25] Там же, стр. 136.

Мрачное состояние духа Чайковского сказалось, в частности, во внезапно проявившейся религиозности. Он много думал о вопросах религии и веры. Как музыкант он заинтересовался древнерусским церковным пением. Композитор обращается к новой для себя работе — гармонизации старинных церковных мелодий, читает «Историю русской церковной музыки» Д. Разумовского, уясняя себе порядок богослужения, изучает «Обиход». Попутно договаривается с П. И. Юргенсоном, задумавшим издать полное собрание духовных концертов Бортнянского, о редактировании этого издания. Позже эта работа не раз вызывала досаду Чайковского; стиль музыки Бортнянского с его опорой на традиционную классическую гармонию казался Чайковскому чуждым истинно национальному характеру русского церковного пения. Как бы в противовес Бортнянскому он гармонизует «Всенощную», т. е. обиходные песнопения, составляющие вечернюю православную службу, стремясь восстановить ее исконный стиль, строгий и суровый.

«Работа эта довольно интересна и трудна,— пишет Чайковский Н. Ф. фон Мекк,— хочется сохранить во всей неприкосновенности древние церковные напевы, а между тем, будучи построены на гаммах совершенно особенного свойства, они плохо поддаются новейшей гармонизации. Зато, если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первобытного характера и строя нашей церковной музыки» [26].

Но не только церковная музыка занимала внимание Чайковского. Еще до начала работы над «Всенощной» он сделал первые наброски музыки оперы «Мазепа». Однако дело не шло на лад, и композитор на некоторое время отказался от своего замысла, хотя не оставил намерения писать оперу. Но даже и сюжет «Ромео и Джульетты», столь сильно им любимый, не мог вывести его из кризиса. Перебрав еще несколько пьес, он остановился было на «Ваньке-Ключнике» Антропова. С мыслью об опере на этот сюжет Чайковский уехал за границу. Как и в 1879—1880 гг., он договорился с Модестом Ильичом о совместном проживании зимой в Риме. 2 декабря 1881 г., посетив проездом Венецию и Флоренцию, Чайковский приехал в Рим.

Здесь к нему вернулась охота к творчеству. Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк из Флоренции: «Я полон разных проектов и расположен в высшей степени к писанию,— но ни на чем покамест еще не остановился. Мне кажется..., что теперь одно из двух: или я буду писать лучше прежнего, или же окажется, что хотя заряд мой и велик, но пороху больше нет. Я очень охладел ко всему, прежде мной написанному; все это (теперь уж без исключений) кажется мне незрелым, несовершенным по форме, пустым. Знаю рассудком, что недостатки мои кажутся мне в эту минуту преувеличенными, но не могу заставить себя хоть об одном из них думать с удовольствием» [27].

---

[26] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 110.
[27] Там же, стр. 272—273.

Эти признания говорят о новом подъеме творческого духа. И действительно, первые же недели жизни в Риме принесли «Трио памяти великого артиста». Однако дела с оперой не клеились, сюжет «Ваньки-Ключника» уже не вызывал энтузиазма, и постепенно этот замысел был оставлен.

Ранней весной 1882 г. Чайковские переехали в Неаполь. Там жизнь их была наполнена самыми разнообразными впечатлениями. Вместе с братом композитор осмотрел город и его окрестности; они съездили к Везувию, в Геркуланум, к развалинам Помпеи, усердно посещали театры и концерты. Три дня в Сорренто оказались настоящим праздником, напоенным красотой природы. Но богатое впечатлениями путешествие было прервано приглашением на свадьбу брата Анатолия, обрученного с дочерью московского богача В. Д. Коншина. В начале апреля Чайковский вернулся в Москву. Новые знакомства с многочисленной родней невесты, свадьба и вечера в честь молодых заставили Чайковского вести столь неприятную для него «светскую жизнь». Поэтому он вздохнул свободно, когда смог уехать в Каменку. Лето, проведенное у Давыдовых и в Гранкине у Модеста Ильича, было посвящено «Мазепе». Чайковский работал с необычайным усердием и напряженностью. Эскизы оперы были готовы к осени, но партитура была завершена только весной следующего года.

Зиму 1883 г. Чайковский был вынужден провести в Париже. Он жил там, опекая старшую племянницу Т. Л. Давыдову, посвятившую его и Модеста Ильича в свою тайну: она ожидала ребенка и тщательно скрывала это от родителей[28]. Эта зима в Париже была трудной для композитора. Он усиленно работал над партитурой «Мазепы», и, кроме того, ему пришлось сочинить по заказу из России «Коронационный марш» и кантату к торжествам коронации Александра III. Стремясь рассеяться от постоянно мучившего его беспокойства за племянницу и судьбу ее будущего ребенка, он посещал художественные выставки, почти ежедневно ходил в театр, много читал, преимущественно современную русскую и французскую литературу.

Только в мае 1883 г. он смог вернуться в Россию с готовой партитурой «Мазепы». Приняв приглашение брата Анатолия Ильича, Чайковский поселился у него на даче под Москвой. Здесь были созданы эскизы Второй сюиты для оркестра. Конец лета Чайковский провел в Каменке, где сочинил для детей Давыдовых «Детские песни» на слова поэта Плещеева.

Конец 1883 г. в связи с хлопотами о постановке «Мазепы» Чайковскому пришлось провести в Петербурге и Москве. Премьера оперы в феврале 1884 г. (на обеих столичных сценах) сделала его имя еще более известным. Огромный успех «Онегина», идущего не только в Москве, но и в Харькове, Киеве, Тифлисе и других городах, заставил заинтересоваться этой оперой и Петербург. Столичная постановка «Онегина» завершила всеобщее признание оперы Чайковского как первоклассного произведения

---

[28] Татьяна Львовна Давыдова, богато одаренная девушка, полюбила известного киевского музыканта С. М. Блюменфельда, женатого на другой женщине. Ребенок ее, рожденный в Париже, был впоследствии усыновлен Николаем Ильичом Чайковским, старшим братом композитора. Петр Ильич тоже принимал очень большое участие в судьбе маленького Жоржа.

музыкального театра. 19 октября 1884 г. состоялось первое представление «Онегина» в Мариинском театре. Чайковский был приглашен на аудиенцию в царский дворец. Все это утомляло его до крайней степени. Для петербургской постановки «Онегина» ему пришлось написать новый эпизод в 6-й картине («Экосез»).

К середине 80-х годов у Чайковского настойчиво утверждается мысль о необходимости изменить образ жизни. Он начинает остро сознавать свой долг русского артиста. Появляется потребность в музыкально-общественной деятельности. Вместе с тем он чувствует, что ему пора зажить оседлой жизнью, иметь собственный дом. Каменка постепенно переставала быть для него таким домом. Драма Тани Давыдовой омрачила жизнь Чайковского в семье сестры. Он не мог чувствовать себя там по-прежнему свободно и непосредственно, хотя не перестал горячо любить эту семью.

●

В 1885 г. Чайковский принимает решение поселиться под Москвой.

Замкнутый образ жизни Чайковского в годы странствий, естественно, сузил круг лиц, с которыми композитор общался. В эти годы у него не только не появилось новых друзей, но он несколько охладел и к прежним московским друзьям, с которыми его уже не связывали общие интересы и работа в консерватории. Но зато он еще сильнее сблизился с родными и в особенности с младшими братьями: Модестом и Анатолием.

Об отношении композитора к сестре и зятю Давыдовым уже говорилось раньше. Мы пытались подчеркнуть значение дома Давыдовых для Чайковского в годы странствий. Каменка в сущности была его единственным пристанищем. Нежная любовь к сестре, с детских лет обожавшей его и неизменно восхищавшейся его творчеством, забота о ней и ее детях составляла важную, существенную сторону его жизни. Но, может быть, еще большее место в сердце Чайковского занимали младшие братья. Когда-то, двадцатилетним юношей, он обратил свою любовь и заботу на маленьких близнецов, оставшихся сиротами в младенческом возрасте. Пока они росли и учились, он пристально следил за формированием их характеров, поддерживал материально и морально. С годами привязанность к младшим братьям росла. Ставши взрослыми, более или менее самостоятельными людьми, они относились к старшему брату с сыновней нежностью. Между ними была полная откровенность. Во время первого заболевания Чайковского в 1877 г. оба брата приняли в нем живое участие. Анатолий Ильич сопровождал его из России за границу; Модест Ильич вместе со своим воспитанником Колей Конради приехал к Чайковскому в Сан Ремо, ездил с ним по Италии и зимовал в Швейцарии до полного его выздоровления. И в дальнейшем оба брата были не только объектом его постоянных забот и помощи, но и сами многое сделали для поддержания в нем душевного спокойствия, от которого прямо зависело его творческое самочувствие.

Трудно сказать — кого из близнецов Чайковский любил больше. Сперва как будто его «любимцем» был веселый, общительный и увлекающийся Анатолий, нежно заботившийся о нем во время болезни; потом он больше

сблизился с Модестом, с которым у него было много общего в характере и вкусах. Модест Ильич, одаренный драматург, тонкий знаток искусства и литературы, человек большой и разносторонней эрудиции, был для него драгоценным собеседником и корреспондентом. Позже их объединила и общая работа: Модест Ильич, как известно, написал для брата либретто «Пиковой дамы» и «Иоланты».

Из московского музыкального мира Чайковский в эти годы поддерживает интенсивную переписку с двумя друзьями: С. И. Танеевым и П. И. Юргенсоном.

Сергей Иванович Танеев, ученик Чайковского и почитатель его творчества, в эти годы стал самостоятельным, зрелым музыкантом. Чайковский ценил в нем безупречную музыкальность, творческую одаренность, ум, эрудицию и неподкупную честность. Нередко С. И. Танеев подвергал критике произведения горячо любимого учителя. С какой страстностью, с какой горячностью защищался Чайковский в своих ответных письмах! Письма Танеева были для него интереснейшим, профессиональным суждением о музыке. Между бывшим учителем и учеником часто развертывался серьезный спор о предмете творчества, значении народного и национального в искусстве, роли вдохновения и мастерства и т. п. С. И. Танеев присылал Чайковскому свои рукописи и получал в письмах подробный профессионально-критический разбор своих сочинений.

С Петром Ивановичем Юргенсоном Чайковского связывала не только давняя приязнь, но и деловые отношения. Бесспорны дружеские чувства композитора к своему издателю, с которым он был очень откровенен и который был его поверенным в личных делах. Но в то же время Чайковский сознавал, что коммерческая сторона натуры Юргенсона в какой-то мере влияет на их дружбу. В середине 80-х годов их отношения сильно испортились в связи с небывало низким гонораром, который Юргенсон заплатил за печатание оперы «Мазепа». Чайковскому это открыло глаза на многое. Он понял, что, находясь постоянно в состоянии безденежья, не имея возможности приобрести хотя бы маленький дом под Москвой, он своими сочинениями, имевшими огромный спрос, положил основу богатства Юргенсона. Вероятно, это в какой-то мере задевало его и набросило некоторую тень на дружбу с издателем, впрочем всегда внимательно к нему относившимся и заботившимся о его делах.

Важное место в годы странствий в жизни Чайковского занимала переписка с Н. Ф. фон Мекк и его отношения с ней.

В книге «Чайковский. Путь к мастерству» нам приходилось уже говорить об этих отношениях и осветить начало этой необыкновенной «дружбы в письмах», длившейся тринадцать лет[29]. Трудно с полной ясностью определить отношение композитора к Н. Ф. фон Мекк. Ее восторженное преклонение перед его даром, восхищение его произведениями, ее искренняя уверенность в том, что Чайковский — самый талантливый из композиторов современности, сыграли свою роль. Имели большое значение ум и эрудиция корреспондентки, интересно писавшей о многом; она умела

---

[29] См. Н. Туманина. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962, стр. 391.

также вызывать его пространные ответы. В письмах Чайковского к Н. Ф. фон Мекк отражена целая система его эстетических взглядов. Отвечая на ее вопросы, он писал о своем понимании музыки как искусства, о вдохновении и мастерстве; об отдельных элементах музыкального языка и стиля — о темах, о гармонии, инструментовке. В этих письмах отражены его взгляды на проблему программности в музыке и о ее границах, на оперные сюжеты и принципы музыкальной драматургии. Он обсуждает большое число произведений других композиторов, высказывает свое мнение об отдельных творческих личностях, направлениях и произведениях.

В письмах Чайковского к Н. Ф. фон Мекк содержатся многочисленные отзывы композитора о различных явлениях не только музыкальной, но и общей культуры, суждения о литературе, театре, поэзии и живописи. Он делился с нею впечатлениями от городов, в которых жил или через которые проезжал, мнениями о прочитанных книгах, рекомендуя иногда ту или другую книгу; описывал оперные и драматические спектакли, сообщал наблюдения над бытом и жизнью народов разных стран. В этих письмах он даже слегка приоткрывал завесу своей творческой лаборатории, хотя всегда помнил, что разговаривает не с профессионалом-специалистом, а с любителем искусства, просвещенным, но не владеющим техническим пониманием музыки. Композитор стремился популярно излагать свои мысли для своей корреспондентки. Его ежедневные письма к Н. Ф. фон Мекк в «годы странствий» позволяют проследить жизнь Чайковского почти день за днем.

Н. Ф. фон Мекк усердно отвечала ему, находя в переписке с Чайковским живое наслаждение. Иногда в ее письмах ощущается больше, чем она, может быть, хотела сказать. Под влиянием впечатлений от музыки Чайковского — например, от Четвертой симфонии — она почти открыто признавалась ему в горячей, чисто женской любви. Все ее письма (как, впрочем, и письма Чайковского) полны теплого дружеского чувства. Она не скупится на излияния восторга, вызываемого его музыкой и общением с ним языком писем.

И все же отношения с Н. Ф. фон Мекк были нелегкими для композитора, они составляли одну из трудных проблем его жизни.

В начале этой главы говорилось о материальной стороне отношений Чайковского с Н. Ф. фон Мекк. В трудный момент жизни почитательница предложила ему ежегодную денежную помощь. Материальная обеспеченность позволила Чайковскому посвятить все свое время творчеству. Именно это обстоятельство, сознание, что он может творить когда и сколько он может, выполнить все свои грандиозные творческие замыслы, не отвлекаясь другими обязанностями, заставило Чайковского согласиться на субсидию.

Некоторым оправданием для него в собственных глазах было сознание, что его меценатка очень богата, что она «ворочает миллионами» и для нее 6 тысяч в год — капля в море. И все-таки он нередко болезненно переживал материальную подоплеку их дружбы. Переписка с нею благодаря этому обстоятельству иногда тяготила его, он чувствовал себя как

бы обязанным вести ее аккуратно и в больших масштабах. По молчаливому соглашению, они не искали личных встреч, но Н. Ф. фон Мекк (и в этом сказалось, видимо, ее женское чувство) нравилось, когда Чайковский жил в одном с нею городе. Так было в 1878 г., когда по ее просьбе он уехал из Каменки и поселился во Флоренции на нанятой ею вилле Бончиани. Неоднократно композитор был ее гостем в Браилове и Симáках, впоследствии в подмосковном Плещееве и даже в московском доме. Но личное знакомство так и не состоялось.

Чайковский считал Н. Ф. фон Мекк своим настоящим другом и относился к ней с большой сердечностью. Иначе он не взял бы от нее деньги. В то же время его иногда раздражало, что она несколько посягает на его свободу. В мае 1878 г. он писал Модесту Ильичу о неприятных чувствах, связанных с субсидией: «Нужно ждать *подачки от своей благодетельницы*. Положим, благодетельница так деликатна, так щедра, что благодеяния ее не в тягость. Но в подобные минуты все-таки чувствуется ненормальность, искусственность моих отношений к ней» [30].

Иногда он подозревает, что ей надоело вести переписку, и пишет братьям о ненормальности их отношений. В то же время он сознает, как много она делает для него, поддерживая материально и даже морально.

Рассказывая в письме к зятю Л. В. Давыдову о ежемесячной субсидии от Мекк, Чайковский пишет: «Очень может статься, что в первую минуту тебе и Саше покажется предосудительным, что я живу *на счет т-те* Мекк. Но если ты примешь в соображение сущность моих отношений к ней, основанную исключительно на ее желании обеспечить мне возможность всецело предаваться моему композиторству; если ты вспомнишь, что *лично* мы с нею не знакомы,— то полагаю, что простишь мне, если я не имею гражданского мужества отказываться от средств, идущих из столь симпатичного мне источника. Да я и не мог бы отказаться, не причинив ей смертельной обиды» [31].

Больше всего Чайковского раздражало желание Мекк жить с ним в одном городе, в особенности когда это шло вразрез с его личными планами. После жизни во Флоренции она захотела, чтобы Чайковский также жил зиму в Париже (куда она направлялась). Это рассердило его. «Как ни деликатно, ни нежно,— писал он Модесту Ильичу,— а Надежда Филаретовна все-таки несколько стесняет мою свободу... я с наслаждением отказался бы от ее квартир, если б можно было...» [32]

Тяготило его и то, что, как он ни старался, он не всегда мог быть вполне искренним с нею. Отвечая на ее вопросы, в особенности политического характера, он как бы «подделывался» к ней, стараясь попасть ей в тон, сознавал это и очень раздражался. Все более и более его тревожило ее некоторое посягательство на его личную жизнь.

В то же время его не могла не трогать любовь, которую она питала к нему, что ясно чувствовалось в каждом ее письме. Когда в 1881 г. ее

---

[30] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 285.
[31] Там же, т. VIII, стр. 127.
[32] Там же, т. VII, стр. 519.

финансовые дела несколько пошатнулись и она продала Браилов, Чайковский хотел отказаться от субсидии. «Ради Бога, не забывайте, друг мой,— писал он,— что для меня открыты широко двери обеих консерваторий и что в этом смысле я человек вполне обеспеченный»[33]. Н. Ф. фон Мекк категорически настояла на сохранении прежнего положения. «Я не отдам своего права заботиться о Вас»,— писала она в ответном письме[34]. Отношения остались прежними.

Можно по-разному оценивать эту необычную дружбу. Можно осуждать Чайковского за то, что он добровольно связал себя материальными отношениями с меценаткой. Но факт остается фактом: благодаря субсидии Мекк Чайковский получил возможность всецело отдаться творчеству — и этого не следует игнорировать. В целом, оценивая роль Н. Ф. фон Мекк в жизни Чайковского, нельзя не признать ее положительной.

●

«Годы странствий» — новый этап творческого пути Чайковского, отличающийся от предыдущего не только чертами стиля, но и расширением жанров. В эти годы возникли историко-трагические оперы «Орлеанская дева» и «Мазепа» с новым типом музыкальной драматургии (по сравнению с «Онегиным»). Впервые пробует свои силы Чайковский и в области духовной музыки, создав «Литургию» и ряд песнопений, гармонизуя «Всенощную». В симфоническом творчестве главное место теперь заняла форма сюиты, к которой композитор раньше не обращался. Важную сторону составили концерты и концертные пьесы для оркестра. Пишет он много камерных фортепианных сочинений как в малых формах, так и в крупных. Камерный инструментальный ансамбль в эти годы представлен не квартетами, к которым он больше так и не вернулся, а фортепианным трио, написанным в память Н. Г. Рубинштейна.

Уже простой перечень сочинений, написанных в эти годы, дает возможность заметить перемены, происшедшие в творческих устремлениях Чайковского. В оперном творчестве Чайковского новый этап ознаменовался созданием лирических трагедий, где герои, наделенные необыкновенными характерами, действуют в необычайных обстоятельствах. В этих операх Чайковский не отошел от большой темы, от значительных концепций, столь типичных для «московского» периода, но жанр новых опер иной. В первую очередь его определяют черты, характерные для трагедии. Теперь Чайковский не думает об «интимной, но сильной драме», его мысли заняты созданием грандиозных драматических ситуаций. Но он не изменяет основному своему творческому принципу — подчинению действия главной идее произведения, определяющей и композицию оперы. Однако драматургия, форма, метод характеристик действующих героев приобретают новые качества. Возрастает роль оркестра, сложнее становятся взаимные связи вокальной и инструментальной сторон оперы. Наличие второстепенных линий сценического действия, сопутствующих

---

[33] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 45.
[34] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М., 1935, стр. 497.

главной, резкие контрасты и неожиданные повороты действия требовали более развитого оперного симфонизма.

Как бы антиподом оперному творчеству выступают инструментальные сочинения конца 70-х — начала 80-х годов. После Четвертой симфонии Чайковский надолго отходит от драматической темы в симфонической музыке, замыкаясь в области чистой лирики и жанра. Отказавшись временно от симфоний, он охотно пишет сюиты, не претендующие на глубину концепций и сложность симфонической драматургии. В течение пяти лет он создает три сюиты, «Серенаду для струнного оркестра», «Итальянское каприччио» — концертную пьесу из нескольких частей, идущих без перерыва. Все свидетельствует об увлечении новой формой сюитного цикла с его специфическими особенностями.

Временно отойдя в симфоническом творчестве от драматической темы, Чайковский ставит перед собой новые задачи: его интересуют новые формы выявления и развития лирико-жанровых образов. В произведениях 60-х и 70-х годов молодой композитор охотно обращался к лирико-жанровой симфонии; он создавал в ней многогранные образы, воплощал тему человека и природы, личности и народа, художника и окружающего мира. В Четвертой симфонии народножанровые музыкальные образы сделались неотъемлемой частью драматического и философского содержания Иное в произведениях «годов странствий». Теперь Чайковский создает мастерские, отделанные во всех своих деталях «картинки», музыкально претворяющие увиденное и услышанное в жизни, «зарисовки» образов быта, но все это в значительно более «объективизированной» форме. Даже лирические части сюит выдержаны в более спокойном характере по сравнению с взволнованной лирикой прежних лет.

В симфоническом творчестве Чайковского этих лет не следует искать жизненных драм или трагедий. В них гораздо слабее ощущается тот беспокойный «нерв», то напряженное внутреннее горение, столь характерное для предшествующего этапа. Новые произведения — плоды более рационального подхода к творчеству; форма в них идеально отработана, на первый план выступает замечательное мастерство композиции, инструментовки, которое заставляет восхищаться изумительной «свободой высшего порядка», отражающей совершенное владение разнообразнейшими средствами музыкальной выразительности.

Но, конечно, и в этих произведениях выступает личность автора. Музыка проникнута искренним, свежим чувством, тонким артистизмом. В ней — впечатления великого мастера от самых различных явлений жизни, наблюдаемых им. В ней гораздо меньше автобиографического, чем в более ранних вещах, но эти произведения овеяны духом светлого мироощущения.

Отдельные части сюит и концертов по-новому преломляют характерные черты жанров инструментальной музыки прошлого; другие связаны с бытовыми или народными типами музицирования, но в более сложном виде. Сравнивая эти сочинения с более ранними, можно ощутить в них то общее, что присуще вообще лирико-жанровому симфонизму Чайковского. Это — сопоставление лирики, юмора, картин народной жизни.

Но теперь музыкальные образы в меньшей степени отражают бурную, насыщенную страстными чувствами внутреннюю жизнь композитора, в меньшей степени обобщают его личные чувства и впечатления. Его нередко интересуют частные задачи; создание определенного, заранее задуманного звукового колорита, стилизация, воспроизведение старинных музыкальных форм, отточенность музыкальных образов и формы отдельных частей.

Но есть здесь и еще одна новая сторона. Чайковский сознательно стремится к демократичности, пишет понятную и доступную широким кругам слушателей музыку.

Время странствий породило новый этап симфонического творчества Чайковского. Это была своего рода «передышка», позволившая «технически» подготовить развитие его большого драматического симфонизма. Но, пребывая в мире стройных и светлых музыкальных образов, логически развивающихся форм, полных спокойной, совершенной красоты, Чайковский не переставал быть художником, черпающим музыкальное вдохновение из впечатлений живой действительности.

Внешне благополучная жизнь композитора в эти годы сочетается с его глубокой душевной неудовлетворенностью. Не случайно он переживал душевный и творческий кризис как раз в эти годы. Не случайно и его обращение к столь разнообразным формам творчества. Он как будто хочет испробовать все большее и большее количество музыкальных тем и жанров. Душевные искания, переходы от бодрости и оптимизма к тоске и мрачному настроению, осознание необходимости изменить образ жизни и вернуться к большой деятельности, сменяемое стремлением к уединению, подготовили новый период творчества.

Симфоническое творчество в период 1878—1885 гг.

Единственный у Чайковского концерт для скрипки с оркестром был его первым крупным произведением, созданным после кризиса. Работа над концертом протекала необычайно интенсивно, с большим творческим подъемом. 30 марта/11 апреля 1878 г. была закончена вся партитура.

Чайковский предполагал, что первым исполнителем концерта будет Л. Ауэр. Однако последний не счел возможным исполнить концерт в Симфоническом собрании в Петербурге,— ему казалось, что партия скрипки нуждается в значительной переработке. Пропагандистом нового концерта выступил молодой скрипач Адольф Бродский, которому Чайковский и посвятил свой концерт, сняв первоначальное посвящение Ауэру. Бродский сыграл концерт в Вене 4 декабря 1881 г.; оркестром дирижировал Г. Рихтер. Концерт Чайковского произвел настоящую сенсацию, публика и критика разделились на два лагеря, из которых один приветствовал сочинение и скрипача, а другой освистал их. Из отзывов прессы особую известность приобрела рецензия Э. Ганслика, в которой новое сочинение резко

осуждалось и где автор сделал ряд выпадов против композитора и исполнителя [1].

Чайковский, узнав об этом, написал Бродскому: «Только прочтя этот отзыв наиболее авторитетного венского критика, я оценил всю безграничность гражданского мужества, которое Вы выказали, появившись перед венской публикой с моим концертом. Меня это удивляет и трогает в высшей степени» [2].

Бродский выступил с концертом и в 1882 г.— на этот раз в Лондоне. Новое сочинение Чайковского имело огромный успех. В России концерт прозвучал впервые в исполнении того же Бродского 8 августа 1882 г. в Шестом симфоническом собрании в Москве. Композитор был много раз вызван, пресса единодушно расхвалила его. Очень скоро концерт приобрел большую популярность, и многие выдающиеся скрипачи исполняли его при жизни композитора.

Цитированное нами в подстрочном примечании высказывание Ганслика о концерте — не случайно; оно говорит не только о вкусах критика, но, как в кривом зеркале, отражает особенности самого сочинения. Отрицательное отношение Ганслика к жанровой конкретности музыкальных образов концерта коренилось в общей его неприязни к программной музыке. Большую роль сыграла недоброжелательность Ганслика ко всему русскому и шире — славянскому. Чувство справедливости не позволило ему, однако, отрицать полностью достоинства концерта, но крайность взглядов заставила сильно сгустить краски в описании верно подмеченной картинности музыки финала и виртуозной стороны первой части.

Концерт для скрипки, как и Первый фортепьянный концерт, близок симфоническим произведениям Чайковского характером тематизма, строением цикла и взаимоотношением его частей, а также органической взаимосвязью партий солиста и оркестра.

В скрипичном концерте нет образов драматических, в музыке отразилась внезапно охватившая композитора после выздоровления жажда жизни. Все радует его. Он изливает свои чувства в письме к Н. Ф. фон Мекк от 10/22 марта 1878 г.: «Какие у нас чудные дни наступили! Сразу после

---

[1] Ганслик писал: «Русский композитор Чайковский, конечно, необычный талант, но производящий неудобовкушаемые, безразборные, безвкусные вещи... Таков же его новейший длинный, претенциозный скрипичный концерт. Некоторое время он течет музыкально и не без вдохновения, но грубость скоро врывается и не покидает первой части до конца. Скрипка уже не играет, но скребет, дерет, ревет... ...Адажио со своей мягкой славянской тоской снова нас примиряет с концертом, покоряет, он оно скоро кончается, уступая место финалу, который переносит нас в грубое, мрачное веселье русского церковно-престольного праздника. Мы ясно видим дикие рожи, слышим грубые ругательства и обоняем сивуху. Фридрих Фишер однажды, говоря о живописи, выразился, что бывают картины, которые «видишь, как воняют». Скрипичный концерт Чайковского приводит нас первый раз к ужасной мысли: не бывают ли и музыкальные пьесы, которые «слышишь, как воняют».— См. в книге М. Чайковский. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II. М., 1903, стр. 503.

[2] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. XI. М., 1966, стр. 15.

двухнедельной непогоды наступила весна во всей своей прелести. Солнце ярко светит и греет, деревья пускают почки, появилась масса полевых цветов и в довершение всего лунные ночи. Не могу Вам передать, мой друг, до чего я наслаждаюсь всем этим. Мне так хорошо, я так покоен, доволен собой по причине успешной работы, здоровье мое в таком превосходном состоянии, в будущем так мало тревожного и грозного, что я смело могу назвать мое теперешнее состояние счастьем... Первая часть скрипичного концерта уже готова. Завтра приступлю ко второй. С того дня как благоприятное настроение наступило, оно не оставляет меня. В таком фазисе духовной жизни сочинение утрачивает вполне характер труда: это сплошное наслаждение»[3].

Скрипичный концерт — одно из самых «светлых» сочинений Чайковского. В величавой и в то же время изящной главной теме, в сокровенном лиризме побочной партии первой части, в нежной элегичности «Канцонетты» и, в особенности, в народных образах финала выявилась страстная любовь композитора к жизни, к земным радостям, стремление к деятельности. В цикле скрипичного концерта нет резких контрастов, в нем скорее сопоставлены различные проявления одного и того же душевного настроения. Возвышенный, благородный строй образов первой части сменяется меланхолической лирикой Andante; все завершается веселым жанровым финалом. Цикл такого рода уже встречался в творчестве Чайковского. В своих ранних симфониях композитор не раз воплощал характерную для него тему художника, природы и народа в лирико-жанровых образах; драматически преломил ее же в Четвертой симфонии. В скрипичном концерте эта тема выражена в очаровании спокойной, ласковой, жизнелюбивой лирики.

Как и в других симфонических сочинениях Чайковского, циклу скрипичного концерта свойствен монотематизм, интонационное и тональное родство частей, выраженное или непосредственно, или в более общих формах. Так, например, во всех трех частях композитор пользуется изысканной хроматизацией средних голосов.

О теме главной партии первой части концерта написано много. Ее называют «выдающейся по красоте мелодией, секрет которой следует искать в ее свободной и естественной, как человеческая речь, но сложной ритмической структуре»; характеризуют как «мелодию восхитительной красоты, покоряющую соединением страсти и изящества, простоты и благородства»[4]. Мелодия большого дыхания уже в первом изложении создает образ в развитии. Первые такты празднично величавы, чему способствует мерность развертывания выразительной мелодии и отчасти «полонезная» (несмотря на такт $^4/_4$) ритмика. Но далее на первый план выступает лирическое начало, сменяющееся в тактах 9—14 скерцозностью. В ней слиты строгая логичность и импровизационная свобода:

---

[3] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII. М., 1962, стр. 164.

[4] А. А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., 1959, стр. 221. А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Научно-популярные очерки. Л., 1960, стр. 133.

Moderato assai

p

pp

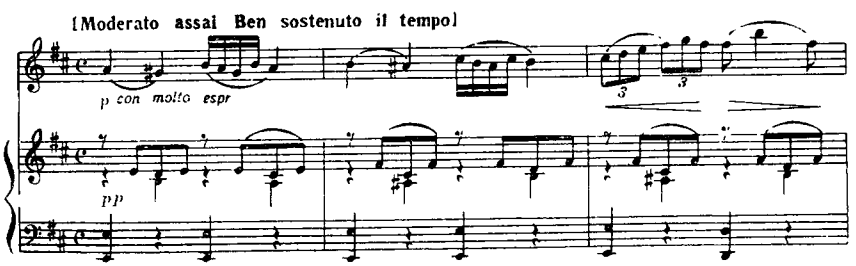
s dolce

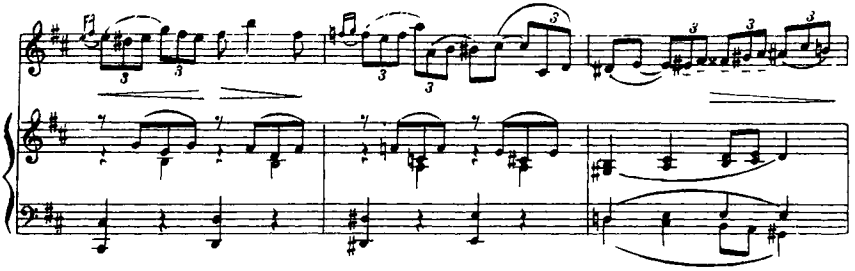
mf

cresc.

Главная партия — поистине «главная» тема первой части. На ее интонациях построены разработка и каденция солиста, она оказывает влияние и на другие образы. Тема эта подлинно симфонична; развиваясь, она показывает все новые и новые грани образа. Так, в начале разработки она постепенно превращается в образ, полный настойчивой, стремящейся к созиданию воли.

Нежная лирическая тема побочной партии принадлежит к тем мелодиям Чайковского, которые в плавной кантилене передают выразительность речи. Природа темы, чисто инструментальная по типу построения, сочетает декламационность с широкой напевностью:





Побочную партию в целом можно рассматривать как своеобразный, встречающийся в лирической музыке Чайковского, вариационный цикл. Тема проходит неоднократно, каждый раз изменяясь, но не теряя своего основного характера. Обогащение образа происходит как бы изнутри, путем усиления внутреннего лирического накала. Мелодия солиста по мере развертывания побочной партии становится все более виртуозной и к моменту вступления заключительной партии достигает необычайного блеска. Каскад легких, изящных пассажей, окутывающих заключительную каденцию, переходит в виртуозное заключение экспозиции.

В противоположность фортепианному концерту, где каденция солиста идет непосредственно перед кодой, играя роль второй разработки, каденция скрипичного концерта включается в разработку, составляя важный этап ее развития. Основой служит новый вариант главной партии, о котором уже упоминалось,— образ, полный ликующей радости, силы и энергии. Этот монолог скрипки, в котором применены технические приемы высшей трудности, однако, настолько подчинен задачам выразительности, что техника не воспринимается как нечто самодовлеющее. Большую роль здесь играет мелодичность виртуозных моментов в партии скрипки. В каденции обе темы — главной и побочной партии — развиты наиболее глубоко и многогранно. Мелодия становится открыто декламационной.

Каденция мягко переходит в репризу сонатной формы, в которой постепенно восстанавливается первоначальное беззаботное настроение.

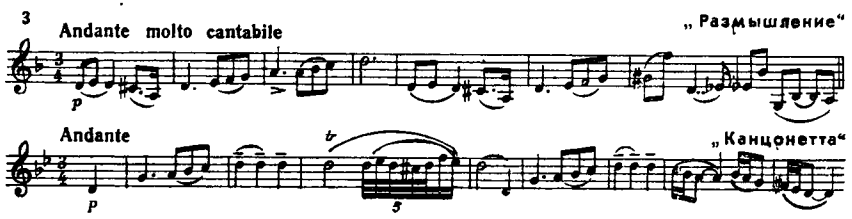
Вторая часть концерта имела предварительный вариант, который был впоследствии переделан в пьесу под названием «Размышление». Сравнивая ее с «Канцонеттой» (так назвал Чайковский вторую часть концерта), трудно понять, почему первый вариант был забракован. «Размышление» — интересное, выразительное произведение, очень близкое «Канцонетте» по характеру и настроению. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 3 апреля/22 марта 1878 г. композитор не раскрывает причины своей неудовлетворенности первым вариантом медленной части. Он пишет только: «Первую часть концерта я уже кончил, т. е. написал начисто и сыграл. Я ею доволен, и теперь остается только инструментовать ее. Andante по исполнении его со скрипкой не удовлетворило меня, и я или подвергну его радикальному исправлению, или напишу новое. Финал, если не ошибаюсь, удался так же, как и первая часть» [5].

---

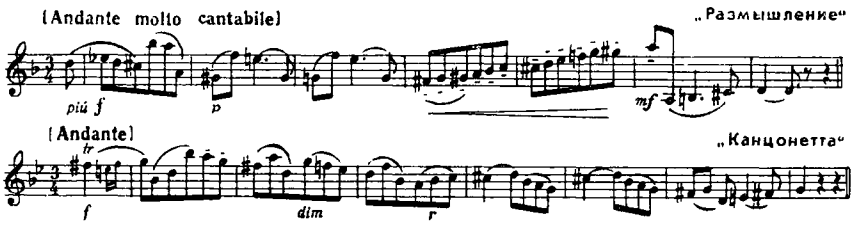
[5] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 192.

И в первом и во втором вариантах Чайковский создал музыку одного характера. Это — скромная, тихая песня, не страстная исповедь, а тихая беседа наедине с самим собою. В обоих вариантах музыка проникнута светлой печалью. Ни в «Размышлении», ни в «Канцонетте» нет драматических образов, резких столкновений и контрастов. В «Размышлении» главная тема вступает не сразу, ее предваряет маленькая интродукция в духе фортепианных вступлений в романсах Чайковского из области «философской лирики». Так же и в «Канцонетте».

В сосредоточенной лиричности первого варианта чувствуется повествовательное начало. Мелодия развертывается в широком диапазоне, непринужденно достигает верхнего терцового тона и вслед за тем нисходит почти на две октавы. В «Канцонетте» тема также имеет эпический оттенок, связанный со спокойным развертыванием мелодии и мерностью ритмики. Своеобразие этой теме придает неожиданный «ориентализм» заключительного мотива с увеличенной секундой, что наводит на мысль о родстве мелодии с украинским фольклором:



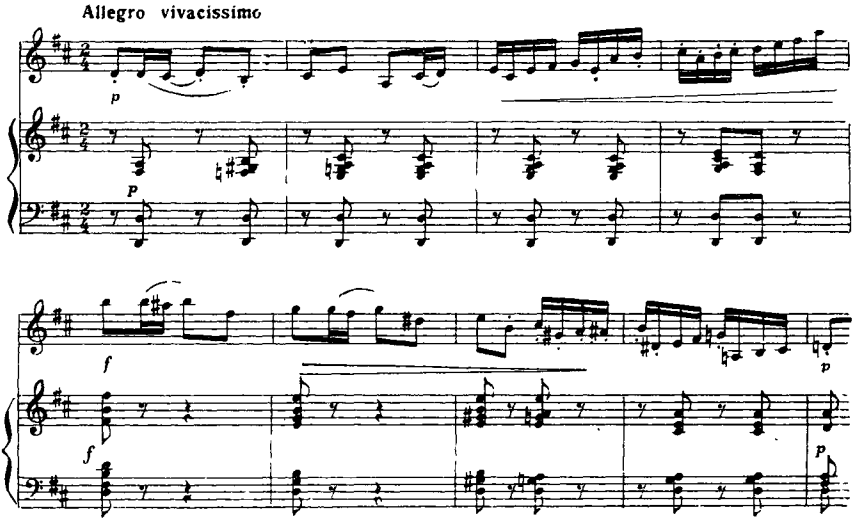
В развитии музыки «Размышления» появляются «онегинские» черты. Это — тонкие и хрупкие интонации, образующие скрытый нисходящий хроматический голос, напоминающий «секвенцию Татьяны». В «Канцонетте» второе предложение темы также включает в себя хроматическую секвенцию:



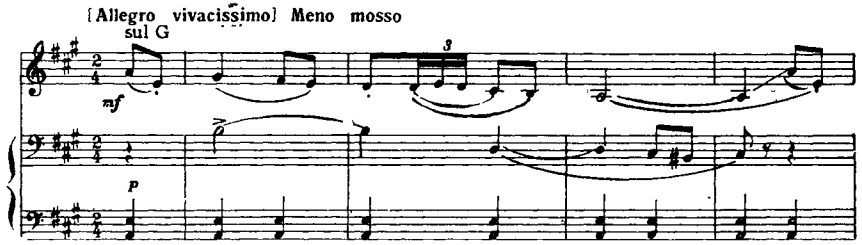
Сравнивая оба варианта второй части концерта, нельзя не признать равной ценности обоих. «Канцонетта» проще, непритязательнее, чем «Размышление», но в то же время более целостна. В «Размышлении» больше разнообразия и контрастности, богаче контрапунктирующая ткань оркестровой фактуры (фортепьянной партии). С точки зрения скрипичной техники интересны оба варианта, композитор ввел в них наряду с кантиле-

ной виртуозную мелкую технику. Сравнительный анализ обоих Andante концерта не дает оснований отдать предпочтение какому-либо из них.

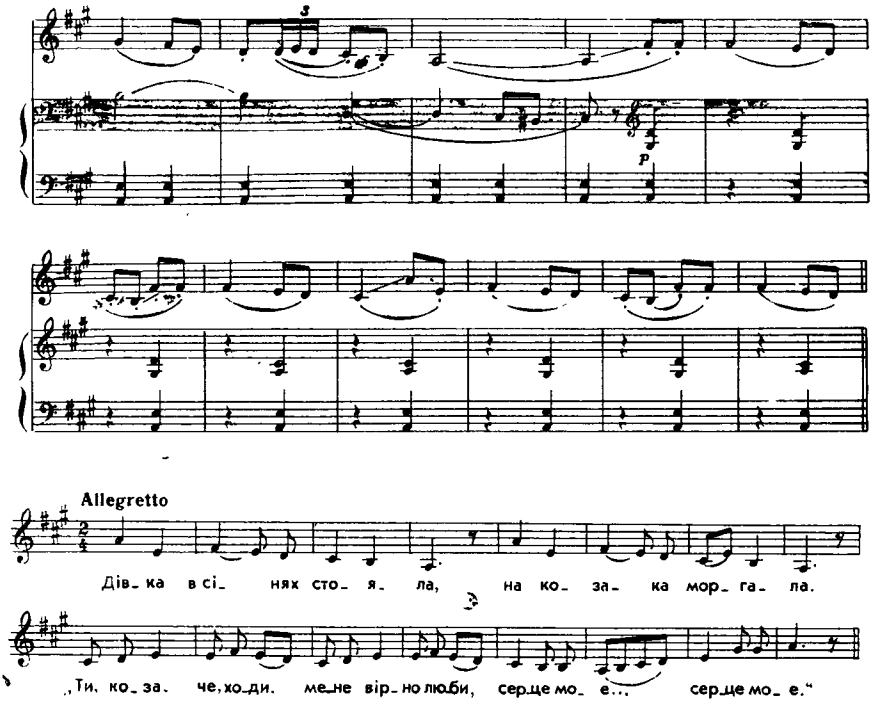
Цикл завершается блестящим, эффектным финалом в форме рондо-сонаты с зеркальной репризой. Рефреном рондо и главной партией сонаты служит энергичная, быстрая тема в духе русской народной пляски, с ритмикой подчеркнутых акцентами сильных долей такта:



Тема проходит неоднократно, создавая веселое, жизнерадостное настроение. Она подвергается оригинальной разработке в первом же проведении. Особенно блестяще звучит тема в коде концерта. Ее непрерывное, стремительное движение с острыми ритмическими акцентами создает живой пульс музыки финала. Близка ей по характеру и энергичная тема побочной партии — молодецкая песня, переходящая в пляску. Интонационно она несколько напоминает народную украинскую песню «Дівка в сінях стояла» [6].



[6] Мелодия украинской песни заимствована из сборника «Українські народні пісні», книга друга. Київ, «Мистецтво», 1955, стр. 86 (транспонирована).



На основе побочной партии композитор создал два вариационных цикла (в экспозиционном и репризном разделах), где тема подвергается мелодическому и тембровому варьированию, выявляющему ее народнопесенную природу.

В какой-то мере основному настроению музыки финала контрастирует вторая тема побочной партии — выразительная мелодия лирического характера. Она изложена в виде диалога оркестра и солиста. Лирический образ оттеняет яркую картину народного праздника, он вносит новый штрих в музыку финала — мечтательность, противопоставленную сверкающему жизнелюбию, радости и веселью других образов. Как правильно заметил Л. Раабен, «финал концерта представляет собой примечательное явление..., редко, где еще демократизм мировоззрения композитора, его близость к самым прогрессивным идейным воззрениям современной ему эпохи раскрывались с такой полнотой и отчетливостью. Недаром этот финал вызвал столь острые нападки буржуазно-эстетствующих «ценителей». Финал концерта... это подлинно реалистические зарисовки картин народной жизни, сделанные с большой правдивостью» [7].

---

[7] Л. Раабен. Скрипичные и виолончельные произведения Чайковского. М., 1958, стр. 93.

В концерте ясно сказались характерные черты симфонического стиля Чайковского — мелодический тематизм, яркая конкретность образов, общность интонационного развития, драматургия тембров, подчеркивающая действенный характер музыкального развития.

Скрипичный концерт начинает новый — средний — период симфонического творчества Чайковского; в то же время он тесно связан с предшествующим периодом. Он родствен Первому фортепианному концерту, Второй и Третьей симфониям, финалам квартетов и другим, более ранним лирико-жанровым произведениям композитора.

Через два месяца после сочинения концерта Чайковский написал цикл пьес для скрипки с фортепиано «Воспоминание о дорогом месте». Сочинение этих пьес связано с пребыванием композитора в Браилове в мае 1878 г. Первая пьеса цикла — уже упоминавшееся «Размышление»; вторая — «Скерцо» до минор в характере тарантеллы с красивой канцоной в качестве средней части контрастирует «Размышлению». Третье произведение — «Мелодия», ранее названная композитором «Песней без слов»,— непритязательная лирическая пьеска, трогающая искренностью чувства, хотя и не очень глубокого. Сам композитор, оставляя рукопись цикла в Браилове для передачи Н. Ф. фон Мекк, писал ей: «Первая из них, мне кажется, самая лучшая, но и самая трудная; она называется Méditation и играется в tempo andante. Вторая — очень быстрое скерцо, третья — Chant sans paroles. Мне было невыразимо грустно сейчас передавать эти пьесы... Еще так недавно я принимался за их переписку; тогда сирень цвела еще во всей красе, трава была не скошена, розы едва начали показываться в бутонах!» [8]

Композитор подарил автограф Н. Ф. фон Мекк, а себе просил прислать копии для отсылки издателю. Цикл посвящен Браилову, где он так хорошо провел весеннюю неделю в полном одиночестве. После смерти Чайковского пьесы ор. 42 вышли в свет в переложении для скрипки с оркестром, сделанном Глазуновым.

●

Летом 1878 г. Чайковский еще раз посетил Браилов. Как и раньше, жизнь среди чудесной природы, в абсолютном уединении способствовала творческому вдохновению. «Погода чудная,— писал композитор брату Анатолию Ильичу,— я пишу сидя на балконе, в виду огромных старых деревьев, чудного цветника, монастырских зданий, среди целой массы зелени. Я *один* и, признаюсь, наслаждаюсь одиночеством» [9].

В другом письме из Браилова Чайковский признается, что может найти «полное удовлетворение от жизни только в форме деревенской, и по большей части одинокой, жизни... Только среди деревенского простора, тишины и одиночества я бы мог... жить нормальною жизнью» [10].

В эти пять дней деревенского отшельничества Чайковский начал новое симфоническое произведение. Свой новый замысел он описывает в письме

---

[8] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 290.
[9] Там же, стр. 364.
[10] Там же, стр. 372.

к Н. Ф. фон Мекк от 25 августа из Вербовки, куда он приехал из Браилова. «Я уже писал Вам, что в Браилове мне пришлось отметить на бумаге эскиз оркестрового скерцо. Как только я это сделал, у меня в голове зародился целый ряд пиес для оркестра, из которых должна образоваться *сюита* на манер Лахнера. Приехавши в Вербовку, я почувствовал, что решительно не в состоянии противиться своему внутреннему побуждению, и поэтому поспешил положить на бумагу эскизы этой сюиты. Я работал с таким наслаждением, с таким увлечением, что буквально не замечал, как текли часы. В настоящее время 3 части этой будущей оркестровой пиесы готовы, четвертая слегка намечена, а пятая сидит в голове. Я нисколько не утомлен, как это всегда бывает, когда работал без всякого усилия над собой, а по сердечному влечению... Сюита будет состоять из 5 частей: 1) Интродукция и фуга; 2) Скерцо; 3) Andante; 4) интермеццо (écho du bal); 5) Рондо» [11].

Сочинение сюиты, однако, прервалось. Чайковский должен был ехать в Москву и приступить к занятиям в консерватории. В конце сентября он принял решение оставить работу в консерватории и в первых числах ноября вернулся в Каменку. Все это время ни душевное состояние, ни образ жизни не давали возможности продолжать начатое сочинение. Но и в Каменке композитор не мог работать над сюитой, так как оставил эскизы в Петербурге. Чайковский просил брата Анатолия выслать ему эти эскизы во Флоренцию, куда он собирался на ноябрь — декабрь по приглашению Н. Ф. фон Мекк. Пока что можно было продолжить сочинение оставшихся частей. К 11 ноября две последние части сюиты в эскизах были готовы. Тогда же определились названия частей сюиты, несколько расходящиеся с первоначальными: третья часть названа в письме к М. И. Чайковскому «Andante melanconico», а две последние — «Маршем лилипутов» и «Пляской великанов». В окончательной редакции эти части названы: «Интермеццо», «Миниатюрный марш» и «Гавот» [12].

15 ноября 1878 г. Чайковский выехал из Каменки во Флоренцию и поселился на вилле Бончиани. 22 ноября он принялся за оркестровку двух последних частей сюиты, и к концу месяца эта работа была закончена.

Но посылка с эскизами первых частей сочинения затерялась. Чайковский очень обеспокоился. «Я нахожусь в самом глупом положении,— пишет он М. И. Чайковскому,— положение это напоминает человека, который сильно разбежался и вдруг, посреди бега, из земли выросла стена. Я до сих пор не получил моей несчастной рукописи!» [13]

Не дождавшись эскизов, Чайковский принялся за новую работу — оперу «Орлеанская дева». Он решил, что эскизы навсегда утрачены, и старался примириться с этим. Посылка нашла его только 16/4 января 1879 г. в Кларане, когда он полностью погрузился в сочинение оперы. «До чего я был рад увидеть эти грязные листы нотной бумаги,— пишет он П. И. Юргенсону,— они для меня были бесконечно дороги, ибо никогда

---

[11] Там же, стр. 375.
[12] Там же, стр. 457.
[13] Там же, стр. 511.

я бы не мог второй раз так же точно изложить те мысли, на коих основаны пропадавшие три части, как в первый раз» [14].

Но сочинение «Орлеанской девы» настолько увлекло Чайковского, что он не приступил сразу к инструментовке присланных эскизов. Только закончив черновые эскизы оперы, 6 марта/22 февраля он принялся за симфоническое произведение. Партитура сюиты была завершена только 14 апреля 1879 г., а переложение для фортепиано в 4 руки — 24 апреля. В тот же день композитор отослал рукопись Юргенсону для печатания, рассчитывая на первое исполнение сюиты в начале будущего сезона. Однако этим не закончилась история создания Первой сюиты. Уже когда сочинение гравировалось, Чайковский вспомнил, что все части сюиты написаны в двухдольном размере. «*Это невозможно!* — пишет он Юргенсону.— А так как № 4 сомнительного достоинства, то я поспешил написать вместо него другую вещь в ритме вальса, которая несравненно лучше» [15].

В результате сюита в окончательной редакции получилась в шести частях (при первом исполнении «Миниатюрный марш» настолько понравился слушателям, что Чайковский решил оставить его в составе сюиты в качестве пьесы, исполняемой по желанию). Расположение частей в окончательной редакции следующее: № 1 «Интродукция и фуга»; № 2 «Дивертисмент»; № 3 «Интермеццо»; № 4 «Миниатюрный марш»; № 5 «Скерцо»; № 6 «Гавот».

Первое исполнение сюиты состоялось в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна 8 декабря 1879 г. Чайковский был в это время в Риме. В Петербурге сюита была впервые сыграна 25 марта 1880 г. под управлением Э. Ф. Направника.

В последующие годы Первая сюита неоднократно исполнялась на концертной эстраде в России и за рубежом, и всегда с неизменным успехом. Сам композитор не раз ставил ее в свои программы в концертных поездках за рубежом.

Сюита как жанр симфонической музыки имеет длительную историю. Это — одна из старинных форм инструментальной музыки, предшественница симфонии. В первой половине XVIII в. появились сюиты И. С. Баха и Генделя, состоявшие из отдельных частей в ритмах различных танцев. Но содержание этих сюит значительно отличалось от обычных прикладных танцевальных пьес эпохи.

В период классицизма сюита вступила в пору нового расцвета в творчестве Моцарта, чьи «Серенады» и «Кассации» свидетельствуют о новом преломлении старой формы симфонического и камерного цикла. В XIX в. сюита, состоящая из танцевальных пьес, отошла на второй план, уступив место характеристической сюите романтического содержания. В творчестве композиторов первой половины века — в особенности Шумана — сюита стала циклом разнохарактерных жанровых и лирических пьес. Во второй половине XIX в. форма сюиты использовалась широко и многогранно. Наряду с романтической сюитой, состоящей из Stimmungsbilder,

---

[14] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, стр 30.
[15] Там же, стр. 315.

можно встретить и своеобразное развитие традиций классической сюиты в виде серии пьес танцевального характера. Упоминаемый в письме Чайковского Франц Лахнер был автором известных оркестровых сюит, в которых он стремился возродить танцевальный цикл XVIII в., заменив старинные танцы новыми.

В России симфоническая сюита получила многообразное развитие, охватившее различные ее виды. Чайковский положил основу сюите, сочетающей в себе черты классического и романтического цикла. Большое значение в русской музыке получили программные сюжетные сюиты, развитые в творчестве композиторов «могучей кучки», а также сюиты, состоящие из обработок русских песен.

Обратившись к сюите, Чайковский расширил жанровый диапазон своего симфонического творчества. Начало сюитам положила Первая сюита, наброски которой возникли в тревожное для композитора время. Он стоял на распутье, и это отразилось в образном содержании сюиты. Наряду с лирико-жанровыми частями в ней есть и драматические эпизоды, а две части цикла — «Интродукция и фуга» и «Интермеццо» — в какой-то мере перекликаются с образами Четвертой симфонии.

Цикл сюиты разнообразен, части связаны друг с другом по принципу контраста. Драматическая «Интродукция и фуга» сменяются лирическим «Дивертисментом»; скорбное «Интермеццо» помещено рядом с юмористическими пьесами. Крепкие связи между частями цикла образуются благодаря тональному плану сюиты. Главная тональность — ре минор (в ней идут первая и третья части); завершается цикл ре мажором. Остальные части написаны в тональностях, входящих в систему ре минора. Это си-бемоль мажор второй и пятой частей и ля мажор четвертой. Образуется стройная и логическая тональная связь частей.

Только две части цикла явно танцевальны. Это — вальс во второй части и гавот в шестой. К ним также примыкает «Миниатюрный марш», юмористически преломляющий маршевую ритмику. Скерцо также не чуждо танцевальному началу, но более сложно по ритмике. Симфоническую глубину и напряженность развития мысли вносят в цикл «Интродукция и фуга» и «Интермеццо».

Первая сюита — новое завоевание Чайковского в области оригинальной, колоритной оркестровки. Как всегда, композитор, создавая сюиту, задумывал музыку в определенном тембровом звучании. Прелестная музыка в ритме вальса в «Дивертисменте» неразрывно связана с тембром кларнета; начало «Интродукции» — с тембром фагота, и т. п. [16]

Танеев после прослушания сюиты в оркестре писал Чайковскому, что музыканты затруднялись ее играть, так как партии деревянных духовых очень сложны. Из особых трудностей Танеев отметил: малое количество пауз, обилие сложных пассажей виртуозного характера, излишнюю широту диапазона партий, сложность ритмики. Он обобщил это в словах: «Все

---

[16] Состав оркестра сюиты камерный: медная группа представлена только валторнами и трубами, из ударных использованы литавры, треугольник, колокольчики. Основная «нагрузка» возложена на струнную и деревянную группы, из которых последняя использована во многом по-новому.

трудности состоят в том, что деревянные инструменты рассматриваются не как второстепенная группа, не как инструменты, *помогающие* квартету, а как группа, стоящая наряду с квартетом, и причем нередко упускается из виду то, что духовым инструментам нужен частый отдых» [17].

Чайковский опровергнул обвинения в излишней трудности партий деревянных, он считал, что сюита не труднее для исполнения, чем «Франческа» или Четвертая симфония. Его рассердило непонимание смысла его нового произведения, в котором мастерство исполнения на отдельных инструментах деревянной группы было существенным элементом самого содержания. Именно во внедрении концертирующего стиля в оркестровую пьесу заключалось новаторство сюиты. Упреки относились и к замыслу произведения, по жанру отличающегося от симфонии. Чайковский подчеркивал различия сюиты и симфонии прежде всего в их содержании. Для сюиты, по его мнению, была не обязательна сложность и глубина концепции, необходимая в симфонии, но зато необходимо большее выявление музыкально-жанрового начала, причем в формах, близких к концерту для оркестра. Кроме того, для сюиты не столь важна, как для симфонии, органическая связь между частями цикла, наличие целостной, сквозной драматургической композиции, типичной для симфонии. Сюита должна состоять из частей, внутренне более законченных и самостоятельных, хотя бы и не очень значительных по содержанию. Если симфонический цикл можно сравнить с драмой или романом, то сюитный цикл скорее похож на сборник рассказов, разрабатывающих различные темы, приблизительно равные друг другу по масштабам. Но вопрос формы и мастерства, отделки всех деталей в сюите приобретает особенно важное значение, как и вопрос музыкального языка, средств воплощения образа, красочности приемов.

В Первой сюите чувствуется тяготение Чайковского к формам классической музыки, проявлявшееся и раньше (например, в «Вариациях на тему рококо»). Он ввел в сюиту пьесу в полифонической форме, пьесу-танец XVIII в.— гавот, но рядом с ними поместил и вальс, юмористический марш, народножанровое скерцо, типичные для нового времени. Лирическим центром цикла оказалось симфонически развитое «Интермеццо».

Родство цикла Первой сюиты с симфоническими циклами Чайковского сказалось в содержании средних частей — Andante и скерцо. Начальная часть цикла «Интродукция и фуга» благодаря своему драматизму и симфоничности может претендовать на роль первой части симфонии. Финал же сюиты бесспорно уступает симфоническим финалам, он «облегчен» и по содержанию и по масштабам. «Гавот» не играет роли последнего действия драмы, а лишь стоит последним в ряду других пьес.

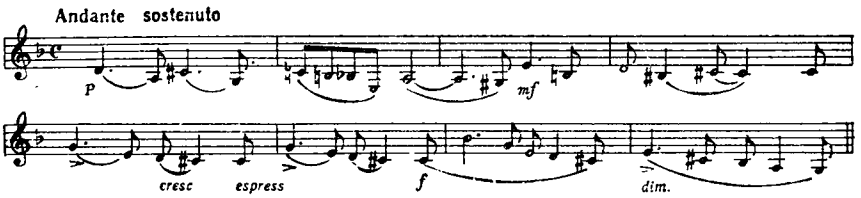
Сосредоточив внимание на целостности каждой отдельной части и мастерстве их отделки, Чайковский в некоторых из них создал подлинные шедевры. Это относится в первую очередь к первой части цикла.

«Интродукция и фуга» — малый цикл из двух частей, сочетающихся не столько по принципу контраста, сколько по родству образов. Музыка «Интродукции» и, в особенности, один из ее мотивов — тревожный «сиг-

[17] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 44.

нал» медных, напоминающий тему фатума из Четвертой симфонии, позволила Чайковскому значительно драматизировать репризу фуги.

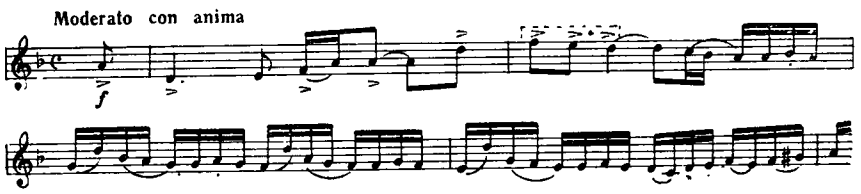
Главная тема «Интродукции» — рельефная, несколько угловатая мелодия, насыщенная хроматизмами. В ней чувствуется скрытая мерность движения, замаскированная синкопами и декламационными мотивами-возгласами:



Задумчивая элегичность начала «Интродукции», усложненная скрытым напряжением, переходит в открытый драматизм, окрашенный оттенком «фатальности». Новый фазис развития образа наступает в репризе главной темы: на органном пункте доминанты ре минора тема звучит, последовательно нарастая и устремляясь к кульминации. Вступают медные с темой «фатума», кульминация расширяется, образ приобретает грозные черты.

Гармоническое развитие «Интродукции», в особенности в момент кульминации, обостряет чувство постоянного тяготения к доминанте, которое ощущается с самого начала. Доминанта претендует здесь на роль «устоя» и основы лада. Такое гармоническое развитие прекрасно подготавливает главную тональность фуги — ре минор.

«Интродукция» служит огромной подготовкой к фуге. Когда вступает тема фуги, сразу же ощущается организующее, конструктивное начало; тема фуги противостоит «Интродукции» своей собранностью, лаконизмом, энергией движения. Она как бы олицетворяет творческую волю, борющуюся против стихии. Тема фуги возрождает принципы баховского конструктивного метода: в ней два мотива-зерна, противоположных друг другу по направлению движения, и завершающая секвенция, заключающая в себе скрытый голос:



В теме фуги есть штрихи, придающие ей неповторимую индивидуальность. Это — первый мотив энергично нисходящей квинты, синкопированный ход к исходному тону, мотив III—II—I в 3-м такте, варианты которого образуются и в мнимом голосе секвенции.

Экспозиция фуги баховского типа, интермедия, имеет тематический характер. Разработка фуги написана с виртуозным полифоническим мастерством; музыка постепенно драматизируется. Внезапно происходит надлом, все большее значение приобретают хроматические интонации, звучит тема трубных сигналов из «Интродукции». Вся тональная система ре минор — фа мажор как бы рушится под натиском хроматизмов и уменьшенных септаккордов. Проведение темы в увеличении вносит суровость, подчеркивающую «фатальное» начало. Новый взрыв «хроматического смятения», музыка теряет организованность, свойственную фуге, и только ритм напоминает об энергичной теме. Реприза и кода фуги постепенно укрепляют главную тональность и даже вносят просветление к концу. Но драматизм разработки придает этой части фуги суровый и мрачный колорит.

Главный образ фуги проходит несколько стадий развития: от энергично-подвижного, устремленного вперед движения к драматической смятенности, которая, однако, героически преодолена, после чего утверждается спокойная ясность мысли. Фуга свидетельствует о подлинно симфоническом характере первой части сюиты, о значительности ее содержания и высоком мастерстве.

Вторая часть цикла — «Дивертисмент» — принадлежит к жанрово-лирической области и родственна балетной музыке Чайковского. Пьеса эта очаровывает тонкостью оркестровки и тщательной отделкой всех деталей. Музыка от начала до конца напоена танцевальностью, изяществом вальсовых ритмов, ей свойственна утонченность хореографической пластики. В особенности поэтичен первый, задумчиво-элегический образ, медленно развертывающаяся мелодия кларнета (во втором проведении эту тему играют струнные), особая прелесть которой в ладовой переменности, в колебании между си-бемоль мажором и соль минором.

Вторая тема — образ страстного порыва. Ему контрастирует третья тема, родственная характерной балетной музыке (три флейты согласно играют незамысловатую веселую мелодию). Этот эпизод ассоциируется с улыбкой, с внезапным просветлением настроения; колорит этой темы влияет и на репризу первой темы, которая звучит теперь более мягко и светло.

В средней части «Дивертисмента» лирическая мелодия балетного типа оттеняется второй, имеющей скерцозный характер; она родилась из каденции, завершившей первую часть «Дивертисмента». В ней ощущается какая-то трогательная, наивная старательность, четкость выписывания очаровательных деталей. Кода пьесы звучит нежно и спокойно, подобно тихому засыпанию.

Форма «Дивертисмента» имеет очень ясные грани, каждый раздел отделен от предшествующего каденцией. Основой развития «Дивертисмента» служит ритмический, ладовый и тембровый контраст отдельных тем [18].

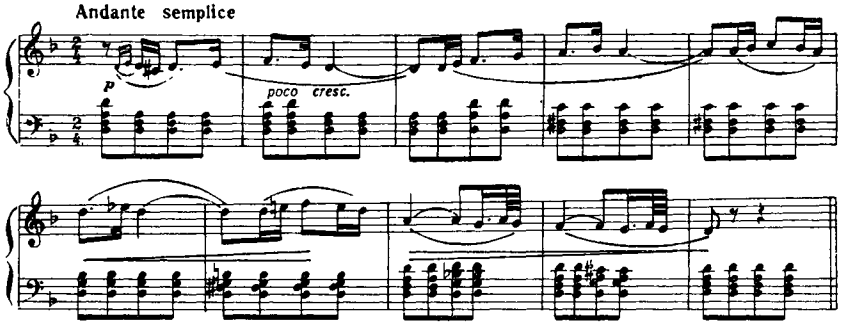
---

[18] В особенности выразительно использованы контрасты в крайних частях формы, они вызывают аналогию с балетной сценой: кларнетное соло — женская вариация, раздел струнных — мужская, ансамбль деревянных — Pas d'action. Оригинально

Чайковский не придавал этой пьесе большого значения. Он сообщил Н. Ф. фон Мекк, что написал ее только для того, чтобы спасти сюиту от монотонии ритма. «Оказывается, что это не мешает ей нравиться больше всего остального, и мнение это я слышу не только от Вас, но и от других. Это только в тысячный раз доказывает мне, что автор никогда не судья своих творений» [19].

Третью часть сюиты — «Интермеццо» — композитор, напротив, очень высоко оценивал. Не случайно тема «Интермеццо» стало источником ряда печально-элегических образов в последующих сочинениях Чайковского (ариозо Воина в кантате «Москва», романс Полины в опере «Пиковая дама»). Характер музыки и тип контраста тем «Интермеццо» в какой-то мере предвосхищает сопоставление образов в драматических симфониях Чайковского.

Обе темы «Интермеццо» развиты с большим размахом. В первой чувство печали, то стремящееся разорвать оковы, то уныло-безотрадное, пронизывает мелодию, мерно развертывающуюся на фоне остинатного ритма ровных восьмых. Мелодия постепенно подымается волнообразной линией, достигает вершины — верхнего терцового тона лада ре минор, отстоящего от истока темы на децциму, и вновь опускается. Круг замыкается:



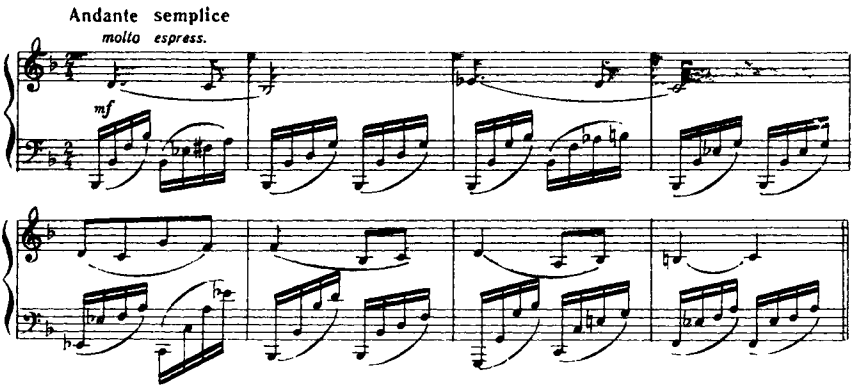
В этой теме скрыт внутренний контраст, заключающийся в противопоставлении мерного ритма сопровождающих аккордов и мелодии, свободно развертывающейся на основе остинатной ритмической формулы. Опорные звуки — тоны ре-минорного трезвучия — служат как бы «каркасом» для певучей, гибкой темы.

Этот элегический образ полон сдержанной страстности. В репризе скрытая напряженность выявлена несравненно сильнее, чем в начале, чем достигается подлинный драматизм.

Вступление второй темы образует контраст. Широко распетая мелодия струнных вырастает из крайне простого мотива: III—II—I мажорного лада:

и сочетание трех различных ритмов в начале репризы первого раздела: ритма темы кларнета, ритма каденции и ритма варианта темы

[19] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. т. IX. М., 1965, стр. 55.



Методом свободного секвенцирования тема развита с подлинно симфонической силой. Этот эпизод ассоциируется со страстным излиянием, горячим, сердечным высказыванием.

В репризе «Интермеццо» появляется новая тема — лирическая, торжественно-возвышенная мелодия, предвосхищающая вторую тему медленной части Пятой симфонии. Однако в момент ее кульминации внезапно вторгается мотив «фатума», родственный подобному же образу «Интродукции», сурово предостерегающий трубный возглас. Он готовит трагический эпизод «Интермеццо»: валторна выразительно скандирует на фоне мрачных аккордов.

Сложность содержания «Интермеццо» выражает и его тонально-гармоническая сторона. Здесь использовано сопоставление тональностей мажоро-минорной системы. Острые гармонические сопоставления в кульминационном драматическом моменте усиливают трагический оттенок музыки.

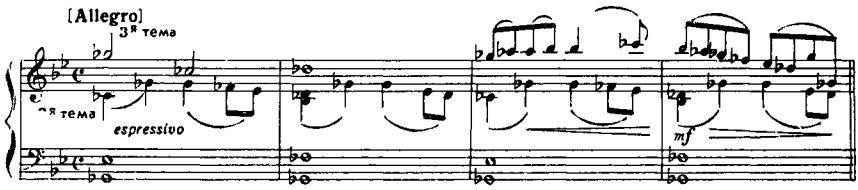
Эта часть сюиты очень значительна, она выделяется глубиной содержания и масштабами развития образов по сравнению с соседними частями. От «Интермеццо» ясно просматриваются пути к драматическому симфонизму Чайковского более поздних лет.

Четвертая часть сюиты — «Миниатюрный марш» — характеристическая скерцозная пьеска, полная неподдельного юмора. Музыка «Марша» развертывается в высоком регистре оркестра (самым низким голосом оказывается кларнет). Из струнных участвуют только скрипки, разделенные на несколько групп. Большое значение здесь имеют звонкие звучности верхнего регистра флейт и колокольчики. Очарование этого маленького скерцо — в контрастном сочетании «игрушечности» с «воинственностью». Здесь, в полном соответствии с военным маршем, есть трио, ритмика которого подчеркивает мерный шаг миниатюрного войска. Позже Чайковский развил этот образ в балете «Щелкунчик».

«Миниатюрный марш» вносит в сюиту новое начало. После волевой напряженности «Интродукции и фуги», меланхолической лирики «Дивертисмента», страстной патетики «Интермеццо» появляется причудливо-фантастическая пьеса, полная острого юмора.

Пятая часть — «Скерцо» — развернута по масштабам и основана на разнообразном и оригинальном тематизме. Огромное значение здесь имеет игра контрастными ритмами и тембрами, мастерское варьирование тематического материала.

Необычна главная тема, содержащая ритмический контраст акцентированных восьмых и триолей. Кажется, что быстрый шаг переходит в бег. Мелодия образует скрытый голос, ведущий оригинальный мотив. Оригинальны и разнообразны по ритмике три темы среднего раздела «Скерцо». Первая — изящная «балетная» мелодия, украшенная острыми интонациями, ее ритмика прихотлива и изящна. Вторая написана в народном духе и ритмом напоминает «Казачка», она служит основой большого вариационного цикла с красочными и оригинальными вариациями. В 3-й вариации в качестве контрапункта появляется еще одна тема — размашистая и задорная:



Здесь в какой-то мере отражена идея финала Четвертой симфонии, но в ином, светлом плане. Музыка далека от драматизма.

Последняя часть сюиты — «Гавот» — изящная стилизация танца XVIII в. Темы этой части не отличаются особой индивидуальностью, так как главная цель финальной пьесы — создать общее движение, ритмическую остроту и подвижность оркестра.

Ритм «Гавота» постепенно переходит в оживленное движение шестнадцатыми, на фоне которого ясно вырисовывается тема фуги, транспонированная в ре мажор. Она служит началом торжественной, но подвижной коды, заключающей не только последнюю пьесу, но и всю сюиту.

Закончив сюиту непритязательным «Гавотом», Чайковский как бы подчеркнул существенную разницу между функцией финала в симфонии и в сюите. «Гавот» — пьеса, не претендующая на какие-либо обобщения всего цикла; это только лишь одна из музыкально-характеристических картинок, которыми по существу являются три последние части. В этом особенность цикла и отличительные его свойства.

●

Осенью 1879 г. Чайковский приехал в Каменку, чтобы отдохнуть, но не смог выдержать и недели «праздного» существования. В письме к Модесту Ильичу от 10 октября он жалуется на плохое настроение, не покидающее его с самого приезда. «Я ощущал какое-то неопределенное недовольство самим собою, слишком частое и почти непреодолимое желание спать, какую-то пустоту и, наконец, *скуку*... Вчера мне стало вполне ясно, в чем дело. Нужно чем-нибудь заняться; я решительно оказываюсь неспособен

прожить долго без работы. Сегодня я начал что-то такое творить, и *скуку* как рукой сняло» [20].

Задуманное произведение оказалось концертом для фортепиано с оркестром, вероятно, в связи с огромным успехом Первого концерта в исполнении Н. Г. Рубинштейна в России и в Париже.

В конце октября Чайковский встретился в Москве с Н. Г. Рубинштейном, который сыграл ему его Большую сонату. Исполнение произвело на композитора большое впечатление и укрепило его намерение сочинить Второй фортепианный концерт для Рубинштейна.

Работа над концертом продолжалась в Париже, там были написаны 2-я часть и финал. Эскизы были вчерне готовы к началу декабря. Однако инструментовка нового произведения была отложена. 5 декабря Чайковский переехал в Рим и занялся другими работами, в первую очередь, новой редакцией Второй симфонии. Только в январе 1880 г. он снова взялся за концерт. Партитура была завершена уже в Каменке в апреле 1880 г.

Отсылая концерт Юргенсону для издания, композитор просил Н. Г. Рубинштейна и С. И. Танеева просмотреть фортепианную партию и сообщить ему их замечания. Н. Г. Рубинштейну концерт понравился, но он нашел, что фортепианная партия несколько эпизодична и недостаточно выделяется на фоне оркестра. Он начал разучивать концерт, но болезнь приостановила эту работу. После смерти Рубинштейна концерт был разучен Танеевым, который и сыграл его в Москве 18 мая 1882 г. с оркестром под управлением А. Г. Рубинштейна. Концерт имел значительный успех. При жизни композитора этот концерт удачно играл под управлением автора пианист В. Сапельников [21].

---

[20] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VIII, стр. 388.

[21] В 1887 г. Чайковский несколько изменил концерт, сократив некоторые места. По-видимому, он действовал под влиянием мнения А. И. Зилоти, считавшего, что концерт чрезмерно велик.

В 1888 г. П. И. Юргенсон решил переиздать концерт. (Первое издание клавир-аусцуга было осуществлено в 1880 г., партитуры — в 1881 г.) А. И. Зилоти внес предложение о новых изменениях в концерте, имеющих очень существенный характер. Чайковский отверг эти предложения, как искажающие его мысли, и согласился лишь несколько изменить фактуру фортепианной партии в ряде мест. «*Решительно* не могу согласиться,— писал он Зилоти,— с твоими сокращениями и особенно с перетасовкой первой части... мое авторское чувство сильно возмущается перемещениями и переменами твоими, и согласиться на них свыше сил моих. Я желаю, чтобы 2-й концерт был в том виде, как я заставлял играть *Сапельникоза*» («Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма». Л., 1963. стр. 90).

Переиздание не состоялось в 1888 г., но в 1893 г. композитор и издатель снова вернулись ко Второму концерту. Под воздействием Зилоти Чайковский согласился еще на некоторые переделки, но не захотел нарушить форму концерта, как предлагал пианист (см. об этом подробно: «Музыкальное наследие Чайковского». стр. 328—330). Концерт в редакции Зилоти, в которой все же многое сделано вопреки воле автора, вышел в свет уже после смерти Чайковского. В настоящее время восстановлена авторская редакция, и многие советские пианисты исполняют концерт так, как он был создан Чайковским. В полном собрании сочинений Чайковского (томы 28 и 46а) концерт напечатан в первоначальной авторской редакции по автографу партитуры и переложения (редактор томов проф. А. Б. Гольденвейзер).

Если бы Чайковский несколькими годами раньше не сочинил свой оригинальнейший си-бемоль-минорный концерт, его Второй концерт завоевал бы гораздо бо́льшую популярность. Он справедливо может быть отнесен к типу концертов-симфоний; в музыке его проявились типичные черты стиля Чайковского на рубеже 70-х и 80-х годов. Но в сравнении с Первым концертом он несколько теряет в оригинальности тематизма и симфонической драматургии.

Три части Второго концерта соответствуют установившимся традициям. Большое виртуозное сонатное allegro с яркими каденциями солиста в первой части, медленное интермеццо лирического содержания в качестве второй части, быстрый, энергичный финал, в котором объединены черты скерцо и собственно финала. Такой цикл сходен со многими классическими концертами, например, с Четвертым и Пятым концертами Бетховена. Воздействие Бетховена ощущается и в тематизме концерта — в энергии главной темы первой части и в задумчивой просветленности второй. Ряд образов первой части и финала напоминает шумановские причудливые и вместе с тем глубоко жизненные образы. Фактура фортепианной партии с обилием «монологов» солиста — больших фортепианных каденций — заставляет вспомнить и концерты Листа.

Но в характере образов и приемах развития ясно выступает облик самого Чайковского — автора Первого концерта и Четвертой симфонии. Многие эпизоды Второго концерта симфоничны, почерк Чайковского-симфониста ощущается и во взаимопроникновении оркестровой и фортепианной партий, и в тематизме.

Во Втором концерте, в противоположность Первому, нет прямых связей с фольклором, нет и ощутимого внедрения жанра, нет контрастного противопоставления лирических и бытовых образов. В нем ясно выступает романтическое начало в самом поэтическом его преломлении. Мечты и чувства, выраженные в музыкальных образах, свидетельствуют о напряженно-страстном восприятии впечатлений окружающего мира. Патетика временами достигает огромного накала.

Сочиняя концерт, Чайковский, видимо, имел в виду исполнительский темперамент Николая Рубинштейна. В музыке чувствуется мужество, энергия, воля, присущие дарованию талантливого русского пианиста; отразился и его темперамент, способность к масштабной лепке формы, умение показать развитие музыкальных образов.

Особенностью цикла Второго концерта служит своеобразная «сюитность». Части концерта самостоятельны по тематизму, в них нет интонационной общности, благодаря чему получается ощущение некоторой разобщенности частей, несмотря на требование исполнять их без перерыва. Такой тип концертного цикла свидетельствует об общей тенденции симфонического творчества Чайковского этих лет и о все большем тяготении композитора к новой для него сюитной форме.

Завершение Второго концерта для фортепиано было задержано другими творческими работами. Обосновавшись в конце 1879 г. в Риме, Чайковский сделал вторую редакцию симфонии «Журавель». Жизнь в Риме, как уже говорилось, принесла много новых впечатлений.

В письме к Танееву от 4/16 января 1880 г. он впервые упоминает о своем желании написать «итальянскую сюиту из народных мелодий» [22].

Сочинение сюиты (которая потом превратилась в одночастную концертную фантазию для оркестра) заняло время с 16 января до начала февраля 1880 г. В «Итальянском каприччио» отражены римские впечатления Чайковского, плененного кипучей уличной жизнью итальянского города.

В «Каприччио» Чайковский дал выход любви к итальянской народной музыке. Еще в конце 1877 г., не оправившись окончательно от болезни, он с большим интересом слушает в Венеции уличных певцов и записывает итальянские народные песни. Во Флоренции в начале 1878 г. его увлечение итальянской песней еще усилилось. И теперь в Риме, наслаждаясь природой и солнцем Италии, наблюдая народный быт, он решает передать свои впечатления в симфоническом сочинении. Образцом для этого ему послужили испанские увертюры Глинки [23].

Сочиняя «Итальянское каприччио», Чайковский не гнался за оригинальностью мелодии, не искал какой-либо редкой песни; его цель была иной. Он хотел создать живую музыкальную картину быта итальянского города во всей его непосредственности, даже во всей его пестроте, где подлинно художественное живет рядом с тривиальным. Впечатления от празднования карнавала в Риме, которое он наблюдал во второй половине января 1880 г., отразились в безудержно веселом кипении музыки «Каприччио».

В письме к Н. Ф. фон Мекк он сообщает, что у него «вчерне уже готова итальянская фантазия на народные темы, которой ... можно предсказать хорошую будущность. Она будет эффектна благодаря прелестным темам, которые мне удалось набрать частью из сборников, частью собственным ухом на улицах» [24].

Начальная фанфарная тема «Каприччио», по свидетельству М. И. Чайковского,— «итальянский военно-кавалерийский сигнал, раздававшийся ежедневно вечером в отеле „Костанци", выходившем одной стороной окнами во двор казарм Королевских кирасиров» [25].

Сочинив эскизы «Каприччио», Чайковский отложил его оркестровку. Партитура была написана в мае 1880 г. в Каменке, Первые исполнения «Каприччио» в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна состоялись 6 и 20 декабря 1880 г. Новое сочинение Чайковского имело большой успех у публики, но было отрицательно оценено критикой, которая упрекала композитора в пристрастии к «плохим темам», к «грубой фактуре» и т. п. Только рецензент «Московских ведомостей» С. В. Флеров дал положительную оценку «Каприччио», подчеркнув, что в новом произведении Чайковского «горячая жизнь сверкает и бьется», образуя «теплый фон», на кото-

---

[22] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX, стр. 16.

[23] В письме к Н. Ф. фон Мекк он прямо пишет об этом: «Я начал делать эскизы итальянской фантазии на народные темы. Хочу написать что-нибудь вроде испанских фантазий *Глинки*» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX, стр. 29).

[24] Там же, стр. 35.

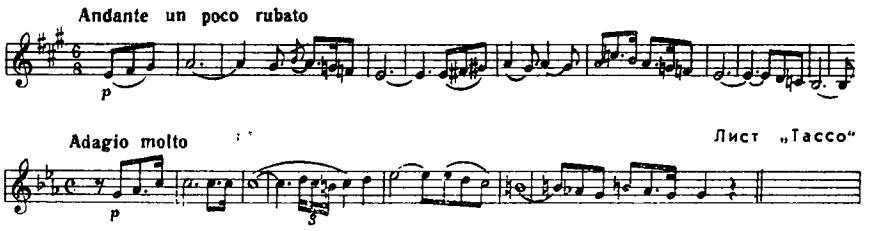
[25] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, стр. 418.

ром «искрятся и блещут» итальянские мелодии. «Прелестная оркестровка, красивые и яркие мелодии, характерные ритмы — все это представляет в целом очаровательную музыкальную картину»[26].

В Петербурге «Итальянское капричпо» было исполнено 26 декабря 1880 г. под управлением Э. Ф. Направника.

«Итальянское каприччио» — концертная фантазия в свободной форме, отдельные разделы которой следуют друг за другом без перерыва. Мастерство композитора проявилось в стройности и естественности формообразования фантазии. В «Каприччио» налицо несколько самостоятельных разделов в разных тональностях. В пьесе действуют две тональные сферы: *ми — ля* минор (мажор) и *ми-бемоль — ре-бемоль* мажор — *си-бемоль* минор (мажор). Эти две сферы достаточно далеки друг от друга, чтобы создать эффект внезапных сдвигов, что объясняется картинными свойствами музыки. В образном претворении наблюдений жизни на праздничных улицах Рима композитор использует как бы «звуковые наплывы»; с каждой новой темой, с каждым новым жанровым образом появляется и новая тональность, отстоящая от прежней на полутон. Это подтверждается отсутствием модуляций, тональности прямо сопоставляются друг с другом. Создается звуковое впечатление многоплановости изображения.

Тематическое содержание «Каприччио» разнообразно. Чайковский сопоставил в его разделах разные жанровые образы: первый раздел имеет вступительный характер, благодаря фанфарному возгласу труб и аккордам всего оркестра, как бы «открывающим занавес» перед началом действия или возвещающим начало карнавала. Главной темой первого раздела служит старинная мелодия декламационного типа, в которой можно узнать «напев Торкватовых октав». Это — вариант распространенных напевов гондольеров со словами Тассо. Достаточно сравнить тему Чайковского с общеизвестным мотивом, положенным Листом в основу его поэмы «Тассо», чтобы увидеть это:

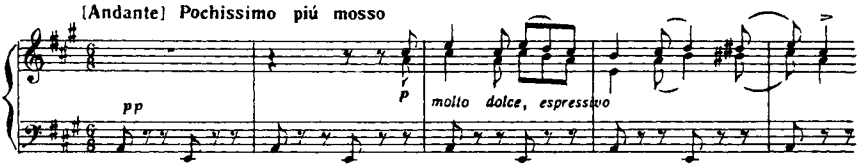


Это — единственный образ в «Каприччио», в котором проступают скорбные чувства. Он рельефно оттеняет безудержное веселье, царящее в других разделах фантазии. Тема «торкватовых октав» появляется еще раз (на этот раз в си-бемоль миноре) перед последним эпизодом.

Четыре другие темы «Каприччио» отражают типы итальянского народного музицирования. Тема второго раздела — лирическая канцона на

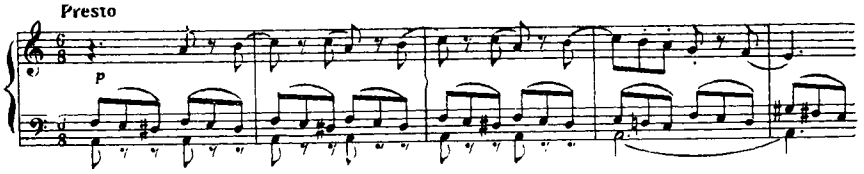
[26] «Московские ведомости», 10 декабря 1880 г.

$^6/_8$, распеваемая на два голоса в терцию, имеет много напевов-близнецов в итальянском фольклоре:



Две темы, входящие в третий раздел «Каприччио», вероятно, сочинены самим композитором на основе переработки характерных итальянских народнопесенных интонаций. Первая — импровизационная попевка блестящего колорита, вторая идет в движении легкого кавалерийского марша. Может быть, этот образ был навеян картиной традиционных конных ристалищ на римском Корсо?

Ритмы популярной итальянской пляски тарантеллы послужили основой последней темы «Каприччио» [27].



В композиции «Каприччио» нетрудно заметить сходство с сжатым симфоническим циклом, где после медленного вступления идет жанровое Allegro, сменяемое жанровым же скерцо, а после медленной части развертывается быстрый танцевальный финал. Возвращение в «Каприччио» темы второго раздела в блестящем звучании всего оркестра соответствует кульминации предкодового характера. Пьеса завершается темпераментной кодой.

Окончив инструментовку «Каприччио» в мае 1880 г., Чайковский написал Н. Ф. фон Мекк: «Только что окончил инструментовку итальянской фантазии. Не знаю, какую, собственно, музыкальную ценность будет иметь это произведение, но заранее уверен в том, что оно будет хорошо звучать, т. е. оркестр эффектен и блестящ» [28].

Оркестровка «Каприччио» составляет одну из самых привлекательных сторон этого ярко народного сочинения. Чайковский взял расширенный состав оркестра, прибавив 3-ю флейту, английский рожок, два корнет-à-пистона, арфу и включив большую группу ударных. Этот состав, отвечающий его «декоративным» намерениям, использован с большим мастерст-

---

[27] В работе «Чайковский и народная песня» (М., 1963, стр. 138 и 142) Б. Рабинович приводит запись композитора, совпадающую с темой «тарантеллы» в «Каприччио». По определению автора, это мелодия итальянской песни «Ciccuzza».

[28] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX, стр. 125.

вом. Уже начало — яркий возглас трубы *in E* предвосхищает красочное богатство звучания. Тема «торкватовых октав», как самая лирически выразительная, поручена струнным (во втором проведении — фаготам и английскому рожку). Тема канцонетты показана сперва в тембре гобоев и флейт, а далее красочно варьируется, «обрастая» эффектными дополнительными мотивами и украшениями. Тема «неаполитанской песенки», служащая как бы вступлением к третьему разделу «Каприччио», звучит в тембре флейт с контрапунктом валторны на фоне оригинальной остинатной ритмики струнных, играющих аккордами. Тема «кавалерийского марша» также варьируется: вначале она идет у струнных, но затем переходит к деревянным, а в последнем проведении ее играют валторны, создавая яркий эффект «удаления». Тарантеллу исполняют tutti в легкой и подвижной фактуре.

Необыкновенно блестяще звучит реприза канцонетты в си-бемоль мажоре, исполняемая также tutti с выделенной медной группой.

«Итальянское каприччио» относится к произведениям простым и доходчивым. Появление его в описываемый период симфонического творчества Чайковского закономерно. Уже говорилось о стремлениях композитора расширить масштабы своего симфонического стиля, включив произведения «легкого» жанра, рассчитанные на массового слушателя. Это желание было демократичным по самой сути, но оно не было понято современной критикой, обвинившей композитора в использовании «грубых» тем и площадных мотивов. Однако именно непосредственность претворения звуковой атмосферы праздничной итальянской улицы позволила Чайковскому создать ту яркую, живую картину народного быта, которая пленяет нас в «Итальянском каприччио».

10 октября 1880 г. Чайковский сообщил своей постоянной корреспондентке: «Представьте, дорогой друг мой, что муза моя была так благосклонна ко мне в последнее время..., что я с большой быстротой написал две вещи, а именно: 1) большую торжественную увертюру для выставки, по просьбе Ник[олая] Григ[орьевича], и 2) серенаду для струнного оркестра в 4-х частях. То и другое я теперь понемножку оркеструю. Увертюра будет очень громка, шумна,— но я писал ее без теплого чувства любви, и поэтому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет. Серенаду же, напротив, я сочинил по внутреннему побуждению; эта вещь прочувствованная и поэтому, смею думать, не лишенная настоящих достоинств» [29].

Партитура «Серенады» была готова 14 октября; торжественная увертюра «1812 год» была оркестрована к 7 ноября. Оба произведения были изданы Юргенсоном («Серенада» в январе 1881 г., увертюра — в мае 1882 г.).

Первое исполнение «Серенады для струнного оркестра» состоялось в Петербурге 18 октября 1881 г. в Симфоническом собрании, под управлением Э. Ф. Направника; в Москве ее сыграли 16 января 1882 г. под управлением М. Эрдмансдерфера. Исполнение торжественной увертюры «1812 год»

---

[29] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX, стр. 294.

состоялось только 8 августа 1882 г., так как открытие выставки в 1881 г. вследствие смерти Александра II не состоялось. Программа Шестого симфонического собрания Московского отделения РМО была составлена полностью из произведений Чайковского. Среди них был концерт для скрипки и увертюра «1812 год». Дирижировал И. К. Альтани. 26 марта 1883 г. под управлением А. Г. Рубинштейна увертюра была сыграна в Петербурге.

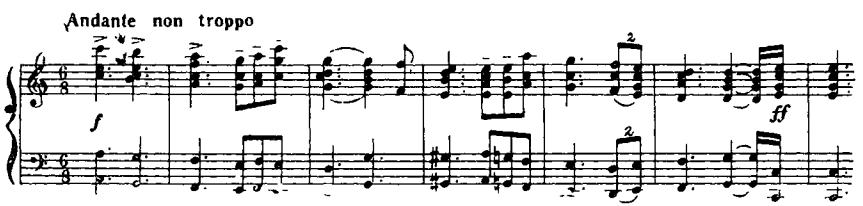
Оба произведения вошли в репертуар еще при жизни композитора, и сам он охотно включал их в программы собственных концертов. «Серенада» была исполнена под его управлением в Гамбурге, Праге, Париже, Лондоне, Берлине, Женеве, Балтиморе; увертюру Чайковский также исполнял в городах России, Германии, Чехии.

«Серенада для струнного оркестра» — произведение, свидетельствующее об увлечении Чайковского стилизацией. «В первой части,— писал композитор Н. Ф. фон Мекк,— я заплатил дань моему поклонению Моцарту, это намеренное подражание его манере, я был бы счастлив, если бы нашли, что я не слишком далек от взятого образца» [30].

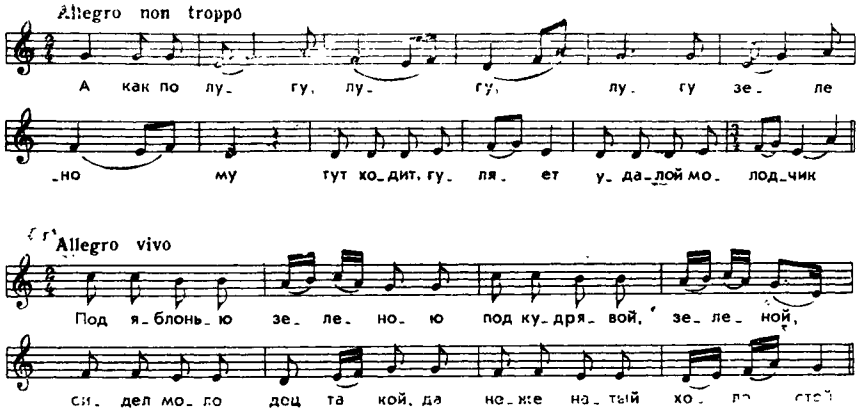
Четыре части цикла названы: «Pezzo in forma di sonatina» (пьеса в форме сонатины), «Вальс», «Элегия» и «Финал» (на русскую тему). В «Серенаде» национально русский тематизм (в финале использованы две подлинные народнорусские песни «А как по лугу, лугу» и «Под яблонью зеленой») сочетается с тематизмом в моцартовском стиле; классические формы сменяются жанровыми вальсом и лирической пьесой.

Хотя «Серенаду» можно назвать камерной симфонией в классическом стиле, но в ней ясно отражена и манера Чайковского. Общее развитие цикла идет от лирических образов первой части через жанровые образы «Вальса» и поэтизацию бытовой лирики в «Элегии» к картинке народной жизни в финале.

Первая часть и финал, несмотря на то что характер их различен, как отличается музыка классического стиля от музыки народножанровой, родственны друг другу. Они написаны в одной тональности (до мажор), и темы их интонационно связаны. По-видимому, композитор, сочинив первую часть в духе Моцарта, искал русскую народную мелодию, похожую на сочиненные им темы. В своем сборнике он нашел две народные песни, в какой-то мере близкие теме медленного вступления к «Пьесе в форме сонатины»:



[30] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X. М, 1966, стр. 206.



Обращает внимание явное совпадение начальных мотивов темы Чайковского и песни «Под яблонью зеленой»; но и в песне «А как по лугу, лугу» общее направление движения сближает ее с двумя другими.

Тема главной партии выдержана в чисто классическом стиле. Развернутую среднюю часть ее составляет разработка одного из мотивов темы в одноименном миноре, что создает небольшой внутренний контраст. Побочная партия еще более, чем главная, стилизована в духе классических тем. Это — не лирическая, а подвижная тема с большими возможностями для широкой разработки.

Финал «Серенады» написан также в сонатной форме с разработкой, вступлением и кодой. Темой вступления служит народная мелодия «А как по лугу, лугу». Эта песня есть во многих сборниках. Чайковский включил ее в свой сборник обработок для фортепиано в 4 руки, взяв вариант Балакирева, который записал ее от бурлаков на Волге. Чайковский обработал ее более прозрачно, чем Балакирев, использовав прием мелодического контрапункта. В финале «Серенады» он оставил свою прежнюю гармонизацию и прозрачную фактуру.

В заключительных тактах вступления финала мелодия непосредственно переходит в изложение главной партии, т. е. темы песни «Под яблонью зеленой», сходной с песней «А как по лугу, лугу».

Песня «Под яблонью зеленой» также есть в сборнике обработок в 4 руки и также заимствована из сборника Балакирева, который отнес ее к разряду «уличных». Ритм песни указывает на плясовой жанр. Чайковский подчеркнул молодецкий характер песни, гармонизуя ее аккордами основных функций до мажора. В первом проведении оркестровка имитирует игру на балалайках, что усиливает народный колорит.

Побочная партия финала — простая, очень ясная тема — напоминает тему трио из скерцо Первой симфонии [31]. Ее роль сводится к контрастиро-

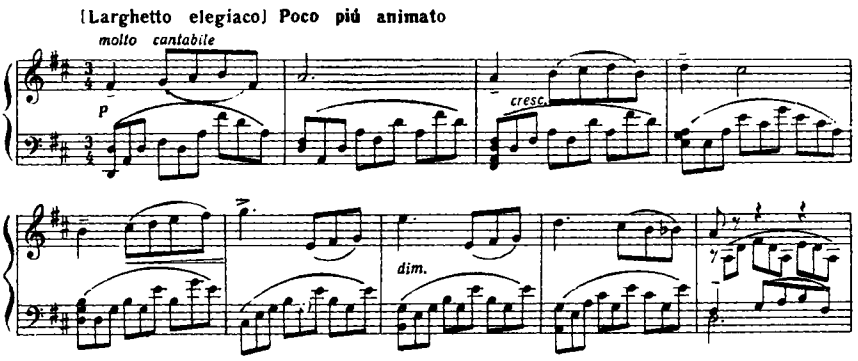
---

[31] Это заметил А. Должанский. См. А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Научно-популярные очерки, стр. 169.

ванию главной. Тема развита очень энергично, с тенденцией к усилению хроматизации в гармонии и к некоторому усложнению образа. Эта же тенденция чувствуется и в разработке, где обе темы значительно изменяются, теряя непосредственно народный характер.

В коде Чайковский возвращается к теме вступления первой части, которая очень естественно вытекает из развития главной партии финала. Импозантная тема сменяется плясовой мелодией. Произведение заканчивается в быстром темпе, весело и радостно.

Жанровым контрастом по отношению к крайним частям служат обе средние части. «Вальс» — вариант неоднократно встречающейся у Чайковского танцевальной пьесы, в которой образы бытового танца опоэтизированы и подняты на большую художественную высоту. Третья часть — «Элегия» — лирический центр цикла. В ней наряду с образами, полными глубокой задумчивости, звучит тема горячего сердечного высказывания, столь типичного для композитора. Контраст образов в «Элегии» выражен и в контрасте фактуры. Первая тема насыщена движением во всех голосах, вторая выделяет один поющий голос в то время, как другие лишь аккомпанируют:



Обе средние части вносят в «Серенаду» настроение интимного лиризма. В сочетании со стилизацией в первой части и картинкой народной жизни в финале средние части играют роль своеобразного лирического интермеццо цикла.

Торжественная увертюра «1812 год» принадлежит к особому роду произведений, предназначенных для исполнения в больших помещениях или на открытом воздухе. Эта монументальная, программная пьеса написана для исполнения большим составом симфонического оркестра с прибавлением группы ударных, больших колоколов и подвешенного барабана, употребляемого в оперных оркестрах для изображения пушечных выстрелов, а также группы инструментов военного оркестра (по желанию).

Чайковский не дал литературной программы к «1812 году», но образы пьесы настолько конкретны, что не нуждаются в разъяснениях. В большом вступлении к сонатному allegro последовательно проходят три темы: мо-

литва о даровании победы «Спаси, господи, люди твоя» и две оригинальных — тема тревоги и героических военных сигналов. Сонатное allegro многотемно. Кроме главной и побочной партий, контрастных друг другу, в Allegro введены темы, символизирующие две враждебные силы: русская песня «У ворот батюшкиных» и «Марсельеза». Обе темы имеют большое значение в разработке и репризе сонатной формы. В торжественной коде снова звучит тема молитвы в импозантном тембре медных, после чего появляется тема русского гимна [32]. В коде Чайковский изобразил яркую картину победы русского войска, использовав эффект колокольного перезвона и пушечного салюта.

Тематизм увертюры основан на конкретных жанровых типах. Напевная мелодия побочной партии близка лирическим народным песням [33]. С образом песни «У ворот батюшкиных» композитор, как видно, связывал молодецкую отвагу русских воинов. Но если в характеристике русских образов Чайковский удачно использовал фольклорный материал, то в характеристике французского нашествия он допустил большую ошибку. Ему пришла в голову неудачная мысль воспользоваться темой «Марсельезы». Эта замечательная героическая мелодия в течение всего XIX в. ассоциировалась с идеями свободы, борьбы народа за свои права. Здесь же она рисует образ врага, характеризует нашествие, что вносит смысловой диссонанс. Героический, мужественный характер мелодии противоречит ее роли в драматургии целого.

Несмотря на этот существенный недостаток, увертюра «1812 год» — яркое и эффектное произведение. Патриотическая идея придает ей героический характер, а величавое окончание утверждает его.

В дни Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. увертюра Чайковского часто исполнялась в открытых концертах и по радио. Музыкальные образы Чайковского, проникнутые идеями патриотической героики, позволили ей стать сочинением, созвучным современности.

●

Зима 1882/83 г., как уже говорилось, была для Чайковского очень тяжелой. Вынужденный жить в течение четырех месяцев в Париже в тревоге и заботах о племяннице Т. Л. Давыдовой, он был буквально завален работой. Окончание партитуры оперы «Мазепа» требовало много сил, а к этому еще нужно было срочно сочинить два произведения для предполагавшихся торжеств коронации. К лету 1883 г. Чайковский почувствовал себя настолько уставшим физически и нравственно, что решил отдохнуть под Москвой в Подушкине, у брата Анатолия Ильича. Первоначально он предполагал только отдыхать. «У меня нет покамест ни малейшей охоты приниматься за какое-нибудь новое сочинение,— писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк в конце мая,— да я и не нахожу еще нужным думать об

---

[32] В наше время увертюра исполняется в редакции В. Я. Шебалина, в которой мелодия царского гимна заменена темой из финала оперы «Иван Сусанин» Глинки — «Славься».

[33] Эта тема очень похожа на одну из мелодий ранней оперы «Воевода» (дуэт Олены и Марьи Власьевны).

этом. Никогда еще, кажется, я так не заслуживал права на отдых и dolce far niente, как теперь» [34].

Чайковский приехал в Подушкино в последних числах мая. Здесь его сразу же охватило очарование чудесной природы столь им любимой средней полосы России. «Местность здесь восхитительная,— писал композитор своей корреспондентке,— холмистая, лесистая; купанье превосходно, и тишина полнейшая. Я, как ребенок, наслаждаюсь всеми этими прелестями и вчера буквально целый день пространствовал по лесам, окружающим усадьбу, в которой мы живем. Свидание с братом и женой его доставило мне большое удовольствие» [35].

Контраст мирной жизни в Подушкине с недавними тревожными неделями, проведенными в Париже, был настолько резок, что вызвал необычайный подъем любви к жизни и радостное восприятие всего окружающего. Чайковский очарован маленькой племянницей Таней, еще не достигшей годовалого возраста, гуляет с ней, забавляет ее, испытывая искреннее наслаждение.

Однако намерение отдыхать, ничего не делая, скоро сменяется потребностью творчества. Новые чувства и настроения, вызванные переменой жизни, переходом от забот и огорчений к безоблачной радости, толкали к сочинению музыки. Уже на третий день пребывания в Подушкине Чайковский начинает новое произведение — симфоническую сюиту. «Праздность начинает уже немножко тяготить меня,— сообщает он Н. Ф. фон Мекк,— я достаточно отдохнул и подумываю о каком-нибудь сочинении: вероятно, напишу что-нибудь в симфоническом роде» [36].

Брату Модесту Ильичу он пишет с большей определенностью, что сочиняет симфоническую сюиту, и жалуется на недостаточное вдохновение, одновременно порицая себя за неумение отдыхать, ничего не делая. Однако новое сочинение захватывает его со все большей силой, и уже через две недели он сетует, что частые гости в доме брата и необходимость ответных визитов отрывают от работы. «Что за проклятый нрав,— восклицает он в одном из писем к Модесту Ильичу,— не умею жить праздно хотя бы несколько дней» [37].

К концу августа черновая рукопись сюиты была готова. Уехав в имение Давыдовых Вербовку, Чайковский принимается за оркестровку, в которую вкладывает много изобретательности. В письмах к обоим братьям он жалуется, что партитура пишется очень медленно, но прибавляет, что доволен своей работой и надеется на успех сюиты. Сразу же по окончании партитуры Вторая сюита поступила к Юргенсону и уже в январе 1884 г. вышла в свет.

Первое исполнение нового сочинения состоялось в Москве 4 февраля 1884 г. в экстренном собрании Московского отделения РМО под управлением М. Эрдмансдерфера. Сюита имела очень большой успех; критические статьи и рецензии, появившиеся после концерта, были в основном

---

[34] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М., 1936, стр. 186.
[35] Там же, стр. 190.
[36] Там же, стр. 192.
[37] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 299.

благожелательными: хвалили новое сочинение Чайковского и исполнение. Петербургская публика услышала Вторую сюиту значительно позже — в авторском концерте 5 марта 1887 г., под управлением самого композитора [38].

Вторая сюита — одно из самых светлых и жизнерадостных сочинений Чайковского. Созданная в дни прилива любви к жизни и природе, музыка сюиты отразила это настроение композитора. Цикл состоит из пяти частей различного жанрового и образного содержания, объединенных общим жизнерадостным колоритом. Здесь налицо лишь контраст различных жанров. Части сюиты закончены и самостоятельны, связь частей осуществляется тональным планом, развертывающимся в системе главной тональности — до мажор. Можно заметить и более тонкие связи, говорящие об интонационном родстве музыки первой и третьей частей, а также между «Скерцо» и финалом. Однако они не выступают настолько явно, чтобы дать возможность говорить о специально задуманной интонационной общности. Важным моментом, придающим частям цикла самостоятельный характер, послужила ритмическая сторона музыки и характер движения. Плавно танцевальным, хотя и умеренным, движением трехдольного ритма «Вальса» вторая часть выделяется среди двух соседних. Изысканная и сложная метроритмика «Снов ребенка» при медленном движении создает контраст по отношению к «Скерцо» и финалу. Плясовой двудольный ритм и очень быстрый темп составляют важную черту последней пьесы цикла.

Чайковский создавал музыку Второй сюиты, исходя из общего плана цикла. По-видимому, он сперва составил план всего произведения и сделал эскизы его отдельных частей, а потом уже принялся за сочинение. Судя по расположению эскизов в записной книжке, композитор вначале подготовил материал первой части и «Скерцо», затем появился вариант темы для медленной части; темы «Вальса» сочинялись одновременно с темами «Дикой пляски». Полностью были закончены сперва «Юмористическое скерцо» и «Вальс», а потом уже все остальное.

Первая часть — «Игра звуков» представляет собой оригинальную сонатную форму с вступлением и заключением. Особенность сонатной формы «Игры звуков» заключена в замене разработки большим фугато на тему, являющуюся вариантом главной партии. Органичность включения фугато в сонатную форму усилена тем, что его реприза служит одновременно репризой главной партии.

Тематизм первой части привлекателен, хотя несколько уступает последующим частям. Начало вступления, по-видимому, навеяно созерцанием

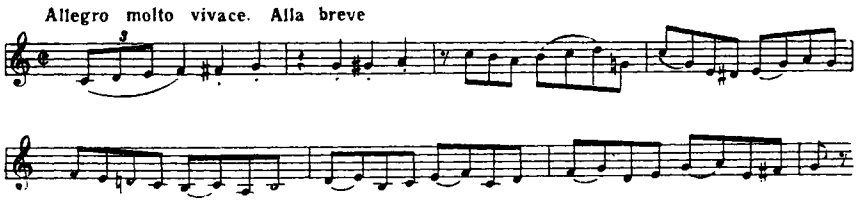
---

[38] Вторая сюита имеет две авторские редакции. В процессе печатания партитуры Чайковский сократил три последние части. В окончательной редакции «Юмористического скерцо» сокращена реприза, в «Снах ребенка» — начальный раздел (повторение), а в финале снят большой кусок перед кодой. Эти сокращения привели к бо́льшой динамике музыкальной формы в целом и в отдельных частях. Возможно, что сокращения были порекомендованы М. Эрдмансдерфером, просмотревшим рукопись перед гравировкой и давшим несколько советов композитору. Сюита исполнялась только в последней редакции. Существование двух вариантов обнаружил Б. Карпов во время подготовки партитуры к изданию в Полном собрании сочинений Чайковского (т. 19б. М., 1948).

мирного сельского ландшафта. Это — светлый, пасторальный образ. Контрастную ему ля-минорную тему вступления скорее можно причислить к группе скерцозных образов Чайковского, отличающихся остротой ритма и угловатостью контуров. Она вносит в музыку черты своеобразного гротеска.

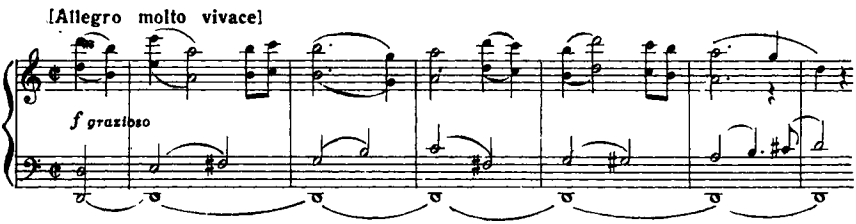
Контраст светлой задумчивой начальной темы и этого мотива составляет первую фазу «игры звуков».

Allegro построено на трех темах, отличающихся друг от друга жанровой основой. Главная партия — в будущем тема фуги — состоит из начального мотива-импульса — стремительного восхождения по полутонам, предваряемого «разбегом». Второй элемент темы — размеренное движение восьмыми. Сочетание этих двух различных по характеру элементов делает тему удобной для полифонической разработки:



Для главной партии характерна текучесть, непрерывность развития, движение здесь идет нарастающими волнами.

Иной образ создает побочная партия, по характеру близкая русской народной песне. Ее тембровая окраска — флейты, кларнет и английский рожок — усиливает сходство с фольклорными мотивами:



Главная и побочная партии образуют органическое единство. Однако большой раздел заключительной партии на новой теме, оригинальной по ритмике, вносит новый, скерцозно-характеристический элемент, в какой-то мере родственный второй теме вступления.

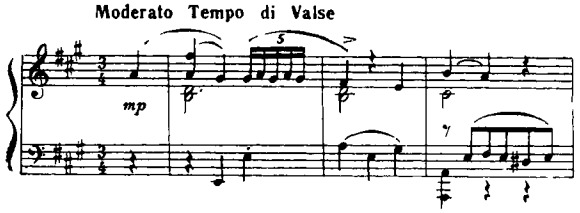
Собственно заключение, утверждающее тональность побочной партии, развертывается с большим блеском. В нем слиты стремительность главной и характерность побочной партий. Экспозиция завершается яркой кульминацией.

Как уже говорилось, вместо разработки Чайковский ввел в «Игру звуков» фугу на тему главной партии. Энергичная фуга вполне заменяет сонатную разработку. Реприза фуги (одновременно реприза главной партии

сонаты) служит главной кульминацией пьесы. В главной тональности проходят в контрапункте обе темы сонаты, меняясь местами по законам вертикально-подвижного контрапункта.

Заключение-обрамление утверждает главную тональность — до мажор. Энергичная вторая тема в мажорном варианте приобретает спокойно-величавый характер, подчеркивая завершающую роль коды.

Изящный, светлый «Вальс» свидетельствует о родстве музыки сюиты с «Лебединым озером». Хотя со времени сочинения балета прошло более семи лет, близость «Вальса» к лирическим образам балета выступает вполне отчетливо. В этой пьесе Чайковскому удалось соединить черты опоэтизированного бытового танца с тонкой лирикой классического балетного Adagio. Есть в нем сходство и с характерными эпизодами балета. Первая тема «Вальса» оригинально начинается с каденционного оборота и задержания к тонике:



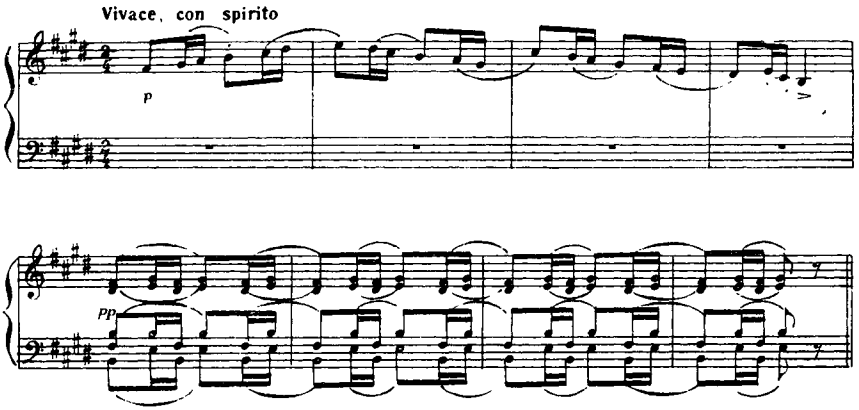
Это — главное зерно темы, эмбрион, из которого развивается мелодия с плавными контурами и типичными для вальса «кружащимися фигурами», с быстрым развертыванием диапазона в плавном движении. Вторая тема первого раздела «Вальса» принадлежит к скерцозно-характеристическим образам. Оригинальность ее заключается во внезапной заторможенности движения, в применении фигураций деревянных духовых инструментов, напоминающих птичий клекот. Невольно вспоминаются лебеди из сказочного «Лебединого озера». Музыка балета Чайковского оказала воздействие и на прекрасную плавную лирическую тему средней части «Вальса», в которой отражена пластика балетного жеста.

Среднее построение этого эпизода, идущее в си миноре, еще непосредственнее сближается с образами «Лебединого озера». В основе этого эпизода лежит выразительная интонация нисходящего движения от V к III—II—I, мотив, который очень типичен для элегической лирики Чайковского и который можно встретить в ряде его сочинений.

Третья часть сюиты — «Юмористическое скерцо» — одна из самых оригинальных в цикле. Фольклорный характер музыки подчеркнут введением в партитуру народных инструментов: аккордеонов или гармоник. Пьеса имеет авторское примечание: «Для надлежащего эффекта этой пиесы аккордеоны весьма желательны, но не необходимы». Далее следует указание, как играть на аккордеонах для получения нужного звучания.

Но не только введение гармоник, а и самый тематизм «Скерцо», общий колорит пьесы свидетельствуют о намерении композитора создать картину народного веселья, сходную с подобными же сценами в других его сочине-

ниях. Ритмика главной темы первого раздела сложной трехчастной формы придает музыке плясовой характер; лад мелодии с упором на II и V ступени ми мажора также подчеркивает народный колорит. Важным компонентом темы является ее второе звено — мотив, имитирующий игру на гармошках (деревянные духовые, позже аккордеоны):

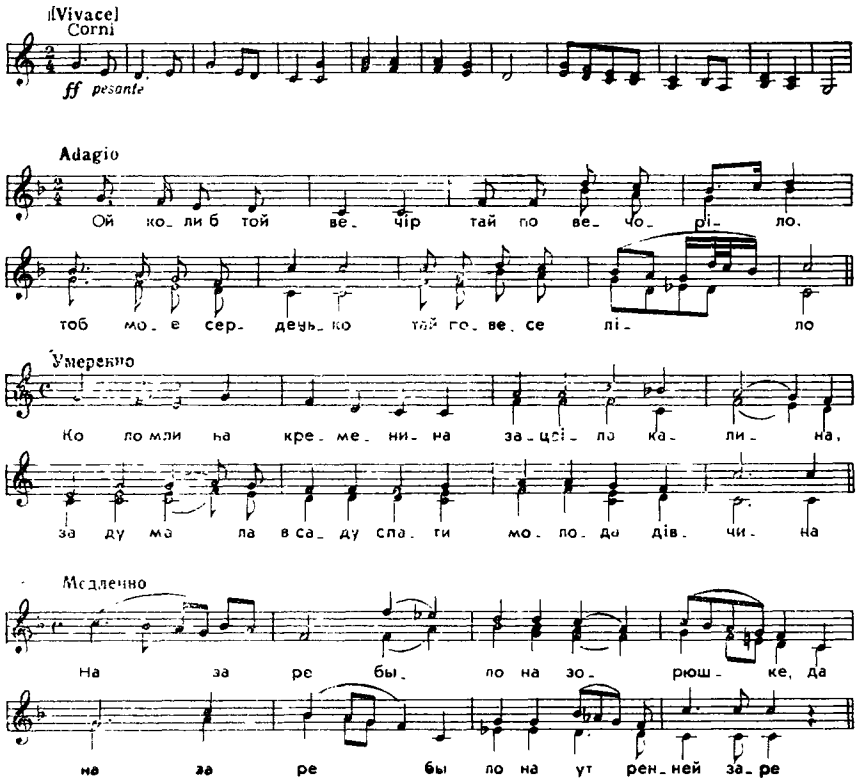


Постепенно к этим мотивам прибавляются новые, производные, общая звучность усиливается, но музыка не теряет легкости и подвижности; в фигурациях ясно выступает плясовой ритмический мотив. Картина все ширится, становится все более многообразной. В средней части первого раздела звучит новый мотив — валторны воспроизводят как бы «зовы» охотничьих рогов на фоне остинатного движения в басовых голосах, сохраняющих ритмику главной темы. Начинается перекличка сигналами из одного регистра оркестра в другой. К валторнам присоединяются деревянные духовые. Сценка «охоты» переходит в грандиозную подготовку кульминации со все растущим напряжением, взрывающимся праздничным звучанием главной плясовой темы в яркой и пестрой раскраске тембрами всего оркестра. Здесь-то и вступают аккордеоны. Снова — картина народного веселья, кипящего молодецкой удалью, с мощными взрывами хохота.

Средний раздел «Скерцо», полный добродушного комизма, открывает новую картину, сцену деревенского быта. Валторны вчетвером играют в унисон энергичную мелодию с эффектным поворотом в миксолидийский лад в духе народной уличной песни. Кажется, что слышишь хор деревенских парней «на улице». Мелодия эта удивительно точно передает характерные особенности народной песни. «Поразительным примером того, как Чайковский умел чутко слушать и проникать в интонационный стиль украинской народной песни,— пишет исследователь творчества композитора Г. А. Тюменева,— улавливать характерные приемы ее исполнительской традиции, является эпизод средней части Скерцо-бурлески во Второй сюите для симфонического оркестра. Это своеобразный образец записи с «натуры». По своему характеру он очень близок к так называемым «уличным» народным украинским песням, пришедшим на смену старинным хоровод-

ным... Этот образец народной песенности оказался очень устойчивым, он до сих пор живет в украинском колхозном быту» [39].

Г. А. Тюменева называет песни «Ой коли той вечір», «Коло млина кремінина» и «Вітер повіває» как сходные с темой Чайковского. Мы в свою очередь можем отметить сходство темы из «Скерцо» с русской песней [40]:



На эту тему Чайковский создал небольшой вариационный цикл из 4-х вариаций; две последние широко развиты. Каждая из вариаций имеет свою «изюминку». В первой вариации тему «лихо» играют струнные под аккомпанемент кларнетов и фаготов; во второй — тему ведет хор деревянных духовых аккордами, а струнные энергичными пассажами усиливают общую динамику; в развитие третьей вариации внедряется ритмический мо-

---

[39] Г. Тюменева. Чайковский и украинская песня.— Сб. «Из истории русско-украинских связей». М., 1956, стр. 186—187.

[40] Мелодии украинских песен заимствованы из сборника «Українські народні пісні. В двох книгах. Книга перша». Київ, «Мистецтво», 1955, стр. 300 и 403 (первая транспонирована). Мелодия русской песни из сборника «Русские песни», составитель Аз. Иванов. Л., 1953, вып. 1, стр. 188.

тив главной темы «Скерцо»; четвертая вариация начинается в одноименном миноре, тему играют все духовые (кроме тромбонов), она здесь звучит особенно мощно, тем более что фон становится весьма бурным и кипучим, ритмика главной темы приобретает столь же важное значение, что и ритмика темы песни. Образуется эффект полиритмии.

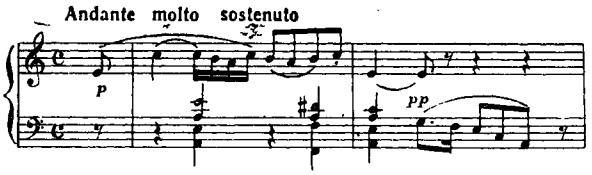
В первоначальной редакции повторялся весь первый раздел «Скерцо». В окончательной редакции реприза сжата, в ней отсутствует средняя часть со «сценкой охоты», а главная тема проводится один раз, но в необычайно импозантной звучности. Сокращение репризы подчеркнуло нарастание энергии движения к концу и тем самым усилило общую динамику пьесы.

«Скерцо-бурлеска» — своеобразный центр цикла. Это — самая развернутая и многообразная пьеса в сюите, в ней использован самый блестящий состав оркестра и ясно чувствуются связи с финалами симфоний и массовыми сценами опер Чайковского.

Работая над инструментовкой сюиты, Чайковский писал брату Модесту Ильичу: «Очень тихо подвигается моя сюита; но, кажется, она будет в общем удачна, и я почти уверен, что *скерцо* (с гармониками) и *анданте* (Грезы ребенка) будут нравиться».

В другом письме он выражает уверенность, что М. И. Чайковскому очень понравится часть «Сны ребенка»[41]. Тогда же он совершенно определенно оценивает свое новое произведение: «Я очень доволен моей сюитой».

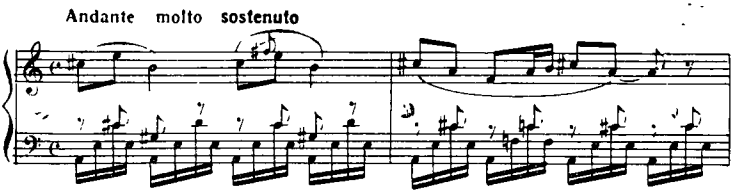
Музыка пьесы «Сны ребенка» пленяет тонкостью акварельной звукописи. Пьеса написана в свободной форме с чертами рондо. Рефреном служит начальный раздел, состоящий из двух различных тем (ля минор и ля мажор). Первая из них, несколько заунывная песня спокойного движения, звучит как тихое повествование. Тембр кларнета и фагота, играющих в октаву мелодию в среднем регистре, придает приглушенный колорит, а тихие аккорды арфы и мерное остинато низких струнных в моменты паузирования темы создают фон, на котором «плывет» мелодия песни. Все это навевает настроение приближающейся ночи:



Вторая тема — простой напев колыбельной песни. Под него легко подставляются слова: «Баю-бай! Баю-бай!» Светлый тембр скрипок в высоком регистре создает красивый контраст по отношению к предшествующему звучанию. Мажорная тема широко и многозвучно развита. Здесь много дополняющих голосов и мотивов, сплетающихся в тонкое звуковое кружево:

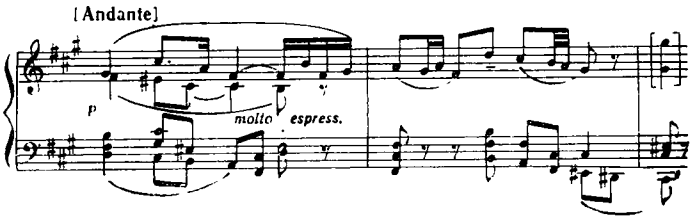
---

[41] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, стр. 605 и 607.



Третий тематический элемент первого раздела пьесы основан на перекличках скрипок и альтов; они играют попеременно короткий мотив с энергичным квартовым затактом. Облик этой маленькой темы определяет острая пунктирная ритмика. Может быть, это музыкальное изображение птичьего свиста за окном? Этот эпизод написан в тональности фа-диез минор, подготавливающей первый большой эпизод рондообразной формы, он играет роль перехода от первого раздела ко второму [42].

В первом эпизоде развита выразительная лирическая тема в духе протяжной народной песни. В ней есть черты общности с фа-диез-минорной мелодией интродукции «Мазепы». В то же время она предвосхищает одну из тем «Чародейки» (тему признания Настасьи в сцене с Княжичем III акта). Зерном темы служит напевная фраза в диапазоне малой сексты с опорой на главные ступени фа-диез-минорного лада:



Этот тематический элемент варьируется, переносится в мажор, окрашивается различными регистрами струнной и деревянной групп. Постепенно диапазон расширяется, фактура с дополняющими голосами создает воздушную, но звучную оркестровую ткань. Дыхание мелодии становится более мощным, звучность нарастает и приходит к яркой кульминации, в которой радостно и светло интонируется новый мотив, родившийся в процессе развития основной темы эпизода.

Второй эпизод (ми-бемоль минор) — не менее интересен, чем первый, хотя содержание его иное. Это — музыка фантастическая (может быть, рисующая сказочный мир, в котором витают сны ребенка?). Тонкая, даже изысканная инструментовка [43], импровизационный стиль изложения,

---

[42] В первоначальной редакции после изложения двух построений — ля-минорного и ля-мажорного — следовал эпизод фа-диез минор (птичий свист). После этого все повторялось. Во второй редакции каждый тематический материал в первом разделе излагается один раз и третий элемент больше в пьесе не появляется.

[43] Струнные с сурдиной, флажолеты арфы, тонкие переплетения мелодических линий I и II скрипок; то же в партиях флейт, перекличка английского рожка, валторны и флейты-пикколо, соло гобоя с каденцией на фоне арф и divisi струнных.

обилие пауз, каденции инструментов сближают эту музыку с некоторыми сказочными эпизодами в операх Римского-Корсакова. В особенности близок музыке петербургского мастера второй раздел эпизода, в котором образы наступающего утра выражены «криком петухов» (перекличка деревянных); смутные, уже улетающие грезы переданы нежными, скользящими арфовыми пассажами. Подмена тоники звучанием секундаккордовой доминантовой гармонии вносит оттенок неясности, неустойчивости. Однако завершение эпизода декламационными возгласами с мотивами печального вопроса возвращает к тонкому психологизму, отстраняя сказочно-изобразительное начало.

Завершающая часть пьесы — реприза ля-мажорного раздела первой части — т. е. прелестный, спокойный колыбельный припев «баю-бай». Эта тема лежит в основе изящного, как бы «тающего» заключения пьесы.

Целостность формы этого тонкого Andante выражена в интонационном объединении ее различных элементов, а также в тональном плане (система ля минор — ля мажор с основным контрастом ми-бемоль минора). Композиция пьесы предполагает несколько планов: колыбельные напевы служат своеобразным рефреном, и они составляют «реальный» план; звучание песни фа-диез минор — это тоже реальный план, но иного, более обобщенного характера. Музыка же ми-бемоль-минорного эпизода вводит фантастическое начало.

Финал сюиты несколько уступает другим частям цикла. Он написан на одну тему, широко варьируемую и появляющуюся в разных обличиях. В коде тема проходит в наиболее блестящем изложении. Но сама тема, сочиненная «в духе Даргомыжского» и, по-видимому, связанная с юмористическими сочинениями Даргомыжского «Баба-Яга» и «Казачок», не свободна от некоторой вульгарности. Возможно, что Чайковский нарочито создал здесь грубоватый образ, желая нарисовать лубочную картину массового народного гуляния. Финал выдержан в одной динамической плоскости — происходит непрерывное нагнетание быстрого движения и усиление громкости звучания. Задорный ритм танцевальной темы, остроумные находки оркестровки, общее оживленное настроение музыки создают контраст по отношению не только к «Снам ребенка», но и к «Скерцо».

Если в «Скерцо» композитор вдохновился картиной сельского быта, образами праздника в русской деревне, то в финале действие скорее уводит на городскую площадь, где веселится пестрая, разношерстная толпа. Если в «Скерцо» народные интонации и плясовая ритмика послужили основой создания многогранных жанровых образов, выразивших поэзию и красоту сельской жизни, то в финале некоторая «стертость» интонаций и вульгарность темы с синкопой, придающей ей черты бесшабашной удали, служат средством создания чисто характеристической картины «дикой пляски».

Показательно, что Чайковский закончил Вторую сюиту этой картинкой. Он отразил в музыкальных образах сюиты мир усадебной и семейной жизни, сельский быт и жизнь улицы, создал лирические эпизоды и картинки более демократического плана.

Третья сюита возникла почти непосредственно за Второй. Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк из Петербурга: «Я чувствую в себе прилив энергии

и горю нетерпением приняться за какой-нибудь новый большой труд»[44]. Он еще не знает, что это будет. Ясно одно — его влечет к себе инструментальная музыка. Одна из дневниковых записей свидетельствует о поисках материала для симфонии: «И в Тростянке и дома после обеда пытался положить основы новой симфонии,— но все недоволен... Гулял по саду и изобрел *семя* новой будущей не симфонии, а сюиты»[45].

В тот же день, 16 апреля, он пишет в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Я покамест еще не принялся за работу и только собираю кое-какие материалы для будущего симфонического сочинения, форма которого еще не определилась. Быть может, это будет симфония, а, быть может, опять сюита. Последняя форма с некоторых пор сделалась для меня особенно симпатична вследствие свободы, которую она предоставляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установившимися правилами»[46].

Мысли его все более и более склоняются к сюите, но он все еще колеблется принять окончательное решение. 20 апреля, описывая свое времяпрепровождение М. И. Чайковскому, композитор называет свое будущее произведение «большим симфоническим сочинением». Лишь к концу апреля он окончательно избирает форму сюиты. Возможно, что здесь сыграла роль его приверженность к этой форме цикла.

В письмах к Н. Ф. фон Мекк и близким Чайковский все время жалуется на трудность процесса сочинения, на то, что в голову приходят неинтересные мысли, и т. п. В дневнике он называет свои музыкальные идеи «мысленками», даже «жалкими мысленками» и задает себе вопрос: «Выдохся я, что ли?»[47] В письме к Модесту Ильичу от 23 апреля он пишет, что находится в настоящее время «в периоде недоверия к своим творческим силам»[48], хотя и утешается мыслью о многом созданном им раньше.

Может быть, подобное отношение к эскизам и музыкальным мыслям, приходившим тогда ему в голову, и заставило его отказаться от симфонии и сочинять сюиту. Впоследствии, уже работая над Третьей сюитой, он пишет С. И. Танееву следующие знаменательные слова: «Хотел было симфонию сделать, но не выгорело»[49]. Следовательно, Чайковский расценил создаваемый материал только как основу сюиты, но не симфонии с целостной и сквозной драматургией. Видимо, он считал найденные им темы недостаточно значительными для симфонии.

Сначала новое сочинение предполагалось в пяти частях, но потом композитор остановился на четырехчастном цикле, начинающемся с медленной части. Материал, предназначавшийся для первой быстрой части, стал основой отдельного произведения — «Фантазии» для фортепиано с оркестром в двух частях.

---

[44] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 265.
[45] «Дневники П. И. Чайковского». П., 1923, стр. 13.
[46] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 271—272.
[47] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 13.
[48] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 308.
[49] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 107.

Эскизы всего произведения были закончены в конце мая 1884 года, после чего Чайковский сделал переложение для фортепиано в 4 руки и лишь в июне, переехав в Гранкино к брату Модесту Ильичу, занялся оркестровкой сюиты. Партитура была готова 19 июля 1884 г. и сразу же отослана П. И. Юргенсону. Первое исполнение Третьей сюиты состоялось в Петербурге 12 января 1885 г. в концерте РМО, дирижировал Ганс фон Бюлов. Через неделю она прозвучала в Москве под управлением М. Эрдмансдерфера, которому автор и посвятил свое новое произведение.

Чайковский присутствовал на обоих концертах. Он возлагал большие надежды на свое новое детище. Описывая петербургское исполнение Н. Ф. фон Мекк, композитор сообщал о невероятном успехе сюиты: «Первые дни (пребывания в Петербурге.— *Н. Т.*) прошли в репетициях к концерту, на коем исполнялась новая моя *сюита*, и в приготовлениях к предстоявшей мне сильной эмоции. Тайное предчувствие говорило мне, что *сюита* моя должна понравиться и задеть за живое публику. Я и радовался и боялся этого. Но ожидания мои действительность далеко превзошла. Подобного торжества я еще никогда не испытывал; я видел, что вся масса публики была потрясена и благодарна мне. Эти мгновения суть лучшее украшение жизни артиста. Ради них стоит жить и трудиться. Но и утомление после бывает большое. На другой день я был совсем как больной» [50].

М. И. Чайковский, вспоминая концерт в Петербурге, на котором впервые исполнялась Третья сюита, отмечает, что «ни одно произведение его (Чайковского.— *Н. Т.*) ни до, ни после не было принято с первого разу так единодушно восторженно», и объясняет причину столь грандиозного успеха не только достоинствами сочинения и его доступностью широкой публике, но и исключительным дирижерским талантом Г. фон Бюлова [51].

Московский концерт прошел также с большим успехом. Оркестр под управлением Эрдмансдерфера отлично исполнил сюиту. В том же концерте Бюлов с огромным подъемом сыграл Первый фортепианный концерт Чайковского. Как в Петербурге, так и в Москве отзывы и рецензии были хвалебными (кроме статьи Кюи, услышавшего в сюите «приторную надоедливость и «отсутствие идей»). Наиболее содержательной рецензией была статья Г. Лароша в журнале «Русский вестник». Он отметил, что новое сочинение Чайковского вновь доказало, что «центр тяжести современного музыкального мира не в Германии и не во Франции, а у нас, что истинная музыка будущего есть музыка Чайковского» [52]. О самой сюите Ларош написал очень тепло, подчеркнув ряд ее достоинств. Другие критики также положительно оценили новую сюиту.

Чайковский с годами не охладел к Третьей сюите. Она была одним из любимых его творений, он охотно исполнял ее в своих дирижерских концертах в России и за рубежом. В 1888 г. в Париже он продирижировал

---

[50] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 337.
[51] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 19.
[52] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2. М., 1922, стр. 152.

только финалом («темой с вариациями») и имел необыкновенный успех. Третья сюита была включена им в репертуар концертов в Америке, Польше, Бельгии. Ее повсеместный успех навел Чайковского на мысль, что Третья сюита «*самая благодарная* из всех моих оркестровых вещей для заграницы» [53]. Действительно, ни одно из его симфонических произведений так легко и просто не вошло в репертуар в различных странах и не завоевало столь широкую популярность, как Третья сюита.

Колебания Чайковского в начале работы над сюитой — создать ли ему из найденного тематического материала сюиту или симфонию — отразились в максимальном приближении цикла Третьей сюиты к симфонии. Это в сущности лирическая симфония, содержащая многогранные образы с действенным развитием. Как и симфония, сюита состоит из четырех частей. Хотя «Элегия», написанная в сонатной форме, не вполне соответствует первой части симфонического цикла, но «Меланхолический вальс», «Скерцо» и «Финал» вполне могут быть частями симфонии. Однако композитор все же подчеркнул особый характер своего сочинения, назвав его сюитой. Каждая из четырех частей внутренне закончена, связь между частями цикла скорее композиционная, чем концепционная. Лирико-патетическое Andante, элегический «Вальс», сохраняющий от своего жанрового источника лишь ритмическую форму, острое, динамичное «Скерцо» и маленький «цикл в цикле» — финал — составляют четыре различные грани целого.

«Элегия» первоначально предполагалась в качестве второй части цикла, ей должна была предшествовать пьеса под названием «Контрасты», но она никак не удавалась композитору и поэтому была исключена из цикла [54]. Тогда «Элегия» заняла место первой части, что и определило лирический характер произведения в целом. В «Элегии» все подчинено развитию центрального образа — темы побочной партии. Пасторальная тема главной партии, появляющаяся и в качестве заключительной партии, обрамляет большой лирический эпизод, в котором симфоническое развитие образа побочной партии дано на широком дыхании. Репризное проведение побочной партии в главной тональности соль мажор создает генеральную кульминацию пьесы. Образ, полный взволнованного чувства и затаенной страстности, восходит к светлой любовной лирике оперы «Евгений Онегин». В развитии темы побочной партии можно легко услышать интонации кульминационного момента ариозо Ленского в 1-й картине оперы. Общность темы сюиты с неувядаемо прекрасным оперным образом чистого и пылкого чувства, первой юношеской любви придает ей неотразимую привлекательность. Да и вообще многое в «Элегии» связано с интонационным миром более ранних произведений Чайковского. В небольшой разработке «Элегии» слышатся отголоски темы мечтаний Татьяны и скорбные

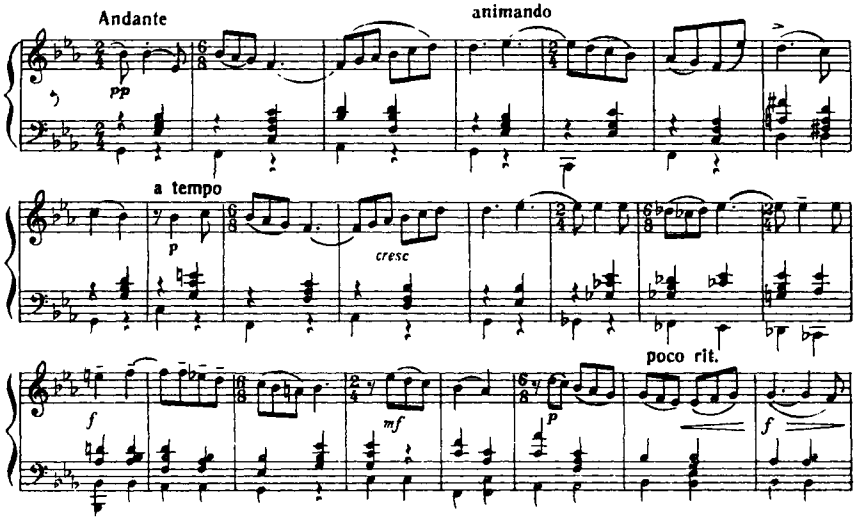
---

[53] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М., 1952, стр. 210.

[54] Запись в дневнике от 11 мая 1884 г. гласит: «1-я часть сюиты под названием «Контрасты» с темами (*следует нотный пример.— Н. Т.*) до того мне опротивела, что я, провозившись с нею целый день, решил бросить и написать что-нибудь совсем иначе... После обеда выжимал из себя неудавшуюся часть сюиты. Что за притча? Как я тяжело работать стал!» («Дневники П. И. Чайковского», стр. 20.)

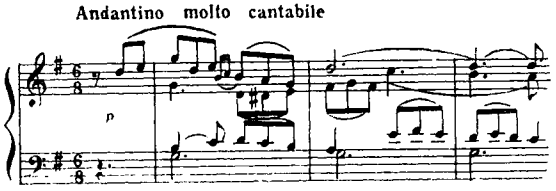
вздохи рассказа Франчески. Кажется, что, создавая «Элегию», композитор снова вернулся в тот мир чувств, которые воплотились в его «московских» сочинениях.

Тема побочной партии «Элегии» — пример широты дыхания и распетости мелодии у Чайковского. Она развертывается в течение 24 тактов, источником ее служит широко развитое зерно темы:



Чисто лирический характер образа вызвал не совсем обычную для Чайковского структуру темы с очень длительным нисхождением от кульминации.

Этот образ, в котором так ясно чувствуется внутренняя напряженность, контрастен более спокойной и умиротворенной теме главной партии:



Однако их сближает общность ритмики. И первая и вторая темы написаны в размере $^6/_8$, укладывающемся в такт $^2/_4$. Развитие главной партии основано на противопоставлении разных ритмических типов: в мягко и гибко развертывающуюся мелодию на $^6/_8$ внедряется новый мотив, в котором подчеркнута ритмика $^2/_4$. Создавая генеральную кульминацию в репризе «Элегии», Чайковский именно этот мотив поставил в центре как образ, несущий в себе драматическое начало. Противопоставление движения

триолями, т. е. шестидольного такта, резко выраженной двудольности составляет фактор скрытой внутренней напряженности главной партии. Предваряющий репризу темы внутри главной партии плагальный мотив еще раз подчеркивает ритмическое противопоставление.

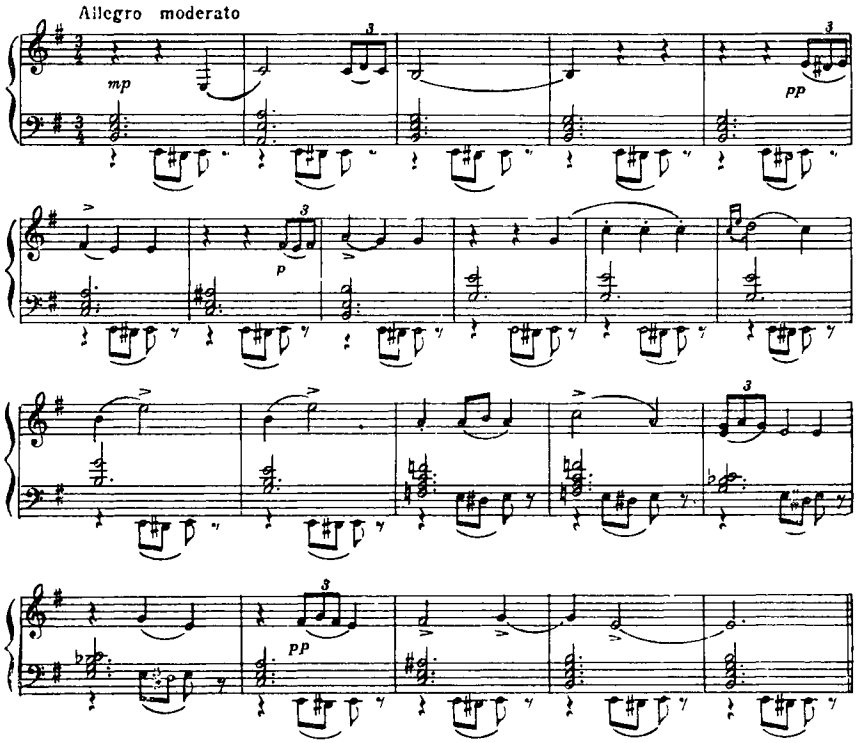
Тема побочной партии, непосредственно сопоставленная с главной, как бы вобрала в себя оба ее ритмических начала. В метроритмическом рисунке причудливо, но очень естественно сочетаются трехдольные и двудольные мотивы. Она как бы синтезирует контрастные начала главной партии. Но в момент генеральной кульминации, когда пафос страстного чувства достигает наивысшего развития, вновь выступает контраст ритмики, превращающийся в контраст двух начал: чистой лирики и драматизма. В этой высшей фазе кульминации двудольный мотив из главной партии звучит с большим драматизмом.

Лирическая «Элегия» по форме значительно отличается от динамических первых частей драматических симфоний Чайковского. В ней господствует принцип мягких обрамлений. В то же время динамичность развития образов в репризе свидетельствует и о проникновении драматического начала. Большое значение в динамизации музыки имеет тембровая драматургия. Так, первое изложение главной темы поручено струнной группе; в репризе, в которой сочетаются оба ритмических начала, пасторальную тему ведут деревянные духовые, а контрапунктирующую двудольную тему — струнные. Первое проведение темы побочной партии проходит у скрипок, которым помогают флейты; в репризе мелодия переходит в другой регистр — к альтам и виолончелям. Образуется как бы тип оперного дуэта-диалога женского и мужского голоса, в котором экспозиционное изложение поручено сопрано, среднюю часть исполняют попеременно сопрано и тенор, а репризу — только тенор. Такая манера изложения тонко подчеркивает непосредственный характер лирического излияния и вносит в побочную партию оттенок оперной любовной лирики. В кульминации мелодию ведут струнные в три октавы, отчего певучая и нежная мелодия приобретает мощь и силу патетического высказывания.

Говоря о тембровой драматургии «Элегии», нельзя умолчать о тонком приеме в коде пьесы. После нежно и светло звучащей репризы главной партии появляется развернутый речитатив английского рожка; его монолог завершает лирическое действие. Речитатив, преломляющий интонации главной партии, вносит успокоение, умиротворение и подводит к тихому, как бы «истаивающему» проведению главной темы или, вернее, только первой фразы пасторальной мелодии. Каденция солирующей скрипки тихо завершает пьесу. Все это подчеркивает чисто лирический характер музыки.

Две средние части цикла — «Скерцо» и «Вальс» — были написаны раньше «Элегии» и финала. Обе эти пьесы поражают мрачностью настроения, доходящего порой до безысходной тоски. «Меланхолический вальс» — одно из самых безотрадных произведений Чайковского. В пьесе господствует единый образ, полный глубокой грусти. «Не берусь выразить,— писал Ларош,— того ощущения могильного холода, грозной и каменной безнадежности, которым веет от «Меланхолического вальса»

и которое при всей красоте звуков давит слушателя, как кошмар»[55]. Уже самая тема «Вальса», появляющаяся в матовом тембре альтов низкого регистра на фоне тихого мрачного остинато виолончелей и контрабасов, полна глубокого уныния и печали. Выдержанные аккорды фаготов и кларнетов в низком регистре усиливают общий «темный» колорит. В мелодии «Вальса» щемящими задержаниями, сопоставленными с более широкими интервалами, выражено чувство безнадежности:



Эта тема — наиболее запоминающийся образ второй части сюиты. Оттеняющие ее обе мажорные темы не столь индивидуальны. Оригинальный метроритм первого эпизода с внедрением двудольности в вальсовое движение не составляет отвлекающего контраста, как и тема второго эпизода.

Если «Элегия» заставляет вспомнить лирические образы предшествующих произведений Чайковского, то «Скерцо» предвосхищает некоторые будущие его создания, в первую очередь «Щелкунчика». Музыка «Скерцо» сочетает острую характеристичность и яркую динамику. Она проносится стремительно, не останавливаясь ни на минуту. Даже контрастный эпизод, в котором Ларошу чудилась «миниатюрная воинственность и шу-

---

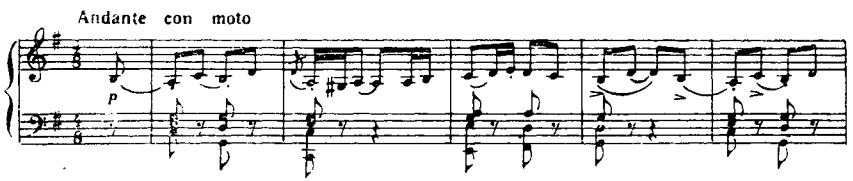
[55] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 155.

точная лилипутская солдатчина», впрочем связанная «с нежными, крошечными и вежливыми эльфами»[56], также исполнен динамизма непрерывного движения. В то же время сквозь эту возню и беготню просвечивает оттенок какой-то гнетущей тоски. Тень «Меланхолического вальса» легла и на это невеселое скерцо, в котором острые причудливые образы не озарены лукаво-добродушной усмешкой композитора, как в сходном по содержанию скерцо Третьей симфонии; здесь они более остры и причудливы.

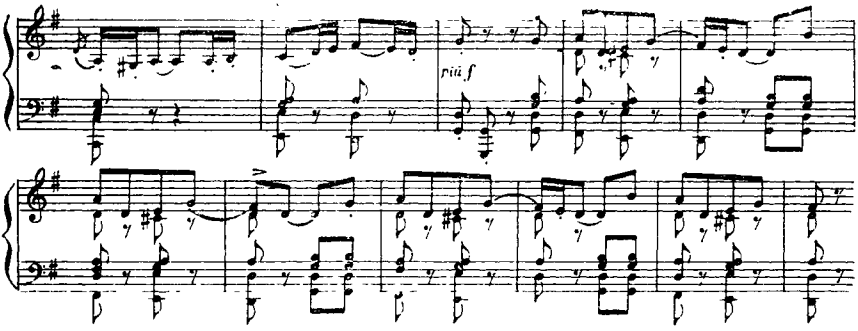
Крайние разделы «Скерцо» основаны на теме стремительного характера, во втором звене которой отражены ритмы тарантеллы. В какой-то мере можно усмотреть связь этой темы с первой темой скерцо-марша из Шестой симфонии. В теме сюиты сочетается романтическая «эльфовая» фантастика и своеобразно преломленный народный танцевальный жанр.

Красочное динамичное развитие обоих тематических элементов составляет содержание крайних разделов «Скерцо». В средней части этих разделов целая серия коротких острых мотивов, шорохов, легких и мгновенно исчезающих «вскриков», неожиданных акцентов и т. п. вносит оттенок тревожной и в то же время условно-«кукольной» воинственности. Именно здесь можно видеть предвосхищение образов войны игрушек и мышей из «Щелкунчика». Еще более близки к образам «Щелкунчика» мотивы средней части «Скерцо», исполненной юмористической и в то же время «грозной» воинственности. Чайковский применил здесь остроумную характеристическую инструментовку. Перекличка коротких фанфарообразных мотивов, передаваемых от струнных к деревянным в высоком регистре, тихая трель маленького барабанчика, легкие удары-касания тарелок, короткие и тихие, хрипловатые аккорды тромбонов и труб — из всего этого складывается общий причудливо-фантастический рисунок, лаконичный и в то же время красочный. Но в целом все это звучит не столь уж весело. Юмор приобретает здесь новое качество. Зловещая настороженность, которая чувствуется в музыке средней части, поворачивается в сторону острого гротеска. Динамичное «Скерцо» противостоит в цикле как лирической первой части с ее погружением в мир любовных чувств, так и печальному «Вальсу».

Финал сюиты — «цикл в цикле». Значение его в общей композиции произведения очень велико. Он служит главным контрастом по отношению ко всем предшествующим частям. Тему вариаций Чайковский сочинил в духе русского народного пляса с характерными «приплясывающими» синкопами и ритмическим дроблением основного мотива.



[56] Там же.



Двенадцать вариаций сюиты — яркий пример симфонического развития в рамках вариационной формы. Цикл как бы делится на две части. Первые шесть вариаций составляют шесть отделенных друг от друга эпизодов с каденциями, завершающими каждую вариацию. Последующие вариации сочетают большую жанровую обособленность каждой с непрерывностью развития целого. Они переходят одна в другую без завершающих каденций. Это создает непрерывность линии развития, подчеркивающую направленность к заключительной вариации-полонезу.

По содержанию вариации первого раздела значительно отличаются друг от друга. Первые две вариации чисто классические, тема в них выявлена с большой ясностью, хотя и украшена пассажами, а иногда изложена с ритмическими изменениями; ее сопровождают фигурации разного рода, иногда она сама как бы растворяется в них. В третьей вариации тема выведена в верхний голос, ее играет флейта соло, а фон создается фигурациями остальных деревянных. Это — первая тембровая вариация, и, как таковая, она выделяется как новая грань в цикле.

Четвертая вариация идет в си миноре, в ней меняется характер темы. Это — очень развитая по форме и динамичная вариация. В средний ее раздел Чайковский включил тему Dies irae, интонационно несколько схожую с темой вариационного цикла. Этот момент составляет кульминацию четвертой вариации и всего первого раздела цикла.

Следуя сложившейся традиции, композитор в пятой вариации создает полифоническую разработку темы. Эта вариация — фугато в старинном стиле. Шестая вариация написана в движении бурной, стремительной тарантеллы.

Заключение вариации-тарантеллы проводит границу между двумя разделами цикла. Две короткие вариации — седьмая и восьмая — хорал деревянных духовых, имитирующих звучность органа, и вариация в стиле старинной арии (соло английского рожка) значительно меняют характер темы и удаляются от ее жанрового истока. Особенно оригинальна восьмая вариация, с гармонизацией в старинном стиле, без септаккордов, с движением параллельными трезвучиями.

Девятая вариация в характере русского пляса снова сближается с темой. Композиционно вариация представляет собой маленький самостоятельный вариационный цикл из темы и четырех вариаций. Эти крошеч-

ные вариации по-разному гармонизованы и по-разному инструментованы. Тема использует первоначальную интонацию главной темы всего цикла. Вырисовывается живая народножанровая сценка.

Девятая вариация завершается виртуозной каденцией скрипки, переходящей в речитатив, связывающий ее с десятой вариацией. Этот эпизод написан в духе красивого лирического балетного Adagio. Солирующая скрипка играет выразительную кантилену, родственную подобному эпизоду Pas de trois из I акта «Лебединого озера». (Кстати, их объединяет и тональность си минор). Одиннадцатая вариация в си мажоре выполняет функцию предпоследней мажорной кантиленной вариации. Медленное, плавное движение, насыщенность гармоническими голосами, нежная темоpовая окраска создают в ней образ, контрастный по отношению к блестящему, помпезному «Полонезу».

Торжественное фанфарное вступление к «Полонезу» и сам этот величавый танец, исполняемый всем оркестром, придают финалу сюиты завершающий блеск. Форма последней вариации значительно расширена. Средний раздел полонеза несколько напоминает тот же танец в «Иване Сусанине» Глинки. Еще более мощно звучит главная тема «Полонеза» в репризе и особенно в коде, где «взрывающиеся» удары тарелок, грохот литавр, звучные аккорды медных создают яркий апофеоз.

Сочинив Третью сюиту, Чайковский больше не обращался к этой форме симфонической музыки (если не считать «Моцартианы»). «Сюитный» период его симфонического творчества завершился. В будущем 1885 г. Чайковский возьмется за большую программную симфонию «Манфред» и через несколько лет снова вернется к непрограммным драматическим симфониям. Уже в Третьей сюите, по сравнению со Второй, очень заметно тяготение к действенному симфоническому развитию. Как по содержанию, так и по методам развития эта последняя сюита Чайковского оказалась очень близкой его лирико-жанровым симфониям. И хотя в ней отсутствует часть, несущая в себе центральную идею цикла,— сонатное allegro,— в различных элементах лирической «Элегии» и «Темы с вариациями» зарождается и проступает тот «большой» симфонизм, который примет новые качественные формы в произведениях последующего, наивысшего по творческой зрелости периода.

●

Почти параллельно с Третьей сюитой возникла концертная фантазия для фортепиано с оркестром из двух частей. Приступая к сочинению сюиты, композитор сперва думал о концерте для фортепиано с оркестром. К этому его, возможно, побудило впечатление от игры молодого пианиста Э. д'Альбера, которого Чайковский слушал несколько раз зимой во время гастролей д'Альбера в России. «По-моему, это *гениальный* пианист и настоящий наследник Рубинштейна»,— писал композитор в письме к Н. Ф. фон Мекк[57]. В том же письме он называет молодого артиста «пианистом, о котором я именно мечтал, когда у меня зародилась мысль

---

[57] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 289.

концерта». Основой нового фортепианного сочинения стала забракованная в качестве части сюиты пьеса под названием «Контрасты».

Но к непосредственному сочинению фортепианного концерта Чайковский приступил только по окончании эскизов и переложения Третьей сюиты. Живя в Гранкине, композитор принялся за сочинение фортепианного произведения. Форма двучастной фортепианной концертной фантазии определилась несколько позже.

Партитура была закончена 25 сентября 1884 г., а первое исполнение «Фантазии» состоялось 22 февраля 1885 г. в Десятом симфоническом собрании Московского отделения РМО. Исполнителями были С. И. Танеев и оркестр под управлением М. Эрдмансдерфера. Новое сочинение имело большой успех. Танеев снова выступил с «Фантазией» через два дня в концерте в пользу студентов. В Петербурге он сыграл «Фантазию» с оркестром под управлением Ганса фон Бюлова 4 апреля 1886 г. В последующие годы он не раз играл ее, выступая с самим Чайковским. Кроме Танеева, при жизни Чайковского «Фантазию» играли и другие пианисты (Дьемер). После смерти Чайковского наиболее прославленной исполнительницей «Фантазии» стала София Ментер, которой композитор и посвятил партитуру этого сочинения, вышедшую в свет в марте 1893 г.

Общий характер музыки «Фантазии» определяется в большой степени ее тематизмом — сочетанием светлой приветливой лирики и народного жанра. Как и другие произведения Чайковского, написанные в эти годы, «Фантазия» не претендует ни на «большую» тему, ни на драматизм развития. Две ее части объединены тональностью и одинаковым типом фактуры. По образному содержанию обе части родственны лишь в самом общем плане. Чайковский, вероятно, и не хотел создать здесь цикл сквозного развития; недаром он сделал особую редакцию первой части, включающую виртуозную коду на главной теме для исполнения без второй части, т. е. в качестве отдельной одночастной концертной пьесы.

Примечательна форма, в которую облечена каждая из частей. Композитор назвал первую часть «Quasi rondo», вероятно, имея в виду тот тип рондо, который называется рондо-сонатой: крайние разделы пьесы соответствуют сонатным экспозиции и репризе, а средний раздел представляет собой самостоятельный эпизод в виде развернутой каденции фортепиано. Вторая часть — «Контрасты» — написана в оригинальной форме, сочетающей сонатность с трехчастностью. Первый раздел посвящен изложению медленной задумчивой темы, которая оттеняется нежной, светлой. После этого идет быстрая часть, по характеру похожая на концертный финал. Она содержит внутренний контраст между быстрой и певучей темами. Особенностью формы является включение в репризу быстрого раздела начальной минорной темы из медленного раздела, которая проходит здесь в качестве контрапункта. Повторяется и светлая нежная тема среднего раздела быстрой части. Тональные соотношения указывают на воздействие сонатного принципа. Возможно, что в «Контрастах» композитор объединил черты медленной лирической части цикла с быстрым финалом.

Новизна оригинальной формы «Фантазии», эффектная фактура, широко использующая мелкую технику фортепиано, интересные сопоставле-

ния контрастных образов делают произведение благодарным для исполнения. Чайковский создал здесь лирические и жанровые темы, типичные для его стиля этих лет. «Фантазия» не сыграла большой роли в творческом пути Чайковского. Не случайно Модест Ильич подчеркнул, что она «скроена» из остатков Третьей сюиты. Однако она в какой-то мере иллюстрирует процесс внутреннего развития симфонического метода Чайковского в эти годы. Будучи по характеру и образному содержанию близкой его сюитам, она тяготеет в некоторых моментах, как и Третья сюита, к широкому действенному симфонизму. Последние сочинения, написанные в «годы странствий», говорят о близящемся наступлении нового этапа симфонического творчества, когда будут созданы монументальные и глубокие по содержанию драматические симфонии.

Оперное творчество конца 70-х и начала 80-х годов. «Орлеанская дева» и «Мазепа»

Резкая грань проходит между «Евгением Онегиным» и последующими оперными произведениями Чайковского. Годы странствий — новый этап не только симфонического, но и оперного творчества композитора. Снова, как и в начале 70-х годов, оперная эстетика Чайковского соприкасается с романтическими принципами. Две оперы, созданные до 1885 г.,— «Орлеанская дева» и «Мазепа» — типичные образцы романтической трагической оперы Чайковского в различных вариантах.

Чайковский не сразу нашел сюжет «Орлеанской девы». До этого его внимание привлекали и другие сюжеты — легенда об Ундине, пьесы Мюссе и т. п. Но более всего ему нравилась великая трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта», столь близкая его художественной натуре и воплощенная им десять лет назад в форме симфонической увертюры-фантазии.

«Мне теперь смешно, как я мог до сих пор не видеть,— писал Чайковский брату Модесту,— что я как будто предназначен для положения на музыку этой драмы. Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера. Нет царей, нет маршей, нет ничего составляющего рутинную принадлежность Большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь» [1].

Интересную оперу мог бы создать Чайковский и по весьма привлекавшей его пьесе Альфреда Мюссе «Прихоти Марианны». Камерный, чисто психологический характер драмы, небольшое число действующих лиц вполне отвечали желаниям композитора. Но Чайковский не остановился ни на одной из упомянутой драм и в конце 1878 г. начал сочинять оперу на сюжет героической трагедии Шиллера «Орлеанская дева».

Еще в детстве композитор хорошо знал историю Жанны д'Арк. В шестилетнем возрасте он сочинил стихотворение «Героиня Франции»,

---

[1] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII. М., 1962, стр. 281.

несколько позже задумал писать сам историю Жанны и даже сочинил первую главу, включив в нее известное стихотворение Казимира Делавиня «Смерть Жанны д'Арк». Образ девушки из народа, озаренный вдохновенной любовью к родной земле, волновал его и в годы зрелости.

Впервые мысль об опере на сюжет «Орлеанской девы» приходила к Чайковскому весной 1878 г., но тогда его привлекла «Ундина». Окончательное решение сочинять «Орлеанскую деву» принято в конце ноября 1878 г. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 21 ноября/3 декабря 1878 г. композитор пишет:

«Меня начинает сильно манить один новый оперный сюжет, а именно: *Орлеанская дева* Шиллера. Мне кажется, что на этот раз я уже не шутя примусь за намеченный сюжет. Мне помнится, что вскоре после открытия новой Парижской оперы там была поставлена опера Jeanne d'Arc композитора *Mermet*. Опера провалилась, но, сколько помню, очень хвалили ловко и сценически составленное либретто. Я справлялся сегодня у *Riccordi*, была ли эта опера напечатана. Мне не дали решительного ответа, но сказали, что едва ли она имеется в печати. Я надеюсь на возвратном пути в Россию побывать в Париже и добыть себе это либретто. Кроме того, нужно будет прочесть несколько сочинений, касающихся жизни *Jeanne d'Arc*. Мысль написать на этот сюжет оперу пришла мне в Каменке при перелистывании Жуковского, у которого есть *Орлеанская дева*, переведенная с Шиллера. Для музыки есть чудные данные, и сюжет еще не истасканный, хотя им уже и воспользовался *Верди*. Я достал в Вене вердиевскую *Giovanna d'Arco*. Во-первых, она не по Шиллеру, во-вторых, она до крайности плоха, но все-таки я рад, что достал ее. Полезно будет сравнить его либретто с французским. Я уже и прежде иногда думал об этом сюжете и даже в последнее пребывание в Петербурге однажды мечтал о нем,— но теперь начинаю увлекаться серьезно» [2].

В письме к П. И. Юргенсону от 20 декабря / 1 января 1879 г. из Парижа Чайковский пишет о приобретении клавира оперы Мерме. Кроме того, он привлек к своей работе многие другие материалы, среди которых драма Жюля Барбье «Жанна д'Арк» и книга Ж. Мишле, посвященная народной героине Франции [3]. Несколько позже Н. Ф. фон Мекк прислала композитору роскошно изданную книгу французского писателя Валлона об Орлеанской деве [4]. Но последняя, хотя и была прочтена Чайковским с большим интересом, вызвала его критические замечания по существу содержания. Он писал Н. Ф. фон Мекк, что книга Валлона написана «со слишком очевидным намерением уверить читателя, что Иоанна и в самом деле водилась с архангелами, ангелами и святыми...», что «книга *Wallon* историческая, но с легким оттенком *Четьиминеи*» [5].

---

[2] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, стр. 467—468. Упоминаемая опера Мерме была впервые исполнена на парижской сцене 5 апреля 1876 г. Опера Верди написана на либретто Солера по трагедии Шиллера, поставлена в Милане 15 февраля 1845 г.

[3] Barbier, Jules. Jeanne d'Arc. drame en cinq actes. Paris, 1873. Michlet, Jules. Jeanne d'Arc. Paris, Hachette, 1853.

[4] Wallon, Henri-Alexandre. Jeanne d'Arc, I—II. Paris. 1876.

[5] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 520—521.

В следующем письме к тому же адресату еще яснее вырисовывается чисто реальное понимание Чайковским истории Жанны д'Арк. Он пишет: «Возвращаюсь к книге Wallon. Теперь, прочитавши ее всю, я должен Вам сказать откровенно, что это вещь очень слабая... Вместо того чтобы постараться объяснить нам все величие факта, героинею которого является девятнадцатилетняя девушка, естественным образом, г. Wallon тщится доказать, что Иоанна в самом деле ежедневно разговаривала с архангелом Михаилом и другими небесными силами и что она говорила и поступала под наитием святого духа. Но тогда отчего же эта могущественная протекция не извлекла ее из когтей инквизиции? В начале процесса Иоанна постоянно говорила, что эти защитники освободят ее из тюрьмы, и даже назначала сроки. Ничего этого не сбылось, и г. Wallon решительно не дает нам объяснения, почему за все ее великие дела архангел Михаил и другие ниспослали ей в награду тюрьму и костер» [6].

Не надеясь найти послушного его воле умелого либреттиста, понимающего специфику оперного жанра, Чайковский решил сам писать либретто. Хотя его несколько пугали трудности версификации, но зато привлекала возможность получить либретто, соответствующее его требованиям. «Составление либретто самим автором музыки,— пишет он Н. Ф. фон Мекк,— имеет и свои хорошие стороны, ибо он совершенно свободен располагать сцены, как ему угодно, брать те размеры стиха, которые потребны ему в том или другом случае» [7].

Параллельно с изучением исторических материалов Чайковский начал сочинять музыку. Его вдохновила сцена появления Девы во дворце Карла VII, когда все проникаются горячей верой в чудесное призвание Иоанны. 5/17 декабря 1878 г. он начал сочинять музыку прямо на текст Жуковского.

В дальнейшем установился такой порядок работы: утром композитор сочинял музыку, после обеда — либретто. В письме к брату Анатолию Ильичу от 1 января 1879 г. он пишет: «Я окружил себя массой источников и составляю сам либретто, план которого в общем уже созрел; с вечера я приготовляю себе известную сцену или текст хора или арии для следующего дня. Таким образом, я буду понемножку работать параллельно и музыку и текст» [8].

Изучив внимательно все материалы, Чайковский пришел к убеждению, что следует держаться ближе к трагедии Шиллера, несмотря на «его презрение к исторической правде» [9]. «В конце концов я пришел к заключению,— писал он Н. Ф. фон Мекк,— что трагедия Шиллера хотя и не согласна с исторической правдой,— но превосходит все другие художественные изображения *Иоанны* глубиной психологической правды» [10].

Композитор был сильно увлечен работой и сюжетом. Творческое вдохновение охватило его с огромной силой. «Мной овладело какое-то

---

[6] Там же, стр. 524.
[7] Там же, т. VIII. М., 1963, стр. 46.
[8] Там же, стр. 16.
[9] Там же, т. VII, стр. 526.
[10] Там же, стр. 566.

бешенство,— пишет он М. И. Чайковскому,— я целые три дня мучился и терзался, что материалу так много, а человеческих сил и времени так мало! Мне хотелось в один час сделать все, как это иногда бывает в сновидении». Героиня оперы становится для него живым, близким человеком, он живет ее чувствами, страдает ее муками. «...Вчера вечером,— пишет он в том же письме,— читая книгу о Жанн д'Арк... и дойдя до процесса abjuration и самой казни (она ужасно кричала все время, когда ее вели, и умоляла, чтоб ей отрубили голову, но не жгли), я страшно разревелся. Мне вдруг сделалось так жалко, больно за все человечество и взяла невыразимая тоска» [11].

В этом состоянии он работал, не зная устали, целыми днями. Уже 9/21 января 1879 г. было закончено I действие; через шесть дней — II действие. Между 19/31 января и 23 января / 4 февраля сочинена 1-я картина III акта (сцена встречи Иоанны с Лионелем на поле боя), после чего композитор сразу же принялся за 1-ю картину IV акта (сцена Иоанны и Лионеля в лесу). Она была закончена через шесть дней в Париже, куда Чайковский переехал из Кларана. Вся опера в эскизах была закончена 6/18 февраля 1879 г. Инструментовка заняла еще несколько недель. Чайковский начал партитуру 26 апреля в Каменке. Работа велась с перерывами, так как он уезжал на разные сроки. 23 августа опера в 4-х актах и 6 картинах была готова. Клавираусцуг вышел в свет в августе 1880 г., но по желанию автора его не выпустили в продажу до тех пор, пока опера не пошла на сцене Мариинского театра.

В период подготовки оперы к постановке Чайковский вел интенсивную переписку с Э. Ф. Направником, которому опера была посвящена и который разучивал ее. По совету дирижера Чайковский сократил сцену Карла и Дюнуа во II акте, сделал купюру в финальной сцене в Реймсе, переделал большой ансамбль этой сцены. В театре не нашлось подходящей певицы-сопрано для роли Иоанны, и пришлось поручить ее меццо-сопрано М. Д. Каменской. В связи с этим Чайковскому нужно было многое переменить в партии Иоанны.

Премьера оперы состоялась 13 февраля 1881 г. Роли исполняли: Иоанны — М. Каменская, Лионеля — И. Прянишников, Карла — В. Васильев, Агнесы — В. Рааб, Дюнуа — Ф. Стравинский, Архиепископа — В. Майборода, Тибо — М. Корякин, Раймонда — Ф. Соколов. Опера пошла в бенефис Э. Ф. Направника и имела огромный успех, хотя дирекция театров поскупилась — декорации и костюмы были набраны из различных других спектаклей [12].

Чайковский описал вечер премьеры Н. Ф. фон Мекк: «Тяжелый день прожил я 13-го числа. С утра я уже начал волноваться и терзаться страхом, а к вечеру я был просто подавлен тяжелым чувством тревоги и беспокойства. Но с первого же действия успех оперы определился. Каменская пропела всю сцену с ангелами великолепно, и меня вызвали после

---

[11] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, стр. 525.

[12] Декорация собора в Реймсе, была взята из спектакля «Фауст» («У собора»). Лионель являлся в одном и том же костюме на поле боя и на коронации.

1-го акта восемь раз. Второе действие тоже очень понравилось. 1-я картина 3-го вызвала бурю рукоплесканий. Гораздо меньше имела успех 2-я картина; марш и вообще вся эта сцена была обставлена так мизерно, грязно и жалко, что другого и нельзя было ожидать. Зато 4-е действие опять очень понравилось. Всего я был вызван 24 раза. *Каменская* была превосходна; она и играла даже отлично, чего прежде с ней не бывало. Из остальных лучше всех был *Прянишников*. Затем я провел бессонную ночь и на другой день утром уехал» [13].

Однако, несмотря на успех, отзывы прессы на «Орлеанскую деву» были большей частью отрицательными. «Разносную» статью написал Ц. А. Кюи, который нашел музыку Чайковского «банальной», напомнившей ему сразу «Аиду», «Фауста», «Вильгельма Телля», «Гугенотов» и «Пророка». Понравилась лишь инструментовка оперы [14]. Другие критики упрекали Чайковского в отсутствии драматического чувства, в неумении удобно писать для голоса и т. п. Вокруг оперы постепенно стала создаваться неблагоприятная атмосфера, и вскоре дирекция сняла ее с репертуара. В 1882 г., когда директором театров был назначен И. А. Всеволожский, театр обратился к Чайковскому с просьбой внести в оперу ряд новых изменений, транспонировок, чтобы приспособить партию Иоанны к голосу Каменской. Композитор, занятый сочинением «Мазепы», с большой неохотой взялся за переделки и переоркестровку [15]. Все это отвлекало его от новой работы. «Орлеанская дева» была возобновлена осенью 1882 г. и шла в течение одного сезона. Затем была снята и при жизни автора на сцене не появлялась [16].

Чайковский сознавал недостатки «Орлеанской девы» (в частности, он считал неудачным конец), но все же любил свою оперу. Из «Воспоминаний» В. П. Погожева известно, что композитор в конце своей жизни намеревался переделать «Орлеанскую деву», заменив последнюю картину (сожжение Иоанны на костре в Руане) новой, по Шиллеру (смерть Девы на поле боя) [17]. Об этом же упоминает и М. И. Чайковский. Но из-за безвременной смерти Чайковского намерение осталось невыполненным [18].

---

[13] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X. М., 1966, стр. 32—33.

[14] ***[Кюи]. Музыкальные заметки. «Орлеанская дева», опера г. Чайковского.— «Голос», 19 февраля 1881 г.

[15] Чайковский изменил тональность в хоре ангелов и переоркестровал финал I акта; транспонировал сцену Иоанны и Лионеля в III и IV актах, сократил рассказ Иоанны во II акте; сократил музыку в конце 1-й картины IV акта, узаконил прежние купюры.

[16] Первая постановка «Орлеанской девы» в Москве состоялась 3 февраля 1899 г. в частном оперном театре С. И. Мамонтова с Е. Я. Цветковой в главной роли. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов.

[17] Сб. «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 128.

[18] М. И. Чайковский пишет: «Перед самой своей кончиной, за день до начала смертной болезни, Петр Ильич много говорил со мной о желании изменить последнюю картину и склонялся к тому, чтобы сделать последнюю картину по Шиллеру; с этой целью он купил полное собрание сочинений Жуковского, но даже не успел перечесть трагедии».— М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II. М., 1903, стр. 310—311.

В 1882 г. «Орлеанская дева» была исполнена в Праге [19]. С этого времени зарубежные оперные театры стали включать произведения Чайковского в репертуар. В наши дни «Орлеанская дева» идет на многих сценах республик СССР.

В цитированном выше письме к М. И. Чайковскому композитор говорит о желании сочинять оперу «без царей, без маршей, без рутинной принадлежности Большой оперы». Однако через несколько месяцев после этого он остановил свой выбор на драме, в которой есть король, торжественный коронационный марш и многие другие атрибуты Большой оперы. Он сознавал это. Трагедия Шиллера — Жуковского привлекла его содержанием, но в то же время он видел в ней много данных для создания постановочного спектакля. Желая заинтересовать зарубежные сцены своей оперой, композитор пошел на некоторый компромисс.

Русский перевод «Орлеанской девы» позволяет назвать Жуковского «соавтором» Шиллера. Он тонко передает характер и стиль подлинника. Перевод Жуковского был высоко оценен его современниками, но цензура тогда не пропустила пьесу на сцену, и она долгое время считалась запрещенной [20]. Только в 90-е годы был снят цензурный запрет.

«Орлеанская дева» Шиллера — произведение, сыгравшее важную роль в русской театральной жизни последних десятилетий XIX в. В 80—90-е годы эта драма стала символом выражения идей освободительного движения. Исполнение роли Иоанны гениальной русской актрисой М. Н. Ермоловой вошло в историю русского театра как одна из вдохновеннейших страниц. Ее трактовка этой роли призывала к правде, свободе, высоким этическим идеалам. «Во всей всемирной истории нет образа чище и светлее Жанны д'Арк, и никто лучше Шиллера не понял ее»,— писала Ермолова в одном из писем. В другом письме актриса назвала Орлеанскую деву «идеалом красоты и истины» [21].

Исполнение роли Иоанны Ермоловой было отмечено печатью ее гениальной индивидуальности; в то же время оно было выражением общей тенденции, проявившейся в русском театре 80-х годов. Исследователь истории Малого театра Н. Г. Зограф пишет, что «героическая тема, прозвучавшая с такой силой в спектаклях Ермоловой второй половины 70-х годов, находит наивысшее выражение именно в 80-е годы, все больше ут-

---

[19] Спектакль состоялся 28 июля 1882 г. Дирижировал Адольф Чех, роль Иоанны исполняла Ирма Рейхова, Лионеля — Йозеф Лев.

[20] К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев напечатали монолог IV акта в альманахе «Полярная звезда» в 1824 г. Полностью трагедия напечатана в 3-м издании стихотворений В. Жуковского в том же году. Сцены из «Орлеанской девы» и даже всю пьесу (но не в переводе Жуковского, а в переделке) играли до Ермоловой русские актрисы: в Петербурге — Вальберхова (1822), в Москве — Борисова (1822) и Орлова (50-е годы).

Либретто оперы Чайковского было также сперва задержано цензурой и потом разрешено с искажениями текста.

[21] «Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников». М., 1955, стр. 140 и 229.

верждаясь в репертуаре»[22]. В репертуаре Малого театра, бывшего в те годы одним из самых передовых, большое место стали занимать героические трагедии и драмы Шиллера, Гете, Лопе де Вега, Гюго, Грильпарцера и других великих поэтов. В противоположность бытовым, нередко натуралистическим пьесам, они выражали передовое направление театра. В них талантливые актеры воплощали высокие идеи гуманизма, создавали типы положительных героев, самоотверженных борцов за истину и свободу. «Это героическое искусство,— пишет Н. Г. Зограф,— возникло в театре не только как искусство передовой темы, утверждения романтической мечты об идеальном, но и было реакцией на натуралистическую серость и иллюстративность в искусстве, на ремесленно-бытовое изображение жизни, лишенное подлинной реалистической глубины отражения действительности. Сила и значение героического искусства были в том, что для передовой темы театром были найдены соответствующие ей формы сценического раскрытия, поэтически обобщенные, романтически яркие и психологически содержательные»[23].

Направление, давшее новое реалистическое толкование романтической драмы, в 80-е годы захватило также и область оперного искусства. «Орлеанская дева» Чайковского свидетельствует об этом достаточно ясно. Определяющей тенденцией предшествующего периода оперного творчества композитора было стремление к камерной лирической музыкальной драме, выраженной просто, без патетики, свойственной романтическому стилю. Высшим завоеванием Чайковского в этой области стала опера «Евгений Онегин». Путь к ней лежал через преодоление мелодраматического романтизма «Опричника», через мелодическую лирику «Кузнеца Вакулы». Тем более обращает внимание вновь проявившийся интерес композитора к трагедийно-романтической драме, которую невозможно воплотить в формах лирической камерной оперы. «Орлеанская дева» знаменует новый этап — этап трагедийной романтической оперы. Музыка Чайковского воплотила сюжет Шиллера в поэтическом обобщении, значительно углубив эмоциональное и психологическое его содержание и сняв с драмы присущий ей оттенок абстрактности.

В сравнении либретто оперы, написанного композитором, с драмой Шиллера показательны изменения, сделанные Чайковским. Кое-что, как уже упоминалось, было им заимствовано из драмы Барбье и либретто оперы Мерме. Но главные изменения коснулись самой направленности сюжета Шиллера и образа главной героини.

Исторические события, послужившие поэту материалом драмы, относятся к столетней войне между Англией и Францией в XIV—XV вв. Действие происходит в 1430 г. в критический для французов момент. Страна разорена не только нашествием англичан, но и внутренними феодальными распрями. В руках врага находится весь север Франции с Парижем; Орлеан в осаде. В этот момент французы одерживают ряд побед под предводительством простой крестьянки из села Домреми. Жанна д'Арк освобо-

---

[22] Н. Г. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, стр. 491.
[23] Там же, стр. 492.

дила Орлеан и с победными боями прошла до Реймса, где произошла коронация Карла VII. Героический патриотизм крестьянской девушки, вызвавший всенародный отклик, пришелся не по нраву феодальной верхушке, и Жанна была предательски отдана во власть бургундцев, которые продали ее англичанам. Трагический конец народной героини Франции на костре был следствием сложной политической борьбы того времени [24].

Обращение Шиллера к этой теме было обусловлено многими причинами. Некоторую роль играло воздействие на поэта идей французской революции. В то же время Шиллер видел в Иоанне образ, в котором он мог воплотить свое представление идеи долга и морального совершенства. Поэт, как известно из его эстетических работ, считал основой трагического не исторически объективные события, а нравственные конфликты. Иоанна у Шиллера побеждает земные, чувственные, «эгоистические», по терминологии Шиллера, стремления, она отдается возвышенно-разумному началу и завоевывает, по мнению поэта, полную «внутреннюю свободу», становясь выше других людей.

Однако, несмотря на груз идеализма, образ Иоанны у Шиллера наполнен живым пафосом любви к родине. Шиллер утверждает в своей трагедии величие борьбы за свой народ, святость любви к родной земле. Он поставил свою героиню в трагическую ситуацию, заставив ее почувствовать любовь к врагу Франции — англичанину Лионелю. Драма Иоанны в том, что она не только преступила обет не знать земной любви, но полюбила врага. Поэт подчеркнул «адский» характер искушения Иоанны, введя непосредственно перед ее встречей с Лионелем сцену с Черным рыцарем, который предсказывает Деве поражение. Освободившись от любви к Лионелю, Иоанна вновь обретает могучую силу беззаветного патриотизма. Ее возвышенная жизнь венчается героической смертью на поле боя.

Концепция Шиллера далеко не во всем устраивала Чайковского. Вполне приемлемым и привлекательным для него был патриотизм Иоанны, но идеалистическая основа любовного конфликта была ему чужда. Для него было гораздо важнее раскрыть душевную драму девушки, посвятившей себя высокому подвигу освобождения родины и страстно полюбившей юношу. Сила женственности, пробудившаяся в Иоанне, заставившая Лионеля (которого Чайковский сделал не англичанином, но бургундцем, значительно смягчив тем самым конфликт «грешной» любви Иоанны) горячо полюбить ее, вступает в противоречие с аскетическим сознанием своей высокой миссии, нравственно-религиозного долга.

Именно этот конфликт Чайковский поставил в центре своей оперы, отбросив борьбу «разумного» и «эгоистически-чувственного» в душе Иоанны. Образ Девы у Чайковского, наряду с возвышенно-героическими чертами, освещен обаятельным лиризмом расцветающей девичьей любви и тем самым он стал близким образам его других героинь. Такое понимание образа сделало сюжет «Орлеанской девы» привлекательным и желанным для Чайковского.

---

[24] «Для коронованной и аристократической партии крестьянская девушка была... бельмом на глазу». («Архив Маркса и Энгельса», т. VI. М., 1939, стр. 328)

Существует мнение, что в «Орлеанской деве» Чайковский создал драматургию Большой исторической оперы типа романтических опер Мейербера [25]. Однако, признавая черты сходства в композиции массовых сцен Чайковского с аналогичными сценами Мейербера, надо указать и на качественное отличие драматургии «Орлеанской девы» от драматургии французского композитора.

В большой историко-романтической опере, которая в творчестве Мейербера обрела наиболее типичную форму, основной лирический конфликт выступает обычно в противоречии с конфликтом общественных сил. Так, например, в «Гугенотах» любовь Валентины и Рауля противостоит враждебности католиков и гугенотов. В «Пророке» драма Иоанна Лейденского заключается именно в противоречии его личных стремлений со стремлениями восставшего народа.

Иное в «Орлеанской деве». Эта опера Чайковского отличается от его предшествующих произведений возросшей ролью масс. Тема героического патриотизма Девы сливается с темой борьбы народа за свое освобождение. Лирическая драма, конфликт, связанный с любовью Девы к Лионелю, по существу не умаляет ее патриотизма и, следовательно, не вступает в противоречие со стремлениями народа.

Как уже говорилось, в конце 70-х годов и в 80-е годы оперное творчество Чайковского переживает процесс своеобразной «шекспиризации». Драма личности совмещается с социальными трагедиями. Тема «судьбы человеческой» соединяется с темой «судьбы народной». В связи с этим значительно бо́льший вес приобретают массовые хоровые сцены. В трех операх Чайковского, созданных после «Онегина», образ народа служит существенным компонентом драмы.

В книге «Оперное творчество Чайковского» В. В. Протопопов справедливо подчеркивает, что новые идейно-художественные задачи, которые поставил перед собой Чайковский в «Орлеанской деве», привели его к новому типу оперы. «Показать единство героической личности с народом, показать ее в патриотической борьбе за благо народа можно было только при условии органического сочетания массовых народных сцен с глубокой разработкой индивидуального героического образа» [26].

«Орлеанская дева» — первая опера Чайковского, в которой композиция отдельных актов основана на взаимодействии сцен массовых с диалогами и монологами героев.

В каждом акте «Орлеанской девы» есть большая массовая сцена, и, наряду с ней, развитый сольный или диалогический эпизод. В двух первых актах эти два момента слиты друг с другом. В I акте за большим ансамблем с хором (гимном-молитвой) следует монолог прощания Девы с родным селом и сцена ее с ангелами. Во II акте рассказ Иоанны переходит в торжественный финальный ансамбль с хором. В двух последних

---

[25] См. В. Богданов-Березовский. Оперное и балетное творчество Чайковского. М., 1940, стр. 53.

[26] Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, стр. 170.

актах, в которых на первый план выступает борьба любви и долга в душе Девы, Чайковский разделяет лирические и массовые сцены. Любовная драма развернута в первых картинах III и IV актов (сцены Иоанны и Лионеля), общественная — во вторых картинах (в III акте — изгнание Иоанны, в IV — ее гибель на костре).

Композиция каждого акта «Орлеанской девы» отличается цельностью и стройностью (чему немало способствует высокое драматургическое качество литературного первоисточника). Чайковский отбросил побочные сюжетные линии, создав четкую оперную форму. В I акте развитие драмы начинается с пророчеств Иоанны; гимн играет роль музыкально-обобщающего эпизода, а монолог Иоанны и сцены с ангелами составляют новую, более высокую ступень драмы. В I же акте дана развернутая экспозиционная характеристика образа Девы. Монолог ее — первая кульминационная сцена оперы лирико-героического содержания.

Драматургия II акта обнаруживает воздействие Большой романтической оперы французского образца. Всю первую часть здесь занимают традиционные эпизоды: хоры и балетные сцены. Но зато вся последующая часть развивает тему героического патриотизма: рассказ Архиепископа, выход Девы, ее рассказ. Финал II акта служит второй, на этот раз массовой, героической кульминацией.

Первая картина III акта наиболее симфонична, она построена по принципам, развитым в последующих операх 80-х годов. Она воплощает сложную конфликтную ситуацию; в ней намечается поворот в судьбе героини. 2-я картина III акта — коронация в Реймсе — генеральная драматическая кульминация оперы. Действие стремительно движется к трагической развязке.

Лирическая тема оперы имеет новую высокую кульминацию в 1-й картине IV акта. Развязка — гибель героини — происходит во 2-й картине.

Стройная драматургия либретто обусловила композицию оперных форм. В основе оперы лежат крупные монументальные сцены, включающие в себя ансамбли с большим количеством участников, хоры и ансамбли с хорами.

Интонационный язык «Орлеанской девы» значительно отличается от мелодического стиля «Онегина». Музыка «Орлеанской девы» проникнута романтическим пафосом, чувством возвышенного, Чайковский создал здесь выразительный, но приподнятый над обыденной речью декламационный стиль [27]. Противоречило ли это задачам оперного реализма? На этот вопрос можно ответить, лишь учитывая специфику форм, которые свойственны такому условному жанру, как опера. Правдоподобие чувств и

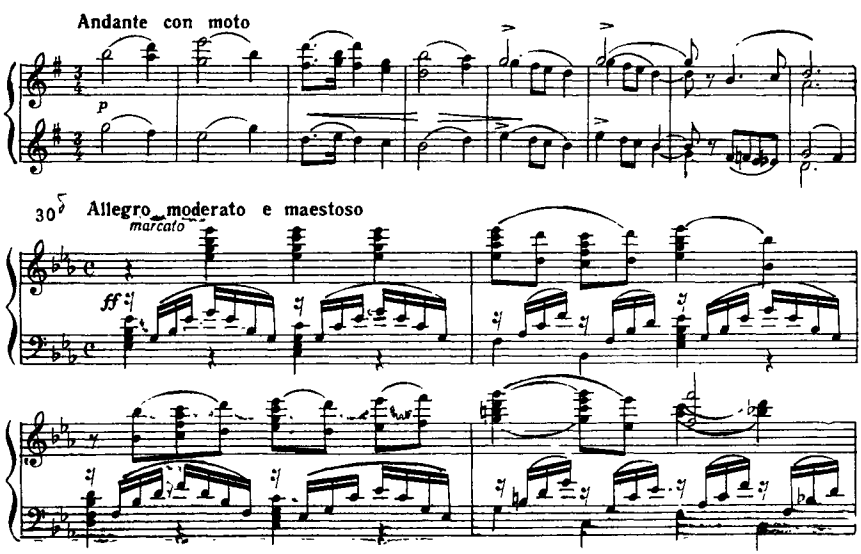
---

[27] М. Н. Ермолова в письме к Л. В. Средину от 25 февраля 1899 г. писала: «„Дева“ не столько драма, как лирическая поэма дивной красоты, за исключением I-го акта, который построен удивительно в смысле драмы. Как лирическая поэма она требует именно такого стиля, и несомненно, что все действующие лица говорят языком, которым на земле не говорят. Но все это не мешает быть этому произведению великим. Да, оно приподнято от земли, это правда, но не на ходулях, а на крыльях поэзии» («Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников», стр. 145).

истина страстей, выраженных музыкой, в равной мере могут проявиться в опоэтизированном бытовом языке и в мелодии, полной романтического пафоса. Более того. Между этими типами оперной лирической мелодики есть много общего. Нам уже случалось писать о сходстве некоторых мелодических образов «Евгения Онегина» с лирикой «Орлеанской девы» [28]. Можно прибавить, что, несмотря на различные формы выражения чувств героинь обеих опер, сущность их родственна. В обоих случаях основа конфликта — борьба любви и долга.

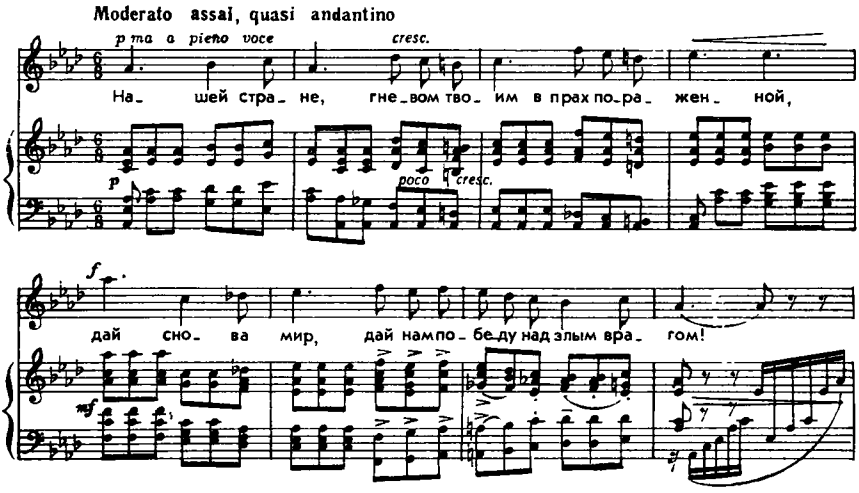
Некоторое воздействие на стиль «Орлеанской девы» имела национальная сторона сюжета. Хотя в драме Шиллера этому не уделено почти никакого внимания, так как центр ее тяжести лежит в области этической, а не бытовой, в опере Чайковского ощущаются связи с французской музыкой. Возвышенно-патетический стиль декламации, национально-французский элемент в песне менестрелей, хоре девушек I акта, романсная партия короля в духе французской лирической оперы отражают национальную сторону сюжета. Но композитора все же больше интересовали проблемы общечеловеческие, а не национальные.

Возвышенно-патетический стиль оперы связан с образом главной героини. Композитор любил Иоанну д'Арк и сочувствовал ей. Ключом к пониманию этого образа у Чайковского могут послужить слова Ермоловой, приводившиеся выше: «идеал красоты и истины». Ореол душевной чистоты и возвышенного ума окружает героиню оперы. Уже в посвященной ее образу оркестровой интродукции выражены два определяющих его начала: строгая тема хорального склада, проникнутая молитвенным настроением, характеризующая чистоту души Иоанны, и героическая маршевая тема, развитая в сцене с ангелами,— тема патриотизма:



[28] См. Н. Туманина. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962, стр. 247.

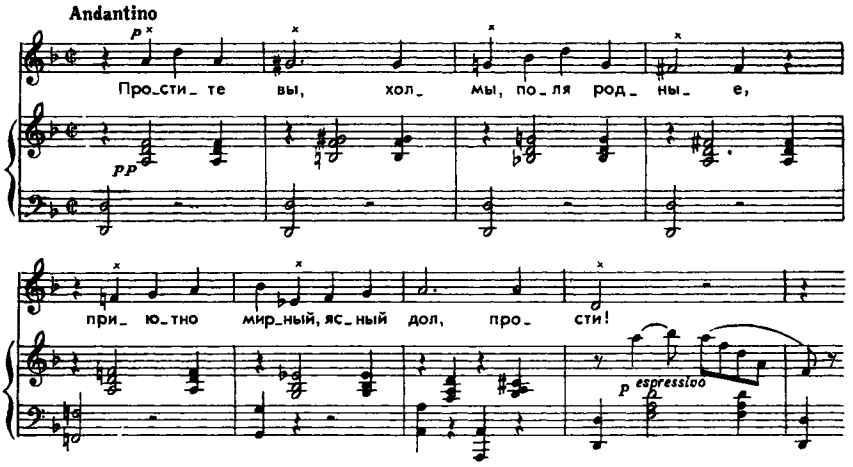
В начале I акта музыкальная характеристика Иоанны складывается постепенно из отдельных фраз, реплик и оркестровых мотивов. Но в сцене № 5, когда Иоанна выходит из толпы народа, чтобы произнести свое вдохновенное пророчество, в ее партии появляются широко развернутые декламационные интонации, полные воли и пафоса. Большой диапазон мелодии, определенность контуров мелодического рисунка, яркость кульминаций вносят новые черты в наметившуюся до того лирическую характеристику героини оперы. В сцене гимна Иоанна запевает молитву, строго и сосредоточенно скандируя каждый звук. Хоральное сопровождение оркестра с пассажами арф подчеркивает возвышенное настроение эпизода. Мелодия гимна, широко распетая тема на $^{6}/_{8}$, опирающаяся на устойчивые звуки лада, типична для тематизма Чайковского такого рода. Мелодия развертывается вверх ровными, плавными волнами, мягко устремляясь к кульминации-вершине, в роли которой выступает тонический звук — *ля-бемоль*:



Гимн принадлежит к тем грандиозным ансамблям с хором, которые по величавости и спокойной строгости можно сравнить с фресковой живописью.

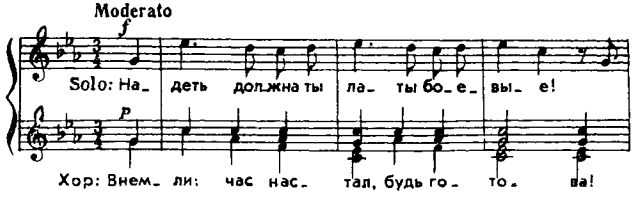
Развернутая характеристика Иоанны дана в ее монологе и сцене с ангелами. Чайковский по-своему толкует здесь образ Девы. У Шиллера Иоанна полна решимости и сознания величия возложенной на нее небом миссии. У Чайковского Иоанна — скорбная, страдающая девушка. С тоской прощается она со всем, что ей дорого. Иоанна полна страха перед будущим, и лишь голоса ангелов придают ей мужество. Чайковский подчеркивает живую человеческую сущность образа. Для него Дева прежде всего юная девушка, решившаяся на трудный подвиг спасения родины. Музыкальная характеристика Иоанны развита скорее в лирико-драматическом, чем в героическом плане.

В речитативном вступлении к монологу объединены основные элементы характеристики образа: элегическая лирика и героический драматизм. Суровая оркестровая тема, с которой начинается сцена, ассоциируется с войной, народными бедствиями. Энергичные патетические фразы вокальной партии: «Да! Час настал!» служат зерном дальнейшего развития героической стороны образа. Однако сразу же появляются и интонации, полные тревоги и сомнений. Образ приобретает внутренне-конфликтный характер. В арии доминирует настроение суровой решимости; ее глубокий, внутренне-сосредоточенный лиризм сродни героической стороне образа. В лирическом эпизоде ощущается возвышенно-патетический строй речей Иоанны, но особую остроту и взволнованность выражает скрытый нисходящий ход с пониженной II ступенью:

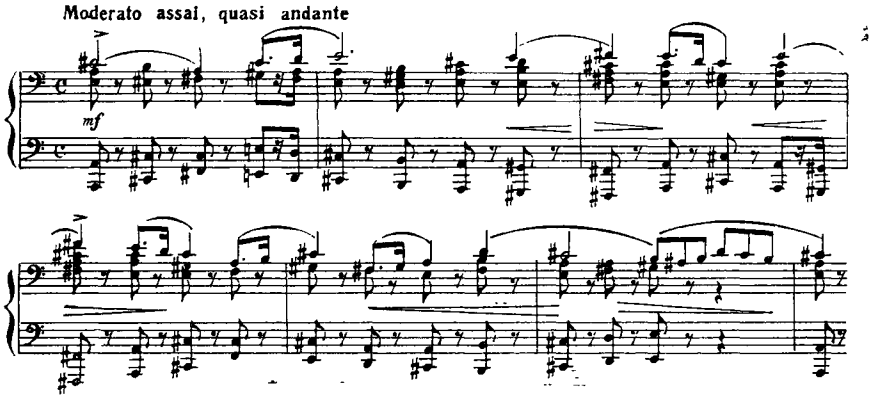


В монологе сочетаются декламационное начало, идущее от выразительного прочтения стихов (возможно, что композитор слышал монолог в чтении Ермоловой), и напевная кантилена. Контрастом лирическому началу монолога служит героический средний эпизод. Но в дальнейшем героическое и лирико-драматическое сливаются.

Финальная сцена с ангелами включает важнейший тематический материал оперы. Мелодия невидимого хора ангелов, символизирующая чувства самой Иоанны, приобретает значение лейтмотива священной миссии. Чайковский создал эту тему, работая над рассказом Иоанны во II акте. Настойчиво повторяющийся мотив декламационного типа определяет всю тему:



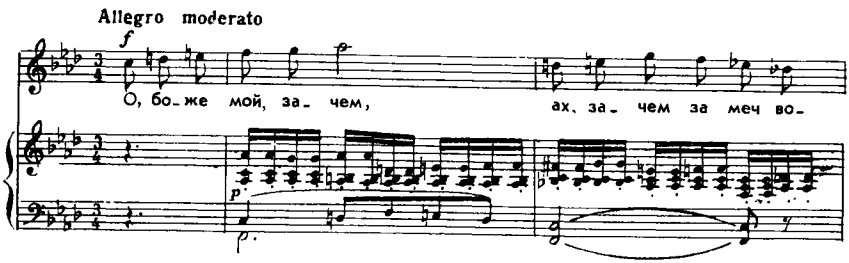
Во II акте возвышенный образ Девы обрисован с наибольшей полнотой. Он приобретает здесь эпическое величие. Рассказ Иоанны, как и тема ее выхода,— музыка высокого вдохновения. Тема, с которой начинается эта сцена,— вариант первого раздела интродукции к опере. Хорал с оттенком маршевости выражает чистоту помыслов, величие духа, внутреннюю сосредоточенность Девы, убежденной в своей избранности:

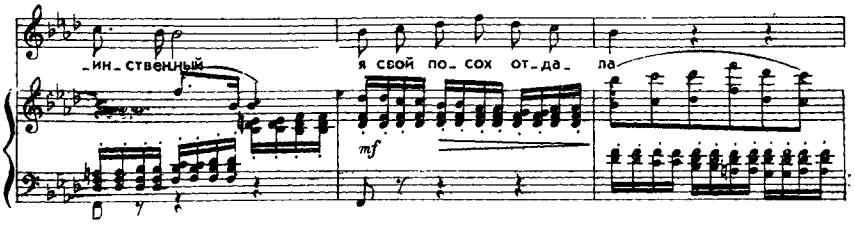


Этим же настроением проникнут выразительный, свободно построенный рассказ Иоанны.

Величаво-возвышенный характер музыки, рисующий Иоанну во II акте, исчезает в III акте. Здесь образ Девы приобретает драматические черты.

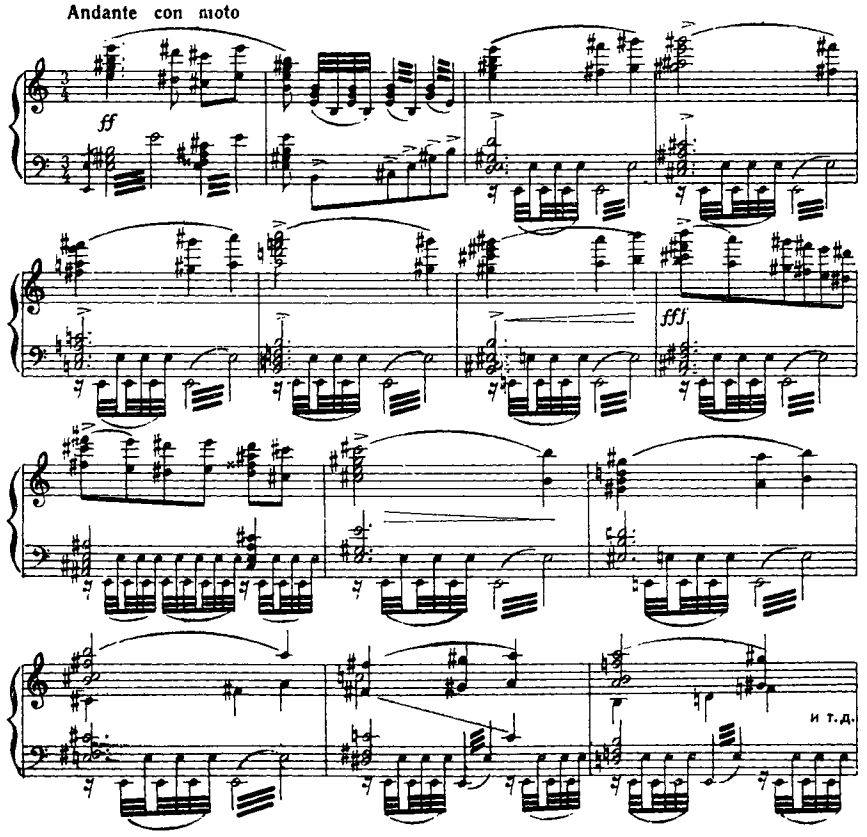
Большая сцена Иоанны и Лионеля в 1-й картине III акта содержит разнообразные интонационные типы тематизма, объединенные общим настроением тревоги и волнения. Первые гневные реплики Девы отличаются необычайной широтой диапазона, энергичной ритмикой и общим подъемом. Переломным моментом служит эпизод боя с Лионелем и победа Девы, приносящая ей внутреннее поражение. Увидев лицо Лионеля, она с первого взгляда влюбляется в него. Эта сцена — замечательный пример оперного симфонизма Чайковского. Тематизм, характеризующий здесь Иоанну, развит как тематизм лирический. Кульминацией служит ариозо «Ах, зачем за меч воинственный» — мелодия, исполненная глубокой печали. Интонационно она развивается из мотива, появившегося в репризе монолога прощания в I акте:





Драматизм реплик Иоанны усиливается по мере углубления ее душевного разлада.

1-я картина IV акта — кульминация светлой, патетической лирики оперы. Иоанна, встретив в лесу Лионеля, не может побороть любви к нему. Широкая, вдохновенная мелодия — тема «торжествующей любви» — одна из самых прекрасных в опере. Она принадлежит к характерным для Чайковского любовно-лирическим образам и отчасти предвосхищает тему любви в «Пиковой даме». Начинаясь с выразительного возгласа — «зерна» темы, она развертывается в широком восходящем движении в виде свободной секвенции. Задержания придают этой мелодии декламационную выразительность:



Широкой разработкой темы любви в дуэте в сущности завершается развитие интонационной сферы Иоанны. Мрачная мелодия шествия на казнь принадлежит к обобщенно-трагическим образам оперы, характеризующим не героиню, а ситуацию действия.

Слияние героического и лирического в образе Девы создало новый для Чайковского женский тип. Новым он был и для русской оперы, так как в ней до того не встречался столь возвышенно-трагический женский образ. И то, что композитор представил свою героиню не отвлеченным олицетворением идеи патриотизма, а человеком живым, любящим и страдающим, придало образу Иоанны особую теплоту.

Характеристика Лионеля не отличается особой оригинальностью. Он освещен «отраженным светом». Не случайно композитор не дал ему большого сольного эпизода. Однако Лионель у Чайковского несравненно облагорожен по сравнению с литературным первоисточником.

Рельефен эпизодический образ графа Дюнуа, обрисованный в дуэте с королем сумрачно-героической темой; запоминается нежный образ Агнессы в ее арии-романсе «Если силы тебе не дано». Образ Карла VII у Чайковского очень близок лирическим героям Гуно или Массне. В особенности это заметно в изящной, но несколько поверхностной мелодии короля в дуэте с Дюнуа. Сочетание мужественной темы Дюнуа и изнеженной мелодии Карла раскрывает конфликт между королем и его рыцарем.

Важное место в «Орлеанской деве», как уже говорилось, занимают ансамбли и хоры. Тематизм их прост и пластичен. Они как бы написаны широкой кистью декоративной живописи. Эти сцены контрастируют с более сложно построенными и внутренне динамичными массовыми сценами «Кузнеца Вакулы» и «Онегина».

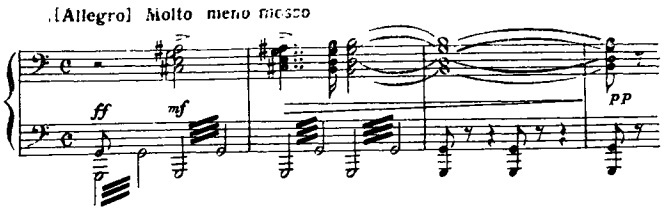
В «Орлеанской деве» нет последовательного проведения метода оперного симфонизма: лирические сцены сквозного развития сочетаются здесь с законченностью и плакатной рельефностью массовых эпизодов, нередко представляющих собой монументальные рондообразные формы. Примером симфонизации оперной сцены здесь, как говорилось, может служить сцена Иоанны и Лионеля в III акте. Содержание ее привлекало Чайковского сложной, психологической ситуацией: герои из смертельно ненавидящих друг друга врагов превращаются во влюбленных. Это заставило Чайковского применить своеобразную двуплановость в музыке, которую можно определить как контрастность внешнего и внутреннего действия.

Сцена начинается батальной симфонической картиной, вводящей в атмосферу героики и драматизма. Симфоническое вступление непосредственно переходит в сцену столкновения Лионеля с Девой. Обе вокальные партии написаны в характере возбужденного декламационного речитатива, их интонации резки, ритмика остра. Этот раздел завершается эпизодом поединка, где партия оркестра не чужда иллюстративности. Иоанна выбивает из рук Лионеля меч и готовится поразить его с героическим возгласом — широко распетой фразой очень широкого диапазона. Но здесь происходит важный перелом в развитии внутреннего действия. Дева видит лицо Лионеля и останавливается: это место выделено типичным для Чайковского приемом — внезапным обрывом бурного движения

Н. Ф. фон МЕКК.
Фотография. 1880 г.

С. П. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ В РОЛИ ИОАННЫ.
«Орлеанская дева». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1945 г.

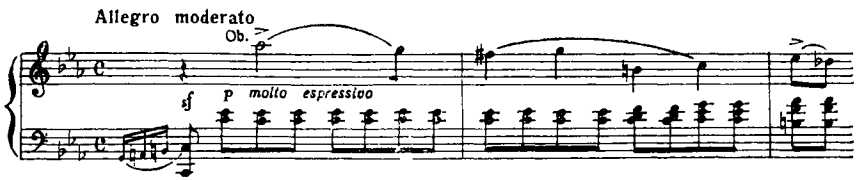
и суровым звучанием «роковых» аккордов тромбонов:

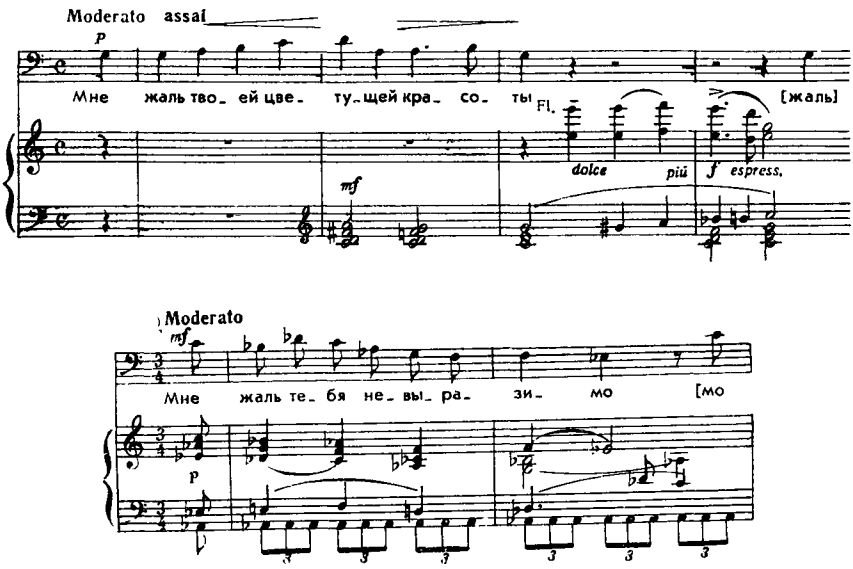


Центральную часть сцены-диалога еще нельзя с полным правом назвать сценой сквозного развития.

Начинается вторая фаза действия. Резко изменяется темп и динамика музыки. Почти без сопровождения оркестра звучат возмущенные реплики Лионеля. В сцене-диалоге использован прием динамических реприз. Здесь ясно выступает двуплановость музыкального развития. Общее «потепление» интонаций, проникновение лирического начала в оркестровую партию предвосхищает момент, когда чувство героев становится взаимным. Грустная жалоба солирующего гобоя, сопровождающая фразы смущенной Иоанны и гневные ответы Лионеля, говорит о многом. Ариозо Лионеля «Молва идет, что ни один твой враг тобой не пощажен» звучит спокойнее и просветленнее, чем его предшествующие исступленные реплики. Эпизод Лионеля является как бы второй темой этого раздела. Реприза первой темы (с солирующим гобоем) — дуэт элегического склада. Второе ариозо Лионеля «Мне жаль твоей цветущей красоты», тонально светлое, контрастное всему предыдущему, своими мягкими интонациями способствует углублению лирического начала. Иоанна в отчаянье. Ее ариозо, о котором уже упоминалось («Ах, зачем за меч воинственный»), образует первую часть новой трехчастной формы с репризой-дуэтом, входящей в центральный раздел картины. Средней частью этой репризной формы служит ариозо Лионеля «Мне жаль тебя невыразимо». Заключительный раздел всей картины снова очень драматичен, но иного характера, чем в начале. В нем господствует настроение скорби и тоски. Признание Лионеля в любви звучит с трагическим пафосом. Сцена появления Дюнуа и сдача Лионеля в плен усиливает драматизм. Кульминацией здесь является заключительная фраза Иоанны.

Анализ сцены Иоанны и Лионеля позволяет проследить последовательность развития интонационного языка, постепенность расширения лирического тематизма. Приводим ряд мотивов и тем в порядке их появления:





По другому принципу построена большая сцена у собора во 2-й картине III акта. Она делится на эпизод декоративного плана — сцену коронационного марша, звучащего торжественно и ярко, и сцену мнимого разоблачения Девы ее отцом. В финале этой картины Чайковский применил прием повторности музыкального материала в рондообразной форме. Три раза обращаются к Деве отец, кардинал и король, три раза грохочет гром, как бы свидетельствуя против Иоанны. Перед этой сценой идет огромный развернутый ансамбль с хором, оканчивающимся фугато. Характер музыки значительно отличается от стиля предшествующей картины на поле боя. Здесь звучит грандиозная, эффектная, но несколько традиционно-оперная музыка. В сфере образов враждебных сил, подымающихся против Девы, выделяется оркестровая тема «судьбы» или «рока», которую иногда называют «темой божьего суда». Она звучит всякий раз перед ударом грома. Эта тема относится к типичным для Чайковского «грозным» образам.

В развитии оперного стиля Чайковского «Орлеанская дева» играет переходную роль. Это был его первый опыт в создании грандиозной музыкальной героической трагедии. Героика и драматизм, перерастающие порой в трагизм, ставили перед композитором новые драматургические задачи, не решенные им здесь до конца. Героика в «Орлеанской деве» не везде свободна от внешней пышности, помпезности; в больших ансамблях нередко ощущается традиционная оперная условность. Введение форм драматургии французской романтической оперы не могло не сказаться и в некоторой статике действия, не свойственной Чайковскому, и в противоречии динамичности музыки и малой подвижности сценического действия в массовых сценах. Однако все это не умаляет завоеваний Чайковского-драматурга в новом для него оперном жанре. Накопление массивной звучности, грандиозность звучания в лучших сценах служат

целям драматургии, подчеркивают значительность совершающегося действия. По-иному, чем прежде, воплотил Чайковский и лирико-драматическую сторону сюжета. Возбужденный характер музыки, резкие смены темпа, прерывистость ритмов, выразительность тембровой стороны и всей оркестровой партии, взаимодействующей с вокальными, высокий пафос лирики — все это новые черты оперного стиля Чайковского, хотя и намеченные в «Опричнике», но не сложившиеся там в зрелую систему драматургических приемов. Воздействие драматического симфонического стиля Чайковского на музыку «Орлеанской девы» выразилось в применении длительных нагнетаний в подходах к кульминациям, во введении резко акцентированных мотивов аккордами в трагических моментах, в конфликтном развитии тематизма, раскрывающего лирическую драму.

●

В начале 80-х годов, Чайковский, разочарованный сценической судьбой «Орлеанской девы», начинает думать о сочинении новой оперы. 5 мая 1881 г., через три месяца после премьеры «Орлеанской девы», композитор написал К. Ю. Давыдову, прося прислать ему неиспользованное последним либретто В. Буренина по «Полтаве» Пушкина. «Я начинаю испытывать смутное поползновение приняться опять за оперу,— пишет он,— и сюжет *«Полтавы»* очень соблазняет меня» [29].

Давыдов незамедлительно выслал либретто, но оно не понравилось Чайковскому. Годом позже он рассказал об этом Н. Ф. фон Мекк в письме от 29 мая 1882 г.: «Еще год тому назад *К. Ю. Давыдов* (директор Петерб[ургской] консерв[атории]) прислал мне либретто *«Мазепа»,* переделанное Бурениным из поэмы Пушкина *«Полтава»*. Мне оно тогда мало понравилось, и хотя я пытался кое-какие сцены положить на музыку,— но дело как-то не клеилось, я оставался холоден к сюжету и, наконец, оставил и думать о нем. В течение года я много раз собирался отыскать другой сюжет для оперы, но тщетно» [30].

Осенью 1881 г. Чайковский снова увлекся сюжетом «Ромео и Джульетты». В письме к брату М. И. Чайковскому от 3 октября композитор пишет: «Сомнительная судьба «Орлеанской Девы» была для меня в последние дни в Москве, и особенно дорогой, *ножом вострым.* Но клин вышибается клином, и вот я дорогой все соображал, какой бы мне найти сюжет для новой оперы (*Мазепа* мне не нравится, я не могу им увлечься), и после долгого обдумывания я пришел к мысли, что к моим способностям всего более подходит хотя и старый, но вечно новый сюжет *Ромео и Юлии.* И вот уже теперь безвозвратно решено: я буду писать оперу на эту тему. Чувствую, что, если постараюсь, выйдет хорошо, и это меня совершенно примирило с мыслью о непрочности *Девы»* [31].

По-видимому, именно в это время был сделан набросок сцены расставания Ромео и Джульетты, который после смерти композитора лег в

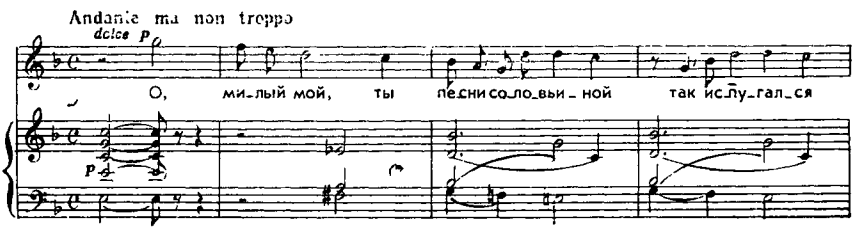
---

[29] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 96.
[30] Там же, т. XI. М., 1966, стр. 135—136.
[31] Там же, т. X, стр. 231.

основу законченного С. И. Танеевым «Дуэта Ромео и Джульетты» для сопрано и тенора с оркестром. Сохранились карандашные пометки Чайковского в тексте 5-й сцены III действия трагедии «Ромео и Джульетта» в 3-м томе собрания сочинений Шекспира в личной библиотеке композитора[32]. Судя по работе Чайковского над текстом, он проектировал именно оперную сцену, а не концертный дуэт; кроме влюбленных, в действии участвует кормилица Джульетты. Чайковский несколько сократил текст, приспособил его для дуэтной формы и вписал свои варианты слов. В наброске использованы темы его одноименной увертюры-фантазии, окончательную редакцию которой композитор сделал незадолго до того — в 1880 г. В эскизе полностью выписаны вокальные партии, но сопровождение дано только местами, большей частью неполно. Перед вступлением голосов оставлено место (может быть, для оркестровой интродукции?). В редакции Танеева вступление и заключение дуэта написаны на материале симфонической увертюры Чайковского.

Можно лишь сожалеть о том, что Чайковский не написал оперу «Ромео и Джульетта». Набросок сцены расставания пленяет выразительной пластичностью мелодии. Композиция дуэта, по-видимому, была подсказана строением шекспировской сцены, в которой есть своеобразная «реприза». Это наводит мысль на музыкальную репризу с изменением партий, т. е. мелодия, бывшая ранее в партии Джульетты, передается Ромео, и наоборот[33]. В коротких репликах кормилицы можно угадать выразительную интонационную характеристику этого персонажа, оттеняющего лирические образы Ромео и Джульетты.

В дуэте два раздела, различных по тональности. Первый раздел в фа-мажоре построен в виде диалога, главной темой его служит выразительная мелодия, нисходящая от высокого звука, как бы от кульминации, данной в самом начале:



Ре-бемоль-мажорный раздел есть собственно дуэт, т. е. эпизод совместного пения. Как раз в нем использованы темы побочной партии симфонической увертюры.

Не сохранилось документальных данных, раскрывающих, почему композитор не продолжил работу над «Ромео и Джульеттой». Можно лишь

---

[32] Перевод Н. Соколовского. Том издан в 1880 г., что опровергает предположения о более ранней датировке наброска.

[33] В том месте, где предполагается реприза, Чайковский сделал примечание: «От *а* до *б*, но наоборот, т. е. Юлия говорит, что пора, жаворонок, а Ромео — соловей».

предположить, что после «Орлеанской девы» он, возможно, стремился к «русскому» сюжету.

31 октября 1881 г. Чайковский посмотрел в киевском театре пьесу Л. Н. Антропова «Ванька-ключник», написанную по повести Д. В. Аверкиева «Хмелевая ночь». На следующий день он отправил П. И. Юргенсону письмо с просьбой достать ему пьесу и переслать в Рим, куда он собирался выехать. «Пусть как можно скорее пиеса будет в Риме, дабы, приехавши туда, я бы мог решить, делать из нее оперу или же писать *Мазепу*. Сюжет *Ваньки-ключника* очень симпатичен... Я видел вчера пиесу эту здесь в театре, и мне она нравится» [34].

Действие столь пленившей Чайковского пьесы происходит в XVII *в.* в поместье знатного князя Волконского. В его доме живет бедная сирота Даша; некоторое время тому назад она, по принуждению, стала любовницей князя. Однако, женившись на девушке своего круга, князь решает и Дашу выдать замуж за ключника Ваню. Даша полюбила Ваню, но на Ваню неизгладимое впечатление произвела красота молодой княгини, которая тоже не осталась к нему равнодушной. В отсутствие князя влюбленные объяснились и отдались своей страсти. Даша, подозревая жениха в измене, жаркой летней ночью становится свидетельницей свидания любовников в саду. Поддавшись чувству ревности, она выдает их князю. Конец пьесы трагичен.

Трудно решить — что́ именно привлекло Чайковского в этой истории. Вероятно, бурный и внезапный расцвет «грешной» любви ключника и княгини. В течение целого месяца композитор был сильно увлечен «Ванькой-ключником».

«Сейчас я написал Петру Ивановичу (Юргенсону.— *Н. Т.*), чтобы он заказал... либретто на сюжет «Ваньки-ключника»,— пишет он брату Анатолию 16/28 ноября,— чувствую, что могу хорошо сделать музыку к этому сюжету; в нем есть что-то забирающее, вдохновляющее меня» [35].

В упомянутом письме к П. И. Юргенсону есть одно чрезвычайно интересное признание Чайковского. Прося заказать либретто по пьесе «Ванька-Ключник» какому-нибудь сведущему в этом деле литератору, Чайковский признается: «Чувствую, что на этот незатейливый сюжет я могу сделать хорошую, прочувствованную музыку»,— и далее: «Музыка просто *прет* из меня, и, если *Ванька-ключник,* хорошо сделанный, будет в моих руках, я отличусь» [36].

Интересно, что Чайковский сравнивает этот «незатейливый» сюжет с «Ромео и Джульеттой». Он пишет в этом же письме: «Мне не нравится, что у Антропова в сцене любви, ночью, в саду, *Дашутка* все время сидит в своем шалаше. Для того чтобы любовные излияния получили надлежащее и вполне соответствующее музыкальное воспроизведение, нужно, чтобы не только любовники предполагали себя одинокими, но чтобы и зрители не видели третьего лица. Дашутка может подкрасться в конце сцены.

---

[34] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 259.
[35] Там же, стр. 270.
[36] Там же, стр. 269—270.

Иначе она будет стеснять и охлаждать меня. Между тем эта ночная сцена — самая важная для музыки, в ней вся суть; это нечто вроде *Ромео и Юлии,* и я чувствую, что могу показать себя с хорошей стороны, если Дашутка не будет мешать»[37].

Приведенный фрагмент письма еще раз подтверждает основное условие, при котором Чайковский мог увлечься сюжетом, он должен ощущать героев как живых людей, пережить с ними их чувства и страсти, думать их мыслями. Характерно, что такое «вживание в образы» он считал обязательным для вдохновенного творчества.

Однако дело с «Ванькой-Ключником» расстроилось. Либретто не было заказано, а потом композитор охладел к сюжету. К концу года он вернулся к мыслям о «Мазепе» и уже в конце ноября 1881 г. принялся за сочинение музыки.

●

Опера «Мазепа» создавалась долго и, по сравнению с прежними сочинениями, с большим трудом. Мы уже упоминали, что летом 1881 г. Чайковский начал было писать музыку к «Мазепе», но оставил работу. Судя по дневнику композитора, относящемуся к летним дням 1881 г., он сочинил эскизы четырех сцен из I акта оперы: ариозо Марии и диалог с Андреем, сцену приема Мазепы, танцы и начало сцены ссоры[38]. Затем наступил длительный перерыв до конца года. В августе Чайковский писал Танееву: «Думал было приняться за оперу, у меня под руками порядочное либретто, и я в часы досуга написал уже 4 номера. Но они все мне противны, и я чувствую, что усилий воли только и хватило, что на 4 номера»[39].

Главной причиной затрудненности творческого процесса была известная холодность композитора к сюжету, хотя он, пережив увлечение другими темами, все же вернулся к нему. Позже Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «Хотелось приняться именно за оперу, и вот в один прекрасный день я перечел либретто, перечел поэму Пушкина, был тронут некоторыми красивыми сценами и стихами и начал со сцены между Марией и Мазепой, которая без изменения перенесена из поэмы в либретто»[40].

Новое увлечение было опять неглубоким, и сочинение оперы снова приостановилось. Чайковский закончил «Трио памяти великого артиста» и начатую летом 1881 г. «Всенощную», а твердое решение продолжать «Мазепу» еще не было принято. Весной 1882 г. в Москве Чайковский встретился с известным антрепренером М. В. Лентовским, который хотел открыть организованный им новый театр оперным спектаклем с музыкой Чайковского. Так как спецификой своего театра Лентовский решил сделать феерический характер постановок, то и сюжеты, предложенные

---

[37] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, стр. 269—270.

[38] Существуют записи текста ариозо Андрея из I акта с датой 8 и 10 июня; эскиз музыки соло Марии соль минор из сцены № 2 со словами из Данте датирован 13 мая. 15 июня сделан набросок одной из тем «Гопака» (2-я тема). Эскиз тем, близких музыке сцены ссоры, датирован 23 июня. Все это заставляет думать, что первыми были сочинены именно начальные сцены.

[39] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 204.

[40] Там же, т. XI, стр. 136.

Чайковскому, были в определенном духе. Композитор мог выбирать между «Садко», по былинам новгородского цикла, «Коромысловой башней», по старому русскому преданию, и пьесой А. Потехина «Доля-горе». Одно время Чайковский подумывал о «Садко», но вскоре его взаимоотношения с Лентовским прекратились.

В мае 1882 г. Чайковский опять принялся за «Мазепу». «Занимаюсь аккуратно,— пишет он Модесту Ильичу,— но не увлекаюсь, не испытываю и двадцатой доли того вдохновения и любви к своему нарождающемуся детищу,— какие испытывал прежде, особенно относительно некоторых детищ» [41].

Работа наладилась только к середине лета в Гранкине. 30 июня Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «Работаю очень усердно и аккуратно. Мало-помалу у меня появилось если не пылкое увлечение к моему сюжету, то, по крайней мере, теплое отношение к действующим лицам» [42].

Композитор переделывал либретто и набросал эскизы разных сцен оперы. Сначала были готовы эскизы сцен Андрея в III акте и заключительных сцен оперы. В то же время наметилась симфоническая «Интродукция» и первый хор девушек. После этого Чайковский дописывал начатое в прошлом году I действие. В конце июля и в августе он работает над сценой в темнице. 15 сентября 1882 г. композитор сообщил Юргенсону: «Я кончил сочинение оперы и принимаюсь за оркестровку. *Мне кажется,* что это будет хорошая опера» [43].

Накануне этого дня он писал Н. Ф. фон Мекк: «Никогда еще так трудно мне не давалось какое-нибудь большое сочинение, как эта опера... В прежнее время я предавался труду сочинительства так же просто и в силу таких же естественных условий, на основании каких рыба плавает в воде, а птица летает в воздухе. Теперь — не то. Теперь я подобен человеку, несущему на себе хотя и дорогую, но тяжелую ношу, которую во что бы то ни стало нужно донести до конца» [44].

Оркестровка оперы растянулась на значительный период времени. В Каменке композитор инструментовал I акт; после этого последовал перерыв в работе, которая возобновилась лишь в январе 1883 г. Партитура была закончена 16 апреля 1883 г.

В июле того же года клавирасцуг «Мазепы» был напечатан. Оперу стали готовить к постановке оба столичных театра: Мариинский и Большой. Премьера в Москве состоялась 3 февраля 1884 г.; премьера в Петербурге — 6 февраля. В течение первого сезона Чайковский внес в оперу ряд изменений. Таким образом, «Мазепа» имеет две редакции: предварительную и окончательную.

Сценическая судьба «Мазепы» была в целом удачной, несмотря на сравнительно негромкий успех петербургской премьеры. Опера сохранялась в репертуаре в течение двух сезонов и нашла прекрасных исполнителей в лице артистов Э. Павловской (Мария), Б. Корсова (Мазепа),

---

[41] Там же, стр. 120.
[42] Там же, стр. 158.
[43] Там же, стр. 218.
[44] Там же, стр. 216.

А. Крутиковой (Любовь), Д. Усатова (Андрей). И в наше время она принадлежит к репертуарным произведениям, идущим на многих сценах оперных театров СССР.

●

«Мазепа» — второе обращение Чайковского к Пушкину. На этот раз источником оказалась поэма-эпопея, воспевающая поворотный момент в истории России начала XVIII в.

Выдающийся советский пушкинист Д. Д. Благой пишет о поэме Пушкина: «„Полтавой“ Пушкин создал, вслед за своей же исторической трагедией о царе Борисе, дотоле отсутствовавший в литературе синтетический вид *исторической* поэмы. Причем сама на первый взгляд действительно странная и совершенно необычная композиция «Полтавы»...— перерастание узколичной любовной драмы Мазепы и Марии в героическую патетику Полтавской битвы — явно не случайна, а, наоборот, соответствует глубокому идейному смыслу произведения и даже прямо несет в себе и раскрывает собой этот внутренний смысл» [45].

Именно слиянием начала общественно-политического («судьбы народной») и личного («судьбы человеческой») поэма Пушкина привлекла Чайковского, так как он стремился теперь не только к «интимной драме», но и к сложной, многоплановой трагедии.

В творческой эволюции Чайковского как оперного композитора «Мазепа» занимает важное место. Сгущение темных сторон жизни, обострение общественных противоречий, усилившаяся чуткость Чайковского к человеческим страданиям, стремление выразить в музыке протест против угнетения личности способствовали все более глубокому проникновению трагического начала в его творчество. Если уже в «Орлеанской деве» трагедийная концепция сочетала драму народа и драму самой героини, то в «Мазепе» все стало еще более сложным: драма личностей неотделима от драмы политической. Не случайно создание оперы проходило замедленно, с трудом. Драматургическая задача была в какой-то мере для Чайковского новой и требовала иных приемов выразительности не только по сравнению с операми московского периода, но и с «Орлеанской девой». Однако композитор создал произведение если не вполне ровное по качеству музыки, то в целом ярко-театральное и впечатляющее.

В течение работы над оперой Чайковский несколько изменил акценты. Заинтересовавшись, по-видимому, сперва лирической стороной сюжета — драмой Марии, композитор постепенно все большее внимание уделяет конфликту между Мазепой и Кочубеем, выступающих носителями различных политических идей. Не случайно образ отца Марии, приобрел черты возвышенного благородства, а сцена казни стала трагической кульминацией оперы.

В «Мазепе» — несколько взаимодействующих сюжетных линий: любовь Марии, ее уход из дома к Мазепе, месть Кочубея; измена Мазепы, его честолюбивые планы и поражение; борьба Кочубея против Мазепы,

---

[45] Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 200.

любовь Андрея к Марии и т. п. Казалось бы, обращение к такому сюжету противоречило высказанной несколькими годами раньше мысли Чайковского, что ему нужен оперный сюжет, в котором все действие посвящено одному мотиву, одному чувству[46]. Но это противоречие кажущееся, так как сюжетные линии «Мазепы» раскрывают одну тему: трагическая судьба Кочубея есть следствие политической измены Мазепы.

В «Мазепе» сказалась близость к романтическим «драмам судьбы». Композитор подчеркнул роковой, неодолимый характер сердечного влечения Марии к Мазепе, гибельность этой страсти, подчеркнул ту фатальную роль, которую сыграл Мазепа в судьбе всей семьи Кочубея. Но в то же время все эти обстоятельства явились следствием честолюбия и властолюбия Мазепы и вытекают из сложившихся личных и общественных отношений. Линия поведения гетмана, несмотря на искренность его чувства к Марии, приводит к гибели всех участников драмы.

Противопоставление Кочубей — Мазепа дано с большим тактом. Герои оперы — живые люди, обуреваемые страстями. Но Кочубей — сторонник правого дела, и его месть вызывает сочувствие, тогда как Мазепа — носитель отрицательного начала.

Сложность драмы отразилась уже в либретто, которое Чайковский переделал по-своему. В первоначальном варианте I акт включал и сцену ссоры и сцену заговора Кочубея против Мазепы в одной картине. В конце декабря 1882 г. Чайковский прислал из Парижа Э. Ф. Направнику либретто с просьбой высказать свое мнение. «Не находите ли нужным какие-либо изменения или сокращения, — писал Чайковский, — особенно прошу Вас, милый друг, обратить внимание на 1-й акт. Не лучше ли разделить его на две картины? Не закончить ли первую уходом *Мазепы*?»[47]

Направник высказался за разделение на две картины. Вторая картина (заговор Кочубея) вполне самостоятельна, хотя ее «финальный» характер выражен в том, что в ней нет сольных эпизодов и преобладает форма ансамбля с хором, типичная для заключительных этапов оперного действия.

В трех картинах центрального — II — акта драма подходит к развязке. Крайние картины посвящены Кочубею; средняя картина показывает поворот в судьбе Марии — от счастья к горю и безумию. Драматургия этой картины — замечательный образец трагедийного оперного действия. В III акте происходит развязка остальных сюжетных линий: бежит Мазепа, гибнет Андрей, судьба Марии предопределена ее безумием. Ясность и отчетливость трагедийного действия нашли отражение в четкости форм музыкального развития.

«Мазепа» — самая жестокая из русских классических опер. Обилие страшных событий — заключение, пытка, казнь героя, безумие героини, — остроконфликтный характер многих сцен выделяют ее из числа всех опер Чайковского. Очень редко встречается в оперной драматургии XIX в. функция I акта, подобная I акту «Мазепы», т. е. наличие напряженнейшей

---

[46] См. письмо Чайковского В. В. Стасову от 8 апреля 1877 г — П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 118.

[47] Там же, т. XI, стр. 302.

кульминации в самом начале действия. Такое построение обязывало ко многому, и прежде всего к неослабному нарастанию драматизма в последующих актах. Драматургия такого рода требовала от композитора огромного напряжения сил, тем более что творческая задача при сочинении «Мазепы» была в какой-то мере противоположна цели, поставленной им, например, в «Евгении Онегине». Нужно было найти новую драматургию показа необыкновенных событий в необыкновенных обстоятельствах.

Но исключительность ситуаций в «Мазепе» не повлияла на правдивость изображения характеров героев, выражения их чувств и страстей. Все они, в особенности Мария и Кочубей, обладают противоречивыми человеческими качествами.

Образ Марии у Чайковского, развиваясь, проходит три стадии. В I акте Мария обрисована страстной, пылкой натурой. В то же время Чайковский придал ее облику черты пленительной мягкости. Пушкин, характеризуя героиню своей поэмы, оттеняет волевые черты в характере Марии [48]. Чайковский же подчеркнул скорее не сознательную волю Марии, а фатальность ее неудержимой любви к Мазепе. Во II акте раскрываются новые черты образа — гордость, чувство собственного достоинства, которые сочетаются со всепоглощающим порывом страстной любви. Заключительная стадия развития образа Марии начинается со сцены Марии с матерью. Богато одаренная, способная глубоко и сильно чувствовать девушка не может вынести противоречия между образом идеального возлюбленного, созданного ее пылким воображением, и подлинным Мазепой, жестоким палачом ее отца. Безумный бред Марии в III акте основан именно на открытии, поразившем Марию. Двойственный облик Мазепы — прекрасного, царственного возлюбленного и свирепого волка — витает в ее омраченном воображении:

Я принимала за другого
Тебя, старик. Оставь меня.
Твой взор насмешлив и ужасен.
Ты безобразен. Он прекрасен:
В его глазах блестит любовь,
В его речах такая нега!
Его усы белее снега,
А на твоих засохла кровь!

Чайковский углубил музыкальный образ Марии, он вложил в ее уста нежную колыбельную песню. Склонившись над умирающим Андреем, она принимает его за спящего младенца. Сломанная женская судьба, поруганная любовь, загубленная человеческая жизнь! И все же в ней живы извечно женственные, святые, материнские чувства.

---

[48] Пушкин, описывая Марию, говорит о ней:

...с неженскою душой
Она любила конный строй,
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки...

Первоначально опера заканчивалась сценой Марии и крестьян: она видит подруг, вспоминает, как гадала с ними на венках, запевает песню из I акта и внезапно бросается в реку. Люди вытаскивают ее, но уже бездыханную. Народ выражает сожаление о погибшей молодой жизни. Слышен победный марш приближающегося русского войска. В такой редакции опера шла на первых представлениях. Но уже в марте 1884 г. композитор прислал Направнику переделки. Главной была новая концовка оперы: Чайковский снял народную сцену с хором и закончил «Колыбельной».

Рассматривая первый вариант окончания, нельзя не признать его логичным: драма Марии проходит в присутствии народа, свидетеля трагедийного действия, и естественна ее развязка в народной сцене. Однако новый вариант оказался более тонким. Противоречие между лирикой «Колыбельной» и безысходным положением Марии есть особая форма воплощения трагического начала. И Чайковский очень хорошо сознавал это. Новый вариант заключения оперы стал окончательным.

Образ Кочубея обрисован с большой теплотой. Композитор наградил своего героя возвышенной душой, величием духа, волей недюжинного человека. Образ Кочубея также проходит три стадии развития. В I акте более всего подчеркнут гнев оскорбленного отца. Сцена в темнице раскрывает величие души и сильную волю Кочубея. В сцене казни образ Кочубея достигает наивысшего развития, приобретая эпический характер.

Мазепа — антипод Кочубея. Чайковский создал многогранный образ хитрого гетмана. Он предстает и как жестокий, властолюбивый тиран и как любовник. Две лейттемы Мазепы символизируют две главные стороны его образа: злобную силу и непреклонное стремление к власти. Мазепа — политический авантюрист. В то же время Чайковский ввел в его партию несколько лирических ариозо, выражающих его чувство к Марии. Наиболее известное из них «О Мария!» было сочинено уже после окончания оперы по просьбе исполнителя партии Б. Б. Корсова. По документальным данным история этого ариозо была такова: когда Корсов обратился к Чайковскому с просьбой написать для него ариозо, композитор набросал сольный эпизод, характеризующий властную и мстительную натуру гетмана. В записной книжке Чайковского 1883 г. есть короткая заметка, датированная 30 ноября: «... уехал с Иваном к Юрг[енсону] (не застал) и к Корсову. Посл[едний] забраковал мое ариозо, нужд[ается] в любовной мелодии» [49]. Сын артиста Малого театра Н. Н. Вильде вспоминает обстоятельства, связанные с историей возникновения ариозо: «Вспомнилась мне генеральная репетиция «Мазепы», вспоминались встречи с Чайковским, вспомнилось, как создавалось вставное ариозо «О Мария!», написанное по просьбе Корсова. Я помню завтрак в номере Корсова, на который пришел Чайковский со свертком в руках... Чайковский развернул сверток, сел к пьянино. Я, как сейчас, помню мотив этой вещи. Она начиналась словами «Смирю я злобу шумом казни» и не удовлетворила Корсова —

---

[49] Записная книжка Чайковского № 7. Архив Дома-музея Чайковского в Клину, а², № 7.

Не то,— сказал он,— нужно что-нибудь любовное, рисующее чувства Мазепы и Марии, нужны любовь и сожаленье.— Подумаю,— сказал Чайковский.— А через несколько дней ариозо «О Мария!» было готово»[50].

По-видимому, первоначально задуманное ариозо больше подходило к образу коварного Мазепы, которого Пушкин в предисловии к поэме охарактеризовал следующими словами: «Мазепа есть одно из самых замечательных лиц той эпохи... История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварствах и злодеяниях, клеветником Самойловича — своего благодетеля, губителем отца несчастной своей любовницы, изменником Петра перед победою, предателем Карла после его поражения».

Лирический герой оперы — казак Андрей, влюбленный в Марию, создан Чайковским почти заново[51]. Самоотверженная любовь Андрея к Марии, его преданность семье Кочубея оттеняют хищный эгоизм Мазепы. В III акте показано, как Андрей пытается убить Мазепу, но сам сражен его пулей. Его образ рисовался композитору в какой-то мере близким образу Ленского.

Очень развита роль жены Кочубея. Мстительная, гордая казачка во 2-й картине I акта и убитая горем женщина во II акте — вот два облика матери Марии. Отправным моментом в создании первой стадии этого музыкального образа для Чайковского, вероятно, были строки Пушкина:

И гнева женского полна,
Нетерпеливая жена
Супруга злобного торопит.
В тиши ночной, на ложе сна,
Как некий дух, ему она
О мщеньи шепчет, укоряет,
И слезы льет, и ободряет,
И клятвы требует — и ей
Клянется мрачный Кочубей.

Во 2-й картине I акта она обращается к мужу с гневными страстными речами, именно ей принадлежит ведущая партия в ансамбле заговора. Тем бо́льший контраст представляет собой ее трагический образ во 2-й картине II акта.

●

В основе оперной драматургии «Мазепы» лежит принцип сквозного музыкального развития, объединяющего отдельные, внутренне законченные сольные и ансамблевые эпизоды в композицию большого плана. Тональное развитие, интонационные связи, динамика темпов служат средством объединения эпизодов при помощи «вторжения» их друг в друга. Драматический характер развития действия сказался в чрезвычайной динамичности всех форм «Мазепы». Здесь уж нет, например, больших, несколько статичных, замкнутых ансамблей с хором, подобных ансамблям

---

[50] Н. Вильде. Возобновление и воспоминание (Большой театр. «Мазепа»). Журнал «Рампа и жизнь», 1917, стр. 4—5.

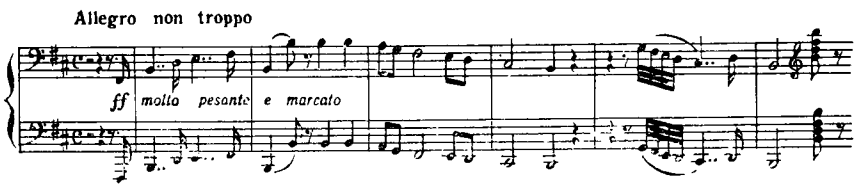
[51] В «Полтаве» выведен безымянный казак, влюбленный в Марию.

«Орлеанской девы». Ансамбли «Мазепы» нередко возникают (или, наоборот, обрываются) в самом течении драматической сцены. Например, ансамбль с хором в сцене ссоры насыщен действием, он прерывается напряженной сценой ухода Марии.

Большое значение в драматургии «Мазепы» имеют диалоги. В этом отношении опера предвосхищает драматургические особенности «Чародейки». Нередко Чайковский применяет в «Мазепе» сложные, свободно построенные формы. Примером может служить сцена казни, в которой хор народа прерывается контрастным эпизодом пьяного казака; затем следуют шествие гетмана и выход Кочубея и Искры, их молитва и последняя сцена. Все эти события объединены в живой и гибкой музыкальной форме.

Трагическое содержание «Мазепы» вызвало к жизни новые формы оперного симфонизма Чайковского. В «Мазепе» композитор по-новому объединяет вокальные и оркестровые партии. Это не значит, что он отказался от доминирования вокального начала как выражения индивидуального, личного. Вокальные партии «Мазепы» выразительны и всесторонне обрисовывают героев. Однако партия оркестра здесь начинает играть особую роль, создавая в сочетании с вокальной глубокий, нередко многозначный музыкальный образ. В «Мазепе» есть несколько лейттем, проходящих исключительно в оркестре, чего не было ни в одной из предыдущих опер Чайковского. Это — лейттемы самого Мазепы.

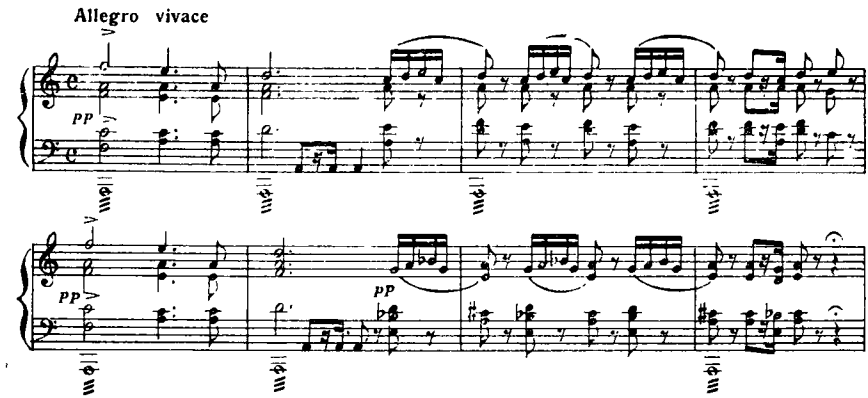
Чайковский подчеркнул две черты характера Мазепы: жестокость и властолюбие. Опера начинается с первой лейттемы Мазепы. Тема состоит из двух звеньев, которые в дальнейшем отделяются друг от друга и существуют в качестве самостоятельных мотивов. Первое звено — суровая фраза подчеркнуто-восходящего движения — образ непреклонной воли гетмана; второе — столь же резкое нисхождение с торможением на V и II ступенях:



«Врезающаяся» в слух тема позволяет сразу же воспринимать ее в любых ситуациях как фатальный, жестокий образ. Эта тема очень широко использована в музыке оперы. Она появляется в сцене ссоры (когда гетман угрожает счастью семьи Кочубея) и получает все бо́льшее развитие в партии оркестра по мере того, как разгорается злоба Мазепы. Она же непреклонно и грозно звучит в конце 1-й картины. В оркестровом вступлении к сцене «В темнице» первый мотив темы играет роль «взрывающего» начала, противопоставленного музыке «украинской ночи» и темам страдающего Кочубея. Сходную роль она играет во вступлении ко 2-й картине II акта, в драматическом монологе Мазепы. Но особенное значение она приобретает в заключение сцены Марии с матерью, как бы символизируя будущую

гибель беззащитных женщин от произвола Мазепы. Так же резко проведена она и в заключение сцены казни Кочубея. На этом собственно кончается роль ее как «рокового» лейтмотива. Она появляется еще раз в сцене бегства Мазепы как символ крушения его честолюбивых планов, но звучит здесь приглушенно, мрачно, как бы потеряв свою прежнюю неукротимую энергию.

Вторая лейттема Мазепы, связанная с его мечтами о троне, появляется впервые только во 2-й картине II акта. Это — эпизод тихого, проникнутого тревогой марша. Он возникает в оркестре, обрамляя рассказ Мазепы о заговоре против Петра. Внутренняя напряженность этого образа выражена в упругом ритме, в гармонизации, опирающейся на так называемые побочные ступени мажорного лада. Тема проходит на фоне глухого остинато литавр, интонирующих звук *ля*, который служит то III ступенью фа-мажорного трезвучия, то I ступенью ля-минорного, то V ступенью ре-минорного. Сама мелодия с ее нисходящим от высокого звука движением полна мрачного величия:



В сцене Марии с матерью Чайковский использует эту тему для создания второго плана: пораженная вестью о предстоящей казни отца, Мария теряет сознание, мать в отчаянии взывает к ней — нужно спешить на поле казни, умолять гетмана о милости. И в этот драматичнейший момент за сценой раздаются звуки марша, создавая ощущение надвигающейся опасности, неотвратимости беды.

На этой же теме построено шествие Мазепы в сцене казни. Сначала марш слышится за сценой, он использован в качестве войсковой музыки гетмана. Потом шествие проходит через сцену, марш звучит подавляюще, как бы сметая все предшествующее (хор народа и песню пьяного казака).

Остальные герои оперы не имеют лейтмотивов (кроме второстепенного персонажа Орлика, постоянно сопровождаемого коротким, острым мотивом, своеобразной «музыкальной маской»). Это имеет свое значение. Из всех героев оперы только Мазепа характеризуется не только своими речами, но и той ролью, которую он играет в судьбе других людей. Именно лейттемы рисуют образ жестокого и честолюбивого тирана.

Но в опере есть ряд разнообразных инструментальных характеристик, которые дополняют образы, создаваемые вокальной музыкой. Они относятся иногда не к героям, но к ситуации. В особенности много таких тем в сцене ссоры.

Но, конечно, этим не исчерпывается роль оркестра в «Мазепе». Партитура оперы изобилует многими выразительными самостоятельными эпизодами. Это — интродукция, в которой образу Мазепы противопоставлена картина тихой, мирной жизни в доме Кочубея. Это драматические антракты к 1-й и 2-й картинам II акта; это — большая симфоническая картина «Полтавский бой», музыкально-батальная сцена, где использованы в качестве программно-симфонического материала тема древнерусской «Славы» (образ Петра) и мелодия молитвы перед боем о даровании победы. Кроме того, в «Мазепе» большую роль играют оркестровые репризы вокальных эпизодов. Оркестр «Мазепы» отличается не только обычной для Чайковского выразительностью, красочностью и полнотой звучания, но поражает широтой развития симфонических полотен. По многоплановости и полифоничности ткани партитура «Мазепы» близка к симфоническим партитурам Чайковского этих лет. В дальнейшем эта черта еще усилится, и оркестр «Чародейки» и «Пиковой дамы», а также «Иоланты» по тонкости выражения, по значительности своей роли в развитии музыкально-образной сферы будет играть еще более важную роль.

Симфонизирующее начало влияет и на формообразование «Мазепы» и на трактовку оперных форм. В особенности это заметно в больших сценах с участием хора. Жанр трагедийной оперы диктовал широкое применение народных сцен; как уже говорилось, все важнейшие моменты драмы происходят в присутствии народа. Новая симфоническая трактовка хоровых сцен, значительно отличающая их как от народных сцен «Кузнеца Вакулы» и «Онегина», так и «Орлеанской девы», выражена уже в первом хоре девушек. Чайковский создает в этом эпизоде гибкую трехчастную форму, крайними разделами которой служат строфы песни девушек, а средним разделом — диалог Марии с подругами. Тот же принцип положен в основу сцены причитаний матери с хором. Здесь только нет контраста разделов: обрамляющий хор девушек и соло матери проникнуты одним настроением горестного уныния. Хоры девушек, как начальный, так и в сцене причитаний, играют роль хоров «обстановки действия».

Еще более ясно принцип активного драматического формообразования народных сцен выступает в сцене ссоры и в сцене казни. Хоровые эпизоды тесно связаны со сквозными действиями героев. В сцене ссоры после обмена героев речитативными репликами начинается центральный ансамбль с хором «Старец безумный, скажи», написанный в трехчастной репризной форме. Но уже в заключение его первой части внедряются реплики действующих лиц; очень развернутая средняя часть завершается репликой Кочубея. Непосредственно после окончания динамической репризы ансамбля происходит драка людей Кочубея с сердюками Мазепы. Свободный хоровой эпизод внезапно прерывается возгласом Марии: «Отец! Пан гетман! Прекратите ссору!» Дальнейшее действие идет со все нарастающим

напряжением, реплики хора включаются в общий диалог. В конце картины хор, как бы подводя итог, восклицает: «Злодей Мазепа!»

В сцене казни народный хор играет очень большую роль. Народ комментирует события, жалеет осужденных. Хор представляет собой трехчастную форму, средняя часть которой — сцена пьяного казака — резко контрастирует крайним. На гранях вводятся речитативные реплики отдельных групп хора-народа, что придает форме бо́льшую гибкость. В дальнейшем хор включается в действие отдельными выразительными фразами.

В «Мазепе» Чайковский применяет новые методы построения большой сцены; он не отбрасывает полностью форму внутренне-завершенных эпизодов, но осуществляет сквозное развитие в целом. Так, хоры и ансамбли нередко образуют свободно трактованные формопостроения, переходящие в сольные эпизоды. В этом новая черта «Мазепы» по сравнению с «Орлеанской девой».

Новое сказалось и в построении сцен, в которых хор не участвует. Композитор нашел в «Мазепе» форму внутреннего объединения и обобщения существовавших в опере XIX в. принципов «номерного» и «непрерывного» (вагнеровского) строения, взяв все лучшее от того и другого. Показательна в этом смысле 2-я картина II акта, включающая ряд эпизодов: вступление, монолог Мазепы «Тиха украинская ночь», его сцену с Орликом, ариозо «О Мария!» (впрочем, несколько выпадающее из общего развития), сцену Марии с Мазепой и сцену Марии с матерью. Каждый из этих эпизодов развивается по законам внутренней музыкальной архитектоники (в некоторых есть большие репризы, каждый раздел имеет свой собственный тематизм), но при этом вся картина объединена непрерывностью развертывания музыкально-драматургической формы, как бы проходящей ряд стадий.

Чайковский развил в «Мазепе» найденные им ранее приемы построения оперных сцен. Так, сцена Марии с матерью есть свободно и динамично построенная рондообразная форма [52]. Заключительная сцена оперы основана по принципу динамических реприз. Репризные и рондообразные формы усиливают оперный динамизм. И с этой точки зрения показательны те изменения, которые сделал Чайковский во второй редакции оперы. В первой редакции заключающий сцену Марии и Мазепы дуэт «Ты мне всего, всего дороже!» не был эпизодом совместного пения, как в окончательной редакции, а представлял собой диалог. Чайковский сократил его на 69 тактов и превратил в дуэт. По этим же соображениям он сократил и ансамбль в конце 1-й картины I акта.

Симфонизм «Мазепы» связан и с определенной системой тонального развития. «Мазепа» — первая опера Чайковского, в которой он исходил из определенного тонального плана. Так, конфликтный характер действия 1-й картины отразился в ее тональном плане. Сцена Марии с девушками, хор девушек, пляски, прием гостя, — словом, все, что связано с мирным

---

[52] Об этом подробно см.: Е. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского. М., 1947, стр. 44—50.

бытом в доме Кочубея, развивается в сфере ре мажора-си минора. Но уже в ариозо Марии, раскрывающем ее любовь к Мазепе, появляется ми-бемоль мажор — тональность, связанная в дальнейшем с образом Мазепы (ариозо «Мгновенно сердце молодое», дуэт «Ты мне всего, всего дороже»). Главная тональность финальной сцены 1-й картины — до минор, противостоящий светлым тональностям «Гопака», и сцены приема гостя, а также ариозо Марии. Однако среднее построение ансамбля с хором написано в ми мажоре, тональности, далекой до минору, она контрастно оттеняет драматизм крайних разделов и готовит окончание сцены в ми миноре, перекликающемся с си минором начала. Таким образом, здесь использовано противопоставление двух систем: с одной стороны: $D - h - e - E$ и, с другой: $Es - c - g$.

2-я картина I акта, полностью посвященная драматическим событиям, развертывается в сфере «темных», минорных тональностей. Это — до минор (причитания матери), перекликающийся с до минором секстета ссоры. Это — ля-бемоль мажор, до минор и ми-бемоль мажор финального ансамбля, укрепляющие тональную сферу сцены ссоры.

1-я картина II акта («В тюрьме») углубляет драматизм событий. Здесь главная тональность — фа минор. Ей противостоит ми-бемоль мажор ариозо о кладах. Картина эта, целостная по развитию тематизма и формы, объединена утверждением главной тональности в конце.

2-я картина II акта, полная контрастов и поворотов внутреннего действия, сложна и по тональному плану. В ней развиты тональности сферы ми-бемоль мажора, но имеют большое значение и контрастные: ре мажор, соль минор и ми мажор. Главное же тональное противопоставление образует сцена Марии с матерью, идущая в соль мажоре — ми миноре. Ми минор, главная тональность сцены казни, укрепляется уже в конце 2-й картины.

В III акте роль ми-бемоль мажора принимает фатальный оттенок. Именно эта тональность главенствует в сцене безумной Марии. В финальную сцену оперы введена новая тональность ре-бемоль мажор, чем подчеркивается кодовое значение «Колыбельной». Сочетание си мажора и ре-бемоль мажора в конце оперы предвосхищает те же тональные соотношения в заключении «Пиковой дамы».

●

Значительным завоеванием Чайковского в «Мазепе» был интонационный язык оперы, иной, чем в «Орлеанской деве», более близкий к языку «Онегина», но отличающийся и от него.

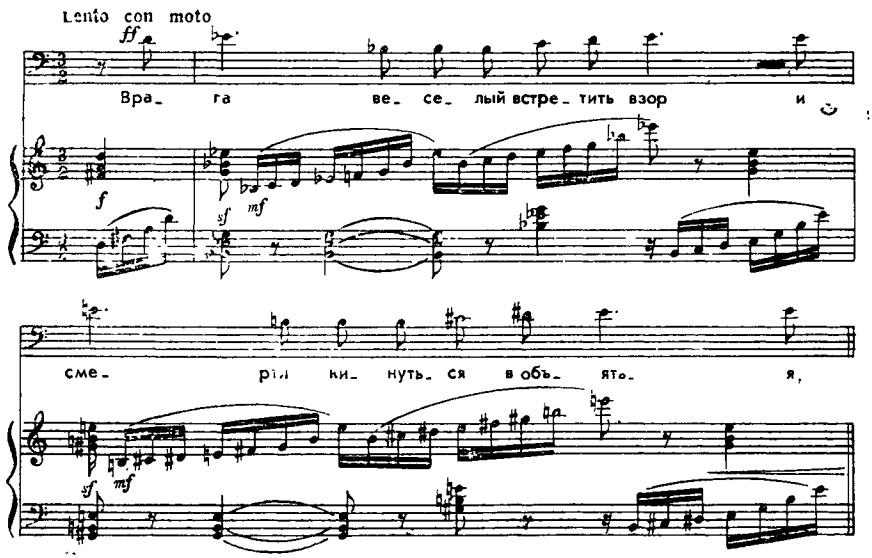
Как уже говорилось, переделывая либретто Буренина, Чайковский стремился сделать свое либретто как можно ближе к Пушкину. Он использовал многие строфы поэмы. Все наиболее значительные моменты действия идут со стихами Пушкина. К ним относятся: ариозо Марии, ариозо Андрея, ариозо Мазепы, финальный ансамбль 2-й картины I акта; почти весь текст сцены в темнице, сцены Марии и Мазепы, Марии и матери. Лишь текст III акта имеет сравнительно мало пушкинских строк; но зато стихи Пушкина использованы в наиболее значительном его эпизоде — появлении безумной Марии.

Нам случалось уже в связи с анализом оперы «Евгений Онегин» писать о том, какое значение для музыкально-интонационного языка оперы имел поэтический текст Пушкина[53]. В «Мазепе» язык Пушкина оказал большое воздействие на музыкальную драматургию в целом.

Работа Чайковского над стихом Пушкина привела к высоким результатам. Он создал выразительный интонационный стиль. Как и в работе над «Онегиным», отталкиваясь от ритма и метра стихов, композитор в «Мазепе» обобщил декламационно-речитативное и ариозное начала. Основой мелодики «Мазепы» стала распетая поэтическая речь Пушкина. И лишь там, где Чайковский имел дело с версификацией Буренина (например, в первой сцене III акта), можно встретить погрешности в декламации и стремление подчинить метрику стиха собственно музыкальному началу.

Примером воплощения стихов Пушкина в мелодию ариозного склада может служить партия Кочубея в 3-й картине оперы. Этот эпизод в поэме изложен в форме диалога, что подчеркивает драматизм ситуации. В опере, в первых фразах Кочубея, не принадлежащих Пушкину, Чайковский интонационно и ритмически выделил самую главную мысль.

Мелодия, которая звучит в этом месте, не выходит еще из границ декламационного речитатива. Ее выразительность в значительной степени связана с экспрессивной гармонизацией. Но вот со слов «Заутра казнь!» начинаются стихи Пушкина, декламационный речитатив постепенно переходит в ариозную мелодию. Первый раздел монолога приводит к кульминации, выделенной замедлением темпа, все возрастающим мелодическим и гармоническим напряжением:



[53] См. Н. Туманина. Чайковский. Путь к мастерству, стр. 510—513.

Andante

Не за- ве- ща- я ни- ко- му вра-жды к зло- де- ю сво- е- му

Композитор с большой чуткостью различал многообразные формы сольного пения в опере и в связи с их характером создавал свой музыкально-интонационный язык. В ариозно-речитативных моментах он относился с большим вниманием к совпадению словесных и музыкальных ударений, к смысловому выделению главных слов фразы в особо выразительных музыкальных интонациях. Но в эпизодах широкого, кантиленного пения на первый план у него выступали законы чисто музыкального формообразования, и иногда нарушались совпадения словесных и музыкальных ударений.

В диалоге образ Кочубея интонационно противопоставляется образу жестокого Орлика. Возвышенное благородство декламации Кочубея резко отличается от плоской, злобно-механичной речитации Орлика, сопровождаемой его лаконичным лейтмотивом.

Кульминацией сцены служит ариозо Кочубея о трех кладах, использующее стихи Пушкина. Чайковский дал здесь три построения, тонально развивающиеся как трехчастная репризная форма. Суровым благородством проникнуты первые, широко распетые строки монолога-ариозо. Паузы придают речи Кочубея особую величавость, оттененную к тому же мужественным тембром аккомпанирующих валторн:

Andante non troppo

Так, не о-шиблись вы, три кла-да в сей жизни бы-ли мне от- ра-да, и

первый клад мой честь бы-ла, клад э-тот пыт-ка от-ня-ла.

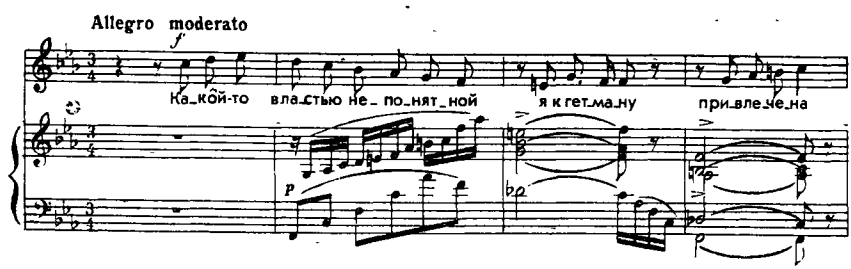
Развитие мелодии устремлено вверх волнообразным рельефом с мягким нисхождением. Тема ариозо при всей ее речитативно-декламационной природе служит основой широкой кантилены. Второй раздел ариозо играет роль разработки, в нем ясно чувствуется движение к кульминации. Музыка проникнута страстной тоской. Третье построение — наивысшая кульминация ариозо — наиболее широко распето, в мелодии его есть черты сходства с баритоновыми мелодиями Верди. Расширение мелодии к концу и каденция заставили композитора прибегнуть к повторению слов.

Тематизм «Мазепы» — интересный пример создания нового типа лирического мелодического языка, окрашенного внутренним драматизмом. При появлении оперы на сцене многие рецензенты укоряли композитора за якобы недостаточную мелодичность. Ц. Кюи, например, утверждал, что Чайковский исписался и находится в полном упадке творческих сил. «Прежде,— писал он,— у г. Чайковского бывали певучие, большие кантилены, они не всегда подходили к делу, но они ласкали ухо и заключали в себе искреннее чувство и сердечную теплоту. Теперь они растаяли, высохли, оскудели» [54].

Оставляя в стороне характеристику якобы неуместных кантилен в операх Чайковского, должно подчеркнуть, что Кюи не понял нового стиля Чайковского, нового характера его лирической музыки, проникнутой внутренней напряженностью и более непосредственно слитой с текстом.

Новый характер имеет лирико-драматическая партия Марии. Пылкая натура героини оперы, трагизм ее положения, роковой характер любви к Мазепе заставили композитора дать ей иную характеристику, чем Татьяне или Оксане. От образа Иоанны образ Марии также отличается отсутствием романтической обобщенности в выражении чувств и патетических высказываний, свойственных Орлеанской деве. Интонационная характеристика Марии предвосхищает образы героинь последующих опер Чайковского, и прежде всего Лизы из «Пиковой дамы».

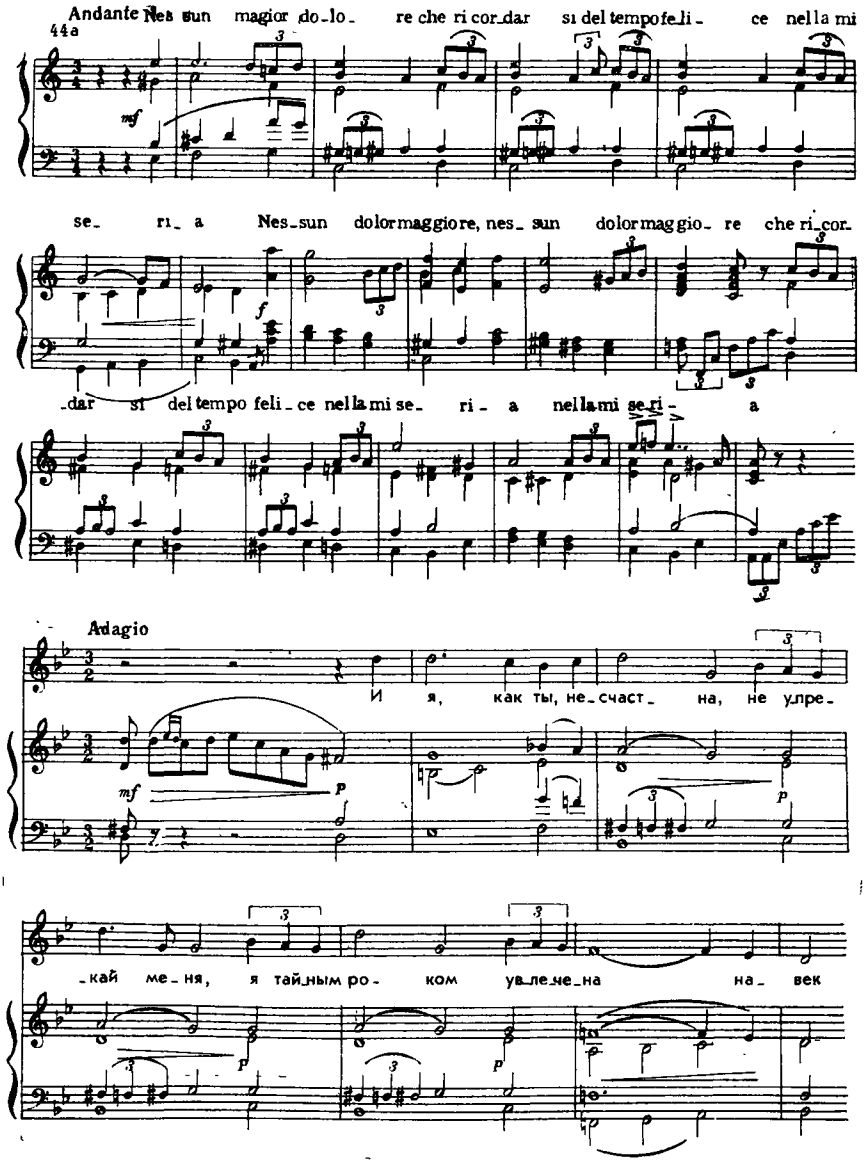
Первые реплики Марии в беседе с подругами еще незначительны. Но ариозо «Какой-то властью» сразу же раскрывает ее чувства, а через них и черты ее характера. Чайковский не сочинил здесь красивой кантилены; мелодия, с которой начинается ариозо, скорее декламационна, чем напевна, в ней выражена «прикованность» девушки к одной мысли, к одному чувству:



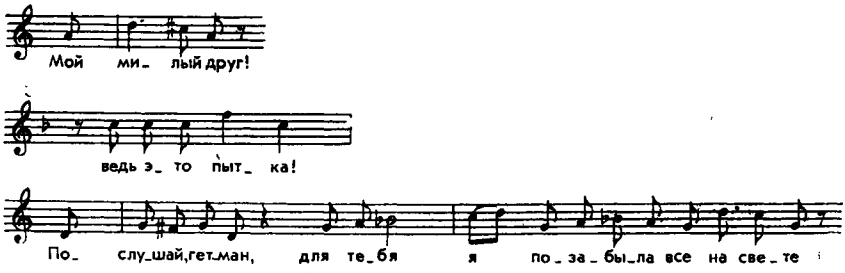
[54] ***[Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. «Мазепа», опера г. Чайковского.— «Неделя», 12 февраля 1884 г.

Мелодическое строение и направленность движения темы несколько напоминают одну из главных тем «Пиковой дамы», тему одержимости Германа любовной страстью (см. пример на стр. 325).

Поэтической лирикой проникнута партия Марии в дуэте с Андреем. Чайковский положил в основу дуэта мелодию, сочиненную им ранее со словами Данте (из V песни «Ада»).

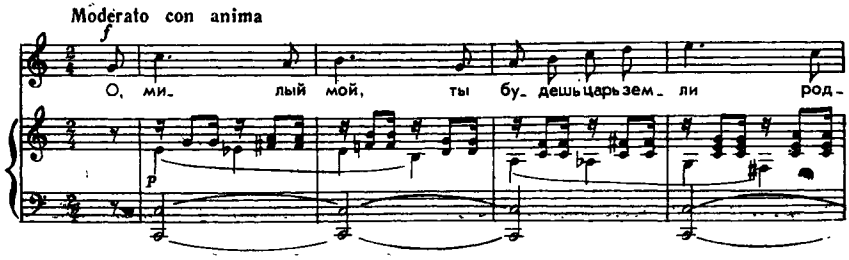


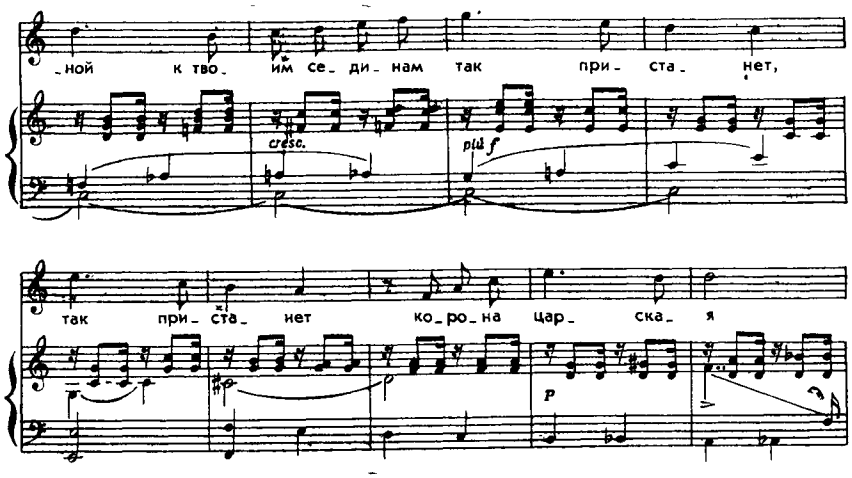
Трагический характер образа Марии, предопределенность ее судьбы обусловили лирико-драматическую характеристику образа уже в самом начале действия. Драматическая природа интонационного языка Марии полностью выявляется в сценах 2-й картины II акта. Более расширенные эпизоды ариозного склада в партии Марии появляются по мере «накопления» характерных для нее интонаций. Например, первые фразы, упреки Марии, представляют собой типичные для ее интонационного языка мотивы:



В ариозо «Послушай, гетман», более развернутом и напевном, в мелодии чувствуется устремленность к кульминации, в роли которой выступает широко распетая лирическая фраза: «Зачем же ты меня не любишь?» В мелодии этого ариозного эпизода обобщены предшествующие интонации Марии.

Кульминацией развития образа Марии в этой сцене служит ариозо восторженно-патетического характера — «О, милый мой! Ты будешь царь земли родной!», контрастно противопоставленное мрачному речитативному рассказу Мазепы о заговоре против Петра. Этот рассказ, как уже говорилось, обрамлен лейттемой властолюбия Мазепы. Ариозо Марии — лирический центр сцены; оно написано в типичной для Чайковского трехчастной форме, в которой широко развитую, динамизированную репризу исполняет оркестр. Мелодия ариозо родственна другим темам любви у Чайковского. Ярко восходящая линия свободно развертывающейся мелодии, разрастающийся по мере ее развития диапазон, устремленность к кульминации раскрывают любовный восторг Марии:





Сравнивая все темы, характеризующие героиню оперы, нетрудно убедиться в их близости друг другу; многие из них начинаются с затакта, создающего бо́льшую активность ритмики. Сочетание порывистого движения с внезапной заторможенностью на опорных звуках лада также типично для тем Марии; большую роль в ее партии играет интонация восходящей кварты, данная или непосредственно, или с заполнением.

В III акте эпизод безумной Марии в основном построен на ранее звучавших темах: ариозо «Ты мне всего, всего дороже» и «О милый мой!», а также на родственных им интонациях. Тема «Ты мне всего, всего дороже», появляющаяся в партии солирующей скрипки, предваряет появление безумной Марии, напоминая в горестной ситуации о моменте наивысшего счастья героини. Речитатив Марии после ухода Мазепы состоит из резких, напряженных возгласов, полных ужаса, и контрастных им нежных, напевных фраз. Партия Марии завершается в окончательной редакции оперы «Колыбельной». Драматургия заключительной сцены, как уже говорилось, основана на контрасте трагической ситуации и лирической музыки. Этот прием свидетельствует о высоком чувстве трагического и тонком мастерстве Чайковского-драматурга.

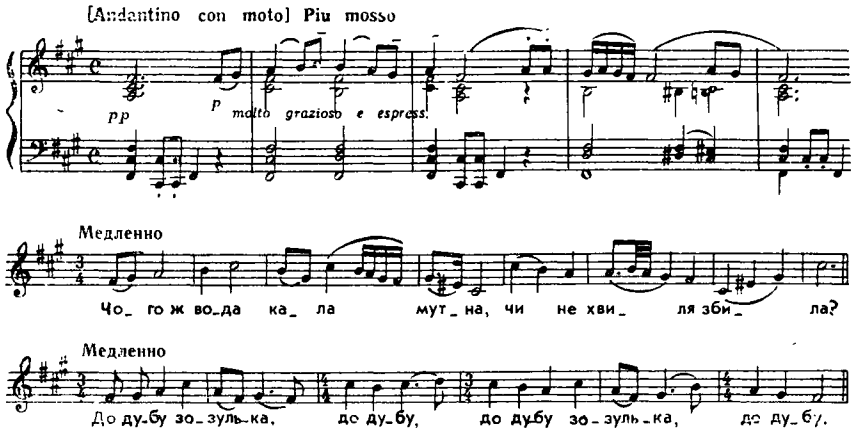
В «Мазепе» меньше, чем в последующих операх, использован метод интонационных конфликтов. Он проявляется лишь в музыке I акта, где народно-бытовая музыка и элегическая лирика дуэта Марии и Андрея противостоят сцене ссоры. Есть элемент интонационной контрастности и в 1-й картине II акта, где образ Кочубея противопоставлен характеристике Орлика. Драматизм же 2-й картины II акта заключается не столько в противоположности интонационных комплексов, сколько в контрасте двух больших сцен: Марии с Мазепой и Марии с матерью. Здесь средства музыкальной выразительности настолько различны, что позволили Чайковскому добиться полного решения драматургической задачи: отразить в музыке поворот от счастья к несчастью в судьбе Марии. Именно так

воспринимается трагическая музыка второй сцены после лирического пафоса первой.

Из всех героев оперы интонационно выделен чисто лирический образ Андрея. Его партия в I акте выдержана в романсном характере, близком партиям других лирических героев опер Чайковского. Но и образ Андрея к концу оперы заметно драматизируется. Таково общее направление музыкальной драматургии «Мазепы», оперы, в которой не оказывается места для чистой лирики, настолько музыка насыщена напряженностью чувств, тревогой и внутренним смятением.

Действие оперы происходит на Украине, в крае, любимом композитором, народной музыкой которого он всегда восхищался. Украинский колорит ясно выступает в музыке ряда сцен, в особенности народно-бытовых.

Чайковский использовал в «Мазепе» несколько подлинных украинских тем и, кроме того, создал свои мелодии, близкие фольклорным. Особенно связана с украинским мелосом лирическая сфера музыки. В частности, средний эпизод оркестровой интродукции к опере, построенный на двух темах, родствен фольклору Украины. Первую из этих тем можно воспринимать и как образ любовно-лирический; вторая же более непосредственно связана с народными песнями[55]:

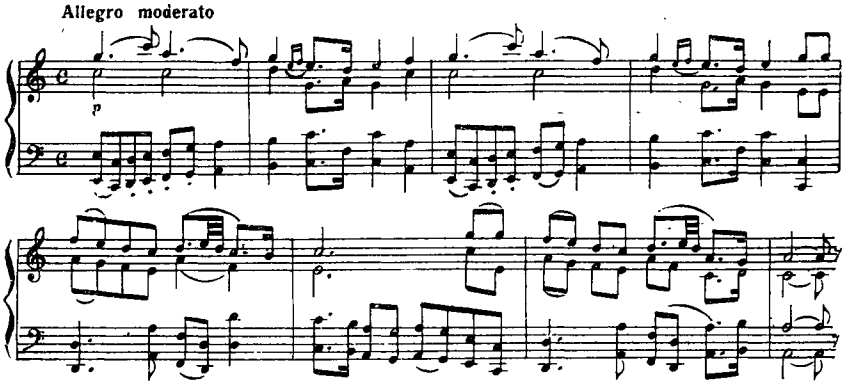


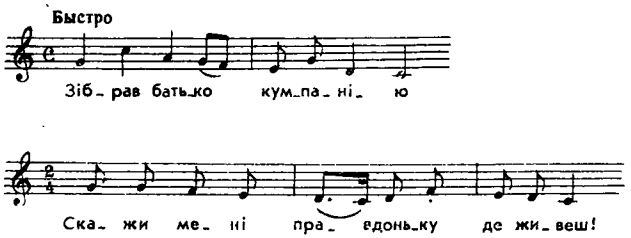
В песне и пляске I акта есть народные темы. Хор-диалог «Нету, нету тут мосточка» — вариант песни «Нету хода, нету брода». Темы «Гопака» тоже народного характера, но из двух мелодий пляски только первая — подлинная. Г. А. Тюменева отмечает ее родство с припевом шуточной песни «Добрый вечір, дівчино». В финале 1-й картины в оркестре развита

[55] Мелодия песни «Чого-ж вода каламутна» заимствована из сб. «Українські народні пісні в двох книгах», книга перша. Київ, «Мистецтво», 1955, стр. 280 (транспонирована). Мелодия песни «До дубу зозулька» из сб.: Г. Ширма. Двести белорусских народных песен. М., 1958, стр. 81, № 58 (транспонирована).

тема украинской веснянки «А вже весна». Чайковский положил вариант народного напева в основу эпизода большого драматического напряжения и в быстром темпе.

Г. А. Тюменева приводит еще несколько примеров использования в I акте «Мазепы» подлинных народных песен. Это — две темы оркестрового вступления в сцене № 3 (прием гостя); вторая служит продолжением первой у Чайковского. Источником первой Г. А. Тюменева считает песню «Зібрав батько кумпанію»; источником второй — припев уже упоминавшейся песни «Добрій вечір, дівчино» («Скажи мені правдоньку»). Первая песня относится к застольным, вторая — к шуточным[56]:





Обе мелодии выбраны очень удачно, так как они подходят к сценическому действию. Г. А. Тюменева называет еще несколько заимствований из украинского фольклора в «Мазепе». В хоре народа в сцене казни разработана тема батрацкой песни «Гей, хто горя не мае, хай мені спитае»; в сцене встречи безумной Марии с Мазепой в оркестре проходит мотив песни «Киселик», что по контрасту жанра по отношению к ситуации производит сильное впечатление[57].

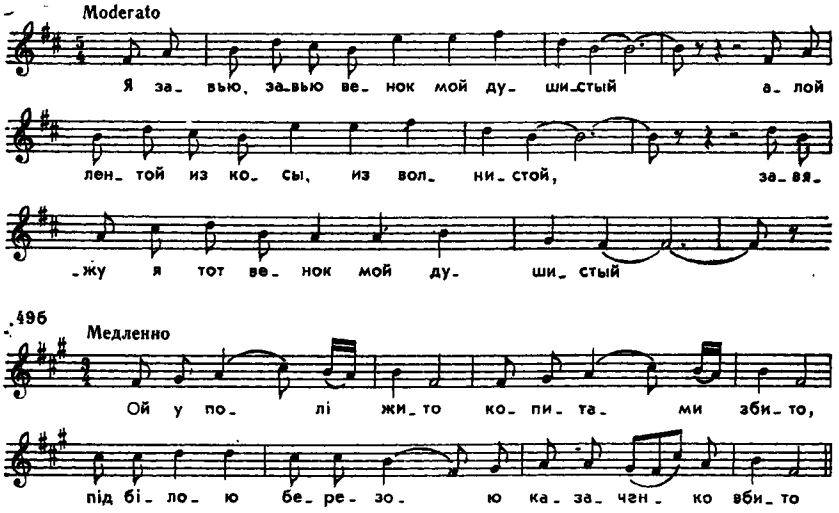
---

[56] Мелодия песни «Добрій вечір, дівчино» заимствована из сб.: «Українські народні пісні». Київ, 1951, стр. 167.

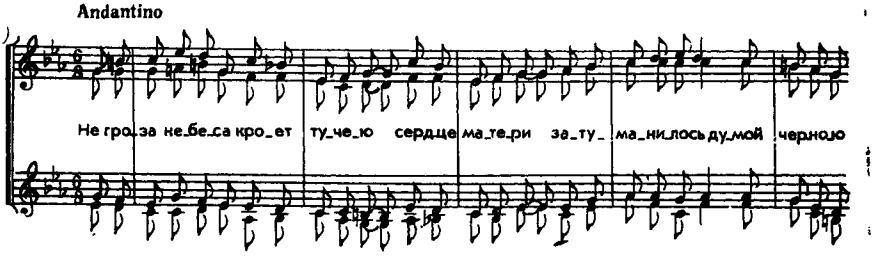
[57] См. Г. Тюменева. Чайковский и украинская народная песня.— Сб. «Из истории русско-украинских музыкальных связей». М., 1956, стр. 193—195.

Открытия, сделанные Г. А. Тюменевой, подкрепляют мысль о смелом использовании в «Мазепе» приема контраста музыкального материала и сценической ситуации, получившего наиболее сильное выражение в «Колыбельной».

Несомненен народный характер хора девушек, гадающих на венках. Приводим фольклорную мелодию, близкую теме Чайковского[58]:



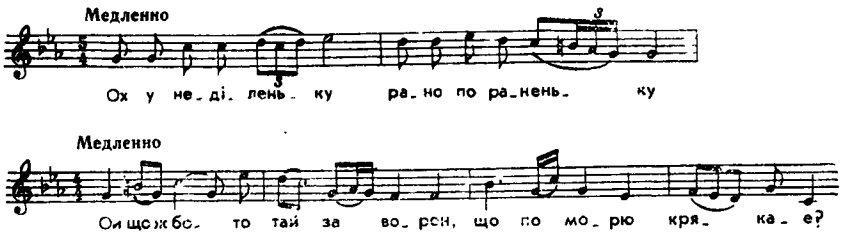
Хор девушек, обрамляющий причитание матери во 2-й картине, сходен с целым рядом фольклорных мелодий. Кроме приведенного Г. А. Тюменевой напева украинской бурлацкой песни «Ой, що ж бо тай за ворон», можно назвать мелодию песни «Ох, у неділеньку рано пораненьку», сходную с темой Чайковского заключительным мотивом с увеличенной секундой[59]:



---

[58] Мелодия «Ой у полі жито» заимствована из сб. «Українські народні пісні в двох книгах», книга перша, стр. 370.

[59] Обе мелодии заимствованы оттуда же, стр. 179 и 429.



В сцене казни композитор, как говорилось, создал «шекспировский» контраст, введя после скорбного хора народа разгульную песню казака. В свое время этот столь смелый прием смутил Направника: явление пьяного казака показалось ему вульгарным и не дозволенным в опере. Однако сам композитор ясно ощущал реалистический характер этой сцены и отстоял ее. Основой песни пьяного казака служит известная русская плясовая песня, вероятно знакомая Чайковскому с детства (она распространена в Приуралье),— «Вдоль по улице в конец». Драматургический контраст усугубляется контрастом украинского и русского фольклора, что свидетельствует о глубоком понимании музыкальной драматургии и о смелом использовании фольклорных мелодий не только в целях создания местного колорита, но и для решения более сложных задач.

Обобщая все приведенные примеры использования в «Мазепе» народных мелодий, можно сказать, что национальная характерность в музыке оперы выступает хотя и менее выпукло, чем в «Кузнеце Вакуле», но применена шире и многограннее.

●

Несмотря на то что в «Мазепе» Чайковский еще не нашел идеальную форму драматургии трагедийной оперы с многоплановым содержанием, это произведение представило значительный шаг вперед на пути создания симфонизированной оперной драматургии. Ответственная роль оркестра, сквозное развитие оперных форм, свободно развитый ариозный стиль вокальных партий — все это приобрело в «Мазепе» большое значение. Удельный вес самостоятельных оркестровых эпизодов подчеркивает связи оперы с симфоническим творчеством композитора. Музыкальная драматургия интродукции и первых сцен I акта развита по аналогии с экспозицией сонатного allegro с главной партией — образом Мазепы — и побочной партией — характеристикой Марии. Симфонизированное начало оперы обязывало композитора ко многому, и прежде всего к симфонизации последующего. Чайковский и далее трактует отдельные картины как самостоятельные этапы музыкального развития. Несмотря на «многосоставность» действия, Чайковский создал целостную музыкальную драму, насыщенную динамикой развития и контрастным движением оперного действия.

В музыке Чайковского сюжет «Мазепы» приобрел характер высокого трагизма; настроение, полное тревожной напряженности, характерное для этой оперы, стало отголоском духа и общественного настроения той жестокой эпохи, в которую было создано это произведение.

«Трио памяти великого артиста». Камерные фортепианные и вокальные произведения 1878—1884 гг. Кантата и духовная музыка

В «Воспоминаниях» Г. А. Лароша есть свидетельство, что Чайковский еще в годы учения в Петербургской консерватории не любил инструментальные ансамбли, в которых участвует фортепиано. Ему не нравилось соединение звука фортепиано со звуками струнных[1]. Свое отрицательное отношение к фортепианным ансамблям Чайковский подтверждал и позже[2]. Но в начале 80-х годов он создал одно из гениальнейших своих творений — «Трио памяти великого артиста», навеянное смертью Н. Г. Рубинштейна.

Чайковский был глубоко взволнован смертью друга и первого исполнителя многих его сочинений, и у него возникло желание посвятить памяти умершего какое-либо произведение. Глубина чувства утраты отодвинула на второй план все старые обиды и несогласия, образ Н. Г. Рубинштейна предстал в его воображении озаренный светом бескорыстной дружбы. В конце 1881 г. Чайковский решил написать трио для скрипки, виолончели и фортепиано в память замечательного пианиста. Работа над новым сочинением продолжалась с декабря 1881 г. до февраля 1882 г. Черновые эскизы трио были закончены 6 января; в конце чистовой рукописи стоит дата: 28 января 1882 г.

Этот очень короткий срок свидетельствует о высоком вдохновении композитора. За неполные два месяца возникло большое и сложное сочинение в оригинальной форме двучастного цикла. Во время окончательной обработки трио Чайковский дал ему свою оценку в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Теперь, когда вещь уже написана, я довольно уверенно могу сказать, что сочинение это, во всяком случае, недурно. Боюсь только, что, так поздно обратившись к новому роду камерной музыки и целый век писав-

---

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1. М., 1922, стр. 27.

[2] В письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 октября 1880 г. композитор объяснил свою нелюбовь к жанру фортепианного трио следующим образом: «...по устройству своего акустического аппарата я совершенно не переношу комбинации фортепиано со скрипкой или виолончелем *solo*. Эти звучности кажутся мне взаимно отталкивающими друг друга, и я уверяю Вас, что для меня чистая мука прослушать какое-нибудь трио или сонату со скрипкой или виолончелем. Объяснить этот физиологический факт не берусь и лишь констатирую его... что такое за неестественное сочетание таких трех индивидуумов, как скрипка, виолончель и фортепиано? Тут достоинства каждого из них теряются. Певучий и согретый чудным тембром звук скрипки и виолончеля представляется односторонним достоинством рядом с *царем* инструментов, а этот последний тщетно старается показать, что и он может *петь*, как и его соперники» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX. М., 1965, стр. 306).

ши для оркестра, я погрешил в отношении применения данного состава инструментов к музыке моей. Одним словом, боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к *трио*, а не прямо на него рассчитанная. Я очень хлопотал, чтобы этого не было,— но не знаю, что вышло»[3].

Этот вопрос занимал Чайковского и позже. На чистовой рукописи трио, посланной П. И. Юргенсону, композитор написал: «Прошу С. И. Танеева исполнить это трио с гг. Гржимали и Фитценгагеном и, вместе с ними обсудив, какие места требуют исправлений, принять последние на себя». О том же Чайковский просил Юргенсона при посылке рукописи. В письме к издателю Чайковский сообщает, что сочинение посвящено памяти Н. Г. Рубинштейна и в качестве такового имеет «несколько плачущий, погребальной колорит». Тут же он просит Юргенсона издать трио по возможности роскошно и со вкусом[4].

Первое исполнение трио состоялось в годовщину смерти Н. Г. Рубинштейна — 11 марта 1882 г. на закрытом концерте в Московской консерватории. Публично трио было сыграно в квартетном собрании РМО 18 октября того же года. Как и весной, трио исполняли С. И. Танеев, И. В. Гржимали и В. Ф. Фитценгаген. Новое произведение Чайковского имело большой успех среди музыкантов и публики. Сам автор впервые услышал свое трио в апреле 1882 г., когда ненадолго заезжал в Москву. Прослушав его, он внес ряд исправлений, касающихся главным образом фактуры фортепианной партии и некоторых деталей формы второй части[5].

Из выступлений прессы, откликнувшейся на первое открытое исполнение трио, наибольший интерес представляет статья С. Флерова, который высказал предположение о программном содержании нового сочинения Чайковского и о связи программы с эпизодами из жизни Н. Г. Рубинштейна. Несмотря на то что это предположение вызвало язвительные замечания в письмах композитора М. И. Чайковскому и С. И. Танееву, какое-то основание для него, по-видимому, было. Н. Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях» говорит о Н. Г. Рубинштейне как о «герое» этого произведения и связывает трио с вполне конкретными моментами из жизни покойного артиста[6].

В октябре 1882 г. трио вышло из печати. При жизни Чайковского оно часто исполнялось. С годами его популярность еще возросла. Оно оказало определенное воздействие на произведения этого же жанра других композиторов, в частности на трио Аренского и Рахманинова.

---

[3] Там же, т. XI, стр. 24.

[4] Там же, стр. 47.

[5] В первоначальной редакции финальная вариация трио следовала непосредственно за предшествующей. По совету С. И. Танеева Чайковский написал заключение ко второй части перед финальной вариацией, которая теперь получила как бы самостоятельный характер третьей части цикла. Значительно была изменена кода всего сочинения.

[6] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о Чайковском. М., 1954, стр. 100 и 150.

Опасаясь, что его трио может оказаться похожим на симфонию, приспособленную для трех инструментов, Чайковский невольно указал на характерное качество своего сочинения — симфонизм. Обладая свойствами фортепианного ансамбля, трио Чайковского отличается чисто симфоническими масштабами и развитием образного содержания, активностью мысли и звуковой насыщенностью, родственными его симфониям. Метод действенного драматического развертывания, столь характерный для симфонических произведений Чайковского, сказался в трио очень ясно. Содержание музыки, типы образных контрастов, манера развития заставляют признать это сочинение глубоко новаторским. Оно открыло новую страницу в истории фортепианных ансамблей.

Жанр фортепианного трио, как известно, один из самых старинных в музыке, он уходит корнями в XVI—XVII вв. Писали в этом жанре композиторы XVIII в. Гайдн, а затем Моцарт создали тип классического трио из трех частей, аналогичных частям фортепианного концерта. Бетховен значительно симфонизировал форму трио, а романтики внесли в него песенный тематизм, конкретность образов, простой интимный лиризм. Трио Чайковского объединило черты бетховенских трио с чертами романтических ансамблей.

Обаяние музыки трио в значительной степени связано с его тематическим материалом. Темы трио просты, непосредственны, в них опоэтизировано бытовое, жанровое начало и в то же время выражена индивидуальность автора. Тема главной партии первой части проникнута элегической лирикой, темы побочной партии и медленной части — народной песенностью. Но бытовая музыка становится средством выражения глубоких и сильных душевных переживаний. Музыкально-бытовые образы приобрели новое качество, стали более многогранными и глубокими, их роль в драматургии цикла усложнилась.

Траурное содержание первой части, названной «Pezzo elegiaco» [7], оказало влияние на образы и форму произведения. Вопреки сложившейся традиции, главная партия сонаты здесь не энергичная, подвижная тема, а медленная, завершенная внутри себя. В ней можно найти и черты мелодраматизма и «стертые» интонации. Но, пользуясь методом свободных секвенций, внутритональных отклонений, расширений, Чайковский на основе интонационной сферы бытовой лирики создал оригинальный образ.

Тема главной партии служит основой для первого раздела разработки первой части перед центральным лирическим эпизодом. Здесь развивается мотив, рожденный от основной интонации темы. В процессе развития этот мотив превращается в типичный для лирики Чайковского образ меланхолической грусти: V-III-II-I в миноре. Невольно вспоминаются интонации музыки лирических сцен «Евгения Онегина», тем более, что этот взволнованно-элегический образ близок музыкальной характеристике Татьяны:

---

[7] Элегическая пьеса (*итал.*).

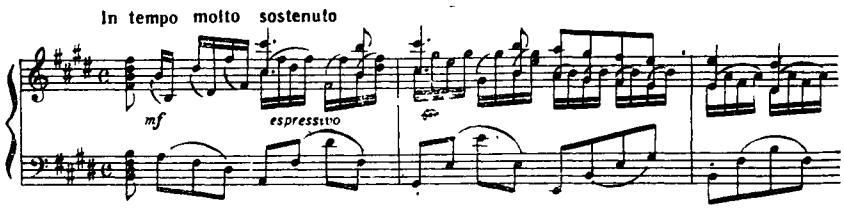
Moderato - assai
molto espress.
mf
f
[Andante]
p
più f
cresc.

Скорбный («плачущий», по определению композитора) характер главной партии во многом обусловлен обилием горестно поникающих задержаний. Обострение интонационного языка введением альтерированных тонов лада ля минор также вносит свою долю в общий сумрачный колорит музыки.

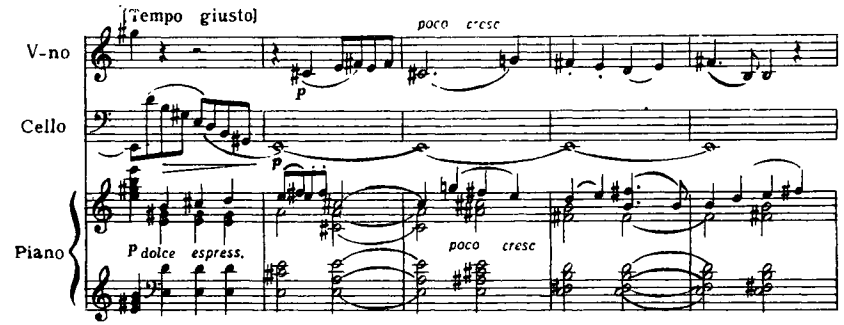
Необычна и побочная партия, она идет в быстром темпе, в бодром, энергичном характере. Перемена темпа внутри сонатной экспозиции оттеняет оригинальное решение сонатной формы. В побочную партию входят две темы, непосредственно связанные друг с другом. Первая — в духе молодецкой песни, изложена многозвучными аккордами фортепиано и создает мужественный, волевой образ. Близость к народному складу выступает особенно рельефно в кульминации изложения, где тяжелые аккорды и замедленная ритмика создают характер величавой эпической широты. Гармонизация трезвучиями, без септаккордов, с опорой на плагальные последования усиливают родство с русской народной песней:

Allegro giusto
sf pesante

Вторая тема побочной партии напоена страстью, взволнованным лиризмом; выразительнейшая декламационная мелодия с задержаниями-«восклицаниями» может служить ярким примером лирико-патетических тем Чайковского:



В центре разработки находится лирический эпизод на новой теме. Проникновенность чувства, выразительность мелодического высказывания выступают в простой форме. Дуэтно-диалогическое каноническое изложение придает ей особую теплоту и сердечность. Искренность лирики в этом эпизоде, насыщенном сильным чувством, приобретает особую тонкость:

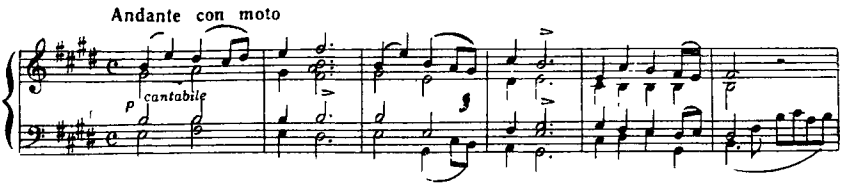


Эпизод занимает важное место в первой части трио, он служит ее «лирическим центром». В коде сонатной формы, которая является по существу репризой разработки, тема эпизода появляется вновь, усиливая значение именно лирической стороны музыки. Однако окончание первой части возвращает к скорбным образам.

Композиция цикла включает контраст элегической первой части вариационному циклу на песенную тему в народном духе. Вторая часть — как бы «цикл в цикле», музыкальная повесть, навеянная воспоминаниями. В музыке вариаций выступают образы, связанные с бытом, лирикой, жанром. Поэтическое восприятие повседневной жизни у Чайковского не раз приводило к идеализации бытовых музыкальных жанров, но они всегда служили средством раскрытия глубоких художественных обобщений.

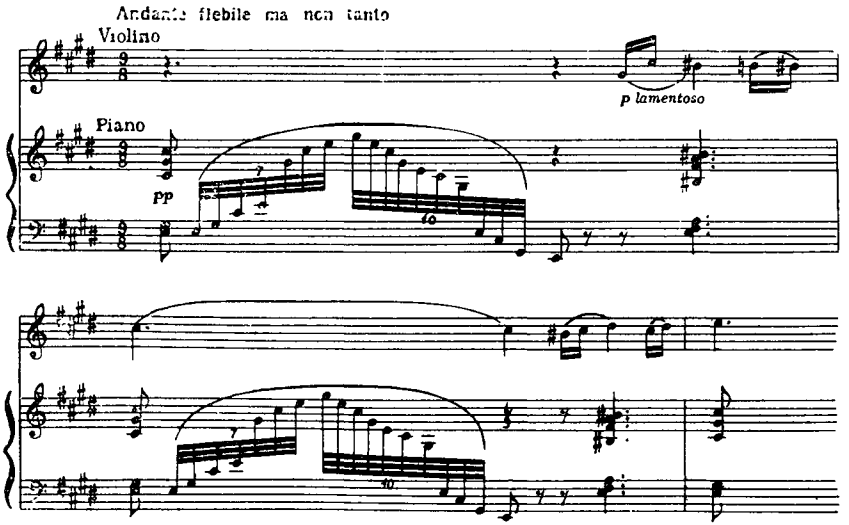
Единственная тема медленной части в вариациях приобретает самые разные обличья. Интонационное содержание и ритмическое строение темы свидетельствуют о ее родстве с русской песней; в то же время в ней ясно чувствуется индивидуальность Чайковского. Отдельные штрихи и детали

придают ей особую оригинальность. Начальная интонация, например, встречается во многих песнях, но характерный для темы штрих — синкопа с остановкой на II ступени — придает мелодии своеобразие:



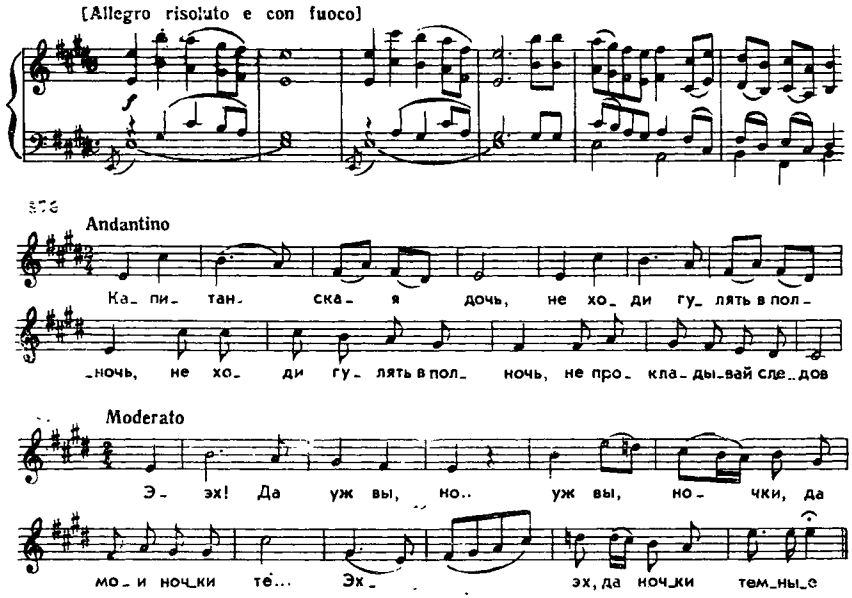
В вариационном цикле чередуются лирические и скерцозные эпизоды. Первые вариации очень близки к теме, последние — более обособлены. Две первые вариации проникнуты светлым, спокойным настроением, третья вариация фортепиано) — есть первое «скерцо» цикла; легкое, задорное, оно заканчивает первый раздел цикла. В следующем разделе вариации более завершены, образуя цепь самостоятельных пьес. Грустная четвертая вариация в параллельном миноре — пример такой отдельной пьесы. Вариация-вальс на приветливую, веселую мелодию, в которой основная тема сопровождает тему цикла, и вариация-мазурка — эпизоды контрастного характера. Они чередуются с эпизодами типа «скерцо». Такова, например, пятая вариация, имитирующая игру на цимбалах.

Своего рода «лирическим центром» второй части служит девятая вариация с «похоронным звоном». Мелодия большого дыхания, развертывающаяся из начальной интонации темы в миноре, сочетает страстный лиризм бытового (может быть, даже цыганского) романса с напряженностью чисто инструментального развития. Остинатный мотив пассажей фортепиано создает образ мрачного похоронного звона:



Вариация-фуга как более развернутый эпизод влечет за собой и более развернутое «скерцо», которым служит вариация-мазурка. Одиннадцатая вариация играет роль лирической коды цикла. Музыка ее пленяет нежностью ноктюрновой лирики, тема здесь утрачивает черты народной песенности, приобретая романтический колорит.

Финальная вариация в форме развернутого сонатного allegro с разработкой, составляющая третью часть трио, основана на оригинально преломленной теме вариационного цикла. Главная партия энергичного мужественного склада в духе Шумана — свободный вариант первого мотива темы. Побочная партия в характере молодецких песен использует один из мотивов темы. В этом варианте народные черты темы выступают особенно отчетливо. Можно сравнить побочную партию финальной вариации с некоторыми русскими песнями, как например, «Капитанская дочь», «Эх, да уж вы, ночи». Сходство темы Чайковского с народными мелодиями выступает очень ясно [8]:



Энергичная разработка финальной вариации значительно отличается от разработки в первой части трио. В ней нет драматизма, отсутствует и «лирический центр», каким был эпизод в первой части. Музыка развертывается стремительно и бурно, разработка проходит как бы на одном дыхании и вводит в репризу, где темы приобретают еще больший блеск.

---

[8] Мелодия песни «Капитанская дочь» заимствована из сб.: «Львов-Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955, стр. 154. № 61 (транспонирована). Мелодия песни «Эх, да уж вы ночи» — из сб.: Аз. Иванов. Русские песни, вып. первый. Л., 1953, стр. 183.

Тем сильнее контраст коды трио на теме главной партии первой части, проникнутой подлинным трагизмом.

Траурный характер трио дал основание Чайковскому воплотить в музыкальных образах волновавшую его тему антагонизма жизни и смерти, борьбы этих двух противоположных начал. Контраст жизни и смерти в трио дан в плане лирическом. Но и в лирическом произведении отражены те философские проблемы, которые занимали композитора в те годы. Яркая образная драматургия трио, композиция, свободная и в то же время строго логичная, сочетание специфики камерного инструментального жанра с широтой чисто симфонического развития делают трио Чайковского одним из высоких художественных завоеваний композитора.

●

Кроме двух концертных произведений для фортепиано с оркестром, о которых речь шла выше, Чайковский в «годы странствий» создал три цикла фортепианных пьес камерного плана: 12 пьес ор. 40, «Детский альбом» (24 пьески) и 6 пьес ор. 51, а также «Большую сонату» соль мажор в четырех частях. Соната была исполнена Н. Г. Рубинштейном в квартетном собрании РМО 21 октября 1879 г. Рубинштейн играл ее с необычайным вдохновением и имел большой успех. Автор не был на этом концерте и впервые услышал свое сочинение в исполнении Рубинштейна у него дома. После этого композитор написал Н. Ф. фон Мекк: «В Москве я провел почти двое суток, сделал огромное множество корректур, виделся со всеми консерваторскими и, между прочим, был у Н. Г. Рубинштейна, просившего меня прослушать, как он играет мою сонату. Играет он ее *превосходно*. Как жаль, что Вам не пришлось ее слышать в этом исполнении! Я был просто поражен художественностью и изумительной силой, с которыми он играет эту несколько сухую и сложную вещь» [9].

В благодарность за исполнение сонаты (а также Первого фортепианного концерта) Чайковский посвятил Н. Г. Рубинштейну свой Второй концерт для фортепиано.

Соната не была любимым детищем Чайковского, и его характеристика в приведенном письме отчасти объясняет это; написанная в самом начале возрождения после кризиса 1877 г., соната не свободна от некоторого рационализма. Тем не менее это величественное многообразное произведение принадлежит к числу значительных сочинений Чайковского для фортепиано и входит в репертуар многих пианистов до настоящего времени [10].

Тематизм сонаты, принципы развития, цельность цикла, продуманность всей концепции, эффектная фортепианная фактура выделяют сонату среди фортепианной музыки Чайковского.

В тематизме первой части сонаты, особенно в манере развития, а также в характере музыки второй части можно услышать «шумановское начало». Однако в сонате отражена и индивидуальность автора и в особенности его типичная манера развивать тему; план цикла, отличающийся

---

[9] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VIII, стр. 403.
[10] Выдающиеся советские исполнители сонаты — К. Н. Игумнов и С. Т. Рихтер.

стройной логичностью, исключает характерное для Шумана импровизационно-романтическое начало.

Характерная черта первой части — пронизанность музыки лейтинтонацией, рождающейся из второго элемента главной темы,— упругое, волевое движение, пробивающееся сквозь все преграды. Ритм ее проходит через всю первую часть, отголоски его слышны и в других частях цикла, что способствует его единству. В разработке первой части лейтинтонация приобретает героико-драматическое звучание, а в коде этот образ утверждается.

В центре медленной части — наиболее светлый и нежный из лирических образов цикла. Композитор применил здесь движение и ритм колыбельной песни. Лирическая тема играет роль своеобразного рефрена, который варьируется, приобретая все новые оттенки.

Третью часть сонаты можно назвать лирическим скерцо. Легкая фактура, мягкость контуров сглаживают контраст между главными разделами и трио, что заставляет воспринимать последнее как светлое интермеццо.

Цикл завершается финалом, утверждающим как образы энергичного движения, так и светлой лирики. Написанный в форме рондо-сонаты, финал отличается разнообразием тематизма. Основной принцип драматургии формы — контрастность между энергично-подвижным рефреном и лирическими эпизодами. Наиболее сильное впечатление производит центральный эпизод, заменяющий разработку сонатной формы. Страстная патетика этой музыки роднит ее с образами любви в симфонических произведениях Чайковского, в частности, с темой любви из «Франчески да Римини».

Сочетание жизнерадостной энергии с лирическими и скерцозными образами придает финалу многогранность. По настроению он перекликается с первой частью, сходство с которой обусловливается и родством тематизма. Образуется своеобразная арка, подчеркивающая единство всего цикла. Укреплено оно и тональным планом цикла: все части, кроме ми-минорной второй, написаны в тональности соль мажор. Внутри частей применены тонкие, колоритные сопоставления одноименных мажора и минора, терцовых тональностей (например, обе темы главной партии написаны в одноименных ладах — соль мажор и соль минор) и т. п.

Фортепианный стиль сонаты сближает ее с большими концертными сочинениями Шумана. Техника, которую применил здесь Чайковский, основана на приемах крупного плана — игре аккордами, скачках, пассажах широкого диапазона. Большое внимание композитор обращает и на чисто звуковую сторону, особенно, в медленной части.

Начатый в Италии цикл из 12 пьес средней трудности ор. 40 был закончен к концу апреля 1878 г. в Каменке. Пьесы ор. 40 быстро стали популярными не только среди пианистов, но и среди музицирующих любителей. Они нетрудны, мелодичны, содержательны. Среди них есть лирические кантиленные пьесы, произведения в танцевальных ритмах, есть похоронный марш, этюд и другие. В центре сборника — пьеса «В деревне», более сложная и разнообразная по содержанию и фортепианной фактуре.

Едва закончив работу над сборником ор. 40, Чайковский приступил

к сочинению «Детского альбома». 30 апреля 1878 г. он писал Н. Ф. фон Мекк из Каменки: «Завтра примусь я за сборник миниатюрных пиэс для детей. Я давно уже подумывал о том, что не мешало бы содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана» [11]. Мысль о пьесах для детей зародилась у Чайковского еще в Италии. В Каменке, наблюдая маленьких племянников, учившихся играть на рояле, композитор решил, не откладывая, приняться за детские пьески. Уже 4 мая были готовы эскизы 24-х пьесок. Окончательное их оформление было отложено из-за поездки композитора в Браилов и Низы. К 20 июля «Детский альбом» был готов, а 29-го отослан Юргенсону.

В письмах, упоминая о «Детском альбоме», Чайковский говорит о своем «подражании Шуману», имея в виду известный «Альбом для юношества» немецкого композитора. Сходство обоих сборников в том, что пьесы сравнительно нетрудны для детей, понятны им по содержанию, так как посвящены сценкам детской жизни, картинам природы и т. п. Однако ярко выраженный национально-русский характер маленьких пьес Чайковского значительно отличает его «Альбом» от шумановского.

«Детский альбом» — пример плодотворного обращения великого художника, казалось бы, к простым, инструктивным задачам. Зная, что дети часто воспитываются на сухом, неинтересном материале, Чайковский создал нетрудные, но высокохудожественные произведения.

Сборник овеян лирикой теплого, любовного отношения к детям. В центре «Альбома» «маленькая сюита» из национальных песен («Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Русская песня»); другие пьесы посвящены детскому быту («Игра в лошадки», «Нянина сказка» и т. п.); есть и «лирический портрет («Мама»).

Простой язык пьесок благодаря конкретности жанровых приемов выражает интересное образное содержание. Так, в маленьком «цикле» пьес «о кукле» композитор использует движение и ритмику колыбельной («Болезнь куклы»), похоронного марша («Смерть куклы»), вальса («Новая кукла»). В маленьком «цикле» из двух пьес «Нянина сказка» и «Баба-Яга» фантастические образы окрашены особым гармоническим колоритом, созданным при помощи альтерированных аккордов; острота ритмики, красочность использования регистров фортепиано дополняют приемы создания этих образов.

Темами «маленького национального цикла» Чайковский избрал подлинные народные мелодии. В «Русской песне» он создал миниатюрный вариационный цикл на тему песни «Голова-ль моя, головушка»; в «Итальянской песенке» разработал мелодию, записанную в Италии от уличного певца; тема «Старинной французской песенки» заимствована из сборника Векерлена «Echo du temps ancienne», а тема «Неаполитанской песенки» — из балета «Лебединое озеро».

---

[11] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 238.

«Детский альбом» Чайковского — классическое произведение русской музыки, предназначенной для детей. Он оказал большое влияние на все последующие сочинения этого рода, созданные композиторами более поздних поколений.

Третий фортепианный цикл, сочиненный в начале 80-х годов, шесть пьес ор. 51; он состоит преимущественно из пьес танцевального ритма: трех вальсов, польки и менуэта. В качестве лирического интермеццо помещен «Романс» в характере «песни без слов». Все произведения цикла ор. 51 выдержаны в виртуозном стиле, чем значительно отличаются от пьес ор. 40. Исключение составляет лишь «Сентиментальный вальс», в котором лирическая выразительность мелодии и общее меланхолическое настроение не требовали виртуозной фактуры. В этой известной пьесе господствуют печальные настроения, но не драматического, а скорее элегического характера. Лирическая тема вначале проникнута чувством сожаления, грусти о прошлом, но изящная, грациозная тема среднего раздела контрастирует ей светлым, жизнелюбивым чувством. Сочетание простоты с изысканностью придает «Сентиментальному вальсу» особое обаяние.

При рассмотрении камерных фортепианных сочинений Чайковского этих лет можно сделать вывод, что и в новом периоде своей творческой деятельности он обращался к своим любимым жанрам лирической кантилены, танцевальной пьесы и скерцо. Типы фортепианного изложения, принципы формообразования развивают найденное им ранее. Здесь встречается его излюбленный тип диалогического изложения, перенесение на фортепиано оркестровых эффектов, фактурное варьирование, богатое подголосочное развитие. Все эти черты характерны не только для камерного фортепианного стиля Чайковского, но и для его больших концертных произведений, созданных в эти годы.

●

В период между 1878 и 1885 гг. Чайковский сочинил большое число романсов на тексты А. К. Толстого, Лермонтова, Плещеева, Сологуба, Мицкевича (в переводе Мея) и других поэтов. В эти годы из печати вышли сборники ор. ор. 38, 47 и 57, а также «Детские песни ор. 54 и 6 дуэтов ор. 46.

В романсах Чайковского этих лет еще большее, чем прежде, значение приобрела тема природы и человека. Чувству восторженного созерцания природы посвящены такие превосходные вещи, как «Благословляю вас, леса», «То было раннею весной», «На землю сумрак пал». Содержание других романсов — типичные для Чайковского темы любви и разлуки, душевного страдания.

Романсное творчество Чайковского этих лет включило в себя новые, еще до того не испробованные им жанры. В романсе-песне «Кабы знала я, кабы ведала» на слова А. К. Толстого (ор. 47, № 1) Чайковский создал развернутую вокальную поэму, полную драматизма. Динамичное развитие музыки соответствует драматизму сюжета, повествующего о любви и измене. Непрерывность развития, обобщенность образов, важная роль фортепианных прелюдии и постлюдии симфонизируют малую форму и создают глубокое проникновение в эмоциональную сущность стихотворения.

То же наблюдается в другой песне — «Я ли в поле» на слова И. Сурикова (ор. 47, № 7): три строфы обрамлены выразительными фортепианными эпизодами, в каждой строфе постепенно нарастает драматизм. Запев и припев песни родственны русским лирическим песням о женской доле. В особенности выразительна третья строфа. Начинаясь подобно двум первым, она заключает в себе динамическое развитие мелодии с характерным для Чайковского замедлением перед трагической кульминацией.

Не случайно оба романса привлекли к себе внимание исполнительниц. «Я ли в поле» был даже, по просьбе Е. А. Лавровской, с успехом исполнявшей его, оркестрован самим композитором.

Романтический характер имеет единственный романс Чайковского на слова Лермонтова «Любовь мертвеца» (ор. 38, № 5). В этом произведении сочетаются черты романтической оперной патетики с монументальным величием классических образцов. В таком же роде написана и «Серенада Дон Жуана» на слова А. К. Толстого, в которой выразительная, красивая мелодия тонко соединяет черты оперного стиля с жанровыми признаками серенады.

В большой группе романсов о природе выделяются названные выше романсы: «Благословляю вас, леса», «То было раннею весной» (оба на слова А. К. Толстого) и «На землю сумрак пал» на слова Мицкевича в переводе Берга. Первый романс входит в цикл ор. 47, созданный в дни пребывания Чайковского в Симáках летом 1880 г., когда он с особенной силой ощутил благостное воздействие природы, ее целительную силу. Из семи произведений сборника пять посвящены чувству единения человека с природой.

«Благословляю вас, леса»,— возвышенный гимн природе. Вокальная мелодия льется свободно на фоне фигуративного аккомпанемента фортепиано, передавая поэтический текст в выразительной декламации. Главная строфа стихотворения выделена в музыке как яркая кульминация («О если б мог я»). Кантиленная, широко распетая мелодия приобретает здесь особый пафос и подъем, которые говорят о возвышенном строе чувств: все это придает музыке особую светлую устремленность.

Романс «На землю сумрак пал» иного содержания. Чувства человека, вызванные красотой природы, рождают в нем горестное сознание душевного разлада. Плавно льющаяся мелодия, напоминающая тему Татьяны из оперы «Евгений Онегин»,— «Кто ты: мой ангел ли хранитель?», сменяется речитативными возгласами, полными отчаяния. Внедрение декламационного эпизода в мерно развертывающуюся кантиленную мелодию производит поистине драматическое впечатление. Чайковский очень любил этот романс. Он писал брату Модесту Ильичу из Симáков: «Написал несколько романсов; один из них [12] мне безмерно нравится, и иначе, как расточая слезы, не могу его играть» [13].

В романсе «То было раннею весной» чувство весеннего обновления, пробуждающейся природы сливается с чувством первой любви. Сочетание

---

[12] «На чудные слова Мицкевича» (*Примечание Чайковского*).

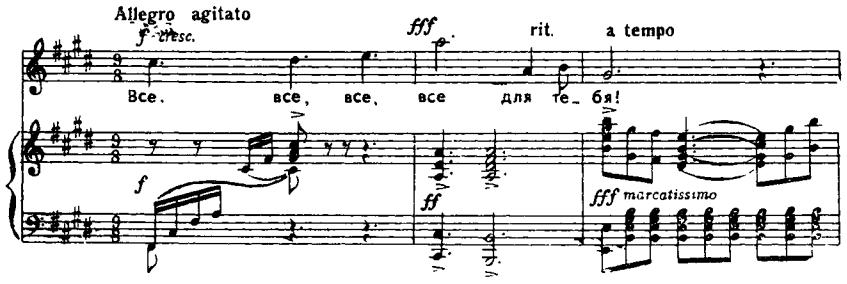
[13] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX, стр. 218.

камерного лиризма с яркой и открытой эмоциональностью. патетика восторженных возгласов в кульминации («О, жизнь! О, лес! О, солнца свет!») придает музыке необычайную силу воздействия.

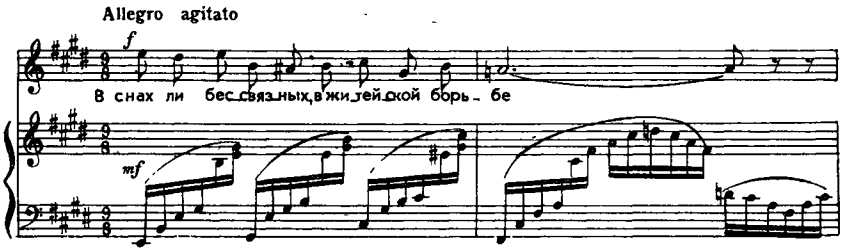
В ряде романсов тема природы сливается с темой любви, как в названном. Таковы «Усни, печальный друг» (на слова А. К. Толстого), в котором картина мирного летнего вечера углублена лирическим чувством любовного утешения. Таков романс «Усни» на слова Д. Мережковского с нежным образом природы-целительницы.

Среди романсов этого периода есть еще несколько замечательных лирических произведений. Одно из лучших — романс «Средь шумного бала» на слова А. К. Толстого, в котором композитор очень удачно нашел форму выражения чувств. Это романс-вальс, по жанру примыкающий к произведениям бытовой русской вокальной лирики XIX в. Но ритм вальса служит здесь лишь одним из средств создания поэтического интимного образа. Вокальная мелодия в этом романсе может служить образцом выразительного ариозного стиля Чайковского, с таким совершенством развитого в «Онегине». Замечательное чувство декламации, верное ощущение соотношения музыкальных и поэтических ударений, выделение слов и даже отдельных слогов, органичность внутренних интонационных связей в разных строфах, воздушный, «тающий» колорит — все это роднит романс с более ранними произведениями Чайковского. «Средь шумного бала» — маленькая поэма о любви, созданная простыми, но глубоко волнующими средствами лирического музыкального высказывания и музыкальной образности. Приглушенно-матовый колорит музыки тонко выражает мечтательное настроение стихотворения.

«День ли царит» на слова А. Апухтина — полная противоположность романсу «Средь шумного бала». Яркая, сверкающая силой и страстностью музыка выражает чувство всепоглощающей любви со всей полнотой и открытостью эмоций. Романс обрамлен большими фортепианными вступлением и заключением, значение которых очень велико. Задумчиво-светлый характер медленной музыки вступления контрастирует основной части романса, идущей в стремительном темпе. Заключение развивает и усиливает кульминацию, утверждая в победном звучании чувство восторга. Строфы романса кончаются возгласами: «Все о тебе», «Все для тебя!». Чайковский развил и расширил этот момент и повторением слова «Все» выделил главную мысль. Кульминационный возглас служит естественным результатом предшествующего напряженного развития:



Интонационная основа темпераментной мелодии этого романса родственна цыганской любовной лирике. Известны свидетельства современников о том, что Чайковский восхищался пением некоторых исполнительниц-цыганок, пленявших его искренностью и непосредственностью выражения чувства и красотой голоса[14]. Интонации мелодии «День ли царит» в какой-то мере совпадают с интонациями цыганских лирических романсов. Некоторые обороты — например, переход в мелодии от опеваемых звуков тонической гармонии к терции II ступени — очень типичны для цыганской лирики:



Усиливают сходство и подчеркнутые задержания в дальнейшем развитии мелодии. Однако стремительный темп, бурный аккомпанемент фортепиано и общее благородство стиля неизмеримо возвышают романс Чайковского над его интонационным источником.

Приведенный пример не единственный в вокальной лирике Чайковского. Интонации цыганских и, даже, «жестоких» романсов часто встречаются в его романсном творчестве московского периода. Особенно показателен романс «Примирение», где так же, как в романсе «День ли царит» интонации, типичные для бытовой цыганской лирики, преломленные через индивидуальный стиль композитора, подняты высоко над своей бытовой музыкальной основой. Чайковский не представляет здесь исключения среди других русских композиторов. Цыганское пение вошло в русский музыкальный быт еще с начала XIX века.

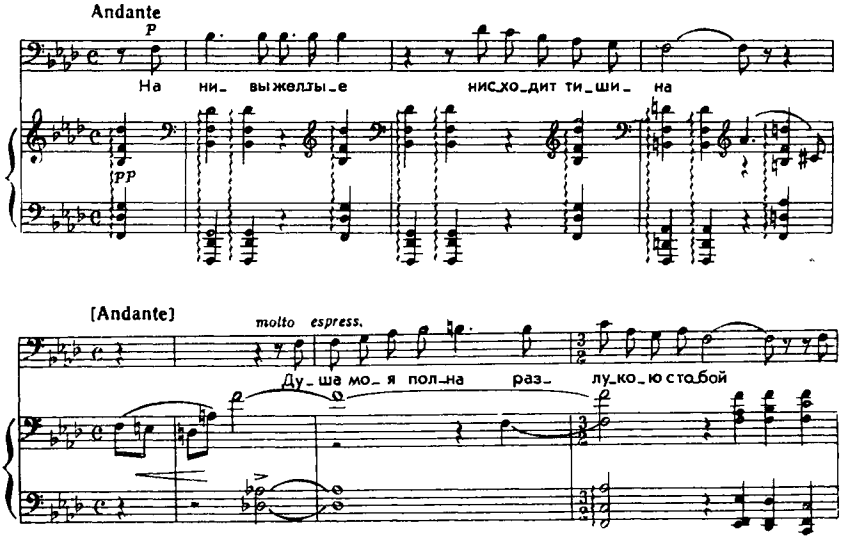
Интересный пример драматизации лирического романса можно видеть в романсе «Лишь ты один» на слова Плещеева. Сложное психологическое содержание стихотворения отражено в контрасте спокойной, мерно развертывающейся мелодии декламационного типа с внезапным взрывом — речитативным возгласом: «И никогда меня ты не любил!», нарушающим периодичность строения формы, в контрасте сдержанности и открытого высказывания чувства.

Один из лучших романсов ор. 57 — «На нивы желтые» на слова А. К. Толстого — произведение сложного психологического содержания. В стихотворении образ печальной картины деревенского вечера с унылым сельским звоном создает фон переживаниям человека, расставшегося с возлюбленной. Композитор значительно углубил психологический подтекст.

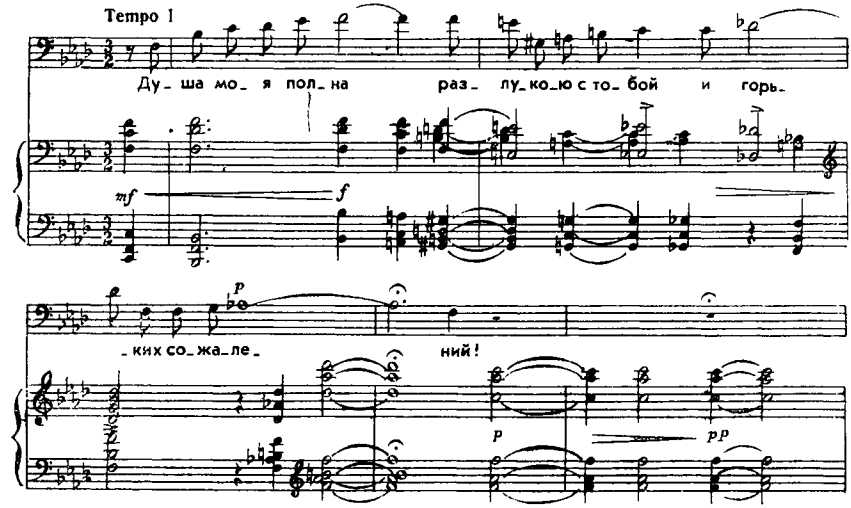
---

[14] В своей работе «Уголок музыкальной Москвы» М. Л. Пресман подчеркивает восхищение Чайковского пением исполнительницы цыганских романсов — В. В. Зориной.— См. «Воспоминания о С. В. Рахманинове», т. 1. М., 1957, стр. 213—214.

Начало романса с темой унылого «звона» сразу же создает скорбное настроение. Развитие лирической драмы начинается со слов: «Душа моя полна разлукою с тобой». Эта тема интонационно рождается из предшествующей, но имеет иной смысл; в ней заложено зерно драматического взрыва, который дальше выразит «бунт» души:



Чайковскому не хватило текста. Он создал третью часть романса (репризу), использовав повторение уже бывших слов; именно здесь он создал генеральную кульминацию романса необычайной силы. Суровая сдержанность в начале, выраженная в лаконизме музыкального языка, переходит в настоящую бурю страстных чувств:



Особое положение среди романсов этих лет занимает флорентийская песенка «Pimpinella», вошедшая в ор. 38. О зарождении мысли обработать услышанный во Флоренции народный напев свидетельствует письмо к Н. Ф. фон Мекк, в котором есть нотная запись этой мелодии [15]. Однако в развитии темы, по-видимому, использована еще какая-то народная мелодия. Обработка итальянской народной песни лишний раз подтверждает, что Чайковский не относился к народной музыке как к чему то незыблемому и застывшему, чего нельзя изменить. Русские слова песенки сочинены самим композитором и представляют собой вольный перевод итальянского текста.

К романсам для одного голоса, созданным в этот период, примыкают дуэты Чайковского ор. 46, представляющие собой, в сущности, те же романсы на два голоса. История создания этих дуэтов ведет опять к тем дням 1880 г., которые композитор провел в Симáках. Толчком к сочинению было домашнее музицирование старших племянниц Чайковского. Это подтверждается как самими дуэтами, так и посвящением всего опуса Татьяне Давыдовой. О начале работы над дуэтом свидетельствует письмо композитора к Н. Ф. фон Мекк от 5 июня 1880 г. из Каменки: «Я вчера приступил к сочинению маленьких вокальных пьес и начал с дуэта на слова Толстого «*Минула страсть*». Толстой — неисчерпаемый источник для текстов под музыку; это один из самых симпатичных мне поэтов» [16]. В конце августа дуэты и романсы ор. 47 были закончены и отосланы Юргенсону. Весной оба опуса вышли в свет.

Шесть романсов-дуэтов по содержанию и настроению близки романсам ор. 47. Важное место здесь занимают образы природы и любовная лирика. Два дуэта: на слова А. К. Толстого «Минула страсть» и на слова Ф. И. Тютчева «Слезы» принадлежат к сфере русской бытовой лирики. Дуэт «Слезы» может быть даже связан с цыганской лирикой, но целая серия «жестоких» оборотов смягчена общим благородным духом сочинения. «Минула страсть» — дуэт, непосредственно близкий интонационному строю бытового романса. Характерно внедрение в мелодию альтераций на II и VI ступенях, что усиливает сходство с бытовой лирикой. Применение выразительных речитативных оборотов в партии фортепиано создает в этом дуэте много привлекательных моментов, хотя в целом он не подымается очень высоко над породившей его интонационной сферой.

Два дуэта написаны на слова народного поэта И. Сурикова. Чайковскому очень нравились стихи Сурикова. Он писал о нем в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Талант у него был серьезный и пьесы его проникнуты неподдельным чувством» [17].

Дуэт «Вечер» на слова Сурикова по настроению близок романсу «На землю сумрак пал». В крайних разделах господствует ощущение мирного покоя, навеянного засыпающей природой, все здесь объединено ровным

---

[15] См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 132; см. также письмо к А. И. Чайковскому — там же, стр. 134.
[16] Там же, т. IX, стр. 146.
[17] Там же.

ритмом, фигурация аккомпанемента изображает пение соловья. В средней же части появляются смятенные, скорбные образы, фактура и ритмика меняются.

«В огороде возле броду» (перевод из Шевченко) выдержан в народно-песенном духе. «Шотландская баллада» на слова А. К. Толстого может быть отнесена к лучшим, благодаря симфоническому развитию в рамках строфической формы с припевом. Описывая этот свой дуэт в письме к Н. Ф. фон Мекк, Чайковский указывал на преимущественно декламационный характер его мелодики. «Что касается Шотландской баллады, то она... принадлежит к числу любимых детищ; но я совершенно уверен, к сожалению, что никогда никто не исполнит ее так, как я ее себе воображаю. Ее нужно не петь, а, скорее, декламировать и с величайшею горячностью» [18].

Оперный характер музыки «Шотландской баллады» сочетается с типичными для народной шотландской поэзии формами, что придает оригинальность этому произведению. Мелодия постепенно насыщается трагическими интонациями, превращаясь в драматический речитатив.

Дуэт «Рассвет» на слова Сурикова — лирическая поэма, полная восторженного чувства единения с природой. Тема дуэта очень проста, и она определяет все настроение музыки. Это — нежный и спокойный образ, развитый с большим мастерством [19].

К группе вокальных сочинений Чайковского этого периода относится и сборник из 16 детских песен на слова Плещеева, Аксакова и Сурикова. Первые замыслы этого сборника относятся к весне 1881 г., но выполнение было отложено на два года. Чайковский написал детские песни только в 1883 г. Сочинив песни, композитор послал их Юргенсону и в письме просил его издать их как можно лучше и с картинками. Детские песни вышли в свет в начале 1884 г.

Из шестнадцати песен сборника четырнадцать написаны на слова Плещеева, поэта, которому Чайковский очень симпатизировал. В текстах, выбранных композитором, заметна определенная тенденция, в стихах ясно выступает «гражданская тема» в преломлении, понятном для детей. Так, например, в песне «Птичка» (№ 2) говорится о тяжелом положении крестьян-пахарей, в песне «Зимний вечер» вызывается сочувствие к обездоленным детям, песня «Цветок» посвящена образу заключенного в тюрьме, единственной отрадой которого является скромный цветок за тюремным окном; в песне «Ласточка» (на слова Сурикова) птичка передает привет сиротке-девочке от брата, находящегося в тюрьме, и т. п.

Тенденция подобного рода очень типична для поэзии гражданского направления и, в частности, для Плещеева. Чайковский, как видно, смотрел на детские песни не просто как на полезное и приятное развлечение детей, но и стремился как-то воздействовать на сознание маленьких слушателей песен, вызвать в них сочувствие к страдающим и угнетенным.

---

[18] См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 163.

[19] По просьбе артисток Мариинского театра Е. Мравиной и Н. Фриде Чайковский инструментовал «Рассвет» в 1889 г., и они с большим успехом исполнили его в симфоническом концерте. Дуэт «В огороде» был после смерти композитора инструментован С. И. Танеевым к концерту памяти Чайковского 24 октября 1898 г.

Среди детских песен многие посвящены изображению быта трудового люда, образам природы в разное время года. В сборнике есть песни о зиме, о весне, об осени. Картинка цветущего летнего сада предстает в очаровательной песенке «Мой садик», заслужившей большую известность.

Но все же музыка детских песен уступает по оригинальности и яркости тематизма фортепианному «Детскому альбому». Не случайно лишь немногие из детских песен живут в настоящее время, тогда как пьески «Детского альбома» играются повсеместно. Общая цель песенного сборника — создание простых, понятных детям и несложных для исполнения песен — привела к некоторой упрощенности формы и образного содержания. Все же и в этом сборнике есть несколько прекрасных песен. Это уже упоминавшийся «Мой садик», юмористическая песня «Кукушка» — маленькая сценка в лицах. В песне «Весна» («Уж тает снег») удачно схвачено настроение радостного подъема. В «Колыбельной песне в бурю» выразительно соединение нежного лиризма с экспрессивной изобразительностью. Очень хороша последняя песенка сборника, созданная еще в 1880 г., на слова К. Аксакова «Мой Лизочек», в ней есть и тонкий юмор, и трогательный лиризм.

Романсное творчество Чайковского конца 70-х годов — начала 80-х годов отличается большой широтой охвата тем и жанров. В его произведениях этих лет отражены разнообразные чувства и настроения, созданы музыкальные картинки природы, даны тонкие переходы и контрасты. Часть его романсов тяготеет к цикличности (например, ор. 47, в котором столь заметно доминирует тема природы). Новые черты стиля, свидетельствующие об углублении малой формы методами развития, типичными для оперного и симфонического стиля, сделали многие романсы этих лет выдающимися образцами камерной вокальной лирики Чайковского.

●

В начале 80-х годов Чайковский сочинил кантату на слова А. Н. Майкова для смешанного хора, двух солистов симфонического оркестра, известную под названием «Москва». История этой кантаты связана с предстоявшими торжествами по случаю коронации Александра III. Как известно, зиму 1883 г. Чайковский прожил в Париже и работал над партитурой «Мазепы». В письме к Н. Ф. фон Мекк от 9/21 марта 1883 г. Чайковский сообщает: «На меня низверглись два неожиданных и очень тяготящих меня труда. Город Москва заказал мне торжественный марш, а коронационная комиссия прислала мне текст большой кантаты, слова которой написаны Майковым, а музыку к ней убедительно просят меня написать... Обе работы, особенно кантата, должны быть исполнены с быстротой, которая приводит меня в ужас. Мне предстоит недель шесть выбиваться из сил, проводить бессонные ночи, утомляться до изнеможения» [20].

Оба произведения были сочинены очень быстро. Уже 21 марта композитор принялся за инструментовку кантаты и марша. Партитура кантаты была закончена 24 марта и отослана в Москву. Первое исполнение кантаты состоялось на торжествах по случаю коронации 15 мая 1883 г. в Москве.

---

[20] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. т. III, М., 1936, стр. 159.

Солистами выступали Е. А. Лавровская и И. А. Мельников, дирижировал Э. Ф. Направник.

«Москва» — единственное сочинение Чайковского, написанное в стилизованно-русском былинном характере. Этот стиль был навеян нерифмованным текстом Майкова, выдержанным в духе русского эпоса. Стихосложение и форма строф Майкова подсказали Чайковскому тип мелодии и характер декламации, а назначение сочинения — общий приподнято-торжественный тон.

Кантата состоит из шести эпизодов, тесно связанных друг с другом общностью музыки и текста. В нее наряду с хоровыми эпизодами входят три сольных номера. Формы лаконичны и просты, в основном, трехчастные репризные; эпизоды связаны тональной общностью, почти все они идут в ре мажоре или си миноре и лишь контрастное ариозо меццо-сопрано «Мне ли, господи» идет в ми-бемоль миноре.

Условно стилизованный язык Майкова направлял воображение композитора по определенному руслу. В тексте кантаты затронуты важные моменты истории России и в какой-то мере отражены основные проблемы внешней политики современной России (идея панславизма).

Так, в первых эпизодах освещается роль Москвы как центра русского национального государства, вокруг которого объединились все силы, стремящиеся к освобождению от татаро-монгольского ига. В последующих эпизодах показана роль России как старшего славянского государства, на которое с надеждой обращены взоры порабощенных славянских народов — сербов, чехов, болгар. Упомянут и захваченный турками «престол Константинов в Царьграде», взывающий к освобождению. Финал кантаты содержит яркие образы народных славильных песен.

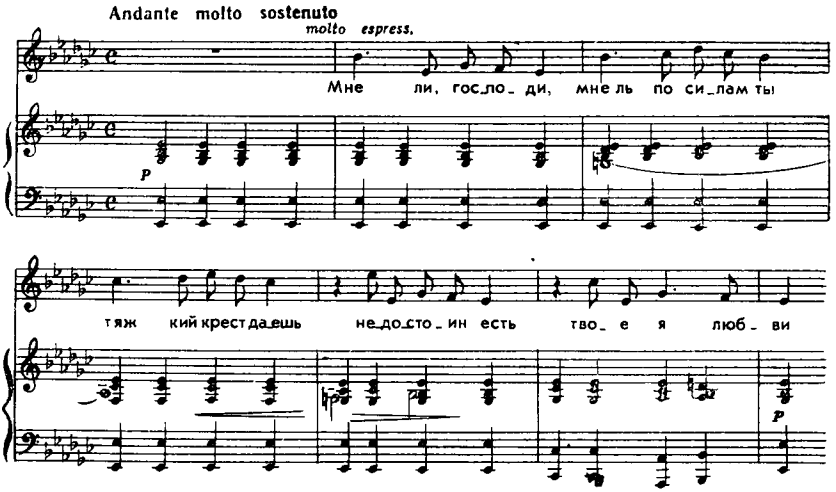
Метрика стихов, в основном выдержана в распевном стиле с характерными затактами с девяти- и пятислоговыми строками:

С мала ключика студеная
Потекла река.
С невелика зачиналася
Каменна Москва.

Такой тип строфы естественно, вызвал особый вид мелодической фразы. Но композитор не удовольствовался только эпичностью. В первом же хоре о монгольском нашествии эпически-повествовательное начало сочетается с программно-картинным. Средняя часть хора даже несколько театрализована: сперва мужские голоса повествуют о разорении русской земли, потом женские голоса как бы переговариваются между собой, изображая полонянок, оторванных от родного дома. Крайние части первого хора основаны на широко-распевной повествовательной теме, определяющей характер музыки не только первой части кантаты, но и всего произведения.

Выразительнее других эпизодов лирическое ариозо меццо-сопрано. Исследователи творчества Чайковского неоднократно подмечали, что тема ариозо предвосхищает тему романса Полины из «Пиковой дамы». Осно-

вой ариозо служит шеститактное замкнутое построение в пределах октавы. Достигнув верхнего тонического звука, мелодия возвращается к исходному мотиву:



Второе предложение ариозо более развернуто, оно достигает более высокой кульминации (*соль-бемоль* 2-й октавы) и значительно расширяет диапазон вверх и вниз. В кульминации проходит эффектная фраза, типичная для драматических оперных партий у Чайковского, в частности, напоминающая патетические возгласы Иоанны в опере «Орлеанская дева». Тот же героико-патетический характер свойствен и мелодии средней части. В репризе дана главная кульминация с выразительным драматичным опеванием самого высокого звука диапазона — *ля-бемоль* 2-й октавы. Сходство стиля ариозо «Мне ли, господи» с лирико-драматическими эпизодами «Орлеанской девы» несомненно.

Эпизод «Мне ли, господи» вносит лирическое начало в торжественно-эпическую музыку кантаты, составляя основной музыкальный контраст по отношению к другим номерам. После этого задумчивого, сосредоточенного ариозо яркий, эффектный хоровой финал славления воспринимается как торжественное и праздничное завершение всей композиции.

В целом «Москва» получилась произведением блестящим, плакатно-ярким, тематизм кантаты выразителен, хоровые партии написаны со знанием всех исполнительских возможностей хора, просто и удобно, в благодарных для голосов регистрах.

В 1881 г. Чайковский сочинил небольшой хор для мужских голосов à cappella на собственные слова, назвав его «Вечер». В музыке выражено настроение спокойно-просветленного любования красотой природы. Фактура хора удобна и представляет звучную гармоническую ткань с развитыми голосами. Хор был сочинен композитором по просьбе К. К. Альбрехта, еще в 70-е годы задумавшего издание ряда хоровых сборников для

любителей музыки. Впоследствии Чайковский сочинил еще несколько произведений подобного рода, большей частью на заказ.

В 1885 г. он написал «Правоведческую песнь» в честь 50-летия Училища правоведения, которая и была исполнена на юбилейном празднике 5 декабря 1885 г. По просьбе любителей города Боржома, где композитор проводил лето 1887 г., он сочинил лирический хор без сопровождения «Ночевала тучка золотая» на слова Лермонтова. Автограф этого сочинения хранится в Грузии; впервые хор был напечатан только в 1922 г.

По заказу Славянского общества в 1885 г. в честь тысячелетия со дня смерти просветителей Кирилла и Мефодия Чайковский написал смешанный хор без сопровождения «Гимн в честь св. Кирилла и Мефодия».

В 1887 г. появился еще один хор «Блажен, кто улыбается» для любителей Московского университета. Для бенефиса артистов хора Мариинского театра в 1889 г. Чайковский написал хор на собственные слова «Соловушко», также без сопровождения. В том же году возник к юбилейным торжествам в честь А. Г. Рубинштейна смешанный хор без сопровождения «Привет Рубинштейну» на специально написанные поэтом Я. Полонским слова [21].

●

Особую область вокальной музыки Чайковского составляют его духовные произведения. Все они относятся к одному периоду и связаны, как уже говорилось раньше, с желанием композитора в какой-то мере реформировать русскую церковную музыку, к современному состоянию которой он относился весьма критически.

Первым духовным произведением Чайковского была Литургия на текст Иоанна Златоуста, сочиненная в конце весны 1878 г., вскоре после возвращения из-за границы. В это время он гостил у Н. Ф. фон Мекк в Браилове. Приступая к работе над Литургией, Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «...хочу попытаться сделать что нибудь для церковной музыки. В этом отношении у композитора огромное и еще едва тронутое поле деятельности. Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы!... Очень может быть, что я решусь положить на музыку всю Литургию Иоанна Златоустого» [22].

К середине июля Литургия была полностью закончена и отослана П. И. Юргенсону для печати. Она вышла в свет в начале 1879 г. Ее появление вызвало протест директора Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметьева, который сослался на монополию капеллы издавать духовную музыку. Дело было перенесено в суд и тянулось до конца 1880 г.,

---

[21] Самые поздние хоровые произведения Чайковского — три хора без сопровождения на слова Пушкина («Что смолкнул веселия глас?»), и Н. Цыганова («Не кукушечка во сыром бору» и «Без поры, да без времени») — написаны в феврале 1891 г., по просьбе И. А. Мельникова для Бесплатного хорового класса, которым тот руководил.

[22] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 238.

когда издатель все же выиграл его, опираясь на разрешение Московского духовно-цензурного комитета, которым он предварительно запасся. Решение было вынесено Синодом.

Еще до окончания судебного разбирательства Литургию исполнили в Киевской университетской церкви, к большой радости композитора, опасавшегося, что его Литургию не будут петь в церкви из-за того, что она идет вразрез с традициями. Открытое публичное исполнение Литургии состоялось 18 декабря 1880 г. в экстренном концерте РМО в Москве в исполнении хора под управлением П. И. Сахарова. Однако, в печати против Литургии выступил целый ряд духовных лиц, протестовавших против «светского» использования форм православной музыки. Московский викарий Амвросий, отдавая должное таланту Чайковского, упрекнул композитора в «посягновении» на чуждую ему область, а устроителей концерта разбранил за концертное исполнение культовой музыки, которая должна звучать только в храме. «Очевидно,— писал он,— что песнопения божественной литургии были взяты г. Чайковским только в виде материала для его музыкального вдохновения (так как он не назначал их для церковного употребления), как берутся исторические события и народные песни и легенды; высокое достоинство песнопений и уважение к ним нашего народа были для него только поводом приложить к ним свой талант: это было *либретто* для его духовной оперы...» [23].

Эта статья или, вернее, письмо в редакцию газеты «Русь» задело и огорчило Чайковского и несколько охладило его веру в возможность реформы церковного пения.

Литургия Чайковского представляет собой полный текст русской утренней службы, положенный на музыку для четырехголосного смешанного хора без сопровождения. Она состоит из 15 номеров различного содержания; в основном стиль музыки строго гармонический, но без стремления ввести в гармонизацию хроматизмы или какие-либо красочные, экспрессивные гармонии. Лишь в некоторых номерах, например, в № 6 «Иже херувимы», введены полифонические имитации голосов, впрочем, не перегружающие прозрачной в целом фактуры. Музыка Литургии ясно показывает желание Чайковского возродить русский характер пения, но не древнего слоя, а скорее раннего партесного стиля и противопоставить свою гармонизацию стилю музыки Бортнянского. Чайковский использовал диатонические лады, ввел плавные, поступенные мелодические обороты, в гармонии опирался на так называемые «побочные» ступени.

В целом Литургия, написанная в строгой манере, свидетельствует о намерении композитора придать музыке «большой план», своеобразную «фресковость».

Следующей работой Чайковского в области церковной музыки была гармонизация «Всенощного бдения», т. е. мелодий русского православного Обихода. В мае 1881 г. композитор написал П. И. Юргенсону: «Мне хочется попытаться написать *всенощную* и для этого я нуждаюсь в полном

[23] Газета «Русь», 3 января 1881 г.— Письмо приведено М. И. Чайковским в книге «Жизнь Петра Ильича Чайковского», т. II. М., 1903, стр. 440.

тексте ее; мне нужна именно *всенощная* со всеми эктениями и со всем, что поется... Я начал изучать *обиход*, но, дабы иметь о нем полное понятие, я нуждаюсь в книге Разумовского (История церковной музыки) и поэтому прошу оную прислать»[24].

П. И. Юргенсон прислал просимое и одновременно предложил композитору редактировать полное собрание духовной музыки Бортнянского, которое он собирался издавать. Так как эта работа не шла в разрез с планами Чайковского и сулила заработок, в котором он нуждался, композитор согласился. Но при его тяжелом нравственном состоянии эта работа только раздражала, мешая ему творчески сосредоточиться на собственной гармонизации «Всенощной». В одном из писем к Юргенсону, уговаривая издателя печатать только лучшие, избранные вещи Бортнянского, Чайковский прибавляет: «Я пишу теперь духовно-музыкальное сочинение, которое есть попытка (положим, очень скромная) бороться с установленными Бортнянским и *tutti quanti* дурным стилем и вдруг в то же время лезу к публике с предложением всего того, что собственным сочинением отрицаю»[25].

В письме к брату, Модесту Ильичу, от 24 июня 1881 г. из Каменки Чайковский сообщает, что полностью погрузился в работу над «Всенощной». «В этом океане ирмосов, стихир, седальнов, катавасий, богородничев, троичнов, тропарей, кондаков, эксапостилариев, подобных, степенных,— я совершенно потерялся и просто до сумасшествия иногда дохожу. И решительно иногда не понимаешь, где, что́, как и когда!»[26].

Все же желание «хоть немножко содействовать отрезвлению нашей церковной музыки, искаженной бездарными пошлыми изданиями Капеллы»[27], заставило его продолжать работу над гармонизацией обиходных мелодий, неизменно входящих во «Всенощную». Однако эта работа утомила его и не доставила полного удовлетворения. Он отложил ее и закончил «Всенощную» только в марте 1882 г. в Италии. Первое исполнение «Всенощной» состоялось не в церкви, а в концерте в зале Промышленной выставки в Москве, под управлением П. И. Сахарова. Духовные круги не хотели признать «Всенощную» Чайковского пригодной для исполнения в качестве церковной службы. Да и сам композитор к 1882 г. охладел к этой своей работе и отошел от увлечения церковной музыкой, тем более, что она была все же очень далека от его собственного творческого почерка. Занятия гармонизацией обиходных мелодий почти не отразились на его собственной манере.

«Всенощное бдение» состоит из 17 номеров различного размера и характера. Чайковский использовал в нем мелодии греческого распева («Предначинательный псалом»), киевского распева («Господи, помилуй» и другие короткие песнопения), и другие типы обиходных тем. Гармони-

---

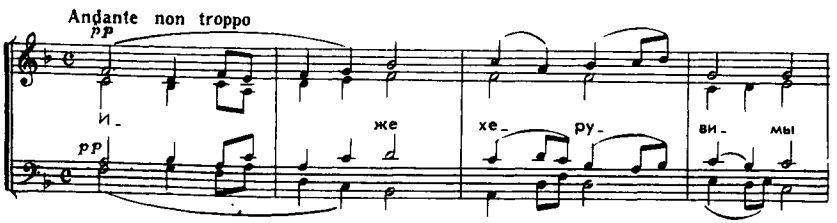
[24] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. X, стр. 102.
[25] Там же, стр. 149.
[26] Там же, стр. 148.
[27] Там же, стр. 160.

зация напевов здесь всюду очень строгая, основывающаяся, главным образом, на тонико-субдоминантовых и тонико-доминантовых соотношениях. Как правило, отсутствуют септаккорды. Полифоническое развитие укладывается в развитые гармонические голоса. Общий характер музыки — спокойно-светлый, прозрачный. Все номера «Всенощной» объединены тонально; большинство песнопений идет в до мажоре, некоторые — в соль мажоре и ля миноре.

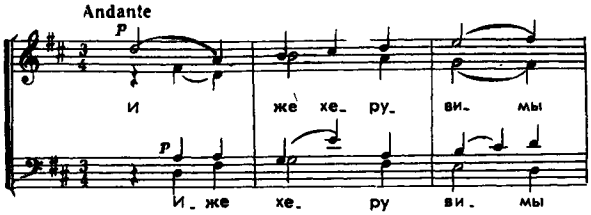
В течение 1884—1885 гг. Чайковский сочинил еще девять духовных песнопений для смешанного хора различного назначения. Среди них три «Херувимских», ярких и светлых по колориту, лиричных по содержанию, кантиленных по стилю. Они были сочинены в Швейцарии во исполнение пожелания Александра III, который хотел, чтобы Чайковский написал что-нибудь для церкви.

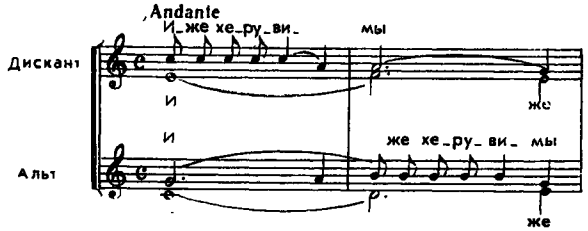
17 ноября 1884 г. Чайковский из Давоса писал М. А. Балакиреву, приступившему к работе Управляющего Придворной певческой капеллой: «...я намеревался *когда-нибудь* основательно заняться сочинением церковной музыки, а не теперь. Но ввиду того, что государь ожидает от меня *Херувимской*, я чувствовал, что не могу покойно заняться чем бы то ни было, пока не исполню того, что он считает моим обещанием. И вот я написал три *Херувимские песни*, которые при сем посылаю Вам... Если государь велит одну из них разучить, то покорнейше прошу Вас, голубчик, выбрать ту из трех, которую Вы считаете лучшей. Что касается меня, то я больше всех доволен третьей (в C-dur), но боюсь, что попытка подражать *не нотному* церковному пению (в «Яко да Царя») покажется Вам неудачной и неуместной. Затем остальные две отличаются тем, что одна слишком близка к стилю Бортнянского (в D-dur), а другая слишком далека, а впрочем, я плохой судья в своих вещах и предоставляю совершенно на Ваше усмотрение выбор одной из них» [28].

Балакирев, отличавшийся весьма своеобразным музыкальным вкусом, нашел ритмику до мажорной Херувимской, отмеченной Чайковским в качестве лучшей, неподходящей для церкви, так как она, якобы, напоминает плясовую фигуру. Видимо, его ввели в заблуждение быстрые восьмые во всех голосах. Однако это не соответствует действительности: все три песнопения выдержаны в характере русской церковной музыки:

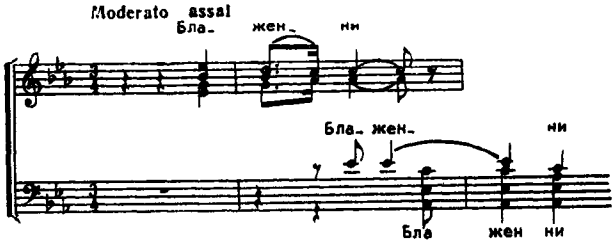


[28] «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским». С предисловием и примечаниями С. Ляпунова. СПб., 1912, стр. 85—86.

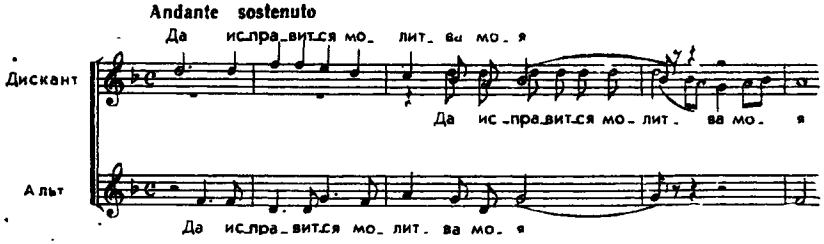




Две молитвы — «Достойно» и «Отче наш» написаны в строгом характере и звучат возвышенно и сосредоточенно. Песнопение «Тебе поем» основано на обиходной теме, что и отразилось на характере музыки, более строгом, и фактуре с развитыми голосами. Причастный стих из заупокойной литургии «Блаженни яже избрал» имеет драматичный характер, он написан в диалогической фактуре с разделенными голосами:



Лучшим из песнопений, бесспорно, является трио с хором «Да исправится», сочиненное, как и все другое, кроме Херувимских, уже по возвращении в Россию. В музыке трио удачно передан суровый характер, типичный для старинных русских молитв и песнопений:



В феврале 1886 г. состоялось исполнение некоторых из этих песнопений на церковно-музыкальном вечере в консерватории в Москве. Чайковский был на концерте и писал Н. Ф. фон Мекк через несколько дней: «...один из лучших московских церковных хоров исполнил по программе, мной составленной, различные новейшие сочинения из области церковной музыки. В том числе и несколько моих новых вещей было очень хорошо спето. Вообще в последнее время наша духовная музыка начинает идти по хорошей дороге вперед» [29].

Однако, несмотря на высказанные намерения «когда-нибудь основательно засесть за сочинение церковной музыки», Чайковский больше не обращался к этой области. Совершенное владение церковным стилем ясно выказалось, в том эпизоде «Пиковой дамы», где поет церковный хор (5-я картина, сцена бреда Германа). Таким образом, работа композитора в области духовной музыки косвенно отразилась и в его музыкально-драматических произведениях.

●

Обзором вокальной музыки Чайковского различных жанров мы заканчиваем рассмотрение его творчества «периода странствий». Вторая часть его творческого пути, в 80-е годы и начале 90-х годов, ознаменовалась новыми завоеваниями и открыла новые страницы в мировой истории музыки.

---

[29] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 409.

Часть вторая
1885-1889

Симфония „Манфред"

„Чародейка"

„Пятая симфония"

„Спящая красавица"

Годы мировой славы

В жизни Чайковского 1885 год стал рубежом, за которым последовал ряд лет, не похожих ни на московские годы, ни на «годы странствий». В последние девять лет жизни композитора его известность все возрастала, и к началу 90-х годов его имя стало пользоваться мировой славой. Его произведения стали исполняться всюду — в России, в Европе; в Америке он был признан одним из самых крупных и даровитых композиторов современности.

Чайковский стал остро чувствовать свой общественный долг перед родиной. Страстно любя Россию, русских людей, русскую природу, не представляя себе жизни вне родной земли, Чайковский считал своей нравственной обязанностью выступать за рубежом в качестве исполнителя-дирижера. Он хотел всячески способствовать успеху русской музыки на Западе, поднять ее международный престиж.

С 1887 г. начинаются его длительные поездки по Европе. Он выступает, дирижируя своими сочинениями в городах Германии, Франции, Англии. В 1891 г. Чайковский предпринял турне за океан: по приглашению У. Дамроша он дирижировал на торжестве открытия нового концертного зала Карнеги-холла в Нью-Йорке, а также выступил и в других городах Соединенных Штатов.

На родине его авторитет первого русского музыканта, имеющего европейскую известность, растет с каждым днем. Он дирижирует не только в Петербурге и Москве, но и в Киеве, Харькове, Тифлисе, Одессе. И в России, и за рубежом его выступления сопровождаются триумфальным успехом; восторженный прием, который устраивает ему публика всех стран, свидетельствует о всеобщем признании. Круг его знакомств с виднейшими деятелями искусства Европы — Гуно, Делибом, Мармонтелем во Франции; Брамсом, Иоахимом — в Германии; Дворжаком, Галиром — в Чехии и т. п. непрерывно расширялся. Он познакомился также с Григом и с Артуром Никишем и многими другими; его радостно встречали музыканты, знавшие его ранее,— Э. Колонн и К. Сен-Санс, Г. фон Бюлов и К. Рейнеке. Европейская и американская пресса в один голос хвалила его сочинения.

В то же время в эти годы обострилась глубокая внутренняя неудовлетворенность Чайковского, усилилась его нервозность; временами он живет, как в каком-то чаду, мучаясь и страдая и не имея возможности жить иначе. Жизнь его полна противоречий. В нем как бы живут два человека. один — блестящий артист с мировым именем, которому поклоняется публика обоих полушарий; другой — страдающий человек, ищущий ответы на неразрешимые вопросы, размышляющий о долге художника, о смысле жизни; человек, мучимый сомнениями, проводящий дни в тоске и тревоге, счастливый только у себя дома, в деревне, где он может работать и отдыхать в кругу близких людей.

Такое раздвоение — типичная черта последних лет жизни Чайковского. Она отразилась и в его творчестве, вступившем теперь в высший этап развития.

Последние годы жизни композитора были настолько насыщены внешними событиями, артистическими путешествиями, новыми знакомствами, что невозможно описать их с большой подробностью. Важнейшим изменением в его личной жизни в 1885 г. было начало «оседлости». Чайковский поселился под Москвой. Первые годы жизни «у себя» были связаны с поселком Майданово под Клином. Выбор именно Клинского района, вероятно, можно объяснить желанием Чайковского жить вблизи железнодорожной магистрали между двумя столицами. Любя Москву и ценя ее как место своих первых творческих успехов и признания, считая Москву своим «родным городом», Чайковский все же не рискнул поселиться там. Постоянное стремление к жизни на лоне природы, в тесном общении с нею теперь могло найти удовлетворение в тихой загородной жизни. Кроме того, он отлично сознавал трудные условия творческой деятельности в Москве, где его непрерывно отвлекали бы посещениями, приглашениями, разного рода общественными делами. Для того чтобы сочинять музыку, он должен был поселиться в некотором отдалении от Москвы и жить в уединении.

Сперва он поселился у разорившейся помещицы Новиковой, сдававшей в наем не только домики в большом парке своего имения, но и «барский дом». Именно этот дом со всей обстановкой был нанят слугой Чайковского А. И. Софроновым. Дом стоял на высоком берегу реки Сестры в густом, заросшем парке со старыми липами, пестрыми цветниками и прудами. Правда, все это было в запустении, но обстановка запущенного «дворянского гнезда» чем-то манила композитора. Он решил, что сможет здесь спокойно жить и работать и переехал весной 1885 г. Сразу же выяснилось, что в доме жить нельзя: он был нестерпимо холодным. Кое-как прожили до тепла. Но летом парк оказался буквально наводнен дачниками; они отравляли жизнь Чайковского своими прогулками возле его жилища, шумом и суетой. Композитор, так долго стремившийся поселиться «у себя», почувствовал себя стесненным.

Весна и лето 1885 г. были заполнены сочинением программной симфонии «Манфред». Иногда Чайковскому приходилось ездить в Москву. Прежде всего его влекли туда концерты и театры. Он посещал «исторические концерты» А. Г. Рубинштейна, слушал приезжих артистов. Кроме того, еще в январе 1885 г. он был избран директором Московского отделения РМО и в связи с этим появилось много дел, требующих его присутствия в Москве. Ему пришлось заниматься организацией концертов, составлять репертуар, наблюдать за занятиями в консерватории. Весной он высидел целых три недели на экзаменах и потом должен был ехать в Смоленск на открытие памятника Глинке. Он принял активное участие в назначении С. И. Танеева директором Московской консерватории, так как видел в нем истинного наследника Н. Г. Рубинштейна, и добился санкции главной дирекции РМО в Петербурге на утверждение своей кандидатуры в качестве профессора консерватории, безвозмездно ведущего класс сочи-

нения. Однако потом оказалось, что устав РМО этого не разрешает и, посоветовавшись с Танеевым, Чайковский остался в составе дирекции Московского отделения, считая, что там он принесет больше пользы консерватории, чем занимаясь с учениками. Он состоял членом дирекции Московского отделения РМО до 1889 г., когда после конфликта с В. И. Сафоновым, сменившим Танеева на посту директора консерватории, демонстративно подал в отставку. Деятельность Чайковского в РМО была очень полезной. Его авторитет и связи со многими европейскими артистами помогали приглашать в Москву первоклассных исполнителей, благодаря чему концерты РМО стали более интересными.

Осенью 1885 г. Чайковский уединился в Майданове для работы над новой оперой «Чародейка». Он перебрался в другой дом, стоящий в стороне от дачного поселка; отгороженный участок парка скрывал его от любопытных глаз. Но условия, в которых протекала работа над «Чародейкой», не были благоприятными. Уже в сентябре он должен был съездить в Каменку на празднование серебряной свадьбы сестры и зятя, и, хотя с середины ноября до конца марта следующего 1886 г. Чайковский жил в Майданове сравнительно спокойно, ему все же приходилось отрываться от работы из-за поездок в Москву и Петербург. К концу марта 1886 г., сочинив в эскизах около половины оперы, Чайковский решил поехать в Тифлис навестить брата Анатолия Ильича, работавшего в Грузии. По дороге он заехал в Таганрог к другому брату — Ипполиту Ильичу, после чего через Владикавказ и Военно-грузинскую дорогу направился в столицу Грузии. Красота и величие природы поразили его. Он записал в своем дневнике: «Погода была чудная. Чем дальше, тем становилось красивее, интереснее и холоднее. После Ларса (2-я станция) началось знаменитое Дарьяльское ущелье, с замком *Тамары*, бешено мятущимся *Тереком* и т. д. На Казбеке легко пообедал. Тут пришлось надеть шубы, ибо мы очутились в области снега... Дорога дивная» [1].

Чайковский прожил в Тифлисе весь апрель. Город и общество ему очень понравились, большое удовольствие доставило исполнение оперы «Мазепа» в Тифлисском оперном театре. Он с удовольствием проводил время в обществе М. М. Ипполитова-Иванова и его жены, В. М. Зарудной, примадонны тифлисской оперы, но охотно бродил и один по городу. «Самый Тифлис необыкновенно симпатичен и оригинален в особенности потому,— писал он сыну П. И. Юргенсона Борису,— что Европа с Азией здесь на всяком шагу сталкиваются, сливаются, пикантно контрастируют между собой... сколько ни изучаешь, сколько ни бродишь, все наталкиваешься на новые оригинальные явления» [2].

Из Тифлиса Чайковский отправился в Батум, откуда отплыл на пароходе в Марсель через Константинополь. Целью поездки было свидание с маленьким Жоржем, сыном Т. Л. Давыдовой. Петр Ильич встретился в Париже со своей невесткой, женой Николая Ильича, приехавшей за

---

[1] «Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923. стр. 47.
[2] Письмо Чайковского к Б. П. Юргенсону от 21 апреля 1886 г. Частично опубликовано в книге «Дни и годы Чайковского». М., 1940, стр. 370.

мальчиком. Эти несколько недель во Франции Чайковский провел в хлопотах и волнениях. Он пытался продолжать оперу, но безуспешно[3].

Только в середине июня он смог вернуться в Майданово.

Он внимательно наблюдал жизнь окрестных крестьян и пришел к мысли устроить школу для их детей. По возвращении из Парижа он много времени и внимания отдает своим «подопечным». Целыми днями он работает над оперой, по вечерам читает самые разнообразные книги — романы, мемуары, научные и научно-популярные труды, занимается английским языком, играет на рояле, знакомясь с новыми сочинениями. Его внимание занимают и работы в саду, в частности, новый цветник, разбитый у дома по его плану.

С осени учащаются поездки в Москву. Кроме обычных посещений театров и концертов, Чайковский решается сам принять участие в спектаклях Большого театра и дирижировать своей оперой «Черевички», подготовленной к постановке. Новая редакция оперы была сделана Чайковским в начале 1885 г. Композитор берет уроки дирижирования у И. К. Альтани и 19 января 1887 г.— в день премьеры — впервые появляется перед публикой в роли дирижера. Успех был очень большой. И опера, и автор-дирижер были приняты восторженно. Описывая невестке (жене брата Анатолия) свой дирижерский дебют, Чайковский сообщает: «Когда настал роковой час, я, как автомат, вошел в оркестр. Грянули оглушительные рукоплескания, и со сцены начали подавать венки, а оркестр туш играл... Увертюру я начал очень смело, и чем дальше, тем более спокоен становился... Подношений, венков, вызовов и т. п. оваций было более, чем достаточно... Все в один голос говорят, что я талантливый дирижер»[4].

Чайковский дирижировал еще двумя представлениями «Черевичек», после чего отправился в Майданово. Нужно было отдохнуть от нервного напряжения и переутомления.

Московская премьера «Черевичек» оказалась началом исполнительской деятельности Чайковского. 5 марта 1887 г. в Петербурге был организован концерт исключительно из произведений Чайковского, и в качестве дирижера выступил сам автор. Программа была разнообразна: Вторая сюита, две части из «Серенады для струнного оркестра», «Франческа да Римини», два отрывка из новой оперы «Чародейка» (ариозо Кумы и пляска скоморохов); несколько фортепианных пьес сыграл пианист Д. Климов. Концерт закончился исполнением торжественной увертюры «1812 год».

В этот приезд в Петербург Чайковский часто посещал открывшуюся там выставку картин передвижников. Ему очень нравились полотна Сурикова; образы Сурикова в какой-то мере перекликались с образами только что законченной Чайковским «Чародейки», которую уже начали готовить к постановке в Мариинском театре. Партитура оперы была завершена в Майданове в начале мая.

После напряженнейшей творческой работы, поглотившей все силы,

---

[3] 30 мая, например, он записал в дневнике: «Пошел заниматься домой, но до занятий ли?» — «Дневники П. И. Чайковского», стр. 64.

[4] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, М., 1955, стр. 373.

композитор испытывал потребность в отдыхе. Еще зимой он решил провести несколько недель у Анатолия Ильича в Грузии. Теперь же появилось новое желание: работа над «нижегородским преданием» «Чародейка» вызвала особый интерес к Волге. Чайковский отправился в Тифлис несколько необычным маршрутом. Из Москвы он прибыл в Нижний Новгород, осмотрел его с большим вниманием как место действия его оперы, потом пароходом спустился по Волге до Астрахани, далее по Каспийскому морю прибыл в Баку и оттуда по железной дороге направился в Тифлис.

Волга произвела на него сильное впечатление. «Действительно, «Волга матушка» есть нечто грандиозное, величаво-поэтическое»,— писал он Н. Ф. фон Мекк,— «Не в берегах красота, а в этой безграничной шири, в этой массе вод, неторопливо, без всякого бурления, а спокойно катящихся к морю»[5]. Поездка по Каспию тоже доставила ему удовольствие; понравился и Баку, город «прелестный во всех отношениях»[6], так что в целом Чайковский был очень доволен своим путешествием.

Грузия, как и в прошлый приезд, очаровала Чайковского. Особенное восхищение вызвал Боржом, куда в июне переехало все семейство брата. В Тифлисе гастролировала М. Г. Савина, и Чайковский посмотрел ее в «Дикарке» Островского и в «Чародейке» Шпажинского. Последний спектакль совершенно не понравился ему. Уж очень это было далеко от героев, созданных его воображением[7].

Однако тихая жизнь в Боржоме не продолжилась и месяца. Уже в начале июля Чайковский, прервав лечение на водах, выехал в Аахен по вызову тяжело больного друга — Н. Д. Кондратьева. Почти полтора месяца он провел у постели умирающего и только на два дня отлучился в Париж, чтобы повидаться со своим издателем Маккаром.

Жизнь в Аахене утомила и измучила Чайковского. Пребывание около умирающего, не сознающего близости смерти, необходимость казаться веселым в то время, как сердце испытывает отчаяние и ужас, оказалось тяжким испытанием. Только творчество давало отраду. В Аахене Чайковский продолжил работу над задуманной еще в 1884 г. и начатой в Боржоме сюитой для оркестра из инструментованных им пьес Моцарта («Моцартиана») и сочинил пьесу для виолончели с оркестром «Pezzo capriccioso», предназначенную для его любимого ученика, виолончелиста Анатолия Брандукова.

25 августа 1887 г. Чайковский выехал в Россию, он торопился в Петербург, где полным ходом шла подготовка к постановке «Чародейки». Он решил дирижировать оперой сам. Но его ожидало тяжкое огорчение. Опера, на которую он положил столько труда, которую считал лучшим своим произведением, не завоевала признания и успеха. После первых спектаклей «Чародейка» перестала давать сборы. Неуспех оскорбил композитора, который был уверен в высоких художественных качествах свое-

[5] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, М., 1936, стр. 478.
[6] Там же, стр. 479.
[7] В одном из писем Чайковский писал о Савиной: «Как она далека от того идеала *Чародейки*, который жил в моем воображении!!!»...— П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 321.

го произведения, он обвинял прессу, которая, действительно, не скупилась на самую злобную критику. Чайковский уехал в Москву, где выступил в двух симфонических концертах из своих сочинений [8].

15 декабря 1887 г. Чайковский выехал за границу в свое первое турне. Он должен был выступить в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже и Лондоне. Эта концертная поездка довольно подробно описана самим композитором [9].

Турне продолжалось три месяца и превратилось в серию блестящих артистических триумфов. Сочинения Чайковского были уже достаточно хорошо известны за рубежом, и везде, где он ни выступал, музыкальная общественность и широкая публика горячо приветствовали его. В Лейпциге в честь русского композитора был устроен «Tschaikowsky-Feier», где были исполнены Первый квартет, трио и фортепианные пьесы; был устроен также торжественный вечер в честь Чайковского и в Гамбурге, в «Tonkunstler-Verein». Но особенно радушно и любовно приветствовала Чайковского чешская столица. Пребывание композитора в Праге вылилось в непрекращающийся поток празднеств в его честь. Концерт в «Рудольфинуме» 7 февраля 1888 г. под управлением Чайковского превратился в грандиозную демонстрацию любви и сочувствия к нему и к его музыке. С большим успехом проходили концерты Чайковского в Париже и Лондоне. В программы гастролей были включены его собственные произведения: увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Первый концерт для фортепиано (который играл молодой талантливый пианист А. Зилоти), скрипичный концерт (чешский скрипач К. Галир), части из сюит и Струнной серенады, «Франческа да Римини» и другие сочинения. В Париже его также сопровождал большой успех и в честь него были устроены артистические и музыкальные вечера. То же происходило и в Лондоне, где он выступил в Сент-Джеймс Холле с оркестром Лондонского филармонического общества, и в Берлине.

Три месяца концертного турне несказанно утомили Чайковского. Бурная, полная волнений жизнь несла много такого, что органически было ему неприятно. Переезды с места на место, необходимость встречаться с массой мало знакомых людей, завязывать новые знакомства, постоянно быть на глазах публики — все это очень раздражало его. В дневнике и в письмах к близким Чайковский жалуется на приступы мучительной тоски:

«Тоска... Очень страдал... Страдания мои сделались просто невыносимы» (запись от 20 дек. 1887 г.); «а потом такая наступила *тоска* и *скука*, что хоть в петлю лезть. Неужели я выдержу еще 4 месяца???» (запись от 15/3 января 1888 г.). «...удрал в состоянии страшной тоски и отчаяния» (запись от 14 марта 1888 г.) [10].

---

[8] Они состоялись 14 и 15 ноября 1887 г. Программа концерта состояла из «Моцартианы», «Франчески да Римини», отрывков из «Чародейки», фортепианной «Фантазии» и увертюры «1812 год».

[9] «Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году». См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II. М., 1953, стр. 333.

[10] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 186, 190, 203.

Но сознание успеха его произведений, симпатия к людям, с которыми он познакомился во время поездки, например к Эдварду Григу и его жене, Антонину Дворжаку, Полине Виардо и другим, вызывали чувство удовлетворенности жизнью, ощущение полноты существования. На пражском концерте 9/21 февраля 1888 г. после исполнения II акта «Лебединого озера», специально поставленного в честь приезда композитора, Чайковский испытал «минуту абсолютного счастья», как он записал в дневнике. Любовь и уважение зарубежных музыкантов и публики не могли не вызвать теплого ответного чувства.

Вернувшись в Россию, Чайковский отправился на отдых в Тифлис. Именно к этому времени относятся первые упоминания о двух его будущих творениях: в ответ на письмо брата, Модеста Ильича, сетовавшего, что ему приходится писать либретто оперы «Пиковая дама» для композитора Н. Кленовского, а не для брата, Чайковский написал:

«Очень жаль, что ты так много времени потерял на либретто для Кленовского. Извини, Модя, но я нисколько не сожалею, что не буду писать «*Пиковой дамы*». После неудачи «*Чародейки*» я хотел *реванша* и готов был броситься на всякий сюжет, и тогда мне было завидно, что не я пишу. Теперь же все это прошло, и, во-первых, летом я *непременно буду писать симфонию*, а оперу только если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня» [11].

24 апреля 1888 г. Чайковский переехал во Фроловское, под Клином, где во время его поездки А. И. Софронов нанял небольшой дом, окруженный большим садом. В этом доме Чайковский прожил около трех лет (до марта 1891 г., когда переехал в дом Сахарова на окраине г. Клина, где теперь находится Дом-музей Чайковского).

Композитор полюбил Фроловское; местность понравилась ему еще в 1885 г., когда ему пришлось поселиться в Майданове, где дом показался лучше. Во Фроловском все было проще, но зато природа казалась здесь девственно-нетронутой. Сад переходил в лес, а с другой стороны открывался широкий горизонт с милым сердцу Чайковского видом, типичным для Подмосковья. «Я совершенно влюблен во Фроловское,— писал композитор брату Анатолию,— после Майданова вся здешняя местность кажется мне раем небесным. И в самом деле, очень хорошо, до того, что я утром пойду погуляю на полчаса, увлекусь и прогуляю иногда часа два. Все лес, и даже местами настоящий таинственный, чудный бор» [12].

Лето 1888 г. было холодным и дождливым, теплые и погожие дни выпадали редко, но это не мешало Чайковскому наслаждаться природой. Он очень много и успешно работал, создал Пятую симфонию и увертюру «Гамлет», инструментовал увертюру Лароша «Кармозина».

Осенью Чайковский снова дирижировал авторским концертом в Петербурге. Он состоялся 5 ноября, и в программе его стояла новая, Пятая симфония, Второй концерт для фортепиано (В. Сапельников) и отрывки из опер, а также увертюра Лароша. Через неделю Чайковский исполнил

---

[11] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 400.
[12] Там же, стр. 402.

в первый раз увертюру «Гамлет». В это время он получил приглашение в Прагу дирижировать «Евгением Онегиным» и симфоническим концертом. «Онегин» прошел очень хорошо, Чайковский был восхищен исполнительницей партии Татьяны Б. Ферстер-Лаутерер. В концерте прозвучали Пятая симфония и Второй фортепианный концерт. Успех обоих произведений превзошел все ожидания. В декабре Чайковский вернулся в Россию. Он хотел до конца года исполнить Пятую симфонию в Москве, что и состоялось дважды — 10 и 11 декабря 1888 г.

Конец 1888 г. ознаменован новой работой Чайковского. Он получил заказ от Дирекции театров написать балет «Спящая красавица». С огромным увлечением сочинял композитор музыку балета, мечтая создать подлинно симфонический шедевр в жанре хореографического спектакля. Но работать в уединении тихого дома во Фроловском ему пришлось немногим больше трех недель. Уже 24 января 1889 г. он выехал в новое концертное турне по Европе. Теперь, в его маршрут входили города: Кёльн, Франкфурт, Дрезден, Берлин, Женева, Гамбург и Лондон. Поездка продолжалась до конца марта и, подобно предшествующей, превратилась в серию чествований композитора. Чайковский несколько расширил свой репертуар. Кроме Третьей сюиты, Первого концерта, «Франчески» и Струнной серенады он включил в программу дрезденского концерта Четвертую симфонию, а в Гамбурге исполнил новую — Пятую. В Женеве и Лондоне он дирижировал также Первой сюитой.

Чрезвычайно показательны письма Чайковского, посланные братьям во время поездки. Сообщая о большом успехе своих произведений и о всеобщем уважении и знаках внимания со стороны публики и музыкантов, Чайковский почти во всех письмах жалуется на невыносимую тоску, временами доходящую до отчаяния.

Описывая, например, концерт в Дрездене, где он дирижировал Четвертой симфонией, композитор заканчивает описание событий лаконичным, но полным значения возгласом: «После финала был настоящий успех; музыканты сыграли туш. Был ужин с речами. Тоска ужасная!» [13].

В письме к брату, Анатолию Ильичу, сообщая, что мечтает поскорее приехать к нему в Тифлис, Чайковский пишет: «Живу я только одной мыслью: поскорей бы все это кончилось, и буквально не дни, а часы считаю. Иногда тоска моя бывала так сильна, что я решался все бросить и ехать к Вам сейчас же» [14].

Настроение его несколько улучшилось в Берлине, где он встретился с невестой своей юности — Дезире Арто; это принесло ему настоящую большую радость. Подъем духа вызвал и концерт в Гамбурге, где Пятая симфония имела большой успех.

Чайковский очень хорошо сознавал общественное значение своих выступлений. Поэтому его раздражало молчание русских газет, почти ничего не писавших об его гастролях. В письме к издателю «Нового времени» А. С. Суворину он высказал свою точку зрения: «Ведь дело не в том.

---

[13] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 415.
[14] Там же, стр. 416.

что именно я удостоился внимания европейской публики, а в том, что в лице моем было оказано внимание, была чествуема русская музыка, все русское искусство... Личность моя здесь ровно ни при чем. Русская публика должна знать, что русский музыкант, кто бы он ни был, с честью и почетом поддержал знамя отечественного искусства в больших центрах Европы» [15].

Направляясь на концерт в Лондон, Чайковский прожил несколько дней в Париже. Он был приятно удивлен своей все возрастающей известностью в этой «столице мира». Руководитель симфонических концертов Э. Колонн устроил в честь композитора концерт исключительно из его сочинений. Каждый день Чайковский бывал на званых обедах, вечерах, приемах, концертах. Признание его творчества радовало, но светская жизнь утомляла несказанно. В это посещение Парижа у него завязалось много новых знакомств среди французских художественных деятелей; литераторы и театральные работники выражали желание заказать ему музыку оперы для постановки в Париже. Результатом этого была длительная переписка по поводу различных сюжетов, которую Чайковский вел с П. Детруайя.

После лондонского концерта Чайковский решил вернуться в Россию морем через Марсель и Константинополь. В середине апреля он уже был в Тифлисе у брата. В этот его приезд торжества и празднества в его честь превзошли все предшествующие знаки внимания, которые ему оказывала грузинская общественность. Однако работа звала его домой. В начале мая Чайковский приехал в Москву, но во Фроловское сразу он не попал, так как по приезде его сразу же захватил водоворот бесконечных общественных обязанностей: он присутствовал на экзаменах в консерватории, участвовал в заседаниях дирекции РМО, занимался организацией юбилейных торжеств в честь А. Рубинштейна и т. п.

Лето прошло сравнительно спокойно, в работе над партитурой «Спящей красавицы». Настроение Чайковского было, как всегда во время большой работы, дающей внутреннее удовлетворение, светлым и спокойным. «Переживаю чудесные дни»,— пишет он в дневнике 3/15 июня. «Великолепный день!»,— читаем в другой записи [16]. В августе партитура балета была закончена.

Однако с наступлением осени начались многочисленные заботы. Большой театр возобновлял «Онегина» и просил автора дирижировать на первом спектакле, который состоялся 19 сентября 1889 г. Много времени и сил заняла подготовка к юбилейному концерту в честь А. Г. Рубинштейна. Чайковский репетировал большую и сложную программу, в которую входили увертюра к опере Рубинштейна «Дмитрий Донской», его же оратория «Вавилонское столпотворение» в трех частях, кантата «Русалка» и другие сочинения. В октябре Чайковский впервые выступил в качестве исполнителя чужих произведений. Программа концерта 28 октября в Москве состояла из ре-мажорной симфонии и танцев из оперы «Идоменей»

---

[15] Опубликовано в статье: Е. Бортникова, «Из переписки П. И. Чайковского».— «Красный архив», 1940, № 3, стр. 249—250.

[16] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 242.

Моцарта, симфонической увертюры «Орестея» Танеева (в 1-й раз), «Арагонской хоты» Глинки. Из произведений Чайковского исполнялся скрипичный концерт (А. Бродский). С каждым выступлением Чайковский стал чувствовать себя все более и более уверенно. 25 ноября он решил исполнить в Москве труднейшее произведение — Девятую симфонию Бетховена.

Чтобы иметь возможность работать, находясь в Москве, Чайковский снял для себя квартиру на Остоженке, в Штатном переулке, но прожил там очень недолго. Подготовка «Спящей красавицы» призвала его в Петербург. Во время репетиций произошел знаменательный разговор композитора с директором театров И. А. Всеволожским, в результате которого Чайковский дал обещание написать к будущему сезону оперу «Пиковая дама». Балет имел огромный успех. Начиная с премьеры в начале января 1890 г. в течение всего сезона спектакли проходили при полных сборах. Трудно было достать билет. Чайковский не был свидетелем этого успеха. 14 января он выехал за границу, чтобы, уединившись где-нибудь в тихом месте, сочинять оперу. Он выбрал Флоренцию и поселился там.

Почти четыре месяца жизни во Флоренции и в Риме (куда Чайковский переехал, закончив оперу в эскизах) были посвящены исключительно творчеству. Чайковский вел жизнь затворника, тщательно избегал новых знакомств и не поддерживал прежние. Сила его вдохновения и сосредоточенность на одном предмете — его опере — были исключительными даже для него, всегда увлекавшегося работой до самозабвения. В немногие свободные часы он гулял, читал, посещал театры. Но все это было «вторым планом» его жизни, основное и главное было сочинение «Пиковой дамы». Его связи с Россией выражались в интенсивной переписке с братом, Модестом Ильичем, писавшим для него либретто оперы и высылавшим его по частям во Флоренцию. Писал он и кое-кому из друзей — Ларошу, Юргенсону, кузине А. П. Мерклинг.

Вернувшись в конце апреля 1890 г. в Россию, Чайковский обосновался дома во Фроловском и 8 июня закончил партитуру оперы. Остаток лета был занят поездками. Он был у супругов Фигнер, будущих исполнителей главных партий в «Пиковой даме», потом в Гранкине у Модеста Ильича, заезжал ненадолго в Каменку, навестил племянницу А. Л. фон Мекк в имении Копылово. В связи с просьбой антрепренера Киевского оперного театра И. П. Прянишникова отдать его труппе «Пиковую даму» для постановки в Киеве Чайковский прожил некоторое время в Киеве.

В декабре должны были состояться обе премьеры — в Мариинском театре в Петербурге и в Киеве. В ожидании Чайковский отправился в свой любимый Тифлис, где дирижировал концертом местного отделения РМО. Настроение его было отличным. Он сознавал, что создал действительно замечательную вещь. Но в Тифлисе ему пришлось пережить горькие часы. Пришло письмо от Н. Ф. фон Мекк, в котором она сообщала, что больше не может помогать ему материально и прекращает с ним переписку. Несмотря на то, что Чайковский был очень известен и оперы его шли на многих сценах, он всегда нуждался в деньгах. Непрактичность, расточительная доброта, готовность помочь каждому приводили к быстрому исчез-

новению довольно крупных сумм, получаемых за исполнение произведений и за их напечатание. Субсидия Н. Ф. фон Мекк была до известной степени основой его материального бюджета. Но главное, как видно, было не в материальной стороне. Чайковский был оскорблен не тем, что Н. Ф. фон Мекк перестала высылать ему деньги, но что она связала их многолетние дружеские отношения с материальной стороной. Он как бы увидел эту дружбу в ее подлинном виде, понял, что, несмотря на всю любовь к нему, она была «благодетельницей», а не другом. Это остро ранило его. Он писал П. И. Юргенсону:

«Очень, очень, очень *обидно*; именно *обидно*. Отношения мои к Н. Ф. ф[он] М[екк] были такие, что я никогда не тяготился ее щедрой подачкой. Теперь я ретроспективно тягощусь; оскорблено мое самолюбие, обманута моя уверенность в ее безграничную готовность материально поддерживать меня и приносить ради меня всяческие жертвы. Теперь бы мне хотелось, чтобы она окончательно разорилась, так, чтобы нуждалась в моей помощи... Словом, вышла какая-то банальная, глупая штука, от которой мне стыдно и тошно» [17].

Эпистолярная дружба Чайковского с его меценаткой в последние годы значительно ослабела. Они стали реже обмениваться письмами и самое содержание писем стало другим. Исчезли рассуждения по поводу искусства, обмен мыслями и мнениями о тех или иных произведениях музыки или литературы. Зато большое место заняли семейные и бытовые темы. Но все же эти письма и с той и с другой стороны до самых последних остаются теплыми, сердечными и дружескими. Поэтому прекращение переписки со стороны Н. Ф. фон Мекк, да еще в оскорбительной для Чайковского форме, подчеркнувшей материальную подоплеку дружбы, было вызвано чем-то экстраординарным. Вопрос этот до сих пор остается неясным.

Конец 1890 г. принес громадное творческое удовлетворение Чайковскому. «Пиковая дама», поставленная в двух оперных театрах, имела огромный успех.

Новый — 1891 — год Чайковский встретил в Каменке. Прежде шумный, многолюдный дом сестры композитора опустел и примолк. Не было старших племянниц: две из них — Татьяна и Вера — безвременно умерли, третья — Анна — жила с мужем в Москве. Сама Александра Ильинична была очень больна. Все это не могло способствовать хорошему настроению. Чайковскому было тяжело в Каменке, и он быстро уехал во Фроловское, где ему пришлось срочно выполнять обещание, данное артисту французского драматического театра Л. Гитри — написать музыку к постановке «Гамлета» Шекспира.

Еще в конце прошлого, 1890 г. Чайковский получил заказ от Дирекции театров на сочинение одноактной оперы и двухактного балета для постановки в один вечер. Выбранные в качестве сюжетов «Иоланта» по драме Герца для оперы и «Щелкунчик» по сказке Гофмана для балета не очень вдохновляли Чайковского. Он был сильно утомлен и готовился

---

[17] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М., 1952, стр. 181—182.

к новой концертной поездке, на этот раз в Соединенные Штаты Америки. Перед отъездом за океан он должен был дирижировать концертом в Париже.

Во время пребывания Чайковского во Франции умерла его сестра. Брат, Модест Ильич, хотел скрыть это от композитора, чтобы не волновать его перед отъездом, но Чайковский узнал обо всем из газет и отплыл в Америку в самом мрачном состоянии духа.

В Америке Чайковский прожил около месяца. Он подробно описал свое путешествие в дневнике и в письмах к родным.

«Нью-Йорк, американские нравы, американское гостеприимство, самый вид города, необыкновенная комфортабельность обстановки — все это мне очень по сердцу,— писал он племяннику, В. Л. Давыдову,— и, будь я моложе, я бы, вероятно, испытывал бы большое удовольствие от пребывания в интересной, новой стране. Но я все это *переношу* как бы легкое и смягченное благоприятными обстоятельствами наказание. Мысль и стремление одно: домой, домой, домой!!!!» [18].

Чайковский участвовал в шести концертах, из которых четыре были в Нью-Йорке в честь открытия нового концертного зала и по одному в Балтиморе и Филадельфии. Он дирижировал Третьей сюитой, «Серенадой», Первым концертом для фортепиано (солистка — Адель Аус дер Оэ).

Жизнь Чайковского в Америке, подробно описанная им самим, подтверждает двойственность его мироощущения в последние годы. Он был доволен поездкой, успехом, признанием его сочинений; радушие, с которым его принимали американцы, интерес к новым местам, впечатления природы (он специально съездил посмотреть Ниагару), составили отрадную сторону его путешествия. Но его непрерывно мучала страшная тоска по родине, по близким людям, он страдал от необходимости вести светский образ жизни, все время быть на людях, посещать приемы, банкеты и т. п. Записи в дневнике и письма к близким подтверждают двойственность его ощущений. Наконец это мучительное путешествие окончилось. 9/21 мая Чайковский на пароходе «Князь Бисмарк» отплыл в Европу.

Вернувшись в Россию, Чайковский поселился в Майданове, на «прежнем пепелище», как сообщает он брату, И. И. Чайковскому [19]. Лето было посвящено сочинению оперы «Иоланта». Договорившись с Всеволожским об отсрочке представления в театр партитур оперы и балета, композитор с большой увлеченностью занялся сочинением. Балет «Щелкунчик», в основном законченный в эскизах еще до путешествия в Америку, дожидался инструментовки. Партитура его была готова только в следующем, 1892 г.

Осенью 1891 г. Чайковский закончил еще одно сочинение программно-симфонического жанра, которое было набросано им еще в прошлом, 1890 г., в Тифлисе,— балладу «Воевода» по Мицкевичу — Пушкину. Однако, судьба этого произведения оказалась несчастливой: после первого исполнения «Воеводы» (под управлением автора) 6 ноября 1891 г., под влиянием

---

[18] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 488.
[19] Там же, стр. 494.

критики С. И. Танеева и собственной неудовлетворенности, находясь в повышенно-нервозном состоянии, Чайковский уничтожил партитуру[20]. Усомнившись в художественных достоинствах своего произведения, он не захотел, чтобы оно оставалось жить на концертных эстрадах и компрометировало его имя. Музыка среднего эпизода баллады была использована им в фортепианной пьесе «Aveux passionnè».

Сходная судьба оказалась и у задуманной еще во время путешествия в Америку программной симфонии «Жизнь». Музыка симфонии, сочиненной в 1892 г., была использована композитором в Третьем фортепианном концерте после того, как, подвергнув симфонию критическому рассмотрению, Чайковский нашел, что она не заслуживает существования в качестве симфонии[21].

Конец 1891 г. был посвящен завершению работы над струнным секстетом «Воспоминание о Флоренции», давно задуманным композитором. Теперь Чайковский создал окончательную редакцию секстета.

С самого начала 1892 г. Чайковский — за рубежом. Он дирижировал в Варшаве симфоническим концертом, программа которого состояла исключительно из его произведений. Были исполнены: Третья сюита, Элегия и Вальс из «Серенады», «Итальянское каприччио», Концерт для скрипки (С. Барцевич) и другие сочинения.

Из Варшавы Чайковский направился в Гамбург, где ставили «Евгения Онегина» под руководством молодого дирижера Густава Малера. Чайковский дирижировал только на одной репетиции, а на спектакле выступил Малер. В письме к В. Л. Давыдову Чайковский высоко оценил дарование Малера: «Вчера была *единственная* репетиция, которою я дирижировал перед сегодняшним спектаклем. Опера прекрасно разучена и недурно поставлена, но вследствие перемен в *речитативах*, обусловленных немецким текстом, я поневоле сбивал и путал и, несмотря на все уговаривания, отказался от дирижерства, ибо боюсь погубить дело. Кстати, здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто *гениальный* и сгорающий желанием дирижировать на первом представлении. Вчера я слышал под его управлением *удивительнейшее* исполнение *Тангейзера*. Певцы, оркестр, Поллини, режиссеры, капельмейстер (фамилия его *Малер*) все влюблены в *Евгения Онегина*»[22].

Прожив несколько дней в Париже, Чайковский вернулся в Россию. В Майданове он усердно работал над партитурой «Щелкунчика», начав с номеров, которые должны были войти в сюиту «Рождественская елка». Эту сюиту он внес в программу своего концерта в Петербурге 7 марта 1892 г. Весной он впервые выступил как оперный дирижер-исполнитель не только своих опер. Чтобы поддержать Товарищество артистов под руководством И. П. Прянишникова, приехавшее на гастроли в Москву, он дирижировал у них тремя операми: «Евгением Онегиным», «Фаустом»

---

[20] Партии «Воеводы» сохранились, и после смерти Чайковского партитура была восстановлена и издана издательством М. П. Беляева.

[21] Подробно об этом см. главу «Шестая симфония».

[22] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 506.

Гуно и «Демоном» Рубинштейна. Эти спектакли имели огромный успех и привлекли массу публики. Однако они утомили Чайковского настолько, что он решил больше никогда не дирижировать операми.

В мае 1892 г. композитор переехал в Клин, сняв у некоего Сахарова, дом, расположенный на окраине города со стороны Москвы. «У меня чудные, огромные комнаты с прекрасными видами из окон,— писал он А. П. Мерклинг,—...здесь бездна чудесных прогулок»[23]. Этот дом был последним жилищем Чайковского. Ныне в нем помещается Дом-музей.

После лечебного курса в Виши композитор провел лето 1892 г. в этом доме, работая с утра до ночи над корректурами партитур «Иоланты» и «Щелкунчика». Премьера этих новых произведений состоялась в Петербурге в декабре и прошла с большим успехом. Но еще до того, осенью 1892 г., Чайковский ездил в Прагу на премьеру «Пиковой дамы» в Народном театре. Дирижировал А. Чех, роли исполнялись лучшими артистами Праги. Чайковский остался очень доволен постановкой и исполнением, в особенности роли графини артисткой Руженой Бродачевой-Выкаукаловой. Ее портрет в этой роли украсил стены его клинского дома.

В конце года, вскоре после премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика», Чайковский снова выехал за рубеж. На этот раз его целью было посещение старой гувернантки Фанни Дюрбах, незадолго до этого приславшей ему письмо. Она жила в Монбельяре в Швейцарии. Чайковский навестил ее 20 декабря 1892 г. «Прошлое со всеми подробностями,— писал он после посещения Фанни старшему брату, Николаю Ильичу,— до того живо воскресло в памяти, что, казалось, я дышу воздухом воткинского дома... По временам я до того переносился в это далекое прошлое, что делалось как-то жутко и в то же время сладко, и все время мы оба удерживались от слез»[24]. Свидание с Фанни Дюрбах произвело глубокое и сильное впечатление на композитора. Мысль о создании симфонии «Жизнь», которая зародилась еще полтора года назад, стала приобретать автобиографический оттенок. Разговор с Фанни, всколыхнувший прошлое, воскресивший картины детства, образы милых давно ушедших из его жизни людей, стал тем импульсом, от которого родился могучий творческий порыв. Уже во время путешествия Чайковский начал сочинять Шестую симфонию.

Из Швейцарии он ненадолго заехал в Париж, а потом направился в Брюссель, где должен был дирижировать концертом. Там он и встретил новый — 1893 — год, который ему уже не суждено было дожить. Из Брюсселя он послал Модесту Ильичу очень грустное письмо, в котором описал блестящий успех своих сочинений и жаловался на глубокую душевную тоску. Но возвратиться домой ему не пришлось: нужно было ехать в Одессу, где ставили «Пиковую даму», и где он обещал дирижировать концертом с благотворительными целями. Там он исполнил Первую симфонию Бородина и несколько своих сочинений.

Недели, прожитые в Клину от начала февраля до середины марта, были посвящены вдохновенной работе. Чайковский сочинял Шестую сим-

---

[23] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 250.
[24] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 526.

фонию. Неоднократно ему приходилось отрываться от работы — то поехать дирижировать в Москву на концерте в пользу вдов и сирот артистов (тогда он впервые в Москве исполнил увертюру-фантазию «Гамлет»), то послушать под управлением В. Сафонова произведение молодого композитора Г. Конюса «Из детской жизни», то участвовать в концерте Э. Ф. Направника и т. п.

В марте Чайковский выехал в Харьков, где давно обещал дирижировать в местном отделении РМО, которому он покровительствовал и всячески старался помочь. Харьковские гастроли вылились в триумф композитора и дирижера. Концерт 14 марта 1893 г. «начался необычно, исключительно, триумфально,— пишет в своих «Воспоминаниях» участник концерта И. Е. Букиник,— Петр Ильич во фраке с белым галстуком вошел на эстраду незаметно, скромно и стал пробираться к своему месту. Публика заметила его раньше, чем заметил оркестр. Публика зааплодировала, кричала «ура, браво, привет великому композитору, привет нашему гостю», и все аплодировали и аплодировали. Оркестр, стоя, и хор исполнили «Славу» из первого акта оперы «Мазепа». Приветствия публики не прекратились после «Славы», и весь зал, и эстрада — все было обращено к Петру Ильичу, который стоял около дирижерского пульта, немного бледный, опираясь рукой на стул, и смотрел прямо перед собой. Несколько раз он поклонился, и это вызвало еще большее приветствие» [25].

Вернувшись из Харькова, Чайковский закончил эскизы симфонии и сразу же начал писать фортепианные пьесы ор. 72, которые были ему заказаны Юргенсоном.

Весной, как обычно, композитор участвовал в консерваторских экзаменах. Но ему было грустно в Москве. Один за другим умирали его сверстники и друзья — К. К. Альбрехт, Н. С. Зверев, братья Владимир и Константин Шиловские...

Лето началось с поездки в Англию. Кембриджский университет присудил Чайковскому степень доктора музыки Honoris causa и пригласил его на церемонию посвящения. Она состоялась 1/13 июня. Вместе с Чайковским степени доктора были удостоены Камилл Сен-Санс, Арриго Бойто и Макс Брух. Церемонию посвящения Чайковский подробно описал в письме Анатолию Ильичу от 3/15 июня: «Ну, настрадался я в Лондоне и Кембридже! Нельзя выразить, до чего я доволен, что все это кончилось и, само собой разумеется, благополучно... В день приезда в 2 часа дня состоялся концерт, на котором мы все дирижировали своими произведениями. «Франческа» прошла хорошо и вызвала большие рукоплескания. После того был парадный обед и еще более парадный раут. На следующий день состоялась церемония... церемониймейстер поставил всех в известный порядок и началось шествие через огромный двор в залу университетского сената. Многочисленная толпа смотрела на шествие... Публичный оратор произнес в честь каждого из нас латинскую речь, причем приходится стоять впереди эстрады неподвижно, что очень тяжело. Студенты, наполняющие хор, в силу вековой традиции, во время речи кричат, пищат, свистят, скандальничают и нужно терпеть это не моргнувши. После

[25] Сб. «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 221—222.

речи церемониймейстер с булавой подводит к канцлеру, который говорит латинскую формулу... После того церемониальная процессия тем же порядком возвращается через двор в первую залу. Через полчаса происходит торжественный завтрак, в конце коего, опять-таки в силу вековой традиции, все пьют из старинного огромного кубка, обходящего все столы. После того прием у супруги канцлера, и засим в четыре часа я был свободен и сейчас же уехал в Лондон. В этот же вечер у меня был обед для нескольких новых лондонских друзей, а на другой день в 8 часов утра я выехал в Париж. Только здесь я немного очухался от всего невероятного трехнедельного утомления и напряжения нервов»[26].

18 июня Чайковский вернулся в Россию и после отдыха в имении Конради Гранкине и у брата Николая Ильича в Уколове, приехал домой в Клин, чтобы работать над партитурой Шестой симфонии, которую и закончил 12 августа. В конце лета композитор переделывал симфонию ми-бемоль мажор в фортепианный концерт. Осенью он договорился об исполнении Шестой симфонии в Петербурге. Ею должен был открыться новый сезон.

3 октября 1893 г. он закончил работу над партитурой Третьего фортепианного концерта. 4-го он рассматривал с приехавшими к нему в гости виолончелистами А. Брандуковым и Ю. Поплавским виолончельную литературу. 7 октября он вместе с молодыми людьми выехал в Москву, присутствовал на прослушивании своей вокальной пьесы «Ночь» для квартета голосов, сделанной по «Фантазии» Моцарта, которую исполнили для него учащиеся класса Е. А. Лавровской; пообедал с друзьями, а вечером отбыл в Петербург.

В Петербурге Чайковский остановился в квартире брата, Модеста Ильича, на углу Малой Морской улицы, которую тот снимал совместно с племянником, В. Л. Давыдовым. Концерт был назначен на 16 октября. Программа, кроме Шестой симфонии, включала несколько других сочинений: «Кармозина» Ларроша, танцы из «Идоменея» Моцарта — и Первый фортепианный концерт Чайковского (Адель Аус дер Оэ). Шестая симфония ошеломила публику своей необычностью, и это обстоятельство, видимо, оказало влияние на внешнюю форму успеха, который не был ни шумным, ни блестящим. Однако новое произведение Чайковского произвело очень сильное впечатление.

Через пять дней после концерта Чайковский заболел; врачи констатировали холеру, болезнь сразу же приняла угрожающий характер и в 3 часа ночи 25 октября (6 ноября) 1893 г. великого композитора не стало.

Похороны Чайковского, состоявшиеся 29 октября на кладбище Александро-Невской лавры, были необычайно торжественными и многолюдными. Казанский собор, где происходило отпевание, не смог вместить всех пришедших почтить память великого музыканта. Огромная толпа стояла на паперти. Непрерывно несли венки от всех учреждений и обществ Петербурга, от художественных кружков и корпораций, и от отдельных людей. По движению процессии люди на улицах стояли шпалерами...

---

[26] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 541—542.

В ноябре прошли концерты памяти Чайковского в Москве, Петербурге и других городах. 6 ноября симфонические собрания в обеих столицах были посвящены произведениям Чайковского. В Петербурге исполнялась Шестая симфония. Дочь друга Чайковского, Н. Н. Кондратьева, вспоминая этот концерт, писала: «На его (Чайковского) месте стоял Направник. Зал был задрапирован черным крепом и гирляндами зелени, все присутствующие надели траурные одежды, на затянутом черным сукном возвышении стоял бюст великого композитора, весь в цветах, окруженный пальмами. Когда раздались первые аккорды его... «Лебединой песни» и скорбные звуки полились едва слышным потоком, как вопль страждущей души, вся публика застыла в безмолвном горе» [27].

Траурные концерты памяти Чайковского прошли также в Киеве, Харькове, Одессе, Тифлисе.

●

Последние годы жизни Чайковского были посвящены не только творчеству, но и исполнительству. Благодаря скромности Чайковского, а также из-за общего недоверия к авторам-дирижерам, в особенности тем, кто начал дирижировать в зрелые годы, создалась легенда о якобы неспособности Чайковского к дирижерству. Но многочисленные мемуары современников опровергают это. Чайковский не учился дирижированию специально. Известно, что в 1885 г., готовясь дирижировать «Черевичками» в Большом театре, он взял несколько уроков у И. К. Альтани; не раз советовался и с другом своим, Э. Ф. Направником. Основой его влияния как дирижера был необычайный авторитет, который он имел среди музыкантов.

Одна из мемуаристок описывает Чайковского-дирижера: «В этом скромном... человеке появлялась какая-то самоуверенность, властность, даже во всей его фигуре, как только он брал в руки дирижерскую палочку... Один из музыкантов как-то мне говорил, что, когда они играли под управлением Петра Ильича, каждому казалось, что он дирижирует исключительно для него, и это придавало им стремление сделать максимум того, что могут и что от них требуется» [28].

После одного из первых выступлений Чайковского в качестве симфонического дирижера, 12 марта 1887 г., Ц. А. Кюи дал ему блестящую характеристику: «Чайковский явился не только композитором, но и капельмейстером, и капельмейстером он оказался превосходным. Оркестр играл не только стройно, но и с замечательным огнем, увлечением, эффектом. Г. Чайковский, превосходнейший музыкант, художник с тонким вкусом, был бы дирижером-находкою для концертов Русского музыкального общества» [29].

П. В. Рязанцев, музыкант, игравший под его управлением, описывая работу Чайковского с оркестром на репетициях, говорит: «Обычно у нас принято считать Петра Ильича флегматичным, застенчивым, может быть,

---

[27] Сб. «Воспоминания о Чайковском», стр. 337.
[28] Там же, стр. 175.
[29] Ц. А. Кюи. Концерт Санкт-Петербургского Филармонического общества.— «Музыкальное обозрение», 12 марта 1887 г.

даже несколько боязливым человеком; исходя из этого многие считают его дирижером вялым, нетемпераментным, а часто и просто отрицают дирижерское дарование у Петра Ильича. Я хочу опровергнуть это абсолютно ошибочное, но, к сожалению, уже установившееся у нас суждение, поскольку оно было высказано даже некоторыми весьма авторитетными музыкантами. Дирижировал Петр Ильич прекрасно, с каким-то особенным, непередаваемым чувством, с исключительной искренностью и увлечением. Чайковский при дирижировании — это напряженнейший комок нервов. Своим могучим *творческим* духом он умел завораживать оркестр, каждый его жест, простой и абсолютно понятный,... каждый показ вступлений оркестру или хору дышали исключительным жизненным огнем» [30].

С этим перекликается свидетельство пианиста И. М. Матковского, игравшего под управлением Чайковского Первый концерт в Тифлисе: «Посещая оркестровые репетиции перед концертом,— пишет И. М. Матковский,— я убедился, что Чайковский может быть не только мягким и деликатным, не только ласковым и приветливым, но и требовательным и настойчивым. Он не успокаивался до тех пор, пока не добивался от оркестра нужных нюансов» [31].

Чайковский предпочитал дирижирование в симфонических концертах управлению оперным спектаклем. Его утомляло дирижирование оперой несравненно сильнее, чем управление симфоническим оркестром. Однако и оперой он дирижировал хорошо. Вспоминая, как провел Чайковский спектакль «Фауста» Гуно, И. П. Прянишников писал М. И. Чайковскому 7 ноября 1901 г.: «Трудно было бы точно указать, что́ именно нового было в передаче Петром Ильичем оперы «Фауст», но действительно некоторые места, особенно в III действии (в саду Маргариты), получили под его управлением новые и очень красивые оттенки; вернее сказать, Петр Ильич вложил в них что-то свежее, необычное» [32].

Все эти свидетельства ясно показывают несостоятельность легенды о дирижерской неспособности Чайковского. Его искусство отличалось точностью жеста, тонкостью интерпретации, понятностью; высокий авторитет вызывал беспрекословное повиновение оркестра его палочке.

Характеристику Чайковского-дирижера хотелось бы закончить его высказыванием об исполнительском искусстве:

«Главной целью в исполнении музыкального произведения должна лечь задача — по мере таланта и знания проникать и уяснить скрытую мысль автора, что, собственно, и есть содержание музыки, смысл ее. Нет более прихотливой и более трудной области, как передача смысла в музыке. Как разнообразно и богато должна быть одарена природа музыканта, чтобы выразить только хотя бы главные черты национальности: живость и изящество француза, страсть итальянца, бешеную веселость испанца. Великие музыканты творили для всего мира, но в каждом из их произведений отразилась национальность, их эпоха. Эти два последние качества отличают одно произведение от другого и составляют его стиль.

---

[30] Сб. «Воспоминания о П. И. Чайковском», стр. 228—229.
[31] Там же, стр. 253.
[32] Там же, стр. 185.

Как в зеркальной воде отражаются облака, так в душе художника отражается все, что он видит, слышит. Способность передавать свои чувства другим и есть талант. Чем он выше, тем больше отразится в нем мир и тем ярче и понятнее будет его передача» [33].

Программная симфония «Манфред»

Новый период симфонического творчества Чайковского открывается большой программной симфонией «Манфред» по Байрону, сочиненной в течение лета 1885 г. Как и прежде, при создании «Ромео и Джульетты», «крестным отцом» новой симфонии оказался М. А. Балакирев. Сторонник сюжетного программного симфонизма, поклонник Берлиоза, Балакирев неоднократно высказывал Чайковскому свое мнение об особой его одаренности в этой области. История «Манфреда» начинается с письма Балакирева от 28 сентября 1882 г., в котором он воздает хвалу программным симфоническим произведениям Чайковского — «Буре» и «Франческе» — и предлагает сюжет для симфонии, не называя его, но уверяя, что он необычайно подходит к характеру дарования Чайковского. Он раскрывает свой секрет в следующем письме, называя сюжет драматической поэмы Байрона «Манфред», который еще в 60-е годы предлагал Берлиозу. Посылая программу симфонии Чайковскому, Балакирев писал:

«Прежде, чем изложу программу, скажу Вам, что наподобие двух Берлиозовских симфоний (Simphonie fantastique и Harold) Ваша будущая симфония должна иметь свою idée fixe — изображение самого Манфреда,— которое бы проходило по всем частям» [1].

Однако Чайковский в ответном письме отказался от сюжета, хотя и постарался смягчить свой отказ обещанием перечитать «Манфреда»; объясняя, почему он отрицательно отнесся к предложению Балакирева, Чайковский писал:

«Программа Ваша, по всей вероятности, может действительно послужить канвой для симфониста, расположенного подражать Берлиозу; согласен, что, руководствуясь ею, можно соорудить эффектную симфонию в стиле упомянутого композитора. Но меня она оставляет покамест совершенно холодным, а раз, что воображение и сердце не согрето,— едва ли стоит приниматься за сочинение. В угоду Вам я, пожалуй, мог бы, по Вашему выражению, *постараться* и вымучить из себя целый ряд более или менее интересных эпизодов, в коих встретилась бы и условно-мрачная музыка для воспроизведения безнадежной разочарованности Манфреда, и множество эффектных блесток инструментовки в скерцо «Альпийская фея», и восход солнца в высоком регистре скрипок, и смерть Манфреда с тромбонами pianissimo; мог бы даже эти эпизоды снабдить гармоническими курьезами и пикантностями; мог бы потом все это выпустить в свет под громким заглавием: Manfred, simphonie d'après и т. д.;

---

[33] Там же, стр. 370.

[1] «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским». СПб., 1912, стр. 75.

мог бы даже за плоды моих стараний получить хвалу,—но подобное писание нимало не привлекает меня. Мне очень трудно объяснить, почему именно программа Ваша не зажигает во мне искры вдохновения...»[2].

После этого письма Балакирев временно оставляет свою идею. Но через два года, осенью 1884 г., Балакирев возобновил уговоры. Его властная настойчивость оказала влияние, и Чайковский, хотя и не очень охотно, согласился писать «Манфреда». Балакирев снабдил его программой следующего содержания:[3]

«*I часть*: Манфред, блуждающий в Альпийских горах. Жизнь его разбита, неотвязчивые, роковые вопросы остаются без ответа, в жизни у него ничего не осталось, кроме воспоминаний. Изредка проскальзывают у него *воспоминания об идеальной Астарте*. Воспоминания, мысли — жгут, гложут его. Он ищет и просит забвения и никто ему не может этого дать.

[Симфония b-moll без B-dur'a. Вторая тема D-dur и Des-dur во второй раз].

II часть: Быт Альпийских охотников, полный простоты, добродушия, наивной патриархальности, с которым сталкивается Манфред, и представляет из себя резкий контраст. Это — тихое, идиллическое Adagio с проведением внутри темы Манфреда, которая как idée fixe, должна просачивать всю симфонию.

[Larghetto Ges-dur. Для оркестра не будет трудно, так как темп медленный, а вспомогательные тоны можно взять B-dur и A-dur.]

III часть. Альпийская фея, являющаяся Манфреду в радуге из брызг водопада.

[Scherzo D-dur].

IV часть. Дикое необузданное Allegro, полное дикой отваги. Сцена в подземных чертогах адского Аримана.— Далее следует пришествие Манфреда, возбуждающее в подземных духах общий взрыв и, наконец, прелестный контраст этой необузданной оргии будет представлять *вызов и появление Астарты:* Это должна быть *музыка легкая, прозрачная,* как воздух, и идеальная.

[Des-dur con sordini].

Далее опять идет чертовщина, оканчивающаяся Largo — смертью, Манфреда.

[В конце Requiem и последний аккорд B-dur]»[4].

Письмо заканчивается списком «вспомогательных материалов», т. е. произведений, в духе которых, очевидно, должно быть новое сочинение. Среди них «Франческа» Чайковского, «Гамлет» Листа, финал симфонии

---

[2] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. XI. М., 1967, стр. 280—281.

[3] Программа написана рукой В. В. Стасова, на полях заметки рукой Балакирева, напечатанные в квадратных скобках.

[4] «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским», стр. 81—82.

«Гарольд в Италии» Берлиоза, прелюдии Шопена; для медленной части — Adagio из «Фантастической симфонии» Берлиоза; для скерцо — «Фея Маб» Берлиоза и Скерцо из Третьей симфонии самого Чайковского [5].

Программа Балакирева показывает, что он находился под обаянием симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии». И то, что лейтмотив главного героя проходит через все части симфонического цикла, и содержание отдельных частей-картин и общий план сюжета напоминают «Гарольда». Тот же образ одинокого разочарованного героя на фоне величественной природы Альп в первой части, та же идиллическая картина мирной сельской жизни в одной из средних частей, та же оргия в конце, завершающаяся смертью героя.

Чайковский не отказался полностью от описательно-программной основы сценария Балакирева и тем самым усложнил для себя задачу. Переосмысление образа главного героя изменило направленность симфонии, перенеся акцент с описания внешнего действия на душевную трагедию. Но композитор должен был думать и о картинно-описательных моментах. Обещание следовать программе Балакирева, видимо, стесняло его и он долго не приступал к работе. В ноябре 1884 г. Чайковский посетил в Давосе И. И. Котека. Перед отъездом он написал Балакиреву: «Еду я завтра утром. Заеду сегодня в книжный магазин и куплю себе *Манфреда*. Мне как раз придется быть на Альпийской вершине, и обстоятельства для удачного музыкального воспроизведения Манфреда были бы очень благоприятны, если бы не то, что я еду к умирающему. Во всяком случае обязуюсь Вам, *во что бы то ни стало* употребить все усилия, чтобы исполнить Ваше желание» [6].

Однако и пребывание в Швейцарии, в местности, «крайне мрачной и унылой», по определению композитора, не прибавило вдохновения.

В январе 1885 г. Чайковский загорелся желанием создать оперу по пьесе И. В. Шпажинского «Чародейка». Сюжет оперы настолько увлек его, что симфония отодвинулась на второй план. Вскоре выяснилась необходимость еще одной работы: дирекция императорских театров пожелала возобновить «Кузнеца Вакулу», и Чайковский с увлечением взялся за переделку своего любимого произведения 70-х годов. Работа над второй редакцией оперы протекала уже в Майданове. В это же время Шпажинский начал переделывать драму «Чародейка» в оперное либретто. Партитура «Черевичек» была готова к концу марта 1885 г. Именно к этому времени Чайковский рассчитывал получить от Шпажинского либретто I акта «Чародейки». Но последний задержал работу и обещал дать либретто только в мае. Тогда Чайковский снова обратился к «Манфреду». Он внимательно перечитал драматическую поэму Байрона в переводе на французский язык и другие произведения поэта. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 13 июля 1885 г. композитор рассказывает:

«Нужно Вам сказать, что я решил писать оперу на сюжет *Чародейки*, и автор этой пьесы, *Шпажинский*, взялся написать мне либретто. К со-

---

[5] Там же, стр. 82—83.
[6] Там же, стр. 83.

жалению, он не мог мне в обещанное время доставить первое действие, и, дабы не терять времени, я начал еще в апреле делать эскизы для давно задуманной программной симфонии на тему *Манфреда* Байрона. Теперь я настолько уже увлекся этим сочинением, что опера, вероятно, надолго останется в стороне. Симфония эта потребует от меня огромного напряжения и труда, ибо задача очень сложная и серьезная» [7].

К этому времени существовало уже много эскизов. Вопреки обыкновению, работа не радовала Чайковского и даже иногда тяготила его. В черновой рукописи «Манфреда» много перечеркиваний и разного рода замен. 1 июня 1885 г. Чайковский писал С. И. Танееву:

«После некоторого колебания я решился написать *Манфреда*, ибо чувствую, что пока не исполню обещания, неосторожно данного Балакиреву зимой, не буду покоен. Не знаю что выйдет, но покамест я недоволен собой. Нет! В тысячу раз приятней писать беспрограммно!» [8]

Но окончив симфонию, Чайковский высоко оценил свой труд. В ряде писем он признается, что считает «Манфреда» лучшим своим сочинением. Партитура «Манфреда» была закончена 22 сентября 1885 г., после чего развернулась интенсивная работа над «Чародейкой». Партитура и авторское переложение для фортепиано в 4 руки были изданы в начале 1886 г. 11 марта 1886 г. состоялось первое исполнение симфонии в Москве, под управлением М. Эрдмансдерфера. Чайковский присутствовал на концерте. В своем дневнике он записал: «Манфред... Полууспех, но все-таки овация» [9].

В Петербурге «Манфред» был исполнен в первый раз 27 декабря 1886 г. под управлением А. Г. Рубинштейна и прошел с большим успехом. Чайковский не был на петербургском концерте; к этому времени он значительно охладел к симфонии. В последующие годы композитор резко критиковал своего «Манфреда» и намеревался радикально переделать его, превратив в одночастную симфоническую поэму. Только первая часть вполне удовлетворяла его. В одном из писем он объяснил это тем, что «писал первую часть с наслаждением, остальные суть результат напряжения...» [10]. Свое намерение переделать «Манфреда» Чайковский не успел выполнить. Симфония осталась в первой редакции.

●

Философская драма Байрона «Манфред», созданная поэтом в 1817 г., своеобразно обобщает его предшествующее поэтическое творчество. Уже в первых двух песнях «Чайльд Гарольда», а также в «восточных поэмах» — «Корсаре», «Гяуре» и «Ларе» — бунтарство выдающейся личности, вступающей в конфликт с обществом, связывалось Байроном с темой искания смысла жизни. В «Манфреде» обе темы получили наиболее обобщенное и наиболее трагическое воплощение. Манфред, одаренный могучим умом и волей, познавший тайны природы, глубоко разочарован.

---

[7] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М., 1936, стр. 366.
[8] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 124.
[9] «Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 43.
[10] М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 275.

Тщетно жаждет он познать смысл жизни. Отрекшийся от бога и презирающий ад, Манфред верит лишь своему разуму и своим знаниям. Но и они не дают ответа на мучительный вопрос. Манфред погибает в гордом одиночестве, так и не познав цели и смысла бытия.

Романтический образ бунтаря-одиночки типичен для поэзии Байрона, неотразимо привлекательной духом непримиримости и протеста. В русскую культуру Байрон вошел, как поэт-тираноборец. Так именно понимали его крупные люди русской культуры и общественной мысли. Тираноборческие идеи поэзии Байрона, его пламенный бунтарский романтизм, враждебный идеализации прошедшего, его гуманизм, сила психолога были причинами влечения к нему Пушкина и Лермонтова. За непримиримость, страстность протеста, за стремление к высоким идеалам, за глубокий ум Байрон был горячо любим русскими художниками.

Белинский подчеркивал двойственность натуры Байрона: его могучий дух и его сомнения, его скептицизм одиночки и его веру и любовь к человечеству — то, что составляет сущность поэзии Байрона. Русским революционным демократам Байрон был близок революционным порывом в борьбе против старого, отжившего. Для них он был поэтом, призывающим к низвержению тиранов. В эпоху 60—70-х годов поэзия Байрона была широко распространена среди русской демократической интеллигенции.

Однако Байрон не принадлежал к числу любимых поэтов Чайковского; за исключением «Манфреда» композитор не обращался к поэзии Байрона. Но он ценил широту и силу поэтических образов Байрона. Он неоднократно перечитывал Байрона в русском и французском переводах, а позже и в подлиннике. Во французском издании сочинений Байрона, принадлежавшем Чайковскому, на полях книги около стихотворения «La prière de la nature» («The prayer of Nature» — «Молитва природе») композитор написал карандашом: ...марта 1885 г. В юношеском стихотворении Байрона нашел свою «Profession de foi». Эта многозначительная надпись относится к стихам Байрона, направленным против лживого ханжества общества, старающегося заклеймить «грешника», осмелившегося отступить от установленных норм. Вместе с тем в стихах ясно ощущается пантеистическое чувство.

Основная идея этого стихотворения изложена в следующих строфах:

«Мне храм не нужен секты новой,
Ищу лишь правды. Признаю
Твой всемогущий суд суровый.
Прости ж грех юности, молю.
Ханжи пусть строят храм огромный,
Пусть суеверы им кадят,
Пускай жрецы для власти темной
Обман мистический твердят;
Ужель в готическом соборе
Творец быть может заключен?
Твой храм — сиянье дня, а море,
Земля и небо — вот твой трон!» [11]

[11] Перевод Н. Холодковского.

Интерес Чайковского к «Молитве природе» следует, вероятно, объяснить творческим состоянием композитора: готовясь создать образ Манфреда, он уже в какой-то мере проникал в душевний мир своего героя. Сочиняя симфонию, Чайковский испытывал временами сильную тоску. В письме к Н. Ф. фон Мекк он объяснял это явлением сюжета своей симфонии. «Я работаю над очень трудной, сложной симфонической вещью (на сюжет *Манфреда* Байрона), имеющей притом столь трагический характер, что и я обратился временно в какого-то Манфреда...» [12].

В письме к Ю. П. Шпажинской, написанном почти через год после создания симфонии, Чайковский сформулировал сущность образа Манфреда в следующих словах:

«*Манфред* — не простой человек. В нем, как мне кажется, Байрон с удивительной силой и глубиной олицетворил всю трагичность борьбы нашего ничтожества со стремлением к познанию роковых вопросов бытия...» [13].

Идея трагичности борьбы человека, стремящегося познать «роковые вопросы бытия», т. е. вопрос жизни и смерти,— не в первый раз привлекала Чайковского в качестве основы симфонической концепции. Столкновение сил жизни (любовь) и смерти (вражда) было воплощено в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»; идея Четвертой симфонии также связана с вопросом познания смысла и цели жизни. И, вероятно, именно поэтому композитор согласился на настойчивое предложение Балакирева. Если бы сюжет «Манфреда» была вовсе чужд его душе, никто в мире не заставил бы его сочинять на него музыку.

Первая часть симфонии — та, которую Чайковский писал «с наслаждением»,— воплощает идею исканий Манфреда в наиболее обобщенной форме. Она посвящена образу героя и меньше связана с картинно-программными аксессуарами. Интересно, что и программу первой части, написанную Балакиревым, Чайковский значительно изменяет, долго и тщательно работая над ее текстом. В окончательном варианте программа Чайковского такова:

«Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно сообщается с могущественными адскими силами, но ни они и ничто на свете не может дать ему *забвения*, которого одного только он тщетно ищет и просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда»... [14]

Композитор подчеркнул человеческую сущность образа Манфреда — его муки, страдания, душевную боль, вызванные сознанием утраты счастья. Музыка Чайковского посвящена не теме гордого и горького ра-

---

[12] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 373.
[13] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 294.
[14] П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. 18. М., Музгиз, 1949, стр. 2.

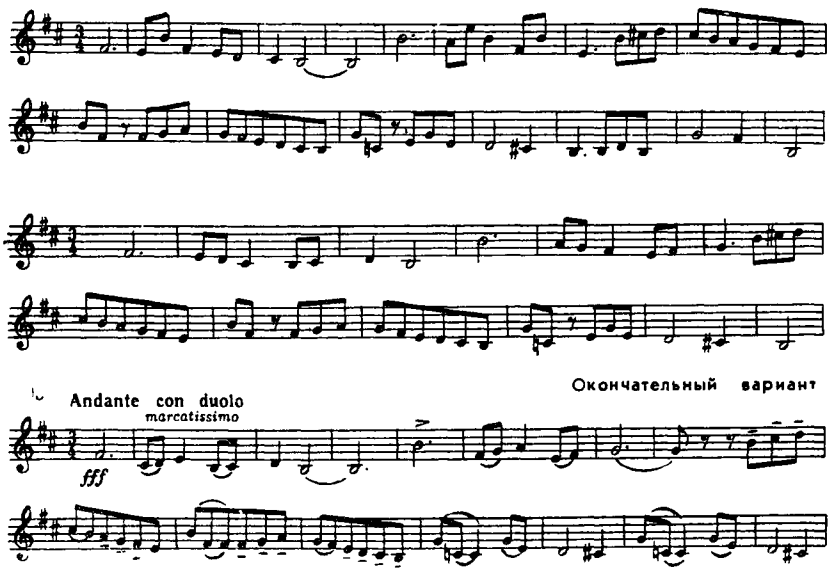
зочарования, как предлагал Балакирев, а теме глубокого душевного страдания. Образ Манфреда, созданный Чайковским, трогает и вызывает искреннее сочувствие.

Изменив по сравнению с проектом Балакирева программу первой части, Чайковский в других частях довольно близко придерживается его. Он только меняет местами пастораль и скерцо, поставив скерцо на второе место в цикле, вероятно, чтобы не ставить рядом части фантастического содержания (скерцо и финал).

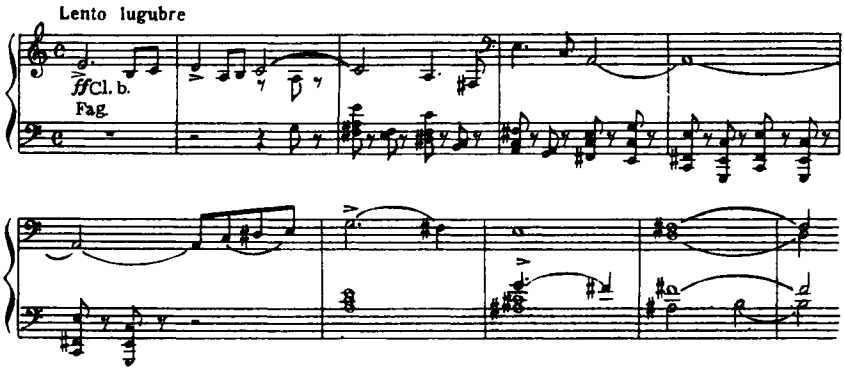
Необходимость подчинить музыкальную фантазию сценарию, использовать мастерство симфониста для создания программно-изобразительных картин, видимо, повлияло на творческое состояние Чайковского и на его отношение к двум последним частям цикла: они написаны с мастерством, но по глубине и искренности чувства уступают первой части.

●

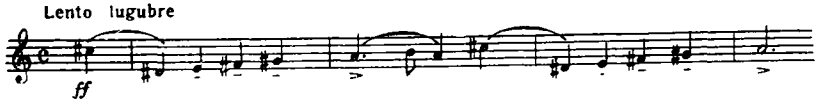
Лейттема симфонии — одна из самых выразительных в драматической музыке Чайковского. Она соединяет в себе декламационность инструментального речитатива и лаконизм выражения. Лейтобраз симфонии сложен, несет в себе внутренний контраст. Он слагается из двух тем, которые звучат или непосредственно одна за другой или отдельно. Темы эти знаменуют две различные стороны образа. Первая — сумрачная, суровая, чисто декламационная — вызывает ассоциацию с тяжелым и горестным раздумьем Манфреда. Эта тема была не сразу найдена Чайковским: в его записной книжке, содержащей черновые эскизы первой и второй частей «Манфреда», есть и другие ее варианты, предшествовавшие основной редакции:



Для характеристики образа наибольшее значение имеют начальные интонации темы — секвенция из двух квартовых мотивов, образующих своими вершинными звуками нисходящий мотив с резко очерченными контурами. Тема звучит часто в среднем регистре оркестра, как бы «прорезаясь» сквозь общую звучность:



Вторая тема была сразу найдена в ее основном виде; это короткая энергичная фраза, начинающаяся с резкого скачка мелодии вниз с последующим восхождением:



Сопоставленная с первой темой — образом горестного раздумья,— вторая тема создает впечатление яркой вспышки протеста и связывается с бунтарскими настроениями героя.

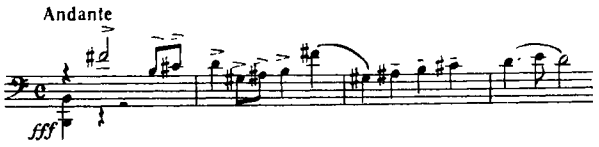
Обе темы в течение четырех частей цикла развиваются и меняются. В их трансформации большую роль играет гармоническая и тембровая сторона. Мелодии несут в себе определенное потенциальное гармоническое содержание и влияют на гармоническое развитие музыки.

Первая часть симфонии написана в свободной форме, в которой можно видеть признаки сложной трехчастной формы и черты сонатности. Ее можно считать расширенной сонатной экспозицией, после которой, однако, идет не разработка и не реприза, а большая кода, основанная на новом варианте лейттемы. Тональное и тематическое развитие: $h - D - h$ подтверждает это. Драматизм первой части, временами подымающийся до трагизма, выражен не только в развитии самой темы Манфреда, но и в ее сопоставлении с темой Астарты.

В экспозиции главного музыкального образа симфонии заметны три раздела, в которых постепенно укрепляется тональность си минор. Она устанавливается не сразу: первое изложение обеих тем Манфреда дано в ми миноре со значительными отклонениями в до-диез минор. Уже в самом начале первой части музыка достигает большого напряжения в дра-

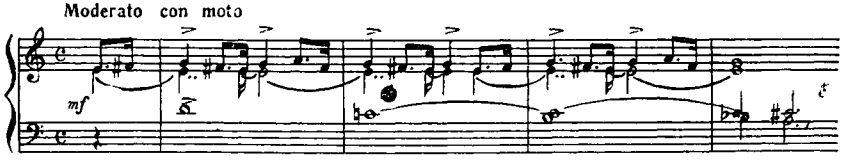
матической кульминации, обрывающейся резко акцентированными аккордами. Этот прием часто встречается в более поздних сочинениях Чайковского.

Второй раздел экспозиции главной темы идет уже в основной тональности си минор, музыка еще более драматизируется. Он непосредственно подводит к третьему разделу — самому значительному и наиболее напряженному в экспозиции. Здесь отчаяние и скорбные чувства выражены с подлинным трагизмом. Основой этого раздела служат трансформированные темы Манфреда. Происходит настолько интенсивное сжатие, что от первой темы остается лишь начальный мотив, который непосредственно связывается со второй темой. Обе темы объединяются в одну: [15]



Новый вариант темы звучит более драматично, чему способствует тембр медных инструментов. Наибольшее развитие получает вторая тема — тема «протеста», прорезающаяся сквозь бурное звучание пассажей оркестра. Но кульминация остается бесплодной: после грозного fortissimo всего оркестра динамика внезапно падает и из глубины возникает первоначальная тема Манфреда с ее мрачным нисходящим движением, и развитие возвращает к истоку, т. е. начальному варианту темы, символизируя безысходность отчаяния Манфреда. Так завершается экспозиционный раздел. В этом разделе можно наблюдать принцип «волнового развития», обычно применяемый композитором в драматических симфонических сочинениях. Три аналогично построенные «волны» развития темы Манфреда отличаются друг от друга разной степенью напряжения кульминационных моментов и постепенным усилением контрастов между кульминацией и спадом напряжения.

После долгой паузы начинается связующий раздел, основанный на второй теме Манфреда. Однако в нем появляется и контрастный образ — поэтичная мелодия валторны, похожая на простой наигрыш. Особую прелесть придает ей гармония: повторяющийся звук мелодии гармонизуется разными аккордами:



[15] Начальный мотив проходит у тромбонов и корнет-а-пистонов; вторую тему играют валторны с поднятым раструбом, поддержанные фаготами и бас-кларнетом.

Драматическое развитие второй темы Манфреда не приводит и здесь ни к какому выводу: музыка замирает на звучании уменьшенного септаккорда. «Нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда» [16]. Поэтому связующий раздел построен аналогично экспозиционному.

Тему следующего большого раздела обычно называют «темой Астарты», но точнее ее надо было бы назвать «темой воспоминаний Манфреда об Астарте», так как первая часть есть как бы симфоническая «монодрама». Один из персонажей поэмы Байрона — старый слуга — называет Астарту единственным в мире существом, которое любил Манфред, но более ясного представления об Астарте в поэме нет. Сама она появляется лишь в виде тени, предсказывающей Манфреду смерть.

Но какое бы содержание ни хотел вложить Байрон в этот таинственный персонаж, названный именем богини любви, Чайковский увидел в Астарте олицетворение нежной женственности, великой, всепрощающей любви. Образ Астарты в симфонии предстает как символ «вечно-женственного, влекущего ввысь», к добру и любви. Музыка средней части несет в себе все светлое и прекрасное, что еще живо в душе героя. Но одновременно это и образ глубокого страдания, вызванного сознанием утраты счастья. Не случайно сходство темы Астарты с мелодией, сочиненной композитором в 1881 г. и подтекстованной словами Данте:

Nessun magior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nel la miseria. [17]

а также с его вариантом — темой Марии из оперы «Мазепа» «И я как ты несчастна» [18].

Весь средний раздел первой части симфонии представляет собой характерную для Чайковского динамизированную репризную трехчастную форму с кульминацией перед репризой и в начале ее. Именно такой она сразу же зародилась у композитора. Этот раздел был набросан раньше других и полностью, т. е. в виде репризной трехчастной формы. Основная тема — будем называть ее «темой Астарты» — образует контраст по отношению к темам Манфреда, развитым в первом разделе. Контраст выявлен всесторонне: и в мелодическом, и в тональном, и в гармоническом, и в тембровом содержании темы. Как и лейттема симфонии, тема Астарты сохраняет черты инструментального речитатива — декламационность возгласов ощущается в ней достаточно ясно, стоит хотя бы обратить внимание на триольные мотивы и на выделяющие их паузы. Однако плавная поступенность движения, развитие мелодии из основного напевного мотива, постепенное усиление слитности отдельных мотивов темы, т. е.

---

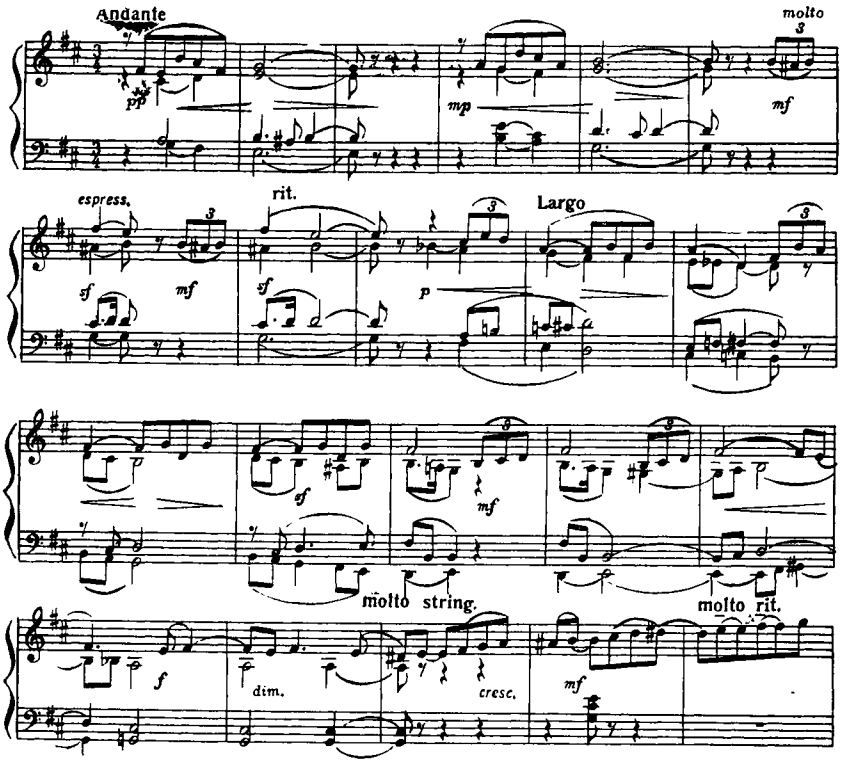
[16] Из программы симфонии.

[17] «Нет печали большей,
Чем вспоминать о времени счастливом
В несчастье...
(«Божественная Комедия». «Ад», V)

[18] Эта тема развита и в сцене Андрея в III акте оперы «Мазепа».

непрерывность их следования во второй части изложения темы,— все это сближает «тему Астарты» с лирическими кантиленными темами Чайковского побочных партий его симфоний.

Нежная, задумчивая мелодия развертывается свободно и непринужденно. Тема не имеет определенного окончания: мягко и непосредственно она вливается во второе проведение. Свободное строение (тема занимает 21 такт), гибкое изменение темпа (в начале дано обозначение — Andante, в 10 такте — Largo, в 18 — un poco stringendo, начало второго проведения снова — Andante), мягкость контуров мелодии, воздушные паузы,— все это способствует впечатлению импровизационной свободы, непосредственности возникновения музыки. Она появляется как бы издалека и постепенно разрастается:



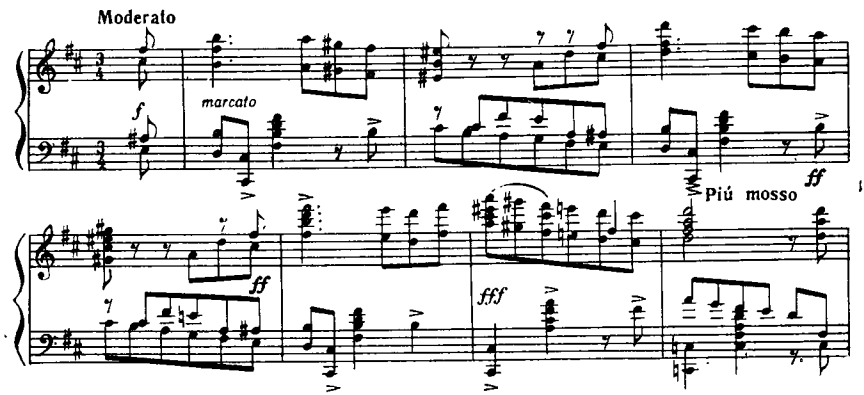
Характер светлой печали, задумчивости эта мажорная тема приобретает вследствие значительного подчеркивания минорных субдоминантовых гармоний ре мажора; в дальнейшем изложении также преобладают плагальные последования. Мягкий колорит создает инструментовка; тема в первом проведении исполняется струнными с сурдинами; мелодию играют первые скрипки, мелодически-подвижные голоса — остальные струнные (кроме контрабасов). Нежный тембр засурдиненных струнных,

«звучным шепотом» поющих светлую мелодию, звучит как голос любви, проснувшейся в душе Манфреда с воспоминаниями об Астарте. Во втором проведении звучность усиливается — тему играют в октаву флейты и гобои, а далее — бас-кларнет на фоне засурдиненных струнных; расширяется регистр звучания, появляются контрапунктирующие мотивы.

Разработочный раздел средней части вносит в музыку страстную патетику. Он начинается подобно любовному дуэту, с выразительного диалога скрипок и виолончелей. Триольный мотив темы Астарты преображается здесь в пылкое любовное воззвание.

Общее тональное развитие от ре мажора идет в ми мажор и далее по тональностям большетерцового цикла (ля-бемоль мажор и до мажор), причем вступление каждой новой тональности усложняется внедрением параллельных миноров. Звучность усиливается с каждым новым звеном секвенции. Интересно и мелодическое развитие: патетическому возгласу триольного мотива отвечает другой, более скорбный.

В кульминационном разделе — яркое проведение в до мажоре нового широкого мотива, который является вариантом лирической темы диалога скрипок и виолончелей. Этот мотив получает грандиозную симфоническую разработку, основанную на секвенционном движении, полифоническом развитии, возвращающем к преобладанию минорных гармоний. Анализ черновой рукописи показывает, как тщательно работал Чайковский над самой фактурой, попутно намечая инструментовку, как логично его мысль вела музыкальное развитие по заранее намеченному плану. С большой тщательностью выписывает он все голоса, имитирующие друг друга и составляющие живую, подвижную оркестровую ткань в момент наивысшего напряжения — проведения мотива в си миноре. Драматичность этого проведения предвосхищает подобный момент в Andante Пятой симфонии:



Общее нагнетание звучности, напряженность звучания оркестра подготовляет самый патетический момент средней части — репризу темы Астарты.

Воспоминания о прошедшем обострили чувство невозвратности утраты. Тема Астарты в репризе звучит трагически. Мелодическое и гармо-

ническое содержание первого построения темы осталось прежним; лишь вместо пауз — пассажи арф; но, сопоставленная с предшествующим ей драматическим подъемом, тема звучит иначе, чем в начале средней части. Изменена и динамика исполнения — fortissimo вместо piano — усилена вся звучность: тему играют в октаву скрипки и альты, гармонические голоса переданы деревянным. Кроме того, совершенно иным стало развитие темы: вместо плавно-кантиленного Largo идет скорбное и страстное заключение, оканчивающееся выразительнейшим инструментальным речитативом альтов. Вся средняя часть завершается горестным мотивом-вопросом, после которого следует долгая пауза.

После средней части начинается кода, одновременно служащая репризой главной темы — лейтобраза симфонии. Это — наиболее трагичный раздел первой части. Манфред, терзаемый душевными муками, обрисован здесь с огромной силой. Темой заключительного раздела служит основной вид лейттемы Манфреда, именно тот ее вариант, который был создан композитором как главная тема симфонии (см. пример на стр. 175). Мелодия исполняется унисоном струнных (без сурдин) в среднем регистре на фоне ритмической фигурации, напоминающей движение похоронного шествия. Изложенная так тема Манфреда приобретает значение музыкального обобщения всего предшествующего развития.

Заключительный раздел первой части симфонии идет полностью в главной тональности, что усиливает ощущение завершения. Самый конец первой части с судорожно-вздрагивающими трагическими ударами всего оркестра напоминает подобное же окончание увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта».

●

По плану Балакирева за первой частью должна была следовать «Пастораль», но Чайковский поставил на второе место фантастическое скерцо в трехчастной форме. Контраст трио и крайних частей скерцо дан в другом характере, чем контрасты первой части. Здесь сопоставлены причудливо-изобразительная музыка и лирическая кантилена. Самому трио также свойственна контрастность нежной лирики песенки феи Альп и драматической декламации в теме Манфреда. Однако лейтобраз симфонии не имеет в скерцо столь большого значения, как в первой части.

Тональный план скерцо сходится с тональным планом первой части, что и роднит их; крайние разделы скерцо идут в си миноре, трио — в ре мажоре.

В списке произведений, которые Балакирев представил Чайковскому в качестве образцов, упомянуто скерцо Третьей симфонии самого Чайковского. Крайние части скерцо «Манфреда» несколько сходны с этим оригинальным творением молодого композитора. Общность подчеркивается и некоторыми приемами оркестровки, например, быстрыми передачами одного и того же тематического материала от струнных деревянным и обратно. Но в скерцо симфонии «Манфред», связанном с программой, Чайковский сочетает принцип обобщенно-программного симфонического развития с принципом последовательного раскрытия сюжета (диалог феи и Манфреда).

Развитие музыки второй части симфонии соответствует сцене Манфреда с феей Альп у Байрона. Напомним вкратце ее содержание. Она начинается с монолога Манфреда, созерцающего нижнюю долину Альп у горного водопада. Его монолог включает поэтическое описание водопада. После появления феи Альп, вызванной заклинаниями Манфреда, идет восторженное описание облика «дочери воздуха». Эти два раздела монолога послужили основой музыкальных образов контрастных разделов скерцо.

Первый раздел — это образ горного водопада:

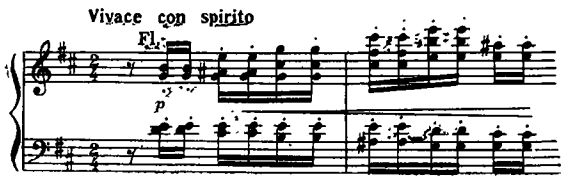
«И серебром блистает столп потока,
Свергаясь с высоты и развеваясь
Вдоль скал струями пены светозарной...»

Второй — образ феи Альп, прелестного духа природы,

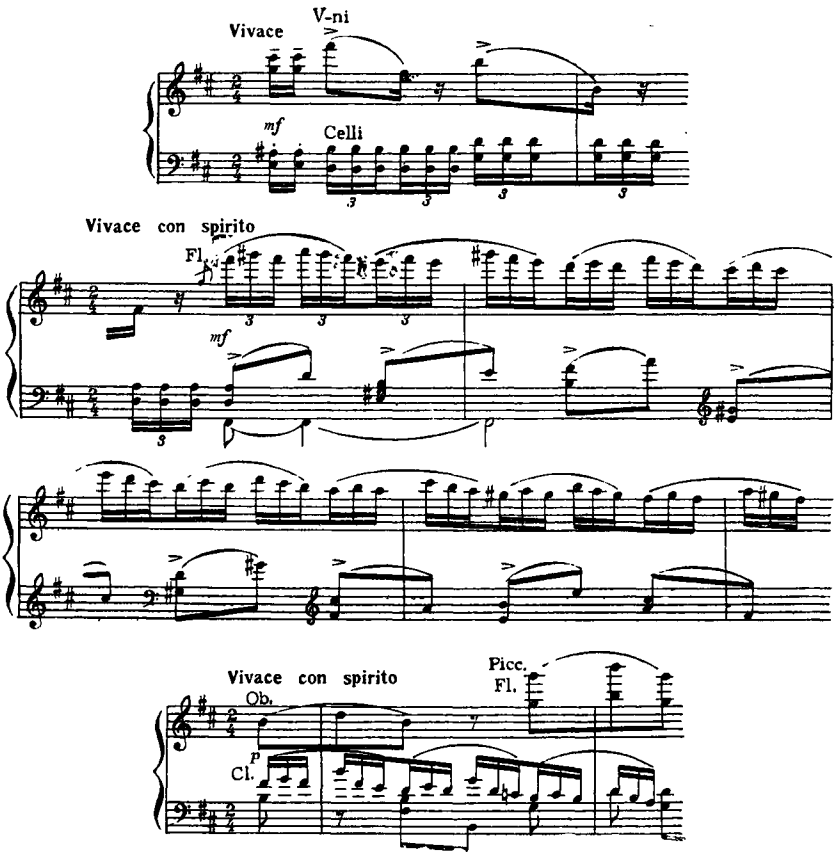
...чьи кудри лучезарны,
Чьи очи ослепительны, как солнце,
На чьих ланитах краски так же нежны,
Как цвет ланит уснувшего младенца,
Как алый отблеск летнего заката
На горных льдах... [19]

Внутреннее развитие музыки трио связано с содержанием диалога. Чередование тем феи и Манфреда, постепенное вытеснение нежной песни «духа воздуха» драматичным речитативом Манфреда можно связать со спором между ними. Фея, у которой Манфред просит помощи и возможности увидеть Астарту, требует полного подчинения ей. Манфред гордо отказывается, и фея исчезает.

Тематизм второй части симфонии ярок и выразителен. В крайних разделах развиваются мотивы «водопада». Их несколько, и они рождаются в непрерывном течении музыки в быстром темпе, как бы вытекая один из другого. Черновые наброски свидетельствуют о тщательных поисках наиболее точного, острого и лаконичного мелодического рисунка. Ритмика и тембровая сторона создают дополняющие черты образа. Первый мотив — быстрое чередование аккордов субдоминантовой группы си минора в исполнении духовых стаккато; второй мотив — лаконичные «всплески» струнных; третий мотив стремительно низвергающиеся пассажи деревянных; в развитии их рождается четвертый мотив — перекличка короткими «зовами», их играют попеременно струнные и деревянные:



[19] Перевод И. Бунина.



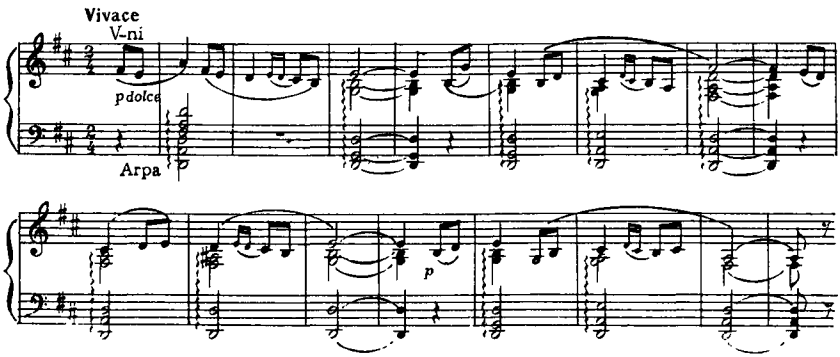
Далее звучат таинственные, фантастические возгласы гобоя и флейт, предвосхищающие жуткие мотивы ночи в III действии «Чародейки». Последнее тематическое образование — быстро пробегающая фигурация струнных.

Все выразительные средства, в том числе мелодико-ритмические и тембровые, гармонический колорит, создают в крайних разделах скерцо необычайно легкую фактуру, чарующую своей звучностью. В составе оркестра скерцо отсутствуют медные инструменты (кроме валторн, которые играют очень немного); зато виртуозно использованы деревянные, струнные и две арфы. В частности, в репризе создается особенно воздушная звучность вследствие применения широкого divisi струнных. Фантастический колорит усилен и легким «жужжанием» фигурации струнных и прозрачными фоновыми фигурациями арф, быстрой сменой игры смычком и пиццикато, перекличкой разных регистров и т. п.

Тональное развитие крайних разделов скерцо не выходит из сферы си минора. Однако тонкая игра отклонениями на полутоны вверх и вниз

(в си-бемоль минор и в до минор) привносит своеобразную красочность в «музыку водопада».

В среднем разделе — трио — развиваются две темы. После неуловимой фантастической звуковой игры первая тема феи звучит мягко, светло и лирично. Это — простая песня, ясно делящаяся на отдельные мотивы и фразы. Контуры мелодии мягкие, плавные; движение, в основном поступенное, но выдержанные звуки, заключающие каждую фразу, берутся восходящим ходом на большой интервал — от квинты до сексты. Это выделяет их, делая опорой песенной мелодии:



Тема феи проводится неоднократно, она варьируется, меняется ее тембровая окраска, мелодия оплетается контрапунктирующими мотивами. В первом проведении звучит нежный, теплый голос скрипок. Мелодическая красота темы особенно ясно выступает в этом одноголосном проведении в среднем регистре на фоне полнозвучных аккордов арф; простая и вместе с тем выразительная гармонизация — органный пункт в басу на тонике *ре*, выделение субдоминантовых гармоний на выдержанных звуках, повышение квинтового тона в тонической гармонии — подчеркивает мелодическую прелесть темы. Второе проведение мелодии передано кларнету; перенесенная на октаву выше, она звучит светло и ярко на фоне аккордов арф и фигураций струнных. Третья строфа этого вариационного цикла играет роль средней части в экспозиционном разделе темы; здесь снова звучат скрипки. Репризу темы исполняют две флейты в высоком регистре, фон же становится более насыщенным и подвижным. Последнее проведение поручено виолончелям, поддержанным фаготами, они играют в самом выразительном своем регистре — в первой октаве.

Таким образом. весь экспозиционный раздел темы феи представляет собой пятикратное проведение темы, варьированное, окрашенное разными тембрами, что часто встречается у Чайковского. Сама природа образа обусловила большую цельность всего экспозиционного раздела.

В последний такт темы феи вторгается первый звук лейттемы Манфреда. Начинается второй раздел трио, соответствующий диалогу феи и Манфреда. Под воздействием драматического образа Манфреда меняется и тема феи, в ней выступают черты декламационности. Разработка темы

феи заканчивается неоднократным напряженным повторением одной и той же интонации, обрывающейся двумя судорожными ударами оркестра. Это — момент, полный драматизма, кульминация, выросшая из противопоставления темы феи лейтмотиву Манфреда. В наивысший момент напряженно, трагично звучит тема Манфреда.

Несмотря на лирический характер, в трио скерцо заключен сильный драматизм, так как здесь отражен главный конфликт симфонии: противоречие образа Манфреда и окружающего мира (фея — олицетворение природы). Конфликтность музыки скерцо выражена и в контрасте «музыки водопада» по отношению к трио в целом, и в контрастности темы феи теме Манфреда. Драматизм выражен в усилении динамики, в усложнении гармонического языка, и в противопоставлении песенного и декламационного начал. Поэтому скерцо контрастирует одновременно первой части и следующим этапам развития цикла.

Третья часть симфонии по характеру музыки выпадает из линии драматического развития цикла. Чайковский назвал ее: «Пастораль. Картина простой, бедной, но привольной жизни горных жителей». Основанием этой картины, по-видимому, послужила сцена в домике охотника, в которой Байрон противопоставил своего мятежного героя народным образам. Введя эту часть в цикл, Чайковский последовал совету Балакирева, решив, что жанр пасторали оттенит содержание других частей.

Основной характер музыки третьей части — светлый, безмятежный, идиллический. Лейттема Манфреда появляется здесь ненадолго и почти не влияет на развитие других музыкальных образов. Тематизм «Пасторали» навеян сельской природой Швейцарии. Идиллический колорит устанавливается с первых же тактов и определяет весь первый мажорный раздел «Пасторали», до тех пор, пока не появляется патетическая си-минорная тема, связанная с образом Манфреда.

В «Пасторали» много тем, они мягко сопоставляются друг с другом, при повторениях — варьируются. Контрастов в этой музыке значительно меньше, чем в других частях цикла. Спокойно-созерцательное, «вечернее» настроение, выраженное в плавных мелодиях на $^6/_8$, в пастушеских и охотничьих наигрышах, углубляется тихим звоном колокола, возвещающего об окончании дня и о наступлении вечера.

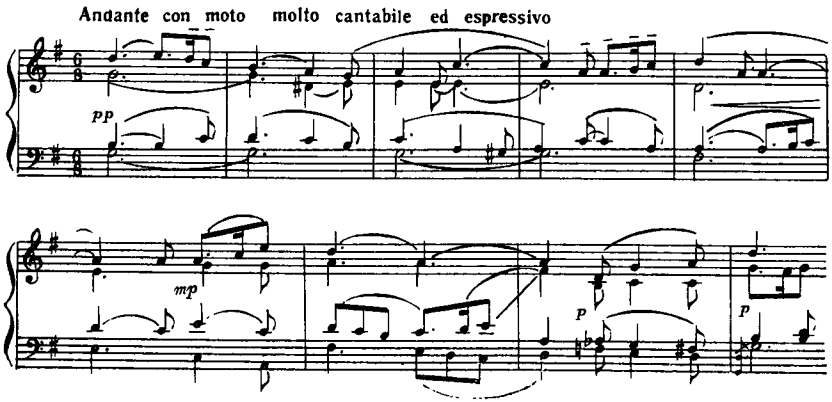
В «Пасторали» почти нет неожиданных модуляций и смен тональностей. Основная тональность ее — соль мажор (с элементами переменности) — выдерживается почти на всем протяжении части, иногда сменяясь родственными тональностями: ми минор, си минор, ре мажор[20]. Некоторая одноплановость тонального развития «Пасторали» восполняется богатым мелодическим и тембровым развитием, придающим этой части значительный интерес.

Черновая рукопись третьей части свидетельствует о тщательной работе композитора над темами, но мелодические контуры всех основных тем, как видно, сложились в сознании Чайковского сразу, так как первона-

[20] Музыка пасторального колорита часто связывалась у Чайковского с тональностью соль мажор. Например, «Элегия» в Третьей сюите, хор № 1 из I акта оперы «Орлеанская дева» и др.

чальные наброски многих тем почти не отличаются от окончательного варианта. Чайковский уже на первых порах сочинения большое внимание уделил фактуре — фоновой фигурации, подвижным гармоническим голосам и т. п. Много заметок в рукописи 3-й части относится к инструментовке.

Сначала композитор сочинил основную мелодию:



Это типичная пасторальная тема у Чайковского на $^6/_8$ с плавным движением, опеванием квинтового звука лада, она модулирует в тональность III мажорной ступени — си мажор. С ней очень схожа тема из Третьей сюиты (см. пример на стр. 74). В «Манфреде» пасторальную тему исполняют деревянные духовые, их тембр ассоциируется со звуками пастушьей свирели. Однако в момент кульминации тему «Пасторали» играют струнные в три октавы в сопровождении красивой, звучной фигурации.

В одной из тем «Пасторали» можно услышать сходство с темой валторны из первой части, хотя в контексте третьей части эта тема играет совершенно другую роль. Другая тема навеяна звучанием народной музыки альпийских горцев: два кларнета и английский рожок исполняют целую «симфонию пастушеских наигрышей». Здесь Чайковский очень точно передал горское музицирование, так называемое «йоделирование».

Все эти светлые образы родственны друг другу и по интонациям и по колориту. Контрастом служит лишь эпизод в си миноре, следующий за «симфонией наигрышей». Бурно взволнованная, временами драматичная музыка связана с характеристикой Манфреда. Этот эпизод подготавливает появление лейттемы и драматическую кульминацию в средней части «Пасторали». В развитие светлой лирической темы средней части вторгается лейттема Манфреда в ее типичном варианте (в тембре тромбонов и валторн).

Судорожные аккорды, на фоне которых валторны сурово скандируют один звук (в октаву), придают образу Манфреда новые черты — черты сарказма. В этот момент слышится мирный звон вечернего колокола, что создает почти театральный эффект. Все стихает. На фоне протянутого

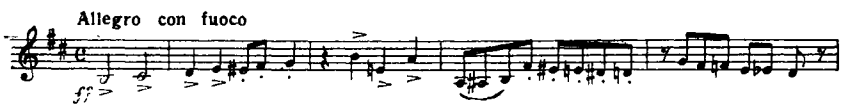
аккорда звучит мелодия валторнового соло. Ею и заканчивается средний раздел «Пасторали». В репризе общий колорит становится более мягким, но ближе к концу тускнеет и «темнеет», что вызывает представление о надвигающейся ночи в горах.

«Пастораль», более, чем какая-либо другая часть цикла, может быть названа «музыкальной картиной», созданной в большой степени средствами звукописи. Она выделяется как своеобразное «интермеццо» цикла, хотя лейттема связывает ее с остальными частями.

Четвертая часть симфонии по замыслу должна была служить кульминационным этапом сюжета. Ситуация изобилует остро драматическими моментами: появление Манфреда на адской оргии в чертогах Аримана, вызывание тени Астарты, смерть Манфреда. Однако обилие «внешнего» действия связало композитора; финал симфонии по выразительности тематизма и органичности формы уступает предшествующим частям.

Здесь снова появляются темы первой части. После картины оргии идет эпизод встречи Манфреда и Астарты. Кода симфонии представляет собой репризу последнего раздела первой части, а ее заключение основано на новом тематическом материале (тема смерти Манфреда и Dies irae).

В довольно банальной, шумной музыке оргии есть общее с финалами симфоний Берлиоза. Видимо, не вдохновившись ситуацией, которую ему предоставлял сюжет, Чайковский пошел по пути создания внешне-изобразительной музыки, применив самые разнообразные приемы развития, в том числе полифонию. Сцена оргии написана в трехчастной форме, репризой которой служит фугато, а серединой — развитие лейттемы Манфреда. Основная тема оргии — энергичный мотив восходящего движения — по-видимому, был сочинен в качестве темы фугато:



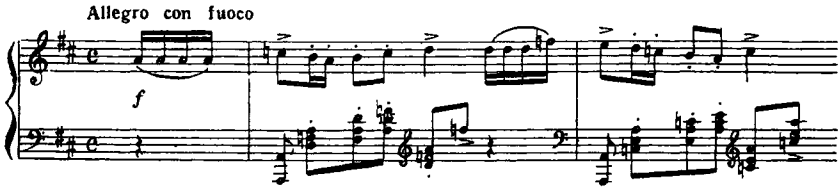
Чайковский начал наброски четвертой части с фугато, а потом уже создал варианты для начала, а также вторую тему оргии. Тема фугато имеет некоторое сходство с темой Манфреда («темой протеста») и композитор использовал это обстоятельство, создав органичный переход от среднего построения «оргии» с темой Манфреда к фугато. Но тема «оргии» развита полифонически не только в фугато, она сразу же подвергается широкой имитационной разработке: передается от струнной группы деревянным, а затем медным. Острый характер звучания усилен неустойчивыми, диссонирующими аккордами с преобладанием тритонов [21].

Вторая тема «оргии» контрастирует первой; она зарождается в результате интенсивного развития фигураций. Это — тема стремительной пляски. Интересно, что этот «демонский пляс» имеет своим жанровым

---

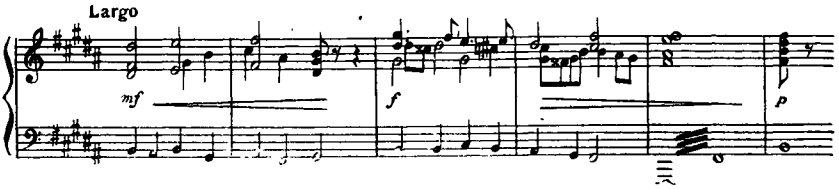
[21] Чайковский применил в музыке «оргии» звукоряд так называемой «гаммы Римского-Корсакова», т. е. чередование тона с полутоном.

истоком русскую плясовую песню с характерным для нее ритмом. Интонационно эта тема сходна с песнью Ильиничны «Ходит ветер у ворот» из музыки Глинки к «Князю Холмскому». Однако неустойчивость, острота, «колкость» гармонического языка, звонкая звучность оркестра, быстрый темп придают «пляске демонов» инфернальный колорит:



Второй раздел финала — вызывание тени Астарты — основан на темах первой части симфонии. Здесь широко развиты обе основные темы — лейттема Манфреда и тема Астарты, которая теперь идет в ре-бемоль мажоре. Оттенок театрализации, «сюжетности» этой музыке придают и таинственные, импровизационные каденции арф.

После проведения темы Астарты повторен заключительный раздел первой части, т. е. наиболее полное проведение темы Манфреда. Кода финала симфонии, служащая завершением всего цикла, вводит новые темы и среди них тему успокоения мятежного духа героя симфонии. Возвышенный хорал, с которым вступает орган, олицетворяет покой смерти; он сопровождается темой Dies irae, проходящей в басовых голосах оркестра:



Кода симфонии проникнута величием смерти, в соответствии с заключительной сценой драматической поэмы Байрона, где Манфред умирает, обращаясь к старому аббату:

«Поверь, старик, смерть вовсе не страшна!».

Структуру симфонии «Манфред» определяет сюжетно-трагедийная направленность развития; каждая часть симфонии отличается большой самостоятельностью, законченностью и полнотой выявления своей сюжетной темы в развитии ярких музыкальных образов. В то же время все части цикла объединены лейттемой самого героя, определяющей в большой степени направление развития произведения в целом. Лейттема симфонии объединяет цикл, несмотря на внутреннюю обособленность частей.

Тематизм финала во многом повторяет тематизм первой части, что позволяет говорить о репризном значении финала по отношению к ней. Весь цикл образует подобие большой трехчастной формы, начальным разделом которой служит первая часть; средним — скерцо и «Пастораль», а третьей служит финал. Применение принципа репризности в широком масштабе объединяет весь цикл.

Объединяющее значение имеет и тональный план цикла. Близость тонального развития отдельных частей друг другу прежде всего в том, что музыка всего цикла развертывается в сфере главной тональности — си минор. Общий тональный план первой и второй частей аналогичен друг другу; в «Пасторали» основной контраст в сопоставлении соль мажора с си минором. Финал возвращается к главной тональности, но в нем тональные контрасты сложнее; здесь имеют важное значение и тональности ре-бемоль мажор, до мажор; главная же тональность — си — прослаивает финал подобно рефрену рондообразной формы.

Все это свидетельствует о бо́льшем единстве цикла, чем это представляется при первом знакомстве.

Работая над программной симфонией, Чайковский значительно отступил от классической схемы сонатно-симфонического цикла. Он отказался от формы сонатного allegro в первой части, видимо, не найдя возможным сочетать ее содержание с обязательной репризой обеих основных тем. Скерцо играет роль своеобразного отстранения, но музыкальное его развитие также сложно: оно углубляет образ главного героя симфонии. «Пастораль» дает отстранение, более длительное и глубокое. Идиллическая лирика «Пасторали», образы природы и сельского быта горцев наибольшим образом удалены от драматического содержания симфонии. Функция четвертой части заключается в том, что, служа своеобразной репризой первой части, финал в то же время является последним, завершающим этапом драмы.

Во внутренних разделах частей Чайковский пользовался широко принципом «волнового развертывания», при котором неоднократные проведения даются каждый раз со все возрастающим напряжением и с более сильной кульминацией (примером может служить экспозиция темы Манфреда в первой части).

Особенности композиции «Манфреда», как и характер основных образов симфонии, тесно связаны с жанром программной музыки. Трагедия Манфреда, раскрытая в единстве обобщенного и конкретного, воплощена в романтических музыкальных образах. Весь патетический строй чувств, изобразительная картинность, богатая тембровая красочность подтверждают это. Но в то же время Чайковский достигает в «Манфреде» новых высот раскрытия психологической драмы. Душевная жизнь Манфреда и его страдания приблизили байроновского героя к образам, типичным для Чайковского. Однако психологизм симфонии «Манфред» отягощен внешней изобразительностью. Новая эпоха симфонического творчества композитора только начинается. В следующих своих произведениях Чайковский создает новый тип реалистического, философского симфонизма, проникнутого острым ощущением современности.

«Чародейка» отделена от «Мазепы» почти двумя годами, в течение которых композитор создал ряд инструментальных сочинений и романсов. Однако отсутствие оперных произведений в эти два года не означало падения интереса Чайковского к оперному жанру. Уже с конца 1884 г. он ищет оперный сюжет. Некоторое время его занимал проект оперы «Цыгане», предложенный В. Кандауровым. В архиве композитора сохранилось краткое изложение «Цыган», оперы в трех актах и пяти картинах. Запись эта чрезвычайно лаконична и содержит всего несколько строк:

«Д. I. Ночь. Местность над рекой, табор.

Д. II. к. 1-я. Перед заходом солнца. Площадь в деревне.

к. 2. Вечер. Внешний вид тюрьмы, за железной решеткой молодой цыган.

Д. III. к. 1. Полдень. Долина между возвышенностями.

к. 2. Глубокая ночь. Степь, вдали табор, на 2-м плане курган. Ночь, гром, молния» [1].

Судя по этим кратким записям, можно предположить, что опера должна была иметь драматический характер. Причины, по которым Чайковский отказался от этого замысла, неизвестны.

Первые мысли о «Чародейке» относятся к январю 1885 г. М. И. Чайковский пишет: «В это время Петр Ильич искал сюжета для оперы. Я был в Москве по случаю концерта Эрдмансдерфера и однажды как-то помянул о «Чародейке», о том, как эффектна для оперы сцена встречи Кумы с Княжичем, впрочем, отнюдь не рекомендуя самой драмы для либретто; Петр Ильич в тот же день купил литографированный экземпляр драмы И. В. Шпажинского и пришел в восторг от этой сцены. Она решила вопрос» [2].

Чайковский обратился к автору драмы с просьбой сотрудничать с ним и немедленно получил согласие. Обмен первыми письмами послужил началом длительной переписки и встреч Чайковского со Шпажинским [3].

«Чародейка» была не первым сценическим произведением Шпажинского. Он выступил как драматург еще в 1876 г., поставив на сцене драму «Вопрос жизни»; к середине 80-х годов Шпажинский был автором нескольких пьес, шедших с большим успехом на столичных и провинциальных сценах. Среди них были пьесы из современной жизни и исторические драмы. Многочисленные сценические произведения Шпажинского не отличаются большой глубиной содержания, однако живость и занимательность сюжетов, порой удачная обрисовка характеров выделяют их из общей массы драматургической продукции тех лет. Трагедия «Чародейка» (нижегородское предание) принадлежит к числу наиболее известных и популярных произведений Шпажинского. Поставленная впервые 8 октяб-

---

[1] Рукопись хранится в архиве Дома-музея Чайковского в Клину, а[4], № 1391.

[2] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 22—23.

[3] Переписка Чайковского с И. В. Шпажинским опубликована в сб. «Чайковский на московской сцене». М., 1940, стр. 426—455.

ря 1884 г. на сцене Малого театра с М. Н. Ермоловой в главной роли, пьеса с большим успехом шла в Москве; в том же сезоне «Чародейку» поставили и в Александринском театре (премьера состоялась 12 ноября 1884 г.; роль Кумы играла М. Савина). «Чародейка» удержалась на сцене до самой Октябрьской революции и еще в сезонах 1916—1918 гг. шла в Малом театре с В. Пашенной в главной роли.

«Чародейка» принадлежит к так называемым «историко-бытовым» пьесам, в которых хотя и показана определенная историческая эпоха, но персонажи не являются лицами историческими. Историзм таких пьес заключается в воспроизведении бытового колорита эпохи, в типичности характеров и ситуаций. В «Чародейке» действие происходит в эпоху Ивана III. Среди главных действующих лиц — великокняжеский наместник в Нижнем Новгороде, его жена и сын; с другой стороны, в пьесе выведены представители простого народа: нижегородские горожане; главная же героиня — Кума Настасья — содержательница постоялого двора за Окой. В центре драмы соперничество отца и сына. Родовитая Княгиня вступается за честь семьи и тайно отравляет Куму. Князь-наместник убивает сына. Эта мелодраматическая фабула совмещается с обрисовкой старо-русского быта. Действие осложняется еще и тем, что Кума прослыла среди суеверных горожан Нижнего «чародейкой».

Опера Чайковского «Чародейка» — один из самых удивительных примеров переосмысления литературного первоисточника при совпадении всех основных этапов развития фабулы. «Чародейка» Чайковского — опера глубокого лирического содержания, с оригинальными и живыми образами действующих лиц, опера подлинно народная и подлинно трагедийная. Вникая в процесс создания «Чародейки», невольно вспоминаешь народную сказку о мудром волшебнике, от прикосновения рук которого песок, камни и солома превращались в золото, алмазы и рубины. Именно таким волшебником, обратившим поверхностную мелодраму в высокое произведение искусства, предстает Чайковский в процессе создания «Чародейки». Приступая к работе над оперой, Чайковский, видимо, хорошо сознавал недостатки пьесы; об этом говорят его письма к различным адресатам: «Я рассчитываю на «Чародейку» Шпажинского. Последний занимается теперь переделкой ее в либретто,— пишет композитор артистке Э. К. Павловской 14 марта 1885 года,— многое он изменит, и, если не ошибаюсь, выйдет очень хорошая канва для музыки» [4]; «...в самом ходе драмы много будет совершенно изменено, а последний акт совсем другой будет»,— пишет Чайковский ей же 12 апреля 1885 г. [5].

В письме М. И. Чайковскому от 15 апреля 1885 г. читаем следующие слова: «...она (Павловская.— *Н. Т.*) убеждает меня *не писать* оперы на этот сюжет. Я знаю, что и ты против него. Но вы оба не знаете, до какой степени либретто будет *иначе* и как изменятся характеры и положения. Героиня будет *совсем другая*» [6].

---

[4] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 327.
[5] Там же, стр. 333.
[6] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 331.

Из письма Шпажинского Чайковскому от 4 мая 1885 г.[7] можно сделать заключение, что даже название оперы композитор хотел изменить. Его заинтересовала идея произведения, ряд ситуаций, но многое в выполнении и в обрисовке характеров в пьесе не удовлетворяло. Он прямо пишет об этом в письме к Павловской от 12 апреля 1885 г.: «...по *замыслу* «*Чародейка*» свидетельствует о большом сценическом таланте Шпажинского, и, повторяю, если этот замысел выполнен не совсем удачно, то это потому, что он еще недостаточно обдумал форму и отделку»[8].

Чайковского привлекла в «Чародейке» Шпажинского, в первую очередь, возможность показать могучую, преобразующую силу любви, вызывающей расцвет человеческой личности, возвышающей человека. Большое значение для него также имела возможность создать лирико-психологическую драму, выводящую в качестве главной героини женщину из народа. Это была увлекательная и во многом новая для композитора задача. Наконец, «Чародейка» Шпажинского давала основание для создания трагедийного музыкального произведения, к чему Чайковский особенно тяготел в эти годы.

Сочинение и редактирование «Чародейки» заняло время от января 1885 г. до октября 1887 г., когда опера была впервые поставлена на сцене Мариинского театра.

Начало сочинения музыки «Чародейки» следует отнести к третьей декаде сентября 1885 г., непосредственно после окончания симфонии «Манфред»[9].

В письме от 27 сентября 1885 г. М. И. Чайковскому композитор сообщает: «Я кончил, наконец, *Манфреда* вполне и немедленно принялся за сочинение *Чародейки*. Давал я тебе читать либретто, первое действие? Оно превосходно»[10].

В этом же письме Чайковский говорит о своем намерении писать оперу, не переутомляя себя, систематически работая по два часа в день. Однако это намерение осталось невыполненным. Работа шла с большим, порой мучительным напряжением сил. В дневнике композитора читаем: «Чувствую себя очень усталым. Вот чего со мной уж много лет не было. Целый день прокоптел с невероятным напряжением над несколькими тактами. Это в интродукции ход мне не давался» (7 февраля 1886 г.); «...у меня теперь болезненное отвращение к последним работам: *Манфреду* и опере» (15 февраля 1886 г.); «Занимался с некоторым усилием»

---

[7] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 426—427.

[8] Там же, стр. 333.

[9] Сообщаемая обычно дата начала работы над «Чародейкой» до 9 сентября 1885 г. (см. «Дни и годы Чайковского», стр. 352) основана на письме композитора к Павловской, датированном 9 сентября, в котором он сообщает, что начал писать I действие оперы; однако эта дата вызывает сомнения; можно предположить, что Чайковский ошибся и написал «9 сентября» вместо «9 октября». Уточнение произведено Н. Н. Синьковской. См. Н. Н. Синьковская. Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям.— «Труды кафедры теории Московской государственной консерватории», вып. I. М., 1960.

[10] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 333.

(27 июня 1886 г.); «Занимался опять страшно неудачно. И говорят, что я чуть не гениален??? Вздор» (9 июля 1886 г.) и т. п.[11]

Процесс создания оперы был еще осложнен тем, что композитор не имел в руках законченного либретто; Шпажинский присылал его по частям, по мере того, как они были готовы. Черновые эскизы были закончены 18 августа 1886 г.[12] Над партитурой оперы композитор работал с 19 сентября 1886 г. по 6 мая 1887 г.

В процессе сочинения музыки Чайковский все более и более убеждался в необходимости радикально изменить драму Шпажинского. Музыкальная драматургия требовала иного, более сжатого и более насыщенного завершения драмы, тогда как развязка в пьесе была чрезмерно растянута. Поработав над оперой около полугода, композитор пришел к решению сократить последний этап развития действия. 30 января 1886 г. Чайковский написал Шпажинскому: «Я пришел к убеждению, что *Чародейка* должна быть в 4-х, а не в 5-ти действиях. Следует сожалеть, что это убеждение у меня явилось теперь, а не в прошлом году, ибо в течение целого года Вы имели бы много досуга для изобретения совершенно нового конца для *Чародейки*. Теперь чувствую, что рассержу и раздражу Вас моей просьбой, но что же делать? Только написав первые 2 действия, я вполне сроднился с моим сюжетом и живо почувствовал *полную невозможность* разделить оперу на те же 5 действий, что в драме.

До сих пор Ваше либретто образцовое (т. е. *образцовость* я принимаю не в общелитературном смысле[13], а в смысле оперной техники). В первом действии ловкая экспозиция сюжета, превосходная бытовая картина народной жизни, живость и интерес действия. Во втором драма, к которой нас приготовило I-е действие, завязывается; взаимное отношение действующих лиц и их характеры высказаны с надлежащей силой и ясностью; действие быстро стремится к вершине. 3-е действие и есть *вершина* драмы; тут музыкант должен быть настроен очень высоко; напряжение его крайнее; это высокое настроение, это напряжение должно отразиться на слушателе; чувствуется неминуемость сложной и ужасной катастрофы. За сим 4 акт должен быть посвящен именно этой катастрофе, после которой слушатель-зритель выйдет из театра потрясенный, но примиренный и удовлетворенный. После великолепных, *страшных* и *страстных* двух сцен 3-го акта *я чувствую*, что могу только *удачно* написать еще *одно* только действие... Я дошел до глубокого убеждения в необходимости ограничиться четырьмя действиями не путем рассуждения, а на основании *непреложно верного* музыкального инстинкта. Я не говорю, что вообще опера не может быть пятиактная, но в данном только случае. Сюжет *Чародейки* таков, что из него нельзя сделать *5-тиактной оперы*»[14].

Это письмо — замечательный документ, раскрывающий мастерство Чайковского-драматурга, показывающий его как теоретика драмы, сфор-

---

[11] «Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 35, 37, 74, 77.

[12] Дневниковая запись от 18 августа 1886 г. гласит: «Я занимался и *кончил сегодня совершенно* черновые эскизы оперы» (См. «Дневники П. И. Чайковского», стр. 88).

[13] Об этом и говорить нечего. (*Прим. Чайковского*).

[14] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 433—435.

мулировавшего свои положения на основании верного чувства сцены, понимания специфики оперной драматургии и большого практического опыта.

Шпажинский написал заново IV акт «Чародейки». Для нового варианта развязки «Чародейки» он, по-видимому, использовал первую редакцию своей пьесы, где есть сцена в лесу, возле пещеры колдуна. Он руководствовался пожеланиями Чайковского. Композитор не протестовал против того, что Княгиня подносит яд Куме, а Князь убивает сына, но просил изменить место и обстоятельства действия [15]. «Нужно только, чтобы все это произошло не в палатах Князя и не у Кумы, а где-нибудь в нейтральном месте. Нельзя ли, чтобы все главные действующие лица столкнулись, напр[имер], у старца, к которому Княгиня пойдет за ядом? Не может ли Кума быть хитростью заманена Княгиней (причем Мамыров будет орудием ее)? Нельзя ли сделать так, чтобы трагедия закончилась всенародно? Как сделать, чтобы *народ* при этом был?» [16].

Шпажинский реализовал почти все предложения Чайковского: IV акт оперы происходит в глухом лесу на берегу Оки возле пещеры старого колдуна, к которому приходит за ядом Княгиня. Смерть Кумы и последующее за ней столкновение отца и сына происходит в присутствии слуг и охотников молодого князя.

Но все же IV действие не удалось либреттисту, в нем ощущается некоторая нарочитость, оно не вышло естественным и убедительным. Сконцентрировав в одном действии столько ужасных событий, Шпажинский не избежал мелодраматизма. Все это вскоре стало ясно для Чайковского. Если он принимался за сочинение I акта с большим интересом и охотой; если создание III — наиболее любимого им акта — принесло ему большую творческую радость, то не так обстояло дело в работе над IV актом. Сочинение музыки IV акта приходится на период от 3 июля до 18 августа 1886 г. В эти полтора месяца Чайковский, судя по записям в дневнике, часто испытывал тоску и недовольство собой; работалось ему трудно. Правда, в первой записи от 3 июля стоит: «Начал сегодня писать 4-ое действие и *очень удачно*» [17]. Но зато многие последующие записи содержат жалобы. Очень характерна, например, запись 29 июля: «Все эти дни мысли мои мрачны. Мне кажется, что я не допишу *Чародейки*» [18].

Одной из причин плохого настроения композитора была его неудовлетворенность либретто IV акта. Показательна запись 16 августа 1886 г.: «Занимался (последняя сценка!!!!» [19]). Эти восклицательные знаки говорят сами за себя. Еще более ясно отношение Чайковского к либретто IV действия высказано в письме к жене драматурга, Ю. П. Шпажинской, от 10 апреля 1887 г., написанном в период работы композитора над партитурой оперы: «...я принял героическое решение инструментовать до

---

[15] IV действие в пьесе происходит в саду перед домом Князя, V — внутри дома Кумы.
[16] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 435.
[17] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 75.
[18] Там же, стр. 83.
[19] Там же, стр. 88.

отъезда еще одно действие *Чародейки*, и именно самое трудное, четвертое,.. А затем уеду, имея на душе еще третье действие, но оно самое легкое, самое любимое и приятное для меня. А четвертое!!! О, скольких усилий и труда оно мне будет стоить. Между нами будь сказано (не говорите Ипполиту Васильевичу), я не люблю это действие, или, лучше сказать, разлюбил. Оно скомкано, искусственно склеено, длинно, сложно и страшно мрачно!» [20].

Инструментовка оперы проходила в исключительно трудных для композитора условиях. Едва закончив черновые эскизы «Чародейки», Чайковский буквально на следующий день взялся за сочинение романсов ор. 60, которые он должен был посвятить императрице. Эта работа заняла около трех недель (до 9 сентября 1886 г.). Отправив рукопись двенадцати романсов П. И. Юргенсону для напечатания, композитор немедленно вернулся к «Чародейке». И в этот момент возникли сомнения. Опера показалась ему слишком длинной. В записи от 11 сентября 1886 г. в дневнике он пишет: «Сыграл целиком все I-е действие и к ужасу вижу, что оно ужасно длинно. А длинные оперы никуда не годятся» [21]. На следующий день, 12 сентября: — «Проигрывал 2-е и 3-е действия и пришел в такой ужас от их длины, что раздражился... После ужина для сравнения первое действие *Ж*[*изни*] *за царя*» сыграл. Все-таки короче. А у меня самое меньшее, и то с натяжкой 50 минут!!! Очень расстроен. Что делать,— а сокращать тоже не вижу возможности» [22].

Все же Чайковский решился на сокращения написанного и уже 18 сентября приступил к этой работе.

19 сентября Чайковский начал инструментовать I действие, но спокойная планомерная работа продолжалась недолго. Через три дня он уехал в Москву, где и пробыл до конца сентября. В эти дни выяснилась необходимость, ввиду срочной подготовки оперы к постановке, в первую очередь напечатать клавираусцуг. Поэтому инструментовка I действия была прервана, и композитор с 1 октября стал готовить клавираусцуг оперы. Впоследствии он писал об этом времени в письме к Шпажинскому от 25 сентября 1887 г.: «...*Чародейку* я окончательно редактировал не так, как это обыкновенно делаю. Обыкновенно, написав оперу начерно, я ее инструментую, причем, относясь к давно уже набросанному критически, меняю, сокращаю, и т. д. После того делаю клавираусцуг, печатаю и пускаю в публику. С *Чародейкой* вследствие особенных обстоятельств пришлось поступить иначе. Я должен был в прошлом году во время репетиций *Черевичек* и среди московской суеты поспешно делать *клавираусцуг*. Не было возможности работать спокойно и обдуманно. Смутно я чувствовал в иных местах растянутость, излишек музыки, способный утомить и охладить слушателя,— но поневоле отказался от обдумывания, а сплошь редактировал начисто черновые наброски. Затем, когда я принялся

---

[20] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 318.
[21] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 94.
[22] Там же, стр. 94—95.

за инструментовку, мне уже нельзя было ничего изменять, ибо клавираусцуг был уже напечатан»[23].

Как видно из этого письма, работа над клавираусцугом протекала далеко не в нормальных условиях. С 17 октября по 10 ноября 1886 г. Чайковский пробыл в Петербурге, куда он выехал для того, чтобы присутствовать на премьере новой оперы Э. Ф. Направника «Гарольд» (впрочем, отложенной), а также для переговоров с дирекцией по поводу постановки «Чародейки».

Усиленная работа перед отъездом в Петербург вызвала переутомление. Записи в дневнике от 1 октября по 17 октября изобилуют словами: «Усталость страшная» (7 октября), «работал и до головной боли» (8 октября), «Я потерял способность много работать? Да ведь это смерть!...» (13 октября)[24].

В Петербурге работать почти не было возможности, а после возвращения, с 20 ноября начались репетиции «Черевичек» в Большом театре; Чайковский сам дирижировал оперой[25]. Он жил в Москве конец ноября и почти весь декабрь 1886 г. и здесь, «среди московской суеты», волнений, связанных с дирижированием «Черевичек», встреч с многочисленными московскими друзьями и знакомыми, ему пришлось работать над клавираусцугом «Чародейки», который был закончен только 11 февраля 1877 г. В этот же день рукопись была отправлена к Юргенсону, а на следующий день — 12 февраля — Чайковский принялся за инструментовку II акта. Но вскоре работа снова прервалась поездкой в Петербург для подготовки к авторскому симфоническому концерту, который состоялся 5 марта 1887 г.

В апреле оперу начали готовить к постановке (приступили к разучиванию хоровых сцен). Тем временем клавираусцуг печатался у Юргенсона, и композитор сам держал корректуры, что отнимало много времени. Вся эта обстановка не могла не действовать на Чайковского, он работал с невероятным напряжением («*каторжная* работа» — пишет он 19 апреля 1887 г.)[26], приступив после II акта сразу к IV, а потом к III акту.

С 23 марта он безвыездно жил в Майданове. «Никому не пишу, не вижу никого и так вдался в Чародейку», что точно будто я сам действующее лицо,— пишет композитор 20 апреля брату, М. И. Чайковскому[27]. Наконец, партитура была закончена. Запись в дневнике от 6 мая 1887 г. гласит: «Работал хорошо так, что к ужину *кончил все*!!! Слава и благодарение Богу! Устал. Работал, не вставая до ужина»[28].

7 сентября — в день первой общей репетиции «Чародейки», началась новая и очень мучительная полоса жизни Чайковского. Выяснилось, что

---

[23] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 449.
[24] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 101—102.
[25] Премьера «Черевичек» состоялась 19 января 1887 г.
[26] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 139.
[27] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 378
[28] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 143.

«Чародейка» слишком длинна. В письме к Шпажинскому от 25 сентября 1887 г. Чайковский рассказывает об этой репетиции:

«В течение лета я постоянно терзался мыслью о том, что последняя сцена 3-го действия и все четвертое страдают невыносимыми длиннотами. 8-го сентября[29] во время первой общей спевки я отлично заметил, когда прекратилось симпатическое отношение всех присутствовавших к опере и когда началось мрачное молчание, какое-то тоскливое недоумение. Началось оно в любовной сцене Княжича с Кумой... Уж когда все кончилось, Павловская решилась исполнить поручение И. А. Всеволожского, который убедительно просил ее как-нибудь поделикатнее уговорить меня сократить бесконечно длинный дуэт. Тут все без исключения обрадовались и начали мне доказывать то, что и сам я отлично знал, хотя и убаюкивал себя надеждой, что, может быть, я ошибался»[30].

Из писем Чайковского к Направнику видно, что в Мариинском театре ему предложили сделать ряд купюр; 8 сентября Чайковский уехал из Петербурга в Майданово и прожил там три недели, изобретая сокращения своей многострадальной оперы. У него было подавленное душевное состояние. Опасения за судьбу оперы, на создание которой было положено столько сил, угнетали композитора, тяжело было отсекать куски цельного, гармонично задуманного произведения. В результате из оперы были изъяты народные хоры и дуэттино Кумы и Княгини в IV действии, сделаны купюры в сцене Настасьи и Юрия в III действии. Работа над новым вариантом была усложнена еще и тем, что Чайковский готовился к дирижированию «Чародейкой». В записной книжке композитора (№ 4) содержатся чрезвычайно интересные замечания к дирижированию «Чародейкой» с нотными примерами. Есть также авторские пометки на клавираусцуге первого издания, принадлежащем Чайковскому.

С 30 сентября начались ежедневные оркестровые репетиции «Чародейки» под управлением композитора, приехавшего в Петербург 29 сентября. Чайковский был, в целом, доволен исполнением оперы, хотя не мог не заметить, что Павловская почти совсем потеряла голос.

Премьера состоялась 20 октября 1887 г. Роли на первом спектакле исполняли: Кумы — Э. Павловская, Княгини — М. Славина, Князя — И. Мельников, Княжича — М. Васильев 3-й, Мамырова — Ф. Стравинский, Паисия — В. Васильев 2-й, Ненилы — М. Долина, Кудьмы — С. Павловский, Кичиги — М. Карякин, Потапа — В. Соболев, Фоки — Н. Климов 1-й, Лукаша — Г. Угринович, Поли — Е. Марковская.

Чайковский дирижировал четырьмя первыми представлениями «Чародейки» (20, 23, 30 октября и 2 ноября). Опера не имела успеха, что глубоко и больно уязвило композитора и было причиной тяжелых душевных переживаний. Петербургская пресса постаралась разбранить «Чародейку», указав на «неспособность Чайковского сочинять оперы». Злобность, с которой был написан ряд статей, удивила и оскорбила Чайковского, глубоко уверенного в неправоте оценки публики и критики.

---

[29] Ошибка Чайковского. Первая общая репетиция «Чародейки» была не 8, а 7 сентября 1887 г.

[30] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 449—450.

«Два года работал я над *Чародейкой*,— писал он Н. Ф. фон Мекк,— напрягал все свои силы, чтобы опера моя вышла капитальным моим трудом,— и что же? Оказывается, что эта несчастная *Чародейка* потерпела настоящее фиаско, все более и более делающееся несомненным печальным фактом. Я, вероятно, писал Вам, как холодно относилась ко мне публика на втором, третьем и четвертом представлении. На пятом (я уже не дирижировал) театр был не полон, а теперь мне пишут, что на седьмом представлении театр был наполовину пуст. В прежнее время случалось, что суждения публики и прессы были ко мне неблагоприятны, но не глубоко оскорбляли меня, ибо смутно я сознавал причину неуспеха. Теперь этого нет; я непоколебимо убежден, что *Чародейка* — лучшая моя опера, а, между тем, ее скоро сдадут в архив! И всего обиднее, что в *прессе* на меня напустились с такой злобой, как будто я всю свою жизнь был бездарным писакой, незаслуженно поднявшимся выше, чем бы следовало...» [31].

Одной из причин неуспеха «Чародейки» были неблагоприятные обстоятельства постановки (неудачное исполнение заглавной партии), но основной причиной оказалась сложность музыкально-симфонизированной драматургии, трудность ее для восприятия малоподготовленной публикой Мариинского театра.

В том же 1887 г.— 14 декабря — «Чародейка» была поставлена в Тифлисе под управлением Ипполитова-Иванова; она прошла несколько раз с огромным успехом при полных сборах; успеху оперы немало способствовало талантливое исполнение роли Кумы артисткой В. Зарудной-Ивановой [32].

Сочиняя «Чародейку», Чайковский находился в особых условиях,— ему пришлось иметь дело с пьесой, переделанной автором в оперное либретто. При всем богатом опыте драматурга Шпажинский не чувствовал особенностей оперного жанра, и его либретто вышло чрезмерно перегруженным различными деталями, бытовыми сценами, многословными диалогами. Чайковскому пришлось сочинять музыку на либретто, в котором было «слишком много слов, слишком преобладает разговор над лиризмом» [33].

«Чародейка» — единственная опера Чайковского, в которой акты не делятся на картины. Четыре больших действия «Чародейки» содержат сцены, музыкальное развитие которых составляет единую непрерывную линию. Хоры, ариозо, ансамбли включаются в общее непрерывное развитие. Начало каждой новой сцены обычно связано с появлением новых действующих лиц, не участвовавших в предшествующем действии. Отсюда

---

[31] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М., 1936, стр. 506.

[32] В Москве первая постановка «Чародейки» (1890) была настолько плохо подготовлена, что опера прошла всего один раз — 2 февраля 1890 г. Эта постановка вызвала справедливое негодование московской публики и московской критики. Автор на московском спектакле не был, он жил в это время во Флоренции, где писал «Пиковую даму».

[33] Письмо Чайковского Ю. П. Шпажинской от 28 сентября 1887 г.— П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 327.

разделение I акта с его массовым действием на семь сцен, а III — сугубо лирического — на три.

Драматургия «Чародейки» многообразна, в ней есть и массовые, и камерно-лирические сцены. Развитие главного конфликта основано на противоречии между стремлением Кумы к свободе и к счастью и желанием Князя поработить ее. Этот конфликт, на первый взгляд, чисто-лирический, в опере Чайковского показан и как социальный. Кума — представительница свободного нижегородского народа, гордой волжской вольницы; Князь и Княгиня принадлежат к высшему сословию. Социальная тема, малоразвитая в драме Шпажинского, подчеркнута Чайковским. Во II акте композитор ввел отсутствующую у Шпажинского сцену народного возмущения и столкновения народа с холопами князя.

Развязка драмы в IV акте происходит также в присутствии княжеских охотников. Чайковский очень хотел, чтобы в последнем акте народ играл важную роль. В цитированном выше письме композитора к Шпажинскому от 30 января 1886 г. выражено пожелание, чтобы народ был на сцене в момент смерти Кумы. В первой редакции IV акта хоровые сцены были очень развиты; сокращая музыку при оркестровке, композитор изменил музыку в сцене смерти Кумы; во время репетиций он снял хор охотников, рассуждающих о Куме и Княжиче. Последнее столкновение отца и сына, завершающееся убийством Юрия, происходит при охотниках, которые потом уносят тело Княжича.

Невольно возникает вопрос: почему композитор так стремился развить тему народа?

80-е годы были временем создания трагедийных произведений в различных отраслях искусства. Причины тяготения русских художников к трагедийному жанру в эту эпоху, по-видимому, было связаны с жизнью, богатой трагическими событиями.

Задача создания произведения монументального трагедийного жанра не была для Чайковского совершенно новой. В опере «Орлеанская дева», в которой трагедийное начало воплощено в образе главной героини, взаимоотношения ее с народом усиливали и отягощали трагическую ситуацию. В «Мазепе» народная сцена пятой картины составила высокую кульминацию драмы, показавшую отношение народа к герою (Кочубею). Но «Чародейка» не представляет собой народной музыкально-исторической драмы; в центре ее находится тема любовного соперничества. Однако в личной драме в большой степени, как уже говорилось, отражены социальные конфликты, и Куму нельзя себе представить в отрыве от вольного люда.

Трагедийный жанр предполагает крупные монументальные формы, в особенности если речь идет о социальных темах. Большое значение хоровых сцен в «Чародейке», внимание к «гласу народному» входят неотъемлемым компонентом в трагедийное действие оперы.

То, что затрудняло, а порой и огорчало Чайковского,— большое количество второстепенных лиц и их действий, в конце концов вошло в композицию трагедийной оперы в качестве органического элемента. Вспомним многофигурные композиции исторических трагедийных полотен

Сурикова, возникших в 80-е годы; каждый образ в них несет определенную смысловую и художественную функцию. Так же и в трагедийной опере. В конце концов все сложные, дополняющие друг друга линии уложились в стройное целое.

Драматургическое значение I акта оперы — экспозиции почти всех главных действующих лиц в характерном для них окружении — заключается в завязке психологической драмы. Она дана с большим драматургическим мастерством: Князь, ополчившийся на гнездо вольных людей — постоялый двор кумы Настасьи, при виде прекрасной и гордой женщины не только не преследует ее, но влюбляется в нее. В то же время Кума Настя, зло подшутившая над советчиком Князя Мамыровым, наживает в последнем смертельного врага.

II акт посвящен враждебным силам, ненавистникам народной жизни. Здесь выступает на первый план образ Княгини, «бешеной аристократки», по определению композитора, оскорбленной не столько тем, что муж изменяет ей, сколько тем, что он посещает дом женщины из народа. Мамыров, донесший Княгине о событиях на постоялом дворе, стремится использовать гнев Княгини для отмщения своего оскорбления. Светлым контрастом звучит здесь сцена матери и сына. Княжич Юрий, не знающий причины расхождения отца и матери, не ведающий о том, что его полюбила Настасья, старается успокоить мать. Новый подъем драматизма вносит сцена ссоры Князя и Княгини, в которой эти два сильных и суровых характера не уступают друг другу, грозя отомстить. Сцена столкновения народа с холопами переводит трагедийное действие в более общий план. Финал венчает драматическое действие: над Настей собираются черные тучи. Юрий, узнавший, ктó оскорбительница его матери, дает клятву убить Куму.

III акт — драматургический центр оперы. Именно здесь находится та сцена Кумы и Княжича, которая заставила композитора избрать сюжет «Чародейки». В письме к Шпажинскому от 30 января 1886 г. композитор назвал III акт «вершиной драмы», после которой неминуема «сложная и ужасная катастрофа».

Особенность III акта — отсутствие многоплановости; в нем участвуют немногие действующие лица, народ же вовсе не участвует; внешних событий также почти нет, все внимание сосредоточено на «внутреннем действии». Первая сцена — диалог Кумы и Князя — посвящена конфликту двух характеров, двух социально противоположных образов; в борьбе с Князем, желающим во что бы ни стало подчинить Куму себе, Настя одерживает победу. После гневного посула отмстить Князь уходит. Драма осложняется. Является подруга Кумы Поля и сообщает ей, что нынче ночью Княжич придет, чтобы убить Куму. Кума решает остаться дома и встретить молодого князя, к которому стремится ее сердце. Сцену Насти и Юрия Чайковский назвал «капитальнейшей», так как в ней происходит важнейший поворот внутреннего действия: сила любви Кумы заставляет Княжича забыть о своих намерениях и ответить ей столь же пылким чувством.

IV действие содержит развязку драмы. Кума и Юрий, собравшиеся бежать из Нижнего от мести Князя, разлучены. Княгиня под видом странницы сумела отравить соперницу. Взбешенный Князь убивает сына. Гибелью обоих влюбленных заканчивается опера.

●

Непрерывность развития действия в «Чародейке» отражена в непрерывности музыкального развития. Последовательное развертывание музыкальных образов, их взаимодействие, столкновение контрастных музыкальных сфер, вытеснение одних образов другими, типичные для оперного творчества Чайковского, воплощены в «Чародейке» с более высоким мастерством, чем в «Орлеанской деве» и «Мазепе».

В «Чародейке» несколько музыкальных сфер, отличных друг от друга и даже противоположных. Каждая из этих тематических групп многосторонне развита и индивидуализирована. На одном полюсе драмы — образ Кумы; к этой же сфере относится музыкальная характеристика народа. На противоположном полюсе — образ Княгини с ее окружением. Музыкальный образ Князя также противопоставлен Куме и народу.

Уже говорилось о переосмыслении образа Кумы, происшедшем в процессе создания оперы. Кума в опере Чайковского значительно отличается от первоисточника. Недаром композитор, начав работу, писал брату, М. И. Чайковскому, что у него «героиня будет совсем другая». Большой материал по этому вопросу содержится в переписке Чайковского с Павловской, приоткрывающей путь, которым шла мысль композитора, когда он обдумывал образ Кумы.

Павловская, узнав из письма Чайковского о намерении писать оперу по «Чародейке» Шпажинского, побывала на спектакле Александринского театра и вернулась разочарованной. Она высказала свои чувства в письме композитору от 9 апреля 1885 г., где писала, что не может понять — как мог создатель идеальных образов Татьяны, Марии, Орлеанской девы прельститься типом гулящей бабы. В ответ Чайковский написал: «Я совершенно не так воображаю и понимаю *Настасью*, как Вы. Конечно, она *гулящая* баба, но чары ее не только в том, что она говорит *красно и всем в угоду*... Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть *нравственная сила и красота*, которой до этого случая только негде было высказаться. *Сила эта в любви*. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать *все*». «...Прельстившись *Чародейкой*, я нисколько не изменил коренной потребности моей души иллюстрировать музыкально то, про что Гете говорит: das ewig weibliche zieht uns hinan[34]. То обстоятельство, что *могучая красота женственности* скрывается у Настасьи очень долго в оболочке *гулящей бабы*, скорее усугубляет сценическую привлекательность ее». «Разумеется, я говорю о том, как это будет у меня в либретто, а не так, как это теперь в драме. Шпажинский превосходно понял, что мне нужно, и согласно моему пониманию оттенит главные действующие лица. Он сгладит неко-

---

[34] «Вечно женственное ввысь нас влечет» (*нем.*).

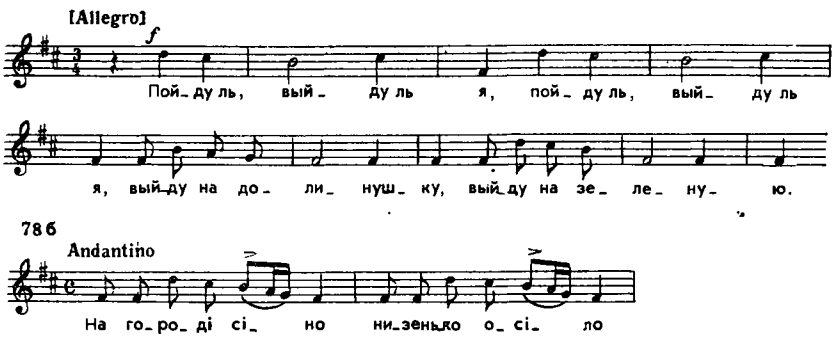
торые резкости в manière d'être [35]. Настасья и выдвинет сразу характерными штрихами скрытую силу *нравственной красоты ее»* [36].

Чайковский создал глубокий и цельный характер Настасьи. Работая над образом Кумы, композитор поставил перед собой сложную задачу. Кума — «безродная вдова», женщина «низкого» звания, любимица недовольных, обиженных Князем людей. В ней отражены черты, типичные для русской крестьянки. В то же время она — личность далеко не заурядная, ее воля непреклонна, она добивается своего, проявляя себя могучей и сильной женской натурой. Она из тех, кто

Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет.

Сила ее — в целеустремленности и цельнсти натуры и непосредственности чувств. Это дало Чайковскому богатые возможности показать развитие ее образа. В первой половине оперы в Настасье сильнее проступают народные черты, во второй — глубокий, проникновенный лиризм.

Кума — один из самых цельных образов в русской классической опере, ее музыкальная характеристика отличается редкостным единством интонаций при богатстве музыкального содержания. Реплики и отдельные фразы Кумы, ее ариозо и партия в ансамблях основаны на песенном языке. Первый ее выход предваряется лирической русской песней за сценой. Она звучит с народным текстом: «Пойду ль, выйду ль я»; в произведениях народного творчества эти слова часто связаны с веселым, почти плясовым, или хороводным напевом. Однако Чайковский для первой вокально-сценической характеристики своей героини избрал лирическую песню. Кума поет вместе с хором подруг и, таким образом, ее первое появление на сцене не выделяет ее из общей массы женщин. Мелодия песни, сочиненная Чайковским, проникнута элегической грустью, свойственной украинским лирическим песням, и несколько напоминает песню «На городі сіно» [37]:



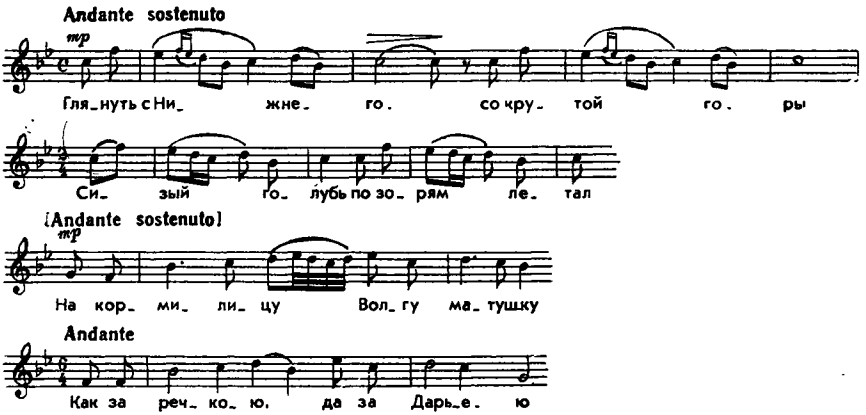
---

[35] Поведение (*франц.*).
[36] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 333—334.
[37] Мелодия песни «На городі сіно» заимствована из сб. «Українськоі народні пісні», книга перша. Київ, «Мистецтво», 1955, стр. 217.

Новые черты образа Кумы раскрываются в ариозо «Глянуть с Нижнего»; здесь она предстает как сильная духом женщина, выросшая среди волжских просторов, которым, по словам песни, «конца, края нет». Главная мысль выражена в последних словах:

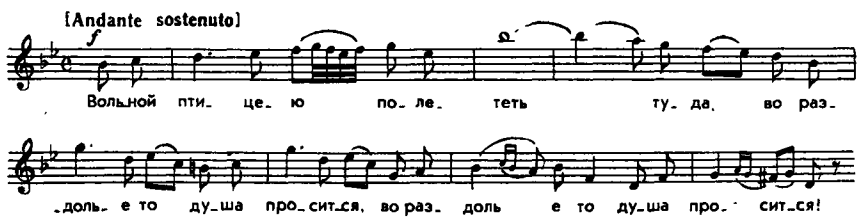
И в самой тебе та же ширь-простор.
Вольной птицею полететь туда,
Во раздолье то душа просится.

Это — ария-песня, тесно связанная с народными интонациями. Начальные фразы ариозо почти полностью совпадают с песней «Сизой голубь по зорям летает», а дальнейшее развитие мелодии интонационно напоминает песню «Про татарский полон» [38]:



Тема вырастает из характерной для народной музыки интонации восходящей кварты с последующим опеванием исходного звука. Чайковский гармонизует свою мелодию в си-бемоль мажоре, но музыка приобретает оттенок миксолидийского лада. Характерно для народнопесенной музыки и периодическое строение мелодии.

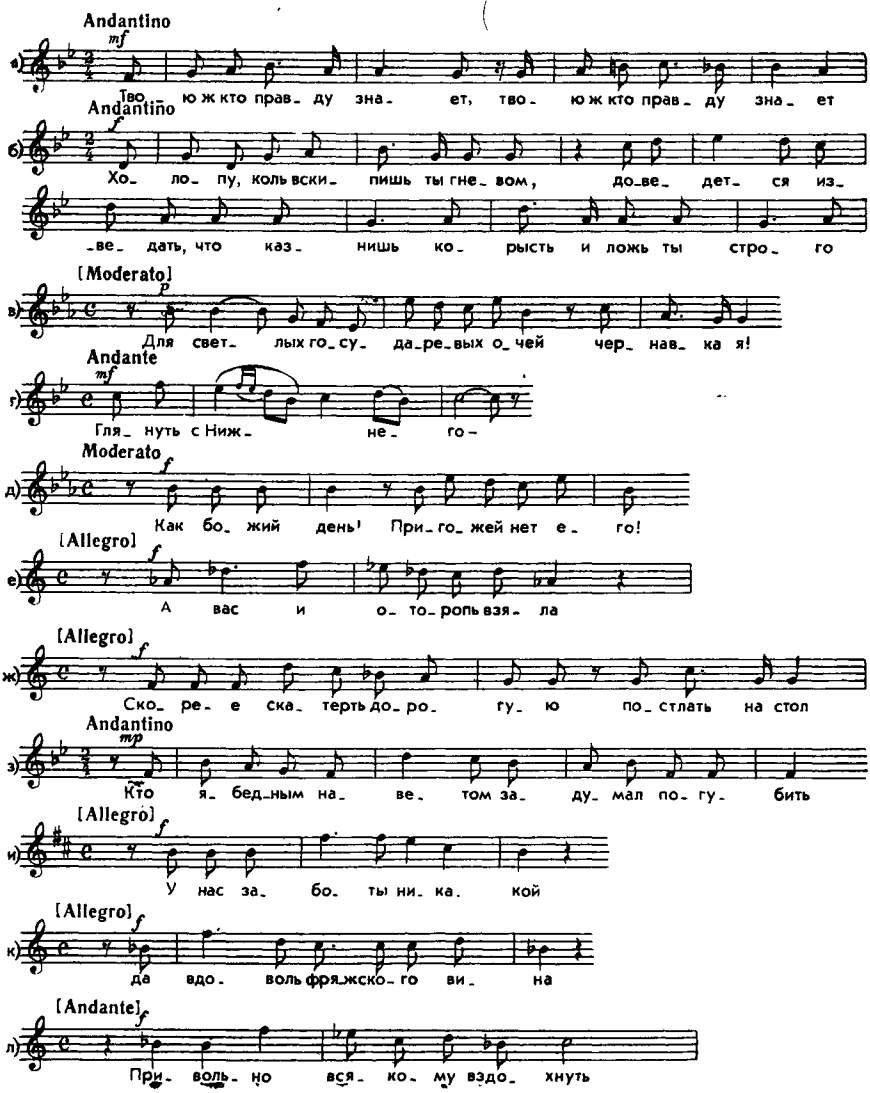
Вокальный вариант темы развертывается более интенсивно, чем оркестровый, диапазон растет вверх.



[38] Мелодия песни «Сизой голубь» заимствована из сб. «40 народных песен с. Барятина». СПб., изд. Русского Географического Общества, 1902. Мелодия песни «Про татарский полон» заимствована из сб.: Н. А. Римский-Корсаков. «100 русских народных песен», ор. 24, № 9 (транспонирована).

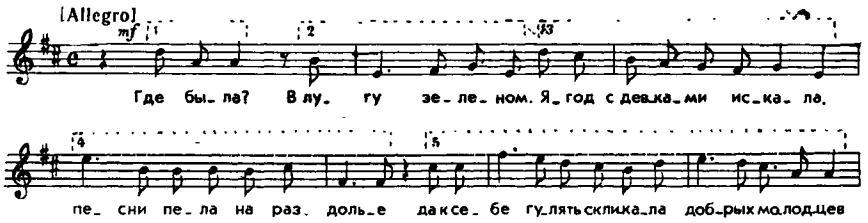
Уже в первом построении достигается местная кульминация. Реприза ариозо расширена; после длительного подхода главная кульминация выделена как динамикой оркестровой партии, так и замедлением темпа; после самого высокого и долгого звука мелодия продолжает развивать кульминацию, медленное, мягкое нисхождение начинается только дальше.

В дальнейшем развитии музыки I акта образ Кумы складывается из ряда выразительных фраз, порой переходящих в маленькие ариозо; инструментальные мелодии, богато рассыпанные в партии оркестра, дополняют образ.

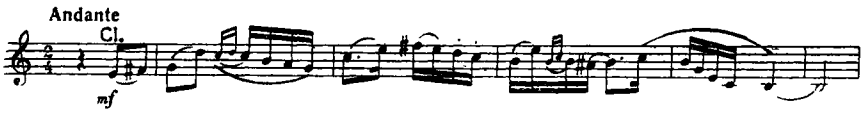


Характерные черты партии Кумы в I акте — распетость речи, пронизанность мелодии народнопесенными интонациями, типичными ходами на кварту, квинту, сексту и октаву вверх с последующим плавным нисхождением.

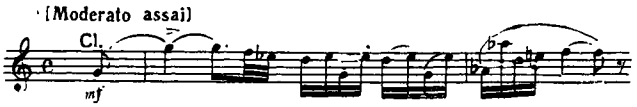
Первую фразу Кумы — «Где была? В лугу зеленом» и т. д. можно разбить на пять мелодических отрезков, из которых каждый последующий напевнее, чем предшествующий. В первом мотиве ясно ощущается речитативное начало; во втором уже чувствуется распетость речи, в третьем выступает непосредственный распев, четвертый сливает воедино два первых мотива, а пятый есть расширенный свободный вариант третьего мотива:



Характеристика Кумы в I акте обогащается инструментальными темами, как бы раскрывающими ее мысли. Таково соло кларнета в конце сцены № 2, когда Кума задумывается о своей беззащитности. Выразительная, по-русски распевная мелодия говорит о том, что в ее сердце рядом с жизнерадостными чувствами притаилась и печаль:



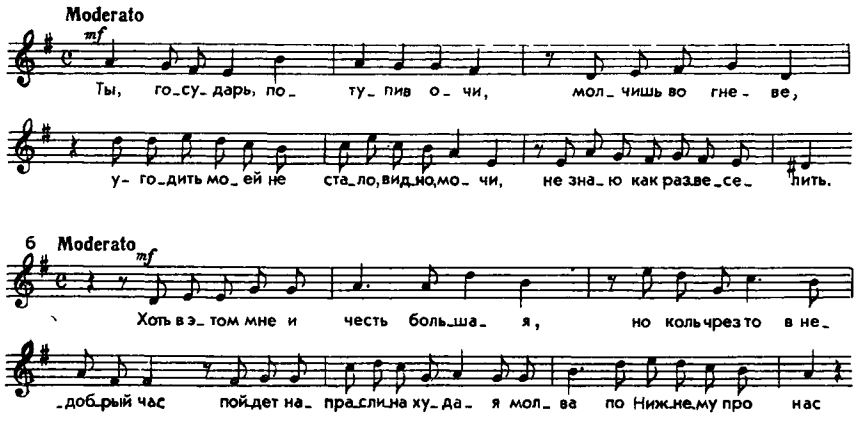
Вторая инструментальная тема звучит в момент ее выхода «пред светлые очи» наместника. Обаятельная мелодия рисует облик гордой русской красавицы:



Из всех этих отдельных штрихов складывается цельный образ «чародейки», женщины необычайно привлекательной, полной обаяния. Музыка раскрывает душевное очарование кумы Настасьи. Это совершенно правильно отметил Б. В. Асафьев, написавший: «Физической красоты музыка не передает, и Чайковский в характеристике главной героини — Чародейки — не прибегает к особо изысканным гармониям, чтобы сделать

Куму Настасью музыкально-обворожительной для слуха тонких профессионалов, любителей. Он мог рассуждать так: «*Чародейство Кумы — это безграничность оттенков ее внутреннего обаяния*, неограниченного богатства души — свойства, которые при возможном еще физическом обаянии внешней красоты, составляют ее — пусть, скажем,— неотразимость» [39].

В III акте раскрывается лирическая глубина образа Кумы. Народно-песенный характер ее интонаций продолжает оставаться основой партии, но речи Насти все более и более индивидуализируются, все сильнее проступает в музыке лирическое чувство. В музыке обеих «страстных и страшных», по выражению Чайковского, сцен развиваются новые черты ее богатого и глубокого характера. В сцене со старым князем Настасья предстает как женщина из народа, сильная духом, полная собственного достоинства. Характеризующие ее мелодии, обращенные к Князю с просьбой оставить ее, «неровню», полны спокойной убежденности. Они широко распевны, превосходная декламация здесь сочетается с песенностью.



Плавность развертывания мелодии, постепенно усиливающаяся распевность, ясность членения на отдельные звенья при общей распетости мелодии роднят эти темы с характеристикой Кумы в I акте.

Ответы Кумы Князю в последнем разделе сцены, когда Князь грубо попирает ее чувства, полны драматизма; вместе с тем в них усиливается то величавое чувство собственного достоинства, которое все время слышится в ее степенных речах. Настасья не скрывает своего презрения к Князю, бесстрашно защищая свою свободу и честь. Ее гневная отповедь «Коль я тебе на шею не кидаюсь» непосредственно выражает растущее в ней чувство негодования; другое ее ариозо «За ласковый обычай, нрав веселый», полно затаенной насмешки и иронии, в нем ощущается нарочитое спокойствие вызова:

---

[39] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. М., 1954, стр. 164.

Allegro non troppo

ff

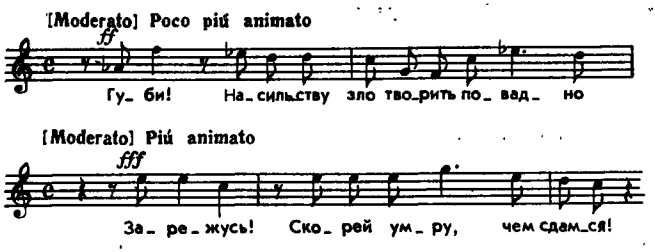
Коль я те_ бе на ше_ ю не ки_ да_ юсь, так зна_чит ми_ лый у ме_ ня! Пу_ скай!

moderato assai

mf

За ла_ ско_ вый о_ бы_ чай, нрав ве_ се_ лый не_ _ма_ ло про На_ ста_сью зря бол_ та_ ли. Бес_ стыд_на я! И сла_ ву коль ху_ ду_ ю не_ да_ром на_ло_жи_ли на ме_ ня, те_бя_ то, кня_же, как же не це_ лу_ ю, во что ж ты ста_вишь, го_су_дарь, се_ бя?

В момент наиострейшего конфликта из реплик Кумы исчезают плавность, текучесть, распевность народнопесенного происхождения. В них проступает речитативное начало, фразы Насти превращаются в острые, гневные возгласы:



Маленький монолог Кумы перед сценой-трио — пример идеальной декламации, соединенной с чисто мелодической прелестью.

В трио Кума включается в общий ансамбль, ей принадлежат самые выразительные фразы, венчающие напряженное развитие мрачной «балладной» музыки трио. После трио следует еще один монолог Кумы.

Как справедливо замечает Н. Н. Синьковская, во втором монологе чередуются резко контрастные элементы[40]. Медленная, спокойная, певучая

---

[40] Н. Н. Синьковская. Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям.— «Труды кафедры теории», стр. 77.

мелодия оркестра создает чудесный образ опускающейся на землю ночи. В клавирном наброске Чайковского мелодия, которую в основной редакции играют деревянные, была помещена в вокальную партию; слова говорили о мирной тишине ночи и заснувшем городе. Чайковский сократил монолог Кумы и уничтожил завершенность лирического раздела. В окончательной редакции после семи тактов оркестровой интерлюдии («ночь») сразу же вступает бурная тревожная музыка, раскрывающая смятение Насти. Широкие скачки в мелодии, активные ритмические интонации в оркестровой партии непосредственно перекликаются с фразами Кумы в сцене столкновения с Князем. Контрастность выражена убыстрением темпа по сравнению с оркестровой интерлюдией, сокращенным повторением темы «ночи» в ля мажоре. Последующая часть монолога передает смятение Кумы, услыхавшей, что кто-то вошел во двор. Ее реплики отрывисты, коротки, разделены паузированием, интонации судорожно напряженны.

Лирическая сущность образа Кумы раскрыта в музыке сцены с Княжичем. Тематизм ее партии можно разделить на три группы: отдельные речитативные фразы; широко распетые, ариозные мелодии с выразительной декламацией, служащие истоком маленьких сольных эпизодов; песенные темы — основа более развитых ариозо нередко в трехчастной репризной форме. Все эти темы родственны между собой, и вся партия Кумы отличается редкостным интонационным единством.

В начале сцены с Княжичем партия Настасьи декламационна, но по мере усиления лирического начала драмы она постепенно насыщается ариозными мелодиями. В письме к Э. К. Павловской от 30 июля 1887 г., в ответ на сетования певицы, что партия Кумы в III акте низка для нее, Чайковский написал знаменательные слова, отражающие одно из важнейших положений его оперной эстетики: «Горю нетерпением поговорить с Вами хотя бы письменно о низкой тесситуре дуэта с Княжичем. Прочитав Ваше письмо, я начал подробно штудировать эту сцену, и представьте, все-таки не понимаю, почему Вы ее находите низкой, т. е. если оно и так, то виноват не я (мне кажется), а сцена. Только в конце страсть вполне высказывается; вначале все речи Настасьи спокойны, слегка насмешливы; потом любовь выражается робко, нежно — словом, речи ее таковы, что нет повода для высоких нот. Как только чувство берет верх над сковывающей ее робостью, так тотчас и тесситура выше» [41].

Эти слова многое объясняют в интонационном развитии образа Кумы в последней сцене III акта. Лирическое начало музыки раскрывается различными выразительными средствами и среди них последовательно проведенное мелодическое «расцветание» партии Кумы — одно из главных.

Верная, выразительная декламация выступает на первый план как в речитативных мелодиях (например, в темах, служащих основой маленьких ариозо-ответов Княжичу), так и в песенных темах последующих, наиболее кантиленных ариозо, в которых любовь к Юрию выражена более открыто:

---

[41] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 395.

Andante

а) Ку- да же, кня- жич, ты? Я у- мы- сел твой

а) зна- ла, но ви- дишь, ни- ку- да от страха не сбе- жа- ла

Allegro. Poco meno mosso

б) Нет! Прав да, прав- да все, гос- подь сви- де- тель!

Andantino

в) Не все: е- ще я кня- зю зель- е под- нес- ла,

Allegro con spirito

г) Кру- чи- на сва- ми. В де- ле э- том по- ве- рил ты глу- хим на- ве- там и

клят- ву дал ме- ня сгу- бить и тем же князь мне стал гро- зить

Moderato

д) Те- бе че- лом я слез- но, кня- жич, бью о том

Allegro moderato

е) А ду- шу что то- бо- ю жи- вет, ужель тос- ко- ю ты лю- той у- дру- чишь?

rit.

[Allegro moderato] Meno mosso

ж) Не вздор, на край мо- ги- лы те-

-бя, чтоб ви- деть, ми- лый, коль я ре- ши- лась встать!

rit.

Moderato

з) А все же есть на мне ви- на, но пред то- бо- ю лишь

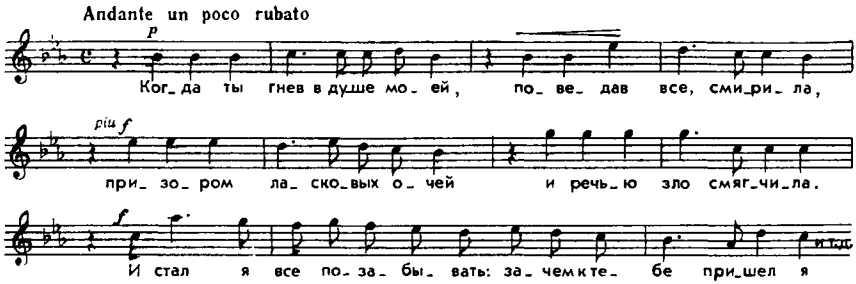
Andante

и) Вез- де я, со- кол мой, ук- радкой за то- бой, та- ясь от всех сле- ди- ла

Andante

к) Я ду- шу те- бе всю от- кры- ла

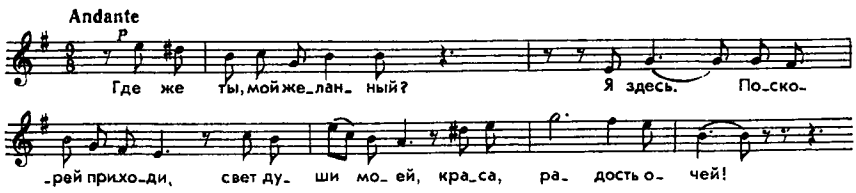
Все эти лирические интонации обобщаются в патетической чисто оперной теме любовного дуэта, которым и завершается сцена. Эта тема более традиционна, но мелодически она широко развита. Чайковский применил здесь прием, типичный для его оперной драматургии. После свободно развернутой сцены «сквозного действия», где законы чисто музыкального формообразования проявились в ряде реприз музыкального материала, он закончил акт классическим оперным дуэтом:



Лирической вершиной в развитии музыкального образа Кумы является ее партия в IV акте. Здесь звучит мелодия городской песни «Последний час разлуки». Дважды проходит эта тема — в оркестровом вступлении к IV акту и в сцене № 20. И в том и в другом случае эта бесхитростная лирическая мелодия играет двоякую роль: она характеризует Куму и одновременно обрисовывает драматическую ситуацию. Несмотря на то, что как будто бы обстоятельства складываются благоприятно для влюбленных, песня предвещает им вечную разлуку. Своеобразная символика этого приема вносит в музыку тонкий штрих.

Лирическая характеристика образа Настасьи обобщается в ариозо IV действия «Где же ты, мой желанный?», заслужившее столь большую известность. Здесь образ героини оперы приобретает особую тонкость и душевность. По словам Б. В. Асафьева, «в IV акте Настя — уже не *чародейка* — изживает себя, покорная женской страдной доле, и пассивно следует велениям любви; она гибнет, вся высказавшись»[42].

Нежные, женственные интонации первого — минорного — раздела ариозо полны тихой грусти, сердечной тоски; нисходящая вопросительная интонация первой фразы сменяется волнообразным восхождением с быстрым достижением кульминации:



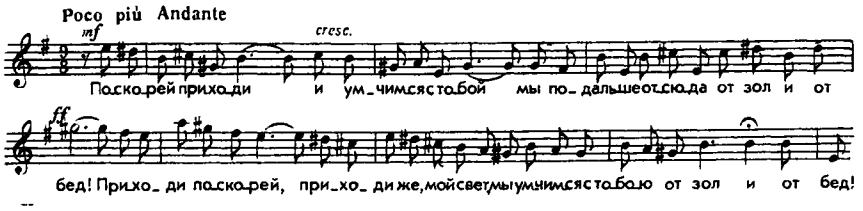
Тонкая оркестровая звучность, подголоски струнных и деревянных, окутывающие вокальную мелодию, создают легкий, воздушный фон для хрупкой, но упруго развертывающейся мелодии.

Второй — мажорный — раздел, служа вариацией первого, в чем-то значительно контрастирует ему. Страстные любовные призывы, самозабвенная сила чувства, выраженные здесь, раскрывают душевное богатство,

---

[42] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 149.

жизненную силу Кумы. Характерной чертой мажорного раздела ариозо является стремительное развертывание диапазона мелодии от устойчивого *ми* первой октавы до вершины-кульминации. Подход к кульминации дан мелодическими волнами:



Образ Кумы — одно из обаятельнейших созданий Чайковского; он пленяет сочетанием глубины и силы лиризма с эпической величавостью, вытекающей из народной его сущности. Страстность, цельность натуры роднит Куму с другими героинями композитора — Марией, Иоанной д'Арк, Наташей из «Опричника», но ни в одной из них так открыто и непосредственно не выявлены черты народности.

●

Куме противопоставлена Княгиня. Этот образ также очень удался композитору.

В письме к Э. Павловской, в котором Чайковский раскрывает свое понимание роли Кумы, он говорит и о Княгине: «Скажу Вам, что *Княгиня* у меня будет тоже в своем роде сильной натурой. Если Вы поняли этот характер только как тип *ревнивой, влюбленной старухи*, то, значит, эта роль была скверно исполнена. Она *ревнива* не к личности *Князя*, а к своему княжескому достоинству; она, одним словом, бешеная аристократка, помешанная на соблюдении чести *рода*, и готова отдать ради нее жизнь и идти на преступление» [43].

Княгиня — сильный и цельный характер, она любит сына, но не может пощадить ради него ненавистную Куму, разрушительницу ее семейного очага. Презрение к простой «бабе» заставляет ее решиться на преступление. Она посылает сына убить разлучницу и, когда из этого ничего не выходит, решает сама покончить с Кумой. Не раздумывая, она стремится столкнуть со своего пути ничтожную в ее глазах женщину. Лишь смерть любимого сына от руки отца потрясает ее надменное сердце и заставляет почувствовать весь ужас содеянного ею.

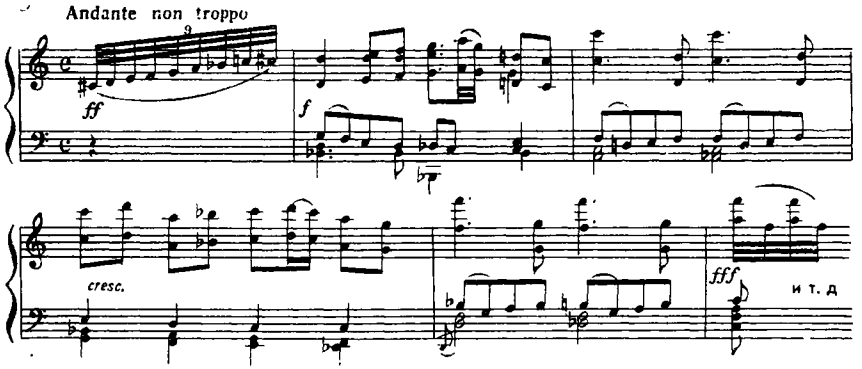
Характеристика Княгини в целом и в деталях отличается логикой развития. Но, противопоставив ее женственно прекрасной и доброй Куме, Чайковский показал, что Княгиня — не бесчувственная злодейка, она страдает от чувства унижения своего гордого рода; ясно выявлена ее страстность, горячность натуры.

---

[43] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 334.

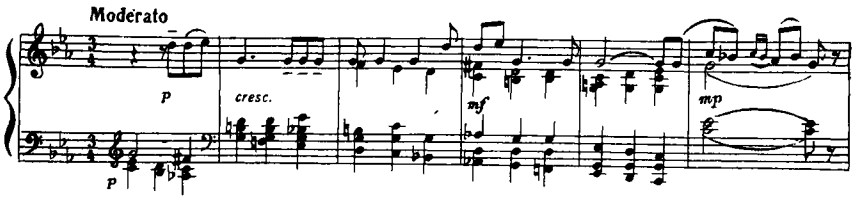
В музыке, характеризующей образ Княгини, постепенно сгущаются мрачные, зловещие интонации, усиливается драматическое начало. Образ Княгини проходит четыре стадии: в начальной сцене II акта (беседа с Мамыровым и Ненилой и ариозо «Так вот беда пришла откуда»). Княгиня обрисована в драматической ситуации; в сцене с сыном раскрыты лирические черты образа. В диалоге с мужем драматическое начало доходит до кульминации; финал II акта венчает эту стадию развития образа. Последняя фаза — партия Княгини в IV акте, где она представлена как грозная и жестокая мстительница.

Тематизму Княгини свойственна большая интонационная цельность. Основой развития образа служат несколько тем, играющих роль лейтинтонаций. Первая из этих тем (на ней строится большое симфоническое вступление ко II акту),— тема отчаяния оскорбленной Княгини. Она замкнута; короткое восхождение от I к IV ступени минорного лада быстро уравновешивается возвращением к исходному звуку. Это тематическое зерно разрастается в широкое построение; музыка раскрывает душевные муки Княгини; ярко контрастное сопоставление замкнутого зерна темы и широко развернутых ходов со скачками на октаву и септиму, с секвенцией, раздвигающей диапазон вверх, дополняют образ:



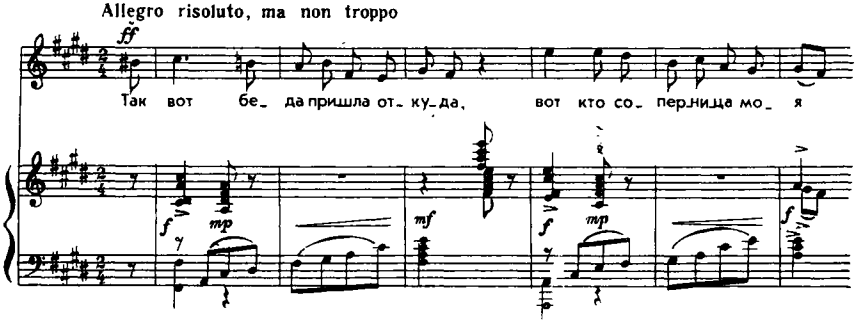
Интонационная основа этой темы в музыке IV акта использована Чайковским как лейтмотив Княгини-мстительницы.

Когда «Чародейка» готовилась к постановке в Мариинском театре, исполнительница роли Княгини М. А. Славина просила композитора написать для нее в начале первой сцены II акта арию или ариозо на слова, которыми начинается II акт пьесы Шпажинского. В письме к Шпажинскому от 25 сентября 1887 г. Чайковский приводит этот текст и говорит, что он годится только для речитатива, который он «было и написал, но скоро почувствовал, что для экономии, для музыкального равновесия всей сцены» этот речитатив лишний. Он просит для ариозо 12 или 16 строк «чисто лирического свойства». В окончательной редакции ариозо отсутствует, но в эскизах клавира есть упомянутое Чайковским речитативное ариозо. Оно основано на теме, характеризующей тоску Княгини и служащей также одной из лейттем ее партии:



Для этой темы, как и для первой, типична нисходящая направленность. Такого же типа реплики Княгини в разговоре с Мамыровым.

К началу ариозо «Так вот беда пришла откуда» накопление горестных и сурово-волевых интонаций уже значительно; в ариозо образ Княгини приобретает новые черты. В ариозо появляется характерная для партии Княгини ритмика с резким подчеркиванием выдержанного звука на сильной части такта, расширение диапазона вверх рядом волн-мотивов нисходящего движения, но каждый раз начинающихся с более высокого звука, и резкие, решительные интонации:



В сцене с Князем драматическая сторона образа доводится до высокого напряжения. Маленькие ариозо Княгини, обращенные к мужу, отражают контрастные чувства. В энергичной, пунктирной по ритму мелодии, которую дублирует деревянная духовая группа, Княгиня высказывает свою непреклонную волю.

Страдания Княгини выражены в ариозо «Но есть нам в горестях печальник», основанном на характерной нисходяще-квинтовой теме, интонационно родственной первым фразам и речитативам Княгини.

Лирическая сторона образа Княгини развита в ее дуэте с сыном «Дай нам бог в счастье жить», написанном в характере колыбельной. Нежные, полные теплого чувства интонации раскрывают чувство любви матери к сыну. Все реплики Княгини, все ее выразительно напевные речитативы в сцене с Юрием отличаются особой мягкостью и плавностью.

В IV акте образ Княгини-мстительницы получает свое завершение. Две характеризующие ее темы являются своеобразным вариантом мелодии ариозо «Так вот беда».

Чайковский подчеркнул контрастность образов Княгини и Кумы. Мягкости, плавности, народнопесенной распевности речей Насти противо-

стоит резкая, властная интонация речей Княгини. Княгиня и Кума встречаются лишь в одной сцене, в IV акте. В дуэттино «отравления» нет резкого противопоставления образов, но во всей музыкально-симфонической концепции оперы противоположность музыкальных характеристик Кумы и Княгини играет существеннейшую роль.

●

В музыкальной драматургии «Чародейки» развиты принципы драматургии «Мазепы»: сквозное музыкально-симфоническое развитие, использование принципа реприз в самых разнообразных проявлениях.

Основой симфонизма «Чародейки» является контрастность интонационных сфер, их столкновение и борьба, с одной стороны; внутреннее контрастное развитие в каждой из сфер — с другой. В опере ясно чувствуется воздействие метода, типичного для произведений инструментальной музыки, в частности, для симфонии «Манфред».

Тема человека и природы, тема борьбы за человеческое достоинство, противопоставление народной жизни герою, обуреваемому страстями, трагическая развязка сближает «Чародейку» с «Манфредом». Ряд выразительных приемов «Манфреда» использован в «Чародейке».

Подобно тому как в инструментальном произведении обязательны повторения измененных (или неизмененных) тем и разделов формы, в «Чародейке» широко применен принцип реприз. Наиболее значительные музыкальные образы появляются в опере неоднократно. Однако в опере нет системы лейтмотивов в обычном понимании. Некоторые темы появляются здесь вторично на значительном расстоянии от первого изложения.

Первая, самая большая образная «арка» — между началом и заключительной сценой оперы. В оркестровой интродукции — картина бури на реке, ассоциирующаяся с трагической развязкой драмы; в конце оперы картина бури и грозы, в сущности, инструментальная — отдельные реплики Князя как бы налагаются на самостоятельную оркестровую партию. Инструментальные эпизоды вообще играют большую роль в музыкальной драматургии «Чародейки». Особенностью ее является и то, что инструментальные эпизоды оперы получают репризу в вокально-сценических эпизодах. Так, вокальной репризой оркестровой интродукции служит ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего»; репризой вступления ко II акту — сцена отчаяния Княгини; реприза оркестрового вступления III действия идет непосредственно за ним, образуя первый раздел сцены Кумы с Князем. Наконец, репризой вступления к IV действию является музыка сцены № 20 (Кума высаживается на берег Оки). Таким образом, выступает последовательно проведенный принцип реприз по отношению к самым значительным моментам. Но этим далеко не исчерпывается применение приема повторения с изменениями; многие сцены и эпизоды написаны в трехчастной репризной форме, гибко сочетающей свободное вокально-сценическое развитие с закругленностью музыкального строения. Повторность форм, применение вариационных и рондообразных типов развития при сквозной музыкальной драматургии в целом, является могучим фактором музыкально-симфонического единства музыки оперы.

В предлагаемом анализе сцен оперы особое внимание будет уделено отражению конфликтов драмы в развитии музыкальной формы, будут подчеркнуты моменты, создающие контрастность развития как основной драматургический прием; вариационность развития как выражение изменяемости образов; повторность как средство музыкально-формообразующего начала.

В интродукции Чайковский создал замечательный образец эпико-драматического симфонизма. Интродукция монотематична, в ней только одна тема — тема ариозо «Глянуть с Нижнего». Здесь соединены функции увертюры, обобщающей всю драму, и интродукции, вводящей в действие. Интенсивное тематическое развитие в трехчастной репризной форме с расширенной репризой и новым материалом в коде (кульминация), полнота и законченность главного образа — все это придает интродукции значение самостоятельного симфонического эпизода, выражающего идею драмы. Этим интродукция приближается к увертюре. Но конец интродукции нарушает ощущение законченности формы: после торжественного утверждения-апофеоза главной темы музыка модулирует в параллельный минор и замирает на доминанте соль минора, вводящей в первую (соль-мажорную) сцену I действия оперы.

Так осуществляется связь между обобщенно-симфонической интродукцией и народножанровой сценой. Однако этим не ограничиваются связи интродукции с оперой. Как уже говорилось, первая характеристика героини оперы дана в ариозо «Глянуть с Нижнего», написанном на тему интродукции. Известно, что интродукция была сочинена значительно позже I акта. Композитор сознательно избрал в качестве главной темы интродукции одну из основных тем Кумы. Выбор темы «Глянуть с Нижнего» для интродукции объясняется и программным значением симфонического вступления и желанием Чайковского с самых первых тактов оперы широко развить народный характер музыки. Последнее привело его к мысли о вариационно-симфоническом развитии интродукции, а также заставило подчеркнуть тембровым колоритом музыки народную природу темы[44].

Интродукция «Чародейки» — пример активного контрастно-драматического развития с использованием только одной темы. Изменения основного образа, различные варианты главного мотива послужили средством подлинно симфонического развития. Интродукция представляет собой симфоническое полотно, своего рода инструментальный вариант драмы.

Первый акт оперы с точки зрения сценических форм — монументальное трехчастное построение. Большая экспозиционная часть его представляет собой ряд хоровых народных сцен; средняя часть, граница которой определяется внедрением резко контрастной музыкальной сферы, образов, враждебных народу и Куме, содержит сцену столкновения Кумы

---

[44] Первое проведение темы идет в четырехголосном, «хоровом» складе с гармоническим голосоведением в изложении двумя кларнетами и двумя фаготами в среднем регистре. Комбинация этих четырех голосов живо напоминает звучание русского народного инструментального ансамбля рожков, которым увлекался Чайковский в период создания оперы. Эта же инструментовка сохранена и в обрамлении ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего», в проведении темы оркестром.

с Мамыровым, большой диалог с участием других действующих лиц и хора; своеобразной сценически-жанровой репризой первого раздела служит заключительная сцена «гульбы» Князя с гостями Кумы и «Пляска скоморохов».

Сопоставление контрастных сфер в I акте, несмотря на экспозиционный характер действия, содержит завязку драмы (вспыхнувшее влечение Князя к Куме и неосторожная насмешка Настасьи над Мамыровым).

Первый акт, наряду с третьим — лучшая часть оперы. В музыке его показана среда, в которой сформировался характер Кумы. Хоровые сцены I акта написаны с огромным размахом; образ народа создан здесь полно и многогранно. Ни в одной опере Чайковского народные сцены не имеют такого значения, как в «Чародейке». По определению композитора, в I действии «жизни и движения — бездна». Народ здесь представлен как единое целое, но в то же время выделены яркие типы, обрисованные характерными штрихами. Тут и силач Кичига, любитель размять плечи, и рассудительный Балакин, и горячий Потап, и гостеприимный дядя Кумы — Фока. Им противопоставлен сатирически обрисованный беглый монах Паисий. Композитор нашел для каждого типичные интонации и обороты речи.

Все эти индивидуальные характеристики сливаются в общую картину народной жизни. Образ народа в I акте дан в развитии в связи с развертывающейся драмой. Особенность музыкальной драматургии I акта — в подчиненности всех хоровых сцен задачам обобщенного изображения народа. Композитор совмещает здесь конструктивную четкость хоровых эпизодов с включением их в непрерывность развития музыкальной драматургии в целом, развивая принципы драматургии I акта «Руслана».

Тематизм народных сцен I акта опирается на разнообразные музыкальные жанры: на сатирическую частушку («Любо нам»), лирическую песню (выход Кумы), величальный жанр (начало сцены № 5 и хор приветствия Княжичу), хороводную песню («А пойдемте, красны девки»), и плясовую (Песня про хмель). Тематизм этих сцен, яркий и национально своеобразный, во многом определяет принципы развития драматургии. В основу развития положен прием вариационности, но с значительными отклонениями от обычных норм. Музыкальная форма сцены № 1 представляет собой сочетание вариационности и трехчастной репризной формы, примененной свободно и гибко.

Сцена № 2 по музыкальному материалу разделяется на четыре части, из которых особенно интересны лирическая песня женщин и Кумы и комический эпизод Паисия с девушками. Сцена № 3 образует новую, высшую, ступень в развитии образа народа. Приветливая тема на $^5/_4$ не сразу была найдена композитором[45]. Она вносит ощущение нового, свежего музыкального материала. Здесь композитор также широко использует метод вариационного развития — тема проходит в оркестре, в партии Лукаша, Кичиги, в партии хора гостей, наконец, в партии Кумы. Кодой ва-

---

[45] Н. Н. Синьковская Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям.— «Труды кафедры теории», стр. 52.

риационного цикла служит широкое хоровое проведение. Песня Кичиги вводит новый элемент — молодецкой песни с хором.

Эта сцена непосредственно переходит в следующую (№ 4), в которой создан своеобразный внутренний контраст всему предшествующему. Степенное распевное движение в беседе Кумы с гостями подготавливает лирическую кульминацию первого акта — ариозо «Глянуть с Нижнего».

В сцене № 5 происходит перелом: именно во второй ее части в жанрово-лирическую сферу врывается резко контрастный элемент (выбегает Лукаш с возгласом: «Наместник! Наместник! Бегите скорей!»). Здесь происходит столкновение противоположных начал и значительно меняется весь ход музыкального развития.

Первый и второй разделы сцены № 5 представляют собой два интересных вариационных цикла на песенные темы: особенностью, характерной именно для оперного произведения, является наложение на вариационное развитие песенных тем красиво и выразительно распетых фраз действующих лиц, вступивших в диалог на фоне хора; в первом это — диалог-дуэт Кумы и ее подруги Поли, во втором — Кумы и ловчего Журана. Такая двуплановость музыки очень хорошо соотносится с многоплановостью действия в этом массовом акте.

Тема первого хора — приветствие Княжичу величального жанра — вырастает из мотивов призывных охотничьих рогов. Зерном ее служит первый мотив в ритме «поклона». После четырех вариаций, образующих как бы двучастную репризную форму, идет развитая эффектная кода, завершающая форму и отделяющая эту часть от последующей.

Второй вариационный цикл значительно проще. Его основой служит веселая песня Лукаша в характере народно-хороводного жанра «А пойдемте, красны девки, во лужок». Песня написана в переменном ладу ля мажор — фа-диез минор.

Большая сцена № 6 имеет существеннейшее значение в симфоническом развитии. Именно на протяжении этой сцены Князь, появляющийся как враг Кумы, становится ее покровителем. Процесс постепенного «оттаивания» гнева наместника, очарованного красотой и смелостью Настасьи, усложняется рядом дополняющих моментов: попытки Мамырова вернуть Князя к прежнему намерению, возмущение гостей Кумы, постепенно успокаивающихся при виде победы Кумы. Все эти моменты включаются в диалог-«поединок» Князя и Кумы.

В музыке сцены № 6 ясно выступает несколько планов: главным является противопоставление партии Кумы партии Мамырова и Князя; реплики и маленькие ариозо Кумы отличаются песенной широтой, плавностью движения; реплики Князя и, в особенности, Мамырова представляют собой декламационный речитатив. Партия Князя в течение сцены претерпевает заметную эволюцию; его интонации, в начале властные и грубые, постепенно становятся все более мягкими и плавными. В первоначальной редакции Чайковский даже ввел в его партию лирическое ариозо «Другой такой красавицы», перед первым его шагом к сближению с Кумой (Князь по приглашению Кумы садится за стол). Это ариозо, которое впоследствии было использовано со значительной драматизацией

музыки во II акте, объясняет внутреннюю ситуацию, так как выражает чувства Князя — ему все больше и больше нравится Кума[46].

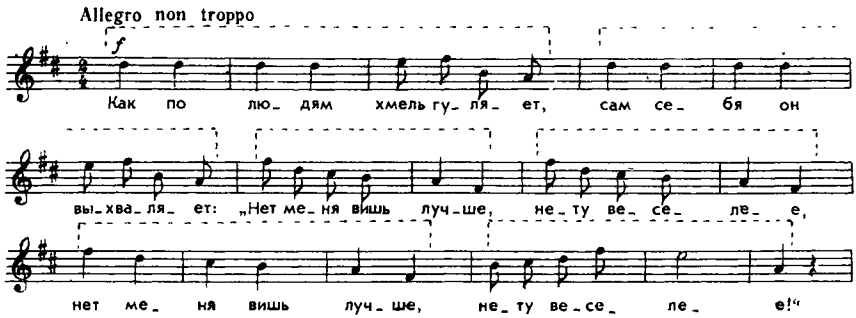
Свободная форма сцены № 6 имеет свои музыкальные закономерности, определенные чередованием эпизодов родственного характера и чередованием трех основных музыкальных элементов: суровая и злобная характеристика Мамырова, с которой первоначально объединяется характеристика Князя, проходит четыре раза: ариозо Кумы также четыре раза: реплики хора в свою очередь четыре раза. Образуется как бы периодичность, сочетающая три разных характера; гранями служат сперва ариозо Кумы, потом реплики хора. Все это позволяет видеть в форме этой сцены отражение своеобразного закона повторности, трактуемого, конечно, далеко не в обычном плане.

Кума одерживает победу над Князем. На этом заканчивается тот раздел I акта, который был нами назван «средней частью».

Финал (№ 7), непосредственно продолжающий музыку сцены № 6, возвращает к образам народного веселья. Первую часть его составляет децимет с хором без сопровождения оркестра, пример высокого мастерства оперных форм у Чайковского. Драматургическое значение этой светлой, лирической музыки — в обобщении чувств участников действия, впервые вздохнувших свободно, как только беда отодвинулась от Кумы. Децимет смягчает напряженность музыки предшествующей сцены.

Собственно финал делится на хоровую плясовую песню «Как по людям хмель гуляет» и «Пляску скоморохов». В конце «Пляски» находится сцена издевательства над Мамыровым, которого Князь, по совету Кумы, заставляет плясать со скоморохами.

Песня про хмель — наиболее сложный и развитый вариационный цикл первого акта. Вступлением к песне служит маленькая сцена насмешек гостей Кумы над Мамыровым, в которой ясно намечается плясовая ритмика и интонационно готовится песня. Тема песни очень проста, выразительность ее заключается в ритмике, противопоставляющей ровные четверти восьмым. Этот прием оказывает влияние на структуру песни: по три такта вначале и в конце периода и двух пар тактов в середине:



[46] См. Н. Н. Синьковская. Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского, стр. 48—49.

Блестяще развернутый вариационный цикл в финале акта свидетельствует о развитии оперной формы и одновременно о сжатии ее к концу (быстрый темп, непрерывность развития музыки инструментальной). Следующая за песней о хмеле «Пляска скоморохов» представляет собой инструментально-хореографический эпизод. Но инструментальная форма «Пляски» обогащается приемами развития сценического действия.

«Пляска скоморохов» может с полным основанием считаться симфонической фантазией на народножанровые темы. Как известно, в 1873 г., работая над музыкой к «Снегурочке» Островского, Чайковский написал симфонический номер с таким же названием. Это был колоритно оркестрованный симфонический эпизод, построенный на ярких темах народного характера. «Пляска» из «Чародейки» отчасти напоминает «Пляску» из «Снегурочки», но гораздо больше связана с театральным действием. Желая показать как можно точнее этнографическое звучание старинных народных инструментов, сопровождавших пляски и представления скоморохов, композитор стилизует оркестровку, что, однако, не мешает ее виртуозной стороне.

Рассматривая драматургию I акта в целом, нетрудно заметить огромное значение вариационных форм в музыкально-симфоническом развитии, обусловленное самим предметом изображения — народной жизнью. Интенсивное убыстрение темпов к концу действия и активное сжатие формы соответствуют энергии нарастания внешнего и внутреннего действия. Тональное развитие музыки I акта образует стройное целое, что также подтверждает мысль о воздействии на его формообразование методов развития инструментальной музыки. Двуплановость тонального развития соответствует двуплановости действия.

I акт — живая и многогранная завязка музыкальной драмы. Далее идут акты, развивающие и углубляющие основной конфликт.

Второй акт посвящен экспозиции и развитию образов, враждебных Куме и народу. Строение этого действия вследствие его многосоставности сложно. Тема мести Княгини — главная в этом акте, развертывается, проходя как бы несколько стадий и контрастно оттеняясь другими моментами.

Музыка II акта создает выпуклые образы героев — Княгини, Князя, Юрия, а также второстепенных персонажей: Мамырова, Паисия, Ненилы. Музыкальный язык отличается от языка I акта большим значением ариозно-декламационного начала, преобладающим в партиях действующих лиц, в связи с чем меняются принципы формообразования отдельных сцен и эпизодов. Здесь почти полностью отсутствует принцип вариационного развития, но зато большое значение приобретают репризы, образуемые трехчастными формами с разработочными средними разделами.

Многогранное содержание, полное внутренних контрастов, ставило перед композитором особые задачи. Главной из них была необходимость придать музыке цельность и непрерывность развития. Чайковский широко использовал метод двуплановости, примененный им в I акте. В сценах-диалогах он наряду с развитием вокальных партий почти везде ввел самостоятельно развивающиеся инструментальные темы.

В центре II акта — сцена Князя и Княгини — столкновение двух сильных, волевых характеров. В споре они не уступают друг другу, но ведущая роль принадлежит Княгине. Тематизм ее партии особенно богат. Материалом, объединяющим и скрепляющим форму сцены, служит лейтмотив Княгини, а также повторение темы ее ариозо. В развитии диалога идет интенсивная драматизация образов, нагнетание напряженности, неустойчивости, усиление энергии. Оркестровое заключение, в котором проходит тема любви Князя к Куме, дополняет диалог, раскрывая причину ссоры.

Контрастом к этой сцене служит народная сцена (№ 13), которая, однако, значительно отличается от народных сцен I акта. Здесь народ показан в момент возмущения насилиями и притеснениями Мамырова и княжеских холопов. Чайковский отказывается здесь от песенных жанров и создает активное полифоническое развитие. Хоровая сцена с включением отдельных реплик действующих лиц поражает динамичностью развития. Хор благодарности Княжичу противостоит полифонической музыке схватки народа с холопами чисто гармоническим складом. Эта сцена, несмотря на вставной ее характер, имеет существенное значение в драматургии II акта.

Симфоническое начало в музыке II акта в особенности выявляется в финале. Он идет в подвижном темпе, соответствующем происходящим событиям. Объединяющим средством служат две главные его темы, из развития которых (в последовательном порядке) состоит музыка финала. Обе они имеют ярко выраженный инструментальный характер.

Форма II акта не так стройна и монолитна, как форма I акта. В каждом из его эпизодов есть свои драматические кульминации. Множественность кульминаций несколько снижает общее целостное развитие. Однако это обстоятельство связано с самим характером изображаемых событий. Как правильно определяет Н. Н. Синьковская, «объединяющим моментом для различных сцен II действия служит общая для всех участников драматичность и напряженность ситуаций» [47].

Центр музыкальной драмы — III акт — отличается скульптурной простотой и стройностью драматургии. Две диалогические сцены разделены трио, обрамленным двумя монологами. Образуется концентрический тип формы.

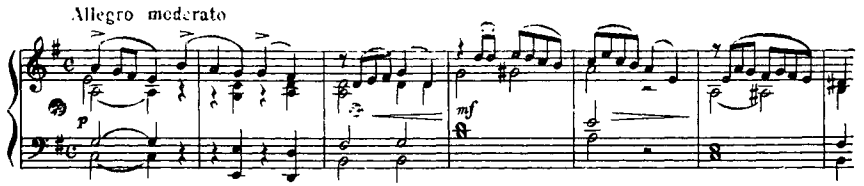
Однако музыкальное содержание акта изменяет смысл этого. Крайние сцены противоположны друг другу. Музыка III акта выражает напряжение драмы с огромной силой лирического обобщения, представляя собой высокий образец оперного симфонизма Чайковского. Важнейшими средствами симфонизации здесь служат: органическое взаимопроникновение вокального и инструментального начал, целеустремленность развития музыкальных образов и интонационное единство каждой из трех сцен. Музыкальные темы, являющиеся основой развития отдельных сцен и разделов, в результате развития приобретают новое качество, знаменуя пере-

---

[47] Н. Н. Синьковская. Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского, стр. 65.

ход внутреннего действия в новую фазу. Большое значение имеет и тональный план акта, входящий важным компонентом в музыкальную драматургию.

Третий акт начинается с оркестрового вступления, которое интонационно предваряет первую сцену и, кроме того, имеет обобщающее значение. В сжатой симфонической форме раскрыта сущность трагических событий, которые должны произойти. Вступление построено на двух темах, из которых вторая является вариантом первой. Это — основная тема и сцены-диалога Кумы и Князя, она характеризует тяжелое душевное состояние Насти. Народно-песенный тип мелодии в сочетании с напряженным симфоническим развитием придает музыке драматический колорит:

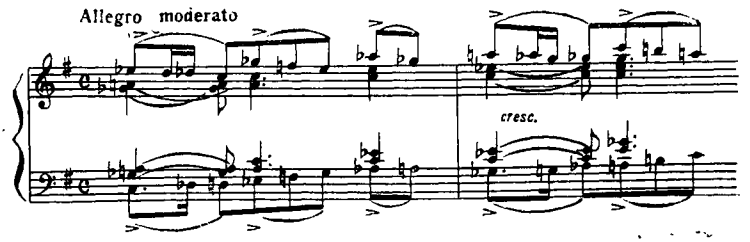


Постепенное «потемнение» тембров, регистров оркестра, драматический характер развития, трагические задержания, главенство нисходящего движения, упорное повторение скорбных интонаций вносит в музыку вступления драматизм.

Занавес открывается, перед зрителем изба Кумы. Князь сидит за столом, около него стоит хозяйка.

Первая часть сцены представляет собой своеобразную репризу оркестрового вступления (изменения внесены перераспределением тематического материала и включением вокальных партий). Общий характер здесь — неторопливое развертывание в попеременном пении героев оперы. Основой музыкального развития, объединяющей форму, служит партия оркестра.

После реплики Князя «Садись!» появляется новый, наиболее удаленный от первоначального вариант основной темы. Вместо степенного движения песенной речи — напряженно взволнованная, «скомканная» ритмика, вместо ясной диатоники — хроматизмы, вместо функциональной ясности гармонии — сдвиги и тональная неустойчивость. Музыка выражает тревогу, испуг Кумы:



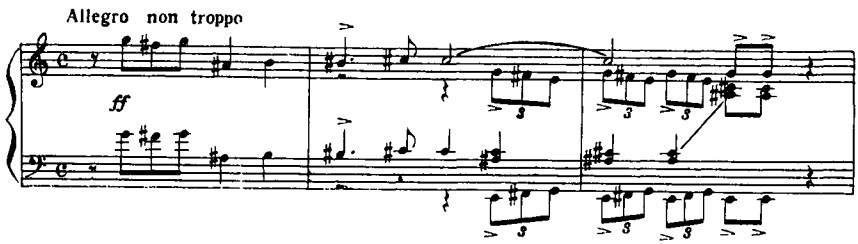
Первая часть сцены-диалога — замечательный пример перенесения принципов симфонического развития в оперу. Активное изменение основной темы от спокойного движения песенной речи до напряженно-взволнованных вариантов, насыщенных хроматизмами,— таков путь развития лейттемы сцены. Благодаря этому внутреннее действие освещается как бы с точки зрения Кумы. Она ни на минуту не перестает быть центром драмы.

Вторая часть сцены отчасти противоположна первой по характеру и содержанию музыки романсного типа, грациозной и светлой. Это — как бы лирическая «середина» драматического диалога.

Если для первой части сцены типично постепенное развертывание, отсутствие периодических построений, то для средней части характерна законченность формы. Ариозо Князя «Нет сладу с собою» определяет характер и тип развития всего медленного раздела. Основной мотив ариозо — страстно устремленная, восходящая волнами мелодия, задерживающаяся без разрешения на вводном звуке лада.

Этот эпизод свидетельствует о внедрении чисто оперного начала в симфонически-развитую музыку. Преобладание вокальных партий, внутренняя завершенность частей формы, гибкое следование музыки за малейшими изменениями чувств героев связано именно с оперным началом.

Третья часть сцены — новая фаза музыкально-драматического действия, служащая кульминацией диалога. Бурная музыка, выражающая взрыв ревнивой ярости Князя, контрастирует величавому спокойствию ариозо Кумы «За ласковый обычай, нрав веселый». Оркестровые реплики, сопровождающие фразы Князя, резкой ритмикой усиливают драматизм сцены. Музыка становится взвинченной, судорожной. В конце сцены резкие удары потрясают оркестр; искаженная лейттема сцены получает огромное развитие, выражая ужас Кумы. Ей противостоит властная, грубая тема медных инструментов, врезающаяся своим «фатальным» звучанием в оркестровую ткань:



Инструментальное заключение сцены-диалога — высшая точка драматизма всей сцены, силой симфонического обобщения оно раскрывает трагический смысл происходящей борьбы двух противоборствующих сил: воли к свободе Кумы и насилия Князя.

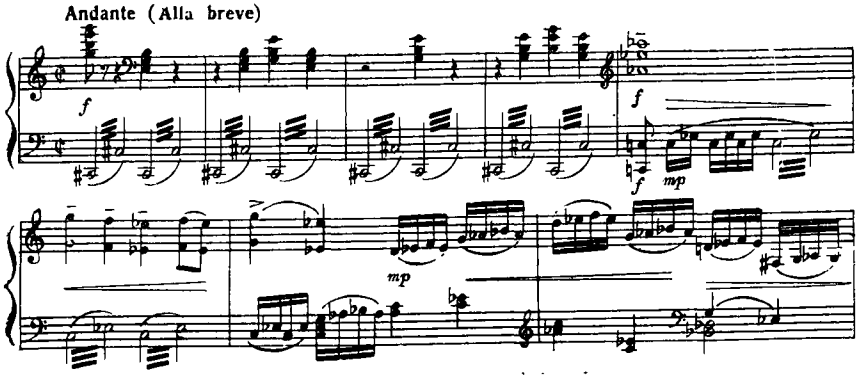
Сцена Кумы и Княжича составляет важнейший этап развития драмы. Известно письмо И. В. Шпажинского от 9 апреля 1886 г., в котором драматург сообщает:

«Дорогой Петр Ильич! Посылаю Вам красное яичко — вторую половину 3-го акта «Чародейки». Боюсь, что Вы заждались и сетовали на меня; но эта любовная часть 3-го акта требовала особенно отделки. Старался, не знаю, угодил ли Вам. Во всяком случае даю Вам возможность в *девяти* мотивах передать Вашею прелестною музыкою настроение наших героев» [48].

Письмо это адресовано в Тифлис, где в это время жил Чайковский. Известно, что перед отъездом на юг композитор не виделся со Шпажинским. Вероятно, в их более ранних свиданиях между ними происходили какие-то беседы относительно III акта и, возможно, что Чайковский имел определенные музыкальные замыслы (отсюда «девять мотивов», поминаемые Шпажинским), применяясь к которым драматург писал либретто.

Содержание этой сцены несколько напоминает сцену между Иоанной и Лионелем в III акте «Орлеанской девы», где взаимная враждебность героев переходит в чувство любви. Отличие сцены в «Чародейке» в том, что Кума сознательно ведет поединок за свою любовь. Работая над этой сценой, композитор был поставлен в трудные условия. Текста было слишком много и в то же время его недоставало для объяснения перерождения чувств Юрия. Надлежало это восполнить музыкально. Более развитая первая редакция сцены представляется в этом смысле более совершенной. В ней, действительно, ясно выступают девять разделов, связанных с доминированием в каждом единого настроения.

Первый раздел сразу же дает высокую драматическую кульминацию. Княжич и Журан входят в избу Кумы. Их разговор в темноте составляет начало раздела. Кульминацией служит оркестровый эпизод высокого драматического напряжения: Княжич при свете увидел Куму, он очарован ее красотой и, закрыв рукой глаза, хочет уйти. Этот важнейший момент внутреннего течения драмы чутко выделен композитором взволнованной музыкой с фатальными возгласами медных инструментов, резкими гармоническими сменами, потрясающими оркестр ритмическими ударами-судорогами:



[48] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 438.

Выразительный речитатив Кумы «Куда же, Княжич, ты?» завершает этот раздел. Далее идет диалог, в котором сопоставлены два ариозо: гневные упреки Юрия и насмешливый ответ Кумы. В центре третьего раздела рассказ Кумы о покушении Князя на ее честь и своем решении умереть, но не сдаться. Быстрый темп, взволнованная музыка контрастно выделяют этот раздел. В четвертом разделе выявляется лирическое начало и в развитии музыки мольба Насти начинает доминировать над всеми другими элементами. Кума решает признаться в любви. Лирика ее ариозо приобретает элегический оттенок. В остальных разделах лирическое содержание, расширяясь, становится все более многогранным. Заключение сцены венчает все расцветом светлого любовного чувства.

Музыкальное развитие отдельных разделов в большой степени зависит от их содержания. Например, во втором разделе широко развита насмешливо-ироническая тема Кумы «Не все, еще я Князю зелья подлила», которая проходит несколько раз в партии Кумы и в оркестре и служит объединяющим музыкальным элементом. В четвертом разделе развита лирическая тема мольбы Кумы, обращенной к Княжичу. Два дуэта — в исключенном во 2-й редакции эпизоде и в последнем разделе сцены — более развиты и монотематичны. Для укрепления формы всей сцены Чайковский использовал принцип реприз на расстоянии. Так, например, тематический материал рассказа Кумы о Князе в третьем разделе повторен в пятом разделе со словами «Дай все мне, Княжич, досказать». Тема мольбы Кумы, основная в четвертом разделе, проходит перед заключительным дуэтом сцены.

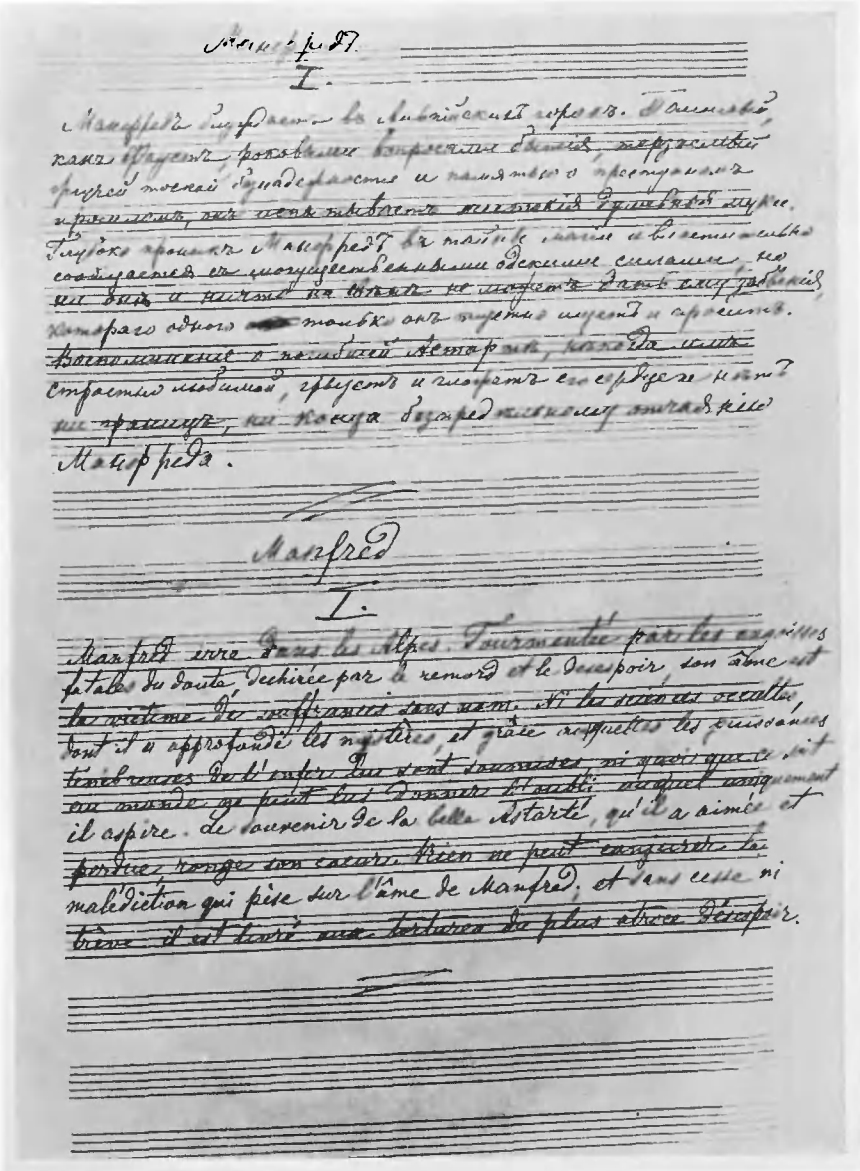
Могучим средством объединения в одно целое служит тональное развитие. В окончательной редакции сцена начинается в си миноре и кончается в ми-бемоль мажоре. В первой редакции она кончалась в ми мажоре, подготовленном си мажором, проходящим в предпоследнем разделе, и неоднократным появлением си минора. В тональном развитии этой сцены использованы связи мажорно-минорной системы. Большое значение приобретают тональные системы: си минора и си мажора; соль мажора и соль минора; ми-бимоль мажора и ми-бемоль минора; далее си-бемоль мажора, до мажора и до минора. В тональном движении и во взаимосвязях тональностей отдельных разделов (как правило, они различны по тональностям и по темпу) проявляются сложные связи.

В сцене № 17 оркестровка богата и выразительна. Чайковский применяет разнообразные колоритные сочетания деревянных, сопровождающих почти все ариозо и реплики Кумы. В целом же можно заметить, что в инструментовке выдержана определенная идея: постепенное вытеснение господствующих тембров духовых струнными. В последнем разделе звучность струнных придает музыке трепетную страстность и взволнованность.

Увлеченный вначале либретто Шпажинского, композитор в процессе сочинения оперы стал смотреть на него более критически и заметил его недостатки, особенно его беспокоило IV действие[49]. Это наиболее слабое

---

[49] См. стр. 195.



Manfred

I.

Manfred errant dans les Alpes. Tourmenté par les souvenirs fatales du doute, déchiré par le remord et le désespoir, son âme est le théâtre de souffrances sans nom. Si les démons secrets dont il a approfondi les mystères, et grâce auxquels les puissances ténébreuses de l'enfer lui sont soumises ni quoi que ce soit au monde ne peut lui donner l'oubli auquel uniquement il aspire. Le souvenir de la belle Astarté, qu'il a aimée et perdue, ronge son cœur. Rien ne peut conjurer la malédiction qui pèse sur l'âme de Manfred, et sans cesse ni trêve il est livré aux tortures du plus affreux désespoir.

ПРОГРАММА ПЕРВОЙ ЧАСТИ «МАНФРЕДА».

Автограф.

Е. Я. ЦВЕТКОВА В РОЛИ КУМЫ.
«Чародейка». Московская частная опера. 1900 г.

место в либретто. Сочинив музыку IV акта, Чайковский сильно сократил его, так как получилось слишком длинно. И все же оно оказалось драматургически слабее предшествующих. Даже более того! Окончательная редакция оказалась менее цельной и стройной по музыкальной драматургии, чем первоначальная.

Н. Н. Синьковская в статье «Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям» совершенно правильно отмечает недостатки либретто IV акта оперы. Это — «несоответствие нагроможденности большого количества событий... финальному этапу развития действия». Далее смещение центра драмы, в которой важнейшее событие — смерть Кумы — оказывается как бы отодвинутым на второй план благодаря большому количеству других событий, отчасти даже развивающих драматическую интригу (введение нового персонажа — колдуна Кудьмы, сцена свидания его с Княгиней, пришедшей к нему за ядом; после смерти Кумы — появление Князя, его спор с сыном и убийство Юрия) [50].

Верным, на наш взгляд, является замечание Н. Н. Синьковской, что финал производит впечатление: «словно не социальная обусловленность и слепая ненависть «темного царства» привели к гибели прекрасное светлое существо, а красота и чародейство Настасьи внесли раздор в семью Князя, и финал повествует о гибели отца и сына» [51].

В музыкальной драматургии первоначальной редакции IV акта более последовательно была проведена идея Чайковского, высказанная им в письме к Шпажинскому: «Нельзя ли сделать так, чтобы трагедия закончилась всенародно? Как сделать, чтобы *народ* при этом был»? [52], т. е. роль хора-народа (охотники Княжича) была более значительной и последовательно развитой. При сокращении пострадал тональный план IV действия.

Три хоровых сцены были написаны в одной тональности до минор и были близки друг другу по интонационно-тематическому содержанию, что было важным формообразующим и объединяющим элементом. В окончательной редакции сокращены два хоровых эпизода и оставлен только хор оплакивания убитого Княжича.

И все же нельзя не восхищаться выразительностью тематизма музыки IV акта. Превосходны по лирической глубине эпизоды Княжича и Журана (ариозо Юрия), сцена высадки Кумы и ее ариозо, дуэт встречи Кумы и Юрия; к ярким страницам оперы можно также отнести драматический тематизм, характеризующий Княгиню-мстительницу. Хор оплакивания Юрия, опирающийся на народные плачи-причитывания и похоронные отпевания — одно из высших вдохновений композитора.

Причиной того, что IV акт производит меньшее впечатление, чем предшествующие, служит неравноправно преобладающее значение мрачного элемента по сравнению со светлым.

---

[50] Н. Н. Синьковская. Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям», стр. 88—92.

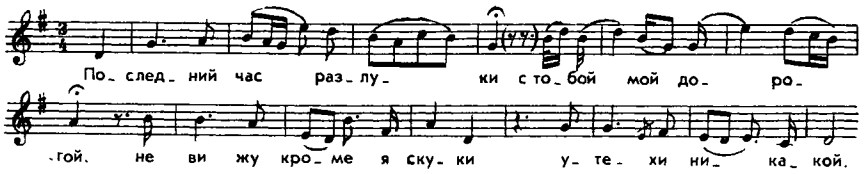
[51] Там же, стр. 89.

[52] Сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 435.

Чайковский не случайно начал музыку IV акта симфоническим антрактом на тему народной песни о разлуке. Почти все лирические сцены акта, несмотря на видимость благополучия, исполнены глубокой грусти, элегической печали, а некоторые моменты (прощание Кумы с друзьями) полны чувства безнадежности. Ариозо Княжича, ожидающего свою возлюбленную, своей глубокой грустью противоречит ситуации, музыка как бы противоречит тексту. Единственный по-настоящему светлый лирический эпизод — дуэт встречи влюбленных. Чайковский написал стремительно льющийся поток мелодии в размере $^6/_8$. Этот дуэт встречи отчасти предвосхищает дуэт из 6-й картины «Пиковой дамы». Но и в него внедряются мрачные фразы Княгини, наблюдающей издали за свиданием; они набрасывают зловещую тень на светлую музыку.

Оркестровая партия в IV акте выполняет важнейшую драматическую функцию углубления, объединения и обобщения. Достаточно назвать выразительнейшие оркестровые контрапункты в сцене Княгини и Кудьмы или оркестровый эпизод — охотники бросают тело Кумы в глубокий омут.

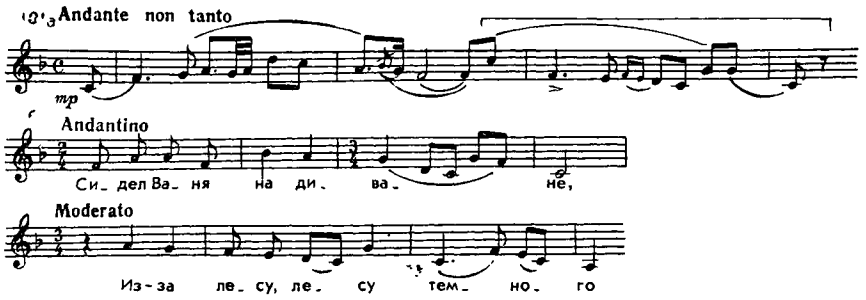
Чисто симфонические эпизоды IV акта играют обобщающую роль в драматургии. Вступление и его реприза в сцене № 20 основаны на теме народной песни, вероятно, записанной композитором в Москве. Мелодия, известная под названием «Последний час разлуки» или «Сережа-пастушок», по авторитетному свидетельству Е. В. Гиппиуса, была очень распространена в городских кругах в конце XIX в. «По-видимому,— пишет Е. В. Гиппиус,— Чайковский воспринимал этот напев как «старую народную песню», но не крестьянскую, а скорее пригородную, купеческую» [53]. В сборнике «Песни Пинежья» приведено несколько вариантов мелодий с этим текстом. С темой, использованной Чайковским, сходен только один напев, записанный от рабочего фабрики им. 1 мая в Ленинграде в 1932 г:



В книге М. Чайковского приведен автограф композитора — запись мелодии для антракта к «Чародейке». Эскиз совпадает с окончательным вариантом. Ритмическая структура указывает, что композитор, возможно, воспользовался инструментальным вариантом. Мелодия очень выразительна; ее нельзя назвать грустной, она скорее относится к углубленно-задумчивым темам светлого колорита, сходным с песней «Сидел Ваня на диване» (опора на пятую ступень, дающая миксолидийский оттенок) или со свадебной песней «Из-за гор, гор высоких»:

---

[53] Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. Песни Пинежья. М., 1937, стр. 403. Приведенный ниже пример помещен в сборнике на стр. 527.



Развитие музыки в антракте к IV действию напоминает интродукцию к опере. И там и здесь в основе — единственная тема, претерпевающая значительные изменения; и там и здесь в начале светлая лирическая музыка под воздействием контрастных элементов превращается в драматическую. Так же появляется минорный вариант темы песни и так же звучит ее просветленное изложение в репризе.

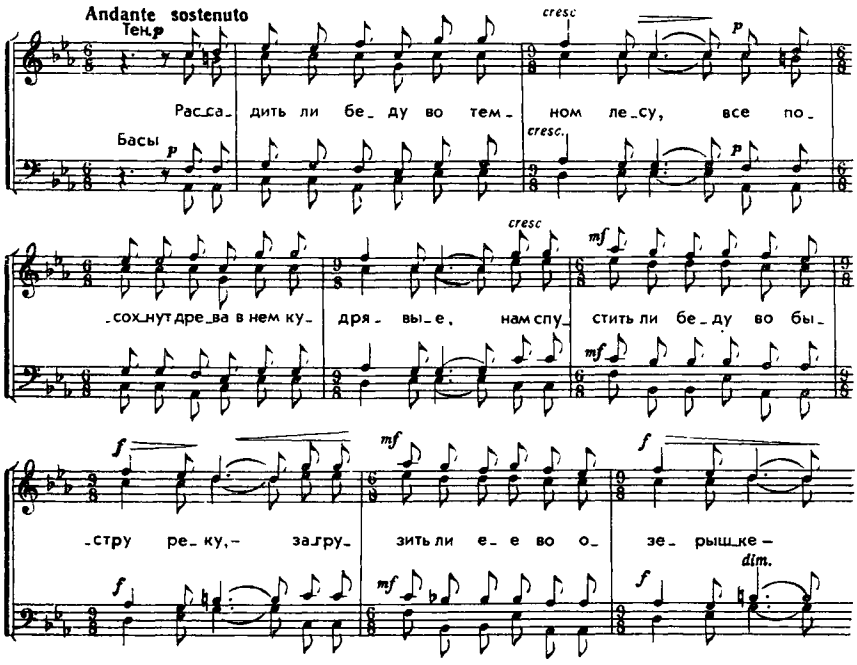
Сцена № 20 (высадка Кумы на берег Оки) представляет собой замечательный пример оперного симфонизма Чайковского, применившего в оперной сцене методы развития инструментальной музыки. Музыка большого оркестрового введения к сцене отчасти служит репризой антракта (та же песня о разлуке); однако здесь ее развитие несколько иное. Если в антракте она принимает драматический характер, то здесь — лирико-элегический. Она предвосхищает последующую часть сцены (Кума прощается с друзьями), которая служит ее своеобразной репризой. Таким образом музыка, основанная на песне «Последний час разлуки», проходит три раза, но в различных вариантах, образуя как бы оригинальный лирический вариационный цикл рассредоточенного типа.

В других сценах IV акта Чайковский широко пользуется приемом объединения путем сквозного развития оркестровых тем, а также приемом реприз. Так, сцена Княгини и Кудьмы представляет собой двухчастное построение со вступлением и заключением, в котором первая часть — диалог (до минор), написанный в трехчастной репризной форме, а вторая часть — дуэт (до-диез минор) имеет значение обобщающего заключения.

Симфоническое развитие в более широком смысле в IV акте основано на противопоставлении и столкновении двух музыкальных сфер: музыки зла, с одной стороны, и лирико-элегических образов — с другой. Как уже говорилось, музыкальная сфера зла подавляет светлые образы, благодаря чему последний акт оперы чрезвычайно мрачен. В обрисовке образов зла Чайковский использует типичные для него приемы острых интонационных характеристик, гармонической усложненности вплоть до введения уменьшенного лада и лада тон-полутон (последняя сцена), использует «темные» регистры оркестра (мрачные тембры низких регистров деревянных и струнных), ритмическую напряженность.

Этому страшному миру противостоит задушевная, но печальная лирика партий Кумы и Юрия. Противостоит и возвышенно-трагическая,

народно-эпическая музыка хора оплакивания Княжича:



Большое значение в музыке IV акта имеет еще одна тематическая сфера. Это — музыка охоты. Первоначально тема охотничьих рогов является лишь ярким штрихом, создающим ощущение дремучего леса. Но далее она непосредственно включается в драматическое симфоническое развитие и, в сцене смерти Кумы ее вариант играет важную роль, превращаясь в тему отчаяния Княжича. Использование «фоновой» темы в сцене драматической развязки в качестве психологически выразительного элемента очень типично для музыкальной драматургии поздних опер Чайковского. Подобные приемы встретятся и в «Пиковой даме».

Важное объединяющее значение имеет тональный план IV акта. Одной из главных тональностей акта служит до минор, который, подобно рефрену в рондо, неоднократно появляется в наиболее значительные моменты; в до миноре кончается опера. Лирические сцены объединены тональностью ми минор, другой главной тональностью IV акта. Сочетание этих далеких друг другу тональностей образует скрытую, но сильно чувствующуюся внутреннюю напряженность.

●

«Чародейка» — важный этап на пути воплощения трагедийной темы в опере. Изменив и переосмыслив содержание мелодраматической пьесы Шпажинского, создав свою концепцию драмы, композитор создал возвышенное произведение искусства.

«Чародейка» продолжила направление, идущее от «Орлеанской девы». От романтической трагедии борьбы любви и патриотического долга, от исторической драмы, в которой властолюбие Мазепы разрушает жизнь многих людей, композитор пришел к гуманистической теме протеста против угнетения «сильными мира сего» чувств и свободной воли людей, им подчиненным, но не подчинившимся. Эта тема была, может быть, наиболее «современной» в 80-е годы. Характерно и то, что материалом для такой музыкальной драмы послужило предание из жизни нижегородских горожан в последней четверти XV в., то есть в период становления русского централизованного государства. Тема вольных людей в самых различных аспектах воплощается в трагедийном искусстве 80-х годов. «Хованщина» Мусоргского с ее идеей «Сгорим, а не сдадимся»», «Стрелецкая казнь» и «Боярыня Морозова» Сурикова тоже относятся к произведениям этого рода. Обращаясь к прошлому русского народа, художники искали в нем характеры и ситуации, выражающие идею непреклонной воли народа, его постоянное тяготение к освобождению.

«Чародейка» Чайковского отражает «судьбу народную» в «судьбе человеческой». Она посвящена образу русской женщины, боровшейся за право на счастье, активно противостоявшей злу и насилию. В прекрасном обаятельном образе Кумы отразились судьбы многих людей, соединились характерные черты, типичные для русских женщин вообще. Борьба русских женщин за право самостоятельно устраивать свою жизнь против семейного и общественного принуждения была одним из важнейших элементов освободительного движения в русском обществе последней четверти XIX в. В 80-е годы эта проблема далеко не была решена и в какой-то мере произведения искусства, подобные «Чародейке», косвенно отражали одну из важных насущных общественных проблем. Так, соединив в себе большую тему социальной борьбы, «непокоренности», и тему борьбы за свою личную судьбу, опера Чайковского ответила запросам передовой части русского общества 80-х годов. Публика, посещавшая театральные премьеры, не поняла всей глубины и значительности нового, демократического по идее, произведения Чайковского, и признание «Чародейки» пришло только в более поздние годы.

Пятая симфония

Жизнь Чайковского после первых представлений «Чародейки» исполнена волнений и беспокойства. После четырех первых представлений, которыми он дирижировал сам, композитор уехал в Москву. Но и там, несмотря на дружеское участие московских музыкантов и восторженный прием обожавшей его московской публики, Чайковский находился в постоянном нервном напряжении. Оскорбленный до глубины души неудачей своей оперы, он был склонен воспринимать жизнь в мрачных тонах. «Я переживаю очень бурную эпоху своей жизни,— писал он Н. Ф. фон Мекк,— и нахожусь постоянно в таком возбужденном состоянии, что не имею возможности даже с Вами по душе побеседовать...

Устаю ужасно и иногда боюсь, что гублю свое здоровье всеми этими волнениями и тревогами»[1].

Однако его ожидало новое испытание — первая большая артистическая поездка по Европе в качестве дирижера; он должен был выступить со своими сочинениями в Лейпциге, Гамбурге, Париже и других городах Европы. Поездка продолжалась три месяца, и лишь в апреле 1888 г. Чайковский смог поселиться во Фроловском. Утомленный концертами, новыми знакомствами композитор в письмах к близким часто жалуется на плохое настроение, на отсутствие желания сочинять. «Мыслей и настроений никаких,— пишет он М. И. Чайковскому,— но я надеюсь что мало-помалу наберется материалу для симфонии»[2]. Через четыре дня Чайковский сообщает брату: «...я теперь понемножку начинаю с трудом *симфонию* выжимать из отупелых мозгов своих»[3].

Однако начало работы над Пятой симфонией не следует датировать временем между 15 и 19 мая, когда были написаны эти письма; вероятно, замыслы и наброски новой симфонии возникли раньше, возможно, еще в Тифлисе, где Чайковский отдыхал; об этом свидетельствуют эскизы в записной книжке, датированные 15 апреля. Трудно точно установить день окончания черновых эскизов симфонии; судя по письмам к Н. Ф. фон Мекк, 10 июля работа над новым произведением была еще в самом разгаре, а 22 июня композитор окончил вчерне не только симфонию, но и увертюру-фантазию «Гамлет». В письме М. И. Чайковскому от 17 июня он сообщает, что эскизы новой симфонии почти готовы. По-видимому, наиболее правильная дата — около 20 июня 1888 г. Инструментовка была закончена в первой половине августа (дата на рукописи третьей части партитуры «9 авг. 88 г. С. Фроловское»), вся работа закончена к 14 августа.

В период сочинения симфонии Чайковский не раз испытывал сомнение в новом произведении. В июне он писал, что не может определить еще: хороша ли симфония или не хороша; по его мнению, она особенно проигрывала при сравнении с Четвертой. Но позже, инструментуя симфонию, он уверился, «что она, слава богу, не хуже прежних»[4]. Мнения московских музыкантов, которые первыми познакомились с Пятой симфонией, еще более успокоили композитора. «Все московские музыкальные друзья в восторге от моей новой симфонии,— писал он Н. Ф. фон Мекк,— особенно Танеев, мнением которого я ужасно дорожу. Это мне очень приятно, ибо я почему-то воображал что симфония неудачна»[5].

Партитура вышла из печати в октябре 1888 г. Первое исполнение состоялось в Петербурге 5 ноября под управлением автора в концерте Петербургского филармонического общества, программа которого состояла исключительно из произведений Чайковского. 12 ноября Чайковский снова дирижировал новой симфонией в Третьем симфоническом собрании Русского музыкального общества; тогда же исполнялось впервые еще одно его

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М., 1936, стр. 503—504.
[2] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 402.
[3] «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 238.
[4] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 547.
[5] Там же, стр. 552.

новое произведение — увертюра-фантазия «Гамлет». На следующий день после концерта композитор выехал в Прагу, куда был приглашен дирижировать «Евгением Онегиным» и новой симфонией. Он пробыл в Праге одиннадцать дней, наполненных музыкальными празднествами в его честь, дней восторженных триумфов и оваций. Однако он снова стал сомневаться в ценности новой симфонии, хотя она и прошла в Праге, как и в Петербурге, с большим успехом. «Сыграв мою новую симфонию два раза в Петербурге и раз в Праге,— писал композитор Н. Ф. Мекк,— я пришел к убеждению, что симфония эта неудачна. Есть в ней что-то такое отталкивающее, какой-то излишек пестроты и неискренность, деланность» [6].

В Москве Пятая симфония впервые прозвучала 10 декабря 1888 г. в концерте Московского отделения РМО под управлением автора. Московское исполнение еще сильнее разочаровало Чайковского в его новом сочинении.

В конце января 1889 г. композитор выехал во второе большое зарубежное турне,— ему предстояло выступить в нескольких городах Германии, в Женеве и в Лондоне. Он исполнял Четвертую симфонию, «Франческу», Серенаду для струнного оркестра, Первую и Третью сюиты, Первый фортепьянный концерт (солист Э. Зауэр). В программу гамбургских концертов была включена и Пятая симфония; Чайковский решил несколько сократить финал и собственноручно внес в него купюру. Все концерты под управлением композитора (в Гамбурге) проходили с огромным успехом, что воодушевило Чайковского и заставило его посмотреть новыми глазами на свое детище. В письме М. И. Чайковскому от 5/17 марта 1889 г. композитор признался, что «музыкантам с каждым разом симфония нравилась все более и более; на генеральной репетиции был настоящий энтузиазм, туш и т. д. Концерт тоже прошел отлично. Самое же приятное то, что симфония перестала казаться мне скверной, я снова полюбил ее» [7].

И все же Пятая симфония не стала одним из любимых сочинений композитора. После гамбургского исполнения он больше не включал ее в свои программы. Симфония, незаслуженно отошедшая на второй план при жизни Чайковского, обрела новую жизнь на концертных эстрадах всего мира после гениального исполнения ее Артуром Никишем в 90-е годы, после смерти композитора.

●

В одном из писем летом 1888 г. Чайковский сообщает: «В настоящее время занимаюсь довольно усердно сочинением *симфонии без программы...*» [8]

В записной книжке, где находятся эскизы тем симфонии, композитор сделал несколько надписей, послуживших впоследствии основанием для создания некоей подразумеваемой программы Пятой симфонии. С нашей точки зрения, правильнее понимать эти записи как выражение каких-то

---

[6] Там же, стр. 559.
[7] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 417.
[8] Письмо К. К. Романову от 11 июня 1888 г.— См. М. Чайковский. «Жизнь П. П. Чайковского», т. III. М., 1903, стр. 250. (Подчеркнуто мною.— *Н. Т.*).

сугубо «внутренних» планов, выражающих процесс обдумывания нового сочинения. Известно, что Чайковский считал всякую хорошую музыку программной, подразумевая под словом «программа» скорее содержание произведения, чем его литературно-оформленный «сценарий». Записи в книжке с эскизами Пятой симфонии говорят скорее о направленности развития содержания симфонии в целом, чем о программе в узком смысле слова. Рядом с первыми музыкальными набросками композитор написал: «Программа I части симф[онии].

Интр[одукция]. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что тó же, перед неисповед[имым] предначертанием провидения.

Allegro I) Ропот, сомнения, жалобы, упреки к...ххх.

II) Не броситься ли в объятия *веры*???

Чудесная программа, лишь бы выполнить» [9].

Вторая запись относится к наброскам тематического материала для второй части симфонии. Рядом с эскизом не вошедшей в симфонию темы Чайковский пишет над нотными знаками: «Consolation. Луч света». Под эскизом на начертанных нотных линейках стоят слова: «Внизу ответ: нет, нет надежды!»

Эти записи помогают определить идею симфонии как глубоко психологическую, отражающую состояние души человека, в момент серьезного душевного кризиса. Симфония автобиографична. «Герой» ее близок автору и даже в какой-то степени — его двойник; чувства и мысли, душевная борьба, отраженные в музыкальных образах, выражают внутренний мир самого композитора, хотя и находившегося в поре творческой зрелости, но мучительно искавшего путей разрешения жизненных противоречий.

Пятая симфония показательна как художественное отражение душевной жизни великого композитора в трудную для него эпоху. И, может быть, чувство неудовлетворенности, не покидавшее Чайковского, недовольство мерой истинности выраженного содержания («искренностью», по его словам) связано с чувством неполноты отражения в музыке сомнений, чувств и настроений, томивших его в то время, с желанием глубже и точнее передать то мучительное душевное состояние, в котором он пребывал в 1888 г.

Пятая симфония — произведение трагическое. Музыкальные образы, созданные в ней, глубина, с которой раскрыт конфликт противоположных сил, масштабы развития музыки позволяют видеть в ее основе трагедийную концепцию. Однако эта концепция довольно значительно отличается от предшествующего трагического сочинения Чайковского — симфонии «Манфред». В Пятой симфонии композитор отказался от конкретных изобразительных картин и образов, от романтического пафоса чувств. И хотя тема Пятой симфонии в какой-то мере сходна с темой «Манфреда» — поиски смысла жизни и жгучее сожаление о прошлом — метод ее воплощения ближе к методу Четвертой симфонии, чем к «Манфреду» [10]. В пате-

---

[9] «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 239.

[10] В письме к М. И. Чайковскому от 17 июня 1888 г. Чайковский говорит: «В Майданове мне было болезненно жаль прошлого и жутко сознавать стремительность и невозвратность прошлого».— П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 402.

тических чувствах, выраженных в симфонии, нет романтического преувеличения, необычайности. Это скорее пафос высокого горения жизненной борьбы, любви к жизни, к окружающему миру простых вещей. Как и в Четвертой симфонии, в Пятой мир отражен без романтической приукрашенности; быт и природа приобретают особую прелесть и красоту, поэтичность, являются в образах простых и человечных. Образы страдания, смятения, искания истины облечены в строгую форму; здесь нет ораторских восклицаний, особой приподнятости. Романтическое начало в симфонизме, столь ярко проявившееся в «Манфреде» три года назад и вновь выступившее в «Гамлете», в Пятой уступило место глубокому жизненному постижению трагедии человека и художника.

В то же время Пятая симфония значительно отличается от Четвертой. Прошли годы и унесли молодость, свежее восприятие жизни со всеми ее горестями и радостями. Прежде мучительные приступы тоски сменялись бодростью и надеждой. Теперь композитор, хотя и не утратил любви к жизни, не утратил умения ощущать всем существом прелесть и радость бытия (доказательством служит создание вслед за Пятой симфонией балета «Спящая красавица», в котором с такой силой выражено чувство радости жизни), однако жизненные противоречия воплощались теперь в формах иных по сравнению с эпохой Четвертой симфонии. Поэтизация образов быта, непосредственное введение конкретного образа народа, как в финале Четвертой, заменяются другими приемами. Народное начало проявляется теперь в значительно более опосредствованном виде, нет и конкретного образа народа; образы Счастья принимают в Пятой более обобщенное выражение. Другую роль играют образы быта, окружающего мира.

В Пятой нет жизнерадостного скерцо с яркими жанровыми «картинками», непосредственно взятыми из жизни («подгулявшие прохожие», «военная процессия»). Вместо скерцо Чайковский ввел в Пятую лирически проникновенное «интермеццо»-вальс, выполняющее определенную функцию в развитии общей идеи цикла. Вместо картины народного праздника в финале, он создает грандиозные образы мощного движения жизни, ее неумолимого и решительного «бега». В финале Пятой трагическое сплетается с героическим, образы человеческих чувств поглощены образами могучего движения жизни.

Иное, чем в Четвертой симфонии, значение имеют все части цикла. Как справедливо сказано в тонкой и глубокой по наблюдениям и выводам книге Н. Николаевой «Симфонии Чайковского», кульминационное значение в цикле приобретает не первая часть, а вторая — медленная, в чем Н. Николаева видит «явление новаторское и показательное для лирико-психологического симфонизма Чайковского» [11].

Однако в Пятой симфонии велика роль и первой части. Это сонатное allegro не обладает столь контрастными противопоставлениями сфер главной и побочной партий, как первая часть Четвертой, не дает такого драматического «взрыва» в разработке, но именно в первой части создан образ

---

[11] Н. Николаева. Симфонии П. И. Чайковского. От «Зимних грез» к «Патетической». М., 1958, стр. 165.

неустанных исканий и стремлений человека, подавленного мрачными силами жизни, но не уступившего им, образ, с которым тесно связаны последующие части цикла.

Очень значительна в цикле роль второй части, в которой раскрыта вся глубина и сила трагического конфликта; сюда перенесен центр драматического развития, здесь созданы наисильнейшие образные противопоставления.

Выделение медленной части в цикле при несколько ослабленной роли первой части можно иногда встретить в романтических симфониях. Однако у Шуберта, Шумана и Мендельсона медленные части обычно не несут в себе драматическое начало. Когда в них появляется контрастный образ более активного характера, его роль сводится лишь к оттенению начала лирического, созерцательного. У Чайковского эта романтическая тенденция приобрела новое толкование. Медленная часть Пятой симфонии стала наиболее значительным этапом развития идеи симфонии, наиболее активным и драматичным ее выражением. Образы медленной части, хотя и облечены в форму медленных лирических мелодий большого дыхания, полны динамики.

Роль третьей части в цикле достаточно значительна. По существу в образах этой части много общего со второй. Но в ней нет того глубокого драматизма, который отличает вторую часть; противопоставление образов дано в жанровых формах, более далеких по своей природе от драматизма.

Особое место в цикле занимает финал. Существуют два противоположных толкования финала Пятой. Некоторые авторы, как например, Б. В. Асафьев, считают, что это — «игра буйных сил, выросших на воле из темы введения», что конец Allegro означает «торжество утверждающей себя враждебной силы» [12]. А. Альшванг видит в финале «победу преодоления», т. е. положительное разрешение борьбы человека с судьбой [13]. Близок к нему и Л. Данилевич, который считает, что в Пятой симфонии Чайковский более оптимистически разрешил вопрос, поставленный им в Четвертой: «Жить нужно, жизнь прекрасна!» — таков, по мнению Л. Данилевича, вывод финала Пятой [14]. Ю. Кремлев делает попытку дать социальное объяснение противоречивости и некоторой «пестроты» финала: жестокий разлад между смутностью, ошибочностью взглядов композитора на общество и его законы и страстным желанием разрешить основные общественные проблемы в творчестве [15]. На наш взгляд, чутко характеризует содержание финала симфонии Н. Николаева, подчеркивая большое значение героического начала в музыке финала. Она пишет о равновесии положительных и отрицательных сил конфликта, «когда победа достигается на расстоянии одного шага от гибели» [16].

Думается, несправедливо видеть в финале — завершающем этапе развития трагедийной концепции симфонии — торжество сил Рока, победу зла,

---

[12] Игорь Глебов. Инструментальное творчество Чайковского. П., 1922, стр. 27.
[13] А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., 1959, стр. 648.
[14] Л. Данилевич. Чайковский. М.— Л., 1950, стр. 37.
[15] Ю. Кремлев. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955, стр. 237—239.
[16] Н. Николаева. Симфонии Чайковского.., стр. 196.

как неверно считать эту музыку и полностью оптимистическим выводом из всего предшествующего. Огромное значение в финале темы интродукции, которую сам композитор охарактеризовал как «полнейшее преклонение перед судьбой», превращение ее в возвышенно-торжественный образ наводит на мысль о выводе, типичном для классической трагедийной концепции: погибают отдельные люди, но жизнь бессмертна. Двуплановость финала и двойственный смысл его образов, верно отмеченные Н. Николаевой, позволяют думать о возможности такого вывода.

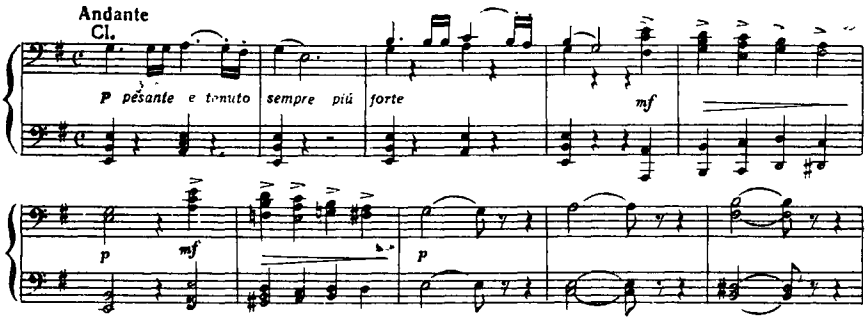
Цикл Пятой симфонии монотематичен. Тема интродукции проходит в каждой из частей, но, кроме этого, еще многое объединяет их. Особенно тесно связаны первая часть и финал, в которых более всего ощущается тематическое родство. Существуют в цикле и иные связи. Так, тема побочной партии первой части характером своим и направленностью развития предвосхищает лирические образы медленной части. Тема валторны из второй части своеобразно отражена в побочной партии финала. Лирические темы «Вальса» родственны образам медленной части (Тема «Вальса» первоначально должна была быть главной темой медленной части). Большое значение в объединении цикла имеет тональный план. Ми минору первой части (с ми-мажорной побочной партией в репризе) отвечают ми минор и ми мажор финала. Ре мажору побочной партии первой части — ре-мажорные образы медленной части. Фа-диез минор среднего раздела второй части возрождается в средней же части «Вальса», главной тональностью которого является близкий ре мажору ля мажор. Таким образом весь цикл развит в одной тональной системе.

Стройную идейно-образную систему составляют и основные темы симфонии, находящиеся между собой в определенных соотношениях.

Первостепенное значение в симфонии имеет тема интродукции, играющая роль лейтобраза цикла. Ее иногда называют «темой рока». Запись композитора на эскизах дает несколько иную направленность: речь идет о чувстве преклонения перед судьбой или предначертанием свыше. Следовательно, этот образ не вполне аналогичен теме рока или «Дамоклова меча» в Четвертой симфонии. В Четвертой музыкальный образ олицетворял силы внешнего мира, мешающие человеку достичь счастья. В Пятой — тема интродукции — образ, отражающий внутренний мир человека. Это то, что гнездится в душе — чувство мрачного, порой пассивного, порой непокорного фатализма.

Тема судьбы, некоего рокового предопределяющего начала в жизни людей, встречается в романтическом искусстве. Достаточно вспомнить тетралогию Вагнера. У Чайковского к концу 80-х годов сложилось свое понимание судьбы или предназначения в жизни. Судьба человека зависит от него самого, от его поведения, которое, в свою очередь определяется его чувствами и страстями, владеющими им и повелевающими им иногда наперекор его благополучию. В первом изложении темы интродукции чувствуется печальное величие: «Все благо, и все принимаю». Но очень быстро под воздействием образов борьбы в человеческой душе и образов страдания тема интродукции становится средоточием мрачного начала, подавляющего все светлое. Первоначальный облик темы уже несет в себе эти

«агуманистические» черты, типичные для других образов зла у Чайковского: низкий регистр, мрачный тембр кларнетов в малой октаве, мерное движение струнных в характере марша, «хоральная» фактура — хотя и второстепенные, но важные признаки темы. Главное же — в ее интонационном и гармоническом содержании. Тема внутренне контрастна: декламационность, мерность ритма и замедление движения в каденции противостоят друг другу:

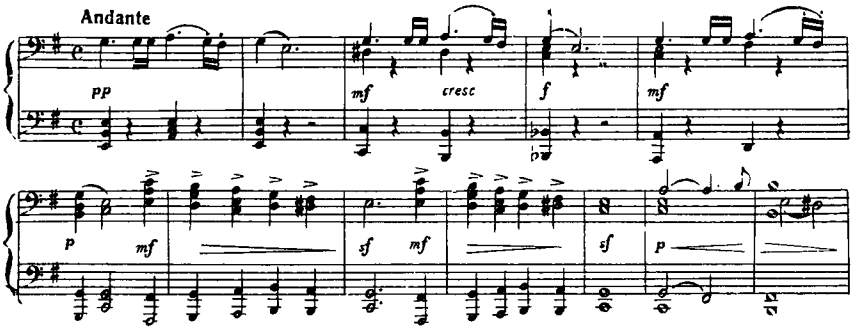


Замкнутый характер зерна темы определяется узким ее диапазоном и как бы затрудненным развертыванием. Чрезвычайно выразительна гармонизация зерна темы: подчеркнутые плагальные сочетания в первом звене (I—IV), развитие плагальных соотношений во втором звене с обострением звучания при помощи введения острых, в том числе уменьшенных, септаккордов, замедленная каденция IV—V ми минора в последнем звене.

Среднее построение интродукции, равное протяженностью первому, точно соответствует ему: две декламационные фразы, в которых подчеркнуты интонации задержания в напряженно звучащих септаккордах VII ступени ми минора, те же нисходящие мерные аккорды, что и в первой части, обострение мелодической и гармонической интонации в каденции. Длительные остановки на половинных каденциях подчеркивают «хоральность» фактуры, ее строгий, суровый характер.

Третья часть — динамическая реприза зерна темы — есть наиболее важная часть интродукции. В ней развиты элементы первого звена, развиты и каденционные обороты. Но общее направление идет вниз, в более мрачный регистр оркестра; значительность, строгость образа усиливается драматической гармонизацией: во второй декламационной фразе введена «гармония смерти» — аккорд, имеющий в других сочинениях Чайковского значение лейтмотива смерти, несчастья. Это — септаккорд двойной доминанты ми минора, звучащий, как секундаккорд. Эллиптический оборот подготавливает «аккорд смерти»; вторая фраза гармонизована не тоникой и IV ступенью, как первая, а острым созвучием неполного септаккорда VII ступени с заменным тоном, звучащим подобно до-минорному трезвучию, что сразу же осложняет чувство лада. Эта гармония разрешается в доминантсептаккорд главной тональности, за которым и следует «гармония

смерти» оборотом прерванной каденции:

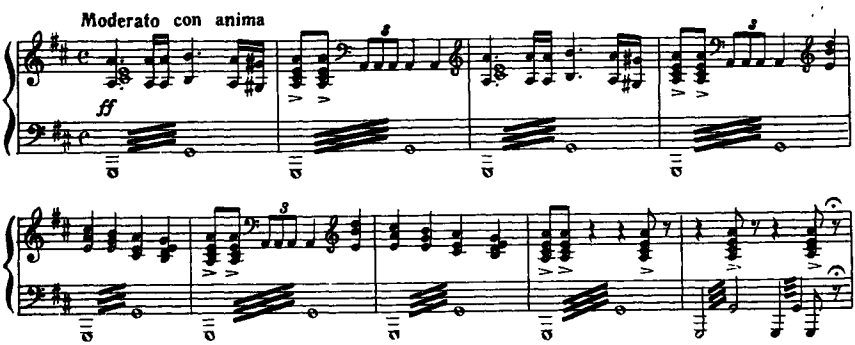


Эффект прерванной каденции повторен и в мотиве нисходящих аккордов, где дважды резко подчеркнута VI ступень. Три раза звучит мотив замедленной каденции, с каждым разом все более затихая, как бы уходя вглубь. Тембр присоединившегося к кларнетам фагота в низком регистре привносит в звучание еще более сумрачный оттенок.

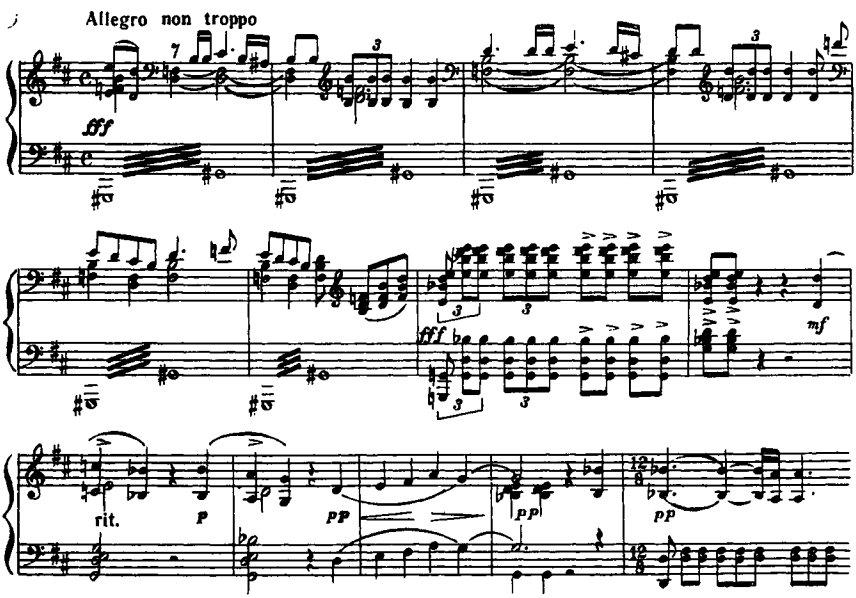
Мрачное начало симфонии сразу же создает атмосферу произведения. Серьезность и значительность образа интродукции, широко развитого и внутренне завершенного, предсказывает его важную роль в дальнейшем.

Во второй части симфонии тема интродукции появляется в несколько другом значении. Образ скорбной сосредоточенности превращается здесь в образ тревоги, бедствия. Как известно, тема интродукции проведена во второй части дважды. В момент широкого развития лирической темы средней части Andante, когда нежная, элегическая тема превращается в лирико-драматический образ, внезапно врывается тема интродукции. Она звучит здесь как тревожный сигнал. Тема проходит здесь не полностью, она сжата до 9 тактов. Дважды звучит первая фраза, затем мотив нисходящих аккордов. Изменения, внесенные композитором в ритмику темы, в инструментовку и гармонизацию, превращают сумрачный, углубленный образ в зловеще-активный. Иное окончание первого мотива с подчеркнутыми акцентами вместо спокойной интонации первого варианта; внесение нового ритмического мотива триолей у низких духовых; громовое Tutti с выделением голосов труб (поддержанных деревянными духовыми), произносящих декламационный возглас. Огромное значение имеет перемена гармонизации. Внедрение темы интродукции в Andante начинается с эффекта прерванной каденции, вторгающейся после широкого развития доминанты до-диез минора на органном пункте соль-диез. Первая фраза темы интродукции, повторенная без изменения, гармонизована секундаккордом VI ступени до-диез минора, что сразу же дает ощущение резкого сдвига. Подчеркивание звука ля — основы VI ступени — переводит музыку в сферу другой тональности — ре мажора, который и готовится этим внезапным вторжением. На неизменном органном пункте *соль* звучит и мотив нисходящих аккордов, который заканчивается так же, как и первый, подчеркнутыми акцентами. Необычайно выразительна эта акцентировка аккордов,

нарушающая мерное течение музыки, она особенно подчеркивает внедрение активно-драматического начала в лирическую музыку:



Вторично тема интродукции прерывает развитие лирического образа второй темы основного раздела Andante. Вторжение тревожного, зловещего начала противостоит светлым, идеальным образам; это происходит в момент завершения лирической темы: вместо мягкой тоники ре мажора звучит уменьшенный септаккорд. Эта же гармония служит основой проведения темы интродукции, благодаря чему меняется и интонационное содержание мотива возгласа и нисходящих аккордов. Но здесь драматургическая роль темы интродукции еще более трагична, чем в предыдущем ее появлении:

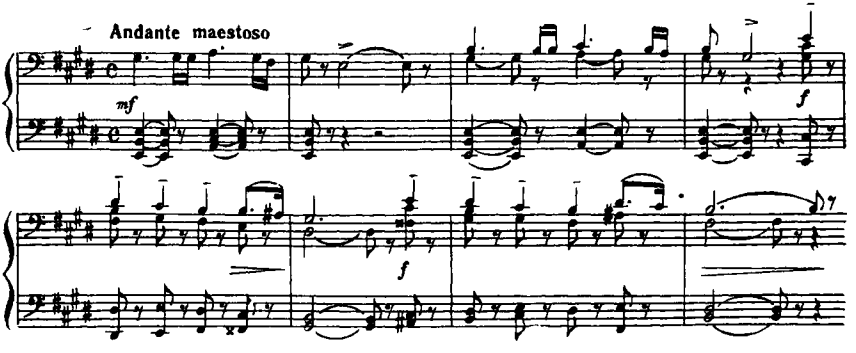


Резкий голос тромбонов, ведущих на этот раз главную мелодическую линию, звучит подобно набату, сигналу бедствия, полного ужаса. Заключающий тему «долбящий» мотив всего оркестра на повторении квинтсекстаккорда II ступени гармонического ре мажора с резкими акцентами вызывает горестные возгласы деревянных с характерными вздохами-задержаниями, предвосхищающими фразы умирающего Германа в «Пиковой даме».

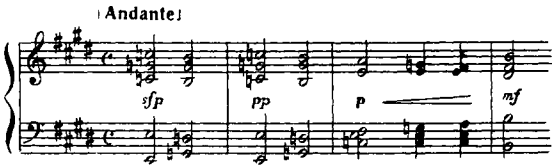
Роль темы интродукции в Andante очень значительна. В первой части эта тема после экспозиционного изложения не появлялась, хотя и оказала большое влияние на последующие образы. В интродукции она производила впечатление некоей силы, пока еще пребывающей в покое, но несущей в потенции огромные разрушительные возможности. В Andante она выступает как образ, противостоящий светлым человеческим чувствам, образам Прекрасного. Именно во второй части она впервые обретает активность разрушителя, становится образом конфликта, несущим в себе трагическое начало, и тем самым всемерно активизирует лирическую музыку Andante, углубляя и усложняя ее содержание; столкновение нежных лирических тем с темой интродукции превращает Andante в лирико-трагический центр цикла.

В третьей части тема интродукции проходит в коде подобно тени, омрачая светлую и спокойную музыку коды вальса. Но здесь она звучит в ля мажоре, и лишь низкая VI ступень (фа-бекар вместо фа-диеза), матовый тембр фаготов и кларнетов в их низком регистре вносят в ее звучание некоторую сумрачность. Выдержанная тоническая гармония и мягко синкопированный ритм снимают присущую ей напряженность.

Как уже говорилось, тема интродукции приобретает особо важное значение в финале симфонии. Чайковский значительно изменил ее, создав мажорный ее вариант. Она приобретает здесь новый характер, приближающий ее к некоторым торжественным образам Вагнера периода «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Есть даже что-то общее в ее облике с темой пилигримов из «Тангейзера» (может быть, общая для той и другой темы возвышенная гимничность). Судя по инструментовке и гармонизации темы, Чайковский хотел в новом варианте подчеркнуть ее светлый характер:



В первом проведении мелодию ведут скрипки и виолончели в унисон, во втором — все деревянные духовые. В новом, «маэстозном», облике темы все как будто бы спокойно и стройно. Однако есть одна сторона нового варианта, которая дает основание для будущего конфликтного развития. Мотив каденции, служивший третьим звеном темы интродукции, играет здесь существенную роль: он появляется после тревожных настойчивых возгласов валторн и труб. Аккорды каденции выделены тембром — их играет медная группа с фаготами и кларнетами. Тихое, несколько таинственное звучание этих аккордов не в мажоре, но в миноре придает им особую значительность. Этот каденционный мотив призван здесь играть роль источника драматического развития:



Потенциально драматический характер нового варианта каденционного мотива темы рельефно выступает в репризном проведении темы во вступлении финала. Оно служит кульминацией всего вступительного раздела. Постепенно из интонаций каденционного мотива рождается тема главной партии финала.

Тема интродукции доминирует и в разработке финала, в окончательной редакции несколько сокращенной композитором. Она появляется после прерванной каденции, как бы вторгаясь в заключение экспозиции и сперва звучит в до мажоре. На протяжении разработки она неизменно инструментована медными, тяжелое и властное звучание которых придает образу мрачно-героический, императивный характер. В кульминации же разработки тема звучит трагично. Величавые интонации первого звена превращаются здесь в возгласы скорби и отчаяния. Длительный предикт приводит к развитию каденционного мотива в виде цепи из отдельных, разорванных паузами аккордов, общими контурами лишь слегка напоминающими первоначальный вариант.

Последнее проведение темы — в коде, где снова звучит возвышенно-героическая ми-мажорная тема вступления к финалу. Она играет роль заключения, «послесловия» трагедии.

В целом роль темы интродукции во всем цикле очень своеобразна. Являясь то в образе тяжелого душевного горя, то персонифицируясь в образе активной враждебной силы, то звуча сумрачной тенью, сопровождающей вальс, наконец, завершает все строгим, возвышенно-суровым торжественным гимном. Это доказывает многозначность образа. Превращение образа силы, подавляющей человека, в образ торжества разума и воли может символизировать приятие жизни, несмотря на горести и страдания, которыми сопровождается ее непреоборимое движение вперед. Не случайно композитор избрал для этой темы маршевое движение. Тема «преклонения перед судьбой» становится темой «преодоления».

МАЙДАНОВО.

Фото 90-х годов.

Г. С. УЛАНОВА В РОЛИ АВРОРЫ.

«Спящая красавица». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1937 г.

Вера в конечную благую цель жизни, в плодотворность процесса жизненного развития породила оригинальную концепцию развития лейтобраза симфонии. В многозначности темы интродукции отразилось мировоззрение Чайковского в конце 80-х годов. Если в комментарии к четвертой симфонии он писал: «Жить все-таки можно!», то в Пятой симфонии этот тезис раскрыт по-иному: «Пусть жизнь тяжела и порой невыносима». Но жить нужно! И нужно бороться!» Это говорит о гуманизме композитора, об его огромной душевной силе.

Другие образы и темы Пятой симфонии также несут в себе глубокое содержание. Кроме лейтобраза, являющегося стержнем развития музыки, большое значение имеют драматические темы первой части и финала и лирические образы побочной партии Allegro и второй части симфонии с их своеобразно-жанровым отражением в «Вальсе».

●

Тематизм первой части представляет пример синтеза контрастности и единства. На протяжении всего Allegro выдержан один тип метроритмики (такт $^6/_8$), объединяющий всю часть. Однако это не мешает противопоставлению главной и побочной партий, раскрывающему смысл первой части.

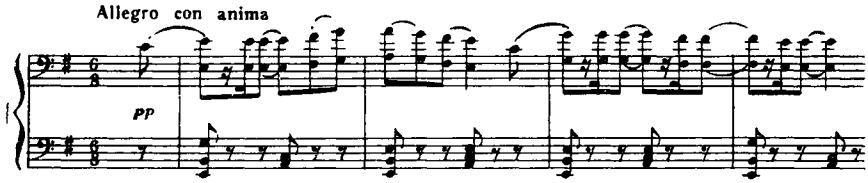
В Allegro Пятой симфонии выступает контраст тяжелых душевных переживаний и чувства радости жизни. Главная партия и примыкающая к ней большая связующая партия с самостоятельной темой составляют одну эмоциональную сферу душевной подавленности, тоски, смятения, стремления вырваться из оков печали и страданий. Побочная партия и заключение экспозиции посвящены светлым чувствам, надежде, восторженному созерцанию природы.

Тема главной партии родственна интродукции по характеру, интонационному строению и гармоническому содержанию (та же опора на плагальные соотношения), но ритмика здесь иная, иной и тип развития. Нередко в теме главной партии находят черты балладности, повествовательности, сравнивают ее с темой рассказа Томского из «Пиковой дамы». А. Должанский находит в движении главной партии черты марша. «Создается несколько причудливое смешение элементов похоронного марша с несвойственным ему явно поспешным ритмом движения» [17]. Нам представляется справедливой мысль о влиянии маршевости на главную тему, но очень спорна характеристика ее как темы повествовательной. О каком повествовании может идти речь в этом столь драматичном сочинении? Образ главной партии связан с тяжелым состоянием человека, подавленного и удрученного некоей мыслью, как бы очертившей его сознание «магическим кругом». В этом «круге» бьется и трепещет его душа, рвется из оков его чувство. Однако стихийно возникающий «бунт» ни к чему не приводит. Мерно замыкается «магический круг», подчиняя все своей завораживающей силе. Эта сила выражена в мерности движения, предопределенной четырьмя «пустыми» тактами в начале (в них даны лишь основные гармонические функции и строгий ритм). Сосредоточенная, замкнутая в себе

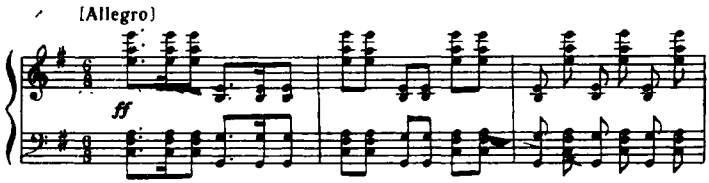
---

[17] А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1960, стр. 218.

мелодия мечется, стремясь вырваться из сдерживающих ее границ диапазона и метра:



Оковы суровой метроритмики с ее остинатностью и мерной настойчивостью на некоторое время ослабевают в разработочной части главной партии. Здесь как бы совершается попытка разбить двудольность. Сперва это ощущается как нарушение границ такта, но в кульминации расширяется диапазон, растет объем звучности. Горестные возгласы оркестра и отвечающие им пассажи струнных приводят к яростной перекличке разных регистров оркестра. Здесь остинатность ритма ненадолго нарушается:



Самая высокая точка в кульминационной зоне — реприза темы, утверждающая ее фатальную скованность остинатным ритмом. «Магический круг» замыкается снова. Этому способствует единая тональность — ми минор. Главная партия почти полностью развертывается в этой тональности. Краткие отклонения в параллельный соль мажор и тональность минорной доминанты — си минор, в сущности, не могут изменить нарочитого тонального однообразия, которое выступает здесь как одно из средств драматургической выразительности.

И все же в экспозиции главной партии есть внутреннее нарастание движения, стремление к развитию, рост образа. Первоначальное изложение темы в тихой камерной звучности (мелодию ведут фагот и кларнет), уже во втором проведении расширяется. Тема проходит у струнных в сопровождении пассажей деревянных. В разработочном разделе главной партии постепенно накопляются новые голоса, появляются новые тембры, в кульминации звучит полное Tutti. В репризном проведении темы мелодию ведут не только струнные и деревянные, но и медные, что дает необычайно сильный эффект страстного взрыва чувства, не приводящего, однако к «освобождению».

Тема главной партии играет важную роль в разработке, выступая как основа всех важнейших ее разделов. Как уже говорилось, роль разработки в первой части Пятой симфонии значительно отличается от разработки в Allegro Четвертой симфонии, где она представляла собой громадную вол-

ну, устремленную к генеральной кульминации. В разработке Пятой симфонии нет единой яркой кульминации; здесь несколько вершин и, может быть, именно отсутствие внутренней слитности всех ее элементов придало ей несколько разбросанный характер, отражающий неопределенность пути развития образов экспозиции и неясность их взаимоотношений, нерешенность вопросов, поставленных там — все те моменты, которые придают музыке первой части в целом оттенок трагического сомнения, скованности мысли. В разработке сперва намечается первая кульминация типа внутренней кульминации в экспозиции главной партии. Так же, как и там, яростные возгласы оркестра, как бы стремятся разбить замкнутую мерность движения. Но внезапно начинается эпизод развернутого, хотя и тихого проведения связующей партии в сопровождении одного из мотивов побочной. В этом эпизоде от главной партии остается только судорожная остинатная ритмика — как раз тот элемент, который должен был бы исчезнуть, если бы возможно было «разорвать узы». Вторая волна, устремленная к новой кульминации, приводит к еще более драматическому предрепризному моменту; волнообразно восходящее направление главной темы сталкивается с грозным нисходящим ходом мелодии тромбонов. Однако здесь главный образ не только принимает новые черты, но как бы «разламывается на куски». От развернутого построения с внутренней трехчастностью остается лишь быстро свертывающийся начальный мотив и мотивы возгласов отчаяния, непрерывно возникающие в разных голосах оркестра. В длительно выписанном замедлении перед репризой появляется «гармония смерти» из интродукции, что придает концу разработки еще большую трагичность.

В репризе Allegro развитие главной партии идет несколько иным путем, чем в экспозиции: новые черты усиливают трагизм образа. Широко развит мотив, противостоящий мерности движения. Оркестрованный тромбонами piano в низком регистре, этот мотив звучит более «фатально», чем в экспозиции. Репризное проведение темы в фа-диез миноре всем оркестром привносит новые черты в это «накопление трагизма».

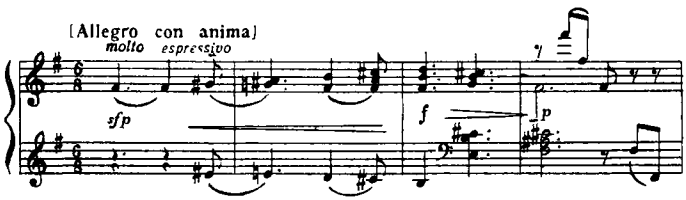
Последней, завершающей стадией развития образа главной партии служит кода Allegro. Как и в Четвертой симфонии, в коде — самая сильная и самая драматичная кульминация части. Тема главной партии превращается в непрерывной поток горестных мотивов, образовавшихся из зерна темы, и достигая высшей точки в восходящим развитии, бурно низвергается, вызывая ассоциацию с катастрофическим падением с высоты в глубокие темные бездны.

Упорное повторение главного мотива темы, замкнутого в пределах кварты, с настойчивым упором на IV ступень, производит впечатление лихорадочного, но почти механического возвращения человеческой мысли к исходному положению — стремлению вырваться из «магического круга». Но мерность остинатного ритма не оставляет никаких сомнений в исходе. Выключается сначала верхний, потом средний регистр оркестра. Мрачное бормотание фаготов в самом их низком регистре почти не дает узнать контуры главной темы, а нисходящий ход контрабасовой линии — суровая каденция — заканчивает первую часть погружением в полный мрак.

Тема главной партии первой части послужила основой и для самых последних страниц партитуры симфонии. В коде финала звучит ми-мажорное заключение, в мелодических контурах которого можно узнать характерное движение от I ступени к IV и возвращение к исходному звуку, типичные для главной партии первой части. Сходна и ритмика, превратившаяся здесь в такте $^6/_4$ в величественное шествие. Однако противоположное содержание заключительного образа симфонии по отношению к трагической главной теме Allegro снимает черты сходства.

Образ главной партии Allegro прошел через все этапы развития уже в первой части, где с большой выразительностью был показан трагический путь к гибели. И отражение его черт в торжественном заключении симфонии может быть воспринято лишь как сходство монумента с живым образом, монумента, в котором исчезает все живое и выступают лишь обобщенно-героические черты.

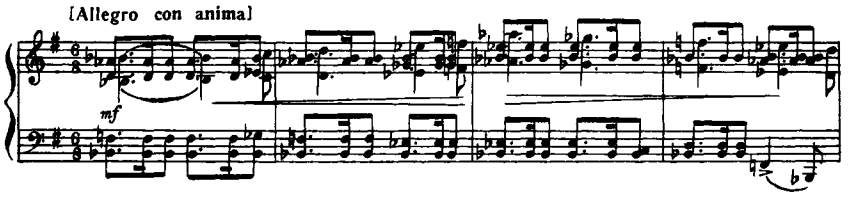
Тема главной партии оттеняется темой связующей партии. После бурного взрыва в репризном проведении главной партии, печальная жалоба, звучащая в связующей, вносит новые черты в образный строй Allegro симфонии. Кажется, что возникает горестный человеческий лик, орошенный слезами. Если тема главной партии несла в себе одновременно чувство скованности и стремление к освобождению, этот новый образ, лирический по своей природе, целостен в выражении скорбного чувства. Простая тема, состоящая из двух сходных предложений, очень близка человеческой речи. Плавная и гибкая ритмика темы, остающейся в метре такта $^6/_8$, в какой-то мере противостоит упорному ритму главной темы:



Выразительный, трепетный тембр струнных, которым поручена эта тема, усиливает ее лирический, задушевный характер. В этой мелодии большое значение имеют мотивы-вздохи, задержания к основным гармониям. Фактура темы мелодична по природе. Скрипки ведут основную мелодию в восходящем направлении, в то время как альты и виолончели в том же ритме ведут нисходящую линию. Движение мелодии как бы несколько затруднено, она развертывается мягкими толчками, но все же достигает выразительной вершины — терцового тона си-минорного лада в диапазоне сексты. Вторая фраза темы — вариант первой — доходит до более высокого звука — VII натуральной ступени лада, звучащей с большим напряжением. Горестный характер чувства подчеркнут хроматической гармонизацией с септаккордами субдоминантовой группы и проходящими уменьшенными септаккордами.

В репризе первой части связующая проходит почти без изменений, но в тональности до-диез минор. В разработке тема появляется только один

раз. Это — «тихая», лирическая кульминация, полная глубокой скорби в первом разделе разработки, когда струнные высказывают свою тихую жалобу:

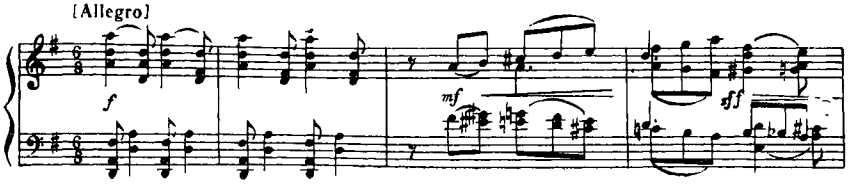


Появление печальной лирической темы в момент нагнетания напряженности, вызванной развитием образов борьбы, имеет важное драматургическое значение. Тихая кульминация служит средством своеобразного «разобщения» разделов разработки в целом; тема связующей выступает здесь как образ сомнения и печали.

Значение связующей партии в первой части может быть приравнено к роли лирического эпизода в драме, когда герой погружается в мир собственных переживаний. Какая-то кроткая покорность судьбе и, одновременно, робкий порыв скрыты в этом образе. Тема эта является спутником мрачной главной партии.

Обаятельная сторона тематизма Пятой симфонии связана с лирическими образами первых трех ее частей, типичными для Чайковского мелодиями большого дыхания. Уже говорилось о взаимосвязи лирических образов цикла. К этому можно добавить и наблюдение над своеобразием конструктивного приема Чайковского — аналогичность сопоставления разделов главной партии с побочной партией в первой части и сопоставлением первой части в целом с Andante.

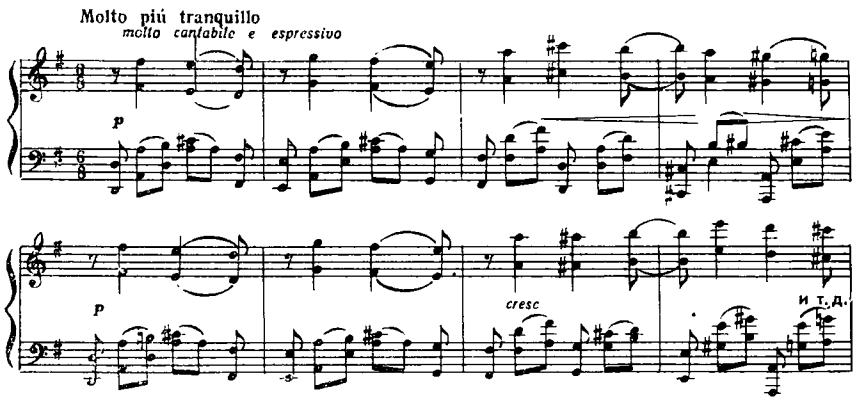
Центральная тема побочной партии первой части — необычайно искренняя мелодия, проникнутая чувством восторженного упоения радостью бытия; она обрамлена другой, которая также принадлежит к характерным для Чайковского мотивам-«зовам». Подобные темы можно встретить в ряде его произведений, начиная с Первой симфонии, они всегда связаны с чувством природы. Мотивам-«зовам» отвечает изящная фраза расходящихся мелодических линий, несколько напоминающая связующую тему — она является как бы ее мажорным вариантом. Мотивы-«зовы» исполняются духовой деревянной группой, поддержанной валторнами; ответную плавную линию ведут струнные:



Настойчивые «зовы природы», голоса жизни говорят о вечной красоте мира и отвлекают от душевных страданий. Как бы вызванная этими «зовами», возносится, как из глубины души, вторая тема побочной партии — лирическое излияние, переполненное чувствами пробудившейся любви к жизни и жажды счастья.

Вторая тема побочной партии в противоположность лаконичной теме природы, развита очень широко, с огромным нарастанием динамики.

Мелодия центральной темы побочной партии построена как восходящая свободная секвенция из нескольких родственных друг другу мотивов, в основном, нисходящего строения. Сочетание нисходящего движения в малом звене (мотиве) с общим напряженно-восходящим направлением всей темы придает волнообразному строению темы в целом особенную трепетность. Большое значение имеет синкопированная ритмика мелодии, выдержанная на протяжении всего изложения, выражающая глубокую внутреннюю взволнованность. Тембровая окраска темы соответствует ее характеру — главный голос ведут скрипки в октаву при последующей поддержке альтов и деревянных. Фон, на котором звучит мелодия, образуется несколькими мелодическими линиями в разных направлениях, насыщающими фактуру живым дыханием:



Во втором проведении тема звучит, как светлый гимн жизни; раздвигаются рамки первоначального диапазона, мелодия все ширится, хотя все бо́льшее значение приобретают проходящие хроматические ступени и каждая более высокая ступень завоевывается с некоторым напряжением; наконец достигается вершина мелодии — скандирование верхнего квинтового тона лада, опеваемого его вводным тоном. Кульминация дополняется преобразованным мотивом главной партии у медных инструментов, и он звучит как радостная, торжествующая фанфара «золотых квинт». Далее — как результат этого ликующего нарастания — провозглашается «тема природы» (т. е. реприза первой темы побочной партии). Ее квинтовый мотив-«зов» теперь звучит ярким и властным утверждением. Чувство восторженного преклонения перед вечно живой, могучей природой выражено здесь необычайно сильно. Утверждением этого образа завершается экспозиция.

Центральная тема побочной партии не используется в разработке и появляется только в репризе. Но тема «зовов» приобретает большое значение в дальнейшем. С нее начинается разработка, она звучит в миноре, омраченно, подготавливая возвращение темы главной партии. Когда же начинается развитие главной партии, мотив нисходящей квинты из темы «зовов» непрестанно сопровождает ее. В «тихой кульминации» мотив квинтового зова звучит печально и таинственно в низком регистре: образ природы отступает перед нахлынувшими чувствами скорби. В последующей драматической кульминации разработки и, в особенности, в момент ее подготовки тема «зовов» имеет большое значение. Она переосмысляется, превращаясь в образ душевного смятения.

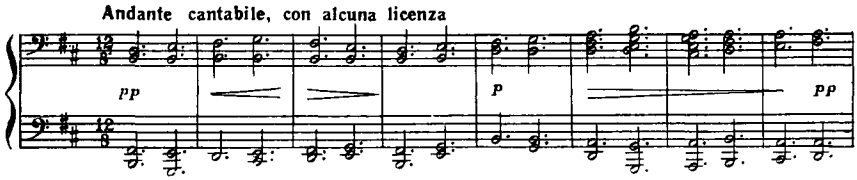
В коде Allegro тема «зовов» играет роль элемента, подготавливающего «взрыв», и в качестве такового она также значительно переосмыслена. Развитие образа «зовов» в симфонии может служить примером многозначности образа у Чайковского.

Одним из средств музыкально-драматического развития Allegro служит его тональный план, в котором широко использованы ладовые модуляции. Тональный план позволяет сделать интересное наблюдение над некоторыми драматургическими принципами Чайковского, проявившимися в этой симфонии. Стремление уйти от замкнутости в главной тональности не приводит к результату: интродукция, главная партия, реприза Allegro показывают ее неуклонное утверждение.

Трагическое содержание первой части симфонии отразилось и в особенностях формы сонатного allegro. Отдельные его части — интродукция, экспозиция, разработка, реприза и кода — внутренне замкнуты. Между частями формы «проложены» своеобразные границы. Так, интродукция отделяется от Allegro замедленной каденцией и четырехтактным вступлением к Allegro; между связующей и побочной помещен такт с внезапным пиццикато струнных — секстаккорд доминанты ре мажора, как бы «черта», отделяющая новое от предшествующего. Конец разработки выделен длительным «стоянием» на органном пункте *ре* и общим замедлением музыки, после которого вступление репризы главной партии ощущается как новый раздел формы. Этого не было в Allegro Четвертой симфонии; там, напротив, границы отдельных разделов формы исчезали в едином динамическом потоке развития музыки. Allegro Пятой симфонии раскрывает иное содержание, более сложное и противоречивое.

Новую цель в драматургии симфонического цикла у Чайковского играет вторая часть — Andante. По силе вдохновения, мелодической непосредственности, глубокому внутреннему драматизму Andante Пятой симфонии занимает особое место среди медленных частей Чайковского. Создав здесь наисильнейший драматический конфликт, композитор придал новое значение лирической части в симфоническом цикле. Тематизм Andante исключительно выразительный и многогранный, выражает глубокий смысл. Как уже говорилось, образы Andante в какой-то мере родственны образам побочной партии первой части. Однако в них есть и многое новое по сравнению с Allegro. Три темы Andante представляют собой три различных лирических образа, выражающих различные чувства и состояния.

Восьмитактное аккордовое вступление к первой теме Andante играет существенную роль в создании основного характера музыки. Это — строгий четырехголосный хорал, состоящий из последования трезвучий и секстаккордов си минора, выдержанных в одинаковых длительностях, инструментованный альтами, виолончелями и контрабасами, чей мягкий, матовый тембр придает музыке особую строгость. Есть какое-то внутреннее величие в этих аккордах, верхний голос которых образует волнообразную восходящую мелодическую линию. Она несколько напоминает тему вступления к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» — образ патера Лоренцо. Сходство характера музыки заставляет вспомнить авторскую характеристику этого образа как одинокой души, стремящейся ввысь [18]:



«De Profundis!» — «Из глубины взываю!» Такая мысль приходит невольно, когда звучит этот строгий, возвышенный хорал, рождающийся в самых глубоких недрах оркестра. Аккорды вступления с их строгой мерностью, стройностью и величием в дальнейшем составят фон, на котором прозвучит первая тема Andante.

Если вернуться к первоначальным эскизам и наброскам симфонии и записям композитора, то с этой темой можно связать слова Чайковского: «Не броситься ли в объятия *веры*?» Однако, в конце 80-х годов вера для Чайковского не была исповедованием традиционной христианской религии. Он давно уже отказался от поисков обновления христианской религии и принял «религию природы». Не случайно его заинтересовала философия Спинозы с ее деизмом и этическими идеалами. Работая над симфонией «Манфред» в 1885 г., Чайковский выделил как свое жизненное кредо стихотворение Байрона «Молитва природе». Строки этого стихотворения, приведенные в главе о «Манфреде», могут служить своеобразным кредо религии природы Чайковского:

Твой храм — сиянье дня. А море,
Земля и небо — вот твой трон!

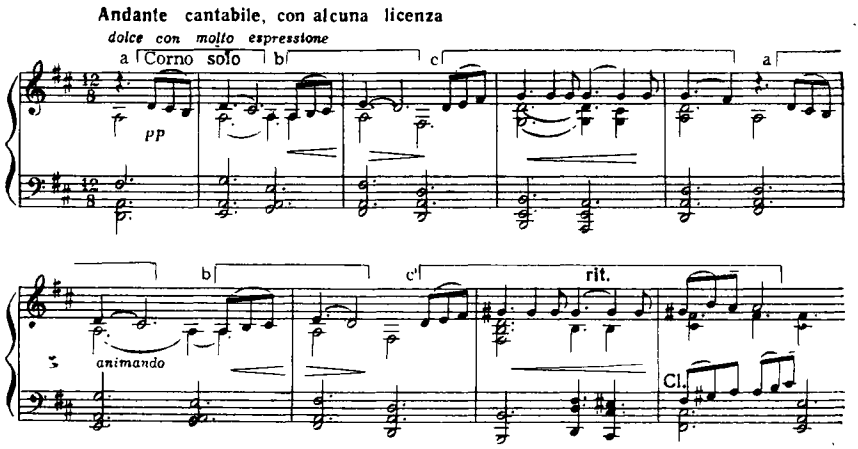
Первая тема Andante — подобна обращению человека со страстной мольбой к богу-природе. Молитвенно строгая, возвышенно-величавая мелодия свидетельствуют об особом характере лирического излияния. Мужественный и благородный голос валторны, которой поручена широко развернутая мелодия, произносит выразительнейший монолог.

Тема валторны — образец инструменальной мелодии Чайковского, в ос-

---

[18] См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959, стр. 237.

нову которой положена речевая декламация. Это — отнюдь не песенная тема, несмотря на мерность и периодичность ее строения. Однако это и не инструментальный речитатив и тем более не оперное ариозо. Здесь можно видеть пример плодотворного взаимопроникновения речевого и инструментального начал в мелодическом языке Чайковского. Период в 16 тактов на $^{12}/_{8}$ делится на два равных предложения близкого, но не одинакового мелодического содержания. В мелодии первого предложения, развертывающейся периодично по формуле: *a—b—c—a—b—c′* (где член *c* равен по протяженности двум первым вместе), ясно ощущается распетая речь с характерной повторностью наиболее важной интонации:



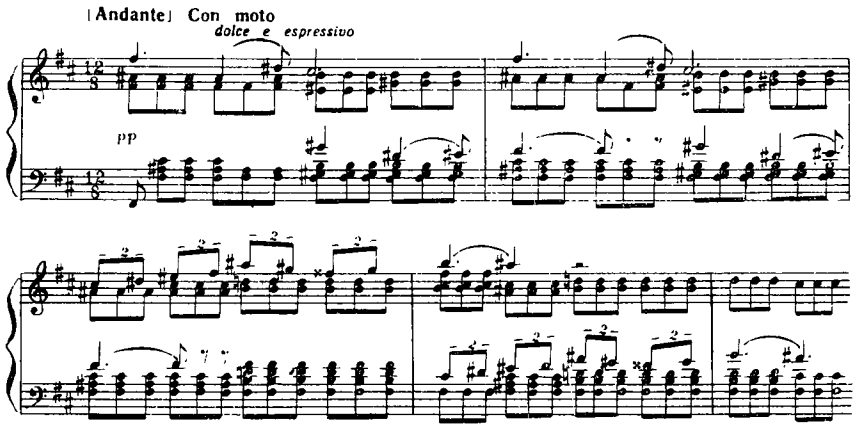
В то же время конструктивное строение темы говорит об инструментальных принципах развития мелодии. Сочетание того и другого придает теме валторны особый, неповторимый облик. Гармонизация этой мелодии выдержана в строгом, даже несколько аскетическом стиле, она не отвлекает основного внимания от мелодии. Это — чередование основных функций ре-мажорного лада — тоническое трезвучие и секстаккорд тоники, доминант-септаккорд в разных своих обращениях, субдоминанта в виде терц-квартаккорда II ступени. Задержания в мелодии на основных опорных гармониях отделяют мелодию от фона, придавая ей еще большую свободу. Смена трех разных аккордов (II_{34} — Д — Т) под повторяющимся, скандированным звуком *соль* выделяет эту местную кульминацию. Контуры мелодии образуют скрытый голос, направленный от I ступени к IV, что вводит в мелодию внутреннюю напряженность, потенциальный драматизм.

Второе предложение темы более распето, мелодия-диалог движется, в основном, в тех же контурах, что и в первом предложении. Однако интонации ее смелее, шире, в первых же ее мотивах звучит нисходящая септима, подъем к кульминационному звуку мелодии, повторенному на разных гармониях, более смел, более развернут. Гармонический язык здесь более красочен, не так строг, как в предшествующем предложении, в нем приобретают значение хроматические ходы и альтерации.

Первый раздел Andante написан в форме сонаты без разработки. Тема валторны занимает в ней положение главной партии. В репризе она несколько сокращена (до 12 тактов) за счет динамизации ее второго звена. Она иначе инструментована (мелодию теперь ведут виолончели в самом своем кантиленном теноровом регистре), фактура обогащена несколькими подголосками, из которых особенно выделяются мотивы-вздохи валторн и напевы гобоя. К концу изложения звучит малое Tutti.

Первая тема появляется в Andante еще раз в репризном разделе формы в целом, где и проводится с наибольшей широтой и полнотой. На этот раз оба проведения объединены вместе и представляют собой неуклонно нарастающую и динамичную репризную форму. Голоса скрипок, ведущих основную мелодию, богато развитые подголоски гобоя, мотивы валторн, фигурации деревянной группы и т. д. образуют сложную, многоголосную фактуру. Во втором проведении тему ведут все деревянные в сопровождении эффектного контрапункта валторн, на фоне бурных и разнообразных фигураций струнных. Это малое Tutti достигает насыщенности и динамики, оставаясь в то же время тонким и четким по рисунку отдельных линий. Первоначальный образ здесь приобретает характер высокой лирической патетики, в нем выступают черты драматизма.

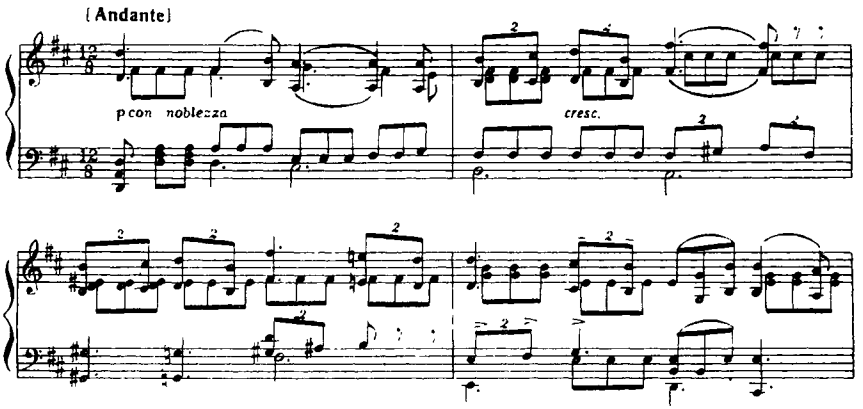
Вторая тема Andante, играющая роль побочной партии сонатной формы в первом разделе, одновременно родственна и контрастна первой. Она также проводится неоднократно. Первое проведение лишь намечает в самых общих чертах образ; второе и третье (в репризе) раскрывают его во всей глубине и широте развития. В основе второй темы лежит короткая попевка спокойного, светлого характера, которой отвечает более плавная. «говорящая» фраза с оттенком элегичности:



Фактура вносит много тонких деталей: сочетание трольного ритма легких аккомпанирующих аккордов с дуолями мелодии, диалогическое изложение темы (гобой и валторна), мягкое заключение солирующих кларнета и фагота, повторяющих первый мотив. Впервые тема эта звучит в то-

нальности фа-диез мажор с переменной VI ступенью. Эта тональность после ре-мажорного изложения темы главной партии кажется более светлой и яркой, что воплощает идею «луча света». Она звучит более спокойно, более просто, чем первая тема и производит впечатление общего просветления. В своем полном проведении она может быть причислена к наиболее типичным лирическим мелодиям Чайковского [19]. Две волны, не равные по величине, вырастают из одного тематического зерна — основного мотива. В новом варианте тема превращается в симфоническую песню, необычайно широко раскинувшуюся. «Словно река в половодье,— пишет Б. В. Асафьев,— льется привольно растущая песнь. Только в стране, где царствуют беспредельные равнины, может возникнуть, вширь и вглубь распростертая, охватывающая беспредельное пространство песенная речь...» [20].

Вторая волна темы-песни, исходящая от того же начального мотива, представляет собой грандиозную восходящую секвенцию, которая развертывается как бы с трудом, подымаясь по хроматическим полутонам, с частыми повторениями звуков — их скандированием — с заметным ростом звучности в каждом такте, с выразительнейшим гармоническим развитием. Секвенция приводит к кульминации, в роли которой выступает реприза основного мотива-зерна темы, звучащего здесь по-иному, более драматично и патетично, чем в начале. Короткое нисхождение завершается мягкой успокаивающей каденцией на мотиве темы.



Достаточно беглого взгляда, чтобы убедиться в огромном значении гармонического развития темы. Нетрудно заметить переменный характер лада, колеблющегося между ре мажором и си минором при преобладании мажора. Ладовая двузначность выступает уже в первом изложении темы (см. пример). Гармоническое развитие усиливает переменность лада. Ряд аккордов секвенции можно отнести и к ре мажору и к си минору. В такте

---

[19] Л. А. Мазель подробно анализирует эту тему в качестве примера типичных для Чайковского лирических тем. См. Л. А. Мазель. О мелодии. М., 1957, стр. 260—262.

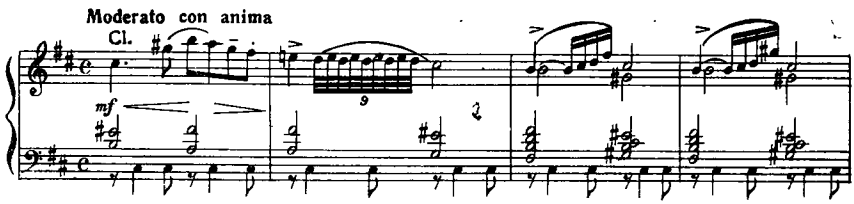
[20] Игорь Глебов. Инструментальное творчество Чайковского. П., 1923, стр. 26.

перед кульминацией ясно подчеркнут поворот к си минору. Выразительная сила репризы исходного мотива заключена в его гармонизации квартсекстаккордом си-минорного трезвучия, впрочем, быстро переходящего в доминантовую гармонию ре мажора, после чего уже устанавливается господство ре мажора.

Проведение этой темы в третьем разделе Andante, где она служит генеральной лирической кульминацией, отличается главным образом фактурой, тембровой раскраской и динамикой оттенков. В главном кульминационном проведении темы в третьем разделе второй части тему играют почти все инструменты, причем один из голосов ведет тромбон. Это проведение именно и могло вызвать ассоциацию с весенним половодьем. В коде тема звучит приглушенно; здесь использован первоначальный ее вариант с трогательной и щемящей интонацией, типичной для гармонического мажора и придающей музыке оттенок элегичности. После трагического столкновения светлого образа с фатальным звучание побочной темы в коде производит впечатление сновидения или воспоминания.

Кроме двух тем крайних разделов, большое значение в драматургии Andante имеет тема среднего раздела.

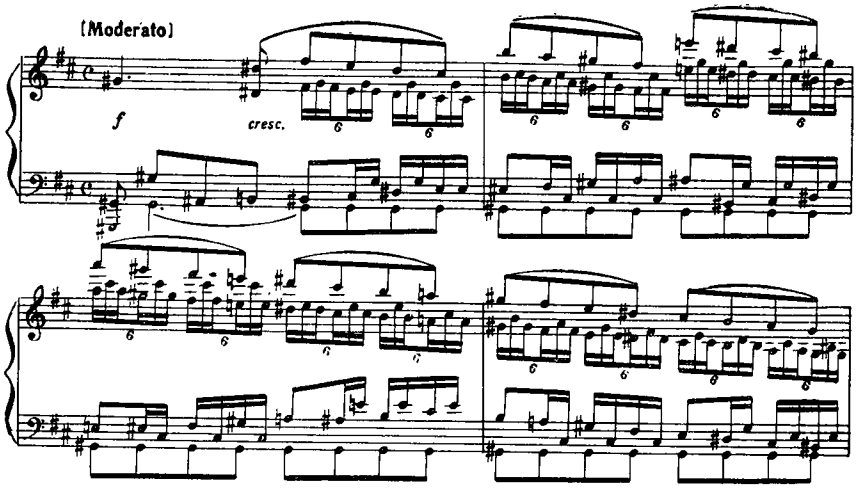
Средний раздел Andante противостоит крайним по характеру и настроению музыки. Основная тема здесь широко и драматично развита; первоначально возникает мягкий и простодушный образ, слегка оттененный грустным чувством. Интонационно тема близка лирическим песням Украины. Нам уже приходилось проводить параллели к этой теме из украинского и русского фольклора [21]:



Однако суть среднего раздела Andante не в народном характере темы. Очень скоро она теряет его, превращаясь в патетический скорбный образ, столь типичный для Чайковского. Уже секвенция струнных, начинающаяся после двукратного проведения темы (кларнет и фагот), выявляет потенциальные драматические черты. Вторая волна в развитии образа, начинающаяся с нового проведения темы (на этот раз в ми-бемоль миноре, в виде диалога деревянных), приводит к острому драматическому взрыву. На этом новом этапе развития тема становится поистине трагическим образом. Мягкая напевная фраза, завершающая мелодию, заменена возгласами отчаяния и безысходной тоски; они наслаиваются друг на друга на фоне выдержанного доминантового органного пункта, диапазон растет, фактура насыщается волнующейся фигурацией струнных:

---

[21] См. Н. Туманина. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962, стр. 245.



Этот напряженнейший, полный огромного драматизма предикт внезапно прерывается резким голосом медных, вступающих с темой интродукции.

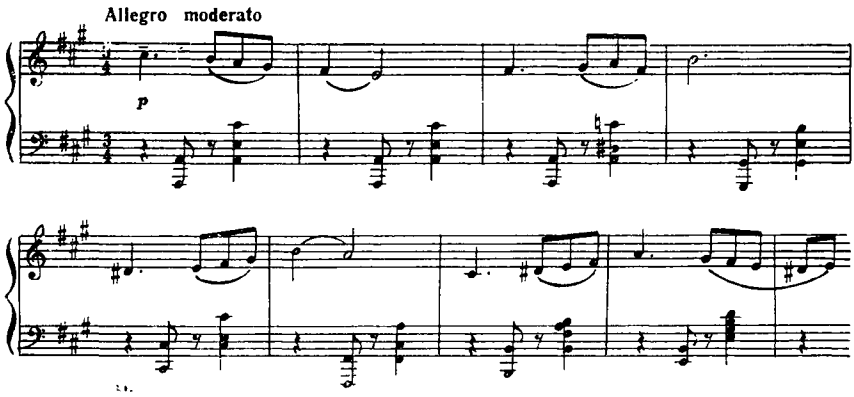
В общем построении Andante, в закономерностях его композиции ясно сказались принципы подлинно-симфонической драматургии. Andante — этот акт инструментальной драмы и все принципы его формообразования связаны с его драматическим характером. Четыре образа, сопоставленные в нем, несут различную функцию и по-разному раскрывают содержание музыки. «Тема валторны» с каждым разом приобретает все бóльшую силу и страстность, ее можно связать с образом условного героя симфонии, возносящего мольбы к природе. Вторая тема также развиваясь, звучит с большей страстью и покоряющим обаянием. Это — образ счастья и радости жизни, образ Прекрасного,— в котором соединились ощущения природы, ее красота, все светлые, животворные чувства. Две эти темы не противоречат друг другу, скорее они создают единый многогранный образ, полный возвышенного чувства. Тема среднего раздела раскрывает трагическую сторону жизни человека, его страдания, поиски путей в жизни; она в какой-то мере соприкасается со сферой главной партии первой части. Эта тема противостоит двум первым, но не как антагонистически контрастный образ, а как иное состояние души того же человека. Подлинным, острым и непримиримым контрастом звучит в Andante лишь тема интродукции, приобретшая здесь активный и энергичный вид зловещего сигнала, призывающего к страшным битвам. Она звучит дважды, но появляется в различных фазах развития драмы и имеет разный смысл. Впервые она как бы врывается вместо ожидаемой лирической кульминации, подготовленной развитием темы среднего раздела; второй раз она низвергается, как гром с ясного неба, в момент наивысшего расцвета лирического образа. Это проведение звучит особенно остро (гармония уменьшенного лада!).

Значение этого момента инструментальной драмы невозможно понять иначе, как крушение всех надежд и идеалов.

Во второй части с наибольшей силой отразилась трагическая сторона симфонии: ни «объятия веры», ни погружение в мир природы не могут спасти человека от грозных призывов судьбы.

Третья часть симфонии более, чем какая-либо другая, отстраняет трагическое начало; здесь впервые появляются опоэтизированные жанровые образы окружающей природы и быта. Чайковский назвал ее «Вальсом», подчеркнув тем самым жанровую природу музыки. Эта часть играет в цикле роль скерцо в танцевальной форме, смягчающего противоречия драматизма первых двух частей и отвлекающего от трагического действия.

«Вальс» написан в трехчастной форме, и в нем развиты две темы (крайних частей и средней части). В какой-то мере они различны (контраст тональности и лада, фактуры), но в целом очень хорошо соответствуют друг другу, создавая общую поэтичную атмосферу светлого лирического интермеццо. Как известно, Чайковский первоначально предполагал использовать тему вальса во второй части. Однако, задумав придать второй части центральное значение в конфликте симфонической драмы, он создал для нее новые темы, а ранее предполагавшуюся перенес в третью часть. Она, хотя и связана с лирикой Andante, но имеет другой характер:



Она более объективна, чем темы второй части, ее назначение не столько в том, чтобы раскрыть внутренний мир героя, сколько создать образ красоты окружающего мира, передать поэзию каждодневной жизни. Чайковский и раньше неоднократно обращался к мелодиям в вальсовых ритмах для выражения красоты и прелести простой, исполненной немудреных радостей жизни. В третьей части Пятой симфонии жанровый элемент использован для своеобразного противопоставления глубокой и сложной музыки второй части нежным и цельным чувствам, вызываемым созерцанием окружающего мира. Погрузившись в мир простой жизни, очарованный прелестью бытия, герой симфонии как бы отдыхает от битвы жизни, набираясь душевных сил в общении с миром Прекрасного, заключенного в явлениях обыденной жизни.

«Вальс» Пятой симфонии не похож на большие балетные вальсы Чайковского. Это — простодушная поэма лирического содержания, искреннее повествование о природе и быте в форме танца. Средний эпизод посвящен образам природы. Тема его, несколько напоминающая аналогичные образы из других, более ранних сочинений композитора, вызывает ощущение «свежего ветра». Проходящее сквозь все голоса и регистры оркестра движение шестнадцатыми создает ощущение стремительно бегущего потока жизненных впечатлений. Грациозная, привлекательная своей приветливой распевностью тема-вальс неназойливо сменяет это движение. Тема вальса светла и спокойна. Не следует ждать от нее лирических подъемов чувств большого масштаба или страстных высказываний. Она скромна и сдержанна в своей целомудренной прелести, напоминая русскую весну в начале апреля, когда в природе господствуют акварельно-нежные краски.

В конце «Вальса» звучит тема интродукции, проходя подобно сумрачной тени в глубоком среднем регистре оркестра (низкие кларнеты и фаготы). Ее ритмика применяется к ритмике вальса, энергичный мотив нисходящих аккордов звучит мягкими синкопами. Как разгадать смысл введения этой темы в заключение «Вальса»? Может быть, она знаменует возвращение к тягостному раздумью, к душевной тоске, которую не смогло прогнать радостное созерцание Красоты? Может быть, это отблеск грозной судьбы, притаившейся в мире Прекрасного и поджидающей свою жертву? Тема здесь явно «замаскирована», она проходит как бы «внутри» «Вальса», составляя его скрытый второй план.

Финал симфонии — последняя фаза развития драмы, последний этап борьбы в битве жизни. Уже говорилось о том большом значении, которое приобретает в нем тема интродукции, преобразованная в торжественный и величественный, а порой и грозный марш. Однако превращение образа «полнейшего преклонения перед судьбой» в образ гордого мужества не решает полностью проблему финала Пятой симфонии, наиболее трудной для понимания части, столь различно толкуемой в литературе.

Возможно, что в недовольстве композитора Пятой симфонией, не оставлявшем его долгое время, какую-то роль играла неудовлетворенность финалом симфонии. Говоря в письме к Н. Ф. фон Мекк о «неискренности» музыки Пятой симфонии, Чайковский, может быть, имел в виду именно финал. По идее последняя часть симфонии должна была разрешить все противоречия, которые возникли в предшествующих частях, как последний акт драмы должен дать полную ее развязку. Этого не получилось, и композитор, чувствуя недостатки финала, распространил недовольство им на все произведение.

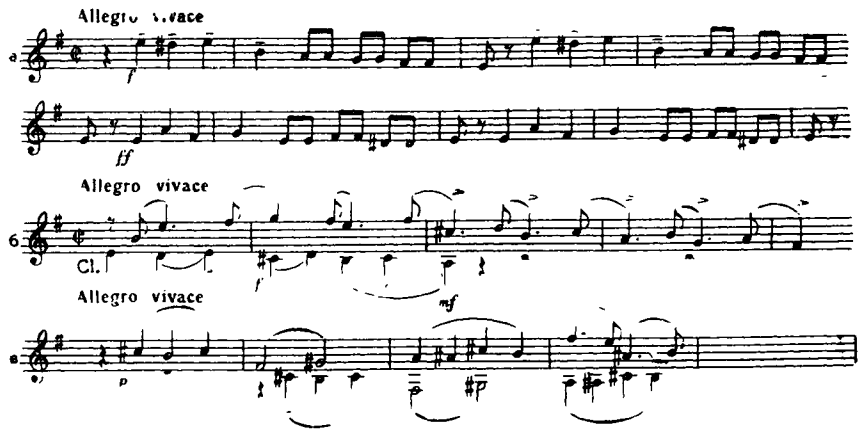
Однако финал Пятой симфонии с его оригинальным тематизмом, со стремительным развертыванием образов и неожиданными поворотами в их развитии производит достаточно сильное впечатление.

Замечательна прежде всего тема главной партии с ее быстро несущимся движением, сметающим все на своем пути. Исследователи находили в этой теме плясовые ритмы, видели в ней отражение чуть ли не трепака. Острота ритма и связь его с ритмами русских плясовых песен придают этой теме особый оттенок. Именно стремительное, проносящееся как бы через

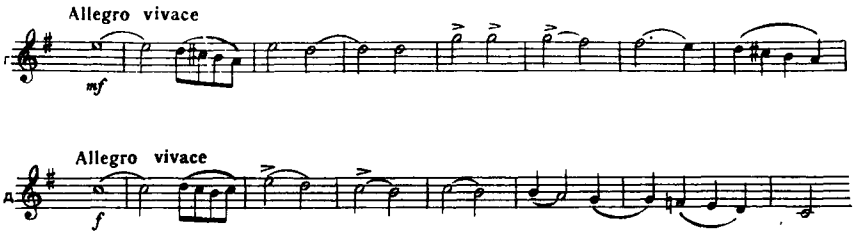
все препятствия движение, активность плясовой ритмики выявляют в этом образе то главное, что он в себе несет. Это — мысль: «Вперед! Вперед, во что бы то ни стало! Препятствия! Вздор»!» — мысль, сформулированная композитором при планировании новой симфонии под заглавием «Жизнь» [22]. Но еще до этого замысла в финале Пятой он обращается к образу неуклонного движения вперед.

Главная партия «задает тон» всем другим темам экспозиции и создает импульс стремительного непрерывного движения. В Allegro финала нет границ между главной и связующей, новые темы вытекают из предшествующих и развертываются как продолжение общего развития. Тема главной партии с некоторым изменением звучит в связующей (в партиях кларнетов и фаготов), в то время как у гобоя появился новый «порхающий» мотив, начинающийся с интонации восхождения к терцовому тону лада. С начального характерного оборота темы главной партии начинается и вторая тема связующей, изложенная в диалогически-канонической фактуре. Из удалой, мужественной главной темы образовалась изящная и нежная лирическая. Но вскоре все это стирается единым взмахом-штрихом удара Tutti. Чувствуется приближение кульминационного момента, и он действительно наступает. Появляется тема побочной партии — энергичная и четко ритмованная мелодия, в контурах которой трудно узнать измененные черты темы солирующей валторны из Andante. Новая тема развертывается на фоне упорно звучащих, чередующихся звуков — *соль* и *ля* в низком регистре оркестра, в самой его глубине. Мрачно и фатально звучащий секстаккорд ми минора (II ступень тональности побочной партии — ре мажора) переходит в секундаккорд доминанты. На этом напряженно звучащем фоне эффектно появляется напевно-взлетающая мелодия побочной партии, которая становится образом необычайной энергии и воли.

О пути интонационного развития тематизма Allegro дает представление сопоставление отдельных тем друг с другом:



[22] См главу «Шестая симфония»



Стремительное развертывание образов в экспозиции как бы внезапно «натыкается» на тему интродукции. С нее начинается новый раздел формы — разработка. Allegro отличается от обычной сонатной формы особенностями, связанными с внедрением темы вступления на всех наиболее значительных гранях. Первый раздел разработки — яростный взрыв борьбы, выраженный в противопоставлении темы интродукции, звучащей здесь гордо и жестко, бурным пассажам струнных и деревянных, как бы заполняющим все регистры. Музыка приобретает все более суровый и грозный характер; постепенно в тему интродукции проникают интонации главной партии Allegro. Начинается новый этап разработки — энергичное развитие темы главной партии, усложненное — гармонически и полифонически — введением «гармонии смерти» и жестким контрапунктом медных.

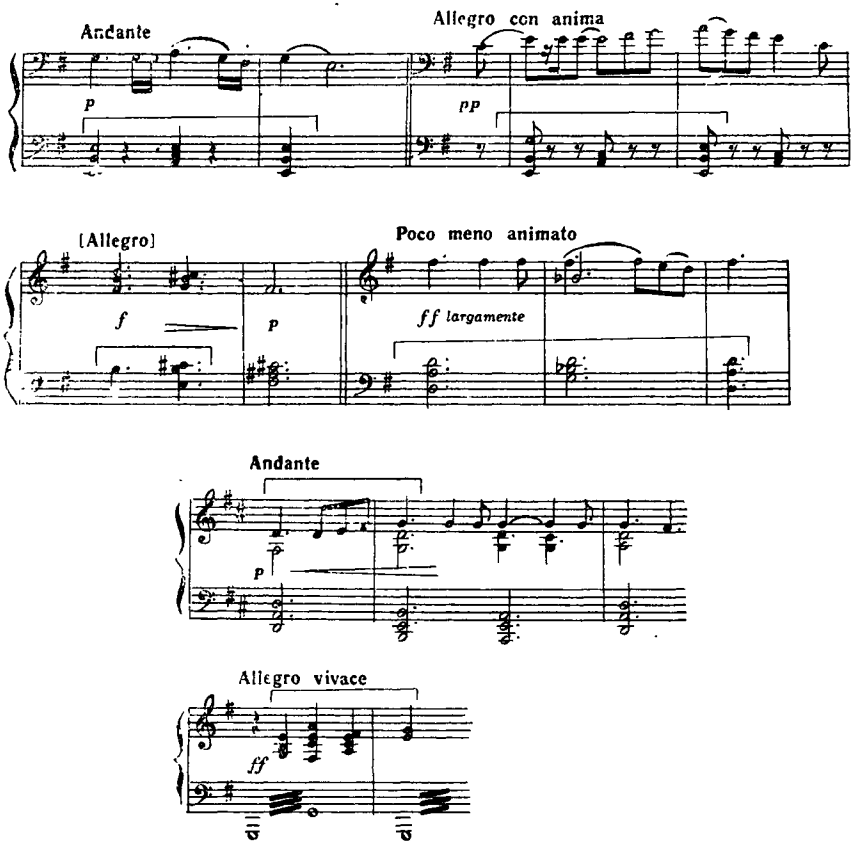
Когда борьба вступает в наиболее острую фазу, появляется энергичная, светлая тема побочной партии. С нее начинается новая фаза разработки. Кажется, что светлые силы берут верх, мужественно и торжествующе звучит тема побочной. Но внезапно прорывающиеся синкопированные аккорды останавливают движение, все элементы сковываются, музыка «топчется на месте», не находя путей дальнейшего движения. Духовые играют выразительный вариант темы интродукции, приобретающий здесь скорбный, трагический характер. Вынужденная статика разрешается в бурном вступлении сильно динамизированной репризы главной партии.

Вступление репризы — новая стадия развития драмы. Реприза звучит как некая кульминация скорби. В высоких голосах оркестра проходит новый мотив, родственный тематизму первой части с выразительной интонацией, восходящей к VI ступени, с ее опеванием и возвращением к исходу. В нижних голосах оркестра звучит тема главной партии, контрапунктически соединяясь с новым мотивом. Постепенно восстанавливается энергичное движение, характерное для экспозиции. Однако после проведения побочной партии наступает главная кульминация всего финала; она имеет ярко выраженный трагический характер. На органном доминантовом басу с необычайной силой звучит декламационный мотив темы интродукции; его интонируют медные инструменты в то время, как струнные играют нисходящую линию мелодии, полную безысходной печали. Длительное скандирование одного звука (*си*) в грозном ритме сигнала тревоги дополняет картину и не дает возможности истолковать развязку драмы иначе, чем трагически. Ни торжественная, величавая кода с блестящим проведением марша-гимна (мажорный вариант темы интродукции), ни быстрое заключение, в котором использованы стремительно-летящие мотивы и ритмы

связующей партии, не производят впечатления полного, оптимистического разрешения конфликтов драмы. Как уже говорилось, окончание симфонии может быть воспринято как развязка трагедии, в которой герой гибнет, но одновременно утверждается бессмертие жизни и природы.

Многое в Пятой симфонии предсказывает будущие трагические сочинения Чайковского. Противопоставление образов душевной скорби и ужаса образам неуклонного стремительного движения, появляющееся в Шестой симфонии, отчасти намечено сопоставлениями образов финала Пятой. Выражение глубокой душевной драмы путем превращения лирических образов в трагические предвосхищает «Пиковую даму».

Единство симфонического развития и родство интонационных комплексов в Пятой симфонии выделяет это произведение. Многогранность тематизма симфонии сочетается с единым принципом его развития. Заложенная в теме интродукции плагальная интонация I — IV отражена во многих образах симфонии:



Тональный план цикла широко развивает систему ми минора. В первой части имеют большое значение две тональности: ми минор и ре мажор. Во второй части тональность ре мажор, господствующая в образах побочной партии первой части, является главной. Средний раздел идет в фа-диез миноре, который будет развит в «Вальсе», а конфликт лирических образов и темы интродукции связан с внедрением уменьшенного лада.

«Вальс» написан в ля мажоре, тональности доминанты ре мажора. Имеет значение также ми мажор (главная тональность цикла). Музыка финала опирается на те же тональности, что и первая часть — ми мажор (минор), в побочной партии снова появляется ре мажор, служащий основной тональностью второй части.

Тональный план всего цикла утверждает господство главной тональности — ми — во всем ее могуществе. В этой приверженности к главной тональности заключена, как уже упоминалось, идея трагической замкнутости, несмотря на яркость ре-мажорных образов, на эпизоды борьбы и протеста. Тональный план цикла можно изобразить следующей схемой:

1-я часть: $\frac{e}{\text{интродукция}} - \frac{e-h-D}{\text{экспозиция}} - \frac{d-h-D-es-d}{\text{разработка}} - \frac{e-cis-E}{\text{реприза}} - \frac{e}{\text{кода}}$;

2-я часть: $\frac{h-D-Fis-D}{\text{экспозиция}} - \frac{fis-h-cis-gis}{\text{средняя часть}} - \frac{D}{\text{реприза}}$;

3-я часть: $\frac{A}{\text{первый раздел}} - \frac{fis-A-E}{\text{средняя часть}} - \frac{A}{\text{реприза}}$;

4-я часть: $\frac{E}{\text{интродукция}} - \frac{e-D-A-D}{\text{экспозиция}} - \frac{C-e-H-e}{\text{разработка}} - \frac{e-E-e}{\text{реприза}} - \frac{E}{\text{кода}}$.

В этой схеме ясно видно единство тональных планов частей и сходство их друг с другом.

Тембровая драматургия Пятой симфонии отражает развитие образного содержания. Дифференциация оркестровых групп доведена здесь до предела в связи с «театрализацией» инструментовки. Распределение «ролей» вытекает из характерной для Чайковского трактовки тембров. Струнные инструменты с их мягким и живым звуком играют главную роль в лирических эпизодах симфонии. Все наиболее выразительные и глубокие лирические излияния, как, например, связующая и побочная партии первой части, драматические проведения главной партии этой же части, репризные проведения «темы валторны» и темы «светлого луча» в Andante, тема вальса в третьей части,— все это обретает живой облик в тембре струнных. Деревянные духовые, как всегда у Чайковского, трактуются очень широко и многогранно. Низкий регистр кларнетов и фаготов символизирует мрачные, зловещие образы. Таковы прежде всего тема интродукции в ее основном варианте и тема главной партии первой части. В то же время тембр

кларнетов и гобоев в их светлом регистре связан с образами Прекрасного или Скорбного (средний раздел второй части).

Особая роль отведена медной группе. За исключением соло валторны, с которого начинается Andante, тембр медных инструментов использован в связи с образами, противостоящими лирическим. Такова роль медной группы в момент внедрения темы интродукции в Andante или в разработке финала, где теме медных противостоит остальной оркестр. Блестящая сторона тембра медных использована в эффектном заключении симфонии, где они исполняют мажорный вариант темы интродукции.

●

Пятая симфония — важный этап в творчестве Чайковского 80-х годов. Она непосредственно связана с основной, генеральной линией его творчества. Рожденная в мрачную эпоху безвременья, отразившая тяжелые душевные переживания автора, она воплотила высокий дух гуманизма и тяготение к свободе и счастью. И хотя развитие ее образов в конечном счете приводит к трагической развязке, огромный накал высоких чувств, стремление к Прекрасному и Возвышенному, глубоко человеческое отношение к жизни сказалось в музыке вдохновенным выражением самых чистых и благородных чувств.

«Моцартиана». Увертюра «Гамлет». Симфоническая баллада «Воевода»

Любовь к Моцарту прошла через всю жизнь Чайковского. Она дала толчок, пробудивший в ребенке музыканта; музыка «лучезарного гения» сопутствовала Чайковскому в годы учения и позже. Он преклонялся перед Моцартом. В дневнике 1886 г. Чайковский записал: «По моему глубокому убеждению, *Моцарт* есть высшая, кульминационная точка, до которой *красота* досягала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к *чему-то*, что мы называем *идеал*, как он» [1].

Лучшим подарком в жизни Чайковского было полученное им от П. И. Юргенсона к новому — 1889 году — полное собрание сочинений Моцарта [2].

Моцартовское начало явно ощущается в Серенаде для струнного оркестра и в произведениях позднего периода творчества Чайковского, более всего — в «Пасторали» из «Пиковой дамы», где он сознательно подра-

---

[1] «Дневник П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 212.

[2] Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Leipzig, Breitcopf und Härtel. Чайковский писал Юргенсону: «Алексей исполнил все, как ты ему велел, т. е. сюрпризом устроил елку, и около нее лежал мой бог, мой идол, мой идеал, представленный всеми своими божествами произведениями».— П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М. 1952, стр. 107.

жал Моцарту. Несколькими годами раньше — в 1887 г., Чайковский выразил свою любовь к Моцарту оригинальной данью его памяти: оркестровал фортепианные произведения Моцарта, назвав сюиту «Моцартианой».

Мысль составить сюиту из фортепианных сочинений Моцарта, оркестрованных на классический состав, относится еще к 1884 г., когда Чайковкий сочинял финал Третьей сюиты. В дневниковой записи от 17 мая 1884 г. читаем: «Играл Моцарта и восхищался. Мысль о сюите из Моцарта» [3]. Но воплощение замысла было отложено на несколько лет. В 1886 г., сочиняя «Чародейку», Чайковский продолжал думать о сюите и выбирал фортепианные пьесы Моцарта для нее. 4 февраля 1886 г. он записал в дневнике: «В магазине Юрг[енсона] выбирал вещи Моцарта для сюиты» [4]. Возможно, что материал для сюиты был отобран уже тогда. Однако только после окончания оперы, живя в спокойной обстановке в Боржоме летом 1887 г., Чайковский принялся за инструментовку сюиты. Возможно, что он хотел отметить столетие со дня первого представления своей любимой оперы Моцарта «Дон Жуан».

Работа прервалась с отъездом в Аахен. И хотя там ему можно было работать лишь урывками, партитура была закончена к 28 июля 1887 г. Первое исполнение «Моцартианы» состоялось в Москве 14 ноября 1887 г. под управлением автора.

В «Моцартиану» вошли три фортепианных произведения Моцарта и одно хоровое: «Жига», «Менуэт», молитва «Ave verum» и тема с вариациями [5]. Цель, воодушевлявшая Чайковского в работе над инструментовкой пьес Моцарта, была высказана им в предисловии к первому изданию партитуры: «Большое количество превосходных мелких сочинений Моцарта, вследствие непонятной причины, мало известны не только публике, но и многим из музыкантов. Автор арранжировки сюиты, озаглавленной «Mozartiana», имел в виду дать новый повод к более частому исполнению этих жемчужин музыкального творчества, непритязательных по форме, но преисполненных недосягаемых красот» [6].

Чайковский выбрал для сюиты произведения, в достаточной мере типичные для стиля Моцарта. Они образовали цикл, в котором добрую половину времени занимала последняя часть, своеобразный «цикл в цикле» — тема, 10 вариаций и кода. Первые же три части расположены следующим образом: «Жига», наиболее близкая к старинным формам, с характерными приемами имитационного развития; затем «Менуэт» — изящная, лирическая пьеса, пленяющая грацией танцевального движения, передающая в полной мере аромат музыки Моцарта. Третьей идет чисто лирическая пьеса «Молитва», оркестрованная противопоставлением струнных,

---

[3] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 22.

[4] Там же, стр. 34.

[5] По каталогу Кёхеля это №№ 574, 355, 618 и 455. Хор «Ave verum» был взят Чайковским в переложении Листа для органа. Он входит в серию «Kleinere geistliche Gesangwerke». Тема вариаций заимствована Моцартом из комической оперы Глюка «Пилигримы в Мекку».

[6] См. Полное собрание сочинений П. И. Чайковского, т. 20. М., 1946, примечания, стр. 367.

как бы играющих роль поющего хора, и деревянных духовых, имитирующих звучность органа. Блестящий финал с танцевальной (в ритме гавота) темой и разнообразными оркестровыми вариациями завершает сюиту. Таким образом, в «Моцартиане» в какой-то мере отражен принцип построения цикла классической симфонии.

Характеризуя свою работу над музыкой Моцарта, Чайковский писал П. И. Юргенсону из Боржома 24 июня 1887 г.: «...около часу в день занимаюсь инструментовкой фортепианных вещей Моцарта, из которых к концу лета должна образоваться *сюита*. Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и *новости* характера (*старина в современной обработке*), предстоит большая будущность» [7].

Однако полностью воспроизвести стиль Моцарта Чайковскому не удалось. В его сюите нет того тонкого артистизма, той необычайной легкости и прозрачности оркестровой фактуры, той мягкости звучания, которыми отличается каждое произведение «лучезарного гения». Но все же Чайковский создал в «Моцартиане» партитуру с оригинальными качествами. Здесь мы встречаем и принцип «концертирования» отдельных инструментов (в вариациях финала), и тонкое плетение движущихся гармонических голосов (в «Менуэте»), и имитации в старинном роде (в «Жиге»), и скромное, чисто гармоническое использование медных инструментов и т. п.

Как и свойственно музыке XVIII в., в «Моцартиане» выражены начала танцевальное и песенное. Все это вместе взятое создает в партитуре Чайковского очень удачную стилизацию, представляющую одну из второстепенных, но интересных сторон стиля его позднего периода.

●

Летом 1888 г., после окончания Пятой симфонии, Чайковский создал программную симфоническую увертюру-фантазию «Гамлет», по Шекспиру. История этого произведения уводит в 70-е годы. Сюжет «Гамлета» был предложен композитору Модестом Ильичом в 1876 г. вместе с сюжетами шекспировского же «Отелло» и стихотворением Лермонтова «Тамара» [8].

Чайковского больше других сюжетов привлек «Гамлет». Он ответил Модесту Ильичу, что «Гамлет» «ему весьма нравится, но чертовски трудно» [9]. За четыре года до того, рецензируя постановку оперы А. Тома «Гамлет», Чайковский выразил свое понимание шекспировского произведения и высказал сомнение в том, возможно ли передать музыкой идею трагедии и образ самого принца датского.

Он писал: «Между германскими композиторами не нашлось до сих пор ни одного, который бы решился приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа не только в оперной форме, но даже в симфонической, более других родов музыки способной выразить ту глубокую

---

[7] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 63.

[8] М. И. Чайковский писал: «Не хочешь ли Гамлета? Мне кажется, его прелестно можно бы было устроить в трех частях: 1) Эльсинор и Гамлет до появления тени отца; 2) Полоний (скерцандо) и Офелия (adagio); 3) Гамлет после появления тени. Его смерть и Фортинбрас».— П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 59—60.

[9] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 59.

идею, на которой Шекспир построил бессмертный тип своего датского принца... Композиторы германской школы понимали, что для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души,— совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которою проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верования в хорошие стороны человеческой души» [10].

Вероятно, именно рациональное начало в образе Гамлета, которого он представлял себе ироническим скептиком, смутила молодого композитора. Прошли годы. Композитор глубже проник в многогранность образа Гамлета; он увидел в нем трагическую фигуру человека, мятущегося между велениями чувства и сковывающей его силой ума, в какой-то мере близкого современности, и стал подумывать о музыкальной интерпретации этого образа. Так, в 1885 г. он записал на своем бюваре мотив, под который поставил начальные слова монолога Гамлета: «To be, or not to be».

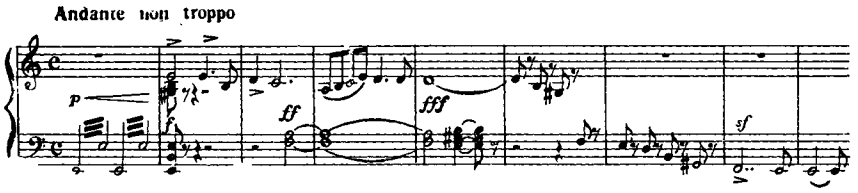
Было ли это наброском нового симфонического сочинения или просто перенесением в декламационный мотив слов Гамлета, взятых безотносительно к шекспировскому произведению, сказать невозможно. В 1887 г. Чайковский снова сделал в записной книжке несколько набросков под датой 12 сентября и снабдил их подписью: «Гамлет». В дневниковой записи от 9 сентября читаем: «Неудачная 2-я тема Гамлета», что, по-видимому, относится к несохранившимся эскизам, после которых были сделаны новые (12 сентября), также не удовлетворившие композитора. До начала следующего года Чайковский не возвращался к замыслу «Гамлета». Но весной 1888 г. некое обстоятельство подтолкнуло работу над шекспировской темой: актер французского драматического театра Люсьен Гитри, бывший в дружеских отношениях с Чайковским, обратился к нему с просьбой написать музыку для постановки двух сцен из «Гамлета», которые он намеревался сыграть в благотворительном спектакле. Это были сцена «мышеловки» и свидание Гамлета с матерью. Впоследствии оказалось, что спектакль не состоится, но Чайковский уже увлекся и решил сочинить симфоническую увертюру-фантазию для большого оркестра. Это совпадало с его давнишним желанием. Партитура «Гамлета» была окончена 7 октября 1888 г. Новое сочинение было посвящено Григу в память дружеских встреч в Лейпциге и Берлине в начале 1888 г.

«Гамлет» представляет совсем иную линию в симфонизме Чайковского, чем Пятая симфония. Это — программное романтическое произведение, близкое по эстетике берлиозовскому симфонизму. В «Гамлете» ясно выступает театрально-картинное начало, нетипичное для Чайковского. Изобразительная конкретность образов и отдельных тем, их расположение позволяют увидеть в увертюре-фантазии отражение ряда сцен трагедии Шекспира. Развернутое медленное вступление тревожно-драматического характера вызывает ассоциации со сценой в галерее, где Гамлет встречается с тенью убитого отца. Мрачный, приподнято-драматический и в то же

---

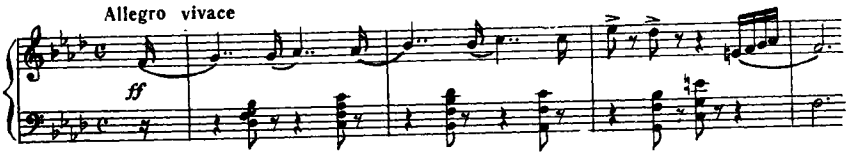
[10] Там же, т. II. М., 1953, стр. 103.

время таинственный колорит музыки подтверждает это. Главная тема вступления — суровый, декламационный речитатив, несколько напоминающий лейттему Манфреда, типично романтический образ Судьбы или Рока с характерными внезапными «срывами», с настойчивым, активным, декламационным ритмом — символ неотвратимости судьбы, свершения ее предначертаний:

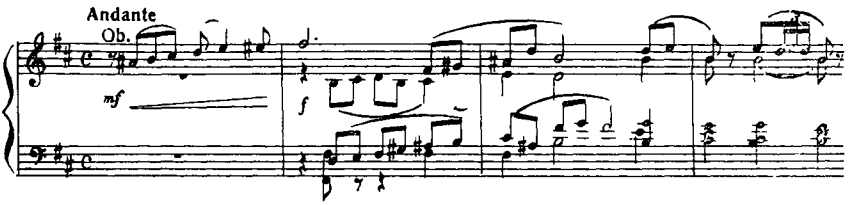


Тема судьбы появляется и в сонатном allegro, особенно важна ее роль в предъикте перед эпизодом смерти Гамлета; из темы судьбы рождается и тема коды — мрачного траурного шествия.

Раздел главной партии посвящен образу героя. Энергичная и одновременно взволнованно-смятенная музыка идет в четком ритме быстрого марша. Чайковский подчеркнул в образе Гамлета героические черты, а не его скепсис и иронию. Тема главной партии, бурная, эффектно оркестрованная и широко развитая уже в экспозиции, создает суровый образ, полный непреклонной воли:



Раздел побочной партии, контрастный предыдущему, рисует образ Офелии и любовь Гамлета к ней. Этот эпизод ассоциируется со сценой безумия Офелии и монологом Гамлета на кладбище у могилы Офелии. Нежная и грустная мелодия гобоя — тема Офелии,— сопровождаемая голосами других деревянных, вносит в музыку колорит печально-элегической пасторальности. Современники Чайковского, в частности, М. А. Балакирев, находили в мелодии побочной партии сходство с русской лирической народной песней. В то же время в теме Офелии ясно выступают черты сходства с норвежской народной лирикой, знакомой Чайковскому по музыке Грига. Песенный характер темы Офелии и романтический колорит этого эпизода заставляет вспомнить Офелию, в безумии смешивающую правду и вымысел, поющую бессвязные песни. Несмотря на контрастность образа Офелии по отношению к образу Гамлета, в заключительных мотивах обеих тем есть общность интонаций:



Вторая тема побочной партии — образ любви Гамлета к Офелии. Певучая, светлая лирика этой темы с ее гибкими, мягко волнообразными контурами мелодии, с выразительными интонациями широких ходов напоминает лирические темы из ранних программных сочинений Чайковского и, прежде всего, тему любви из симфонической фантазии «Буря». Композитор воспользовался давно знакомыми и привычными интонациями лирически взволнованной мелодии, из-за чего тема любви в «Гамлете» не воспринимается как свежий, по-новому преломленный образ.

Заключительная партия составляет самостоятельный раздел. Это — образ юного принца Фортинбраса, героя-воина, отмстившего за своего отца. Энергично звучит эта тема-марш в тембре медных. Развивающий характер темы позволил построить на ней грандиозное нарастание перед кульминационным эпизодом смерти Гамлета. Именно напряжение, вызванное длительной драматической разработкой темы Фортинбраса, приводит к взрыву — моменту, символизирующему смерть Гамлета.

Заключение увертюры, как уже говорилось, идет в характере траурного шествия. Это — как бы последняя сцена трагедии, где Горацио и Фортинбрас произносят хвалу погибшему Гамлету.

Программно-конкретный характер музыки «Гамлета» заставил Чайковского своеобразно применить здесь сонатную форму. В «Гамлете» нет разработки, но все части — вступление, экспозиция, реприза и кода — очень развернуты и включают в себя ряд разделов. Такая форма отражает театрально-драматический характер программы. Каждый раздел увертюры соответствует определенному эпизоду трагедии и целое рождается из сопоставления этих эпизодов.

Средством объединения эпизодов служит оригинальный тональный план увертюры-фантазии. Вступление начинается в ми миноре и только постепенно переходит к фа минору — тональности главной партии. Побочная партия проходит в си миноре и ре мажоре; заключительная в ми-бемоль мажоре. В репризе доминируют бемольные тональности, все произведение заканчивается утверждением фа минора. Этот своеобразный тональный план, помимо эффекта красочности, создает как бы две тональные сферы, обособленные друг от друга: сферу ми-си минора и сферу фа минора. Эти тональности находятся в большой отдаленности друг от друга и сопоставление их обостряет драматизм музыки.

Как и обычно, создавая программное симфоническое произведение, Чайковский в «Гамлете» использует расширенный состав оркестра и применяет колоритную и экспрессивную инструментовку.

Принцип театрально-действенной, картинной программности, примененный к драматургии симфонического произведения, как и сам характер основных тем, приближает увертюру-фантазию «Гамлет» к романтической музыке типа симфонических сочинений Берлиоза или Листа, чем выделяет ее среди поздних сочинений Чайковского. Написанная тремя годами позже симфоническая баллада «Воевода», по Мицкевичу-Пушкину, также принадлежит к этому направлению.

●

Созданием увертюры-фантазии для большого симфонического оркестра не закончилась история «Гамлета» в творчестве Чайковского. Уже после «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы» ему снова пришлось обратиться к «Гамлету». В 1891 г. Люсьен Гитри решил выступить в роли Гамлета и напомнил композитору обещание написать музыку к пьесе для малого симфонического состава. Просьба эта весьма затруднила Чайковского. Он был занят другими творческими планами, но, будучи необычайно щепетильным, когда дело касалось выполнения обещанного, спешно приготовил партитуру, рассчитанную на малый симфонический оркестр. Увертюра была сокращенным вариантом большой фантазии с транспонировкой тональностей, ряд эпизодов был исключен. Кроме того, она, конечно, была переинструментована.

Шестнадцать других номеров партитуры были частью заимствованы из старых сочинений, частью написаны заново. Антракт перед II действием был не чем иным, как вальсом «Alla tedesca» из Третьей симфонии; антракт перед III действием — был заимствован из музыки к «Снегурочке» («Жалоба Купавы»); антракт перед IV действием — «Элегия памяти Самарина». Заново были сочинены: «Траурный марш», который служил также антрактом к V действию; мелодрамы, сопровождающие сцены с тенью убитого короля, песни Офелии и могильщика.

Чайковский не придавал большого значения своей музыке к «Гамлету». Он ценил только действительно удачный «Траурный марш»; но на первом представлении «Гамлета» в Михайловском театре 9 февраля 1891 г. музыка Чайковского имела очень большой успех. В том же году «Гамлета» поставили в Малом театре и здесь также прозвучала музыка Чайковского. Использовали ее и в постановке Александринского театра в Петербурге в том же сезоне. И публика всегда тепло принимала ее.

Из заново написанного, как уже говорилось, выделяется «Траурный марш» сурово-величавого и, вместе с тем, возвышенно-скорбного характера, несколько напоминающий первую часть Пятой симфонии. Выразительны и мелодрамы. Чайковский не придал им мистический или даже фантастический колорит; в его представлении здесь должно выражаться сильное чувство. Страдание, отчаянье, надежда сменяют друг друга в этих коротких, драматичных эпизодах.

С тонким мастерством написаны сцены безумия Офелии. Некоторые слова она напевает как бы про себя, ее бред сливается с народной песней. Чайковский создал здесь простые мелодии, родственные норвежскому фольклору, проникнутые живым чувством. Лиризм выражен в них без бурных эмоций, но с подкупающей наивной печалью.

Контрастом служит веселая песня могильщика, в которой композитор, как видно, следовал застольным песням из цикла шотландских мелодий Бетховена.

Партитура «Гамлета» Чайковского не имела значения в его творческой эволюции. Но она сыграла определенную положительную роль в развитии музыки к драматическим спектаклям. В сравнении со случайными, нередко музыкально-безграмотными «композициями», звучавшими в драматических театрах той эпохи, музыку Чайковского к «Гамлету» нельзя оценить иначе, чем подчеркнув ее мастерство и яркость тематического материала.

●

В 1890—1891 гг. Чайковский создал программную симфоническую балладу по стихотворению Мицкевича в переводе Пушкина «Воевода». Как видно из письма Чайковского к В. Л. Давыдову от 4 октября 1890 г., незадолго перед тем между ними был разговор о литературных сюжетах для симфонических произведений. В. Л. Давыдов отнесся неодобрительно к мысли композитора написать балладу «Воевода»[11]. Но, по-видимому, интерес Чайковского к «Воеводе» был достаточно сильным и глубоким, и он закончил сочинение баллады «Воевода» в августе 1891 г.

Новое произведение полюбилось ему самому, о чем свидетельствуют письма к близким. Для инструментовки среднего эпизода баллады Чайковский решил использовать совершенно новый тембр незадолго до того изобретенной челесты. Он писал об этом П. И. Юргенсону: «По поводу инструментовки этой вещи (симфонической баллады «Воевода».— *Н. Т.*) у меня есть к тебе просьба. Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьким фортепиано и glockenspiel, с божественно чудным звуком. Инструмент этот я хочу употребить в симфонической поэме *Воевода* и в балете... Называется он «*Celesta-Mustel*». Я хочу тебя попросить выписать этот инструмент»[12].

Партитура «Воеводы» была закончена 22 сентября 1891 г. Чайковский согласился предоставить свое новое произведение для открывающихся симфонических концертов А. И. Зилоти с тем, чтобы самому им дирижировать. Концерт состоялся 6 ноября 1891 г. Уже на репетициях композитор все более и более разочаровывался в «Воеводе». Критические замечания С. И. Танеева усиливали его сомнения. После концерта Чайковский уничтожил партитуру. К счастью, оркестровые партии были спрятаны Зилоти и после смерти Чайковского «Воеводу», восстановленного по голосам, исполнил Артур Никиш в Петербурге 13 декабря 1897 г.

Чайковский уничтожил партитуру «Воеводы» потому, что ему казалось: новое сочинение компрометирует его имя[13]. Но на самом деле

---

[11] Чайковский писал В. Л. Давыдову: «Сочинил ту балладу для оркестра, которую ты не одобрял по сюжету».— См. «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 305.

[12] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 212.

[13] Но и некоторое время спустя Чайковский не меняет своего отношения к «Воеводе» и не жалеет о сделанном. В письме к Ю. И. Юргенсону от 15 ноября 1891 г. читаем: «Голубчик, не сожалей *Воеводу* — туда ему и дорога. Я нисколько не раска-

«Воеводу» нельзя отнести к неудачам композитора, хотя музыка симфонической баллады проигрывает по сравнению с «Ромео» или с «Франческой». В «Воеводе» сочетаются стилевые черты позднего симфонического творчества Чайковского с чертами, типичными для произведений московского периода. В частности, в композиции «Воеводы» есть черты сходства с «Франческой». Так, в балладе мрачному начальному разделу в быстром движении противопоставлен лирический раздел. Сходство дополняется и тем, что лирический эпизод, как и во «Франческе», широко развит и приобретает драматический характер, а к концу прерывается вторжением контрастных образов. Однако в балладе «Воевода» нет репризы первого раздела, как во «Франческе», вместо него идет кода-кульминация, что вызвано программным содержанием пьесы.

«Воевода», как и «Гамлет» может быть отнесен к группе картинно-романтических произведений Чайковского с более конкретными, изобразительными темами. Но все же и здесь композитор не изменяет себе: лирическое начало главенствует над картинно-изобразительным.

Чайковский усилил трагическую сторону сюжета, по-видимому несколько изменив содержание баллады Мицкевича-Пушкина. В стихотворении старый воевода, выследив молодую жену с ее прежним возлюбленным, приказал хлопцу стрелять в молодую женщину, рассчитывая самому расправиться с юношей. Но

Воевода закричал,
Воевода пошатнулся...
Хлопец, видно, промахнулся:
Прямо в лоб ему попал.

Баллада кончается смертью воеводы и перспективой счастья для влюбленных. У Чайковского баллада заканчивается трагически. Выстрел, прерывающий сцену любви, и последующий грозный образ смерти вряд ли относится к мстительному воеводе. Музыка говорит скорее о трагическом конце влюбленных, аналогичном развязке драмы Паоло и Франчески.

Основной контраст баллады заключен в противопоставлении первого и второго разделов. Первый посвящен образу жестокого воеводы и представляет картину бешеной скачки. Есть в этой мрачной и фатальной музыке сходство с интродукцией к опере «Мазепа» (бегство Мазепы после полтавского боя). Тема скачки изобразительна. Это — мелодия фигуративного типа с острым ритмом, идущая в непрерывном движении. Остинатность способствует впечатлению неотвратимости приближающегося бедствия, что создает настроение мрачной тревоги:

иваюсь, ибо глубоко убежден, что это сочинение, компрометирующее меня. Будь я неопытный юноша — другое дело, но убеленному сединами старцу следует или идти вперед (даже это возможно, ибо, например, Верди продолжает развиваться, а ему под восемьдесят), или же стоять на высоте, прежде достигнутой. Если и впредь случится такая же штука,— опять раздеру на клочки, а то и совсем брошу писать».— П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 221.

Allegro vivacissimo

ppp

Как и во «Франческе», в первом разделе «Воеводы» есть две волны, аналогичные друг другу (вторая с более сильной кульминацией). Вершинами этих волн служит проведение «темы воеводы» — пронзительно звучащего, грозного возгласа, напоминающего мотивы злого рока, враждебных сил у Чайковского:

Allegro vivacissimo

fff

Мрачному эпизоду противостоит широко развитая лирическая часть — диалог влюбленных в саду с яркой драматической кульминацией, полный скорбной патетики. Начало «лирической сцены» отделено от первого раздела пассажами арф глиссандо, которые вносят фантастический, «ночной» колорит.

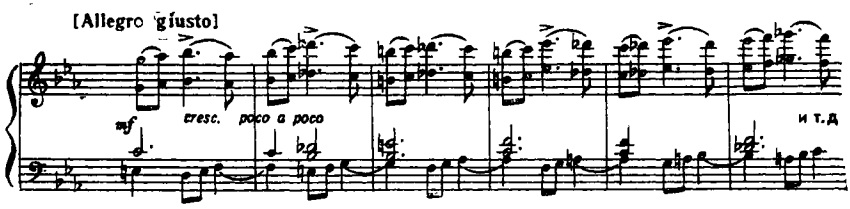
Лирические темы очень выразительны, в основе их лежит декламационное начало. В особенности хороша «тема Панны», обрамляющая эпизод и проходящая в «диалоге». Это — грустно поникающая мелодия, несколько напоминающая мелодии «Онегина» и «Франчески», тихая, проникновенная жалоба:

Moderato

p

Речи влюбленных переданы «диалогом» инструментов оркестра — гобоя и виолончелей. Страстная, полная тоски виолончельная тема «Пана», хотя и уступает теме «Панны», но также очень выразительна. Ее основой служит (как верно подметил С. И. Танеев) распетые стихи Пушкина.

Обе лирические темы получают подлинно симфоническое развитие: изложение их становится все более насыщенным и полнозвучным. Предъикт к кульминации и сама кульминация написаны с истинным вдохновением, в них ощущается трагизм, предвосхищающий некоторые моменты Шестой симфонии и в то же время заставляющий вспомнить кульминацию первой части Четвертой. Отделив мотив «мольбы» из предшествующей темы, Чайковский создал грандиозное нарастание:



Недостаток «Воеводы» — в некоторой фрагментарности формы. Отсутствие репризы первого раздела, продиктованное программой, ощущается как недостаток обобщенности симфонического стиля и наводит на мысль о сходстве с программными романтическими сочинениями иллюстративного характера. Возможно, что Чайковский чувствовал несовершенство «Воеводы» именно в этом, так как отдельные образы развиты мастерски. Но все в целом не вполне сведено к единству, что нетипично для позднего стиля композитора.

«Спящая красавица»

В октябре 1886 г., во время углубленной работы над оперой «Чародейка», Чайковский выехал из Майданова в Петербург, чтобы присутствовать на первом представлении оперы Э. Ф. Направника «Гарольд». Он прожил в Петербурге до начала ноября, посещал оперные спектакли и концерты и 8 ноября, так и не дождавшись премьеры «Гарольда», решил вернуться в Майданово. Но именно в этот день его пригласили в Дирекцию театров, где состоялась беседа с И. А. Всеволожским и главным балетмейстером М. И. Петипа. На этот раз речь шла о балете: Всеволожский выразил желание поставить балет с музыкой Чайковского.

8 ноября Чайковский записал в своем дневнике: «Дома, где уже все было уложено для отъезда, нашел письмо от Всеволожского с приглашением на Воскр[есенье] потолковать о балете. Пришел в отчаянье, но решил остаться и сделал соответственные распоряжения. Побежал к Все-

воложскому. Тут же оказались и Петипа и Фролов, и мы немедленно приступили к обсуждению. Отказ мой от *Саламбо. Ундина...*»[1].

Судя по этой записи, сюжет «Саламбо» был предложен И. А. Всеволожским, но был отвергнут композитором. Неизвестно кто был инициатором второго предложенного сюжета. Можно предположить, что сюжет «Ундины» выдвинул сам Чайковский, так как он питал постоянную симпатию к поэме Ламотт-Фуке. То обстоятельство, что он уже дважды избирал «Ундину» в качестве оперного сюжета (в первый раз в 1870 г., когда им была написана опера, и вторично в 1878 г.) подтверждает это предположение.

Чайковский уехал из Петербурга с намерением приступить к сочинению балета «Ундина» сейчас же после окончания «Чародейки». Об этом свидетельствуют его письма к Шпажинской и Юргенсону[2]. Композитор обратился к Модесту Ильичу с просьбой составить сценарий будущего балета.

«Пиши сценариум, сговаривайся с Петипа и с Всеволожским,— писал он,— и *Ундина* мне так симпатична, что, мне кажется, я без труда напишу музыку к декабрю. Ведь это — не опера»[3].

Но через некоторое время Чайковский, по-видимому, охладел к «Ундине». Несмотря на то, что брат его работал над сценарием и имел по этому поводу несколько свиданий с Петипа и Всеволожским, композитор не приступил к сочинению музыки, если не считать небольшого эскиза в записной книжке 1887 г., который помечен «для балета».

Дальнейшая судьба замысла балета «Ундина», по воспоминаниям М. И. Чайковского, была такова: сценарий, составленный им, не понравился ни Чайковскому, ни Петипа. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 апреля 1888 г. (т. е. почти через полтора года после предложения дирекции) Чайковский писал: «...я, действительно, помышлял также о принятии сделанного мне *дирекцией театров* предложения написать музыку к балету *Ундина*, но все это только одна *возможность*, а вовсе не действительность»[4].

Трудно сказать определенно, почему Чайковский отказался от мысли создать балет на сюжет «Ундины». Может быть его испугало сходство с «Лебединым озером», в музыке которого, кстати, были использованы сцены из уничтоженной оперы «Ундина».

О том, что композитор, приступая к балету, ставил перед собой новые и особые задачи, свидетельствует его письмо к Всеволожскому от 25 декабря 1886 г.: «Речь идет не только о том, чтоб состряпать *как-нибудь* обыкновенную балетную музыку; я имею дерзость замышлять жанровый *шедевр*»[5].

---

[1] «Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 110.
[2] См. П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 305. П. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М., 1952, стр. 50.
[3] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 369.
[4] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М., 1936, стр. 529.
[5] «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 186.

Отказавшись от «Ундины», Чайковский не отказался от идеи создать «жанровый шедевр», балет нового типа; дирекция театров тоже не отказалась от намерения поставить балет с музыкой Чайковского. Так появился замысел «Спящей красавицы».

М. И. Чайковский описывает начало истории «Спящей красавицы» следующими словами: «Дирекция императорских театров настаивала на желании иметь балет с музыкой Петра Ильича. Тогда, за неимением никакого подходящего либретто в данную минуту, директор театров И. А. Всеволожский решил сам выступить либреттистом и написал прелестный сценариум на сюжет «Спящей красавицы» Перро. Петр Ильич сразу пришел в восторг и от самой темы и от сценариума» [6].

Документальные данные позволяют установить более точно историю создания «Спящей красавицы». Идея балета на этот сюжет, по-видимому, действительно принадлежала Всеволожскому, любителю и знатоку французской литературы и театра, хотя не исключена возможность инициативы М. И. Петипа, француза по происхождению. Сюжет «Спящей красавицы» впервые был предложен Чайковскому в письме Всеволожского от 13 мая 1886 г.; в нем говорилось о возможности стилизации французской музыки и о некоторых постановочных эффектах [7]. Ответ композитора на это письмо не сохранился, но можно предположить, что Чайковский положительно отнесся к предложению, но не обещал ничего определенного. Лето 1888 г. Чайковский провел во Фроловском, погруженный в сочинение Пятой симфонии и «Гамлета». В августе переписка о «Спящей красавице» возобновляется — Всеволожский прямо спрашивает Чайковского: полагает ли он возможным написать музыку на эту тему? Композитор не дает решительного ответа, не ознакомившись с либретто, хотя сюжет его интересует. 20 августа либретто, наконец, прибыло во Фроловское, оно было прочтено Чайковским и очень ему понравилось. Он написал 22 августа Всеволожскому: «...успел пробежать сценариум, и мне хочется сказать Вам сейчас же, что я очарован им, восхищен выше всякого описания. Это мне вполне подходит, и я ничего не желаю лучшего, как написать к этому сценариуму музыку. Нельзя было лучше сочетать для сцены данные этой прелестной сказки, и если автором являетесь Вы, разрешите высказать Вам самые горячие поздравления» [8].

В письмах к родным и друзьям композитор также восторженно отзывается о сюжете «Спящей красавицы». Но он не хотел приниматься за сочинение музыки до тех пор, пока на руках у него не будет балетмейстерского плана будущего спектакля. Чайковский хорошо знал, что сочинение музыки к балету есть дело, требующее особой подготовки. В написанном тремя годами позже письме некоему Н. Николаеву, предложившему ему для балета сюжет «Бури» Шекспира, композитор высказал свое мнение об этом [9].

---

[6] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 288.
[7] См. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 164.
[8] Там же, стр. 165.
[9] Там же, стр. 188.

Однако Чайковский не дождался балетмейстерского плана в ближайшее время и первые эскизы балета (выход фей, вальс пажей и девушек, вариации фей, начало финала Пролога) создал, не имея на руках плана. Это было в октябре 1888 г. (авторская пометка на эскизах). Балетмейстерский план Пролога «Спящей красавицы» композитор получил только в начале ноября в Петербурге, где он виделся с Петипа. Потом Чайковский выехал в Прагу.

На обратном пути из Праги он снова заехал в Петербург и получил план I и II актов балета. В конце декабря 1888 г. Чайковский вернулся во Фроловское и смог, не отвлекаясь отдаться сочинению музыки. Исключительная интенсивность его творческого труда поразительна. За три недели (он должен был снова уехать 19 января 1889 г.) он написал I и II действия, интродукцию и завершил Пролог. Записи в дневнике позволяют установить порядок возникновения музыки. До 1 января 1889 г. сочинялся Пролог и написана часть I акта (до вальса включительно), 5 января закончен I акт. После этого Чайковский приступил к сочинению 2-й картины II акта, которую завершил 10 января (причем с 6 по 8 не работал, так как уезжал в Москву). Затем появился антракт (скрипичное соло) и 1-я картина II акта. 17 января Чайковский написал в тетради с эскизами: «Кончил все, что задумал сделать до отъезда, т. е.: первые 4 карт[ины] балета!» [10].

В эти три недели января 1889 г., проведенные дома, во Фроловском, Чайковский чувствовал особый подъем. В каждодневных записях можно прочесть лаконичные фразы, определяющие главное содержание его жизни в эти дни: «Работал», «Работал хорошо», «Работал все так же усердно»... И наряду с этим восторженные похвалы природе: «Экие чудные дни стоят! Не сильный мороз, светло и, начиная с 3 или 4 часов — луна! Дивно!» (Запись от 4 января); «Все та же удивительная, чудная светлая зимняя погода». (Запись 5 января); «Такого божественного, чудного зимнего дня еще, кажется, никогда не бывало. Красота поистине изумительная!» (Запись 18 января) [11].

Полнота радостного жизнеощущения композитора в эти дни ярко отразилась в музыке «Спящей красавицы».

К 19 января 1889 г. были закончены четыре картины, те, в которых развертывается лирический сюжет сказки. Последняя, пятая дивертисментная картина сочинена значительно позже. Подробный балетмейстерский план этой картины Петипа вручил Чайковскому лишь 22 января при встрече в Петербурге, когда композитор познакомил Дирекцию с музыкой I действия балета.

Конец января, февраль и март 1889 г. Чайковский провел за границей. Обстановка концертной поездки не располагала к творчеству. Все же он пытался работать над балетом. Дневниковая запись от 6/18 марта (Ганновер) гласит: «Опыт сочинять балет. Кое-что сделал, но без охоты

---

[10] См. Эскизы балета. Хранятся в архиве Дома Музея П. И. Чайковского в Клину (a^1, № 36—42).

[11] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 219—221.

и плохо. Погода ужасная, мрачная и туманная. На душе скверно»[12]. Вероятно, в Ганновере был написан «Марш» III акта. После этого была снова длительная пауза до начала апреля. Однако запись от 11/23 марта (Париж) свидетельствует, что Чайковский все время думал о балете: «Спал. Сон, что я танцор»[13].

Композитор возвращался на родину морем из Марселя в Константинополь и оттуда в Батум. Путешествие на этот раз утомляло и раздражало его, хотя он пытался сочинять. На борту парохода написан «Полонез» III акта и конец I акта — «превращение царства в зачарованный лес».

Около месяца (с 12 апреля по 7 мая) Чайковский жил в Тифлисе у брата Анатолия Ильича. Здесь были созданы многие танцы Дивертисмента III акта: вариации Фей драгоценностей, танец Кота в сапогах, танец Мальчика-с-пальчик.

Последний период сочинения «Спящей красавицы» — неделя, проведенная дома, во Фроловском с 19 по 26 мая. В эти дни он снова испытывает подъем духа и творческий энтузиазм. В рукописи эскизов после финала есть авторская запись: «Кончил эскизы 26 мая 1889 вечером в 8 часов. Слава Богу! Всего работал десять дней в октябре, 3 недели в январе и неделю теперь. Итак, всего около 40 дней»[14].

Эскизы «Спящей красавицы» свидетельствуют о высоком мастерстве и о внутренней выношенности музыкальных образов.

Однако сочинение музыки в эскизах было только половиной работы, предстояло создание партитуры, которая была задумана как симфонический шедевр. Работа над инструментовкой балета, к которой Чайковский приступил непосредственно после окончания эскизов, продолжалась с 30 мая по 16 августа 1889 г. и почти вся протекала во Фро́ловском. Эту работу можно легко проследить по дневнику композитора. Почти каждый день отмечен записями: «Усердно работал», «Хорошо работал», дальше «Работал отчаянно», «Работал с безумным усердием», «Весь день работал, как сумасшедший» и т. п. Записи отражают высокое напряжение творческого труда. Работа сопровождалась неизменным бодрым настроением. Характерна запись, сделанная 3 июня: «Работал очень хорошо. *Вообще, переживаю чудесные дни*»[15].

К 18 июня была окончена партитура Пролога и уже 3 июля — I акта. После этого несколько меняется последовательность в работе: Чайковский сперва инструментует III акт (окончен 24 июля), а потом уже II акт. К середине августа огромная партитура балета была завершена и с осени в Мариинском театре начались оркестровые репетиции.

Окончив партитуру, Чайковский пребывал в спокойно-счастливом состоянии, характерном для него в период завершения больших работ. Он писал Н. Ф. фон Мекк 13 августа 1889 г.:

---

[12] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 228.
[13] Там же, стр. 229.
[14] См. эскизы балета «Спящая красавица». Хранятся в архиве Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину.
[15] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 242.

«Через несколько дней я вздохну свободно и буду ощущать необыкновенно сладостное чувство человека, доведшего до конца сложную работу... Я с особенной тщательностью и любовью занимался инструментовкой... и изобрел несколько совершенно новых оркестровых комбинаций, которые, надеюсь, будут очень красивы и интересны» [16].

Премьера балета состоялась 3 января 1890 г. под управлением Р. Е. Дриго. Главную роль исполнила танцовщица Карлотта Брианца. В спектакле была занята почти вся балетная труппа Мариинского театра. Балет был поставлен в роскошных декорациях (художники И. Андреев, М. Бочаров, К. Иванов, Г. Левит, М. Шишков), костюмы были сделаны по рисункам И. А. Всеволожского. Чайковский, приехавший в Петербург еще в конце ноября 1889 г., присутствовал на репетициях и был на первом представлении, но на следующий день уехал в Москву. Успех «Спящей красавицы» соответствовал ожиданиям композитора и балетмейстера. По свидетельству В. П. Погожева, «успех был огромный. Поэтичная музыка движущейся панорамы, чудный вальс и множество других интересных номеров партитуры, без преувеличения можно сказать, очаровывали слух. Петипа превзошел себя в сочинении танцев и групп. Артисты также отличились... Успех «Спящей красавицы»... рос с каждым представлением. Это одно из тех счастливых музыкально-хореографических произведений, подробности красоты которого все более раскрываются по мере углубления в знакомство с ним» [17].

«Спящая красавица» имела длительный и прочный успех; в течение 1890 г. все спектакли шли с полными сборами, невероятно трудно было достать билет на представление балета.

В Москве «Спящая красавица» была поставлена уже после смерти Чайковского, в сезон 1899—1900 гг.

●

Сказка Перро «Спящая красавица», появившаяся впервые в печати в 1696 г., имеет своим источником многочисленные народные сказки, распространенные не только во Франции, но и в других странах. Общность всех вариантов заключается в следующем: злые силы умерщвляют прекрасную девушку, но смерть ее — только длительный глубокий сон; наступает предназначенный час, и красавица пробуждается к новой жизни. Во французской сказке спящая красавица — единственная дочь могущественного короля, преследуемая злой волшебницей. В русских народных сказках, на которых основана сказка Пушкина «О мертвой царевне и семи богатырях», красавицу ненавидит злая мачеха; немецкий вариант близок к русскому — мнимая смерть девушки происходит от отравленного яблока, подосланного мачехой. В чешском варианте, сон-смерть красавицы наступает от укола шипами околдованной дикой розы.

Но и во многих других сказках, не совпадающих по сюжету с этими вариантами, встречается образ заколдованной спящей девушки. И всегда побеждают добрые силы. Могучий богатырь или смелый герой, влюбив-

---

[16] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 582—583.
[17] Сб. «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 101.

шийся в спящую красавицу, будит ее. Идея этих сказок, вероятно, происходит от древних мифов, связанных с «засыпанием» природы зимой и «пробуждением» весной.

Выбор И. А. Всеволожского, остановившегося на сказке Перро, объясняется его любовью к французскому искусству. Стремление к фееримам, превращениям, движущимся декорациям и прочей сценической «роскоши» характеризует режиссерскую политику Всеволожского, любившего ошеломить зрителя богатством постановок или изящными стилизациями в духе XVII или XVIII вв.

Чайковский знал сказку Перро и любил ее с детства. Однако решение писать музыку к этому балету было вызвано не только воспоминаниями детства. Сила творческого вдохновения, быстрота, с которою была создана «Спящая красавица», свидетельствуют, что композитор был глубоко захвачен образами балета, что за ними он чувствовал нечто бо́льшее. Его привлекала идея сказки, где смерть оказывалась лишь глубоким сном, от которого пробуждала любовь. Эта жизнеутверждающая мысль сюжета, совпадавшая с генеральной линией творчества Чайковского, явилась на этот раз в безыскусственных образах народной сказки.

Избегая вводить фантастический элемент в оперу, Чайковский охотно применял его в балете, учитывая несравненно бо́льшую условность балетного жанра по сравнению с оперным. Но, как и в других случаях, вводя фантастику в сценическое произведение («Снегурочка», «Кузнец Вакула», «Лебединое озеро»), Чайковский в «Спящей красавице» выразил музыкой не только сказочное, но и глубокое человеческое начало. Победа светлых чувств над злом и завистью раскрыта в преобладании светло-лирических музыкальных образов над образами Зла. Но волшебная сторона сказки так же нашла широкое отражение в музыке; лиризм в «Спящей красавице» сочетается с чудесной красочной звукописью; роскошь, богатство и оригинальность звучания партитуры поистине волшебны.

Характерной чертой музыки «Спящей красавицы», отмеченной всеми рецензентами после первого представления, был ясно выраженный русский характер. В статье о «Спящей красавице» Г. А. Ларош правильно определил эту особенность музыки. «Мне ужасно нравится,— писал он,— эта французская сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад. Дело не в местном колорите, который прекрасно соблюден; а в элементе более общем и глубоком, чем колорит, во внутреннем строении музыки, преимущественно, в основании стихии мелодии. Эта основная стихия — несомненно русская. Можно сказать, не впадая в противоречие, что местный колорит — французский, а стиль — русский» [18].

Здесь верно схвачена основная стилистическая черта музыки балета Чайковского — ее русская кантилена, та распевность, которая так типична для музыкальной природы русского народного творчества и русской классической музыки. Широкое мелодическое дыхание, плавность, мягкость контуров лирического тематизма «Спящей красавицы», развитие

---

[18] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. I, ч. 1. М., 1922, стр. 178.

музыки при помощи мелодического варьирования, постепенного развертывания, говорят о связи музыки балета с принципами русской песенности, несмотря на фантастический характер тематизма, казалось бы, далекий от народной песни.

Богатый мелодизм, дополненный гармоническим и тембровым развитием, высоко подымает музыку «Спящей красавицы» не только над уровнем обычной балетной музыки той эпохи, но и над романтическими балетами Адана и Делиба. Поставив задачей создать «жанровый шедевр», Чайковский в «Спящей красавице» провел коренную реформу балетной музыки. Эта реформа заключалась в симфонизации балетного спектакля. Оставаясь в границах, поставленных ему балетмейстером, тщательно следуя за планом Петипа, Чайковский создал произведение сквозного симфонического развития, единое и целостное, в котором музыка стала основным, определяющим компонентом спектакля, а хореография, не теряя своей специфики подчинилась музыкально-симфоническому началу.

Большие возможности симфонического развития предоставило Чайковскому его понимание сюжета. Наивность сказочных образов помогли композитору отвлечься от конкретности персонажей и ситуаций и создать обобщенную музыку, подлинно лирическую поэму о юности и любви. При этом музыка балета не потеряла в отношении яркости и конкретности образов. Ее поэтический колорит, романтика сказки чувствуются и в лирических сценах и в жанровых картинках. Характеристики основных персонажей и картины волшебных превращений создают единую линию симфонического развития. В то же время каждое из действующих лиц — добрая фея Сирени, злая фея Карабос, мечтательный принц и сама Аврора, грациозное дитя, красавица, расцветающая для любви и счастья — конкретно обрисованы в больших, внутренне завершенных эпизодах.

В «Спящую красавицу» включены все основные формы балетного спектакля XIX в.— сюита классического танца, адажио с вариациями, большой танец кордебалета, сюиты характерных танцев, пантомимы и т. п.; но все эти формы интерпретируются композитором по-новому. Чайковский реформировал самую сущность этих традиционных форм. Лирическая тема сюжета развита в ряде Adagio включающих в себя большие Pas d'action, традиционный дивертисмент превратился в сюиту картинок из жизни сказочных героев, где они любят, ревнуют, встречаются с опасностями и т. п. Таким образом, они превратились в маленькие Pas d'action. То же можно сказать и о других формах.

Особенностью построения балета «Спящая красавица» в связи с его сказочным характером является внутренняя законченность каждого из действий. Каждый из трех актов (а также и Пролог) имеет экспозицию-завязку, развитие и развязку. Относительная самостоятельность актов подчеркивается некоторыми особенностями музыкальной драматургии.

Исходным моментом симфонического развития служит противопоставление двух музыкальных образов: феи Сирени и феи Карабос. Впервые эти образы появляются в симфонической интродукции к балету. Музыка первого раздела интродукции производит впечатление натиска злобных сил. Образ Карабос возникает из резкой звучности остро скерцозной темы

с оригинальной ритмикой и шумной оркестровкой. Второй раздел интродукции — образ феи Сирени. Он отделен от первого паузой, после которой развертывается лирическая кантилена большого дыхания, ясная по ладовой и тональной окрашенности, достигающая красивой кульминации.

Но пока темы Сирени и Карабос не показаны во взаимодействии, в столкновении они отделены друг от друга, что позволяет говорить о чисто экспозиционном значении интродукции. Но здесь уже определяется перспектива дальнейшего. Яркая, торжественно-ликующая кульминация темы феи Сирени, служащая генеральной кульминацией всей интродукции, предсказывает победу добрых сил. В этом отношении интродукция «Спящей красавицы» в какой-то мере предвосхищает интродукцию «Пиковой дамы», в которой также будут противопоставлены основные контрастные силы.

Несмотря на внутреннюю законченность, каждый акт балета, выполняет определенную роль в развитии всего целого. Пролог служит завязкой всего действия, и в то же время он имеет самостоятельную тему. Событие, случившееся на крестинах маленькой Авроры, имеет завязку, развитие и развязку. Уже в Прологе происходит конфликтное столкновение добрых и злых сил. Развитие сюжета в Прологе дало композитору возможность создать музыкальный контраст и противопоставить два разных характера музыки. Но в Прологе столкновение Добра и Зла не идет дальше контраста лирики и гротеска. Конфликт в Прологе выражен в противопоставлении плавно-пластического и угловато-неуклюжего.

В Прологе представлены почти все традиционные формы балетного спектакля: пантомима, сюита классического танца, характерный танец (свита Карабос). В центре находится лирическое Adagio выхода фей и Pas de six, музыка которого обобщенно выражает светлую образную сферу балета.

Пролог имеет стройную форму, подчеркнутую тем, что проведение темы феи Сирени образует своеобразное обрамление (реприза интродукции проходит в конце). Стройность формы подчеркнута тональным единством. Обрамленная тональностью ми минор — ми мажор музыка Пролога развивается в сфере родственных тональностей. И только эпизод, характеризующий фею Карабос, выделен тональной неопределенностью, ладовой неустойчивостью, что усиливает контраст этого образа по отношению к другим.

В I акте конфликт Добра и Зла принимает более драматический характер: счастье Авроры и всей королевской семьи нарушено внезапным ударом — мнимой смертью девушки. Смерть Авроры, отчаяние и горе родителей раскрыты в музыке с большим драматизмом; здесь глубоко и правдиво воплощены подлинные человеческие чувства. Но драматизм сцены смягчается заключительным эпизодом: является фея Сирени и объясняет, что девушка не умерла, а лишь уснула. Затем следует сцена волшебного превращения царства в зачарованный лес. Волшебное заключение драмы переводит действие в сказочно-эпическую сферу. Широкое развитие темы Сирени, завершающее I акт, вносит умиротворение, создает настроение завораживающего покоя.

Общая направленность развития I акта напоминает Пролог; от образов ликования, праздничности — к образам тревоги и драматической кульминации, завершающейся успокоением.

Тема феи Сирени, появляющаяся в финале I акта уже в третий раз, вносит в музыку эпический оттенок; периодическая повторность темы придает рондообразный характер форме и объединяет музыку I акта с музыкой Пролога. Сходство I акта с Прологом отразилось и в тональном плане, отчасти напоминающем тональный план Пролога и, в частности, совпадающий в тональности обрамления — ми мажор.

Музыкальным центром I акта служат два эпизода: «Большой вальс» и Pas d'action Авроры и четырех принцев. Большое значение имеют и пантомимные сцены. Начальный номер I акта — сцена провинившихся вязальщиц, Каталабюта и Короля, например, имеет свое игровое содержание, отдельные этапы которого отражены в музыке пантомимы. Pas d'action Авроры и четырех принцев непосредственно переходит в финал, в котором сосредоточен драматизм сцены. Контраст внезапной смерти Авроры, отчаянья после настроения сияющей радости жизни и юной восторженности усилен введением остро-саркастической темы феи Карабос.

Второй акт балета заключает в себе второй этап развития сюжета. пробуждение спящей красавицы через сто лет. Здесь также образуется своя сюжетная тема, связанная с введением нового персонажа — принца Дезире. В 1-й картине экспонируется образ юного героя, показано развитие его любви к Авроре; во 2-й картине происходит счастливая развязка. Лирический характер сюжета отразился в том, что здесь много чисто симфонических эпизодов, а центральное Pas d'action с его гениальным Andante фа мажор в особенности симфонично.

В отличие от Пролога и I акта в музыке II акта почти нет противопоставления темы феи Карабос светлым образам. Она использована только в симфоническом антракте «Сон», где звучит в несколько ином колорите: это — не активно злая сила, а скорее образ тяжелого оцепенения, волшебного сна — подобия смерти. Тема феи Сирени же здесь представлена как символ пробуждающейся жизни.

Во II акте сказочное начало представлено несравненно меньше, чем в Прологе и I акте; неслучайно тема Сирени появляется в центре 1-й картины, в момент завязки новой сюжетной линии (фея рассказывает принцу об Авроре). И сама тема претерпевает некоторое изменение, она больше включена в действие. В симфоническом антракте «Сон» она изменяется еще более существенно.

Тональный план II акта не замкнут, как в Прологе и I акте. Тональное развитие ведет к утверждению новой тональности — до мажор, которая у Чайковского нередко связана с торжеством света, радости и любви. Процесс становления до мажора дан уже в антракте «Сон», где выдержанный звук верхнего *до*, диссонирующий сперва с аккордами, постепенно становится тоникой.

Третий акт балета отличается от предшествующих своим дивертисментным характером. Он изображает праздник во дворце по случаю свадьбы принца и Авроры и оригинально преломляет мысль, высказанную

Всеволожским о «шествии героев сказок Перро». Чайковский создал сюиту характерных и классических танцев без строгого их разделения, завершающуюся лирическим Pas de deux Принца и Авроры, музыка которого еще раз утверждает победу добра, любви, радости. Сарабанда, Мазурка и апофеоз на тему старинной французской песенки «Vive Henri Quatre» составляют традиционное заключение балета в виде общего танца, после которого все участники выходят на авансцену.

Принцип композиции III акта ближе всего к сюитному циклу с контрастным сопоставлением частей. Так, после торжественного «Марша» на $^4/_4$ идет изящный «Полонез» на $^3/_4$, классическая сюита фей драгоценностей сопоставляет метры $^6/_3$ (Andante); $^3/_4$ (вальс); $^4/_8$ (полька); $^5/_4$ (танец сапфира); и галопа-коды на $^2/_4$. Однако полной аналогии между балетным дивертисментом и симфонической сюитой провести нельзя; специфика балетного жанра с обязательным чередованием определенных танцев и постоянное воздействие на музыку собственно хореографических форм вносит свои особенности в музыку сюиты танцев.

Связи III акта с предшествующими этапами музыкально-драматургического развития опосредованы; они сказываются в тональном плане, тембровом развитии. Так, тональная связь со II актом выражена в выделении тональности до мажор, в котором идет Pas de deux — как бы несколько отдалившееся утверждение.

III акт в общей драматургии всего балета играет роль торжественно-светлой, праздничной Коды, развертывающейся уже после завершения основного действия.

●

В одном из писем 1889 г. Чайковский написал: «Хорошо то, что я доволен своим новым трудом и сознаю, что в отношении упадка изобретательной способности, который в более или менее близком будущем мне угрожает, я еще пока могу быть спокойным» [19].

«Изобретательная способность» Чайковского, которую надо назвать неиссякаемым гениальным даром создания все новых и новых средств музыкальной выразительности, проявилась в «Спящей красавице» с могучей силой и полнотой. В тематизме «Спящей красавицы» две сферы: лирическая и характерно-звукописная. Кроме того в музыке балета использованы старинные и современные бытовые танцевальные жанры — марш, полонез, менуэт, гавот, полька и другие. Огромное значение приобретает вальс. Это не случайно. Нам приходилось уже в связи с анализом инструментальных и симфонических сочинений Чайковского говорить о большом значении лирических образов, воплощенных им в мелодиях с ритмом вальса. «Спящую красавицу» отличает настоящая стихия вальсовых ритмов — от блестящего «Большого вальса» до завуалированной «вальсовости» Панорамы. К ним же относятся Pas d'action Авроры и четырех принцев на $^{12}/_8$, в котором каждый такт представляет собой группу из четырех вальсовых тактов по $^3/_8$; Andante фа мажор II акта, где инстру-

---

[19] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 578.

ментально-симфонический характер развития сочетается с теплотой вальсовой кантилены, и «гимн торжествующей любви» — Pas de deux III акта. Лирические вальсы составляют сквозную линию, развернутую от «Выхода фей» в Прологе до заключительных танцев балета. Как образно определяет Б. В. Асафьев, линия Adagio раскрывает музыкальные точки опоры течения всего действия: «колыбель — девичество — любовь — свадьба» [20].

Лирические образы балета объединены общностью музыкальной природы; плавностью, мерностью, пластической выразительностью мелодики. Для лирических мелодий балета типично отсутствие больших скачков, постепенное и плавное развертывание. В них нет обычно абсолютно-восходящей или абсолютно-нисходящей линии; опорные звуки, составляющие постепенное восхождение или нисхождение, опеваются соседними, движение идет мягкими, некрупными волнами. В мелодиях ощущается широта дыхания, они созерцательны, иногда гимнически-возвышенны. Развертываясь яркими мелодическими волнами, они ведут к кульминациям, звучащим торжественно и светло.

Хореография лирических сцен связана с классическим танцем, который является основой «Спящей красавицы». Именно для классического танца предназначены все важнейшие этапы сквозного симфонического действия: выход фей и Pas de six Пролога, «Большой вальс» и Pas d'action I акта, Andante II акта, Pas de deux III акта.

Музыка этих эпизодов составляет лирическую сферу балета, в ней в обобщенной форме выражено светлое, жизнеутверждающее начало, являющееся наиболее типичным качеством «Спящей красавицы».

В традиционных балетных спектаклях, где музыка нередко играла чисто служебную роль, Adagio были самыми неинтересными, «голубыми» эпизодами балетной партитуры. Чайковский сделал Adagio центральной формой выражения внутреннего смысла происходящего действия. Благодаря этому акцент переместился с чисто внешних моментов на «внутреннее действие», раскрывающее лирико-психологическое содержание.

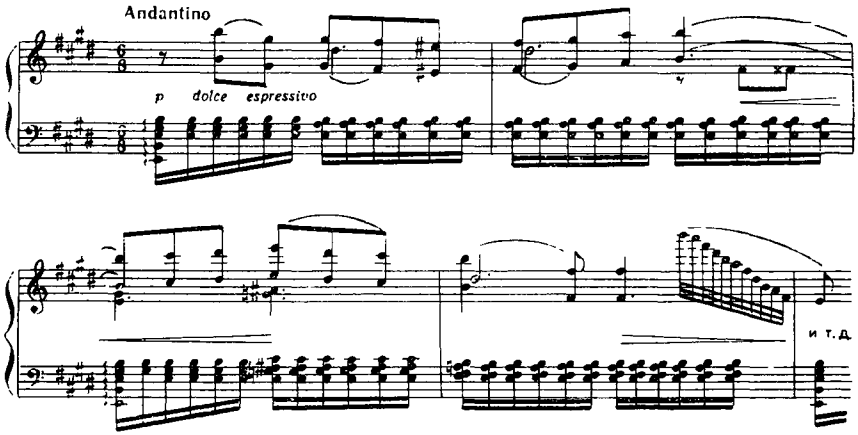
Первое лирическое Adagio «Спящей красавицы» — чисто симфоническая музыка, лишь впоследствии оно сопровождается танцем. Это — образ феи Сирени. Выше уже говорилось о лейтмотивном, рефренном значении темы. Характер темы определяется простой песенной мелодией, в которой, благодаря ровному ритму спокойно идущих друг за другом восьмых с мерными остановками на опорных звуках есть что-то от «колыбельной песни». Нежно-колышущееся, но ясно пульсирующее движение фона помогает созданию настроения умиротворенного светлого покоя.

Мелодия феи Сирени в первом изложении поручена деревянным инструментам, ее ведет флейта в дуэте с английским рожком(в октаву). Фон создается фигурациями струнных. В средней части тембр мелодии остается тем же, т. е. ее продолжают вести деревянные, но звучность значительно усиливается. В репризе тему играют струнные в три октавы, аккорды фона создают валторны, контрапунктирующий голос — деревян-

---

[20] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. М., 1954, стр. 182.

ные. Это создает необычайную полноту и в то же время мягкость оркестровой звучности:



Пластичная мягкость, мелодическая ясность и созерцательный характер музыки особенно чувствуются в средней части темы, где мелодия, оставаясь подчиненной первоначальному ритмическому импульсу, становится декламационно-выразительной.

Тему феи Сирени можно назвать *мелодической* темой. И не только потому, что выразительность мелодии выступает здесь на первый план, но и потому, что мелодичностью пронизана вся фактура. Возникает яркая оркестровая полифония, в средней же части — настоящий цветник мелодий у виолончелей, валторны и других инструментов. Подлинное торжество света ощущается в кульминации, где вступают трубы и корнет-а-пистоны (поддержанные деревянными) с их яркой, блестящей звучностью; они играют фанфарообразную мелодию — вариант главной темы. Все это придает необычайно светлый колорит образу. Этот облик темы феи Сирени сохраняется и в последующих проведениях Пролога и I акта.

Другие лирические образы Пролога также связаны с добрыми феями. Большое Pas de six начинается с Adagio, за которым следуют вариации фей (они подносят Авроре дары). Чайковский не ограничил свою задачу отражением в музыке сияющей красоты юных фей, но основное внимание уделил раскрытию лирического содержания их танца. Феи не только прекрасны, но добры к малютке, щедро одаривают ее чудесными свойствами характера и различными талантами. Образ фей глубоко очеловечен, лирика их танца трогает и пленяет безыскусственной задушевной ласковостью. Но при этом, «вторым планом» все время ощущается в музыке колорит романтической фантастики.

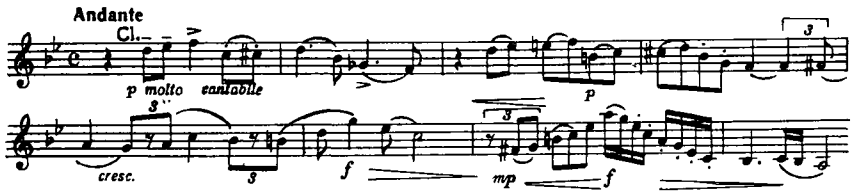
Выход фей составляет контраст по отношению к предшествующей музыке. Открывающий Пролог «Марш» обрисовывает праздничную обстановку во дворце, попутно рисуя отдельные портреты (Каталабют). Торжественный характер главной темы «Марша» оттенен «Колыбельной»

(эпизод рассказа Каталабюта), но основной колорит «Марша» блестящий, праздничный.

Музыка выхода фей (№ 2) основана на красивой, плавно-парящей теме, которая звучит светло и воздушно в исполнении I и II скрипок, разделенных на три группы. Благодаря плавности нисходящей мелодии, красиво задерживающейся в момент смены гармонии, и мягкому, мерному фону, создается ощущение изумительной пластичности, почти зримой ассоциативной связи музыки с движениями классического танца. Мелодическое развитие так спокойно-напевно, так расцвечено тембровыми красками, что кажется — мелодия плывет по воздушному пространству, разветвляясь на отдельные мотивы и фразы, отдельные голоса, время от времени «всплывающие» на поверхность.

Adagio си-бемоль мажор, открывающее Pas de six,— поэма о радости жизни. Его мелодическое развитие может служить замечательным примером постепенного развертывания и мелодического расцветания. Adagio написано на $^4/_4$, но вальсовая плавность, мягкость проявились здесь в полной мере. Чайковский создает выразительное мелодико-тембровое развитие, выявляющее полифоническую природу фактуры.

Первый раздел Adagio — спокойно-приветливая, нежная музыка, отличающаяся той же прозрачностью фактуры, что и «выход фей». На легком фоне струящихся пассажей арф звучит ласковая и нежная мелодия кларнета, развертывающаяся постепенно и неторопливо:



Импровизационный характер развития мелодии выявляется в дальнейшем: мелодия устремляется вверх, выделены опорные звуки сперва на сильных, а потом на слабых долях такта; достигнув кульминационной точки, она мягко и свободно опускается. После завершения первой темы немедленно вступает вторая, она поручена гобою соло и своим ровным, парящим движением до известной степени уравновешивает мелодически-раскидистую первую тему. Однако настоящего контраста между ними нет, так как обе они создают нежное, умиротворенное настроение.

В среднем разделе спокойный характер музыки переходит в патетический. Мелодическое развитие становится более интенсивным, усложняется и гармоническая сторона. Тематически средняя часть близка первой, что дает основание говорить о принципе разработочности. Главная тема средней части — это как бы синтез обеих тем первой.

Adagio си-бемоль мажор — пример новаторского переосмысления традиционной хореографической формы: медленного танца и быстрой коды, его завершающей. Прием вариационного преобразования темы в коде послужил тесной связи между Adagio и кодой, создав единство целого.

Adagio содержит обобщенно-симфоническое развитие светлых лирических образов музыки Пролога. Сюита вариаций фей — серия маленьких музыкальных «портретов», отражающих какую-либо одну сторону чудесного мира добрых волшебниц, носительниц счастья и радости жизни. Сюита феи построена на сопоставлении музыки различных ритмов, жанров и характеров.

Первая вариация Феи искренности написана в духе простой, детской песенки, мелодия окрашена простодушным тембром гобоя. Тембровая и мелодическая сторона этой вариации значительно отличают ее от Adagio, где господствовала полнота, насыщенность оркестрового звучания. Здесь же своеобразно преломлен принцип концертирования отдельных групп оркестра, что проявляется и в следующих вариациях.

Вторая вариация Феи цветущих колосьев контрастирует первой быстрым движением, энергичным характером, тональностью (первая вариация написана в си-бемоль мажоре, вторая — в соль миноре). Танец Феи цветущих колосьев это — тарантелла с типичным «кружением» мелодии на одном месте и неожиданными акцентами на второй доле такта $^6/_8$. Здесь солирует вся деревянная группа. Музыка явно предполагает виртуозный танец с прыжками.

Две следующие вариации, объединенные одной тональностью ре мажор, представляют два прелестных скерцо. Обаятельную оригинальность придает обеим вариациям характерная и остроумная оркестровка. В третьей вариации (танец Феи, рассыпающей хлебные крошки) тему играют скрипки пиццикато; виолончели временами вступают с контрапунктом, играя смычком, контрабасы легко акцентируют первую долю такта. Чрезвычайно оригинален фон — выдержанных аккордов тяжелых медных. Обычно «грозные» голоса тромбонов и труб звучат здесь тихо и нежно, напоминая низкие органные тоны.

В четвертой вариации Феи Щебечущей канарейки мелодия исполняется солирующей флейтой-пикколо в сопровождении колокольчиков и легкого пиццикато скрипок в высоком регистре.

Мелодия в обеих вариациях имеет изобразительный характер, в третьей — ровное движение восьмыми ассоциируется с падающими хлебными крошками, а в четвертой орнаментально-фигурационная мелодия в высоком регистре вызывает представление о трелях и свисте канарейки.

Пятая вариация Феи пылких страстей контрастирует предыдущим. Это — быстрый, энергичный танец, в котором виртуозно использованы все группы оркестра, составляющие подвижную и яркую оркестровую ткань. Шестая вариация — лирический вальс феи Сирени, основанный на очень простой вальсовой теме, плавной, волнообразно построенной мелодии светлого лирического колорита. Эта вариация в качестве финальной более широко развита.

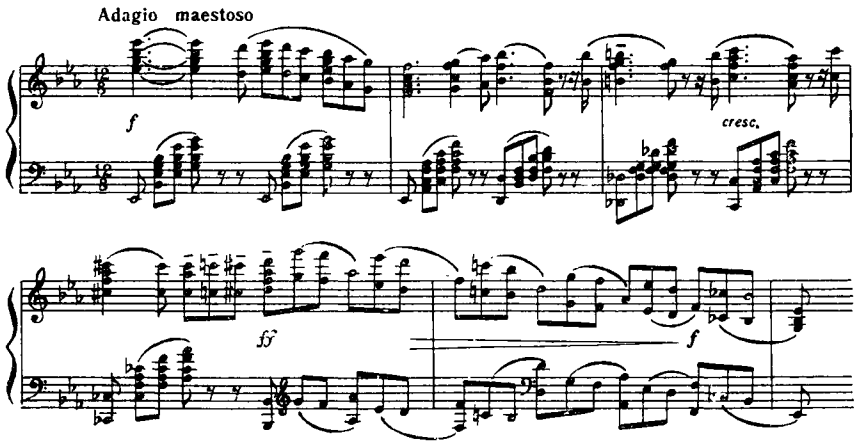
Кода сюиты фей имеет чисто хореографическое назначение. Быстрая оживленная музыка с постепенным нарастанием звучности, с изящными эффектами оркестровки, но не очень яркая по тематизму, служит заключением маленькой «портретной» сюиты добрых фей.

С этой лирической сюитой можно сравнить другую классическую сюи-

ту балета — Pas de quatre из III акта (сюита Фей драгоценностей). Танцы Фей драгоценностей открывают большой дивертисмент III акта, но, как и почти все танцы этого акта, по существу, не влияют на развитие сюжета, являясь как бы «вставным номером». Поэтому и задачи, которые ставил перед собой композитор при сочинении этой сюиты, были иными, чем при сочинении Pas de six. В танцах Фей драгоценностей нужно было создать оригинальное и яркое музыкальное претворение блеска и сверкания золота, серебра и драгоценных камней. Танцы фей подчинены изобразительной задаче и поэтому в них нет симфонического развития, типичного для Pas de six. Чайковский варьирует темы танцев Драгоценностей, показывая их в разнообразной оркестровой фактуре. Внимание устремлено здесь на внешнюю, звуковую сторону, вплоть до известной «символики» (например, тема «пятигранного сапфира» показана в ритме $^5/_4$). Поэтому сюита фей Драгоценностей при всей яркости ее оркестрового «наряда» уступает Pas de six Пролога, которое служит одним из важных этапов сквозного лирико-симфонического действия балета.

Линию Pas de six продолжает второе лирическое Adagio балета, Adagio «девичества Авроры», по определению Б. В. Асафьева — Pas d'action, танец принцессы и ее женихов.

Изящная и в то же время величавая музыка, с которой начинается этот эпизод, пленяет спокойной, возвышенно прекрасной, почти гимнической темой, которая медленно нисходит большими волнами от верхнего тонического звука, как от вершины-источника. Нисходит, чтобы вновь подняться, но уже отдельными короткими мотивами к более высокому терцовому звуку:



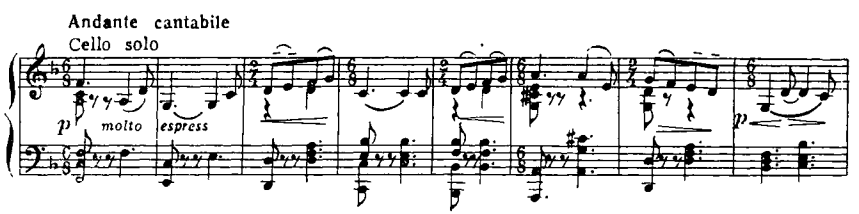
Тему в первом проведении играют скрипки и альты в три октавы, отчего она звучит полно и насыщенно и в то же время тепло и мягко. Прелесть этой мелодии также в гибком ритме. Парящая мелодия, как бы слетающая с высоты, свободно развертывается на фоне мерных триолей акком-

панемента[21]. Ровный фон выделяет ритмический рисунок мелодии — подчеркивает протянутость исходного звука, некоторую заторможенность восходящей волнообразной линии. Второе проведение развивает тему в интонационном и гармоническом отношении: восходящие мотивы становятся более широкими, патетическими и доходят до напряженной кульминации; здесь ощущается движение к параллельному минору. Разработочный эпизод рондообразной формы идет в до миноре и модулирует в ми минор. Основой его служит мотив, родственный по своей ритмической структуре главной теме. Реприза главной темы звучит возвышенно и величаво. Плотность и полноту звучности усиливают аккорды фона, порученные медным инструментам. Последнее проведение темы — после второго эпизода — наиболее импозантное и торжественное — имеет вид коды.

В Adagio ясно ощущается симфоничность развития, рост, расширение образа. Чувствуется непрерывность мелодического, гармонического и тембрового развития; границы между разделами формы незаметны, все течение музыки дано как бы единым волнообразным потоком с тремя вершинами — проведениями главной темы. Метод симфонического развития волнами, в котором каждая последующая волна достигает более высокой кульминации, чем предшествующая, роднит это Adagio с медленными частями симфоний Чайковского. Так, в хореографическую форму балетного Adagio оказались внесены глубина и действенность развития музыкального образа, типичные для чисто симфонического жанра.

Интересно, что в этом Adagio есть черты сходства с темой феи Сирени. В обоих случаях первоначальное мягкое, нежное звучание лирической темы в процессе симфонического развития превращается в торжественно-фанфарное, патетическое утверждение образа.

Pas d'action II акта с его Andante фа мажор (соло виолончели) еще ближе к медленным частям симфоний Чайковского. Фея Сирени показывает принцу Дезире призрак Авроры; в сердце принца загорается любовь к спящей красавице, но призрак неуловим и исчезает. Соло виолончели подобно страстной речи влюбленного, любовному признанию юноши. Вариация Авроры — нежная мольба девушки освободить ее от чар, пробудить к жизни и любви. Весь этот хореографически-симфонический диалог овеян поэтической романтикой. Музыка создает поэму зарождающейся любви, юношеской страстности и девической нежности. Глубоко волновавшая композитора тема оказалась близкой содержанию его лирических симфонических частей:

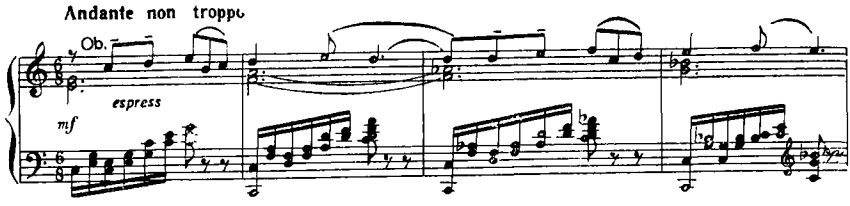


[21] Фигурацию играют арфа, кларнеты, английский рожок на фоне протянутых аккордов четырех валторн, создающих глубокий фон.

Сходство объясняется не только тем, что «Спящая красавица» сочинялась непосредственно после окончания Пятой симфонии, но и близостью психологических истоков образов. «Луч света», образ Прекрасного в симфонии и юная любовь в балете как олицетворение Красоты и Радости жизни. Сходство тем вызвало и сходство приемов развития. Как и в Andante Пятой симфонии, одним из средств развития виолончельной темы балетного Andante служит свободное чередование тактов на $^6/_8$ и $^2/_4$ — сопоставление группы трех и двух восьмых, создающее естественную декламацию мелодии. В репризе, когда тему играют все виолончели, Чайковский применяет прием канонического ведения мелодии струнными и деревянными, как бы любовный дуэт. Тот же прием использован в Пятой симфонии. Внутренняя динамика Andante фа мажор связана не только с широким развитием виолончельной темы, но и с сопоставлением более спокойной средней части с взволнованностью лирики крайних частей.

Если Andante фа мажор вызывает ассоциации с медленной частью симфонии, то вариация Авроры напоминает лирические скерцо Чайковского. Тему играет гобой соло; в его выразительной, говорящей мелодии слышатся интонации просьбы, мольбы, сменяющиеся эпизодами, полными девичьей грацией. По традиции Pas d'action заканчивается быстрой кодой, но смысл и содержание сцены определяют Andante и вариация Авроры.

Pas de deux III акта, венчающее разнообразный дивертисмент и служащее последним этапом внутреннего лирического действия балета, музыкально объединяет III акт с предшествующими. Оно отчасти сходно с Adagio из I акта — также ярко звучит здесь в кульминации ликующее проведение темы солирующей трубой. Однако есть здесь и своя особенность, вытекающая из драматургического значения танца. Если Pas d'action I акта посвящено прекрасной юности Авроры, окруженной поклонением четырех принцев, то Adagio III акта — это песнь счастливой, торжествующей любви, победившей тьму. Отсюда однотемность Adagio и вариационно-симфонический принцип его развития.



Мелодия складывается из опевающих мотивов, окружающих мягкую, но неуклонно восходящую линию. Эта живая, свободно-развертывающаяся мелодия соответствует характеру светлой «эпиталамы». Богато здесь и тембровое развитие: сперва тему играет солирующий гобой на фоне пиццикато струнных, в дальнейшем, в средней части, когда тема властно и торжественно прорывается на первый план, она поручена мужественному и благородному голосу валторн. В репризе новая тембровая окраска выражена в передаче ее струнным (они играют в три октавы), а в наивысшей кульминации тему играет труба. Однако Adagio заканчивается не

этой мощной кульминацией; тихо звучит после нее соло гобоя, как бы говоря о тепле и нежности светлого чувства любви. Всего в Adagio главная тема проходит шесть раз, каждый раз приобретая новую окраску и обогащаясь. Этот эпизод представляет собой пример монотематического вариационного симфонического развития.

Четыре лирических Adagio составляют «сквозное действие» балета, раскрывая основную его идею в обобщенно-психологическом плане. Общность всех лирических сцен между собой, их преемственность служит могучим средством объединения всей музыки балета. То, что именно лирические сцены стали основой единого симфонического развития балета явилось выражением новаторства Чайковского, сблизившего балетную партитуру с симфонической.

Но реформа Чайковского коснулась и других традиционных форм балета, в особенности связанных с классическим танцем. Совершенно новое значение приобрели у него большие развернутые танцевальные сцены, в которых основным исполнителем выступает кордебалет. Уже в «Лебедином озере» Чайковский в значительной мере переосмыслил групповой классический танец, сделав его важным компонентом музыкальной драматургии балета. В «Спящей красавице» большой вальс I акта играет весьма существенную роль в музыкально-симфоническом развитии; вместе с Adagio ми-бемоль мажор он составляет центр I действия, хотя сценическая ситуация здесь не столь значительна, глубока и поэтична. Вальс идет после пантомимы, в которой провинившиеся крестьянки, приговоренные королем к наказанию, прощены. «Общее ликование» — таково замечание, предпосланное началу вальса и именно сверкающая радость, веселье составляют «душу» большого вальса.

Если сравнить большой вальс «Спящей красавицы» с аналогичными вальсами «Лебединого озера», то при общности выступают и отличия. В «Спящей красавице» вальс единообразен во всех частях, тематизм его пластично рождается от главной темы. В соответствии с пожеланиями М. И. Петипа, написавшего в балетмейстерском плане: «Общее оживление от 8 до 16 тактов, чтобы занять места», Чайковский начинает вальс с довольно большого вступления. Служа целям хореографической постановки (кордебалет занимает исходное положение для начала танца), вступление имеет и самостоятельное значение в симфоническом развитии балета,— оно играет роль большого предъикта, готовящего главный музыкальный образ. Мелодическая идея вступления очень проста: восхождение рядом коротких, как бы «взбегающих» мотивов, повторенных три раза и как бы разбивающихся о четвертый акт, в котором нисхождение идет по опорным звукам. Создается энергичное «биение», в котором каждый новый, более высокий звук «завоевывается» и берется с известного «разбега». Ощущение вступительного характера подчеркивается органным пунктом в басу.

Основной раздел начинается контрастно по отношению к вступлению. Первые четыре такта создают только ритмический пульс вальса. Обращает внимание плотная звучность аккомпанемента: английский рожок, два кларнета и три валторны, что обещает яркую и полнозвучную мело-

дию. И вот она появляется! Ее играют струнные в октаву. Эта обаятельная, парящая мелодия, в основе которой лежит опевание опорных звуков лада, замечательно пластична. В ней ощущается та «текучесть», о которой просил Петипа в балеймейстерском плане. Музыка создает лирический образ, светлый, радостно-беззаботный. Он подготавливает будущий выход главной героини — Авроры настроением безоблачной радости и упоения жизнью.

Второй раздел вальса построен на новой оживленной теме фигуративного типа. Легкий, несколько скерцозный характер музыки этого раздела оттеняет мелодичную плавность главной темы вальса, в особенности в репризе, где тему играют струнные в более низком регистре (скрипки — на струне «*соль*»). Волнообразная пластичность музыки подчеркнута фигурациями деревянных духовых. Эпизод в центре вальса — соло духовых — прост по форме и использует эффект «покачивания».

Простота и стройность формы, родство тем, точное повторение музыки в репризном разделе способствуют единству и монобразности вальса. Немалое значение имеет естественность гармонизации и интонационное единство.

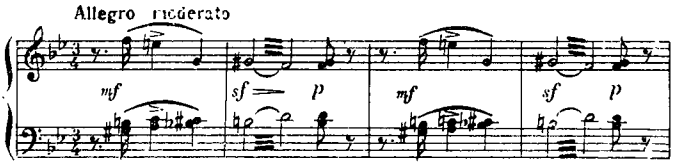
Значение вальса в драматургии балета очень велико. В развернутой форме симфонического танца получают воплощение типичные для балета светлые образы. Pas d'action с его замечательным Adagio индивидуализирует эти образы, данные в вальсе в более обобщенном плане. Так вальс подготавливает последующее лирическое действие.

В III акте есть тоже большой танец, в котором участвует кордебалет. Петипа просил композитора написать здесь музыку «с большим подъемом, кипящую, заставляющую всех скакать». Чайковский написал блестящий финал в ритме мазурки, изящной, с разнообразным тематическим материалом. Мазурка, как и вальс,— пример симфонизации массовой танцевальной сцены, которые в большинстве балетов той эпохи сопровождались музыкой прикладного характера. Реформа Чайковского коснулась и этой, наиболее косной стороны балетного спектакля.

Подлинно новаторски подошел Чайковский к сюите характерных танцев «Спящей красавицы». Здесь этот вид танца использован в острых музыкальных «зарисовках», иллюстрирующих отдельные сказки Перро. Чайковский отказался от сюиты национальных танцев, традиционных для балетного спектакля тех лет; вместо нее он создал в III акте маленькую сюиту игровых хореографических сценок. В особенности выделяются в дивертисменте III акта три танца-сценки: «Кот в сапогах и Белая кошечка», «Красная шапочка и Волк» и «Мальчик-с-пальчик, его братья и Людоед».

Во всех трех танцах огромное значение приобретает прием музыкальной изобразительности. В первом Pas de caractere «Кот в сапогах и Белая кошечка» использована тембровая драматургия. Кот ухаживает за кошечкой, которая бьет его лапками и фыркает на него. Музыка этого маленького, остроумного эпизода основана на мотивах «мяуканья» и «фырканья». Средствами изобразительности служит противопоставление деревянной духовой группы («мяуканье») мотивам струнных пиццикато и тремоло

(«фырканье»). Мотив «мяуканья» — короткая попевка гобоя и двух фаготов, в которой начальная интонация малой секунды соответствует «подвыванию» кота; отвечающий ему мотив струнных тремоло контрастен («фырканье»):



Так, уже самое зерно будущей сценки содержит в себе комическую изобразительность. Дальнейшее развитие основано на настойчивом повторении мотивов «мяуканья», которое вызывает и более энергичный «отпор» струнной группы. В коде танца появляется фигуративная мелодия кларнета, заменяющая мотив «мяуканья» — как бы мотив «мурлыканья» кота. Музыка, очень тонкая и изящная, остроумная и мелодичная, придает необычайную прелесть этой забавной сценке.

Второе Pas de caractère — «Красная Шапочка и Волк» — также маленькая сценка: Красная Шапочка выходит на прогулку, встречается с Волком, пугается и т. д. Петипа выразил пожелание, чтобы танец, идущий вначале в ритме польки, закончился бы вальсом. Но Чайковский написал всю сценку в ритме польки. Музыка развивает только одну тему — характеристику Красной Шапочки, а тема Волка, имитирующая его «лай», вступает лишь в качестве контрапункта. Здесь изобразительность музыки не является единственным средством характеристики, облик шалуньи-девочки подчеркнут скерцозным характером музыки, а в развитии темы отражены изменения в ее настроении — веселая радость, резвость, потом испуг и т. д.

Подобные же приемы применены в Pas berrichon («Мальчик-с-пальчик»). Эта маленькая сценка изображает бегство мальчика и его братьев от Людоеда, преследующего их в семимильных сапогах. Основная тема танца мальчиков — легкая, грациозная мелодия-песенка противопоставлена грубо угловатой теме Людоеда. «Семимильные сапоги» изображены мотивом огромных «шагов» — скачков по всем регистрам оркестра.

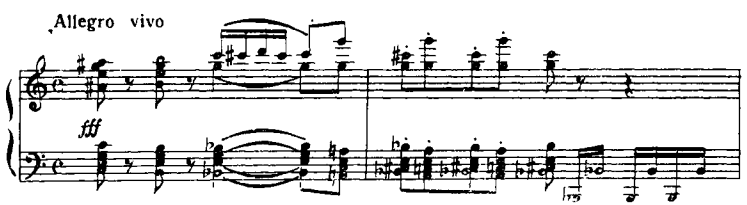
В музыке других танцев дивертисмента, не обозначенных как характерные танцы и исполняемых на «пуантах», т. е. средствами классического танца, также нашли отражение приемы звукоподражания при помощи тембровой изобразительности. Так в вариациях «Голубой птицы» использована концертирующая флейта и т. п.

Отсутствующую сюиту национальных танцев в балете отчасти заменяет сюита старинных танцев во II акте. Сюита состоит из пяти танцев: менуэта, гавота, пасспье, ригодона и фарандолы. Все части сюиты отличаются тонкостью стилизации старинной музыки. К этой сюите примыкает и сарабанда III акта.

Важнейшим компонентом музыкальной драматургии балетов Чайковского служит пантомима — сцена мимической игры, содержание которой

передает оркестр. Как правило, музыка пантомимы в балете нетанцевального ритма и основана на так называемых «оркестровых речитативах», т. е. на мелодиях инструментов оркестра, заменяющих речи действующих лиц. Чайковский использовал прием оркестрового речитатива, но значительно расширил музыкальное содержание пантомимных сцен. Многосоставность его пантомим отчасти объясняется их драматургическим положением: композитор вводит пантомиму в переломные моменты действия (например, в Прологе прибытие Карабос на праздник и ее предсказание; в I акте — сцена смерти Авроры), но, кроме этого, пантомима усложнена привлечением в нее хореографического элемента и углублением симфонического начала. Даже «оркестровые речитативы» «Спящей красавицы» имеют более обобщающее и глубокое значение, чем в обычных балетах того времени. Такова, например, сцена феи Сирени у колыбели Авроры. Протяженная лирическая мелодия, звучащая в этот момент, не только оркестровый «речитатив», но и образ Добра и Света, близкий подобным же образам Пролога. Когда же пантомима служит развитию сюжета, оркестровая партия становится особенно выразительной, приобретая подлинно симфоническое значение. Именно в пантомимах, например, развит основной контробраз балета — фея Карабос.

С темы феи Карабос начинается музыка балета. Как уже говорилось, в симфонической интродукции к балету эта тема противопоставлена теме феи Сирени. Это же сопоставление проводится в пантомимах Пролога и I акта. Однако Чайковский не придал музыкальной характеристике Карабос фатальный, подавляющий колорит. Тема Карабос остро характеристична, скерцозна, иронична. Как всегда в таких случаях, Чайковский дает короткий мотив, в котором интонационная характеристика тесно связана с гармонической и ритмической. Остроту и сарказм теме Карабос придают ритм и гармония, подчеркивающие ее тональную и функциональную неустойчивость:



В интродукции проведения темы Карабос разделены «взрывными» пассажами оркестра и «грозными» квартовыми возгласами медных, символизирующими ее злую силу. В финале Пролога тему Карабос играют кларнеты в низком регистре в сопровождении других деревянных и валторн. Мрачный, тусклый тембр низкого регистра кларнетов придает теме особенно зловещее звучание, выделяет ее среди других образов финала Пролога. Предсказание злой феи сопровождается грубой, угловатой темой, дополняющей характеристику Карабос. Танцы ее крысиной свиты построены на развитии всех элементов ее лейттемы. Здесь усилена тональная неустойчивость, и после этих танцев особенно ясно и светло

звучит мелодичная тема Сирени. Исчезновение злобной Карабос сопровождается проведением темы в уменьшении, идущей в контрапункте с изложением темы феи Сирени. Так, Чайковский включил в пантомиму важнейший для симфонического развития момент противопоставления основных контрастных образов музыки балета.

Несколько иначе развивается пантомима в конце I акта. Контраст: тема Карабос — тема Сирени сохраняется и здесь, но, кроме него, здесь огромное значение приобретают образы страдания, горя, вызванного смертью Авроры. Пантомима финала I акта в этой ее части родственна по музыке трагическим моментам Пятой симфонии. Широкие фразы декламационного характера у струнных и мотивы-рыдания у валторн, тревожные возгласы труб, смутное тремоло скрипок и альтов — все выражает отчаяние и скорбь. В этот момент звучит мотив Карабос и появляется она сама. Логика музыкального развития подводит сцену отчаяния к широкому проведению темы Карабос. Кажется, что наступило торжество злых сил, настолько тематизм Карабос вытесняет все остальное. Однако это еще не конец пантомимы. Появляется фея Сирени, звучит ее прекрасная мелодия, и немедленно исчезает все, связанное с феей Карабос.

В пантомимах Пролога и I акта на первый план выступает обобщающе-симфоническое претворение происходящего действия. Пантомимы «Спящей красавицы» близки к собственно симфоническим эпизодам балета. Между ними есть непосредственная связь, хотя пантомимы больше подчинены закону последовательного изображения событий.

К симфоническим эпизодам примыкает «Панорама», музыка, сопровождающая движущуюся декорацию: принц Дезире и фея Сирени плывут на волшебной ладье к зачарованному царству. Композитору предоставлялась возможность создать волшебно-программную музыку, изобилующую изобразительными программными эпизодами. Но Чайковский не пошел по пути иллюстрации путешествия своих героев, не стал описывать все чудеса, которые встретились на пути принца и феи. Его музыка — путь к счастью, устремленный в светлый мир Любви и Красоты. «Панорама» — монобразная музыкальная поэма, проникнутая спокойной лиричностью. В ней слились «вальсовость» и «баркарольность», что создало впечатление легкого, колышущего и непрерывного движения. Это впечатление усиливается мерными «всплесками» пассажей арфы в каждом 4-м акте, ассоциирующимися с волнами реки.

Мелодия «Панорамы» (скрипки) интонационно очень проста, в ее основе лежит мотив нисходящего, а затем восходящего тетрахорда. Ее протяженность, плавность (в течение всего изложения мелодия идет только поступенно), отсутствие выделенных звуков-вершин создают ощущение бесконечной волнообразной линии. Особое изящество мелодическому рисунку придает синкопированный ритм внутри такта, отчего образуется как бы полиритмия: мелодия идет на три четверти, аккорды фона сгруппированны в две группы по шесть шестнадцатых, делящихся в группе по три пары. Сильные доли такта отмечены виолончелями и контрабасами пиццикато, что вносит еще один ритмический штрих. В целом, полиритмия создает живое колыхание музыкальной ткани.

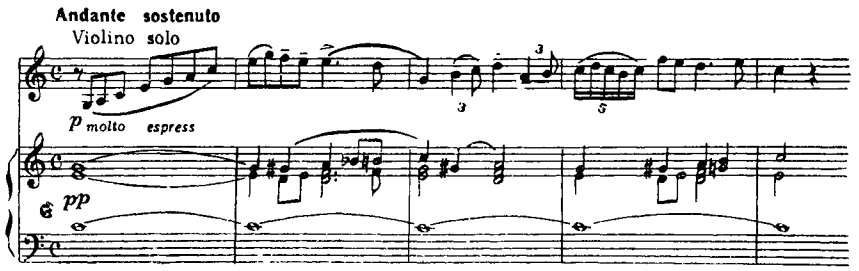
Простота и прозрачность музыки связана и с очень простой и ясной гармонией. «Панорама» идет в одной тональности — соль мажор, основная тема гармонизована самими простыми аккордами. Ясность выразительных средств, изящество и стройность формы, подчинение изобразительной звукописи задачам создания лирического настроения превращают эту музыку в образец той высшей простоты, которой отмечены все подлинно художественные творения.

К этой образной сфере относится и симфонический антракт (скрипичное соло) перед 2-й картиной II акта. К сожалению, эта чудесная, вдохновенная музыка, исключенная при первой постановке, постоянно пропускается и в наше время.

Чайковский написал этот антракт, имея в виду замечательное исполнительское искусство Леопольда Ауэра, бывшего в те годы солистом оркестра Мариинского театра. Поэтому партия солирующей скрипки виртуозна, но в то же время и проникновенно лирична. Тембр скрипки соло не впервые появляется в балете: в I акте есть большое скрипичное соло, сопровождающее вариацию Авроры в Pas d'action и служащее существенной стороной характеристики грациозной героини балета. Большое соло скрипки представляет и вариация Авроры в Pas de deux III акта. Как видно, композитор связывал тембр солирующей скрипки с образом юной Авроры. Поэтому можно предположить, что и антракт имеет прямое отношение к ней и служит ее лирической характеристикой.

«Грезы спящей красавицы» — так хотелось бы назвать эту музыку. В сказке Перро говорится о том, что добрая фея в продолжение столь долгого сна Принцессы навевала на нее самые приятные грезы. Возможно, что фантазия композитора оттолкнулась именно от этого. В светлой и прекрасной музыке чувствуются и радость жизни, и любовь, пробуждающаяся в юном сердце, и душевное созревание, расцветание всего существа, тянущегося к счастью. Дивный родник мелодий заключен в этом симфоническом антракте. Он идет в до мажоре — тональности дня, пробуждения, света — так обычно трактует эту тональность Чайковский.

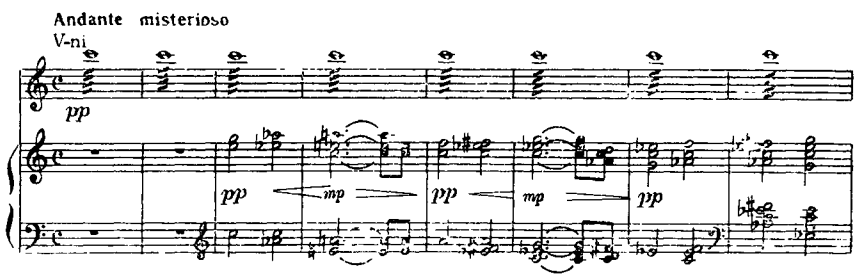
Первая тема антракта — широко распетая мелодия, инструментальная кантилена огромного диапазона. Она диатонична по природе и ритмически разнообразна. Свободный характер ее развития внутри четырехтакта выражен в сочетании ритмических мотивов восьмых с триольными и квинтольными мотивами. Мелодия начинается со спокойного и плавного подъема. Вторая половина темы — мягкое волнообразное нисхождение:



Так как гармонические голоса ведут деревянные духовые (два кларнета и два фагота), то мелодия скрипки рельефно выделяется. Образуется ощущение «органности» звучания фона. Вторая тема также лирична и светла, но если для первой характерно спокойное, плавное развертывание, то вторая ярко устремлена к кульминации. Такой тип характерен для страстно-лирических образов Чайковского. В антракте же, благодаря светлому колориту, она не приобретает патетического звучания. Кульминацией среднего раздела антракта служит имитационное проведение основных мотивов темы английским рожком и солирующей скрипкой. Далее звучит голос гобоя, а потом и кларнета. Все это создает впечатление мелодического расцветания. Виртуозная каденция солиста завершает среднюю часть, еще более подчеркивая концертный характер антракта.

Реприза первого раздела еще более похожа на концерт солирующей скрипки. Партия ее настолько развита, настолько выдвинута на первый план, что все остальное звучит как аккомпанемент. Красивейший момент репризы — проведение темы в высоком регистре флажолетами на фоне легкого тремоло скрипок и альтов. Поистине можно назвать этот антракт высоким образцом мастерства мелодического развития и одним из самых ярких примеров светлой, жизнеутверждающей лирики Чайковского.

Непосредственно за этим эпизодом следует второй антракт «Сон», также симфонический, но другого характера. «Сон» — образец красочной звукописи Чайковского. Связь этого эпизода с сюжетом балета несомненна, так как он вводит в таинственную атмосферу спящего царства, куда приходят принц и фея Сирени. Основной образ здесь — образ сна, но не легкого, прекрасного, полного светлых грез, а тяжелого, зачарованного оцепенения, навеянного злой силой. В антракте «Сон» большое значение приобретают мотивы Карабос и Сирени, а также мотив «волшебного оцепенения» — аккорды усыпления из финала I акта. Секвенция аккордов сопоставляет ряд созвучий с общим тоном *до*, который все время звучит в верхнем голосе (скрипки в высоком регистре). Функциональные связи этих аккордов почти не ощущаются, основная их выразительность заключена в их статичной переливчатости. Тембр деревянных духовых подчеркивает застылость оцепенения. «Секвенция сна,— пишет Б. В. Асафьев,— (цепь холодных аккордов) и в начале и в заключении антракта, как мрачный, молчаливый сосредоточенный страж, охраняет мертвый покой» [22]:



[22] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 181—182.

Тема Карабос появляется у струнных с сурдиной, она перестала быть «личным» лейтмотивом злой феи, а стала, по верному определению Б. В. Асафьева, выражением скованности устремлений Зла. «Тема Карабос,— пишет он,— здесь только робко вырисовывается, как memonto, но уже не угрожает» [23]. Ее сменяют таинственно-блуждающие аккорды арфы.

Весь начальный раздел антракта, куда входят аккорды оцепенения, тема Карабос и аккорды арфы, дан нарочито статично, разорванно, с несвязанностью отдельных тем и мотивов и тональной неясностью. Ощущение скованности, оцепенелой застылости подчеркивается в непрерывно тянущемся *до* скрипок.

И подобно лучу света, проникающему в глушь зарослей леса, звучит мотив темы феи Сирени — темы пробуждающейся жизни, в ярком до мажоре, интонируемый трубой с сурдиной. Она как бы пробуждает к жизни новую теплую лирическую мелодию, которую поет кларнет соло. Это уже подлинно человеческий голос, песня пробуждения, пока еще смутного, но постепенно становящегося светлым и радостным. Основное тональное развитие антракта «Сон» ведет к укреплению тональности света — до мажору, главной и в предшествующем антракте.

Так, в антракте «Сон», этом, казалось бы, чисто звукописном симфоническом эпизоде, проявляется лирическое начало, которое подчиняет приемы изобразительности и звукописи задаче психологической выразительности. В этом новаторское качество живописно-красочных эпизодов балета.

Новаторская партитура «Спящей красавицы» свидетельствует о внедрении в балетный жанр принципа симфонизации. Многогранное преломление возможностей симфонического развития в «Спящей красавице» выразилось в преодолении разорванности «номерной» драматургии балета, в установлении глубокой внутренней связи между отдельными эпизодами, картинами, актами, введении сквозного лирического действия, в подчинении всех компонентов музыкальной драматургии задаче выявления основной философской и художественной идеи произведения. «Спящая красавица» — живое свидетельство страстной любви композитора к жизни, доказательство неиссякаемого оптимизма его творчества. Появившись на свет после трагической Пятой симфонии и в преддверии создания драматичнейшей оперы Чайковского «Пиковой дамы», это чудесное, блещущее роскошью красок и богатством мелодий произведение выразило в образах возвышенной, сияющей красоты вечную прелесть Юности, Красоты и Любви.

---

[23] Там же, стр. 181.

Часть третья
1890-1893

„Пиковая дама"

„Иоланта"

„Щелкунчик"

„Шестая симфония"

В течение трех лет после постановки «Чародейки» Чайковский пытался найти сюжет для новой оперы. Ему предлагали различные оперные сюжеты — лирические, драматические и даже фантастические. Тут были «Дмитрий Донской» и «Фингал» по трагедиям Озерова, пьесы Мюссе «Подсвечник» и «С любовью не шутят»; «Марион де Лорм» Гюго, фантастический роман Готье «Спирит», «Страшная месть» Гоголя и другие. В 1885 г. директор театров И. А. Всеволожский предложил Чайковскому сюжет «Капитанской дочки» по Пушкину, однако композитор отнесся к этому предложению холодно и не дал определенного согласия. Переговоры о «Капитанской дочке» тянулись до 1888 г., когда в качестве либреттиста пригласили И. В. Шпажинского; он спроектировал сценарий большой постановочной оперы в 5 или даже в 6 актах. Но сценарий этот не вдохновил Чайковского, а многоактная форма и вовсе оттолкнула его. Но и после отказа композитора в газетах не раз появлялись сообщения, что Чайковский пишет оперу «Капитанская дочка».

В известном письме к К. К. Романову (от 30 мая 1888 г.) Чайковский подробно объяснил — почему он не будет сочинять музыку к опере «Капитанская дочка»: «По зрелом обдумывании, я пришел к заключению, что этот сюжет не оперный. Он слишком дробен, требует слишком многих, не подлежащих музыкальному воспроизведению разговоров, разъяснений действия. Кроме того, героиня Марья Ивановна недостаточно интересна и характерна, ибо она безупречно добрая и честная девушка,— а этого для музыки недостаточно... Но самое важное препятствие (для меня, по крайней мере, ибо весьма возможно, что другому оно бы нисколько не мешало) это Пугачев, пугачевщина, Берда и все эти Хлопуши, Чики и т. п. Чувствую себя бессильным их художественно воспроизвести музыкальными красками. Быть может, задача и выполнима,— но она не по мне. Наконец, несмотря на самые благоприятные условия, я не думаю, чтобы оказалось возможным появление на сцене Пугачева. Ведь без него обойтись нельзя, а изображать его приходится таким, каким он у Пушкина, т. е. в сущности удивительно симпатичным злодеем. Думаю, что как бы цензура ни оказалась благосклонной, она затруднится пропустить такое сценическое представление, из коего зритель уходит совершенно очарованный Пугачевым. В повести это возможно,— в драме и опере — вряд ли, по крайней мере у нас» [1].

В объяснении Чайковского сквозит мысль о нежелании писать «верноподданническую» оперу, где Пугачев или не появлялся бы вовсе, или образ его не совпадал с образом, созданным Пушкиным, т. е. «удивительно симпатичным злодеем». Кроме того, Чайковскому в сущности никогда не импонировала опера с очень широким и многоплановым действием, с большим количеством массовых сцен.

---

[1] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 245—246.

Второй сюжет, некоторое время занимавший композитора,— баллада Гете «Бог и баядера»,— был во всем противоположен «Капитанской дочке». Его предложил Шпажинский, так как на эту тему он написал уже оперное либретто «Влюбленная баядерка» для композитора Симона, не воспользовавшегося им. В письме к Всеволожскому от 13 августа 1888 г. Чайковский писал: «С некоторых пор испытываю стремление к сюжетам не от мира сего, к таким, где варенья не варят, людей не вешают, мазурки не танцуют, не пьянствуют, не подают прошений и т. д. и т. д. Шпажинский очень угодил мне проектом лирической оперы на сюжет баллады Гете «Влюбленная баядерка» [2].

Однако Всеволожскому не хотелось ставить оперу на сюжет, не обещавший ярких постановочных эффектов, и он пытался отговорить Чайковского от нового замысла. Летом 1888 г. у композитора завязалась переписка с французскими литераторами Ж. Детруайя и Л. Галле, которые предложили ему поставить оперу на французском языке в одном из театров Парижа. В архиве Чайковского сохранилось много писем Детруайя с предложениями самых различных сюжетов, преимущественно с русско-кавказской экзотикой. Ни один из них не привлек композитора. Тогда, в следующем году всплыл вопрос об опере на сюжет «Влюбленной баядерки», но уже переделанной Детруайя в «Куртизанку». Действие происходит в древней Индии, главная героиня — знаменитая певица Садия. Чайковского привлекла идея душевного перерождения куртизанки, полюбившей впервые в жизни и отдавшей жизнь за своего избранника. Некоторое время он серьезно подумывал об этом сюжете и даже писал В. Л. Давыдову, что решился писать французскую оперу «La Courtisane» [3].

Либретто Л. Галле (один акт), присланное в сентябре 1889 г., под названием «Садия» понравилось Чайковскому. Однако, вероятно, мысль о сходстве «Садии» с «Травиатой» заставила его в конце концов отказаться от этого сюжета.

Из других оперных замыслов 80-х годов заслуживает упоминания «Бэла» Лермонтова. Сюжет был предложен А. П. Чеховым, обещавшим написать либретто, однако дальше нескольких встреч с Чеховым и самых общих обсуждений сюжета дело не пошло. В архиве Чехова не сохранилось никаких следов работы над либретто. У Чайковского также не было эскизов к опере. Содружество композитора с писателем, пользовавшимся его большой симпатией, не состоялось: вероятно, оно бы могло дать интересный результат [4].

В конце 1889 г. Чайковский дал согласие Всеволожскому писать оперу на сюжет повести Пушкина «Пиковая дама».

Мысль о постановке на сцене Мариинского театра оперы на этот сюжет исходила от дирекции театров, вероятно, от самого Всеволожского. Известно, что еще в 1885 г. Всеволожский через управляющего московскими театрами П. М. Пчельникова вел переговоры о такой опере с несколькими

---

[2] «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 143.

[3] См. П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 421.

[4] О встречах Чехова с Чайковским см М. П. Чехов. Вокруг Чехова. М.— Л., 1933, стр. 134.

композиторами и либреттистами, в том числе с И. В. Шпажинским и В. А. Кандауровым. В письме П. М. Пчельникову от 6 мая 1885 г. Всеволожский спрашивал: «Не можете ли Вы поручить Кандаурову составить либретто из «Пиковой дамы», которая в обстановке может быть очень удачною? Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом явление призрака,— тут можно дать простор фантазии,— а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие — и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина» [5].

Пчельников наметил в качестве автора музыки молодого композитора Н. С. Кленовского. В ответ Всеволожскому Пчельников писал: «Скелет либретто в настоящее время у меня. Составил его Шпажинский весьма эффектно, конечно, пришлось несколько отступить от Пушкина, но иначе сделать было нельзя. Кроме того, надо было несколько идеализировать Германа, графиню же сделать существом живущим, а не куклой, как у Пушкина. Я читал Кленовскому, ему очень нравится» [6].

Но в 1885 г. намечавшийся союз Кленовского и Шпажинского не состоялся. В истории «Пиковой дамы» наступает перерыв. В конце 1886 г. В. А. Кандауров предложил свой план и сценарий оперы «Пиковая дама» композитору-любителю А. А. Вилламову с тем, чтобы он написал музыку [7]. Тот согласился, но поставил условием, чтобы опера была без речитативов, а шла бы с разговорными диалогами. Но это предложение не получило поддержки Всеволожского.

В дирекции снова всплывает имя композитора Кленовского. В качестве либреттиста появилась кандидатура Модеста Ильича Чайковского, уже ранее выступившего успешно в роли драматурга. Но Кленовский, видимо, все же мало привлекал Всеволожского, и в октябре 1887 г., после неудачи «Чародейки», состоялся первый разговор Всеволожского с Чайковским как с возможным автором музыки. Глубоко потрясенный неуспехом «Чародейки», Чайковский обещал подумать об этом сюжете, хотя из слов брата он знал, что автором музыки уже приглашен Кленовский. «Тем лучше,— писал Модест Ильич,— тебе, как я и говорил прежде, не следует уже теперь возиться с такой мелкотой, как этот сюжет, и надо остановиться если не на «Ромео», то на чем-нибудь столь же великом и прекрасном» [8].

По-видимому, и сам Чайковский придерживался такого же мнения и в письме к Всеволожскому от 25 ноября 1887 г. выразил сомнение — сможет ли он сочинить музыку «Пиковой дамы», так как он очень устал и должен отправиться в большое концертное турне по Европе. Но Всеволожский не хотел «упустить» Чайковского как автора «Пиковой дамы». Он ответил: «Не торопясь, напишите новую оперу, и я уверен, что в Ваших руках будет хорошая игра в козыри. Ваша «Пиковая дама» побьет «валетов», которые вредят Вам теперь» [9]. Но Чайковский решительно отказался писать

---

[5] «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 87.
[6] Там же, стр. 87.
[7] Письмо А. А. Вилламова к В. А. Кандаурову от 9 января 1887 г., в котором изложен план оперы.— См. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 88.
[8] Там же, стр. 89.
[9] Там же, стр. 89—90.

музыку к «Пиковой даме», и театру пришлось примириться с кандидатурой Кленовского [10].

М. И. Чайковский с начала 1888 г. начал сочинять либретто для Кленовского. 7 февраля 1888 г. он писал брату: «Вторую картину либретто кончил. Общим видом этой картины я ужасно доволен... Если бы ты написал на это музыку, с каким удесятеренным старанием я кропал бы мои стихи!» [11] В ответ последовало цитированное нами на стр. 157 письмо Чайковского от 25 марта, в котором композитор объяснил свой отказ от «Пиковой дамы» тем, что сюжет не затрагивает его по-настоящему.

Перелом в его отношении к «Пиковой даме» произошел в конце 1889 г., когда во время репетиций «Спящей красавицы» в Мариинском театре возобновились переговоры.

Чем же объяснить, что Чайковский, столь длительное время не проявлявший интереса к «Пиковой даме», довольно быстро согласился написать оперу к будущему сезону, т. е. в чрезвычайно короткий срок?

По-видимому, тут действовало несколько факторов. Главный из них — положительное впечатление, которое произвел на него текст либретто уже готовых картин. Об одной из причин Чайковский сам пишет уже в период работы над оперой из Флоренции Ю. П. Шпажинской: «...я мало-помалу начал чувствовать неотложную потребность заняться в виде отдыха своим настоящим делом, т. е. сочинением. А тут, как нарочно, И. А. Всеволожский усиленно стал просить меня заняться сочинением оперы на сюжет *Пиковой дамы*. Либретто было уже прежде того сделано ни кем иным, как моим братом Модестом... Я его прочел, оно мне понравилось, и вот в один прекрасный день я решил бросить все, т. е. и Петербург и Москву, и многие города в Германии, Бельгии и Франции, куда имел приглашение на концерты, и уехать куда-нибудь за границу, дабы без помехи работать» [12].

Н. Д. Кашкин рассказывает о свидании с композитором летом 1890 г., когда он познакомился с музыкой «Пиковой дамы». Касается он и вопроса зарождения интереса Чайковского к сюжету. «По его словам,— пишет Кашкин,— с сюжетом этим к нему приставали года два, сначала он просто смеялся над мыслью написать оперу на этот сюжет, «потом, говорил он, мне пришло в голову, что сцена в спальне у графини великолепна, а потом пошло и пошло» [13].

---

[10] Относительно музыки Кленовского к «Пиковой даме» известно, что она была написана для первых трех картин, либретто которых сделал М. И. Чайковский. В одном из писем к М. И. Чайковскому Кленовский описал свою музыку: «...музыку стараюсь писать легко, несложно, вроде «Лакме», «Манон»,— певец на первом плане. Княжна напоминает «Татьяну», такая же меланхолическая, Герман — энергичен, порывист, Граф рассудителен, холоден, Князь — важен, благороден, Вера — болтлива,— настоящая Ольга...» — См. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 90.

Трудно сказать почему именно прервалась работа Кленовского над оперой, известно лишь, что случилось это еще до приглашения Чайковского в качестве автора, в 1889 г. Впрочем, от Чайковского предусмотрительно скрыли, что Кленовский написал часть музыки, возможно забракованной театром.

[11] «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 90.

[12] П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 355.

[13] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 163.

Это прямо указывает на то, что́ именно привлекло Чайковского к сюжету. Возможно, что отношение к «Пиковой даме» как к оперному сюжету созревало в сознании композитора в течение какого-то времени. В тяжелую для него зиму 1889 г. композитор мог внезапно остро почувствовать современность темы и идеи оперы и особенно образа Германа. Создание музыкального образа героя своего времени могло показаться ему интересной задачей. Постепенно сюжет захватил его творческое воображение.

В декабре 1889 г. в дирекции театров было устроено специальное совещание с участием будущих авторов оперы, Всеволожского, Погожева и заведующего сценой Домерщикова. Композитор потребовал переделки ряда моментов в сценарии оперы и либретто уже готовых картин, в частности, просил приблизить либретто к первоисточнику [14]. По его желанию была спроектирована еще одна картина «На набережной», где происходила развязка драмы Лизы. На этом совещании были придуманы некоторые детали постановки, решено было перенести действие из эпохи Александра I (как это было у Модеста Ильича) в эпоху Екатерины II и распределены роли. Партия Германа предназначалась Н. Н. Фигнеру.

Сознавая, что в России ему будет невозможно работать спокойно, Чайковский 14 января 1890 г. уехал за границу, взяв с собой слугу Назара Литрова. М. И. Чайковский не мог сопровождать брата, и поэтому композитору пришлось сноситься со своим либреттистом письменно. 18 января Чайковский приехал во Флоренцию и поселился на набережной Арно в отеле «Вашингтон», а 19 января начал сочинять «Пиковую даму».

●

Переписка братьев Чайковских в течение января — апреля 1890 г. дает богатейший материал, раскрывающий процесс создания музыки «Пиковой дамы». Интересные детали жизни Чайковского во Флоренции освещены также в «Дневнике» Назара Литрова. Сам композитор в эти месяцы тоже вел дневник, в который, как обычно, заносил скупые записи о своей работе и быте [15]. В большей части записей композитор лаконично отмечал: «Рабо-

---

[14] Посылая во Флоренцию в письме от 24 января 1890 г. переделанное либретто 4-й картины, Модест Ильич писал брату: «Посылаю тебе, милый Петя, четвертую картину *Пиковой дамы*. Я нарочно выписал текст Пушкина в сцене увещаний Германа, чтобы ты мог изменить мое переложение по-своему. Ты ведь очень дорожил этим местом».— Архив Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину (a^4, № 5505).

[15] По этим записям легко установить порядок сочинения. Между 19/31 января и 28 января/9 февраля сочинена 1-я картина; между 29 января/10 февраля и 4/16 февраля — 2-я. Далее Чайковский перешел к сочинению 4-й картины, так как либретто 3-й еще не было. 4-ю картину он сочинил в течение недели от 5/17 февраля до 11/23 февраля. Сочинение 3-й картины началось с интермедии «Искренность пастушки»; 19 февраля/3 марта вся картина была готова. 5-я картина написана в три дня (окончена 22 февраля/6 марта). Через четыре дня завершена 6-я картина (26 февраля/10 марта), и Чайковский, не имея продолжения либретто, стал сочинять интродукцию к опере. На следующий день, 27 февраля/11, марта он получил либретто 7-й картины и в четыре дня написал музыку, кроме ариозо «Что наша жизнь»; 3/15 марта было готово и ариозо, а также закончена ранее набросанная интродукция. В записи от этого числа читаем: «Перед обедом *все кончил*... Благодарю бога, что он дал мне силы окончить оперу» —«Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 258). На следующий день — 4/16 марта композитор начал работать над клавираусцугом.

тал хорошо». Однако в некоторые дни записи становятся более пространными: «Работал с усилием (ансамбль)» (имеется в виду квинтет 1-й картины). «Трудненько работалось (финал 1-й картины)». «Не очень хорошо шла работа. Правда, что это трудно (конец последней сцены 2-й картины)». «Трудно дается (сцена смерти старухи)». Иногда записи еще более подробны. Так, сочиняя интермедию 3-й картины, Чайковский записал: «По временам мне казалось, что я живу в 18 веке и что дальше Моцарта ничего не было». 2 марта, кончая 7-ю картину, «ужасно плакал, когда *Герман* испустил дух. Результат усталости, а может быть того, что в самом деле это хорошо» [16].

В целом лаконичные дневниковые записи свидетельствуют об исключительной целенаправленности. Каждый день отмечается — что сделано в сочинении музыки оперы. В дневнике наглядно отражены напряженность творческого труда Чайковского и его исключительная увлеченность сочинением. Подробнее о своей жизни во Флоренции и о своей работе он писал Модесту Ильичу. Писал и немногим другим корреспондентам — П. И. Юргенсону, А. П. Мерклинг, Г. А. Ларошу. Эти письма содержат много интересных сведений, освещающих процесс творчества.

Из письма к М. И. Чайковскому от 23 января/4 февраля можно представить себе распорядок дня композитора в этот период. Он встает в 7 ч. 45 минут, завтракает, читая газеты; до 12 ч. 30 минут работает. После второго завтрака отправляется на прогулку до 3-х часов, потом отдыхает. От 4 до 7 снова работает, в 7 обедает. После обеда снова идет гулять или в театр, «И такой порядок каждый день,— пишет Чайковский брату,— если не в театр иду, то пишу письма и читаю» [17].

Все его внимание отдано опере. В шутку он пишет в одном из писем, что теперь разделяет историю на два периода: от создания мира до создания «Пиковой дамы» и после этого. Он буквально живет своей творческой работой. Как только он начал сочинять, его тоска и угнетенное состояние духа бесследно исчезают, уступив место спокойному восприятию событий внешней жизни и глубокой внутренней сосредоточенности. Больше всего он боится, чтобы кто-нибудь не нарушил его уединения. Чем больше он погружается в создание музыки, тем все больше увлекается сочинением. Сперва он пишет Модесту Ильичу очень осторожно: «Кажется, недурно выходит» или «Хорошо или дурно выходит, не знаю. Иногда я очень доволен, иногда нет,— но я не судья» [18]. Но, сочинив 4-ю картину, он уже уверен в том, что это очень хорошо. «Четвертая картина,— пишет он Модесту Ильичу, по-моему, будет иметь ошеломляющее действие» [19].

Работая над клавираусцугом и предвкушая наслаждение приближающейся работы над партитурой, он пишет:

«Модя, или я ужасно, непростительно ошибаюсь,— или *Пиковая дама* в самом деле будет мой chef-d'œuvre. Я испытываю в иных местах, например, в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас

---

[16] «Дневники П. И. Чайковского», стр. 251—258.
[17] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. стр. 429.
[18] Там же, стр. 430 и 431.
[19] Там же, стр. 434.

и потрясение, что *не может быть,* чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого»[20].

В письме к П. И. Юргенсону от 5/17 марта после длинных, весьма прозаических разъяснений различных деловых вопросов, Чайковский неожиданно заканчивает письмо восторженным возгласом: «Душа моя! *Пиковая дама* будет опера хоть куда, честное слово!»[21]

Как и тринадцать лет назад, сочиняя «Онегина», Чайковский испытывает истинное наслаждение. В письме к Дезире Арто он пишет: «Я работаю со страстью и бесконечным наслаждением; сюжет мне нравится, и есть настроение работать...»[22] В письме Модесту Ильичу в день окончания оперы от 3/15 марта есть многозначительный пост-скриптум: «Ларош писал мне, что он и Направник *ворчат*, что я так скоро написал. Как они не понимают, что скорость работы есть *коренное мое* свойство? Я иначе не могу работать, как *скоро*. Но скорость вовсе не означает, что я кое-как написал оперу. Были вещи, которые я тихо писал, например, *Чародейку, Пятую симфонию,* и они не удались, а *балет* я сочинил в три недели, *Евгения Онегина* невероятно скоро. Вся штука в том, чтобы писать с любовью. А *Пиковую даму* я писал именно с *любовью*. Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа! Я пока твердо верю, что *Пиковая дама* хорошая, а главное, очень оригинальная вещь (говорю не в музыкальном смысле, а вообще)»[23].

Письма к брату во многом приоткрывают тайну творческого процесса Чайковского, в частности, создания «Пиковой дамы». В письме, пост-скриптум к которому цитировался, композитор объясняет свое эмоциональное состояние следующей причиной: «*Герман* не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим живым человеком, притом очень мне симпатичным»[24]. Необычайно характерно признание в письме к А. П. Мерклинг в день сочинения 4-й картины: «...сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит... Так было страшно, что и до сих пор еще под впечатлением ужаса»[25].

Переложение сочиненной оперы в виде клавираусцуга, предшествовавшее созданию партитуры (из-за необходимости быстро издать клавираусцуг для разучивания партий в театре), было закончено 25 марта/6 апреля. На следующий день Чайковский выехал из Флоренции в Рим, где написал часть партитуры, а 2 мая был уже у себя дома во Фроловском. Здесь между 3 мая и 8 июня была завершена вся работа. Опера в ее окончательном виде была создана в течение четырех с половиной месяцев.

Первое представление «Пиковой дамы» состоялось 7 декабря 1890 г. под управлением Э. Ф. Направника. Партии исполняли: Германа — Н. Н. Фигнер, Лизы — Медея Фигнер, Графини — М. А. Славина, Томского — И. А. Мельников, Полины — М. А. Долина, Елецкого —

---

[20] Там же, стр. 451.
[21] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 146.
[22] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 375.
[23] М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 358.
[24] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 447—448.
[25] П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, стр. 237.

Л. Г. Яковлев. Опера имела большой успех у публики; зато критики упрекали оперу в отсутствии глубокого внутреннего содержания, в перегруженности внешними эффектами, в неинтересном характере главного героя (?!) и т. п. Все рецензии петербургских газет о «Пиковой даме» доказывают, что опера была не принята критикой.

Через 12 дней после петербургской премьеры «Пиковая дама» с особым успехом прошла в Киеве в исполнении оперной труппы И. П. Прянишникова. Спектакль 19 декабря 1890 г. положил начало новой эпохе развития киевского оперного дела. «По восторженности приема,— писал композитор М. И. Чайковскому,— смешно даже сравнивать Киев с Петербургом. Это было нечто невероятное... Исполнение в общем очень хорошее, но, конечно, после Питера все кажется бледновато» [26]. Главную роль в Киевском спектакле талантливо исполнил артист М. Е. Медведев.

В Москве «Пиковая дама» была поставлена почти через год, 4 ноября 1891 г.— под управлением И. К. Альтани. Лизу пела М. А. Дейша-Сионицкая, Германа тот же М. Е. Медведев, перешедший из Киева на императорскую сцену, Графиню — А. П. Крутикова, Елецкого — П. А. Хохлов, Томского — Б. Б. Корсов, Полину —В. Н. Гнучева. Московская публика встретила оперу Чайковского с огромным энтузиазмом, но пресса, хотя и была снисходительнее петербургской, но, за исключением Н. Д. Кашкина, не блистала пониманием нового произведения.

12 октября 1892 г. «Пиковая дама» была исполнена в Народном театре г. Праги в присутствии автора. Композитору особенно понравилось исполнение партии Графини артисткой Руженой Бродачевой-Выкаукаловой, а также роли Германа — артистом Владиславом Флорианским. Пражские газеты хвалили оперу. «Россия может гордиться таким произведением»,— такой вывод сделал рецензент газеты «Глас народа».

С годами успех «Пиковой дамы» на русской сцене все возрастал. Уже при жизни Чайковского она заняла место в репертуаре рядом с «Онегиным». В наше время опера эта признана одним из самых драгоценных шедевров мирового оперного творчества, образцом, в котором соединились высокое музыкально-драматургическое мастерство с яркой театральностью и динамичностью спектакля.

●

Повесть Пушкина «Пиковая дама», напечатанная в 1834 г., была произведением глубоко новаторским; она показала, что русская литература, как и западноевропейская, вступила в новый период развития — период психологического реализма.

Новый стиль был органично связан с предшествующей эпохой. От романтизма он сохранил внимание к внутреннему миру героя, стремление показать его во взаимоотношениях с обществом, остроту конфликта и масштабность характеров, высокий эмоциональный строй произведений и психологизм. Критика действительности, в частности, осуждение социального неравенства, столь характерное для реалистической школы, были в какой-то мере восприняты от романтизма, хотя воплощалось в иных формах. Но

---

[26] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 472.

и роман и повесть первой половины XIX в. принесли в литературу и немало нового, выразившегося главным образом в более богатом, глубоком и непрерывном развитии характеров. Второй важной чертой нового стиля было стремление изображать героя в постоянном соотношении с картиной всего общества.

Развитие прозаического творчества Пушкина, одной из вершин которого была повесть «Пиковая дама», последовательно шло к углублению реализма. Поэт высоко ценил талантливых представителей романтического направления, в частности Вальтера Скотта, но в произведениях романтической школы ему не могла импонировать некоторая искусственность в построении сюжета, отступления от истинности изображения жизни, порой излишняя выспренность стиля.

Исследователь прозы Пушкина Н. А. Степанов верно говорит, что развитие реалистического метода у Пушкина «шло путем психологической разработки характеров, перенесения центра тяжести сюжетных ситуаций на изображение внутренних конфликтов, путем расширения социального охвата явлений действительности, усиления историзма» [27].

Все эти качества ясно проявились в «Пиковой даме» — в ее теме, столь необычной для русской литературы 30-х годов, лаконизме и сюжетной строгости, точности языка и стремительном развертывании действия. В «Пиковой даме» Пушкин смело поставил проблему, может быть типичную не столько для литературы 30-х годов, сколько для последующих десятилетий: противоречие между дворянско-аристократическим обществом и представителем «третьего сословия».

Герой повести — Германн не задумывается о моральной стороне своих поступков, средств, с помощью которых он пытается преодолеть свою бедность. Образ Германна был новым в русской литературе, хотя в романах зарубежных писателей, в частности во французских романах (Жюльен Сорель в романе Стендаля «Красное и черное», Рафаэль в романе Бальзака «Шагреневая кожа», Растиньяк в его же романе «Отец Горио»), выведены в качестве главных героев современные молодые люди, бедные и честолюбивые, стремящиеся во что бы то ни стало пробиться к богатству и власти.

В образе пушкинского Германна органично слиты черты романтического героя с типичным для реалистической литературы образом незнатного, небогатого честолюбца, поставившего себе целью сделать карьеру и составить состояние. В Германне причудливо сочетаются противоречивые черты. Первые его слова в повести раскрывают в нем главную особенность характера — страсть игрока в сочетании с трезвой рассудочностью. «Игра занимает меня сильно»,— отвечает Германн на вопрос — почему, не играя, он следит внимательно за игрой других, «но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

Услышанный анекдот о трех картах произвел на него сильное впечатление, хотя по своей скрытности он реагировал на рассказ Томского одним восклицанием — «Сказка!». В рассуждениях его отражена двойственность натуры. «Что, если,— думал он на другой день вечером, бродя по Петер-

---

[27] Н. А. Степанов. Проза Пушкина. М., 1962, стр. 31.

бургу,— что, если старая графиня откроет мне свою тайну! Или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?... Представиться ей, подбиться в ее милость,— пожалуй, сделаться ее любовником,— но на все это требуется время... Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!»

Пушкин подчеркивает, что Германн имел «сильные страсти» и «огненное воображение», но, видимо, от отца — обрусевшего немца — им были унаследованы трезвость характера и расчетливость.

Неоднократно Пушкин упоминает (в слегка ироническом плане) о «наполеоновских» чертах Германна. В ночь смерти старой графини Германн в комнате Лизаветы Ивановны «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну».

Фантастический элемент в повести Пушкина лишен мистического оттенка, что вносит своеобразные черты, отличающие «Пиковую даму» от романтических произведений. Рассказ Томского у Пушкина воспринимается как обыкновенный анекдот, типичный для среды игроков. Он ведет его в подчеркнуто реалистичной манере. Появление призрака старой графини объясняется состоянием Германна, который в этот вечер «пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение. но вино еще более горячило его воображение». Видение Германна — результат его предельно возбужденного состояния. Безумие Германна вызвано крушением его мечты о богатстве и потрясениями, перенесенными в ночь смерти графини. Пушкин точно и вполне реалистически описывает его ставки на три карты и проигрыш: «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться». Герой терпит крушение в момент кажущегося наивысшего успеха.

Сложный, полный внутренних контрастов образ Германна занимает в повести центральное место. Но и другие персонажи обрисованы Пушкиным с могучей силой реализма. Быт молодежи, принадлежащей к высшей военной аристократии, бесцельная жизнь ее изображены лаконично, но рельефно. Образ старой графини, этого «обломка прошлого века», также ярко реалистичен. В утренней сцене она показана сумасбродной барыней, тиранкой своей беззащитной воспитанницы. Лизавета Ивановна не столько привлекает своими душевными качествами, сколько вызывает сочувствие и жалость своим бесправным положением.

Н. А. Степанов в книге «Проза Пушкина» упоминает в связи с «Пиковой дамой» о Достоевском. Действительно, образ Германна может в какой-то мере считаться родоначальником героев Достоевского, тех, «кто глядит в наполеоны». Атмосфера старого Петербурга, сумрачный, преимущественно «ночной», колорит «Пиковой дамы» также сближают ее с произведениями Достоевского. Тема «восстания личности» против общепринятых законов морали, восстания, не только ведущего к завоеванию положения в обществе и богатству, но и выражающего социальный протест, тема «дерзания» исключительной личности широко развита в «Преступлении и

наказании» в романе «Подросток» и в других произведениях Достоевского. Достоевскому принадлежит и наиболее реалистичное и, после Пушкина, наиболее глубокое раскрытие психологии игрока в романе «Игрок».

●

Трудно точно установить — кому принадлежит сценарий оперы «Пиковая дама» и у кого зародилась мысль о новой трактовке действующих лиц повести Пушкина. Известно, что некоторые советы Модесту Ильичу Чайковскому были даны Всеволожским, певцом Н. Н. Фигнером и другими лицами[28]. Но, по-видимому, основными авторами, «повернувшими» по-своему сюжет, надо считать самого композитора и Модеста Ильича. Это доказывается письмом М. И. Чайковского во Флоренцию от 9 марта 1890 г. «Твои изменения текста,— пишет он,— нисколько не обидели меня. Я страшно ревниво отношусь только к сценариуму...» [29]

В другом письме, более раннем (от 15 февраля 1890 г.) он сообщает, что согласен ввести сцену на набережной, заканчивающуюся самоубийством Лизы, потому что «она выясняет безумие Германа и... очень близка сердцу Всеволожского. Иначе от его сценариума ничего не останется» [30]. Однако наибольшее значение имело участие самого композитора в обсуждении сюжета перед отъездом за границу. Известно, что он на многом настоял сам. В частности, он настоял на введении сцены на набережной [31].

Из писем Чайковского к Модесту Ильичу выясняется определяющее влияние композитора на направленность либретто. Петр Ильич все время предупреждает брата об опасности впасть в многословие. Он настойчиво осуществляет свою концепцию сюжета, настолько сильно отличающую-

---

[28] Всеволожский предложил перенести действие в XVIII в. и подробно разработал постановку пасторали. Н. Фигнер просил усилить партию Германа в 4-й картине и ввести в последнюю картину застольную песню. По его же просьбе Чайковский сделал другую редакцию предсмертного ариозо Германа.

[29] Архив Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину (a^4, № 5524).

[30] Архив Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину, a^4, 5513. До того как Всеволожский спроектировал первоначальный сценарий, существовал целый ряд сценических обработок «Пиковой дамы». Французский композитор Галеви и его либреттист Скриб в опере на этот сюжет (1850 г.) превратили Германа в Нелидова, а графиню сделали молодой красавицей, владеющей тайной карт, сообщенной ей самой императрицей Екатериной. На русской сцене шли разного рода переделки повести Пушкина. Так, в 1836 г. (следовательно, еще при жизни поэта) на сцене Александринского театра шла пьеса Шаховского «Хризомания, или Страсть к деньгам», в трех актах с прологом, эпилогом, песнями и танцами, в которой содержание пушкинской повести значительно изменено.

[31] В «Записках о Чайковском» Ю. Л. Давыдова говорится: «Петр Ильич и Модест Ильич обсуждали либретто «Пиковой дамы». Как-то вечером Модест Ильич читал нам его до сцены в казарме. Оно усиленно критиковалось на все лады, и эта критика привела к кое-каким изменениям в либретто... Произошел длительный спор, должен ли Герман умереть или сойти с ума и какая судьба ожидает Лизу и какова роль Елецкого в развязке. Большинство стало на сторону Модеста Ильича, который хотел оставить Германа в живых, но сумасшедшим. А Петр Ильич уверял, что это будет несценично, что публика не поймет и что Германа надо «изничтожить», как он выразился. Лиза тоже, по его мнению, должна была погибнуть между тем, как Модест Ильич предполагал вернуть ее в объятия Елецкого, который должен был все ей простить».— Ю. Л. Давыдов. Записки о П. И. Чайковском. М., 1962, стр. 67—68.

ся от пушкинской «Пиковой дамы», что здесь возможно говорить о почти полном переосмыслении сюжета и о создании на основе фабулы повести самостоятельного произведения.

Кардинально изменена сущность характеров всех действующих лиц: Германа, Графини, Лизы; введен новый образ — князя Елецкого. Только Томский в какой-то мере сохранил черты пушкинского повесы-офицера.

Образ Германа, созданный Чайковским, гораздо ближе к героям Достоевского, чем к пушкинскому Германну. Как видно, в последних соединились многие типичные черты современников композитора, и они были ближе Чайковскому, чем пушкинский Германн. В образе Германа Чайковский воплотил черты молодых людей 70-х — 80-х годов. От героя повести Пушкина Герман Чайковского унаследовал лишь «необузданные страсти» и «огненное воображение», но в нем нет и тени рассудочности и расчетливости. Для героя Чайковского не существует само по себе желание разбогатеть и, обретя положение в свете, удовлетворить свое честолюбие. Зато многое связывает героя оперы Чайковского с главным действующим лицом романа Достоевского «Игрок» — Алексеем Ивановичем.

Сходна прежде всего ситуация «внутреннего» действия в первой половине романа «Игрок». Алексей Иванович представлен во власти безумной, безграничной страсти — любви к Полине. Для нее он готов на все, даже на самые сумасбродные поступки. Но как только страсть игрока, до поры до времеия дремлющая в нем, получает благоприятные условия для развития, как только ему повезло на рулетке, азарт игрока совершенно вытесняет любовь к Полине, превращая Алексея Ивановича из привлекательного, горячего и честного юноши в аморального, нравственно опустившегося человека. Необычайно трагична сцена возвращения Алексея Ивановича с выигранными деньгами в номер гостиницы, где его дожидается Полина. Это — сцена духовной смерти героя романа.

Как и некоторые другие герои Достоевского (Раскольников, Аркадий в «Подростке»), Алексей Иванович от природы наделен богатыми способностями; он умен, образован, кончил курс в университете; он все свои качества не может использовать в жизни, так как беден. Социальный момент выступает первопричиной трагической судьбы героя.

В основе драмы Германа в опере Чайковского также лежит социальный мотив; неравенство между ним и девушкой, в которую он страстно влюблен. Чтобы создать социальную преграду между влюбленными, авторы оперы превратили Лизу из бедной воспитанницы графини в ее внучку, княжну, просватанную за родовитого жениха [32].

Так сразу же открывается существенное отличие Германа, созданного Чайковским, от пушкинского героя, как известно, нисколько не влюбленного в Лизавету Ивановну и лишь воспользовавшегося знакомством с нею, чтобы проникнуть в дом к графине. Но зато сразу же выступают

---

[32] Интересно, что Чайковский счел нужным добавить в предисловии к либретто, написанному М. И. Чайковским, «причину, почему Лиза возведена в ранг княжны» (См. П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 465). «Чтобы любовь такого лица, как Герман, чувствовалась более естественною, понятной, нужно было дать Лизе другое положение» (Предисловие к либретто оперы).

черты сходства Германа в опере с Алексеем Ивановичем из романа «Игрок». Герман также находится с самого начала в состоянии аффекта, причиной которого является неистовая, пламенная страсть к недоступной для него девушке. В нервной и экзальтированной натуре Германа уже заложена возможность его будущего безумия под влиянием случившихся событий.

Баллада Томского о трех картах играет в опере несколько иную роль, чем «игрецкий анекдот» в повести Пушкина. Вместо пушкинского прозаического пожилого графа Сен-Жермен, не желавшего рисковать данными в долг деньгами и потому сообщившего молодой графине тайну трех карт, в опере фигурирует влюбленный красавец, открывающий тайну карт за ночь любви. У Пушкина отсутствует и предсказание призрака, явившегося графине и посулившего ей смерть от «третьего, кто, пылко любя...», именно это предсказание сыграло роковую роль в опере, и оно сразу же поставило Германа в странную связь с графиней, встреча с которой, как оказалось, предназначена ему судьбой.

В противоположность пушкинскому герою, у которого рассказ о тайне карт сразу же запечатлелся в уме, запал и стал предметом размышлений, Герман у Чайковского вначале почти не обратил внимания на балладу Томского[33]. Он всецело поглощен мыслью о Лизе, он думает о том, как отнять ее у Елецкого. Стремление узнать тайну карт возникает у него лишь в 3-й картине, когда он, завоевав любовь Лизы, встал перед необходимостью добыть деньги, чтобы бежать с Лизой «на край света». Далее же выступает уже совершенно новая тема, отсутствующая у Пушкина, но служащая центром психологического конфликта романа «Игрок» — дерзкий вызов судьбе, наслаждение в борьбе с нею. Стремясь узнать тайну карт, Герман забывает о подлинной своей цели — добыть богатство, чтобы бежать с Лизой. Находясь около комнаты возлюбленной, он не только не спешит к ней, но остается в спальне графини и невольно совершает преступление, становясь причиной ее смерти. Этот момент внутреннего раздвоения психики, момент «предательства любви» в опере становится началом безумия Германа. В бреду он видит призрак графини, якобы сообщающей ему три карты. И в момент, когда он узнает три карты от призрака, в нем пробуждается страсть игрока-фаталиста, заставляющая его не только оттолкнуть погубленную им девушку, но и забыть о своей и ее любви. В последней картине Герман показан во власти азарта игрока и в то же время во власти безумия. В нем как бы умерли все человеческие чувства, он стал фаталистом, бросающим вызов судьбе, человеком, поставившим на карту все. И лишь после проигрыша,— перед смертью он приходит в себя, в его сердце воскресает любовь. Всего этого нет у Пушкина, однако очень близко герою романа «Игрок». Попытка Германа узнать три счастливые карты представлена как «бунт» мятежной личности, обернувшийся против него самого, подобно тому как у Достоевского «счастье» игрока убивает в Алексее Ивановиче человека.

---

[33] В финале 1-й картины Герман говорит: «Ах, что мне в них (т. е. в картах.— *Н. Т.*), хотя б и обладал я ими!»

В какой-то мере можно говорить и об отражении в опере Чайковского «наполеоновской» темы, хотя в ином преломлении, чем у Пушкина и Достоевского. Герман не ставит, подобно Раскольникову, вопрос: «Тварь ли я последняя или человек?» Страдания Германа от униженной гордости никах не отражены в опере. (Это и не могло интересовать Чайковского.) Но самый факт — стремление Германа вырвать у старой графини ее тайну,— хотя он предупрежден предсказанием баллады, что она умрет,— в какой-то мере ставит его в положение «исключительной» личности, человека, который для достижения собственных целей не жалеет жертв. Но совесть его (как и совесть Раскольникова) не выдерживает сознания совершенного преступления. Рассудок его потрясен и тем, что он понапрасну убил графиню, не узнав тайны карт. Все это ведет его к безумию.

Чайковский, любя Германа и сочувствуя ему, стремится всячески подчеркнуть, что превращение Германа в фаталиста-игрока происходит одновременно с потерей рассудка. Он не мог закончить оперу иначе, чем возвратив своего героя к его большой любви, которая воскресает в сердце Германа в момент предсмертного просветления разума.

Герман, созданный Чайковским,— натура очень сложная, сотканная из крайностей. Экзальтированный юноша, одержимый любовной страстью, быстро переходящий от отчаяния к восторгу, натура необычайно впечатлительная, сильная и одновременно слабая, человек, способный бросить вызов судьбе, но оказавшийся не в состоянии победить в схватке с нею, любовник, превратившийся в бездушного фаталиста, в безумии потерявший все человеческое. В нем, как уже говорилось, отражены черты молодых людей «конца века», горячих, страстных, но неустойчивых, способных и на подвиг и на преступление.

Образ героини оперы — Лизы — заново создан композитором. В ней нет ничего общего с робкой и скромной Лизаветой Ивановной, бедной воспитанницей из повести Пушкина, всей душой стремившейся вырваться из-под тирании графини, девушки, видевшей в знакомстве с молодым офицером возможность выйти из подчиненного положения, судьба которой благополучна, но подчеркнуто обыкновенна (Лизавета Ивановна становится женой положительного молодого человека). Этот образ не мог привлечь Чайковского, так как в нем было еще меньше данных для музыкально-сценического воплощения, чем в образе капитанской дочки Маши Мироновой.

Лиза у Чайковского — недюжинная натура, выделяющаяся среди девушек своего сословия силой и глубиной чувств. Она способна не только страстно полюбить, но и отдать любимому свою жизнь, соединить свою судьбу, судьбу аристократки, с человеком, стоящим на социальной лестнице неизмеримо ниже ее. Одаренная светлым умом и горячим сердцем, Лиза, какой ее сразу же представил себе композитор, конечно, не могла бы вернуться к прежней жизни (как предлагал Модест Ильич). Безумие Германа стало и ее гибелью. Чайковский видел в Лизе обобщенный образ русской женщины, способной на подвиг любви; недаром в арии 6-й картины он сознательно опирался на музыкальный язык русской народной лирической песни.

Изменилась в опере и старая графиня. Этот образ, столь реалистически обрисованный Пушкиным, в котором современники узнавали черты реально существующей княгини Н. Б. Голицыной, в опере приобрел более поэтический колорит. В первой же картине автор связывает графиню с Германом: она пугается незнакомого офицера, внезапно ощутив в нем будущего виновника своей смерти; он же видит в ней не просто старую даму, но олицетворение страшной, губительной силы. Образ графини, созданный музыкой Чайковского, двойствен: большей частью он обрисован как созданный воображением Германа. Лишь иногда она выступает как вполне реальная личность, как госпожа в своем доме, распоряжающаяся слугами и повелевающая внучкой, или как женщина, уставшая от жизни, с тоской вспоминающая прошлое. Эпизод воспоминаний графини о ее молодости есть и в повести Пушкина, но он лишен того элемента поэтизации, которой овеяна музыка монолога графини в 4-й картине.

В опере есть еще один герой, созданный композитором. Это жених Лизы, князь Елецкий, роль которого была задумана Чайковским как глубоко драматическая. Благородная, возвышенно-благоговейная любовь князя к Лизе должна была оттенять необузданную страсть Германа. Играя против Германа в момент последней ставки на туза, Елецкий становится свершителем возмездия. Этим его роль доведена до логического конца.

Томский, как и в повести, играет в опере важную роль. Он рассказывает историю о трех картах; остальные офицеры и игроки, названные именами, взятыми из повести, как личности не интересовали композитора. Лирическая драма требовала максимальной сконцентрированности и сужения круга действующих лиц для того, чтобы еще сильнее определился центральный герой.

М. И. Чайковский написал либретто, вполне удовлетворившее его брата не только потому, что к 1889 г. он приобрел опыт драматурга, но и потому, что хорошо знал,— что́ нужно композитору. Чайковский написал об этом в письме от 23 января 1890 г.: «...скажу, положа руку на сердце, что либретто *превосходно*, и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, а это для либреттиста весьма важно» [34]. Получив по почте либретто 4-й картины, композитор сейчас же сообщил брату, что «картина эта отлично и весьма музыкально составлена; вообще я тобой как либреттистом очень доволен; только не упускай из виду *краткость*» [35].

Модест Ильич разделял взгляды брата на сущность оперного жанра. Чайковский требовал от либретто концентрации действия в поступках какого-либо одного героя и средоточия на одном чувстве. М. И. Чайковский создал стройную и логичную драматургию либретто, которое могло стать крепкой основой музыкально-симфонического развития оперы. Композитор кое-что сократил в либретто, так как находил, что иногда оно многословно (например, в 1-й картине); он аргументировал свои купюры в партии Германа тем, что «ему еще так много придется петь!» [36]. Он

[34] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 429.
[35] Там же, стр. 431.
[36] Там же, стр. 429.

создал свой вариант окончания 3-й картины, гораздо более эффектный в сценическом отношении, чем вариант Модеста Ильича; сочинил ряд строк в партии Германа во 2-й картине, где музыка оказалась широко развитой, и ему не хватило стихов, присланных братом; он ввел арию Елецкого, вторую арию Лизы (в 6-й картине), песенку графини, второй куплет застольной арии в 7-й картине.

Композитору пришлось также устранить некоторые промахи Модеста Ильича в деталях действия. Тот, например, предлагал, чтобы роль Прилепы в пасторали исполняла Лиза. Чайковский возражал против этого, так как драматизм положения Лизы не допускает ее появления в пасторали. Романс «Подруги милые», по замыслу М. И. Чайковского, должна была петь Лиза, но композитор передал его Полине, чтобы несколько развить эту роль, а Лизу выдвинуть на первый план позже, после окончания жанровых сцен.

В целом работа Чайковского над окончательной отделкой либретто «Пиковой дамы» свидетельствует о стремлении композитора к быстрому развертыванию действия и к психологической насыщенности. Исключение лишних деталей, сцен-разъяснений, дополнительных разговоров привело к лаконизму, сочетающемуся с ясностью выражения основных мыслей в тексте. Во всем этом ясно видна рука мастера-драматурга.

●

О «Пиковой даме» Чайковского написано много исследований. Среди них выделяется чрезвычайно ценная работа Б. В. Асафьева в книге «Симфонические этюды»; книга Б. М. Ярустовского «Оперная драматургия Чайковского», использующая архивно-рукописные материалы и с большой глубиной разбирающая характерные черты метода Чайковского-драматурга. Необходимо назвать также содержательную главу о «Пиковой даме» в книге В. В. Протопопова «Оперное творчество Чайковского», где дан анализ интонационного развития музыки оперы[37]. Из работ научно-популярного типа выделяется путеводитель по опере, написанный А. А. Соловцовым, в котором автор излагает свое понимание концепции оперы и основных принципов ее драматургии. Развернутая статья Р. Берберова предпослана последнему изданию партитуры оперы («Музыка», 1962). Ряд содержательных очерков о «Пиковой даме» можно прочитать в книгах А. Альшванга, Е. Берлянд-Черной, В. Богданова-Березовского, В. В. Яковлева и других авторов[38].

Во всех этих книгах утверждаются мысли о необычайно развитом симфонизме «Пиковой дамы».

Чайковский проявил в «Пиковой даме» замечательное чувство симфониста и — одновременно — театрального драматурга. Он позаботился о

---

[37] Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Симфонические этюды. П., 1922; Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, М., 1947; Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского, М., 1957.

[38] А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., 1959; Е. С. Берлянд-Черная. Пушкин и Чайковский. М., 1950; В. В. Богданов-Березовский. Оперное и балетное творчество Чайковского. Л.— М., 1940; В. В. Яковлев. Пушкин и музыка. М., 1949.

том, чтобы каждая последующая картина занимала меньше времени, чем предыдущая (I акт идет один час, II — 53 минуты, III акт занимает лишь 40 минут). Таким образом был осуществлен принцип «сжатия к концу», что усилило общую динамику действия. В расположении картин оперы отразился принцип обрамления: 1-й картине с большим количеством бытовых эпизодов соответствует 7-я, в которой также много материала, отстраняющего от главной линии действия. Однако семь картин оперы образуют ясно выраженную восходящую (в смысле усиления динамики) линию развития действия. Все это оправдано формой выражения драмы. 1-я картина служит завязкой драмы; во 2-й картине получает развитие тема любви Германа; в 3-й картине происходит перелом в поведении и психике героя; 4-я картина заключает важный драматический момент поворота «от счастья к несчастью». Три картины III акта представляют собой трагическую развязку драмы. Эта стройная и логичная основа получает отражение в музыкальной драматургии оперы.

«Пиковая дама» принадлежит к особому типу оперы-монодрамы, в чем заключена одна из причин ее высокой симфоничности. Главный герой — Герман определяет собой сущность, характер и направленность развития музыки, влияющие на все остальное. Он поистине центральный образ произведения, всецело занимающий внимание композитора. Как уже говорилось, многое в опере дается как бы с его точки зрения, «его глазами». Чайковский чувствовал эту особенность, когда писал музыку, и тревожился о возможности исполнения трудной и большой партии Германа. «Что бы выдумать,— писал он М. И. Чайковскому в письме от 6/18 февраля,— чтобы бедному *Фигнеру* дать роль не слишком непосильную. *Семь картин*, и он все время должен действовать!» [39] Партия Германа — одна из самых трудных для исполнителя опер мирового репертуара. Герман все время находится в центре действия. Музыка, характеризующая его и выражающая его чувства и его настроения, доминирует над всем остальным. В этом смысле очень показательна уже 1-я картина оперы, вызвавшая недоумение С. И. Танеева. Последний оставил свои пометки на клавире оперы, сделав их, вероятно, уже после того, как слушал «Пиковую даму» в театре. Танеева смущало, что в ряде мест, во время выступлений других действующих лиц, в оркестровой партии развиваются темы Германа. Например, в момент реплики Томского «Ты ль это, Герман? Признаюсь, я никому бы не поверил» и т. д. в оркестре идет секвенция мотива Германа. Когда на сцену выходит князь Елецкий и друзья поздравляют его с помолвкой, звучит опять одна из тем Германа («Когда бы отрадного сомненья лишился я»), не соответствующая радостной ситуации действия. Наконец, автор совершенно не отмечает в музыке столь важный момент, как выход главной героини оперы. Вместе с Лизой выходит графиня и поэтому в оркестре впервые (если не считать интродукцию) звучит ее тема. Это — не столько характеристика графини, сколько выражение того таинственного ужаса, который она вызывает в Германе и который впоследствии он свяжет с тайной трех карт.

---

[39] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 432—433.

В финальной сцене 2-й картины, как и в 4-й картине, Герману принадлежит главная роль; 5-я картина представляет собой сцену-монолог, в которой кроме Германа участвует лишь призрак графини. В двух последних картинах Герман появляется позже, но образ его остается определяющим для музыки.

Такое исключительное внимание композитора к образу главного героя, необычное даже для Чайковского, превращает «Пиковую даму» в особый вид оперы-монодрамы. Чайковского неотразимо привлекал к себе образ главного героя, которого он любил и жалел, как «любят и жалеют живых людей». Герман и был для него живым человеком, привлекательным и несчастным, понятным ему до конца со всеми его мучениями, страстными чувствами и проступками.

Как и в других операх Чайковского, в «Пиковой даме» есть целый ряд бытовых эпизодов, рисующих ту среду, в которой действует герой. Эти сцены образуют контрастный фон, на котором особенно рельефно выделяются все детали лирической драмы. Особенностью бытового фона служит контраст, использующий различие стилей двух эпох. Как уже говорилось, Всеволожский предложил авторам оперы перенести время действия из первой четверти XIX в. в последние годы царствования Екатерины II. Чайковский, обычно отстаивавший свое принципиальное мнение по вопросам драматургии и всех деталей спектакля, на этот раз быстро и охотно согласился на предложение директора театров. Однако причины у него и у Всеволожского были разные. Директор хотел блеснуть перед двором пышной и нарядной постановкой, стилизованной в духе саксонского фарфора (он вместе с М. И. Петипа в таком духе поставил пастораль в 3-й картине). Но это меньше всего заботило композитора. Ему хотелось противопоставить музыку, стилизованную в духе XVIII в., современному музыкальному языку. В опере стилизованные эпизоды — хор гостей и хор певчих, а также пастораль в 3-й картине, песенка Томского в 7-й картине и т. п.— составили оригинальный контраст по отношению к музыкальному воплощению лирической драмы. Ярко выраженный современный характер музыкального языка, который использован в лирических и драматических сценах оперы, благодаря контрасту стилизованного фона стал особенно выразительным, живым и подчеркнул извечную сущность драмы любви.

Использование в драматургии оперы картин природы и национально русского колорита в некоторых бытовых сценах также играет особую роль в опере. Природа выступает скорее «союзником», чем «противником» Германа, в чем ощущаются связи «Пиковой дамы» с эстетикой романтической оперы. В начале 1-й картины создается настроение, полное той приятной «легкости», которую дает радость первого теплого весеннего дня. Радостный хор гуляющих «Наконец-то бог послал нам солнечный денек» выражает чувства, противоположные чувствам Германа. Но внезапно налетает гроза.

Буря в природе сливается с бурей чувств и страстей в душе героя, как это нередко бывает в романтическом искусстве. Здесь можно почувствовать романтическую аллегорию: внезапно налетевшая гроза предсказы-

вает гибель героев (в словах ариозо Лизы 6-й картины, написанных им самим, композитор подчеркнул эту аллегорию «Туча пришла и грозу принесла» и т. д.). Образ грозовой природы гармонирует с байроническим образом мятежного Германа.

Есть и другие моменты, где образ природы дополняет настроение действия. Во 2-й картине Лиза обращается к ночи. Герман кажется ей подобным прекрасной, но мрачной и темной ночи, полной романтической тайны. В 6-й картине холодная панорама ночного Петербурга создает контрастный фон чувствам отчаявшейся Лизы.

В «Пиковой даме» сравнительно немного музыкальных эпизодов, в которых бы непосредственно ощущались прямые связи с русской крестьянской песней. Это — пение нянюшек в 1-й сцене и «веселая русская песня», которую поют Полина и подруги Лизы во 2-й картине. Песни игроков и куплеты Томского, а также дуэт Полины и Лизы относятся к сфере городской бытовой музыки. Народнорусские эпизоды оттеняют помпезный и блестящий характер парадной музыки XVIII в. на балу богатого вельможи и весь великосветский быт. Но в некоторых местах, как уже говорилось, Чайковский опирается на интонационный язык народной песни, раскрывая душевные переживания героини оперы. В арии Лизы 6-й картины использованы характерные мотивы народного причитания, плача, что придает образу Лизы более обобщенный характер, роднящий ее с женщинами из народа[40].

●

Монодраматический характер «Пиковой дамы» оказал влияние на симфонизацию оперы. Уже в «Чародейке», где образ Кумы занимал центральное положение, Чайковский применил в ее сценах метод непрерывного симфонического волнообразного развертывания, что придало особую динамичность драматургии лирических сцен, усилило значение оркестровой партии и подчеркнуло взаимосвязь инструментального и вокального начала. Но в «Чародейке» еще слишком большое место занимали сцены быта, характеристики других действующих лиц и т. п., что не позволяет считать эту оперу монодрамой. В «Пиковой даме» все второстепенное сведено к минимуму. Над всем доминирует образ Германа. Новый, хотя и связанный с предшествующим творчеством, тип оперного симфонизма у Чайковского потребовал и особого музыкального тематизма и особого музыкального языка.

Тематизм — важнейшее начало музыкальной драматургии Чайковского, от выразительности темы и ее потенциальных возможностей зависит очень многое. Обычно оперные образы Чайковского характеризуются сразу впечатляющей, заметной темой. Тематизм «Пиковой дамы» настолько

---

[40] Намерение композитора подчеркнуть в образе своей героини, аристократической барышни, черты, общие для всех русских девушек и женщин, заметили уже его современники. В донесении режиссера Г. П. Кондратьева о премьере «Пиковой дамы» в Петербурге говорится об этой арии, что она «превосходна по музыке, но не носит характера музыки Лизы, подходя скорее к Ярославне, Катерине в «Грозе» и тому подобным характерам» — Сб. «Чайковский и театр». М., 1940, стр. 289.

отработан и значителен, что трудно представить себе, что опера была создана в столь короткий срок.

В опере есть лейтмотивы и лейттемы, играющие очень важную роль в симфоническом развитии. Они выражают главную идею драмы. Это прежде всего. лейтмотивная секвенция, связанная сперва с представлением Германа о графине, а потом становящаяся символом трех роковых карт. В соответствии с последним значением, секвенция эта состоит из трех звеньев аналогичного строения. Лейтмотивная секвенция всегда проходит в оркестре, сама природа ее инструментальная. Вокальная партия Томского в балладе, где секвенция появляется впервые в качестве лейтобраза трех таинственных карт, составляет лишь контрапункт к инструментальной теме. Когда Б. Б. Корсов, исполнитель партии Томского в Москве, просил изменить его партию в балладе, ввиду низкого и неудобного регистра, Чайковский объяснил лейтмотивное значение этого музыкального образа:

«Эти несколько деталей являются первым выражением лейтмотива трех карт, который в будущем будет очень часто возвращаться по дальнейшему ходу оперы» [41].

Вторым лейтмотивом можно назвать фразу: «Три карты, три карты, три карты!» в балладе Томского, где они следуют сейчас же за лейтмотивной секвенцией и служат как бы припевом каждой строфы баллады. В цитированном письме к Корсову Чайковский определяет и этот мотив: «Фраза: *Три карты, три карты, три карты*! является чем-то вроде речитатива, который Вы прекрасно сможете воспроизвести, несмотря на низкий тон мелодии. И чем больше Вы будете заглушать Ваш голос, как человек, рассказывающий что-то таинственное и страшное, тем более Вы произведете впечатление в конце баллады, где тот же припев поется на более сильной октаве Вашего лучшего регистра» [42].

Эта лейттема удивительным образом сходна с темой признания Германа в любви к прекрасной незнакомке: «Я имени ее не знаю». Обе темы почти аналогичны друг другу. Но значение лейтмотива любовная тема сохраняет лишь в 1-й картине, тогда как тема «Три карты!» играет лейтмотивную роль и в дальнейшем. Особенно важное значение она приобретает в 3-й и 4-й картинах, в сценах, где музыка раскрывает мысли Германа. Сходство одной из тем любви с темой зловещей тайны было, повидимому, создано сознательно, ввиду сложности и многозначности самого психологического содержания образа Германа. Любовь его к Лизе, страстное стремление к ней оборачиваются стремлением узнать тайну роковых карт и испытать судьбу.

Лейтмотивное значение имеет и широкоразвитая тема признания Германа во 2-й картине «Дай умереть, тебя благословляя», лирическая мелодия с ясным устремлением к кульминации и с не менее ярким нисхождением от кульминационного звука — самый светлый образ оперы.

---

[41] Письмо Б. Б. Корсову от 25 июня 1891 г. Опубликовано в газете «Советское искусство», 6 мая 1940.

[42] Там же.

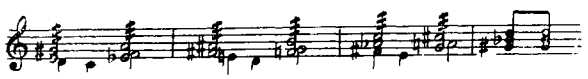
Лейттемы послужили источником развития контрастных интонационных сфер. Первые два лейтмотива служат источником тематизма, связанного с «темным» миром, враждебным герою оперы; третья — истоком светлой сферы любви. Она также связана и с темами, раскрывающими душевное страдание Германа.

Однако характеристика героев оперы не ограничивается только лейттемами и производными от них. Образ Лизы, например, обрисован далеко не лейтмотивным тематизмом. Темы ее ариозо 2-й и 6-й картин непосредственно не связаны с темами любви или карт. В характеристике Германа, наиболее самостоятельной по отношению к лейттематизму, является застольная песня.

Образ графини, как уже говорилось, двойствен. В тех моментах, когда музыка отражает ее облик в восприятии Германа, звучит только лейтмотивная секвенция — символ тайны карт. В тех же моментах, где композитор создает реальный образ Графини, он использует тематизм другого характера. Особое значение имеет тематический материал 5-й картины. Здесь наблюдается дальнейшее развитие музыкально-выразительных элементов темы-секвенции трех карт. Музыка, которой обрисован князь Елецкий, вовсе не связана с лейтмотивной сферой. И совершенно особую тематическую группу открывают сцены, рисующие великосветский или домашний быт, т. е. среду, где действуют герои.

Все это свидетельствует о богатстве и многогранности тематизма «Пиковой дамы» при концентрации в сферах лейтмотивного значения.

Показательно развитие одной из главных тем оперы — лейтмотивной секвенции. Б. М. Ярустовский справедливо называет эту тему и интонационную сферу, порожденную ею, выразителем взаимоотношений Германа с графиней [43]. Расширительно ее можно трактовать как музыкальное выражение темных сил, толкающих героя к гибели. Это — секвенция в три звена, повторяющих мотив из трех звуков. Главная интонация основного вида мотива — восходящий ход на кварту после секундового затакта. Эта тема принадлежит к самым ранним эскизам оперы: она набросана на 4-й странице записной книжки Чайковского с эскизами оперы [44]. Уже здесь выступает характерная для темы гармонизация параллельными секундаккордами, образующимися от сочетания опорных звуков самого мотива и тремолирующего фона, на котором он звучит.



Лаконичность, острота мелодического рельефа придают теме неповторимую индивидуальность. Ей чуждо эмоциональное начало, сущность ее находится как бы вне человеческих чувств. Тема символизирует роковое

---

[43] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 74.

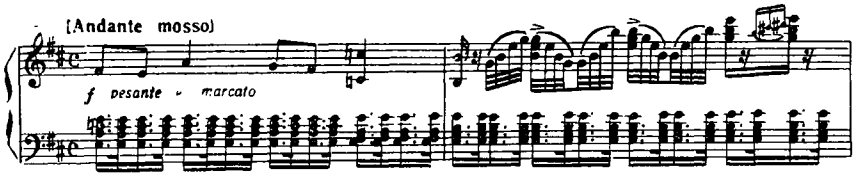
[44] Записные книжки Чайковского с эскизами «Пиковой дамы» хранятся в архиве Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину (a^2, № 3, и № 12).

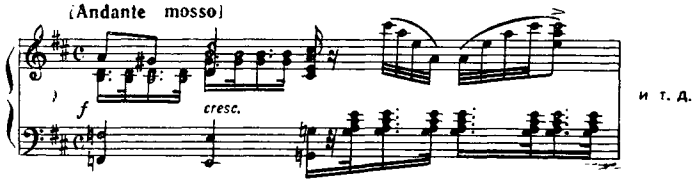
начало, вмешавшееся в жизнь героев оперы. Своей бездушной автоматичностью, неотвратимостью поступательного движения, в котором выражена «грозная» сторона образа, она резко отличается от всех других образов оперы.

Однако далеко не все проведения этой темы имеют одно и то же значение. Тема эта многозначна и появляется в различных вариантах, хотя изменения в ней не опровергают ее сути, а придают ей лишь тот или иной оттенок.

Впервые тема звучит в оркестровой интродукции к опере на фоне аккордов пунктированного ритма в тембре труб и тромбонов. Но это еще не основной ее вид; здесь она представлена мотивами-восклицаниями, разделенными бурными всплесками пассажей струнных. Интонационное строение данного варианта темы несколько отличается от ее лейтмотивного вида: секвенция строится иначе, гармонизация тоже другая. Это объясняется тем, что в интродукции она более многозначна, так как не связана со сценическим действием. В инструментальном эпизоде, воплощающем идею драмы в обобщенном плане, тема карт — символ не только темного начала, вторгшегося в жизнь Германа, но одновременно выражение его чувств, смятения и ужаса.

Теме сдвигается из ми минора в до-диез минор, в гармонизации ее подчеркнуты альтерации, но все аккорды входят в тональность. Характерно отсутствие тоники в секвенции, вместо нее звучит секундаккорд, что придает ей необычайно неустойчивый, тревожный и напряженный характер, усиленный к тому же тембром медных инструментов:

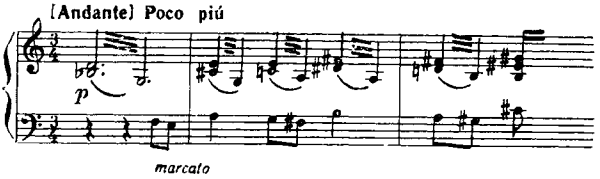




Но этот вариант, как уже было сказано, не есть основной вид лейттемы. Б. М. Ярустовский определяет три основных ее вида: первый — последовательное проведение восходящих кварт с опорой на третий звук звена секвенции; второй — вариант с нарушением интервалики внутри мотива, когда кварта заменяется другим интервалом; третий — все три

звена секвенции даны на одном высотном уровне, т. е. фактически представляют собой три проведения одного и того же мотива[45]. Это разграничение вариантов темы можно дополнить еще некоторыми моментами, связанными с ее различным драматургическим значением.

Существует основной вид лейттемы, и он появляется впервые не в балладе Томского, где непосредственно связывается с картами, а в момент выхода графини в 1-й картине. Это секвенция из трех звеньев мотива, представляющего движение на малую секунду вниз (затакт) и ход вверх на чистую кварту. Гармонизованы мотивы секвенции однотипно, как в первоначальном наброске, цепью секундаккордов, образующихся в системах *ре*, *ми* и *фа-диез* мажора, т. е. тональностей, отстоящих друг от друга на тон. Опорные звуки темы, таким образом, складываются в мотив из трех восходящих тонов:



Гармония звучит в тревожном фоне тремоло скрипок, на котором резко выделяется рисунок темы в тембре кларнета мрачного, низкого регистра.

Тема эта сопровождает выход графини и подана композитором с великолепным чутьем режиссера-драматурга. Томский спрашивает князя Елецкого: на ком он женится? Герман повторяет его вопрос: «Князь, кто твоя невеста?» Елецкий отвечает: «Вот она!» Но вместо нежного лирического образа, которого можно было бы ждать, вместо первой характеристики Лизы звучит таинственная тема графини; старуха как бы заняла место прекрасной невесты. Это сразу же вносит зловещий оттенок. После проведения темы взрывается динамичнейший пунктирный ритм, знакомый по интродукции, где он сопровождал эту же тему. Все это создает резкий бросок вперед в динамизации драмы. Герман взволнованно восклицает: «Она? Она — его невеста!», подразумевая свою незнакомку. Этот момент непосредственно готовит следующий за тем квинтет «Мне страшно».

В балладе Томского тема карт появляется еще до начала собственно баллады. Основной ее вариант звучит (и в той же гармонизации) при словах Томского: «Все ночи напролет играла красавица», в тембре валторн, что придает ей более жесткий колорит. Отличие этого вида от первого — в варианте затактовой части мотива: интонация малой секунды заменяется большой секундой, что создает более блестящий, как бы «мажорный» оттенок секвенции:

---

[45] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 75.

[Adagio]

Все но_чи на_про_лет иг_ра_ла кра_са_ви_ца и, у_вы!

p *cresc.*

В самой балладе тема играет роль важного элемента строфы рассказа, она всякий раз подводит к фразе: «Три карты, три карты, три карты!» В оркестровой партии секвенция звучит как и в предыдущем варианте; в вокальной партии развит контрапункт — хроматически восходящий ход в диапазоне квинты. От верхнего звука этого мотива как бы отталкивается кульминация-вершина этой маленькой динамичной волны — мотив «Три карты, три карты, три карты!»:

[Allegro con spirito]

p О, бо_же, я все бы мог_ла о_ты_грать, ког_да бы хва_ли_ло по_

poco a poco cresc.

ста вить опять три кар ты, три кар_ты, три кар_ты!

mf *ff*

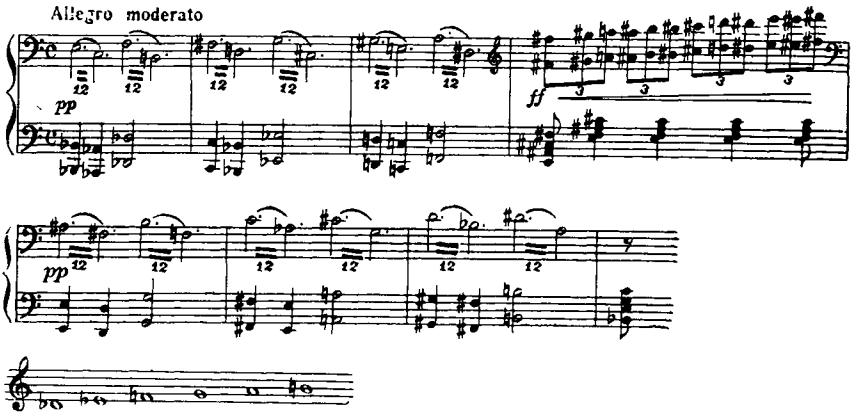
Строфы баллады составляют ряд волн, подводящих к генеральной кульминации, о которой писал Чайковский Корсову. Это — завершение баллады на октаву выше возгласом мотива «Три карты!».

Основной вариант лейтмотивной секвенции встречается далее неоднократно, он звучит после баллады, когда легкомысленные молодые люди дразнят Германа. Во 2-й картине он появляется в момент, когда Герман вспоминает предсказание баллады. Здесь секвенция вызывает бурную драматическую кульминацию — трагический возглас: «О страшный призрак, смерть! Я не хочу тебя!»

Основной вариант лейтмотивной секвенции — образ неотвратимой и гибельной силы. Он выделяется всеми элементами: ладотональными, интонационными и тембровыми, контрастируя с окружающими его музыкальными образами.

Из многочисленных (около сорока раз) проведений секвенции можно указать на три, в которых она представлена в наиболее полном виде. В первый раз она звучит в заключительной сцене 1-й картины: припев баллады запечатлевается в памяти Германа, хотя он сперва как будто бы и не стремится узнать тайну карт. Во второй раз наиболее полный вариант звучит в сцене № 13 3-й картины, когда маски дразнят Германа, как бы угадывая его тайные мысли. В третий раз этот вариант проводится в момент выхода Германа в 4-й картине, в начале его сцены с графиней. Все три указанные момента передают процесс постепенного укрепления в сознании Германа мысли узнать тайну карт.

Полный вариант темы состоит из шести звеньев секвенции, разделенной по три звена. Это как бы двойное проведение основного варианта. Так как все шесть мотивов гармонизованы цепью параллельных секундаккордов, в верхнем голосе (т. е. в самой теме) образуется скрытая линия, восходящая по целым тонам и образующая полный целотоновый звукоряд. Это лишает тему тональной определенности и нарушает слуховое ощущение тональности. Обособление темы придает ей значительность, она выступает как образ Судьбы, вмешавшейся в жизнь героев оперы, заставившей Германа стать марионеткой в руках Рока. Приводим этот вариант в том виде, как он звучит в 1-й картине:



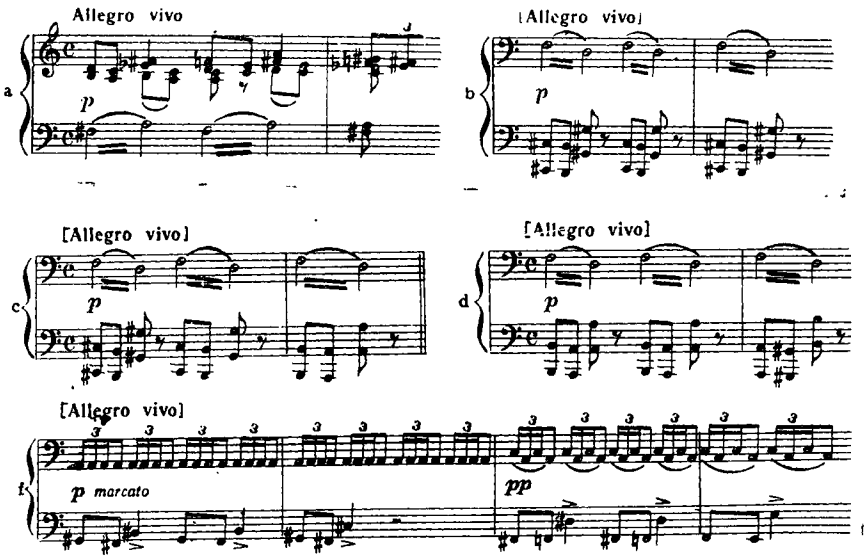
В некоторых случаях секвенция звучит в определенной тональности, и тогда, естественно, гармонизация меняется. Так, в 1-й картине в момент ухода графини секвенция гармонизована в фа-диез миноре, т. е. в главной тональности этой сцены. Интонационное строение мотивов меняется в зависимости от гармонизации. Здесь и другая инструментовка: вместо деревянных тему играет труба с сурдиной, тембр — придающий мотиву зловещий оттенок.

В 4-й картине перед ариозо Германа «Если когда-нибудь знали вы чувство любви» лейттема принимает характер инструментального речитатива, модулирующего в определенную тональность — соль минор.

Во всех этих случаях тема-секвенция связана или с представлениями Германа о графине, или с самим таинственным значением карт. Однако есть ряд моментов, когда секвенция относится непосредственно к образу графини. Она — носительница тайны карт, и поэтому ее характеристика во 2-й картине опирается на ту же лейттему, но данную в несколько другом виде.

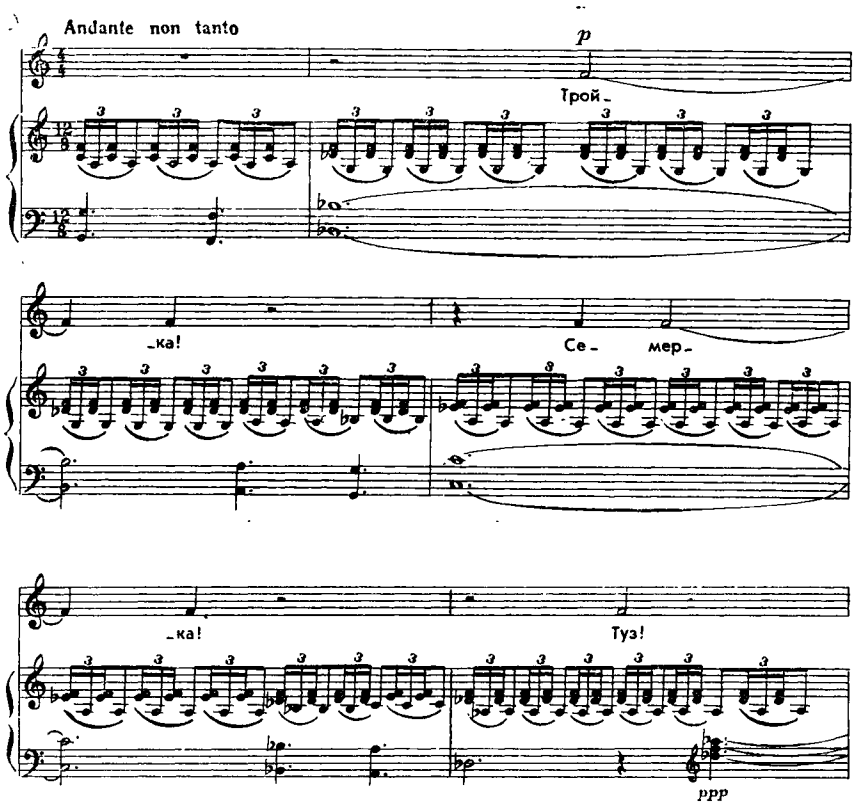
Особенностью этих вариантов служит последовательное расширение темы изнутри. Впервые такой вариант намечен еще в 1-й картине, когда графиня расспрашивает Томского о Германе. Наиболее широко эти варианты представлены во 2-й картине. Это — целая серия мотивов, интонационно различных. При вопросе графини, обращенном к Лизе: «Что ты не спишь?», звучат сперва три одинаковых мотива, в которых вместо опорной кварты — скачок на сексту; после этого тема расширяется: полутоновый затакт предваряет скачки на октаву и даже дециму. В момент, когда графиня сердито стучит палкой о пол, дан близкий вариант, но в сопровождении ритмического, остро изобразительного мотива. При словах «Ты бабушку тревожишь» дан еще один вариант такого же характера. Неизменным остается лишь ритм мотива.

Типичной чертой всех этих вариантов служит опора на уменьшенный лад. Элементы его появляются уже в момент, когда графиня стучит в дверь, прерывая патетическую сцену объяснения в любви. Лейтмотив здесь идет двухголосно и изменен в соответствии с уменьшенным ладом; он состоит из затакта в виде большой секунды и тритона. В других случаях также явно выступает уменьшенный лад. Приводим примеры этих вариантов лейттемы:



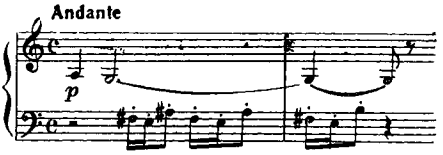
В 3-й картине (сцена № 13) размышления Германа о тайне карт связаны именно с этими вариантами, как и в 4-й картине перед словами Германа: «Бежать хотел бы прочь!»

Тема-секвенция имеет другой вид еще в двух местах: в балладе Томского, где в 3-й строфе она проходит в увеличении и гармонизована цепью доминант, хотя и удерживается в тональности ми минор, и в 5-й картине, в момент, когда призрак графини называет карты. Секвенция из трех звеньев здесь значительно замедлена, интервалика мотивов едина и проста: затакт — большая секунда переходит в чистую кварту, как в основном виде темы, но в гармоническом фа мажоре движение идет от тоники к минорной субдоминанте (IV) и далее к VI ступени:



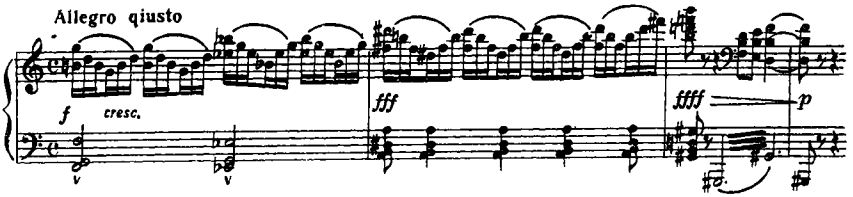
Третья разновидность темы карт связана с отчленением одного мотива секвенции и повторением на «одном месте», т. е. на одном высотном уровне. Впервые такой вариант появляется перед балладой Томского после слов: «Недаром же ее прозвали пиковою дамой». Более острая ритмика, замена чистой кварты тритоном, разрешающимся в пусто звучащую

квинту, создают здесь новый вариант мотива:



В 5-й картине упорно повторяющийся мотив, в котором звучит уменьшенная кварта, символизирует возмездие. Здесь мотив явно становится темой Рока. Наиболее выразителен вариант с использованием одного мотива в 7-й картине. Б. М. Ярустовский высказывает предположение, что выделение одного — каждый раз нового звена из секвенции во время игры Германа — связано с отождествлением каждого звена секвенции с одной из трех карт. Разделение происходит, когда поочередно вступают в действие тройка, семерка и туз [46].

В первый раз этот вариант звучит в момент прихода Германа в игорный дом: тему ведет тромбон, но играет очень тихо, его зловещий тембр оттеняет драматизм ситуации. Далее он звучит во время игры Германа. В тот момент, когда Герман ставит вместо туза пиковую даму и проигрывает, мотив почти неузнаваем. Благодаря другой, более острой гармонизации, мощному усилению тембровой окраски (сочетания тромбонов, фаготов и контрабасов) он превращается в символ катастрофы:



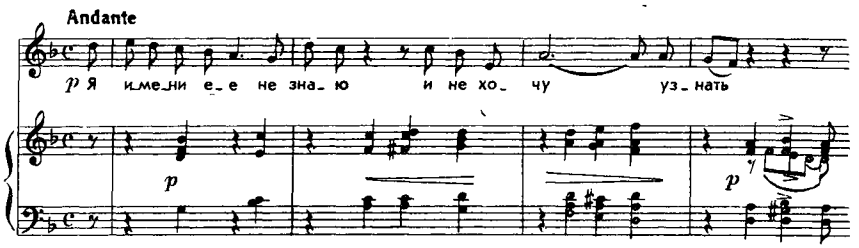
Разнообразные варианты лейтмотивной секвенции свидетельствуют о симфоничности развития музыкального образа. Разные значения темы при единстве основного характера, различная драматургическая ее роль немедленно отражаются в гармонизации, интонационном строении, ритмике фона и т. п. Все это говорит о новом плодотворном методе использования лейттемы в опере, об ее подлинно симфоническом развитии. Подробное освещение процесса драматургического использования лейтмотивной секвенции в опере последовательно показывает суть этого метода.

Второй лейтмотив карт — припев «Три карты, три карты, три карты!» как самостоятельный образ использован значительно реже. Уже говорилось о его сходстве с темой «Я имени ее не знаю», позволяющем считать эту лирическую тему вариантом (хотя и отдаленным) темы «Три карты!». Мелодия, с которой начинается ариозо признания Германа, очень проста и декламационно выразительна. Она родилась из эмоционального произ-

---

[46] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 75.

несения-распевания слов. Страстность чувства, глубокая печаль определили характер темы. Уже первый мотив предсказывает ее развитие. В основе его лежит постепенно нисходящая мелодическая линия, начинающаяся с выразительной восходящей секунды (от тоники ре минора ко II ступени), переходящей в нисходящее движение фригийского типа. Широкий ход на квинту, которым кончается мотив, служит средством декламационного окончания фразы. Переменный характер лада (ре минор-фа мажор) придает музыке особую эмоциональность: в ней объединились страстность любовного чувства с глубокой грустью:



Тема ариозо играет важную роль в заключительной сцене 1-й картины. Горе и страсть вытесняют в сознании Германа мысль о картах. Это отражено в «вытеснении» секвенции карт мелодией ариозо. Ее живое эмоциональное звучание противостоит сухому и мрачному образу тайны карт.

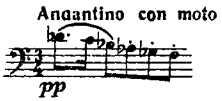
Тема «Три карты!», как двойник, похожа на тему ариозо. Та же восходящая интонация от тоники ко II ступени с последующим нисхождением. Различие — в более резкой акцентировке ритма и в последней интонации, где квинту заменяет кварта.

В 3-й картине (сцена № 13) тема «Три карты!» проходит в оркестре, как бы раскрывая мысли Германа, его замысел овладеть тайной. Целая буря внезапно вспыхнувших противоречивых чувств выражена в последующем настойчивом проведении темы в сцене поддразнивания масок. Оркестровые проведения наслаиваются на ансамбль мужских голосов, контуры мелодии становятся более резкими, как бы «утолщаются».

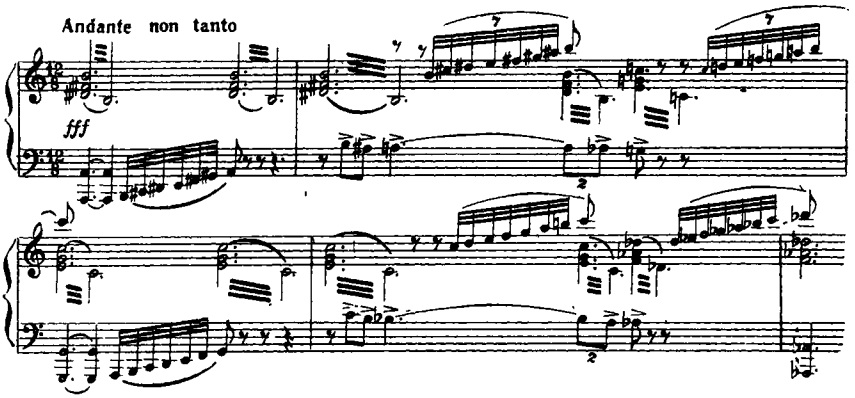
В 4-й картине эта тема входит в общий комплекс господствующего здесь мрачного строя образов. В сцене Германа и Лизы после смерти графини тема «Три карты!» укрепляется в своем значении темы Рока. В сознании Лизы возникает мысль, что Герман не любил ее, а только хотел узнать тайну карт. Тема «Три карты!», как некая навязчивая идея, поразившая Лизу, проходит здесь, чередуясь с мотивом вступления к 4-й картине. Особенно «фатально» звучит она в самом конце, когда тромбоны резко провозглашают ее.

Вместе с секвенцией тема «Три карты!» служит истоком сложного драматического развития музыки 5-й картины. Это — замечательный пример оперного симфонизма. Заложенные в теме-секвенции элементы увеличенного лада в сцене появления призрака широко развиваются. Под ее воздействием элементы увеличенного лада проникают и в тему «Три карты!». Здесь имеет большое значение еще одна тема — мотив графини из 4-й

картины — медленное нисхождение от V ступени к тонике с характерной ритмически-пунктирной интонацией вначале. Тема эта, появляющаяся в монологе графини, служит своеобразным рефреном ее «песенки»[47]. В ней выражено и чувство сожаления о прошлом, и чувство гнетущей печали. Тема становится символом засыпания-умирания:



В сцене явления призрака эта тема благодаря одинаковому нисходящему движению и родственности интонаций объединяется с мотивом «Три карты!». Образ приобретает новое значение близящегося возмездия. Он служит основой напряженнейшего предикта к кульминации — моменту появления призрака:

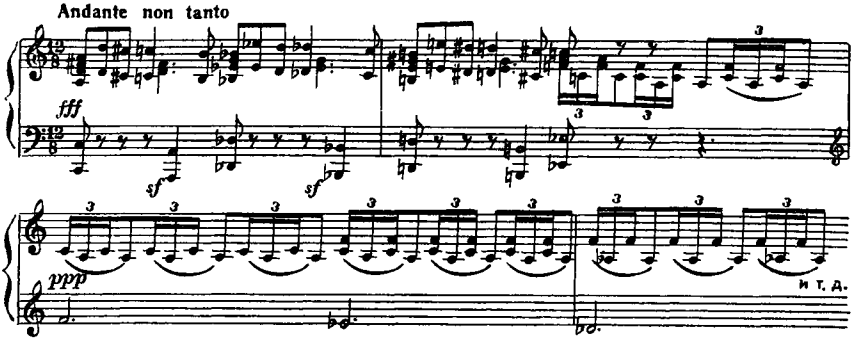


Другие темы здесь тоже входят в эту интонационную и ладовую сферу. Упорно повторяется мотив одного звена секвенции, подобный грозному «стуку судьбы в дверь». Он превращается в образ Рока. Вихрь хроматических пассажей, изображающих порывы ветра, одновременно говорит об ужасе в душе Германа. Появляющаяся далее грозная тема валторн, переходящая в поток жестко звучащих мотивов тромбонов, непосредственно связана с кульминационным моментом — безумием Германа. Страшное нагнетание звучности разрешается провалом, внезапным piano, когда слышно только трепетное тремоло струнных, и на этом фоне у кларнета тихо звучит нисходящий целотоновый звукоряд — тема призрака — результат дальнейшего развития темы «засыпания графини», да монотонный голос графини произносит слова, скандируя их на одном звуке.

В этой сцене музыкальное развитие необычайно выпукло показывает постепенное становление «грозных» образов и окончательный переход

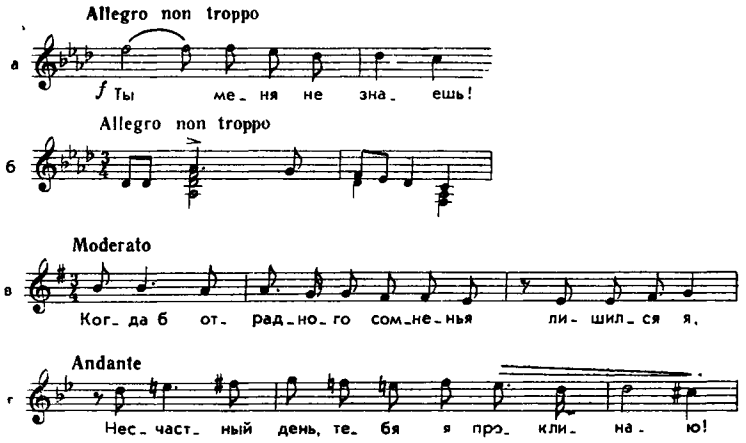
[47] Так называл Чайковский свой вариант романса Гретри, который поет, засыпая, графиня.

Германа в состояние безумия. Резкий контраст forte и pianissimo создает необычайно сильный эффект:



Страшному миру Рока противостоят образы человеческих чувств — любви, страданий, мечты о счастье, стремления вырваться из заколдованного круга навязчивых мыслей.

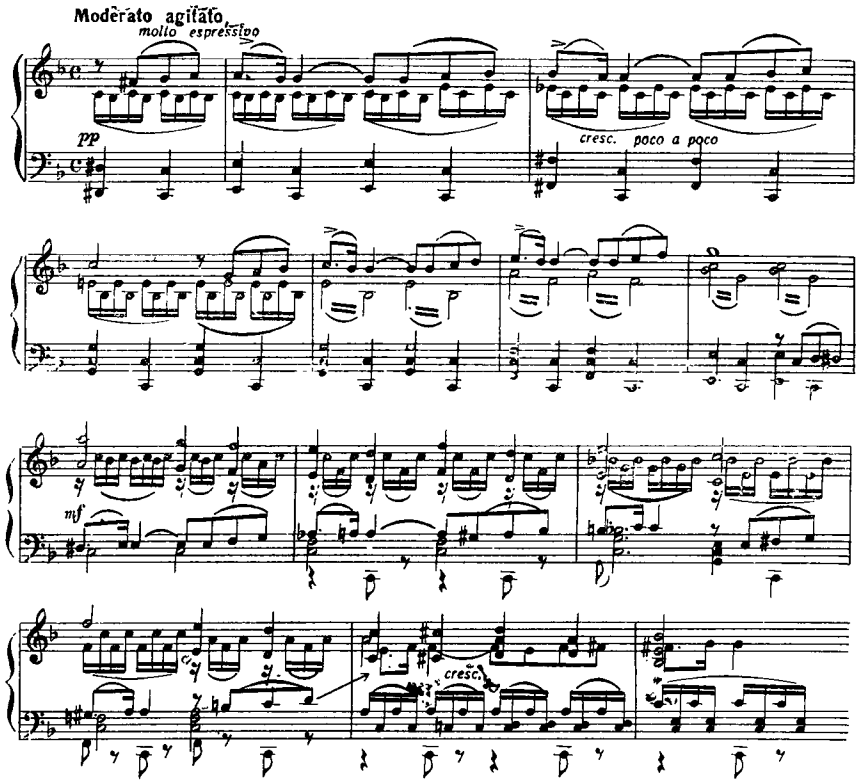
Как уже говорилось, истоком лирического и лирико-драматического тематизма служит не только тема любви, но и более широкая интонационная сфера, в которой на первое место выступает мелодическое начало. Уже в 1-й картине характеристика образа Германа складывается из целой группы тем, родственных друг другу, объединенных чувством страстной тоски. Они сменяют друг друга, оставаясь в одной интонационной сфере. Выразительны и индивидуальны интонации не только ариозо, но и отдельных речитативов и оркестровых тем:



Во 2-й картине в эту интонационную сферу включается тематизм Лизы. Темы обоих разделов монолога Лизы «Откуда эти слезы» родственны романсам Чайковского. Истоком их служит выразительно распетая

речь, постепенно становящаяся ариозной мелодией. Огромное значение имеет здесь форма развития: музыка развертывается крупными волнами, кульминация — в конце, она совпадает с появлением Германа.

В сцене Германа и Лизы значительны все интонации. Постепенно рождается широкая, певучая тема любви. Она сперва проходит в оркестре и лишь вторично — в партии Германа. Б. М. Ярустовский верно характеризует эту тему, разделяя ее на два звена: предикт и кульминацию; «Смысловое, эмоциональное значение *первой* половины темы (предикта),— пишет он,— можно было бы определить как *обобщение чувства стремления* к счастью, любви; *второй* половины (икта и постъикта) — как *достижение* этого счастья» [48].



Тема любви по своему строению сходна со многими подобного рода мелодиями Чайковского. Восходящая секвенция основного тематического мотива на непрерывно развивающемся фоне ведет к кульминации — широкой нисходящей мелодии большого дыхания, навстречу которой подымается восходящая контрапунктирующая тема, также представляющая

[48] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 88.

собой секвенцию из тематических мотивов. Лирическая тема необычайно типична для патетических любовных образов Чайковского, таких, как побочная партия «Ромео и Джульетты», вторая тема средней части «Франчески да Римини», тема любви из «Орлеанской девы», тема антракта из «Спящей красавицы», побочная партия первой части Пятой симфонии и другие. После «Пиковой дамы» Чайковский создает сходный музыкальный образ в балете «Щелкунчик», символизирующий расцвет молодой души, ее стремление к счастью. Но особая эстетическая ценность темы любви «Пиковой дамы» — в сжатости, концентрированности в соединении с широтой, внутренней свободой высказывания, «мелодическим расцветом», эмоциональным нарастанием, что и выделяет ее.

Тема любви в полном своем виде проходит в опере всего четыре раза: в интродукции, где она играет роль главного контраста по отношению к темам Рока; два раза во 2-й картине, где она выступает как образ любви, и в финальной сцене оперы, в момент смерти героя. Психологическое значение этой темы очень велико. Как обобщенное выражение светлого начала, она становится в конце оперы образом, снимающим напряженность трагедийной развязки, создающим просветленное заключение, как бы говорящее, что Герман искупил свою вину смертью.

Отдельные звенья темы — основные мотивы первой ее половины — звучат и в других местах оперы, например, в момент встречи Лизы и Германа на балу, когда после мучительных сомнений и раздумий Герман отдается светлому чувству любви и радости краткого свидания; в диалоге Лизы и Маши в 4-й картине также проходит фрагмент темы любви, раскрывая чувства Лизы. В обоих случаях тема дана не полностью, но и в таком виде она как бы бросает блик яркого света в сферу мрачных образов и в какой-то мере противостоит им.

Тема любви не имеет постоянной тональности. В интродукции она, в соответствии с общим тональным планом, звучит в ре мажоре, противопоставленном *си* и *ми* минору; во 2-й картине в первый раз она изложена в фа мажоре, потом в ми мажоре — самой светлой тональности 2-й картины. В конце оперы она проводится в ре-бемоль мажоре, в тональности, до сих пор не использованной, что создает эффект новой, более светлой ступени тонального развития. Она служит важным элементом развертывания музыки лирических сцен и принимает ту тональность, которая вытекает из общего тонального-модуляционного плана этих сцен.

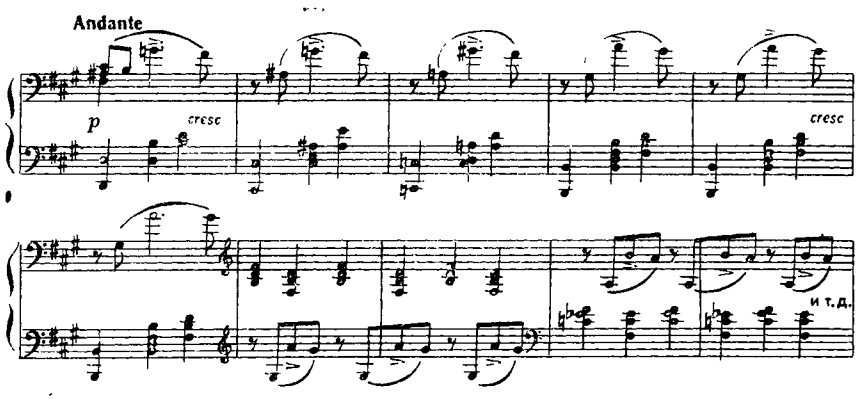
Второй темой любви можно назвать мелодию ариозо Германа «Прости, небесное созданье», мелодию огромного дыхания, необычайно кантиленную, постепенно подводящую к яркой кульминации [49]. Она бесспорно романсного происхождения, в ней чувствуется распетость эмоциональной

---

[49] В книге выдающегося русского певца Н. Н. Озерова «Опера и певцы» (М., 1964) автор, бывший прекрасным исполнителем партии Германа, разбирает ее и дает свои исполнительские комментарии. Он вспоминает, как В. И. Сук просил при исполнении ариозо «Прости, небесное созданье» соблюдать старинное вокальное правило сплошной вокальной линии, нигде не прерывающейся. Вспоминает он также трактовку Бруно Вальтера, который хотел в ариозо «Дай умереть, тебя благословляя» строжайшего бельканто (стр. 22).

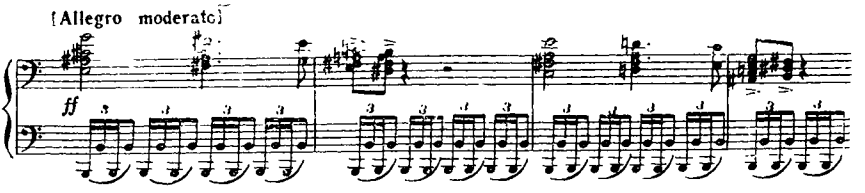
речи. Но в своем развитии она приобретает черты симфонической темы, преображаясь в движении от элегической печали к страстному накалу чувства. Именно эта тема звучит в апофеозе победившей любви в заключении 2-й картины. Единство вокального и инструментального начал в темах любви, свободные переходы их вокальных партий в оркестр свидетельствуют о присущей им гибкой кантиленности, свойственной лучшим инструментальным и вокальным темам Чайковского, которые легко поются, но способны и на широкое, активное симфоническое развитие.

В самом ариозо «Прости, небесное созданье» второе проведение темы передано виолончелям; здесь уже в начале второго четырехтакта начинается развитие темы как бы изнутри, с секвенции, основой которой служит вариант одного из мотивов ариозо («О, сжалься!»):



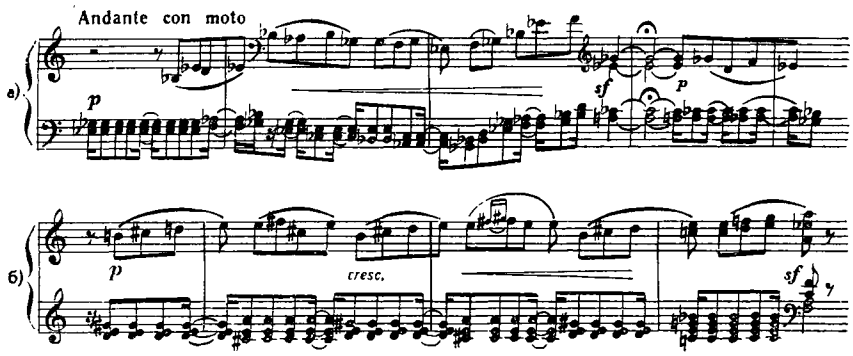
Стонущая интонация томления любви повторяется, все более обостряясь, и переходит в мажорное проведение основного мотива ариозо. Напряженность мелодии усиливается задержаниями в гармонии, тема все более и более принимает характер предикта, но в кульминационный момент происходит внезапный срыв (стучит графиня).

В сцене графини и Лизы господствует интонационная сфера, враждебная любви, сразу же исчезает тональная и мелодическая ясность. Когда графиня покидает спальню Лизы, Герман выходит из своего убежища и повторяет предсказание (проходит секвенция карт). Вид графини вызывает страх в душе Германа. В оркестре звучит мотив ужаса Германа перед смертью — нисходящая фраза, похожая на горестный возглас, обрывающаяся резкими акцентами на последних восьмых, мотивом, встречающимся в трагических симфониях Чайковского:



Эта тема и другие, близкие ей по характеру трагические темы раскрывают душевную борьбу и мучения Германа; в них слилось роковое, «грозное» начало с чувством глубокого человеческого страдания. Их нельзя отнести к тематизму Рока, так как последний отличается полной аэмоциональностью, отсутствием человечности, чего никак нельзя сказать об этой группе тем.

Таковы темы в сцене № 13 из 3-й картины. Вначале звучит мрачная мелодия кларнетов, полная скрытого волнения и беспокойства. Ее можно считать символом «навязчивой мысли» Германа о тайне карт. Вторая тема, сменяющая ее (гобои) — светлая мелодия декламационного типа, принадлежит к выразительнейшим темам Чайковского, в которых соединяются вокальное и инструментальное начала. Это — образ светлой мечты о любви и счастье:



Но особенно важное значение среди тем страданий Германа имеет тема вступления к 4-й картине оперы, развитая чисто симфонически. Интересно, что она была самым первым эскизом Чайковского к «Пиковой даме». 4-я картина обрамлена этой темой, и она служит главным музыкальным образом этой картины. Эту тему Чайковский определил как «нечто жалобное», но иногда ее связывают с темой любви. Общим в них может считаться только направленность развития: сперва длительный, волнообразный подъем в виде нестрогой секвенции, потом столь же длительное нисхождение. В противоположность «открытой» теме любви мелодия вступления к 4-й картине как бы замкнута в «магическом» круге». Подъем к ней идет короткими волнами на фоне органного пункта V ступени фа-диез минора, который тревожно звучит в остинатной фигуре альтов и к которому упорно возвращается лаконичный мотив контрабасов. Мелодия (ее ведут в терцию скрипки, в то время как виолончели играют в противоположном движении) состоит из взлета-вздоха и завершающего мотива горестного задержания. Задержания вообще служат главным выразительным приемом мелодии и во второй фазе темы — нисхождении от самого высокого звука; они ассоциируются с плачем, жалобой, грустными вздохами:

Andante mosso

pp

p

pp

p

pp

più f

pp

mf

mf

p

p

f

pp

После смерти графини тема вступления приобретает глубоко трагический характер, а задержания превращаются в восклицания ужаса.

5-я картина оперы утверждает трагическую направленность действия. Появляется ряд музыкальных образов, раскрывающих душевную муку Германа. Выразительная оркестровая тема, в которой слышатся «стоны» (диалог низких струнных с деревянными), комментирована словами Германа: «Все те же думы! Все тот же страшный сон!» Это — образ неотступных, но уже расстроенных мыслей о совершенном. Монотонно-тоскливый характер темы, угнетающее завывание бури, сквозь которое доносится похоронное пение, создают поразительно правдивую картину разлада человеческого сознания.

Трагический характер имеет и тематизм 6-й картины, в особенности суровая, мрачная тема вступления. Упорное повторение одних и тех же интонаций, мотив, родственный главной партии Шестой симфонии. Жесткое тембровое звучание превращает тему в образ роковой силы, влекущей героев к смерти. Тематизм ариозо Лизы, как уже упоминалось, обобщает русские народные мелодические типы плача, причитания, жалобы. Дуэт «О да, миновали страданья» принадлежит к светлым, но более нейтральным темам оперы.

Характеристика Германа завершается застольной песней в 7-й картине. Образ Германа здесь представлен как образ законченного фаталиста-игрока. Но все же в глубине души его — отчаянье человека, поставившего на карту все, в том числе и свою жизнь: Герман поет песню в состоянии бравады, за которой может произойти (и происходит!) трагический срыв. Фатальный характер песни выражен в четком, даже слегка маршеобразном ритме, в броскости, быстром расширении диапазона, в контрастности отдельных фраз. Ариозо «Что наша жизнь?» в какой-то мере увенчивает трагический путь героя к гибели. Несмотря на бодрый ритм и жанр застольной песни, музыка ариозо глубоко трагична из-за контрастности безумия Германа и веселого, вызывающего характера его песни. После этой песни смерть Германа является лишь закономерным логическим разрешением ситуации.

●

Драме героя оперы противостоит совершенно иной тематизм в сценах, обрисовывающих бытовую среду. Уже говорилось, что одним из средств противопоставления служит стилизация бытовых сцен в духе музыки XVIII в. Но не во всех эпизодах подобного рода Чайковский пользуется этим приемом. Фоновые сцены можно разделить на картинки быта как таковые (гулянье в Летнем саду, праздник у вельможи, быт игорного дома) и эпизоды вставного характера по ходу действия (дуэт Полины и Лизы, пастораль, песенка Томского). В первом случае темы не всегда связаны с колоритом эпохи. Так, например, изящная, грациозная тема-рефрен в 1-й сцене создает общее беззаботное, светлое настроение. Попевки девочек, играющих в горелки, фразы гувернанток, нянюшек и т. п. создают маленькие жанровые зарисовки. Эпизод мальчиков, играющих в солдат (видимо, навеянный любимой оперой Чайковского «Кармен» Бизе), в большей мере приближается к музыке XVIII в. Нейтральный колорит имеет

хор «Наконец-то бог послал нам». Все это свидетельствует о более широкой трактовке роли фона развертывающейся лирической драмы.

Тематизм дуэта Полины и Лизы и романса «Подруги милые» говорит о желании композитора воспроизвести типичную картину салонного музицирования, но не XVIII в., а скорее начала XIX в. Сентиментальный характер дуэта (на слова Жуковского), его мелодия и фактура говорят о стилизации бытовой музыки салонов того времени. Романс Полины принадлежит к более значительным моментам, так как имеет некоторое отношение к лирической драме: он как бы предсказывает судьбу Лизы. Поэтому и музыка его более глубокая и лирически выразительная, а развитие более живое и динамичное. В музыке есть типичные черты романсной лирики начала XIX в., но в то же время в ней чувствуется стиль романсов самого Чайковского: значительность развития музыки внутри куплетной формы, благодаря чему образуется динамичная трехчастность, типичная для романсных форм Чайковского. Сам тип мелодики в романсе Полины свидетельствует о большей степени обобщенности лирического содержания, чем это можно встретить в романсах начала века. Музыка выражает чувство значительно более сильное, чем то, которое выражено в сентиментальных стихах Батюшкова. В кульминации романса чувствуется подлинный драматизм.

Наиболее явно стилизация в духе музыки XVIII в. дана в 3-й картине оперы, где композитору нужно было создать наибольший контраст между героем и окружающей средой. Симфоническое вступление и хор, образующие классическую сонатную форму без разработки, тематически настолько близко выдержаны в стиле официальных и помпезных музыкальных праздничных жанров XVIII в., что можно только удивляться тонкости чувства стиля у Чайковского. Пастораль связана с другой стороной музыки XVIII в., с изящной, тонкой лирикой в духе Моцарта [50].

В 7-й картине обрисован быт игроков. Хор «Будем пить и веселиться» создает общий, контрастный лирической драме фон, а песенка Томского и плясовая «Игрецкая» передают бытовой колорит эпохи. Все это контрастно оттеняет трагизм развязки в заключительной сцене оперы.

●

В музыкальной драматургии «Пиковой дамы» есть одна особенность: в последовательности сцен выделяются два типа их связи: то, что относится к драме Германа, выражено в развитых симфонизированных формах; все остальное заключено в законченные, традиционно-оперные формы. В опере чередуются сцены, двигающие развитие лирической драмы, с отстраняющими сценами. Для драматургии 1-й, 3-й и отчасти 7-й кар-

---

[50] Б. Ярустовский указывает на сходство тематизма пасторали с музыкой опер XVIII в., партитуры которых были взяты композитором в театральной библиотеке и увезены во Флоренцию. Известно, что он внимательно изучал их. Темы из опер Гретри «Двое скупых» и Сальери «Венецианская ярмарка» очень похожи на темы пасторали.— См. Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 57—58.

тип характерны внезапные снятия лирико-драматических кульминаций при помощи внедрения отстраняющих эпизодов. Картины 4-я, 5-я и 6-я могут служить образцом единого и непрерывного музыкального развития симфонического типа.

Чайковский очень остро чувствовал взаимоотношение течения времени и музыки; он знал об опасности затягивания действия внешнего и внутреннего, его дарованию была органически чужда статика. В «Пиковой даме» он нашел такую оперную форму, в которой гибко сочетается принцип сквозного развития с завершенностью эпизодов.

Ярко симфонична интродукция к опере. Это — не введение в I акт, а скорее сжатое воплощение идеи произведения в симфонической форме. Быстрый переход от печального и таинственного повествования вначале к центральному разделу интродукции, где противопоставлены два образа, антагонистически враждебные друг другу, создает сильнейший контраст.

Симфонический характер оперы проявляется уже в 1-й картине. Тема ариозо Германа предварительно два раза проводится в оркестре (виолончель и фагот). Возникает симфонически развитая экспозиция, которую В. В. Протопопов назвал «вариационным циклом, не мешающим свободе течения речитативов» [51]. Новая кульминация — ариозо «Ты меня не знаешь» приводит к развитию в партии оркестра одной из тем Германа, на основе которой готовится новая кульминация, однако отстраненная контрастным хором «Наконец-то бог послал нам». После окончания хора появляется новая тема Германа «Когда б отрадного сомненья». Она звучит в оркестре в момент выхода Елецкого. Интонационная сфера Германа развита и в его дуэте с князем «Счастливый (Несчастный) день!». Несмотря на разнообразие сценического действия (группы гуляющих сменяют друг друга), в музыке господствует одно настроение, связанное с Германом и его переживаниями. Резкое внедрение темы карт (выход графини), острая ритмика медных в момент реплик Германа вносят открытое симфонически-конфликтное начало. Тревожная музыка квинтета углубляет его. Можно ли назвать квинтет кульминацией сцены? Тихое звучание, умеренное движение, внезапная остановка действия как будто бы противоречат этому. Однако по существу квинтет служит важным моментом симфонического развития. Здесь раскрывается образ скорбных предчувствий героев, все они объединены чувством душевной тревоги. Симфоничность музыки восполняет статику действия и углубляет драматическую ситуацию чисто музыкальными средствами.

Баллада Томского вводит важнейший тематизм, противостоящий лирической сфере, господствующей до нее, а финальная сцена грозы обобщает весь главный материал в развернутой симфонизированной форме.

Органическое родство всех лирических образов 1-й картины объясняется единством симфонического развития и воздействием на всю музыку интонационной сферы Германа. В музыке 1-й картины ясно выступает единство вокальной и оркестровой партий в сочетании с общим принципом волнообразного строения. Чередование внутренне напряженных сцен,

---

[52] Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского, стр. 282.

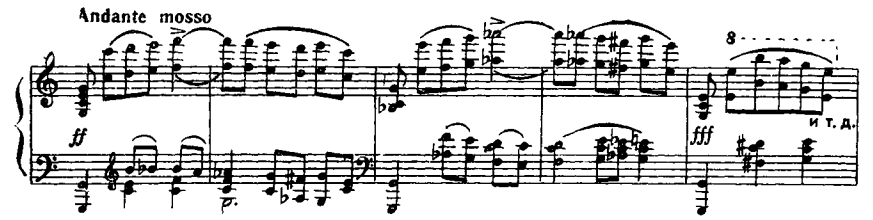
насыщенных драматизмом, с отстраняющими эпизодами создает динамичную волнообразную линию в соответствии с типичным для симфонизма Чайковского приемом разработки.

Немаловажную роль играет и тональное развитие, идущее от «нейтрального» ре мажора 1-й сцены к си минору финальной сцены грозы. Си минор готовится фа-диез минором квинтета и ми минором баллады. Образуется характерное для инструментальных форм соотношение тональностей крупных разделов общей формы.

Еще более интересный план симфонического развития в финальной сцене 2-й картины. Начало картины не продолжает напряженного драматического развития сцены грозы. Следует отступление от главной линии драмы в ряде бытовых эпизодов. И лишь с момента монологической сцены Лизы продолжено развитие внутреннего лирического действия. До конца 2-й картины в музыке дан ряд ярких кульминаций, превосходящих кульминацию сцены грозы.

Волнообразный принцип развития здесь приобретает несколько иной вид. Масштабы отдельных построений укрупнены, развитие не прерывается отстраняющими эпизодами — они сконцентрированы в начале картины. До появления графини нагнетание идет крупными волнами, в каждой из которых есть своя кульминация, и все устремлено к общей кульминации (до мажор), после чего — внезапный срыв, связанный со сценическим действием (внезапный стук в дверь).

В арии-монологе Лизы — два раздела, неравные по внутреннему напряжению; второй раздел развертывается с гораздо большей динамичностью, и в нем ясно чувствуется направленность к кульминации (возглас Лизы «О, ночь!»), в которую вторгается начало новой волны (выход Германа). В этой волне развития все устремлено к проведению темы любви, которая и служит новой кульминацией. Лирическая взволнованность и страстность чувства выражены здесь сильнее, чем в монологе Лизы, и, следовательно, вторая волна имеет более высокую кульминацию, она сложнее и по внутреннему развитию. Третья волна начинается с ариозо «Прости, небесное созданье», она доходит до высшей кульминации — патетического до мажора:



Эта большая лирическая часть сцены прерывается вторжением антагонистически контрастных образов, что напоминает конфликт симфонической разработки. Волнообразно восходящая линия развития прервана. В новой фазе все устремлено к трагической вершине — фразе Германа: «О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!».

Г. М. НЭЛЕПП В РОЛИ ГЕРМАНА.

«Пиковая дама». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1943 г.

ЭСКИЗ КОСТЮМА ГРАФИНИ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА В. В. ДМИТРИЕВА.

«Пиковая дама». Большой театр. 1936 г.

После внедрения контрастного элемента и трагической кульминации начинается четвертая волна лирической музыки. Но развитие идет с некоторым усилием, как бы преодолевая влияние грозных образов. Однако эта последняя волна развертывается с наибольшей динамичностью и приводит к наивысшей кульминации картины, снимающей трагизм предшествующей сцены. Это — оркестровое проведение темы ариозо «Прости, небесное созданье» в патетически светлом варианте, в тональности ми мажор. Хотя тональное развитие подготавливает ми мажор, вступает он внезапно. Эта тональность, противоположная ми минору баллады Томского и являющаяся тональностью субдоминанты по отношению к си минору сцены грозы, звучит особенно светло и ярко, символизируя победу любви.

3-я картина оперы имеет оригинальную драматургию. Именно в ней «заказчик», т. е. И. А. Всеволожский, собирался создать необычайно пышное и нарядное зрелище. В картине много эпизодов, отстраняющих лирическую драму. Чередуясь с ними, проходят сцены Лизы и князя и сцены Германа. Количественно сцены отстранения превышают сцены лирической драмы, и в этом есть своя логика. Одиночество Германа, его отчужденность усилились под влиянием навязчивой идеи. Как правильно заметил Б. Ярустовский, между сценами лирической драмы и сценами отстранения существует прямая зависимость. Чем значительнее драматическая сцена, тем больше и значительнее сцена отстранения[52]. Здесь этот принцип выступает очень рельефно.

Общее строение 3-й картины также волнообразно, но в ней действует и прием рондообразности, существует и обрамление. Картина начинается с праздничного ре-мажорного хора и заканчивается торжественным полонезом также в ре мажоре[53]. Дважды распорядитель приглашает гостей принять участие в развлечениях, в третий раз он объявляет о прибытии Царицы. Первым эпизодом лирической драмы служит сцена Лизы с князем и его ария. Когда после помпезного хора и разговора масок звучит выразительнейшее соло английского рожка, на первый план выступает образ грустной Лизы. Ария князя своим благородным, но сдержанным чувством оттеняет пламенную страстность Германа.

Важную драматургическую функцию выполняет сцена № 13, сжатая по размерам, но очень значительная для развития лирической драмы. Взаимодействие оркестровых образов, вокальных реплик и сценических действий в этой сцене справедливо выделено Б. М. Ярустовским. «Это одно из самых выразительных мест в опере,— пишет он,— один из примеров гениального развития музыкальных образов, раскрытия движения, *внутреннего* процесса рождения мыслей, реализации их в поступки»[54].

Свободно построенная сцена организована динамическими репризами в стройную форму. Первоначальное звучание темы «навязчивой мысли» (см. пример на стр. 331) сменяется темой мечты о счастье, но ее развитие внезапно обрывается, после чего появляется мотив «Три карты!», в свою

---

[52] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 57.
[53] Здесь Чайковский использовал музыку И. Козловского.
[54] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 154.

очередь вызывающий появление лейтмотивной секвенции. Снова звучит тема «навязчивой мысли», уже не озаренная светом темы любви и мечты о счастье, и вслед за нею проходит секвенция карт в наиболее полном изложении, когда образуется полный целотонный звукоряд. Мелькают искаженные обрывки темы мечты о счастье, но они отбрасываются мощным развитием темы «Три карты!». Светлые образы еще пытаются противостоять образам мрака — снова звучит тема мечты о счастье, но лишь затем, чтобы тут же раствориться в мрачных и упорных повторениях мотива «Три карты!».

В целом свободно построенная сцена, в музыке которой так ясно выражено созревающее решение Германа воспользоваться свиданием с Лизой, чтобы проникнуть к графине и узнать тайну, управляется законами музыкальной формы по схеме: $a—b—c—d—a—d—b^1—c—b—c$ с тональным развитием от ми-бемоль минора, через ля мажор и ля минор к си минору и ми минору, которые сменяются группой бемольных тональностей (фа мажор и до минор). Выход в новую тональную сферу соответствует сдвигу в мыслях Германа.

За этой важнейшей сценой следует и наиболее значительный отстраняющий эпизод — пастораль, состоящая из ряда больших, заключенных в пропорциональную трехчастную форму эпизодов, завершающихся большой кодой. Заключительная сцена картины № 15 сквозным развитием и значительностью содержания (Лиза договаривается с Германом о ночном свидании и дает ему ключ) резко выделена по сравнению с пасторалью. Но и в ней содержится сильнейший стилистический и сценический контраст: после лирического эпизода следует помпезная концовка — встреча Царицы.

Если представить план драматургии 3-й картины в целом, то при всем количественном перевесе сцен отстранения моментами вершинного значения остаются сцены лирической драмы, составляющие определенный этап ее развития. Спад драматического напряжения в эпизодах отстранения способствует большему драматизму в контрастных сценах. Кульминации в этой картине расположены с бо́льшими промежутками, чем в предшествующей, но они очень значительны. В принципе здесь развит тот же метод волнового развития, что и в предшествующих картинах, но в несколько иной форме.

Наиболее симфоничны 4-я и 5-я картины оперы, они составляют центр лирической драмы. Принцип музыкального развития в них очень близок драматическим симфониям Чайковского.

В 4-й картине инструментально-симфонические приемы выступают наиболее последовательно и ясно. Эта картина — важнейшее звено в процессе развития лирической драмы, ее «симфонический центр» [55]. Как уже говорилось, именно эта сцена вдохновила композитора. Прием волнообразного развития приобретает здесь особенно важное значение. Волны укрупняются, становясь сложными разделами, имеющими в свою очередь вол-

---

[55] Термин В. В. Протопопова.

нообразное строение. Первая крупная фаза, или волна, включает в себя вступление и сцену-монолог Германа до его реплики: «Шаги! Сюда идут! Ах, будь что будет!». В ней есть черты своеобразной трехчастности с развивающей средней частью, хотя почти ни на мгновение не останавливается развитие одной — главной — темы, широко развернутой на фоне остинатной фигурации альтов с контрастными мотивами контрабасов (см. пример на стр. 332). Эта тема — основа симфонического вступления, в ней объединены контрастные начала: мрачный мотив контрабасов выступает как образ Рока, печальная мелодия скрипок и виолончелей — как образ страдания.

До выхода Германа тема вступления проводится дважды, образуя закругленное построение в фа-диез миноре (с отклонением в си минор). Тема развертывается в двух внутренних фазах, однако не разрывающих «магического круга», очерченного контурами самой мелодии и остинатным «бормотанием» альтов. Первые слова Германа звучат на фоне непрекращающегося остинато альтов, а в паузах его партии звучит основной мотив темы, подобный неотвязной мысли. Следующее построение основано на варианте темы в той же тональности, образуя новую волну меньшего диапазона. Слова Германа, выражающие сомненье в существовании тайны («А если тайны нет?»), как бы останавливают на мгновенье движение альтов,— возникает возможность выхода из «магического круга». Но, направляясь в комнату Лизы, Герман наталкивается на портрет графини, писанный в дни ее молодости. Этот момент предваряется новым проведением темы (на этот раз в си миноре). Внезапная остановка остинатного движения приемом прерванной каденции на словах: «А, вот она, Венерою Московской...» образует провал; обращение Германа к портрету: «Какой-то тайной силой с тобой я связан Роком» — сопровождается новым проведением темы, но уже в ля миноре с другим, еще более мрачным и острым остинатным фоном (контрабасы) и с несколько иной ритмикой в мелодии. Выразительный речитатив «Гляжу я на тебя и ненавижу!» вызывает мрачное и глухое звучание лейтмотивной секвенции, знаменующей представление Германа о графине как о носительнице тайны карт. Лейтмотив в свою очередь как бы вызывает возглас Германа: «Бежать хотел бы прочь, но нету силы». Модуляция приводит в до-диез минор, и проведение главной темы в этой тональности ощущается как реприза после средней части.

Таким образом, весь большой эпизод с начала картины до вступления к хору приживалок, составляющий в масштабе целого первую крупную волну, сам состоит из ряда волнообразных построений, содержащих различные варианты одной и той же темы. Несмотря на то что тональное развитие создает переход от фа-диез минора через ля минор к до-диез минору, здесь не ощущается ни разрешение напряженности, ни движение вперед. Кажется, что развитие не вырвалось из «магического круга», очерченного темой.

Сцена приживалок своим сумрачным колоритом заунывного причитывания создает некоторое отстранение, но оно еще более омрачает настроение музыки. Контраст введен небольшим диалогом Лизы с Машей

(ми-мажорный эпизод), когда в оркестре взволнованно и нежно звучат мотивы темы любви, а страстно-выразительные реплики Лизы, полные искреннего чувства, создают впечатление внезапно прорвавшегося света, живого тепла. Но установившийся на короткое время ми мажор сменяется снова до-диез минором, и звучит реприза хора приживалок, образуя обрамление эпизода Лизы и Маши.

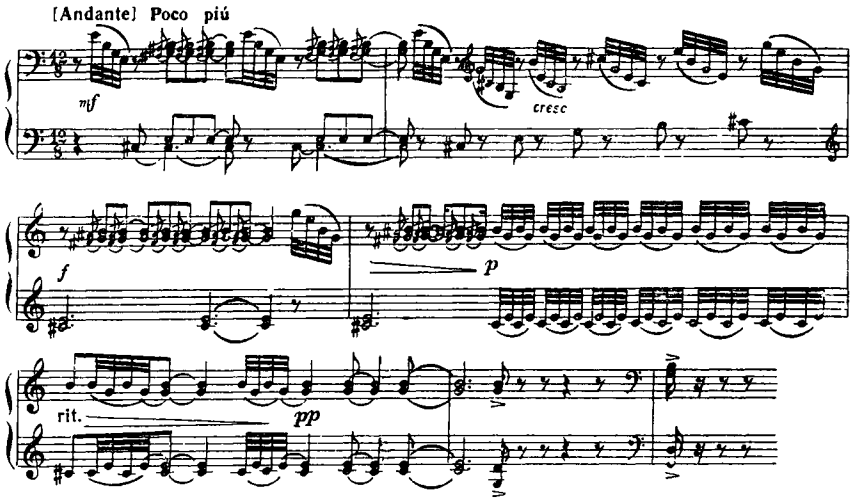
Начинается сцена-монолог графини, обрывающей приживалок властным возгласом: «Полно врать вам! Надоели!». В партии бас-кларнета тихо и таинственно звучит нисходящий мотив, предваряющий будущую тему графини, развитую в следующем эпизоде. Воспоминания, как бы с трудом возникающие в памяти графини, воплощены в музыкальном образе тихих, постепенно нисходящих и затухающих трелей кларнетов, чуть слышных акцентах засурдиненной валторны, легком дуновении пассажа скрипок. На фоне пиццикато струнных звучит грустная мелодия английского рожка — напев старинной французской песни «Vive Henri Quatre», найденной композитором в сборнике «Chants et chansone populaires de la France avec accompagnement de piano par M. H. Colet, v. I». Графиня уносится мыслями в счастливые времена своей молодости, когда она, блестящая, светская красавица, «московская Венера», певала перед изысканным обществом двора Людовика XV и сам король восхищался ее искусством.

Все это создает своеобразное отстранение от образа Германа, но сумрачно-элегический характер этого раздела не контрастирует с предшествующим эпизодом. Сцена графини завершается романсом из оперы Гретри «Ричард Львиное сердце», в котором сентиментальность XVIII в. сочетается с взволнованностью чувства, характерной уже для эпохи романтизма. Чайковский перенес мелодию Гретри из фа минора подлинника в одну из главных тональностей своей оперы — си минор. Он создал свою гармонизацию «темного» колорита, подходящую к ситуации — постепенному засыпанию женщины, утомленной жизнью, стоящей на пороге смерти, погруженной в грезы о былом.

Вся сцена, начиная с введения в хор приживалок и до конца романса, представляет средний эпизод перед кульминационной частью 4-й картины. Это — вторая крупная часть целого, и она непосредственно переходит в сцену Германа и графини. Третий раздел — редкостный в опере пример новаторского применения выразительных средств и приемов симфонической музыки на театральной сцене. Как известно, в этом «диалоге» говорит только Герман; мысли и чувства графини переданы оркестром.

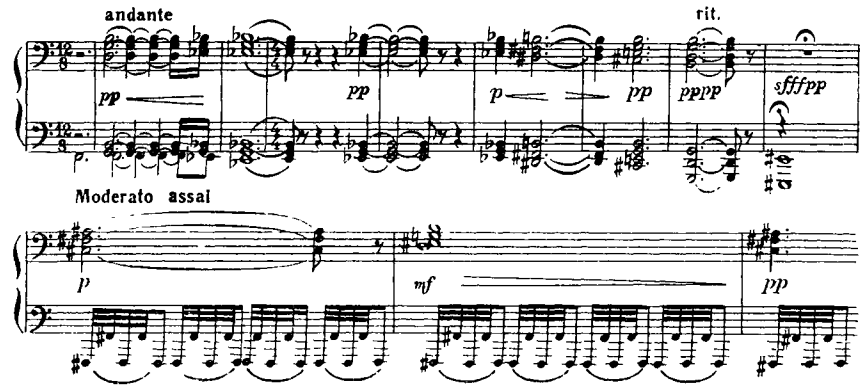
Эта сцена — пример гениального использования приема изобразительности, превращающейся в психологическую выразительность. Создается экспрессивный образ «внутреннего» действия. Можно представить, что звучание лейтмотивной секвенции (самое зловещее) вначале передает колеблющиеся шаги и трепет остановившегося в нерешительности Германа; что смятенные пассажи кларнета, переходящие в судорожную, синкопированную ритмику фаготов, играющих терциями с форшлагами, подобны прерывистому дыханию и биению сердца графини; что грозная фраза медных означает ее повелительный жест, указывающий дерзкому на дверь; что, наконец, синкопы флейт с форшлагами, с неровным ритмом,

замедляющиеся и обрывающиеся резким стаккатированным аккордом труб и тромбонов, означают последние удары слабеющего сердца, а внезапная остановка движения — смерть:



Можно согласиться со всем этим, но в то же время такое определение раскрывает лишь оболочку, внешнюю сторону музыкально-симфонического развития, трагизм последних минут жизни старой графини. Все эти мотивы и темы входят в единый комплекс музыкальных образов страшных, «грозных» сил. В этой сцене с большой силой выявилось мышление композитора-симфониста. Ни на минуту не переставая заботиться о сценическом действии, весьма детализированном в этой сцене, Чайковский создал чисто симфоническую кульминацию драматического характера, используя здесь выразительные средства мелодии, гармонии, ритма и тембра для создания величайшего контраста по отношению ко всему предшествующему. Старуха графиня казалась Герману символом смерти, носительницей начала, враждебного жизни и любви. Теперь она сама становится жертвой этих сил, они оборачиваются враждой не только к Герману, но и к ней самой и убивают ее. Не случайно в предыдущей сцене Чайковский создал чуждый мистике реалистический образ старой женщины, вспоминающей былое. Реальный образ графини в сцене с Германом выступает с большой драматической силой, воплощая в музыке жизнь человеческой души в самый страшный момент. Трагизм ситуации, выраженный развитием музыкальных тем, внешне как будто бы изобразительных, в непрерывном «диалоге» наступающего Германа с его активными страстными и злыми мольбами (вспомним «скрябинские» альтерации доминант во второй части ариозо Германа) и защищающейся графини (оркестр!). Кульминация этой необыкновенной, глубоко новаторской сцены, острейший конфликт наступают в то мгновенье, когда Герман, не замечая, что графиня умерла, обращается к ней с требованием открыть тайну

карт, а торжественные, сурово-отрешенные аккорды валторн и деревянных говорят о величии и необратимости смерти:



Резкий удар контрабасов возвращает в тональность «магического круга» — фа-диез минор. Реприза темы вступления звучит здесь с поразительной динамикой. Как будто бы не особенно изменились мелодия и гармонизация, но звучит она совершенно по-иному, чем вначале. Колоссальная волна напряженнейшего, судорожного ритма как бы подымает оркестр «на дыбы», после чего звучание всех струнных, играющих тему без сурдин, производит впечатление страшного шквала.

Кода картины — сцена Германа и Лизы. Здесь, как уже говорилось, господствует фа-диез минор и настойчиво повторяется тема «Три карты!», а также основной мотив вступления. Магический круг окончательно замыкается, и Герману уже не вырваться из него.

Излишне говорить, что сцена Германа и графини составляет генеральную кульминацию не только 4-й картины, но и всей оперы, самую высокую и напряженную волну симфонического развития, фазу в которой происходит «катастрофа» трагедийного действия.

В 5-й картине развертывается драма совести, готовится безумие Германа. Выше говорилось о тематизме этой сцены и его значении во второй сцене 5-й картины. Однако и первая сцена играет очень важную роль как в общей драматургии оперы, так и в особенности в развитии образа Германа. Здесь Чайковский с замечательной силой показал сложность и многозначность этого образа. Развитие музыки в этой сцене идет в сочетании нескольких планов. Внешние моменты, конкретно рисующие место и время действия — сигналы труб, играющих «зорю» в кордегардии, и порывы ветра в бурный поздний вечер. Параллельно развертывается трагический гематизм, связанный с душевной драмой героя. Еще один план составляет пение закулисного хора певчих, как бы материализующееся воспоминание Германа о похоронах графини. Все эти планы соединяются в одно целое, вызывая параллели с подобными же жуткими сценами из романов Достоевского (сцена бреда Раскольникова, когда ему мерещится убитая им старуха процентщица). «Петербургский» колорит повести Пушкина,

в какой-то мере оказавший влияние на оперу Чайковского, именно в этой сцене ощущается с наибольшей силой. Отсюда и далеко идущие обобщения, вызываемые музыкой этой сцены. Измученный, дошедший до полного душевного изнеможения, Герман уже не тот активно действующий (пусть и под влиянием нервного возбуждения) человек, который в запальчивости угрожал пистолетом графине. Здесь он сам — загнанная замученная жертва, несчастный, доведенный до безумия. Фанфара трубы — уже не только бытовой аксессуар, но и символ той страшной жизни, в которой даровитый человек скатывается на путь преступления. Вой ветра уже не кажется только разгулом стихии, но и воплощением всесокрушающего вихря безумия, надвигающегося на Германа. Похоронное пение уже не относится только к графине. Не Германа ли, человека, загубленного жизнью, отпевает этот невидимый хор? Ведь после 4-й картины уже нет сомнения в том, что он вступил на путь, ведущий к гибели.

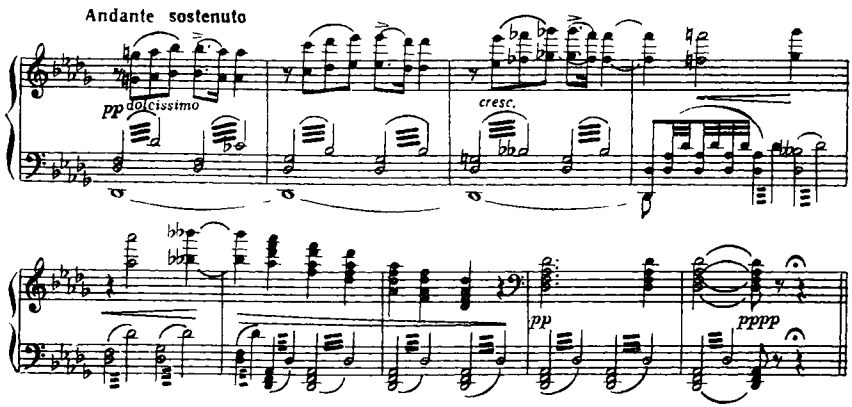
Только гениальный драматург мог создать музыку, которая вызывает столь глубокие обобщения. Именно поэтому значение 5-й картины в опере исключительно важно. Она составляет этап действия, в котором драма становится трагедией.

6-я картина оперы, введенная по настоянию композитора, посвящена, в основном, Лизе. Вступление создает обобщенно-симфонический образ ее трагической судьбы. Эта тема звучит и в конце картины, как бы знаменуя свершение судьбы — гибель Лизы. Трагический характер свойствен почти всей музыке 6-й картины. Лишь ненадолго свет озаряет печальный, скорбный мир чувств Лизы; на мгновенье она поверила в возможность счастья. Ее ариозо «Ты здесь! Ты — не злодей!» в теплом и нежно звучащем ми мажоре, отдаленно напоминающем апофеоз любви во 2-й картине, тональности, контрастной мрачному ми и фа-диез минору, господствовавшим до того, представляет образец сердечного, искреннего лиризма Чайковского, близкого настроениям некоторых его романсов. Дуэт «О да, миновали страданья» продлевает светлую полосу музыки, но затем наступает еще бо́льший мрак, еще бо́льший трагизм (эпизод безумного бреда Германа).

Музыкальная драматургия 6-й картины основана на динамичных репризах, обрамляющих контрастные эпизоды. Уже говорилось о репризе темы вступления в конце картины. Внутри картины большое значение имеет повторение ариозо Лизы «Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я!» после дуэта и эпизода бреда Германа. Средняя часть образовавшейся здесь свободной репризной формы контрастирует обрамляющим частям, т. е. драматической музыке ариозо; именно в ней развертываются светлые образы любви и надежды на счастье, резко сопоставленные со страшными, «грозными» образами. Благодаря такому содержанию средней части реприза ариозо приобретает особо трагический характер.

7-я картина, как уже говорилось, по своему строению несколько напоминает первую. Но различие — в отсутствии чередования отстраняющих эпизодов с моментами развития лирической драмы. Эта картина делится на две части: до выхода Германа (быт игорного дома) и заключительную сцену игры Германа, ставящего на три роковые карты.

В заключительной сцене действие развертывается со все нарастающим напряжением. Рондообразный принцип ее строения, выраженный в аналогичных друг другу эпизодах игры Германа, не имеет здесь значения фактора округления формы, а, наоборот, способствует динамике волнообразного развития. Отдельные стадии получают все более напряженные кульминации. Ариозо Германа «Что наша жизнь?» перед третьей ставкой на туза музыкально и драматургически сообщает новые черты в характере героя оперы. Оно служит кульминацией, после которой наступает трагическая развязка. Быстро следующие события — игра на туза, проигрыш, явление призрака, отчаянье Германа и самоубийство, обращение к Елецкому — подводят к коде оперы. Звучит тема любви, за которой идет строгий, отрешенный мужской хор без сопровождения, отпевающий Германа; утверждается ре-бемоль мажор, новая для оперы тональность, знаменующая наступление последней фазы трагедийного действия, несущей очищение героя. Мотивы темы любви звучат в оркестре и, несмотря на общее просветление, несут в себе глубоко трагическое начало:



Выразительное применение альтераций, печальные, надломленные интонации задержания от VI, низкой, к V напоминают коду юношеского произведения Чайковского — увертюру «Ромео и Джульетта». И это не случайно. Чайковский, мечтавший написать оперу «Ромео и Джульетта», в своей «Пиковой даме» создал прекрасный, возвышенный образ любви, вступающей в борьбу со смертью. Великий гуманист, Чайковский создал именно такую концепцию сюжета «Пиковой дамы», и поэтому такое окончание оперы оказалось глубоко органичным.

●

Работа над «Пиковой дамой» открыла Чайковскому новое в его пути симфониста. Она позволила ему осознать новые принципы построения драматургии крупной симфонической формы. Общность этой оперы Чайковского с его последней — Шестой — симфонией подчеркивает ту важную роль, которую сыграл оперно-театральный жанр в его развитии как симфониста. Нам уже приходилось говорить о близости Второй симфонии

и оперы «Кузнец Вакула», Четвертой симфонии и «Евгения Онегина», о симфонизации «Чародейки», опирающейся на принципы, развитые в симфоническом творчестве, о конкретности театрального происхождения образов симфонии «Манфред» и т. п. В последние годы творческой деятельности Чайковского «Пиковая дама» оказала важное влияние на его последнее симфоническое сочинение. То, что заметили наиболее прозорливые современники композитора,— стремление Чайковского объединить жанры оперы и симфонии, было для него важным отправным моментом в позднем периоде творчества.

Камерное творчество последних лет жизни. Секстет «Воспоминание о Флоренции», романсы и фортепианные пьесы

История струнного секстета «Воспоминание о Флоренции» начинается с момента избрания Чайковского почетным членом Петербургского Общества камерной музыки в сентябре 1886 г., когда композитор обещал председателю общества Е. К. Альбрехту посвятить обществу какое-либо камерное произведение. Решение композитора сочинить именно струнный секстет относится к более позднему времени — лету 1887 г. В дневнике Чайковский записал 16 июня 1887 г.: «Немного сочинял (начало секстета)» [1]. Однако работа приостановилась и была возобновлена только после окончания «Пиковой дамы». Возможно, что пребывание во Флоренции в какой-то мере дало толчок к ней, так как Чайковский назвал свое произведение «Воспоминание о Флоренции».

В первой редакции секстет был закончен летом 1890 г. Чайковский хотел послушать этот вариант и написал Е. К. Альбрехту:

«Печатать я не буду до тех пор, пока Вы с Вашей компанией его (секстет.— *Н. Т.*) не выучите и не исправите мне все, что будет неудобно, нехорошо, незвучно... Только тогда, услышавши его в Вашем исполнении и приняв во внимание все Ваши поправки и советы, я подвергну секстет исправлениям и отдам гравировать...» [2]

Композитор особенно хотел проверить фугато 3-й части; при прослушивании оно ему не понравилось, и во второй редакции он изменил эту часть.

По-видимому, в конце ноября или начале декабря 1890 г., когда Чайковский был в Петербурге в связи с постановкой «Пиковой дамы», он прослушал секстет у себя дома в исполнении артистов Общества камерной музыки. Многое его разочаровало и даже ввергло в уныние. В особенности две последние части вызвали сомнение. Но переделку секстета пришлось отложить почти на год; только в декабре 1891 г. Чайковский вернулся

---

[1] «Дневники П. И. Чайковского». М.-П., 1923. стр. 153.

[2] Сб. «П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова». Л., 1941, стр. 413—414.

к нему, завершив работу в Париже в январе 1892 г. Он почти заново написал третью и четвертую части цикла и сократил остальные.

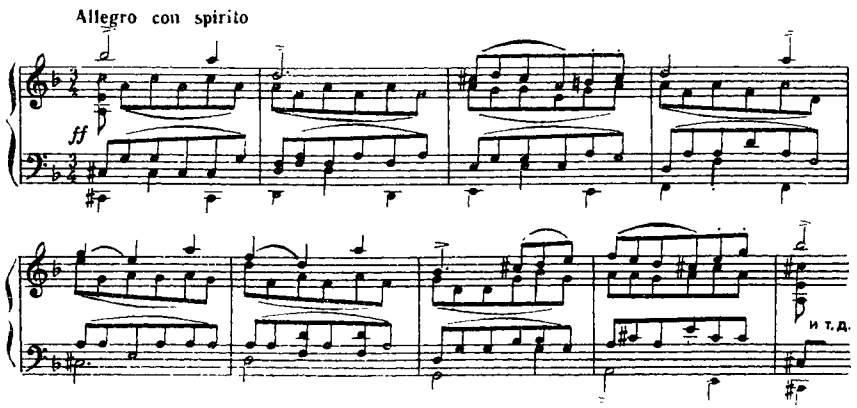
Первое исполнение состоялось 24 ноября 1892 г. Играли: Л. Ауэр, Э. Крюгер, Ф. Гильдебрандт, С. Коргуев, А. Вержбилович, Д. Бзуль[3].

Секстет «Воспоминание о Флоренции», или, как его часто называют, «Флорентийский секстет»,— одно из оригинальных произведений, в котором объединены черты позднего стиля Чайковского с чертами, характерными для его более ранней ансамблевой музыки. В музыке секстета можно найти связи с Первым и Вторым квартетами, а также с трио «Памяти великого артиста»; в то же время в ней чувствуется влияние «Пиковой дамы».

Цикл состоит из четырех частей классического образца: развернутого сонатного allegro, медленной части в форме сонаты с эпизодом вместо разработки, скерцо и финала в сонатной форме с фугой в начале репризы. Тональный план цикла классически строг: первая часть — ре минор, вторая — ре мажор, третья — ля минор, четвертая — ре минор.

Однако в музыке секстета отражен богатый мир чувств и впечатлений; «итальянские» мотивы сменяются «русскими», патетическая первая часть — безмятежной кантиленой второй и т. п. Как и квартеты Чайковского, секстет не имеет программы, но связи тематизма с музыкально-бытовыми жанрами конкретизируют образное содержание музыки.

Наиболее драматична первая часть, характер которой определяется темой главной партии — взволнованно страстной, несущей в себе тревожное, «взрывное» начало. Эта тема уже в экспозиции широко развита и во втором проведении приходит к более динамичному варианту. Индивидуальный характер теме придает первая интонация — энергичное «восклицание», начинающееся с задержания к доминантовой гармонии. Далее динамика накопляется в группетообразном мотиве, идет волнообразное восхождение с кульминацией-репризой мотива-зерна:

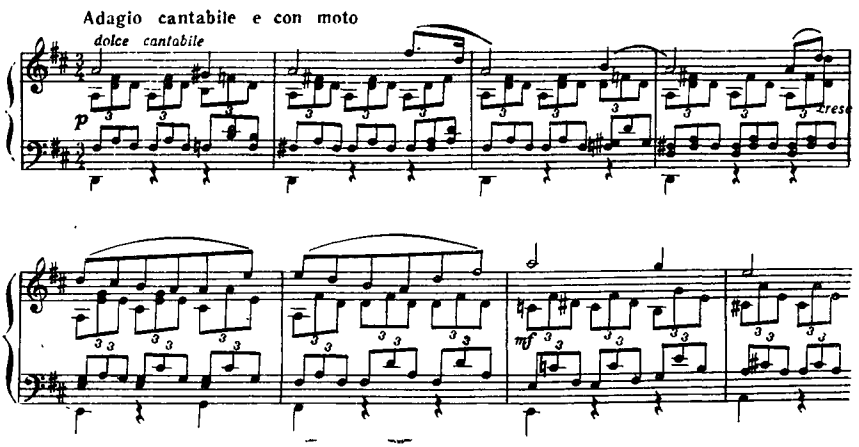


[3] 25 ноября 1892 г. секстет исполнили артисты Общества: Е. Альбрехт, О. Хилле, Ф. Гильдебрандт, Б. Гейне, А. Вержбилович, А. Кузнецов.

Развитие этой темы приводит к напряженному предикту и — далее — ко второму, более драматичному проведению. Так сразу в бурном развитии утверждается образ воли, энергии.

Связующая партия, отчасти развивающая интонации главной, более спокойна. Основной контраст части — побочная партия, лирическая мелодия в тональности мажорной доминанты (ля мажор), во всем противоположная главной теме. Певучая, плавная мелодия дуолями противостоит энергии движения главной. Лирический эпизод побочной партии широко развит. Заключительная партия играет роль каденционного завершения экспозиции, однако ее интонационное содержание свидетельствует о скрытой внутренней напряженности: второй ее мотив, неожиданно напоминающий одну из фраз Германа в 4-й картине «Пиковой дамы» [4], вносит ощущение тревоги, оттенок душевной боли. Эта интонация имеет большое значение в дальнейшем; она развивается в разработке. Энергичная устремленность движения разработки приводит к яркой драматической кульминации, хотя появление побочной партии смягчает напряжение кульминационного момента, сдерживая энергию драматического развития. В репризе еще большее значение получает образ главной партии, развитый с подлинным симфонизмом. Побочная партия, изложенная здесь в более прозрачной фактуре, как бы отходит на второй план. Кода вносит еще один существенный акцент, снова выдвигая и утверждая образ главной партии.

В плавной, спокойной канцоне, с которой начинается медленная часть секстета, можно найти общее со второй темой Andante cantabile из Первого квартета. На легком фоне фигураций альтов и 2-й скрипки пиццикато первая скрипка играет певучую кантилену, заставляющую вспомнить лирические эпизоды из итальянских опер:

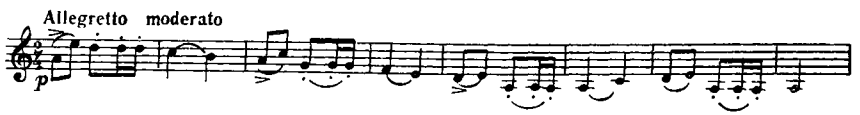


[4] Это первый заметил А. А. Альшванг. См. А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., 1959, стр. 540.

Второе проведение темы (1-я виолончель с контрапунктирующей скрипкой) еще ближе к типичному итальянскому оперному дуэту: после соло сопрано вступает тенор, в то время как сопрано вторит ему. В следующем разделе экспозиции светлый колорит несколько омрачается; в то же время музыка становится более энергичной и мужественной. Развитие устремлено к новому светлому гимническому мотиву. Внутренняя завершенность экспозиции подчеркнута красивой заключительной партией, возвращающей к первоначальному настроению. Этот «намек на обрамление» способствует ощущению классической стройности экспозиции.

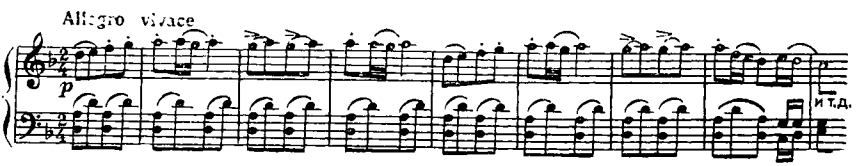
Вместо разработки следует эпизод в характере изящного скерцо. Все шесть инструментов играют à punto d'arco быстро «разбегающиеся» трольные фигурки в тихом, «шелестящем» звучании. Эффект получается поразительный. Эпизод скерцо обособлен. В окончательной редакции Чайковский исключил переход, который представлял собой репризу вступления к главной партии. Полное и точное (за исключением соответствующего изменения тональностей) повторение экспозиции (в репризе) создает общую уравновешенность всей формы медленной части.

Во второй редакции Чайковский значительно переделал третью часть цикла — скерцо. Первоначально средний раздел скерцо содержал энергичное фугато, развивающее вариант главной темы. Разочаровавшись в фугато, композитор заново написал среднюю часть скерцо в совершенно другом роде. Она гораздо органичнее вошла в музыку скерцо. Эта часть цикла переводит восприятие из сферы «итальянской» лирики в мир русской народности. Многозначна первая тема скерцо — в ней чувствуется молодецкая удаль, размах, сила и в то же время глубокая, временами даже сумрачная печаль. Оригинальность ритмики с дроблением четвертой восьмой в такте $^2/_4$ отчасти придает ей плясовой характер:



В средней части скерцо композитор применил интересный эффект «прыгающего смычка», создающий совершенно особый оттенок тембров, напоминающий народные инструменты. Трио скерцо выдержано в явно плясовом характере. В ритмике темы есть общность с ритмикой главной темы скерцо, что и подготавливает главный переход к репризе.

Финал — наиболее энергичная и быстрая часть цикла. Он также переделывался. Неудовлетворенный первой редакцией побочной партии, Чайковский заново написал финал, несколько изменив его тему. Лаконичная главная партия интонационно напоминает украинские народные напевы:



Побочная партия как в первом, так и в окончательном варианте контрастирует главной. В ее интонациях есть широта дыхания и изящество. Тема эта вносит яркий свет в музыку финала и ведет к утверждению радостных, жизнелюбивых чувств.

Интересен большой фугированный эпизод, с которого начинается реприза на теме, очень близкой главной партии. Мастерски разработанная фуга ведет ко все большему «высветлению». Чайковский, написав фугу, остался доволен ею. «Ах, Модя,— писал он брату,— что за секстет вышел и какая там фуга в конце, просто прелесть» [5].

После волевого и мощного музыкального развития особенно нежно и ликующе светло звучит песня (побочная партия в главной тональности ре мажор); она переходит в блестящую бравурную коду.

Не представляя собой центральное произведение позднего периода творчества Чайковского, секстет занимает в нем своеобразное положение. Замечательное мастерство сочетается здесь с яркостью и свежестью тематизма. Концепция цикла развивает столь характерный для московского периода творчества композитора синтез лирического и народно-жанрового. В этом произведении чувствуется энергичный, влюбленный в жизнь художник, вечно молодой душой, чутко реагирующий на все впечатления, которые ему дарит окружающий мир.

●

Усиленно работал во второй половине 80-х годов Чайковский и над романсом. Менее чем за три года были созданы три опуса: 60, 63 и 65. В это время он заинтересовался теорией стихосложения и вопросами поэтической формы. Переписка с К. К. Романовым, на тексты которого он сочинил шесть романсов ор. 63, свидетельствует об интересе, который композитор проявлял к проблеме взаимоотношения стиха и мелодий.

Если в молодые годы композитор иногда допускал погрешности в соответствии музыкальной формы форме поэтической, то теперь он становится особенно внимательным к сочетанию стихотворной и музыкальной фразы, к «интонационному словарю» романса, к стилю стихотворения. Чайковский предъявляет к стихотворению, избранному для романса, требование «музыкальности» стиха, т. е. близости к музыке тонической стороной. При выборе текстов композитор заботится о музыкально-поэтическом единстве образов. Ставя в большую заслугу поэту А. А. Фету выход его «за пределы поэзии в область музыки», Чайковский отмечает, что ему «дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченным пределами слова». «Это — не просто поэт,— пишет Чайковский,— скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом» [6].

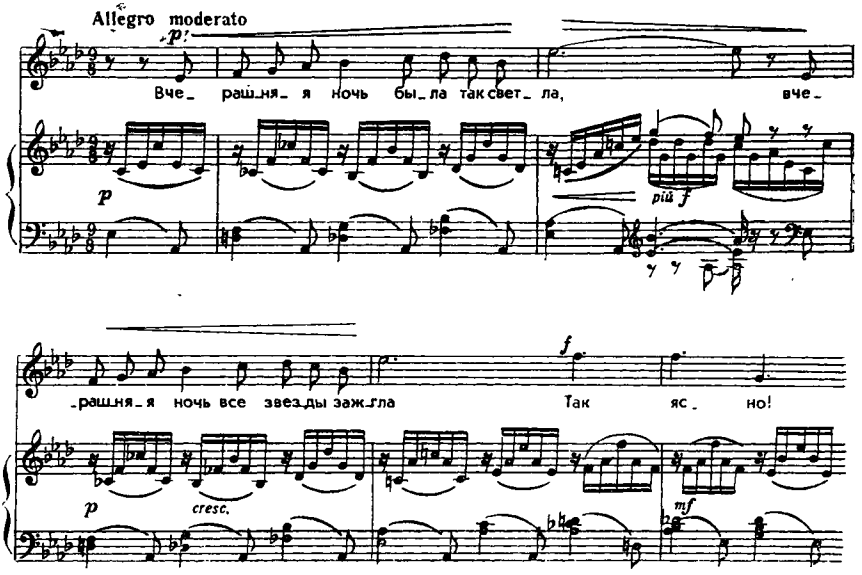
В романсах ор. 60 Чайковский выбрал поэтические тексты именно такого «музыкального» характера. Это — чисто лирические стихотворения, проникнутые единством чувства, не содержащие больших контрастов.

---

[5] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 466.
[6] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 267.

Исследователи романсного творчества Чайковского писали о «ночном» настроении романсов ор. 60[7]. В некоторых произведениях на первый план действительно выступают образы ночной природы; в других с ночными сумерками сравнивается состояние души человека. Однако наряду с «ночными» романсами здесь есть и полные света, радости, воспевающие счастье любви. Композитор особенно любил два свои романса на слова поэта Хомякова: «Вчерашняя ночь» и «Подвиг».

В музыке «Вчерашней ночи» доминирует чувство слияния человека с природой, восхищения красотой, упоения жизнью. Общий колорит музыки светлый, мелодия развертывается энергично, стремительно восходя к кульминации:



Драматический характер музыки романса «Подвиг» с яркой кульминацией раскрывает истинное понимание композитором подвига как борьбы, не вполне сходное с пониманием поэта. В обоих романсах обращает внимание ритмически точное переложение стихов в мелодию.

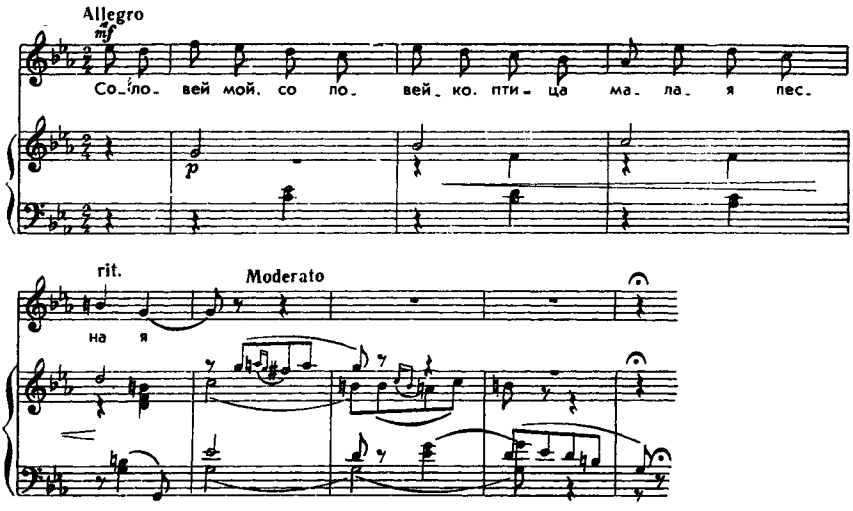
Среди романсов ор. 60 есть настоящие жемчужины русской камерной лирики. Это прежде всего «Соловей» на слова Пушкина (вольная переработка «Трех великих печалей» сербского поэта Вука Караджича из «Песен западных славян»), «Ночь» и «Песнь цыганки» на стихи Полонского. «Ночи безумные» на слова Апухтина.

Стихотворение Пушкина, видимо, привлекло Чайковского соединением глубокого лирического чувства с народным характером. В основе песни ле-

---

[7] См. Е. Орлова. Романсы Чайковского. М., 1948, стр. 24; В. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века. М., 1956, стр. 290.

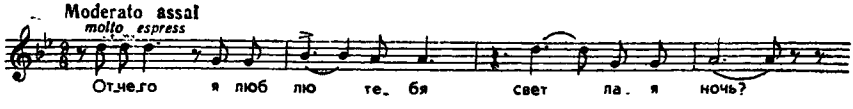
жит скорбный запев, после чего идет выразительное фортепианное заключение:



Особую прелесть этой мелодии придает оригинальный доминантовый лад с увеличенной секундой и переменной III ступенью, встречающийся как в музыке славянских народов, так и у народов Востока. В гармонизации песни большое значение приобретает низкая II ступень. В заключении фортепиано дан ладовый вариант.

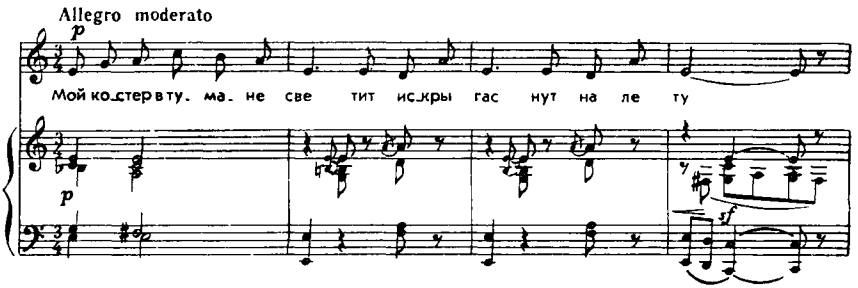
Оригинальна и форма «Соловья», объединяющая черты вариационного цикла и рондо. Весь тематический материал однотипен и не содержит значительных контрастов, кроме ладового. Кульминация падает на заключительную строфу.

Романс «Ночь» на слова Полонского — подлинная маленькая поэма для голоса с фортепиано. Музыкальный образ симфонически развит, хотя композитор пользуется только одной темой. Ее истоком служит фортепианное вступление с его неуклонно нисходящей мелодией с задержаниями. Заключение возвращает к этому же образу. Вокальная партия романса — образец чуткого прочтения стихотворения. Первоначальные, чисто декламационные фразы, разделенные выразительными паузами, переходят в более напевную мелодию, родственную теме фортепианного вступления:



В дальнейшем развитии музыки речитативно-декламационные фразы сменяются непрерывно развертывающейся мелодией, интонационное содержание ее все более обогащается и развитие приходит к яркой кульминации. Тональное и интонационное единство музыки (почти нет модуляций, хотя очень выразительно использованы альтерированные гармонии соль минора) уравновешено большим разнообразием декламации.

«Песнь цыганки» проникнута суровым, сдержанным чувством, внезапно переходящим в порыв страсти. Народный характер музыки обусловлен ладом: натуральный ми минор с переменной II ступенью и — далее — доминантовый лад. Возникает ощущение недосказанности, придающей музыке несколько «фатальный» колорит:



Романс-песня «Ночи безумные» написан на слова Апухтина, поэзия которого привлекала Чайковского настроением страстной тоски, протестом против духовного одиночества. Стихи стилизованы в духе цыганских песен. У Чайковского цыганские интонации, страстность чувства соединены с благородной патетикой, благодаря чему даже явно «надрывная» кульминация воспринимается как выражение сильного чувства, страстного призыва; этот романс, как и «Ночь», отличается единством интонационного и тонального развития.

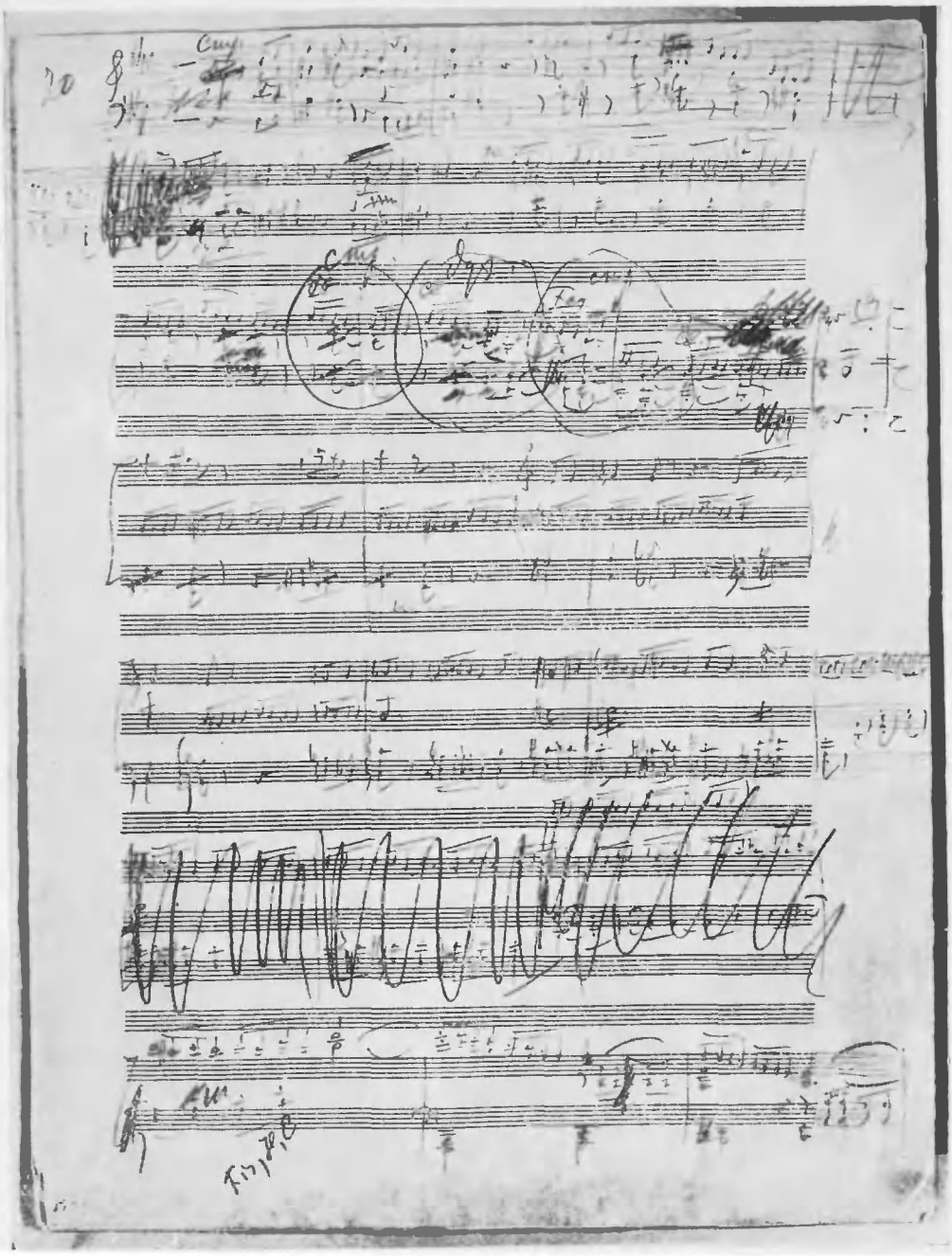
Среди чисто лирических романсов в ор. 60 очень привлекателен романс на слова Плещеева «О, если б знали вы», форма которого основана на «открытой» (т. е. переходящей в следующую) вариационной строфе. Характер мелодии, искреннее и какое-то «молодое» чувство заставляют вспомнить «Евгения Онегина».

Народно-характерным колоритом выделяется песня «За окном в тени мелькает», в которой соединены лирика и юмор. Глубокой лиричностью пленяет и последний романс цикла «Нам звезды кроткие сияли» с его полнозвучной «вполончельной» мелодией, плавной и неторопливой. Музыкальное содержание романса основано на сопоставлении спокойной первой темы и взволнованной второй. Скрытая напряженность раскрывается в репризе, где течение вновь вернувшейся первой темы внезапно «сломлено» драматичным речитативом.

Романсы ор. 60 не составляют единого цикла подобно двум последующим опусам. Однако некоторые романсы связаны интонационным родством. Примечательно, что все три соль-минорных романса объединены

ЭСКИЗ КОСТЮМА ПАСТУШКИ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА К. А. КОРОВИНА.

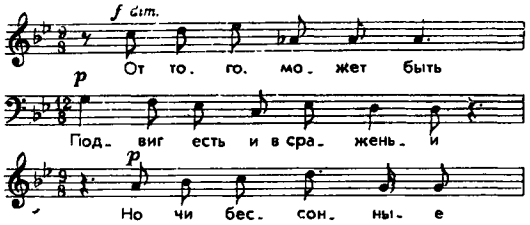
«Щелкунчик». Большой театр. 1913 г.



СТРАНИЦА ЧЕРНОВОЙ РУКОПИСИ ШЕСТОЙ СИМФОНИИ.

Автограф.

общностью ритма, они написаны в метре $^9/_8$ или $^{12}/_8$ и родственны интонационно:



В некоторых романсах один тип фактуры фортепианного аккомпанемента; в приемах формообразования нередко сочетается трехчастная репризность с вариационностью. Однако в целом ор. 60 жанрово разнообразен, в нем есть типичные для Чайковского жанры лирической песни-признания, философской лирики, народной песни-романса, опоэтизированного цыганского романса и т. д.

Перед своей первой концертной поездкой по Европе Чайковский прожил три недели в Майданове, чтобы немного отдохнуть после постановки «Чародейки». Тогда же он во исполнение данного обещания написал цикл из шести романсов на слова К. Р., ор. 63[8]. Композитор был стеснен условиями выбора текстов обязательно из стихотворений К. Р., поэта, не отличавшегося ни глубиной мысли, ни особой поэтичностью образов. Чайковский взял наиболее интересные в психологическом отношении стихи.

В книге «Романсы Чайковского» Е. Орлова называет ор. 63 «лирическим дневниковым циклом музыкальных новелл-вариаций», указывая на общий им всем характер «светлой грусти, печали, раздумья», свойственный Чайковскому в ту эпоху, и указывает на интонационные связи между отдельными произведениями цикла[9]. Это вполне справедливо, так как глубоко интимный характер музыки, камерный стиль изложения, подбор чисто лирических текстов подтверждают эту характеристику.

Лучший романс цикла — «Растворил я окно» проникнут настроением тоски по отчизне. Чувства отражены в страстной, порывистой волнообразной мелодии; музыкальный образ, полный душевного волнения, настолько прекрасен, что поднимается над банальным текстом.

Романс «Уж гасли в комнатах огни» — произведение, в достаточной мере типичное для светлой лирики Чайковского; чувство пробуждающейся любви здесь сливается с образами весенней природы. Поэтические образы благоухающих роз, соловьиной песни, лунного сиянья отражены в прозрачной, светлой фактуре, красочной переливчатости гармонии, простой, плавно развертывающейся мелодии, сочетающей декламационность с распевностью.

---

[8] Этими двумя буквами подписывал свои стихи великий князь Константин Романов.

[9] Е. Орлова. Романсы Чайковского, стр. 25—26.

В последнем романсе цикла «Серенада» («О, дитя!») соединены черты серенады и вальса. Уже в фортепианном вступлении чувствуется движение вальса, завуалированное синкопами. Нежная и в то же время страстная мелодия своим мерным и одновременно стремительным развитием усиливает это ощущение. Стихотворная форма «Серенады» могла бы натолкнуть на мысль о куплетном строении романса. Но композитор усложнил форму, введя в третью строфу контраст, чем подчеркнул общий светлый колорит романса.

Следующий цикл ор. 65, возникший осенью 1888 г., связан с воспоминаниями композитора о юношеской любви к Дезире Арто.

Во время своего турне по Европе в конце 1887 г. Чайковский чувствовал себя особенно тоскливо и одиноко. Светлым эпизодом была встреча с Дезире Арто в Берлине. В письме к М. И. Чайковскому композитор признается, что был «невыразимо рад ее видеть» и что «старушка столь же очаровательна, сколько и двадцать лет назад» [10]. Он обещал своей бывшей невесте написать для нее романсы и осенью, завершив работу над Пятой симфонией и «Гамлетом», выполнил обещание.

«Я старался угодить Вам,— писал он Дезире Арто 17 декабря 1888 г.,— и полагаю, что Вы сможете петь их все, т. е., что все шесть соответствуют нынешнему диапазону Вашего голоса. Мне очень хотелось бы, чтобы эти мелодии Вам понравились, но, к несчастью, не имею в этом ни малейшей уверенности; должен Вам признаться, что в последнее время я слишком много работал, и весьма вероятно, что мои новые сочинения являются плодом скорее *доброго желания*, чем истинного вдохновения. И притом чувствуешь себя несколько смущенным, когда пишешь для певицы, которую считаешь величайшей из величайших» [11].

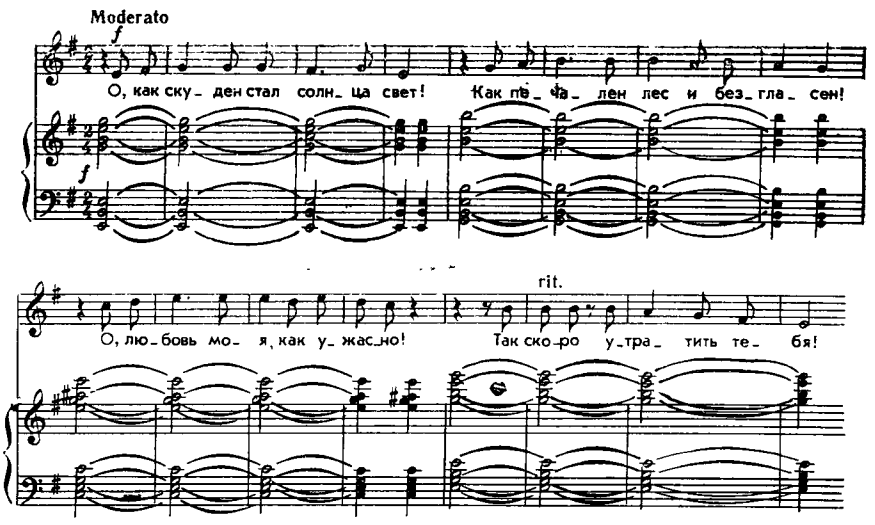
Романсы ор. 65 написаны на тексты французских поэтов в оригинале: Э. Тюркетти, П. Коллэна и А. Бланшкотт. Они относятся к характерной для Чайковского интимной любовной лирике. Но если в предшествующем цикле все романсы говорили о счастье любви, то здесь светлые песни чередуются с трагическими. Есть большой соблазн истолковать выбор текстов ор. 65 в связи с отношениями Чайковского и Дезире Арто, но вряд ли это можно сделать с достоверностью. «Обе «Серенады» и «Пускай зима» полны искреннего чувства восхищения возлюбленной, а «Чаровница» создает ее образ таким, каким он всегда представлялся Чайковскому — образом, полным обаяния большого таланта. «Разочарование» и «Слезы» вносят в цикл печальные настроения. В них воплощены чувства одиночества, страдания, выражена горечь воспоминаний.

Можно провести условную параллель между этим маленьким циклом и «Любовью поэта» Шумана на слова Гейне. И здесь песни, воспевающие прелестную возлюбленную в ореоле красоты на фоне прекрасной природы, чередуются с горестными, проникнутыми чувством печали. «Разочарование» близко стихам Гейне. Может быть поэтому, в цикле ор. 65 не так ясно, как всегда в романсах Чайковского, выступают связи с русским бы-

---

[10] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 391.
[11] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 373.

товым романсом и русской песенностью, а ощущается близость к песням немецких композиторов-романтиков? Особенно близко шумановской манере «Разочарование» с постепенным развертыванием мелодии, возгласами отчаяния и трагическим заключением:



Романс «Слезы» также проникнут настроением глубокой печали. Это чувство, однако, не сразу проявляется в музыке. Внутренняя напряженность растет как бы изнутри, и лишь во второй части романса скорбные чувства вырываются наружу, изливаясь в возгласах душевной муки.

Две серенады цикла близки друг другу по настроению и светлому колориту, хотя отличаются типом ритмики и характером движения. В первой («Ты куда летишь, как птица?») грациозная мелодия идет в ритме вальса; во второй («В ярком свете зари») мерное движение соответствует задумчивому настроению. Последний романс — не столько «серенада», сколько размышление о возлюбленной. Внутренняя гармоничность, даже величавость музыкальных образов здесь возникает из определенности закругленных фраз, нередко завершающихся устойчивым тоническим звуком.

Цикл романсов ор. 65 отмечен еще большей цельностью и органичностью, чем предшествующий. Несмотря на различный характер, их роднит интонационная общность. В эволюции романсного творчества Чайковского они сыграли свою роль на пути поисков синтеза поэзии и музыки.

Сочинение двух поздних камерных циклов Чайковского — восемнадцати пьес для фортепиано ор. 72, написанных по заказу П. И. Юргенсона, и шести романсов ор. 73 на слова Д. М. Ратгауза — вклинивается между завершением эскизов и созданием партитуры Шестой симфонии. Над фортепианными пьесами Чайковский работал в период между 5 и 22 апреля 1893 г.; романсы были закончены к 5 мая.

Фортепианные пьесы не были плодами вдохновения. Чайковский писал о них В. Л. Давыдову: «Каждый день *рожаю* по музыкальному *чаду*. *Чада* эти весьма скороспелые и неважные: у меня нет никакой охоты их творить, а творю для денег. Стараюсь только, чтобы не слишком скверно выходило» [12].

К этому времени были написаны датированные 10 и 11 апреля «Концертный полонез» (№ 7) и «Сельский отзвук» (№ 13), а также 5—6 пьес из не имеющих дат на черновой рукописи.

15 апреля Чайковский снова пишет тому же адресату: «Продолжаю печь свои музыкальные блины. Сегодня печется десятый. Замечательно, что чем дальше, тем легче и охотнее я занимаюсь этим делом. Сначала шло туго, и первые две-три вещи суть продукт напряжения воли, а теперь я не успеваю справиться с мыслями, которые одна за другой во всякие минуты дня мне являются» [13].

Последнее признание чрезвычайно характерно для Чайковского. Начав работу без особого творческого горения, он постепенно увлекался все сильнее и сильнее. Но в целом цикл ор. 72 получился неровным. Наряду с интересными сочинениями в нем встречаются бледные вещи.

По-видимому, не все произведения ор. 72 были задуманы весной 1893 г.; некоторые пьесы были набросаны еще в 1892 г. На обложке одной из тетрадей Полного собрания сочинений Моцарта, принадлежавшего Чайковскому, записаны эскизы десяти пьес, вошедших в ор. 72. Рядом с ними — наброски тем для симфонии ми-бемоль мажор, что и позволяет отнести первоначальную работу над пьесами к 1892 г.

Как и обычно, сочиняя пьесы для фортепиано, Чайковский пишет в своих любимых жанрах: лирической кантиленной пьесы, пьесы в танцевальном ритме и скерцо. Почти все пьесы ор. 72 относятся к произведениям средней трудности. Но такие, как «Скерцо-фантазия», «Размышление», «Элегическая песня», «Концертный полонез», «Приглашение к трепаку», отличаются виртуозной фактурой. Не случайно все они посвящены крупным пианистам: Зилоти, Сафонову, Пабсту, Сапельникову. Вероятно, композитор имел в виду их виртуозную технику.

Среди пьес ор. 72 выделяется группа танцевальных пьес разнообразного содержания. Это — пьесы, поэтизирующие формулы бытовых танцев, пьесы, написанные в духе произведений Шопена. Несколько особняком стоит пьеса «Шалунья» — скерцо в ритме гавота, посвященное дочери Юргенсона Александре, любимице Чайковского. Можно предположить, что задорная, изящная музыка в какой-то мере «музыкальный портрет» молодой женщины. Три пьесы — «Сельский отзвук», «Характерный танец» и «Приглашение к трепаку» — основаны на ритмах и интонациях русской плясовой песни. Интересен «Сельский отзвук», представляющий собой вариационный цикл на короткую энергичную тему в плясовом ритме.

Вторая большая группа — лирические «песни без слов». Из них наиболее известно «Размышление», несколько напоминающее лирические об-

---

[12] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 535.
[13] Там же.

разы симфоний Чайковского. «Элегическая песня», посвященная памяти юного В. Склифосовского, привлекательна возвышенным строем чувств.

Столь любимый в прежние годы Чайковским жанр скерцо в последнем фортепианном сборнике представлен лишь одной пьесой — «Скерцо-фантазией» — фортепианным вариантом симфонического скерцо, предназначавшегося, по-видимому, для симфонии ми-бемоль мажор.

Сочиненные по заказу издателя, фортепианные пьесы почти не связаны с только что законченной в эскизах Шестой симфонией. Композитор, видимо, стремился отвлечься от образной сферы симфонии. Лишь некоторые черты сходства с лирическими образами симфонии можно обнаружить в пьесах «Нежные упреки», «Далекое прошлое», «Диалог». Однако ни в одной из этих пьес нет той строгой чистоты стиля, которая характерна для тематизма симфонии.

Иное дело — цикл из шести романсов ор. 73 на слова молодого поэта Д. М. Ратгауза. Чайковский познакомился с его стихами в августе 1892 г., когда поэт прислал ему письмо с просьбой положить его стихи на музыку. Стихи понравились композитору, особенно он отметил стихотворение «Мы сидели с тобой у заснувшей реки», показавшееся ему музыкальным. Вскоре после получения письма был сделан эскиз романса на эти слова. 25 сентября 1892 г. Ратгауз прислал Чайковскому еще пять стихотворений, четыре из которых положены на музыку и вошли в цикл ор. 73.

Как уже говорилось, все романсы были сочинены между 29 апреля и 5 мая 1893 г., когда Чайковский послал переписанные романсы П. И. Юргенсону для издания. Хотя новый цикл вышел из печати в июле 1893 г., автору не удалось услышать свои романсы в исполнении артистов. Впервые они были исполнены публично уже после смерти Чайковского.

Все шесть романсов ор. 73 посвящены Н. Н. Фигнеру, и, возможно, сочиняя музыку, композитор рассчитывал на его голос и его манеру исполнения.

Возникает вопрос — почему Чайковский остановился именно на стихах Ратгауза, поэта, не обладавшего яркой индивидуальностью? По-видимому, настроение, которым проникнуты эти стихи, оказалось в какой-то мере созвучным настроению композитора, переживавшего тогда трудный этап своей жизни. Примечателен подбор текстов и расположение романсов в цикле, благодаря которому образуется своеобразная трехчастность: первые два романса «Мы сидели с тобой» и «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи») полны трагическими образами; таков же последний романс цикла — «Снова, как прежде, один». Три средних романса — «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце» и «Средь мрачных дней» составляют как бы «цикл в цикле» или среднюю, более светлую, часть целого. Общая идея всего цикла — контраст горя и радости, юности и старости, счастья взаимной любви и одиночества. В какой-то мере образы стихов, отобранных композитором, перекликаются с симфонией. Чайковского привлекло в них чувство сожаления об утраченной молодости, о приближающемся закате жизни.

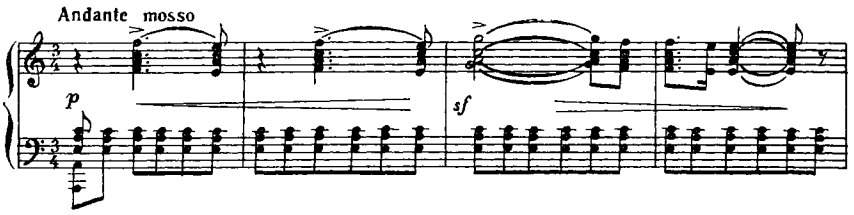
Цикл романсов ор. 73 можно с полным правом назвать трагическим циклом. Резкий контраст светлых образов в средних романсах, воспеваю-

щих жизнь со всеми ее радостями, с произведениями, исполненными горечи и тоски, создает общий трагический колорит всего целого.

В первом романсе «Мы сидели с тобой» непосредственно противопоставляются образы прошлого — счастья юной любви — с настоящим, полным тоски одиночества. Контрастность строф романса воплощает это. И не случайно Чайковский вводит во вторую часть романса характерные синкопированные ритмы-«биения», остинато, столь знакомые по музыке Шестой симфонии, и скорбные рыдающие фразы в фортепианном заключении.

Второй романс — «Ночь», не менее трагичный, однако, не содержит внутреннего контраста. Тяжелое чувство одиночества, сознание неизбежного прихода ночи — символа смерти, выражены при помощи остинатного проведения главной темы романса с трагическими возгласами в начале фразы и нисходящими заторможенными интонациями, близкими речитативам Шестой симфонии. Мелодия полна динамики. Уже в первых трех тактах диапазон ее достигает унддецимы. Замечательно найдена кульминация на словах «Появись же хоть во сне, о мой друг далекий», когда реприза первой фразы звучит в напряженнейшем регистре октавой выше первого проведения.

Шестой романс цикла — «Снова, как прежде, один», завершающий его, также проникнут чувством отчаяния, безысходного страдания. Как и в «Ночи», здесь только одна тема, неуклонно развивающаяся в партии фортепиано. Это — мотив, типичный для скорбных образов Чайковского, интонация задержания от VI ступени к V в миноре с различными вариантами его обрамления:



Так же, как в «Ночи», здесь общая восходящая линия мелодического развития раздвигает диапазон вверх, но сочетается с нисходящим направлением мелодии в каждой фразе. Кульминация на интонации нисходящего тритона и уменьшенной кварты вытекает из предшествующего развития.

Оба романса — замечательный пример единства развития, динамичности малой формы у Чайковского.

Три романса, составляющие «среднюю часть» цикла, написанные в мажорных тональностях, родственны патетической лирике Чайковского предшествующих лет. Красивые, эффектные мелодии, рожденные выразительно распетыми строками стихотворений, оттеняются контрастными мелодиями в средних разделах. Ближе к концу, в точке «золотого сечения» всегда находится яркая кульминация. В романсе «В эту лунную ночь», более сложном по содержанию и лирическому настроению, кульминация подчеркнута внезапной остановкой непрерывного движения, после чего сле-

дует речитативная фраза. В романсе «Закатилось солнце» кульминацией служит долгий высокий звук в заключении вокальной партии. В романсе «Средь мрачных дней» динамизация репризы идет за счет выделения отдельных фраз высокого регистра на словах: «И страстно вновь хочу я жить!» Они-то и образуют вершинную точку развития музыки.

Характерно, что все романсы «средней части» цикла построены на ярко восходящих мелодиях, стремительно развивающихся. Партия фортепиано насыщена полнозвучными аккордами, пассажами и образует подвижный фон вокальной мелодии. Красочность гармонии с ясно выраженной тенденцией к «высветлению», постепенное усиление яркости колорита помогают выражению господствующего во всех трех романсах чувства восторженной радости жизни.

В какой-то мере образный строй всего цикла ор. 73 отразил сферу образов Шестой симфонии, именно борьбу мрака и света, страстное горение чувств. Конечно, в романсах нет той значительности, той силы философского обобщения, той психологической сложности, которыми богата симфония. Но косвенная связь драматургии цикла с драматургией симфонии существует. Трагическим образам противопоставлены образы светлого мира любви и счастья. Заключение трагично, в нем царят мрачные чувства, и в этом тоже можно видеть черту сходства с симфонией. Подобно капле воды, отражающей в себе яркий свет солнца, романсы оказались в орбите грандиозного сочинения Чайковского, завершившего его творческий путь.

«Иоланта» и «Щелкунчик»

Последняя опера Чайковского «Иоланта» написана на сюжет романтической драмы в стихах Генриха Герца «Дочь короля Рене» [1]. Эта пьеса в свое время обошла многие европейские сцены и была поставлена в России.

В 1892 г. в журнале «Петербургская жизнь» была опубликована беседа с Чайковским, где приведены следующие слова композитора:

«Восемь лет тому назад мне попала в руки книжка «Русского вестника», в которой была помещена одноактная драма датского писателя Генриха Герца, в переводе Ф. Миллера, под названием «Дочь короля Рене». Сюжет очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов. Я тогда же дал себе слово когда-нибудь положить его на музыку. Вследствие различных препятствий, лишь в прошлом году я мог осуществить свое решение» [2].

---

[1] Генрих Герц (1798—1870) — известный датский поэт, автор многих драматических произведений. Наибольшую известность приобрели его комедии и водевили «Зоологический сад», «Эмма» и другие, а также драмы «Нинон Ланкло», «Тониетта», «Дочь короля Рене». Герц написал много стихов, поэм и повестей. Его сочинения вышли в Дании в 1854—1873 гг., в 18 томах.

[2] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II. М., 1953, стр. 368. Пьеса «Дочь короля Рене» в переводе Ф. Миллера напечатана в № 2 «Русского вестника» за 1883 г.

Таким образом, первая мысль об опере «Иоланта» зародилась в 1883 г. Однако «Мазепа», «Манфред», а затем «Чародейка» отодвинули на второй план замысел лирической оперы, и композитор, по-видимому, стал забывать о ней, так как ни в одном из писем этого времени нет упоминания о «Дочери короля Рене».

29 апреля 1888 г. драма Герца, в переделке Вл. Зотова, была поставлена на сцене Малого театра с Е. К. Лешковской в главной роли[3]. Тогда же Чайковский посетил этот спектакль; игра Лешковской произвела на него очень сильное впечатление. Об этом вспоминает А. И. Южин в письме к В. В. Федорову из Ниццы от 18 июля 1925 г.: «Положительно трагическую силу она (Лешковская.— *Н. Т.*) проявила еще совсем девочкой в одной из своих дебютных пьес — в «Иоланте». П. И. Чайковский сказал мне, что ей он обязан решением написать оперу на этот сюжет. «Только,— добавил он,— вряд ли мою Иоланту кто-нибудь так споет, как Лешковская ее играет». А Лешковская в то время всего год была на сцене...» [4]

Судя по всему, именно весной 1888 г. композитор вернулся к мысли о создании оперы на сюжет «Иоланты».

После окончания «Пиковой дамы», в период подготовки оперы к постановке в Мариинском театре, летом 1890 г. Чайковский получил от И. А. Всеволожского предложение написать музыку для спектакля, состоявшего из двухактного балета и одноактной оперы. К концу 1890 г. вопрос был решен положительно. Возможно, что согласие Чайковского было вызвано желанием поставить оперу на полюбившийся ему сюжет «Дочери короля Рене». М. И. Чайковский подтверждает, что сюжет оперы Чайковский выбрал сам; сюжет же балета «Щелкунчик», предложенный тогда дирекцией, вначале не понравился ему. Оба произведения предполагалось поставить в сезоне 1891—1892 г. Чайковский договорился, что сочинение либретто оперы будет поручено его брату Модесту Ильичу.

1 января 1891 г. композитор писал брату: «Подумываешь ли ты об *Дочери короля Рене?* По всей вероятности, кончится тем, что я поеду в Италию сочинять, и нужно, чтобы к концу января у меня было в руках либретто. А балет?» [5]

В письме от 6 января Чайковский просит привезти ему во Фроловское драму «Дочь короля Рене» [6]. М. И. Чайковский начал тогда же сочинять либретто; он предполагал, что брат уедет за границу и будет там сочинять музыку. Однако планы Чайковского переменились: он решил пока остаться во Фроловском, а в апреле уехать в концертное турне в Соединенные Штаты.

Во второй половине февраля 1891 г. Чайковский начинает работу, но

---

[3] Авторство Вл. Зотова в переделке драмы Герца, шедшей на сцене Малого театра, установил В. В. Яковлев в своей работе «К истории замысла оперы «Иоланта». (Не издана. Архив Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину, ДМ[3], № 123). До того автором этого варианта считался ошибочно драматург К. И. Эванцов

[4] А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 530.

[5] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 472.

[6] Там же, стр. 473.

не с оперы, а с балета. Сюжет балета «Щелкунчик» был предложен Всеволожским, и Чайковский, как уже говорилось, не очень охотно согласился. Тем не менее он решил сперва сочинять музыку балета. Объяснение этому можно найти в письме к А. И. Чайковскому от 8 марта 1891 г. из Берлина: «Главное, отделаться от балета, а опера меня так занимает и так мне нравится сюжет ее, что только дай мне две недели спокойствия, и я ее наверное напишу к сроку» [7].

Во время пребывания в Петербурге в начале февраля 1891 г. Чайковский получил от М. И. Петипа балетмейстерский план I действия «Щелкунчика»; к 18 февраля была готова в эскизах музыка к двум первым сценам балета и набросана сюита характерных танцев, впоследствии, по желанию Всеволожского, перенесенная во II действие. 6 марта Чайковский выехал за границу; к этому времени была готова музыка всей 1-й картины до сцены № 6 и «Вальс снежинок» из 2-й картины I акта. Балетмейстерский план II акта Петипа выслал Чайковскому в Париж 9 марта. Композитор работал над балетом в пути — в письме брату Анатолию Ильичу из Берлина он признается: «Даже дорогой сюда я немножко сочинял балет» [8]. Приехав во Францию, он тоже все время сочинял музыку. По-видимому, в Париже он закончил I действие. С 25 марта по 5 апреля Чайковский жил в Руане и там значительно подвинул II акт, хотя писал с неохотой. Он рассчитывал скоро закончить «Щелкунчика».

Однако обстоятельства складывались так, что нечего было и думать об этом. Концерт из его произведений в Париже, состоявшийся 24 марта/5 апреля под его собственным управлением, предстоящая поездка в Америку заставили композитора отложить срок представления заказанных произведений в Дирекцию театров. В письме И. А. Всеволожскому он сообщил о невозможности выполнить заказ к сезону 1891—1892 г. и предложил отложить постановку «Иоланты» и «Щелкунчика» до следующего сезона. 15 апреля 1891 г. в письме М. И. Чайковскому композитор писал: «После твоего отъезда начались мои терзания и мучения и шли все crescendo, а вчера вечером я дошел до *кризиса*, кончившегося тем, что я написал И. А. Всеволожскому большое письмо. Теперь гора свалилась с плеч, и я выздоровел после трехдневного сумасшествия. Главная причина моего отчаяния была та, что я тщетно напрягал свои усилия к работе. Ничего не выходило, кроме мерзости. Вместе с тем *Casse Noisette* и даже *Дочь короля Рене* обратились в какие-то ужасающие лихорадочные кошмары, столь ненавистные, что, кажется, нет сил выразить. Меня просто терзало сознание совершенной невозможности *хорошо* исполнить взятый на себя труд. А перспектива постоянного напряжения и на пути в Америку, и там, и по возвращении стала каким-то грозным убийственным призраком. Трудно передать все, что я испытал... Нет! К черту напряжение, торопливость, нравственные пытки. Я ведь чувствую, что из *Дочери короля Рене* могу сделать *шедевр*, но не при этих условиях» [9].

---

[7] Там же, стр. 477.
[8] Там же.
[9] Там же, стр. 479—480.

Письмо встревожило М. И. Чайковского, и он просил разъяснить внезапное отвращение к «Дочери короля Рене». Это письмо Петр Ильич получил уже в Америке и во время поездки на Ниагарский водопад ответил: «Ты не так понял мои письма из Руана к тебе и Всеволожскому. Более чем когда-нибудь я влюблен в сюжет *Иоланты,* и твое либретто сделано вполне отлично. Но когда в Руане, иллюстрируя музыкально пряники, солдатиков, кукол и т. п., я увидел, что мне еще много работы над балетом и лишь потом я могу приняться за оперу, когда я сообразил, что ни на пути в Америку, ни в ней, ни даже на возвратном пути я не буду иметь возможности работать, то пришел в отчаянье, почувствовав полную невозможность как следует исполнить взятое на себя дело. Тут-то я перестал любить *Иоланту*, и именно для того, чтобы снова и страстно ее полюбить, я решил отказаться. Как только отказался,— так и полюбил. О, я напишу такую оперу, что все плакать будут,— не только к сезону 1892-93» [10].

20 мая 1891 г. Чайковский вернулся в Петербург, а в конце месяца был уже дома и принялся за окончание «Щелкунчика». 24 июня [11] были закончены эскизы балета, а в начале июля композитор приступил к сочинению «Иоланты».

В первые дни работы он жалуется, что сочинение идет трудно. Очевидно, сказывалось огромное напряжение последних месяцев. Ему кажется, что талант его иссяк, что он «исписался», что ему надо «бросать свою деятельность» и т. п. В письме к М. И. Чайковскому от 25 июля он пишет: «Я начал не с начала, а со сцены между *Иолантой* и *Водемоном.* Ты отлично сделал эту сцену, и музыка могла бы тут быть великолепна, но мне кажется, что у меня вышло не особенно хорошо. Омерзительнее всего то, что я начинаю впадать в повторения себя, и многое в этой сцене вышло похоже на *Чародейку*??!! А впрочем, увидим. Сомнения в себе чаще и чаще на меня нападают» [12].

Однако усталость вскоре сменилась бодростью и приливом энергии. Уже 1 августа в письме к В. Л. Давыдову Чайковский сообщает: «Моя работа вдруг пошла хорошо. Теперь я знаю, что *Иоланта* в грязь лицом не ударит» [13].

4 сентября опера была закончена в эскизах, а 22 сентября композитор начал инструментовать ее, но партитура оперы была закончена лишь к середине декабря 1891 г. После этого Чайковский вернулся к балету. Он задумал составить из отдельных его номеров небольшую симфоническую сюиту, первоначально названную им сюитой из балета «Рождественская елка». Инструментовка «Щелкунчика» началась именно с номеров, вошедших в сюиту. 8 февраля 1892 г. сюита была закончена, после чего Чайковский уехал в Петербург. Там, 7 марта 1892 г., сюита из «Щелкун-

---

[10] П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 491—492.
[11] Дата на автографе.
[12] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 497.
[13] Там же, стр. 499.

чика» была с успехом исполнена под его управлением в концерте РМО. Вернувшись через два дня в Майданово, композитор стал работать над инструментовкой остальных номеров балета. Вся партитура была завершена 23 марта 1892 г.

Осенью в Мариинском театре начались репетиции. Премьера «Иоланты» и «Щелкунчика» состоялась 6 декабря 1892 г. под управлением Э. Ф. Направника (опера) и Р. Е. Дриго (балет). Роли в «Иоланте» исполняли: Медея Фигнер (Иоланта), Н. Фигнер (Водемон), В. Серебряков (король Рене), Л. Яковлев (Роберт), А. Чернов (Эбн-Хакия), М. Каменская (Марта), А. Рунге (Бригита), М. Долина (Лаура), Я. Фрей (Бертран), В. Карелин (Альмерик). В балете главные роли исполнили воспитанники балетного училища С. Белинская (Клара), И. Легат (Щелкунчик), а также артисты балета А. Дель-Эра (фея Драже) и Т. Стуколкин (Дроссельмейер), Ф. Кшесинский (Президент) и другие артисты и воспитанники.

Спектакль прошел с большим успехом[14]. Но пресса осталась верна себе. Во многих рецензиях ни «Иоланта», ни «Щелкунчик» не получили положительной оценки.

В сезоне 1892/93 г. «Иоланта» была с большим успехом поставлена в Гамбурге и Шверине.

Московская постановка «Иоланты» готовилась в последние недели жизни композитора, премьера состоялась уже после его смерти, 11 ноября 1893 г. «Щелкунчик» был поставлен в Москве уже после Октябрьской революции — 21 мая 1919 г.

●

От первой мысли об «Иоланте» и до окончания партитуры Чайковский с восторгом отзывался о сюжете. После трагической «Пиковой дамы» он особенно охотно писал эту чисто лирическую музыку.

Действие «Иоланты» происходит в XV в. на юге Франции. Но композитор не стремился к воспроизведению характерных черт быта эпохи, как и не ставил своей задачей воспроизвести в музыке специфический национально-французский колорит. Он сосредоточил все внимание на «внутреннем» действии.

В связи с этим стоит вспомнить письмо Чайковского к драматургу и актеру А. Ф. Федотову, написанное в ответ на предложение сочинить оперу на сюжет драмы «Шильонский узник». Композитор отказывается от сюжета, мотивируя тем, что он ему чужд. «Немалым препятствием,— пи-

---

[14] Режиссер театра Г. П. Кондратьев писал в донесении директору театров: «Сегодня состоялось первое представление «Иоланты» Чайковского... В начале аплодировали сильно арии Медеи, обоим женским хорам, Серебряков и сегодня превосходно пропел арию, и ему много аплодировали. Яковлев с громадным успехом повторил свою арию. Медея и Фигнер в дуэте произвели фурор и тоже, по настойчивому требованию публики, повторяли его. Вся опера произвела самое выгодное впечатление, и по окончании ее много раз вызывали Чайковского, Направника и всех исполнителей. Чайковскому поднесли две лиры, Фигнеру — серебряный бювар. Опера сегодня длилась 1 ч[ас] 31 м[инута]».— Сб. «Чайковский и театр». М., 1940, стр. 298.

шет он,— служит и то обстоятельство, что я вообще сюжетов иностранных избегаю, ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю и обнимаю. Средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют мое воображение,— но не сердце, а где сердце не затронуто,— не может быть музыки» [15].

Хотя эти слова могут показаться странными, если вспомнить, что незадолго перед тем была закончена опера «Иоланта» на сюжет средневековой рыцарской легенды о дочери короля Рене, но они лишь подтверждают, что в «Иоланте» Чайковского привлекла прежде всего лирическая сторона сюжета. В слепой девушке, стремящейся к свету и любви, он создал образ, родственный другим его героиням.

«Иоланта» значительно отличается от других опер Чайковского. В ней нет активного контрдействия, нет отрицательных персонажей, враждебных героям оперы. Драматизм ситуации заключен в слепоте Иоланты, которая стремится к любви и счастью. Мощная сила любви противостоит тьме: любовь, заставляя Иоланту желать прозрения, превращает ее из робкого подростка в мужественную самоотверженную девушку. Лирическое действие оперы выражено именно в росте души героини оперы под воздействием проснувшегося чувства любви, в расцвете лучших свойств человеческой души.

Вторая особенность «Иоланты» вытекает из ее одноактного строения. Такой тип оперной драматургии широко развивается лишь в конце XIX и начале XX в. параллельно с одноактной «драмой настроения». В большинстве случаев такие оперы содержат лишь одну фазу развития действия (обычно заключительную) и представляют собой развязку драмы, начало которой как бы произошло до поднятия занавеса. Не такова драматургия «Иоланты». Чайковский не уничтожил предварительных фаз действия, в «Иоланте» отражен основной принцип большой оперной формы — последовательное развитие сложного драматического действия. Здесь есть экспозиция, есть фаза развития с последовательным углублением драмы и кульминацией, есть и счастливая развязка, в которой все противоречия разрешены.

Музыкальная драматургия «Иоланты» — высокий образец оперного симфонизма Чайковского, воплотившего в небольшой и компактной форме большое и многогранное содержание. Чайковский в «Иоланте» развил характерный для него прием непрерывного музыкального развития в сочетании с завершенностью отдельных оперных форм. Метод драматургии «Иоланты» можно назвать методом сжатия драматургии многоактной оперы. Сам композитор, видимо, хорошо понимал новый характер драматургии «Иоланты». Во время работы над оперой он писал В. Л. Давыдову: «Инструментовка оперы подвигается,— но не особенно быстро. Эта одноактная опера, в сущности, огромная и требующая большого внимания» [16]. В «Иоланте» выявился один из характерных принципов оперного симфонизма Чайковского: постоянное взаимопроникновение вокальной и оркестровой партий. Как и в других операх Чайковского, в «Иоланте» большое

---

[15] Сб. «Чайковский на московской сцене». М., 1940, стр. 481.
[16] «Дни и годы П. И. Чайковского», стр. 536.

значение имеют вокальные партии, они разнообразны, и в них можно найти все виды оперного стиля — от декламационного речитатива, ариозной мелодии до широкой кантилены. Вокальные партии выявляют характер и чувства действующего лица. Но огромное значение имеет и оркестровая партия, раскрывающая смысл и значение происходящего действия в непрерывном симфоническом развитии.

●

Опера начинается оркестровой интродукцией, в которой возникает музыкальный образ «тьмы» и «страданий Иоланты». Тем самым раскрывается исходная ситуация драмы. Это небольшое оркестровое вступление сложно и тонко по замыслу и выполнению. Чайковский нашел прием, простой и в то же время изысканный,— вся интродукция звучит без участия струнной группы, играют только духовые инструменты, что способствует созданию настроения отрешенности, замкнутости. Моментами музыка звучит зловеще [17].

Но не только тембровая окраска, но и сам тематический материал вызывает ассоциации с образом «тьмы», «блуждания», тягостного томления. Интродукция «Иоланты» — замечательный пример симфонизма Чайковского. В лаконичной форме проявились характерные черты драматического симфонического стиля композитора. Противопоставление двух музыкальных тем, изменение их в результате развития, углубление драматизма, выразительное использование тембров не только как красок, но и как экспрессивного начала создают печальный образ слепой девушки, блуждающей во тьме.

Симфонизм — основа музыкальной драматургии оперы. Непрерывность и единство музыкального развития в главных сценах «Иоланты» — характерная ее черта. В то же время оперная форма четко делится на отдельные части в связи с развитием сценического действия. Можно наметить четыре основных раздела: с начала и до сцены № 4 (экспозиция действия и образа героини); сцены №№ 4 и 5 (появляются новые лица и новая сюжетная тема «исцеления»); сцены №№ 6 и 7 — центральные в лирическом действии (кульминация) и сцены №№ 8 и 9 (развязка, приводящая к благополучному концу). Каждый раздел обладает стройностью и внутренней законченностью формы.

В первой сцене, где дана экспозиция образа Иоланты, противопоставлены два начала: нежная, элегическая печаль и радость жизни, подчеркнут контраст грустного облика героини и окружающей ее идиллии. Два ансамбля с хором «Вот тебе лютики» и «Колыбельная», завершающие первый раздел, принадлежат к самым светлым и безмятежным страницам оперы.

---

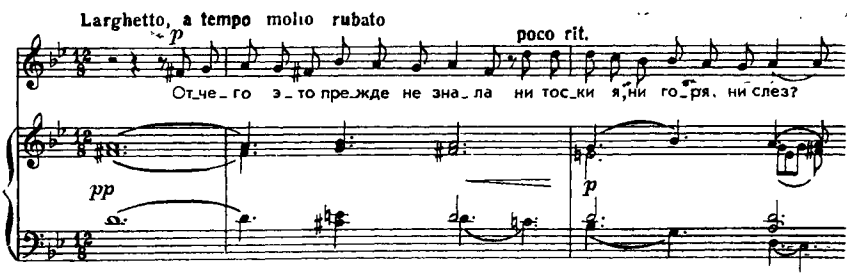
[17] Этот выразительный прием не был понят современниками, и не только рядовыми слушателями, но даже крупными музыкантами. Римский-Корсаков писал, что оркестровка в «Иоланте» неудачна и «сделана Чайковским как-то шиворот-навыворот: музыка, пригодная для струнных, поручена духовым и наоборот, отчего она звучит иной раз даже фантастично в совершенно неподходящих местах (например, вступление, написанное почему-то для одних духовых)».— Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 184.

В экспозиции музыкального образа Иоланты Чайковский применил оригинальный прием: слепая девушка с подругами собирает плоды, в то время как музыканты развлекают ее игрой на лютнях. Их музыка как бы раскрывает внутренний мир Иоланты, тогда как вокальные реплики речитативного характера играют второстепенную роль. Смысл внутреннего действия сосредоточен в оркестровой партии. «Песней без слов» хотелось бы назвать эту выразительнейшую, несколько стилизованную кантилену. Она оркестрована струнными, звучащими тепло и мягко, в особенности по контрасту с интродукцией. Своим мягким лиризмом «песня без слов» гармонирует с нежным, полудетским обликом Иоланты; спокойная, светлая грусть мелодии выражает душевное состояние девушки. В развитии музыки отражены изменения в ее настроении, ее волнение (в тот момент светлый соль мажор сменяется си минором), мелодия среднего раздела становится более беспокойной, тревожной, печальной...

Иоланта — главное действующее лицо оперы. Поэтому ее музыкальный образ определяет собой развитие и характер музыки оперы. В этом снова сказался принцип монодрамы, проявившийся и в последней опере Чайковского.

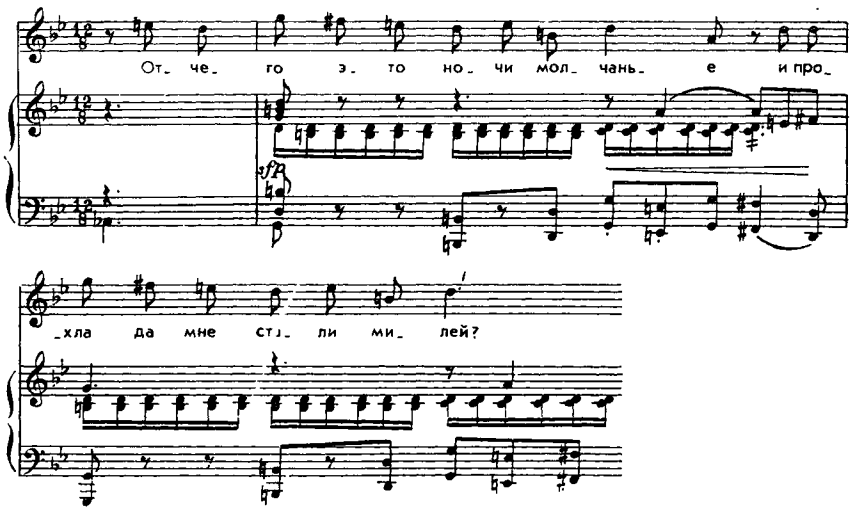
Развитие музыкального образа Иоланты проходит через несколько этапов. Характеристика ее в первой сцене — это лишь самый первый этап. Здесь показаны напряженность внутренней жизни девушки, ее еще неосознанные стремления. Ариозо Иоланты — первое вокально-симфоническое обобщение характерных для нее интонаций, до того рассредоточенных. В ариозо раскрывается внутренний мир девушки. Тихая грусть Иоланты переходит в открытое страстное высказывание. Музыка ариозо, искренняя и трогательная, выражает стремление Иоланты к счастью.

В ариозо два раздела: минорный и мажорный, в какой-то мере контрастные друг другу. Основой первого служат печальные вопросительные интонации. Они складываются в тему волнообразного строения, в которой каждый из трех аналогично построенных мотивов имеет чуть более высокий «гребень».



Очень выразительны повторения вокальной фразы флейтой и кларнетом. Общий характер задумчивой, монологической мелодии несколько напоминает начало романса Чайковского «Ночь» на слова Полонского. Черты сходства есть в самом содержании: в романсе также говорится о тоске, навеваемой ночной природой. Постепенно растет и ширится чувство, и

вместе с ним развертывается диапазон мелодии, исчезают паузы, разделявшие отдельные фразы вначале, мелодия становится более слитной, чему помогает и секвенционный метод ее развертывания. Яркое нарастание звучности в оркестре подводит ко второй мажорной части ариозо, служащей кульминацией всего целого. Второй раздел — страстный подъем, порыв чувств; первые интонации преображаются в нем, тихая речь превращается в патетическую мелодию, льющуюся широко и свободно. Яркий, звенящий регистр сопрано, свободная, гибкая фразировка, ускорения и замедления, красивый контрапункт у валторны — все вносит новое в музыку:

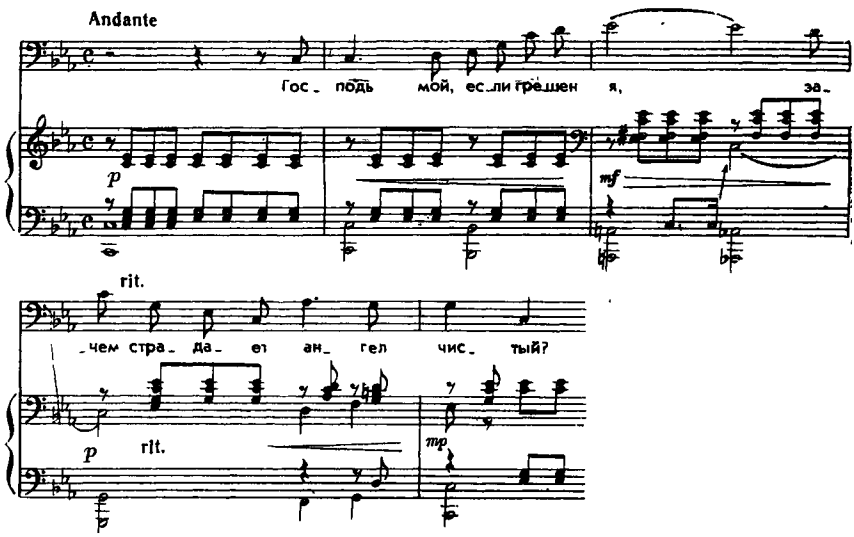


Но порыв быстро угасает. Робко и недоуменно спрашивает Иоланта няню: «Отчего?», и в оркестре снова звучат начальные фразы ариозо, завершая и обрамляя его и как бы возвращая к исходному положению.

Второй этап действия оперы — развитие новой сюжетной линии, экспозиция новых действующих лиц. В замок прибывают король Рене и врач Эбн-Хакия. Сцены их контрастируют первым. Если там господствовал светлый лиризм, то здесь композитор создал драматическую музыку, проникнутую пафосом душевного горя. Характеристика обоих новых героев дана в законченных ариях.

Ария короля Рене проникнута горячей отцовской любовью и горечью сознания несчастья дочери. Чувства эти наиболее типичны для Рене на протяжении всего действия. Сомнения в своей правоте и страх перед тем, что дочь узнает о слепоте, противоречиво отражены в музыке, полной патетического драматизма. В оркестровом вступлении звучит лейтмотив Рене — скорбная интонация нисходящего тритона. В арии доминирует вокальная мелодия, широко напевная, совмещающая декламационность с кантиленой. Гармонический язык ее прост. Страстный, горестный

возглас начинает арию и определяет ее развитие:

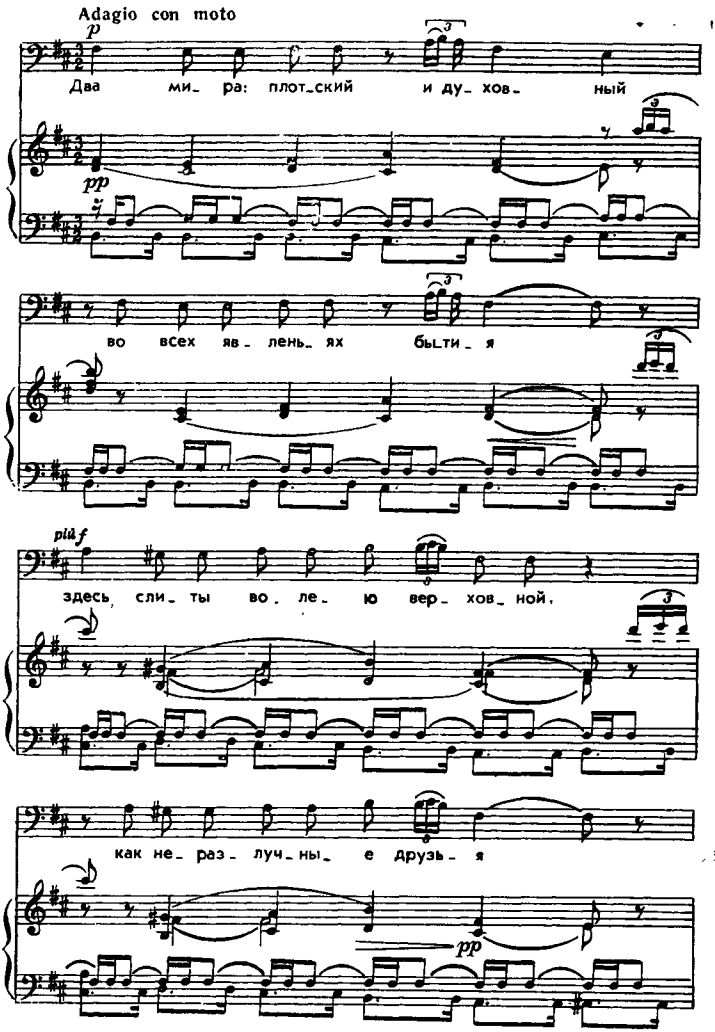


Оркестровое сопровождение лаконично, но выделяет выразительность вокальной линии; временами возникает контрапунктирующий голос деревянных духовых. Суровый и вместе с тем страстный характер музыки в сочетании с непосредственностью высказывания обрисовывают образ мужественного, но глубоко несчастного человека. Тема арии проходит и в оркестровом заключении всей сцены.

Монолог Эбн-Хакия — характеристика мудрого врача и философа. Уже в речитативных репликах Эбн-Хакия появляется своеобразный мотив в духе восточных напевов. В монологе этот мотив развит, он подвергается варьированию. Постепенно рождается мелодия большого дыхания. Переход от сосредоточенной речи к патетическим возгласам дан последовательно с внутренним нарастанием. Монолог Эбн-Хакия — редкий пример ориентальной музыки у Чайковского. Вращение мелодии вокруг квинтового тона лада, опевание его, красивая орнаментика, единство ритмической структуры аккомпанемента, сопоставление минорной тоники с минорной доминантой создают восточный характер образа [18]

---

[18] Б. В. Асафьев вспоминает свой разговор с Н. Д. Кашкиным об «Иоланте»: «Узнав, что я очень люблю «Иоланту» и считая себя в числе первых друзей Петра Ильича, оценивших эту оперу, он рассказал мне и свой разговор с Чайковским... «В «Иоланте»,— говорил Кашкин,— меня особенно порадовала партия Эбн-Хакиа... Чайковский был доволен моей похвалой и сказал, что с Эбн-Хакиа у него связаны давние воспоминания... «однажды в Константинополе подхватил я напев не напев, мурлыканье какое-то — ремесленника в оружейной лавчонке на рынке. Мурлыканье отложилось, оформилось во мне, как и облик чеканившего оружие — серьезного, глубоко сосредоточенного человека».— Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 135—136.



Диалог короля и Эбн-Хакия составляет второй этап действия оперы, контрастный идиллии первых сцен. Метод симфонического развития выражен здесь в контрастности арий-монологов действующих лиц.

Наиболее непосредственно непрерывность симфонического развития выражена в центральном разделе оперы — сценах № 6 и № 7.

Сцена № 6 содержит контрастную характеристику Роберта и Водемона. В арии Роберта, воспевающей прекрасную Матильду, пылкость чувств и страстная влюбленность даны с необычайным обаянием. Музыка удачно сочетает здесь виртуозность и кантиленность, горячность и нежность.

Первоначально композитор хотел ограничиться только арией Роберта, не включая сольного эпизода в партию Водемона. Однако уже во время репетиций оперы исполнитель роли Водемона Н. Н. Фигнер попросил написать для него арию или романс. Композитор исполнил его просьбу, но романс Водемона не принадлежит к лучшим страницам оперы.

Начало следующей сцены (№ 7) — разговор юношей и встреча с Иолантой. Единство целого создается оркестровой партией, в которой развивается выразительная лирическая мелодия. В развитии этой темы Чайковский использует красочный прием смены доминантовых гармоний тональностей, отстоящих друг от друга на полутоны; тема проникнута возвышенным чувством восторга юноши, созерцающего спящую Иоланту. Этот момент выделен как важный этап лирического действия. Именно широко развитая оркестровая тема «восхищения и преклонения» создает единство и целостность музыки всей этой сцены.

Контрастом служат трезвые реплики Роберта, после которых тема «преклонения» звучит еще более поэтично и светло, все в более высоком оркестровом регистре. Она словно пробивается сквозь все препятствия, которые ставят перед ней осторожность и хладнокровие.

Диалог Водемона и Иоланты вначале изложен речитативом, очень мелодичным и выразительным, в то время как партия оркестра непрерывно развивается, в ней проходят мотивы «очарования» (легкие пассажи деревянных, мелодии концертирующей флейты) и мотивы «опасений» (глухие ритмы в аккордах струнных). Этот момент — образец тонкой выразительности оперного оркестра Чайковского, где все способствует раскрытию смысла сценического действия.

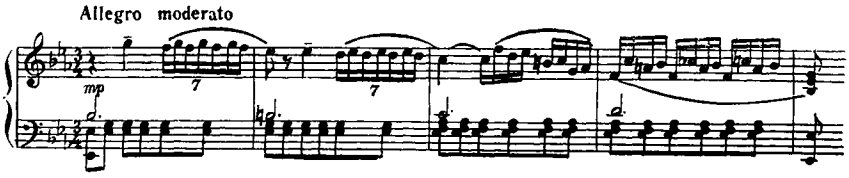
Словами Водемона — «Это я, я сон нарушил ваш... Простите!» — заканчивается вступительный раздел. Главная часть сцены-диалога начинается с ариозо Водемона «Вы мне предстали, как виденье». Композитор начал сочинение оперы с этого места, так как именно диалог героев дал ему импульс к остальному.

В сцене Иоланты и Водемона использован принцип логики тонального плана. Вначале сопоставлены далекие тональности соль мажор и соль-диез минор (эти же тональности появятся в момент репризы тематического материала). Среднюю часть диалога составляет драматичная сцена у куста роз, идущая в ми-бемоль мажоре и модулирующая в до минор, далее в фа-диез минор и ми минор. Отражением ее служит четвертый раздел сцены («Дитя, о, нет, не надо слез»), который также идет в ми-бемоль мажоре. Заключительный раздел сцены возвращает к первоначальному соль мажору, закрепляя его как главную тональность.

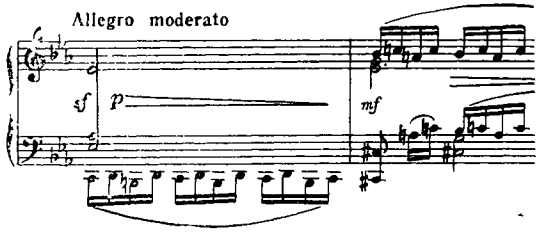
Но не только тональная драматургия обнаруживает стройную логику. Тематическое развитие сцены свидетельствует о симфоничности всей формы. Одним из приемов двуплановости драматургии служит постепенное усиление роли оркестровой партии. Вначале вся выразительность сконцентрирована в ариозной мелодии Водемона. Но когда девушка, как бы учась языку любви, повторяет интонации признания Водемона, они звучат у нее робко и прерывисто. В оркестре же появляется мотив кларнета и флейты, говорящий за нее и объединяющий ее мелодию. Этот прием

восполнения вокальной темы инструментальной очень тонок и выразителен.

Вторая фаза сцены имеет особо важное значение в развитии лирической драмы. Если в первом разделе господствовала музыка лирического характера, то здесь появляется трагизм. Светлый образ превращается в грозный мотив Рока. В этом разделе неизмеримо возрастает роль оркестра. В самом начале у кларнетов звучит основная тема этого раздела — легкая, нежная:

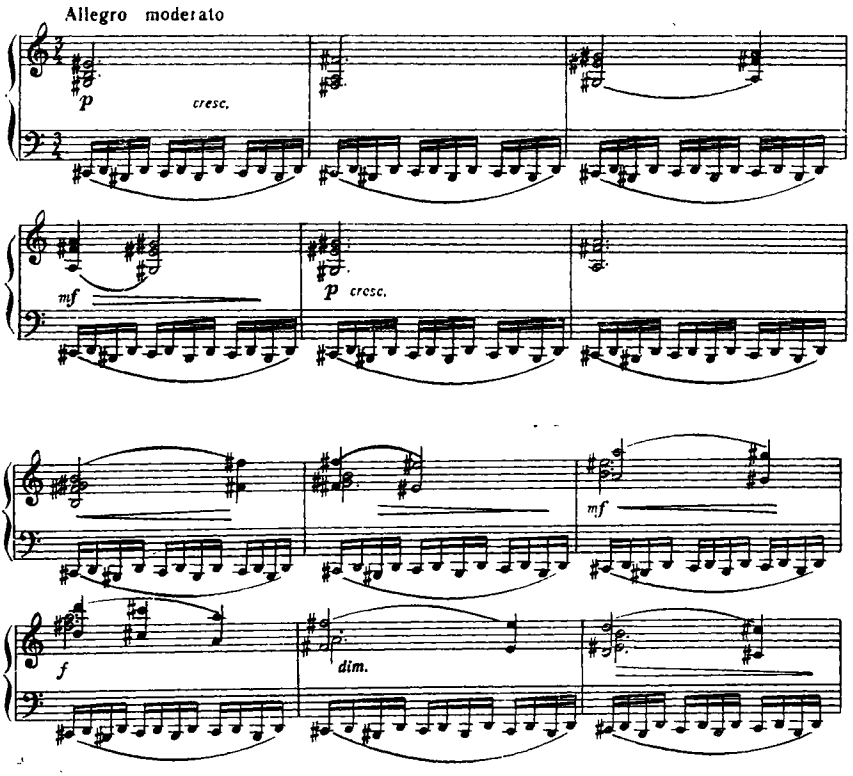


Мелодия украшена трелью, она как бы тает в легких фигурациях, тембр кларнета в высоком регистре придает ей идиллический характер. Но вскоре она переходит вниз, к фаготу; развертывается диалог. Модуляция в соль минор вносит меланхолический оттенок в безмятежную музыку. Иоланта срывает белую розу, но Водемон просит красную, она снова дарит ему белую розу. Драматизация музыки чувствуется уже в момент развития темы в соль миноре: у скрипок появляется мотив, преобразованный из заключения темы; до того он уже звучал у низких струнных:

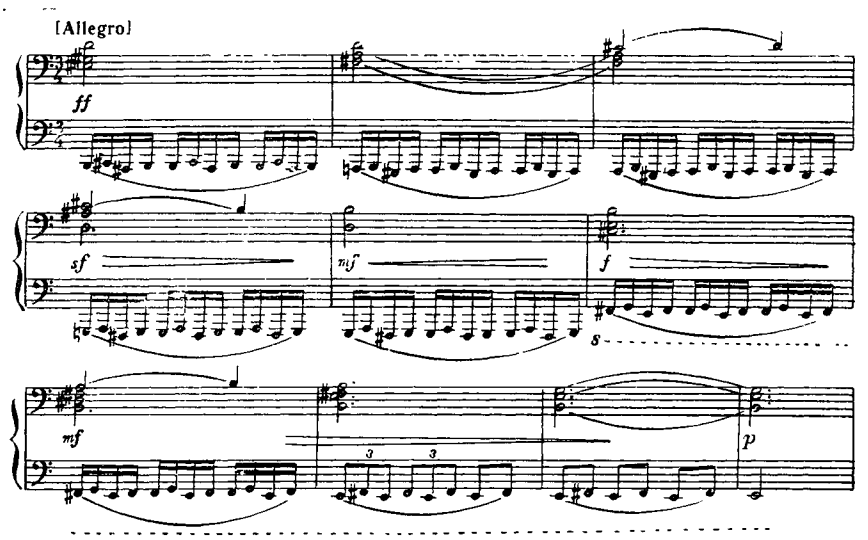


Но открытый драматизм выявлен в дальнейшем. У Водемона возникает подозрение — деревянные духовые выдерживают аккорды, а скрипки настойчиво повторяют преобразованный главный мотив, который теперь становится «мотивом подозрения». Иоланта снова срывает белую розу, движение все ускоряется, мотив передается различным инструментам струнной группы, в него внедряются резкие аккорды валторн; наконец, все замирает на ми-минорном трезвучии. Здесь начинается предикт, ведущий к кульминации. «Мотив подозрения» звучит непрерывно у виолончелей и альтов, образуя мрачный остинатный фон. Смутное и тревожное чувство ожидания ужасного создается этим глухим «бормотанием», напоминающим остинато начала 4-й картины «Пиковой дамы». На этом фоне у скрипок появляется новая тема, раскрывающая чувства Водемона, и типичная

для образов страдания у Чайковского. Развертываясь постепенно, словно с трудом, она достигает огромного размаха. Основой ее служат выразительные интонации стона-задержания, в особенности впечатляющего в тех местах, где он образует задержание к терцовому и квинтовому звуку доминанты и когда мотив стона расширяется вверх:



Она напоминает тему того же вступления к 4-й картине «Пиковой дамы». Тема развертывается в фа-диез миноре, тональности, отдаленной от начальных ми-бемоль мажора и соль минора. Кульминация наступает в тот момент, когда юноша понял, что Иоланта слепа. Здесь на первый план выступают инструменты медной группы: валторны, тромбоны и труба, к которым присоединяются деревянные. Тема медных, изложенная суровыми, жесткими аккордами, типична для подобных ситуаций у Чайковского в операх и симфониях. Момент, предшествующий изложению темы тромбонов, характерен драматически напряженным, бурно взволнованным движениям струнных («Мотив подозрения») и «вскриком» медных при словах Водемона: «Творец! Она слепая!» Остинатная тема опускается все ниже и ниже до самого глубокого низкого регистра оркестра и там замирает:



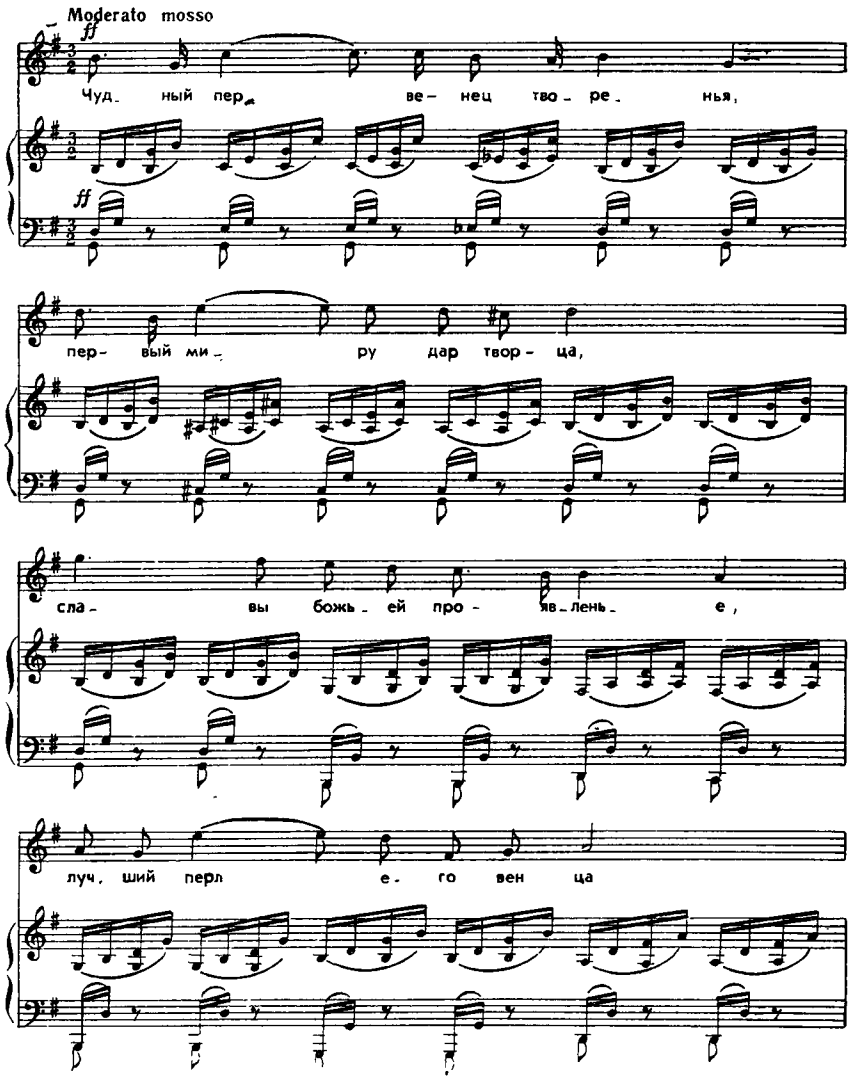
Когда тяжелая медь снимается и остается лишь мрачный аккорд ми-минорного трезвучия у струнных, одинокий голос Иоланты, не понимающей смысла происходящего, звучит печально и надломленно. Но аналогия этого момента с трагическими эпизодами в других операх и симфониях не может быть развита дальше, так как последующее развитие музыки приводит к торжеству образов света, которые вытесняют образы трагические.

В новом разделе музыкальный образ Иоланты обогащается новыми чертами: интонации становятся более смелыми, страстными, сливаясь в выразительную, певучую мелодическую фразу. Сопровождавший ее реплики мотив появляется снова, но его играют уже не флейты, как раньше, а скрипки с их теплым, близким человеческому голосу тембром. Да и сам мотив изменился, стал более развернутым, напевным, более определенным.

Новую фазу лирического действия составляет следующий раздел, где Водемон узнает, что девушка не подозревает о своей слепоте. Мелодия ариозного склада очень выразительна, в особенности вопрос: «Неужели Вы не знали, для чего у Вас блестят безжизненные очи?» Эта фраза становится основой ариозного эпизода Иоланты, непосредственно подводящего к кульминационной заключительной части сцену — гимну свету. Предиктовый характер этого места выступает очень ясно.

«Гимн свету» и кода сцены отличаются от всего предшествующего архитектонической законченностью, песенностью мелодии, простой фактурой аккомпанемента. Ариозно-декламационный мелодический стиль, господствовавший до того в вокальных партиях, сменяется широкой кантиленой. Упругий, энергичный ритм мелодии гимна придает музыке торжественно-величавый характер, чему способствует и фактура оркестра: «лирообразный» аккомпанемент и аккорды струнных пиццикато.

Чувство преклонения перед могучей силой света выражено в ликующей, празднично-гимнической музыке. Тема гимна очень проста, но выразительна. Несомненна ее связь с тематизмом подобных же гимнических эпизодов в других операх Чайковского:



Введение песни-гимна в сцену сквозного развития — пример характерного для Чайковского приема оперной драматургии.

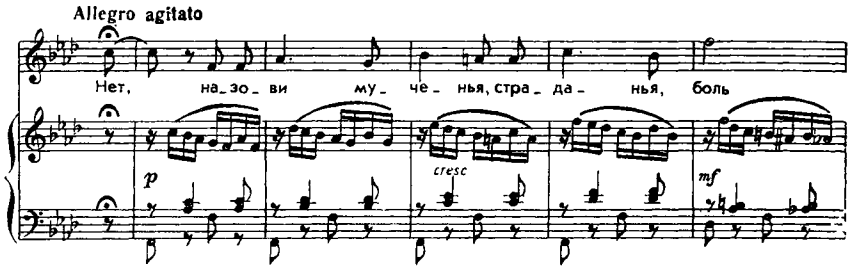
Выразительнейшим приемом музыкальной драматургии сцены служит

оркестровая символика: постепенно звучание струнной группы становится доминирующим, сменяя господство деревянной группы духовых. В следующей сцене этот процесс «потепления» тембров будет еще заметнее, еще рельефнее, знаменуя расцвет в сердцах героев светлого чувства любви, побеждающей тьму.

●

Следующая сцена (№ 8) начинает заключительный этап действия оперы. Отец Иоланты, узнав, что дочери стала известна ее слепота, приговаривает Водемона к смерти, в случае если лечение не вернет Иоланте зрения. Девушка готова пойти на любые мучения ради спасения возлюбленного. Первый раздел сцены завершается большим ансамблем-октетом с хором. В нем выражены чувства всех участников действия: смятение, тревога, надежда на исцеление Иоланты. Главная тема ансамбля проходит в партиях Эбн-Хакия и Иоланты; другие голоса создают красивую гармоническую фактуру. Развитие основной темы — пример симфонизма оперного ансамбля путем вычленения главного мотива и его секвенционного развертывания, ведущего к патетической кульминации.

В этой сцене раскрываются новые черты образа Иоланты, в особенности в ариозо «Нет, назови мученья, страданья, боль», взволнованная страстность которого создает облик самоотверженно любящей женщины, готовой бороться за жизнь любимого. Устремленное развитие мелодии, драматизм интонаций, энергичная ритмика — все новые качества музыкальной характеристики Иоланты проявляются в этом ариозо с большой ясностью:

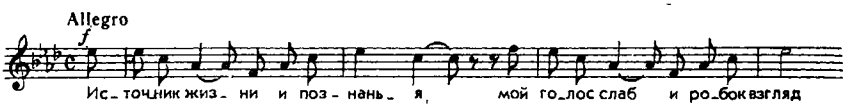


Уже сама тема занимает большой диапазон, мелодия развертывается стремительными бросками. Ту же функцию усиления активного характера музыки выполняют и энергичные фигурации скрипок в аккомпанементе. Ариозо Иоланты подводит к кульминации сцены — проведению темы «гимна свету». Она звучит в партии Иоланты особенно возвышенно и патетично. Гимн свету — музыкальный символ главной идеи произведения — получает в обеих сценах — № 7 и № 8 — подлинно симфоническое развитие. Он играет роль кульминационного раздела, завершающего большой диалог героев в сцене № 7, и снова появляется, когда Иоланта защищает свою любовь. Свет и любовь сливаются воедино в прославлении жизни. И как возвышенно и в то же время тепло звучит тема гимна свету после проведения в вокальных партиях в красивом и выразительном го-

лосе виолончелей в самом лучшем их теноровом регистре. Контрапунктом к теме гимна свету у виолончелей проходят реплики Иоланты, полные глубокого смысла: «Жизнь так прекрасна! Надо жить!» Это один из самых впечатляющих моментов оперы. Вся эта часть сцены исполняется почти исключительно струнной группой оркестра.

Романтический пафос и глубокий лиризм создают особое настроение проникновенной умиротворенности.

Финал оперы (сцена № 9) — апофеоз победы света и любви. Центральное место здесь занимает новый музыкальный образ — тема благоговейного восторга пред свершившимся чудом. Мелодия эта тоже относится к «гимническим» темам Чайковского, в которых глубокий покой соединяется с молитвенным созерцанием природы. Б. М. Ярустовский указывает на сходство этой темы с одной из мелодий Девятой симфонии Бетховена[19]. Обобщенный характер музыкального образа оказал воздействие на развитие темы и ее изложение. Как и в некоторых других сходных по ситуации сценах из опер (например, молитва Иоанны с народом в I акте «Орлеанской девы»), Чайковский пользуется «ораториальным» началом музыки. Торжественный, возвышенный характер заключения оперы выражен в светлой, прозрачной по фактуре, лирической по характеру музыке. Главная тема впервые звучит в нежном серебристом тембре флейты, голос которой парит над многозвучным, но легким фоном арпеджированных фигураций струнных и арф. Второе проведение темы еще более воздушно — ее играет солирующая скрипка в до мажоре (главная тональность ля-бемоль мажор). Эти проведения готовят большую хоровую коду уже совершенно ораториального характера. Тема «благоговейного восторга» широко развита в хоровой партии и звучит в оркестровом заключении оперы:



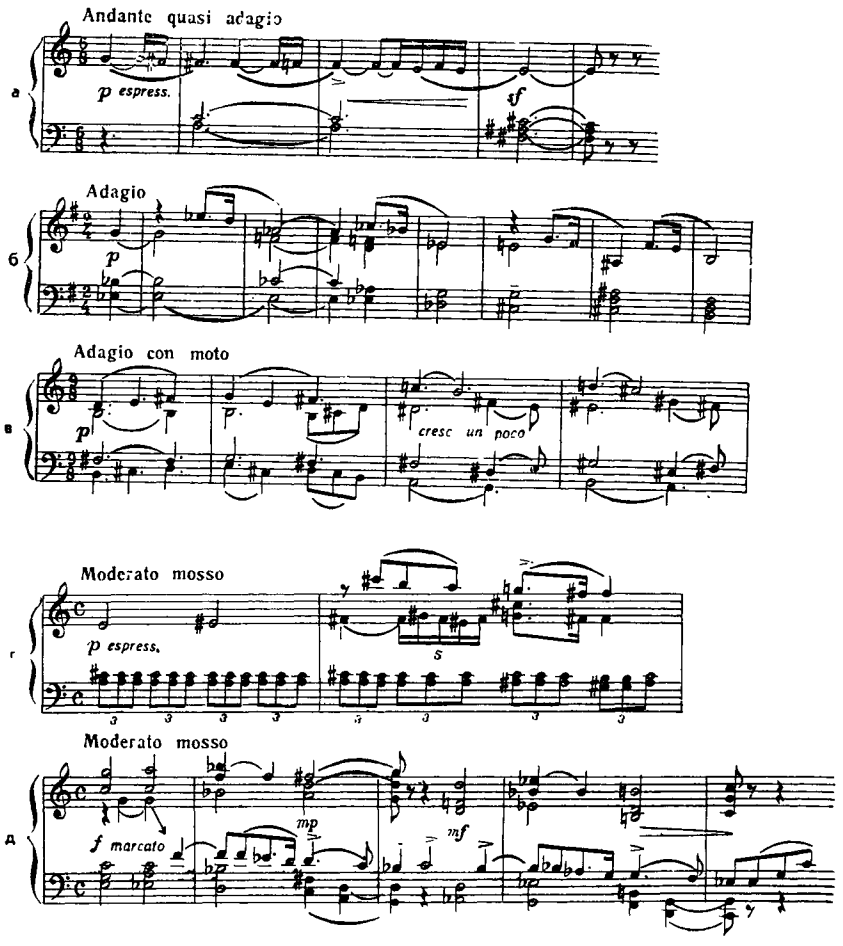
Движение в финале осуществлено сопоставлением светлой мелодии апофеоза с другими темами, например, с темой испуга Иоланты, ее смятения в момент первого знакомства с видимым миром. Здесь введены целотоновые последования, увеличенные трезвучия, нарушающие ясность тонального развития музыки. Этот тонкий внутренний контраст не дает резких противопоставлений. Постепенное нарастание звучности в вокальном изложении темы финала (сперва одна Иоланта, потом ансамбль и далее — хор) сделано так последовательно, что ощущение прозрачности фактуры не утрачивается, торжественность не переходит в грандиозность. Классическая стройность и законченность формы финала-апофеоза в соединении с непрерывным симфоническим развитием выражает основной принцип симфонизированной оперной драматургии Чайковского.

---

[19] Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, М., 1947, стр. 126.

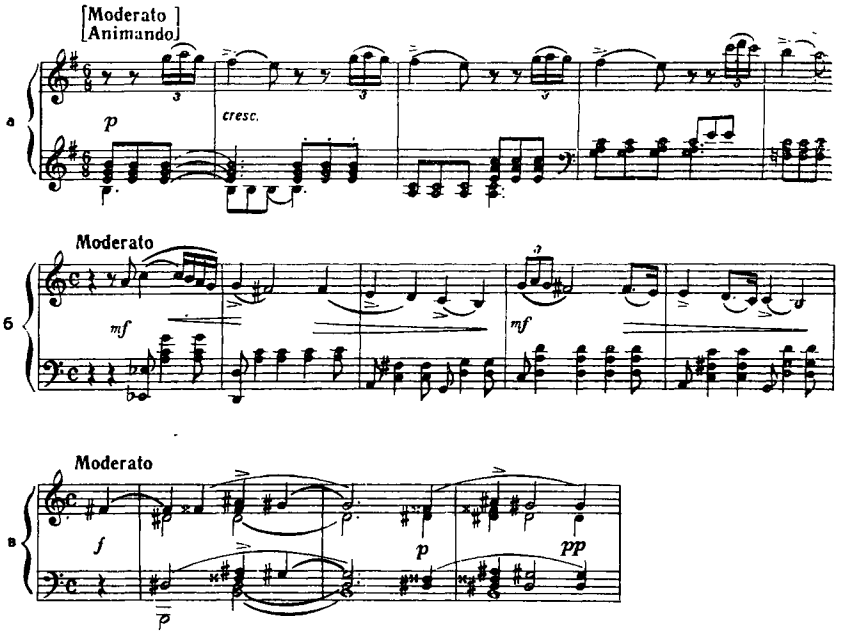
Вся опера — замечательный образец многогранности приемов симфонического развития, связанного с тремя моментами: последовательным развитием тематизма, направленностью тонального движения музыки и своеобразным замыслом тембрового развития.

Тематизм «Иоланты» не так богат и разнообразен, как, например, в «Пиковой даме», что объясняется камерным характером оперы. В музыке «Иоланты», как говорилось, наиболее полно развит тематизм, относящийся к центральному образу. Родственны этому тематизму и характеристика Водемона, и темы любви. Отдельную группу лирически-возвышенных тем составляют темы «света», включающие и «гимн свету», а также тему «благоговейного восторга». Драматические и героические темы короля Рене образуют еще одну группу; особо характеризуется Эбн-Хакия. Наиболее разнообразна и в то же время едина группа первоначальных тем Иоланты. Если сравнить эти темы, то сходство их выступает очень ясно:



В основе каждой из мелодий лежит нисходящее движение «уступами», т. е. ходов с задержаниями. Тип развития мелодий — секвенцирование одного небольшого мотива, содержащего наиболее характерную интонацию скорбного поникания. Некоторое исключение составляет тема мажорного раздела ариозо «Отчего», где порыв чувства выражен в импульсивном толчке восходящей квартовой интонации. Гармонизация мелодий также сходна: в большинстве случаев это септаккорды доминантовой группы с альтерациями и хроматизмами, в некоторых случаях — субдоминантовые септаккорды.

В сцене № 7 развиваются более широкие, более плавные и более распетые мелодии. Ряд инструментальных тем вносит большую наполненность чувства, даже страстность и порывистость:



В сцене № 8 тематическая характеристика Иоланты еще заметнее меняется, в нее проникают широкие, активные по ритму и интонациям фразы и мелодии. В финале образ Иоланты дан в большем обобщении.

Второй фактор, придающий единство оперной драматургии «Иоланты»,— тональный план. Первые сцены развертываются в сфере двух тональностей — соль мажора и си минора. В сценах короля и Эбн-Хакия господствует минорный лад, здесь большое значение имеют три тональности: *до*, *си* и *до-диез* минор, т. е. сопоставления по полутонам. В целом эти сцены противостоят первым. Тональный план сцен № 6 и № 7 идет от до-диез минора к *ми* и *си* мажору, а с появлением Иоланты устанавливается ля мажор. Диалог Иоланты и Водемона развертывается в сфере соль мажора, оттененного ми-бемоль мажором и с контрастом фа-диез

минора в драматической кульминации. В последних двух сценах постепенно подготавливается тональность апофеоза — ля-бемоль мажор, ее готовят до мажор ансамбля, фа минор ариозо Иоланты.

Тональное развитие оперы идет от соль минора интродукции к ля-бемоль мажору апофеоза, тональности субдоминантовой по отношению к соль минору, способный оттенить новое качество, новое состояние. Но сам процесс тонального развития идет гибко, плавно, с мягкими переходами.

В музыкальной драматургии оперы очень большое значение имеет план оркестрового развития. Драматургическая роль струнной группы не совсем обычна уже в первых сценах, где струнные имитируют старинную музыку. Чувства Иоланты, выраженные многими оркестровыми мотивами, воплощены не в тембре струнных, но деревянных духовых. Почти весь инструментальный тематизм в характеристике Иоланты здесь связан с тембром английского рожка или кларнета. Светлый мирок подружек девушки и вся окружающая ее идиллия обрисованы «пасторальным» звучанием деревянных: это — грациозные пассажи флейт, изящные попевки кларнетов, красивая дублировка мелодии «Колыбельной» дуэтом двух гобоев и т. п. Когда проснувшаяся Иоланта появляется перед молодыми рыцарями (в начале сцены № 7), сохраняется эта пасторальная характеристика; отражен как бы внешний облик юной девушки в каденциях флейт и кларнетов и других деревянных.

В сценах № 4 и № 5 появляются новые тембровые краски, связанные с образом короля. Героическая рыцарская тема короля звучит у медной группы; тема «призывного рога» звучит в ансамбле валторн. Но излияние чувств героев в арии Рене и монологе Эбн-Хакия сопровождается струнными, и лишь в драматические моменты появляются снова медные инструменты: валторны и тромбоны.

Инструментовка в сцене № 6 (появление Роберта и Водемона) очень колоритна и даже изысканна. Цель ее — передать впечатление от картины, открывшейся взорам юношей. Цветущий сад кажется им порождением колдовства. Отсюда и фантастический колорит оркестровки — воздушные пассажи деревянных и арф, отдельные фразы того или другого солирующего инструмента.

Выразительность тембровой драматургии и перелом в трактовке роли струнных и «оттеснение» деревянных на второй план уже указывались в анализе сцены № 7. Сперва деревянные играют значительную роль, но по мере роста внутреннего драматизма все большее значение приобретают струнные; им поручена тема «тревоги и сомнений Водемона», они же играют тему «отчаяния Водемона», напоминающую образы «Пиковой дамы», и родственны некоторым мотивам будущей Шестой симфонии. В наиболее переломный момент — когда Водемон убедился в слепоте Иоланты — вступают медные с резкими аккордами, после чего трагический мотив звучит у всей духовой группы с выделенными тромбонами.

Но в следующем разделе сцены на первый план выступают струнные. Речь Иоланты сопровождается чудеснейшим, выразительным мотивом скрипок; в сцене утешения Иоланты, начинающейся с красивого соло арфы, звучит одна из самых эмоциональных мелодий оперы — тема, пору-

ченная скрипкам. Наконец, в заключении, когда звучит «гимн свету», струнные аккомпанируют мелодии. Им же поручена патетическая мелодия в коде сцены № 7. В следующей сцене струнная группа поистине господствует: мелодия ансамбля до мажор исполняется скрипками, проведение «гимна свету» с развитием и кодой, как упоминалось, поручено солирующим виолончелям; многие темы финала звучат у струнных.

Значение струнной группы во второй половине оперы измеряется не только ее огромной ролью в проведении выразительных мелодий и тем; в фоновых местах струнные использованы удивительно тонко. Композитор создал здесь широкие divisi, многозвучные фигурации, тремолирующее нарастание гармонических голосов — приемы, которые помогли создать живую, трепетную и эмоционально насыщенную оркестровую ткань.

Так, оркестровка оперы с ее идеей «расцветания» и расширения струнной группы, с внедрением в трагический момент тембра медных инструментов, с характеристикой идиллической обстановки виртуозными концертирующими партиями деревянных служит мощным фактором симфонизации оперной партитуры.

«Иоланта» — образец высокого оперно-симфонического мастерства Чайковского. Эта опера — одно из самых светлых его произведений, выражающих жизнеутверждающую веру художника в победу светлого начала, в силу гуманистических чувств. Вера в человека, в его вечное стремление к правде, добру и любви, характерная для композитора на протяжении всего его творческого пути, проявилась особенно явно и глубоко в его последнем оперном произведении.

●

Еще 22 января/3 февраля 1882 г. Чайковский писал С. Ф. Флерову: «Лишь сегодня, т. е. через месяц по прочтении превосходного перевода *превосходной* сказки Гофмана, я вспомнил, что в свое время не исполнил намерения в *горячих* выражениях поблагодарить Вас за присылку «Щелкуна» и за милое Ваше внимание... Лицо мое покрылось краскою стыда, когда я вдруг догадался, что поступил крайне неделикатно, не отписав Вам тотчас же по получении Вашей посылки о том, что она доставила мне величайшее удовольствие» [20].

Невольно возникает вопрос: чем же объясняется, что Чайковский, искренно восхищаясь сказкой Гофмана, неохотно принялся за сочинение балета на сюжет «Щелкунчика»? Ю. Слонимский высказал предположение, что причиной сомнений и недовольства Чайковского служил сценарий II акта балета, в котором действие, собственно, прекращалось, переходя, по плану Всеволожского, в дивертисмент «кондитерских изделий», не симпатичный Чайковскому своей пошлостью [21]. Это объяснение представляется вполне вероятным, но основная причина, возможно, заключалась в том, что, несмотря на внешнее сходство сценария Всеволжского со сказ-

---

[20] Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956, стр. 240—241. Адресатом ошибочно назван С. В. Бахрушин.

[21] Там же, стр. 241—242.

кой Гофмана, в сценарии не осталось внутреннего, психологического смысла сказки.

Чайковский не мог не ощущать этого и сделал все, чтобы воплотить в музыке Гофмана.

Сказка «Щелкунчик и мышиный король» написана в обычной для Гофмана манере, тесно сплетающей фантастический вымысел с описанием быта семьи среднего немецкого бюргера. Как и в других сказках Гофмана, в «Щелкунчике» действуют вполне реальные персонажи: советник медицины Штальбаум, его жена, его дети — Мари, Луиза и Фриц, старший советник суда Дроссельмейер и его племянник. В то же время советник Дроссельмейер оказывается таинственным Христианом-Элиасом Дроссельмейером, часовых дел мастером, жившим при дворе сказочного короля, магом и чудодеем, изобретателем мышеловок и других хитроумных машинок. С другой стороны, деревянная нюрнбергская игрушка-щелкунчик оказывается не кем иным, как благородным юношей, племянником Дроссельмейера, сыном игрушечного мастера в средневековом Нюрнберге. Грезы Мари и действительные события жизни настолько переплетаются, что их невозможно разделить. С обычной для него добродушной иронией Гофман раскрывает перед читателями таинственный мир жизни игрушек, полной значительных событий. В центре повести — образ семилетней Мари, доброй, кроткой девочки, одаренной способностью видеть многое, что скрыто от других людей. Недаром крестный Мари Дроссельмейер называет ее «прирожденной принцессой», которая «правит прекрасным, светлым царством фантазии и грез», и говорит: «Знай: не я,— ты, ты одна можешь спасти Щелкунчика. Будь стойкой и преданной» [22].

Став невольной свидетельницей битвы игрушек под предводительством Щелкунчика против семиголового мышиного короля с его несметным мышиным войском, Мари, не раздумывая, вступается за своего любимца и бросает в мышиного короля свой башмачок. В дальнейшем она жертвует для спасения Щелкунчика всеми своими игрушками и сахарными куколками; она заботливо хранит тайну Щелкунчика.

Тема роста, развития детской души, постепенного познания мира, своеобразно и трогательно отражена в описаниях душевной жизни Мари; под влиянием происшедших событий девочка становится молчаливой, тихой и мечтательной. У Мари, несмотря на ее небольшой возраст, свои взгляды на все; слушая сказку крестного о принцессе Пирлипат, ведьме Мышильде и искусном часовщике, из которой она узнает о драме уродливого Щелкунчика, Мари решает, что принцесса Пирлипат, воспользовавшаяся подвигом юноши, но отвергнувшая его, когда он стал безобразным, «гадкое, неблагодарное существо». Постепенно она приходит к мысли, что сама она никогда бы так не поступила, и это ее признание разрушает чары колдовства; Щелкунчик обретает свой прежний вид и предлагает Мари, бывшей столь верной и преданной безобразной кукле-Щелкунчику, стать его нареченной невестой, чтобы впоследствии вместе царствовать в чудесном королевстве игрушек.

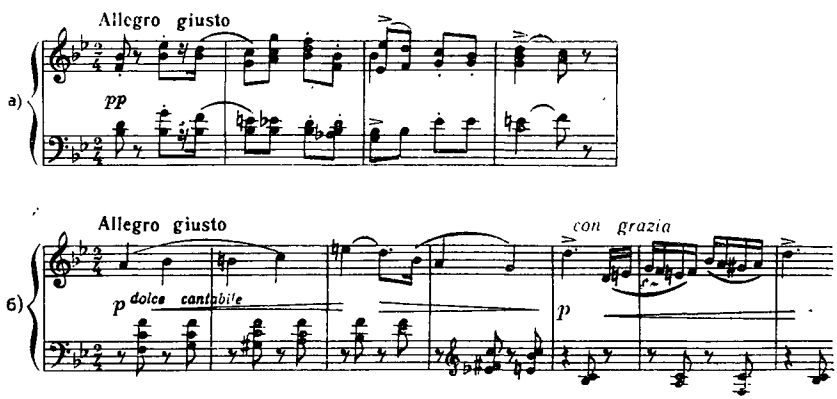
---

[22] Э.-Т.-А. Гофман. Избранные произведения в трех томах, т. 1. М., 1962, стр. 203.

В сценарии Всеволожского — Петипа многое взято из сказки Гофмана (авторы пользовались французским пересказом А. Дюма-отца, в котором девочка переименована из Мари Штальбаум в Клару Зильберхаус, но который в основном сохраняет фабулу Гофмана), но кое-что в нем упрощено. Иначе истолкована роль Дроссельмейера. У Гофмана Дроссельмейер — маленький, сухонький человечек с морщинистым лицом, с большим стеклянным париком на голове,— далеко не отрицательный персонаж; это — таинственный, полуреальный, полуфантастический образ, и усилия его все же в конечном счете направлены к спасению племянника; в сценарии балета Дроссельмейер — злой волшебник, союзник мышиного короля, он хочет погубить Щелкунчика. Значительно упрощен и образ Мари. Зато очень много внимания занимает путешествие Мари и принца Щелкунчика в сказочное царство игрушек и сластей «Confitürenburg» и демонстрация всех чудес этого «кондитерского» царства.

Но, как уже говорилось выше, Чайковский не мог прельститься задачей изображать музыкой чудеса конфетного царства, для него момент пребывания Мари в «Confitürenburg» не был основным, а вытекающим из главного: задачи воплотить тему развития детской души, впервые сталкивающейся с коварством и злом и мужественно вступающей с ними в борьбу. Образ Мари (или Клары), в какой-то мере родственный образу юной Иоланты, был главной притягательной силой для композитора, и, вероятно, именно желание воплотить в музыке образ поэтичной, верной и преданной героини сказки Гофмана повлияло на его согласие писать музыку к балету. Немалую роль сыграла, видимо, и возможность воспроизведения в музыке детских игр и всего милого мирка детской жизни, так интересовавшей и привлекавшей Чайковского, страстно любившего детей.

«Щелкунчик» начинается с небольшой увертюры, написанной в классическом стиле, в форме сонатины. Своей легкостью, изяществом и прозрачностью фактуры эта увертюра напоминает о Моцарте. Две основные темы не контрастируют, а дополняют друг друга: главная партия написана в характере миниатюрного быстрого марша с контрастным средним разделом; мелодия побочной партии, более плавная и напевная, также выдержана в духе лирического скерцо, как и главная:



Вся увертюра проникнута одним настроением, посвящена одному образу — образу беззаботного детства. Игры, радость, мимолетные огорчения, быстрая смена душевных состояний ребенка — словом, все, чем характерна душевная жизнь детей, отражено в этой нежной, легкой и по-своему блестящей увертюре. Ее драматургическая функция — введение в настроение первых сцен спектакля — выполнена с большим искусством, она действительно хорошо подготавливает к восприятию картин из жизни детей, с нетерпением ожидающих накануне праздника новых игрушек и веселых игр вокруг елки.

Оркестровый стиль увертюры изящен и грациозен. В партитуре ни разу не используется звучание медной группы, как слишком тяжелой и резкой[23], основную роль играют струнные divisi и деревянные с сильно дифференцированными партиями отдельных инструментов. Это создает звучность прозрачную, но в то же время подвижную, насыщенную голосами, которые, переплетаясь, как нити тонкого кружева, образуют классически ясную, упруго развертывающуюся ткань. В напевной и мелодичной, хотя и быстрой, музыке увертюры ощущается танцевальность, плавная ритмичность движения, что подготавливает именно балетный спектакль, в музыке которого будут соединены глубины симфонического развития со скульптурной ясностью танцевальных и пантомимных форм.

Первая картина по своему содержанию может быть разделена на три фазы развития действия: 1) экспозиционную, в которой обрисована обстановка; 2) завязку действия и его быстрое движение к кульминации и 3) развязку. Каждый из этих трех разделов имеет свои особенности.

В экспозиционный раздел входят: сцена украшения и зажигания елки и выход детей (№ 1), марш детей (№ 2), детский галоп и танец родственников, одетых «инкруаябл. ми» (№ 3)[24]. В музыке этих сцен сочетаются три различных элемента: л. сковая, светло-скерцозная музыка рисует образ детей без индивидуализации отдельных героев; остроумное пародирование полонеза в «танце инкруаяблей» создает комическую зарисовку взрослых на детском празднике (в дальнейшем этот элемент будет развит в «гроссфатере»); само начало картины создает светлый, ясный фон, несколько напоминая по музыке начало 1-й картины «Пиковой дамы». Главное внимание в этих сценах композитор уделяет характеристике детей. Уже музыка сцены украшения елки подготовляет ее: лиричность мелодики, легкость, прозрачность фактуры, веселое беззаботное настроение готовят музыкальный образ детей.

Чайковский не ставил перед собой задачу нарисовать галерею портретов детей или передать их шумную беготню; музыка выхода детей наполнена чувством нетерпения, сдерживаемого волнения; она передает удивление детей при виде нарядно украшенной рождественской елки.

Основная музыкальная характеристика детей дана в очаровательном «Марше» а также в «Детском галопе». «Марш» написан в быстром темпе

---

[23] Кроме двух валторн, помогающих деревянным в более густых звучностях tutti.

[24] Т. е. по моде эпохи Директории — в плоской треуголке, с большим галстуком, в башмаках с острыми носками и т. п.

и своей легкостью и изяществом напоминает скерцо. Это именно детский марш. Ю. Слонимский правильно отмечает родство марша с главной партией увертюры[25]. Во всех его темах ощущается мягкий юмор, чувствуется добродушная улыбка композитора, с большой нежностью рисовавшего детские образы. Два основных мотива марша контрастны друг другу. Ю. Слонимский высказывает мысль, что в увертюре «Щелкунчика» сопоставлены образ озорных веселых мальчишеских игр (главная партия) и лирический образ девочки-героини[26]. Может быть, следует применить эту мысль и к маршу, первый мотив которого безусловно связан с «воинственным мальчишеским» элементом увертюры, а второй — более сдержанный и плавный — скорее относится к девочкам.

Эти два мотива всегда появляются вместе, образуя одну тему. Их контрастность выражена в различном жанровом характере («трубные сигналы» и «чинное шествие»), в различной ритмике и в различной тембровой окраске (первый мотив играют духовые, второй — струнные); тем не менее, органично сливаясь, они образуют единый образ.

По первоначальному плану М. И. Петипа во время марша дети должны были переодеться в маскарадные национальные костюмы, после чего следовала маленькая сюита национальных танцев вокруг елки. Эта идея была отвергнута Всеволожским, хотя художественный смысл ее, видимо, привлекал не только балетмейстера, но и композитора. Составляя впоследствии симфоническую концертную сюиту из номеров «Щелкунчика», Чайковский поставил марш I акта в качестве первого из характерных танцев. Сюита национальных танцев, отделившись от марша, к которому она примыкает по стилю музыки, по желанию Всеволожского, перекочевала во II акт. Может быть. изъятием сюиты национальных танцев из I акта следует объяснить то, что «Голоп», идущий вслед за «Маршем», имеет «кодовый», «финальный» характер. Эта быстрая, веселая и задорная пляска, в музыке которой Чайковский использовал напев детской французской песенки «Bon voyage, M. Dumolet»[27], была сочинена в Петербурге между 19 и 21 февраля 1891 г. на народном гулянии. И, может быть, веселая игра на гармошке каких-нибудь подгулявших парней оказала влияние на «русскую» гармонизацию этого французского напева.

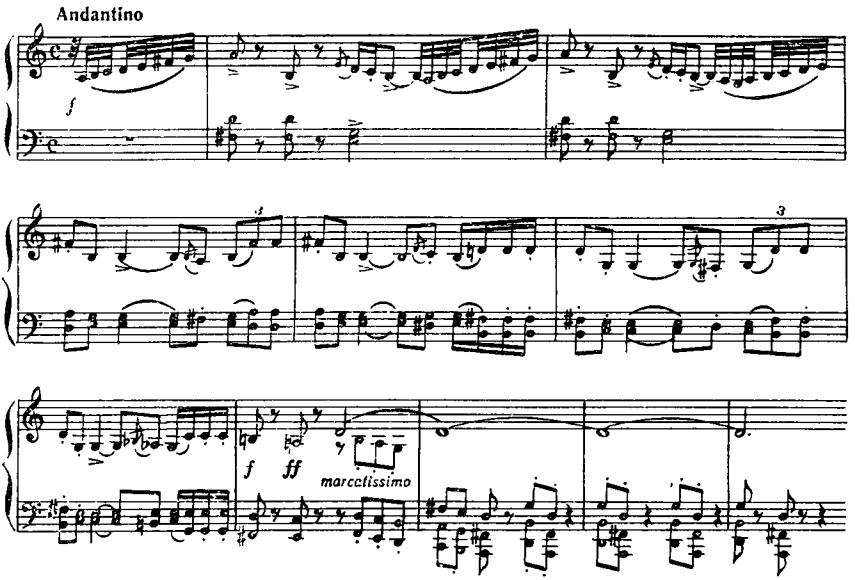
«Галоп», как и «Марш», характеризует детей, резвящихся вокруг елки; он полон блеска, легок и изящен (оркестрован почти исключительно струнными, с небольшим участием кларнетов и флейт). Музыка эта завершает экспозицию образа детей.

Однако первый этап развития сюжетного действия заканчивается не этим простодушным детским танцем, а юмористическим «Полонезом» родственников одетых «инкруаяблями». Напыщенность «Полонеза» и комизм следующей за ним быстрой тарантеллы оттеняют пленительную картину детского веселья. Но уже в начале второго этапа развития действия вводится главный отрицательный персонаж, в которого волей либреттистов

---

[25] Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 250.
[26] Там же, стр. 250.
[27] См. «Chants et chansons populaire de la France». Notices par Dumersau. Accompagnement de piano par H. Colet. Paris, «Garnier-frères libraire éditeur», v. III.

превращен Дроссельмейер. Музыкальная тема, сопровождающая его выход и имеющая лейтмотивное значение, принадлежит к группе типичных зловещих и мрачных тем у Чайковского. Ее звучание вносит резкий контраст по отношению ко всей предшествующей светлой и радостной музыке:



Тема Дроссельмейера выделяется своей тембровой окраской: она исполняется альтами в низком регистре в сопровождении отрывистых аккордов тромбонов с их резким «трещащим» звуком. Тема выделяется среди других ярко танцевальных мелодий явно пантомимным, речитативным складом: в ней нет ни мерности, ни периодичности танцевальных или песенных мелодий, она неопределенна по ладу, по тональности. Ее мрачный характер усугубляется звучанием пустых квинт, акцентами на аккордах тромбонов и тубы в низком регистре. Кажется, что таинственный фокусник, замышляя недоброе, что-то бормочет себе под нос. В дальнейших проведениях тему Дроссельмейера играют бас-кларнет и фагот, тембр которых придает ей еще более зловещий колорит.

Тема Дроссельмейера в измененном виде развивается в «Танцах заводных кукол», сделанных фокусником, которые своим «дьявольским» верчением контрастируют грациозным танцам девочек и веселым играм мальчиков.

«Танец заводных кукол» представляет собой род быстрой мазурки, впрочем очень короткой. Другая пара кукол, тоже сделанных фокусником, танцует «Pas diabolique», музыка которого похожа на залихватский трепак, но отличается особой резкостью и угловатостью. Видимо, все куклы, сделанные фокусником, таинственно связаны с его колдовством и злыми чарами, что и подчеркнуто музыкально-тематической общностью.

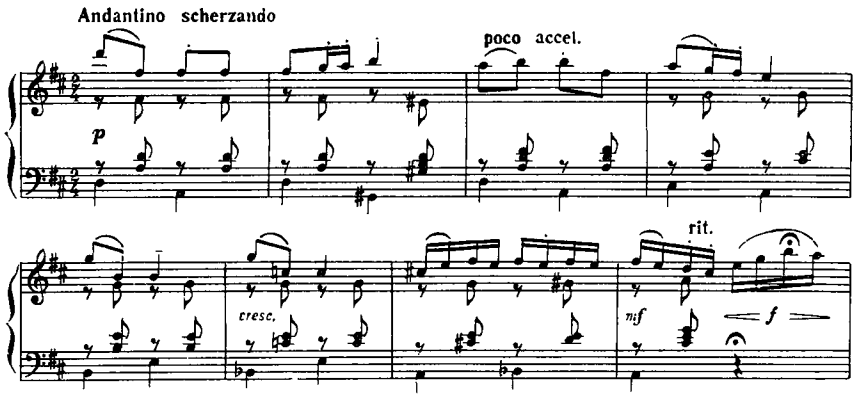
Сам Щелкунчик никак не охарактеризован музыкой; его образ воспринимается только отраженно — в любви, нежной заботе и жалости, которые вызывает он в сердечке Клары.

Маленькая героиня балета получает свою индивидуальную характеристику, лишь начиная со сцены прихода Дроссельмейера. Ее чуткая душа чувствует злую силу мрачного фокусника. Музыка сцены испуга Клары очень выразительна и очень серьезна. Если проследить роль каждого инструмента в партитуре этой маленькой сцены, то можно лишний раз убедиться в экспрессивности оркестра Чайковского. Диалог гобоев и валторны, поочередно интонирующих плачущий жалобный нисходящий мотив, сопровождается тревожной темой струнных и зловещим «карканьем» тромбонов. Но испуг быстро проходит: струнные еще играют нежную трепещущую мелодию, а флейты своими изящными «гавотными» ритмами уже говорят о веселье, радости,— все это вызывает мысль о детской улыбке сквозь слезы. Но после этого снова звучит мрачная тема Дроссельмейера.

Образ Клары обрисован в прелестном вальсе ля мажор (маленькое Pas d'action, выражающее радость по поводу позволения остаться до 10 часов), и в особенности в ее сцене с Щелкунчиком (№ 5). Здесь Клара охарактеризована нежной темой первого вальса (Andante), а затем двумя танцами: изящной полькой (игра с Щелкунчиком) и лирической колыбельной (Клара баюкает больного Щелкунчика). Колыбельная дважды прерывается шумом воинственного оркестра детских инструментов[28]: мальчики пугают девочек.

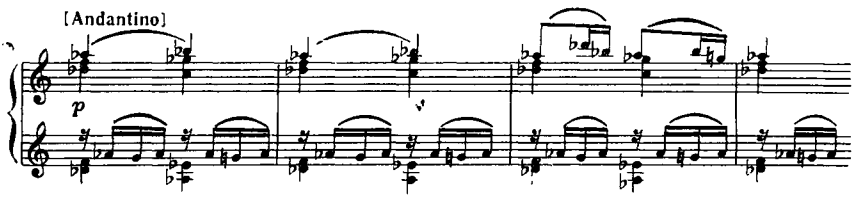
Музыка всех этих эпизодов отличается нежным, наивным лиризмом.

Подлинную поэзию в характеристику Клары вносит Pas d'action в виде «Польки» и «Колыбельной». Изящество, грация, даже неосознанное кокетство чувствуются в прелестной музыке польки Клары. Здесь играют только одни струнные, причем мелодию польки играют первые скрипки («с грацией и элегантностью»), а вторые и альты аккомпанируют:



[28] Оркестр этот состоит из детских труб, детских барабанов, детских тарелок, а также «кукушки» и «перепела». Чайковский очень заботился об этом «детском оркестре» на сцене. См. его письмо Юргенсону от 19 февр. 1891 г.— П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 206.

Но это не просто танец, а Pas d'action: постепенно музыка приобретает тревожный характер (Клара со страхом наблюдает за Фрицем, отнявшим у нее Щелкунчика), появляются синкопированные ритмы валторн и деревянных. Сломанная игрушка падает на пол, и «Полька» прерывается драматическим взрывом Tutti, в котором выражено глубокое страдание. С замечательным искусством создан переход от «Польки» к «Колыбельной»: трансформируется один из мотивов польки, он звучит на фоне тревожных фигураций, постепенный переход из до мажора в ре-бемоль мажор сопровождается появлением нежной, наивной мелодии «Колыбельной»:



В основу «Колыбельной» положен простой напев, и гармонизация его несложна: характерный штрих здесь составляет чередование тонического трезвучия и доминантового нонаккорда.

«Колыбельная» дважды прерывается шумным оркестром мальчишек, а в конце концов сменяется танцами взрослых. Детей отправляют спать, гости танцуют старинный немецкий танец гроссфатер. В музыке этого номера Чайковский использовал подлинную старинную музыку. Гроссфатер написан с нарочитой примитивностью. После нежных тонких звучаний оркестра в сцене Клары Tutti, исполняющее плоскую мелодию гроссфатера, производит комический эффект и дополняет юмористическую зарисовку гостей на детской елке. Здесь заканчивается вторая фаза развития сюжета.

Две последние сцены первой картины (№ 6 и № 7) представляют собой новый и самый важный этап развития действия. В ночных пантомимных сценах развертывается фантастическая сторона сюжета: Клара становится свидетельницей битвы Щелкунчика и игрушек против войска мышей.

В этих сценах нет танцев. Тем бо́льшую роль здесь приобретает музыка, поднимающая сказочное содержание до высот лирико-философского обобщения.

Вопреки заказу балетмейстера, просившего здесь только лишь изобразительной музыки[29], в ночных сценах «Щелкунчика» композитор создал глубоко психологическую по содержанию симфоническую поэму, в которой тревожные образы ночной жути противопоставлены образу мужающей

---

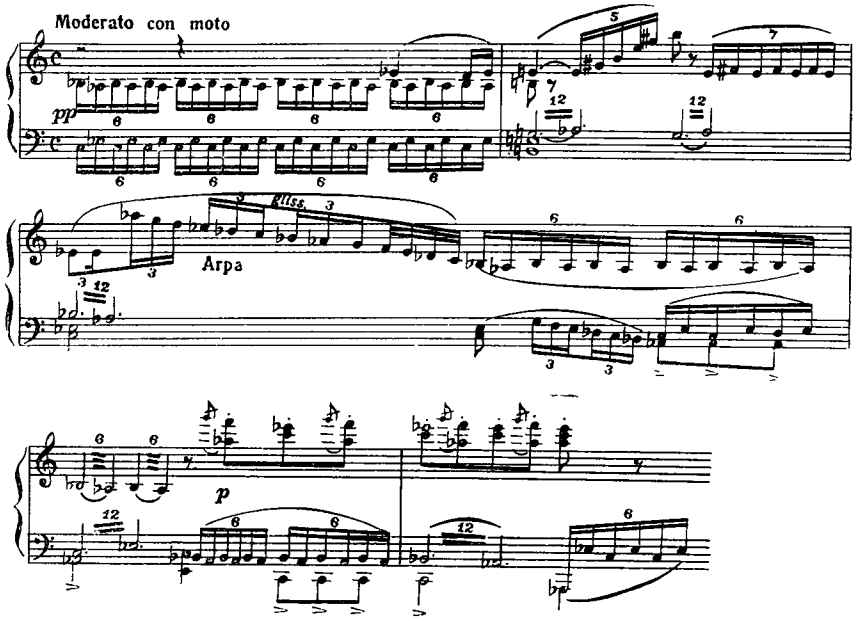
[29] В балетмейстерском плане Петипа просит то «тремоло ужаса Клары», то музыки, в которой «слышен писк мышей и скрежет их зубов, в то время как они пожирают пряничных солдатиков с елки», то «кислой, грызущей» музыки для выхода мышиного короля.

души ребенка, вступающего в жизнь. Как и многие впечатлительные люди, Чайковский хорошо знал чувство необъяснимой тревоги и беспричинного волнения, которое охватывает человека, бодрствующего в тиши глубокой ночи. В письмах он жалуется своим близким на бессонницу, ночные страхи, особого рода «нервные ударики», которые внезапно потрясают весь организм и абсолютно прогоняют сон. Знал и понимал Чайковский особую остроту этого ощущения именно в детском возрасте, когда многое в окружающем мире еще незнакомо, непонятно и внушает тайный страх. Всеми этими чувствами охвачена и маленькая Клара, очутившаяся ночью одна в огромной комнате, где стоит украшенная елка, странно изменившая привычную обстановку. Однако любовь и жалость к больному Щелкунчику оказываются сильнее страха, и в ее сердце растет и крепнет готовность к самоотверженному подвигу.

Сцена № 6 не содержит драматических событий, она начинается с музыкального раздела, служащего как бы завершением предшествующего: тихая ласковая «Колыбельная» является основой этого раздела. Но значение ее шире, чем в предыдущей сцене: теперь эта простая нежная песенка стала образом мирной ночи, символизируя успокоение. Тема песни постепенно «опускается» во все более низкие и глубокие регистры оркестра, звуча последовательно у скрипок, потом у английского рожка, затем у кларнета и, наконец, у виолончелей и басов; общая звучность становится все тише и тише. Сцена пуста.

Новый этап развития действия начинается с появления Клары (Moderato con moto); ей страшно, но она все же хочет посмотреть: хорошо ли ее любимцу. «Она заперла шкаф и собралась уже отправиться в спальню, как вдруг... во всех углах — за печью, за стульями, за шкафами — пошло тихое, тихое шушуканье, перешептывание и шуршание ...Но тут отовсюду послышалось странное хихиканье и писк, и за стеной пошла беготня и топот, будто от тысячи крошечных лапок, и тысячи крошечных огонечков глянули сквозь щели в полу. Но это были не огоньки — нет, а маленькие блестящие глазки, и Мари увидела, что отовсюду выглядывают и выбираются из-под пола мыши».

Чайковский удивительно тонко передал в музыке этот момент сказки Гофмана: постепенно из тихого спокойного звучания замирающей «Колыбельной» рождаются новые короткие мотивы, «разбросанные» по всем регистрам оркестра; после до мажора, звучавшего в течение 48 тактов медленного движения, наступает тональная неустойчивость, преобладают почти исключительно диссонирующие звучности, происходит ряд гармонических сдвигов. Одним из приемов создания настроения ночной тишины, полной таинственных звуков и шорохов, служит перекличка короткими мотивами в отдаленных регистрах оркестра, в разных тембрах на сравнительно «пустом» звуковом фоне: слышится лишь смутное «бормотанье» струнных, заменившее их нежно-баюкающую фигурацию в «Колыбельной». Таинственному свисту флейты отвечает глиссандо арфы, тихому, но настойчивому «постукиванию» бас-кларнета с глубоким «эхо» в партии тубы отвечает острый «мигающий» мотивчик двух флейт пикколо:

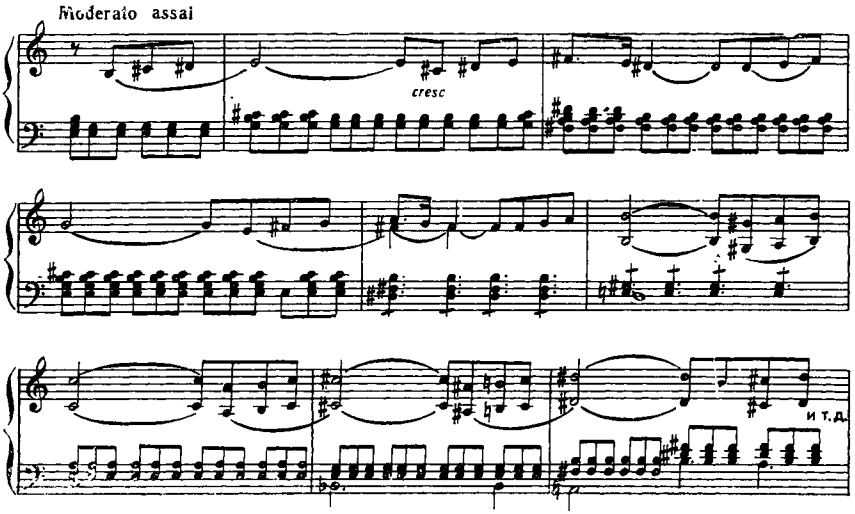


По мере возрастания страха Клары все более заполняется жуткая пустота звучания: глиссандо арфы и свист флейты слышны теперь почти неумолчно, острый мотив пикколо подхватывают валторны, у которых он приобретает резко «скрежущий» характер; ритмический мотив «постукивания» звучит уже у всех деревянных поочередно. Тревога усиливается: Кларе кажется, что от кроватки Щелкунчика исходит таинственный мерцающий свет; ужас девочки выражен мотивом резко акцентированных аккордов медной группы. Сова на часах превращается в Дроссельмейера; звучат мотивы его лейттемы в новом фантастическом варианте, и на мгновение со всех сторон выскакивают мыши. Встревоженная, испуганная Клара понимает, что Щелкунчику грозит опасность. В этот момент вступает новая музыкальная тема. Она как будто бы связана с новым волшебным превращением: рождественская елка начинает расти и вырастает до гигантских размеров.

М. И. Петипа просил написать для этого эпизода музыку фантастического характера и дать грандиозное crescendo; Чайковский выполнил только второе требование, создав действительно грандиозное и великолепное нарастание звучности, но не стал подчеркивать сказочный колорит действия. Напротив, тема «вырастания елки» вышла у него удивительно человечной и теплой. Она напоминает некоторые другие его темы, в которых выражено большое и глубокое чувство (например, любовная тема рассказа Франчески или тема любви в «Пиковой даме»). Но есть у мелодии «вырастания елки» свое особое свойство: она настолько устремлена вверх и вширь, что в ней нет кульминационного центра, отталкиваясь от

которого мелодическая волна могла бы изменить свое направление; она вся состоит из страстного и напряженного подъема, динамика ее развертывания все время усиливается, расширяется диапазон.

В основе темы лежит короткий, упругий мотив заполненной восходящей кварты; секвенционное развитие строится исходя из звена, состоящего из двух таких мотивов. Секвенция заполняет диапазон в две с половиной октавы, развертываясь с постепенным нарастанием общей звучности. Мелодию играют скрипки, по мере подъема вверх к ним присоединяются альты и виолончели — мелодия начинает звучать в три октавы, что замечательно способствует ощущению ее роста и распространения вширь. Фоном служат повторяющиеся аккорды валторн и деревянных и пассажи арфы:



Развитие темы проходит тремя большими волнами: первая — в ми миноре, вторая — в си-бемоль мажоре и третья — в ля мажоре. Внезапный переход в другую тональность обрывает бесконечное развитие мелодии вверх. Каждая последующая волна как бы набегает на предшествующую. Переинтонирование минорной темы в мажор не случайно: в результате роста и расширения она приобретает мужественные, даже героические черты. В си-бемоль-мажорном проведении Чайковский использует свой любимый прием — изложение в виде канонической имитации: виолончели и альты составляют один голос в диалоге, первые и вторые скрипки — другой, отвечающий. В таком изложении мелодия звучит еще более насыщенно и мощно, общую силу звучности укрепляют и медные, вступающие с основным мотивом темы. Ля-мажорное проведение темы, наиболее яркое, светлое и блестящее, поистине венчает это грандиозное симфоническое нарастание, переходящее затем в торжественную коду.

Можно ли считать эту подлинно симфоническую музыку только лишь

иллюстрацией к волшебной сцене превращения елки? Конечно, нет! В этой музыке скрыто большое, глубокое и волнующее содержание. Она говорит о совершающейся тайне превращения ребенка в подростка, о силе растущих чувств любви и жажды деятельной жизни. Этот образ своей сияющей, солнечной яркостью противостоит музыке ночной жути, оттесняя ее на второй план.

Но следующая сцена (№ 7) снова возвращает исчезнувшие было призраки ночи. Развертывается битва игрушек и мышей. Музыка картины битвы может быть названа своего рода фантастическим скерцо. Здесь звучат трубные сигналы, барабанная дробь, воинственные возгласы сражающихся, топот бегущих ног и т. п. Но все это дано в виде тонкой иронической миниатюры. Обаяние этой сцены заключается в ее двойственности: с одной стороны, она рождает ощущение «кукольности», «игрушечности» битвы, с другой стороны, поражает жуткой и мрачной остротой образов. Этот оттенок противостоит юмористическому началу. Музыка битвы построена по определенному плану: симфоническое развитие мотивов битвы выступает в виде двух волн; кульминацией картины служит момент поединка Щелкунчика с Мышиным королем с явным преобладанием мотивов мышиного царства. Внезапный срыв нагнетания жуткой музыки — Клара бросает башмачок в Мышиного короля — прерывает картину битвы.

Красивая оперная фраза, возвращающая в давно исчезнувший до мажор, завершает сцену в момент превращения Щелкунчика в прекрасного принца.

Так заканчивается третья и, в сущности, последняя фаза действия балета. Дальнейшее музыкальное развитие идет в другом плане.

Рассматривая музыку 1-й картины в целом, можно заметить в ней осуществление главного драматургического приема Чайковского — приема контрастного чередования эпизодов.

Особого рода трудность в сочинении «Щелкунчика» представляло для Чайковского то обстоятельство, что сюжетное развитие кончается уже в 1-й картине балета. Если в сценарии этой картины налицо было движение, даже своеобразный драматизм, то во 2-й картине и во II акте не содержится почти никаких событий. Главное место здесь занимает дивертисмент.

Мы уже говорили о пошловатом характере дивертисмента «кондитерских изделий», придуманном Всеволожским новизны ради. Тем бо́льшую трудность испытывал Чайковский, вынужденный воспроизводить музыкально «Confitürenburg», да еще будучи в тревожном душевном состоянии, потрясенный известием о смерти сестры А. И. Давыдовой.

Но так велика была сила его дарования, что, прикоснувшись к этим мещанским вымыслам, он создал поэтичнейшие, прекрасные в своей непосредственности образы фантастики, порожденной детским воображением.

●

Вторая картина I действия — путешествие Клары и Щелкунчика по зимнему, заснеженному лесу — в музыке Чайковского превратилась в чудесную поэму о природе и чувствах подростков, полных надежды и смут-

ных волнений. Второй акт соединил в себе сказочную фантастику с поэтической лиричностью и остроумной веселостью, углубил внутреннее содержание балета.

Однако сюжетная сторона действия, отраженная в сценарии этих двух картин, заставила Чайковского при сочинении музыки идти иным путем, чем это было в работе над музыкой 1-й картины. Если там музыка последовательно раскрывала лирическое, бытовое и сказочное содержание показываемых на сцене событий, то во 2-й картине и во II акте сюжетная сторона не давала таких возможностей. Зато отсутствие значительных событий в этих картинах позволило композитору в большей степени отвлечься и подняться в своей музыке над изображаемым на сцене, в то же время оставаясь тесно связанным с формами балетного спектакля.

2-я картина «Щелкунчика» состоит из Andante и «Вальса снежных хлопьев», представляющего собой большой классический танец кордебалета.

Второй акт начинается также с Andante, вводящего в картину волшебного царства, за которым следует сцена прибытия Клары и Принца. После этих пантомимных номеров идет сюита национальных танцев, перенесенная из первоначального варианта 1-й картины. Дивертисмент заключается большим вальсом кордебалета («Вальс цветов»), после которого идут: центральное Andante (Pas de deux), финальный вальс всех участвующих и кода-апофеоз на музыку первого Andante II акта.

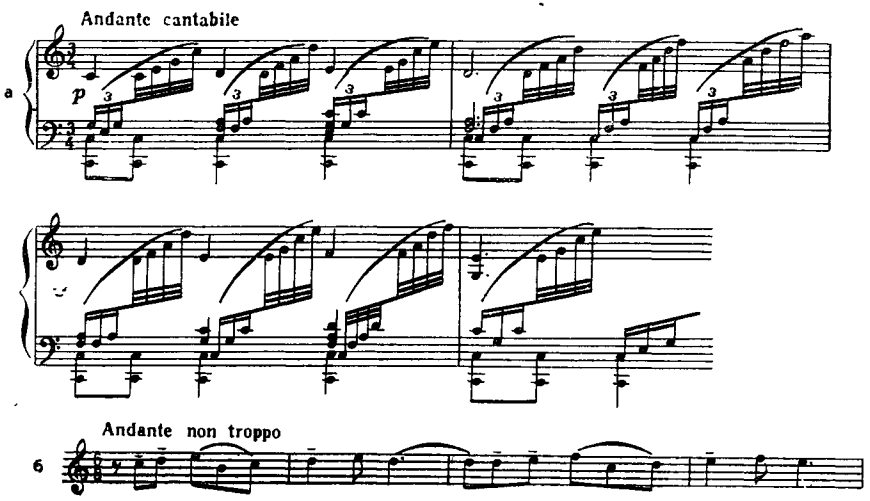
Если распределить все эти танцы по жанровому признаку, то составятся группы из трех Andante, трех вальсов и сюита национальных танцев. Кроме того, здесь есть и пантомимные сцены, хотя они менее интересны.

Три Andante имеют различный характер и различное содержание. Andante в начале 2-й картины не сопровождается танцем по сценарию, хотя вполне пригодно для классической хореографии. Это чисто лирический номер, посвященный растущей и крепнущей дружбе Клары и Щелкунчика. Andante в начале II акта играет другую роль. Волшебно-фантастическая музыка открывает мир детских грез, в котором сласти приобретают вид прекрасных существ. Pas de deux — танцевальное Adagio, своего рода обобщение всего лирического содержания балета. Хотя в сценарии эта музыка предназначена для Феи Драже и ее партнера и в первой постановке балета исполнялась именно ими, она говорит о чувствах юных героев.

Петипа об Andante 2-й картины I акта сказал немного: «Перемена декорации. Еловый лес зимой», а в партитуре выписана ремарка: «Еловый лес зимой. Гномы с факелами группируются около елки, чтобы воздать честь Принцу, Кларе, игрушкам, находящимся на дереве». Но в музыке нет ни гномов, ни игрушек. Это — поэма о юности, симфонический гимн любви, победившей злые силы. Музыка исполнена патетики и в то же время чистоты и нежности. Andante написано в трехчастной форме с кодой, но в нем есть только один образ, одна тема, которая в среднем разделе развертывается и разрабатывается.

Чайковский избрал для Andante светлый, яркий до мажор, установившийся в момент превращения Щелкунчика в Принца в конце 1-й картины.

В Andante почти нет модуляций и отклонений, на всем его протяжении господствует одна тональность, что придает особое торжественное спокойствие музыке. Тема отчасти близка некоторым образам «Спящей красавицы»; так, она, безусловно, родственна теме до-мажорного Pas de deux из III акта «Спящей красавицы»:



Это не удивительно. И здесь и там — образ победившей, счастливой любви. Есть сходство и в принципах развития темы, хотя Andante «Щелкунчика» — чисто симфоническое, нетанцевальное — строже, проще и сконцентрированнее. Оркестр звучит здесь насыщенно, полнозвучно, но мягко. На фоне подвижных фигураций арф слышен остинатный ритм нижних струнных, повторяющих тонический звук *до*. Этот подвижный органный пункт, «бархатистый бас», придает музыке особую глубину и устойчивость. Тему вначале играют духовые: валторны, кларнет и английский рожок; их смешанный тембр оттеняет гимнический и мужественный характер музыки. В репризе мелодия переходит в более высокий регистр, и ее исполняют все струнные (кроме басов), подкрепленные флейтами и фаготами. Тема звучит здесь особенно светло и ликующе, чему немало способствует густой контрапункт медных с «взлетающими» патетическими возгласами тромбонов и фанфарами труб. Последнее проведение темы трубою solo на фоне блестящих пассажей струнных и деревянных и несмолкающих фигураций арф утверждает победу Добра и Света.

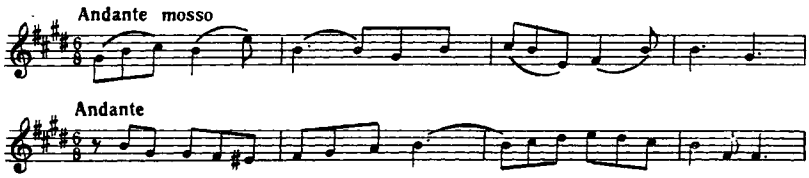
Andante ми мажор, начинающее II акт, названное Б. В. Асафьевым «плаванием по розовому морю надежд» [30], поражает блеском и изяществом оркестровки. Как уже говорилось выше, содержание его связано с картиной фантастического царства. «Розовое озеро зашумело сильнее, выше

---

[30] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 108.

заходили волны, и Мари заметила вдали двух золоточешуйчатых дельфинов, впряженных в раковину, сиявшую яркими, как солнце, драгоценными камнями... Ах, как чудно было плыть в раковине, овеваемой благоуханием роз и омываемой розовыми волнами!»[31]

Andante отчасти служит увертюрой ко II акту (занавес поднимается спустя некоторое время после начала музыки). Главная тема Andante проходит неоднократно, каждый раз в новом тембровом наряде. Красивая спокойная мелодия несколько напоминает тему феи Сирени из «Спящей красавицы», чему способствует и общая тональность ми мажор:



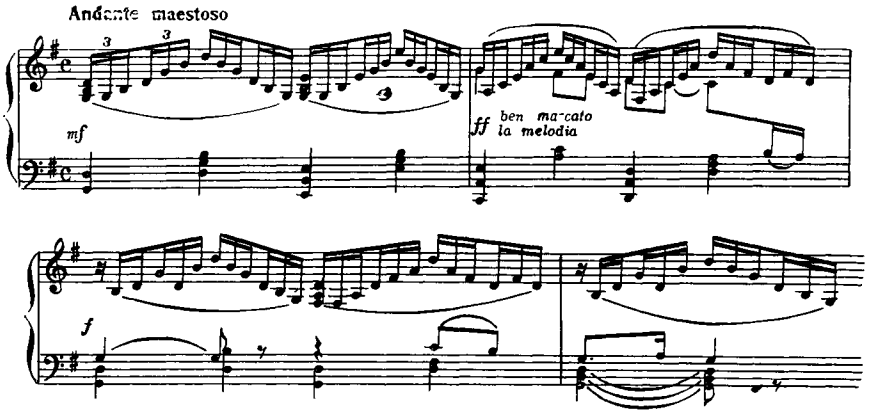
На фоне фигураций арф, ассоциирующихся с образом волшебного озера, по которому плывут Клара и Принц в драгоценной скорлупе, эта мелодия звучит нежной, приветливой баркаролой. В момент поднятия занавеса оркестровка становится еще более нарядной и яркой (деревянным поручены блестящие, сверкающие пассажи, тему играют все струнные, арфы продолжают играть фигурацию), что соответствует открывающейся глазам картине волшебного царства. Еще более ярким и воздушным становится звучание оркестра в дальнейшем развитии музыки. Наиболее фантастично звучит последнее проведение темы в момент появления на сцене Феи Драже со свитой. Чайковский использовал здесь новый для того времени инструмент — челесту, поручив ей и тему и фигурации. Общее тембровое развитие Andante идет от более густой и насыщенной звучности в средних регистрах оркестра к яркой и воздушной — в высоком регистре. Andante завершается кодой, в которой основной мотив темы передается от голоса голосу в группе деревянных; это позволяет создать лирический переход к следующей пантомимной сцене.

Наибольшее значение в музыке балета имеет Andante соль-мажор — Pas de deux; это единственный в балете хореографический номер, состоящий из традиционного медленного парного танца, вариации для танцовщицы, вариации для танцовщика и коды, т. е. единственная сюита классического танца. Главное значение имеет само Pas de deux. Поразительно появление этой глубоко серьезной, почти философской по своему содержанию, живой и трепетной музыки после юмористической сюиты национальных танцев и «Вальса цветов».

Именно в этом Andante в полной мере выявилась симфоническая направленность музыки «Щелкунчика». В нем скрыта серьезная мысль о будущем жизненном пути юных героев. Это типичный для Чайковского образ «страстной борьбы за жизнь» (Асафьев), образ исканий, надежд и, вместе

[31] Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах, т. 1, стр. 213.

с тем, волнений и страданий. Глубоко и многогранно содержание музыки, поистине грандиозно ее симфоническое развитие. Тема торжествующей любви, победившей козни зла, постепенно превращается в образ глубокого страдания, затем в образ страстного утверждения воли к жизни. И тем удивительнее простота самой темы, ее строение, по сути дела представляющее постепенное нисхождение от верхнего основного звука лада соль мажор до нижнего:

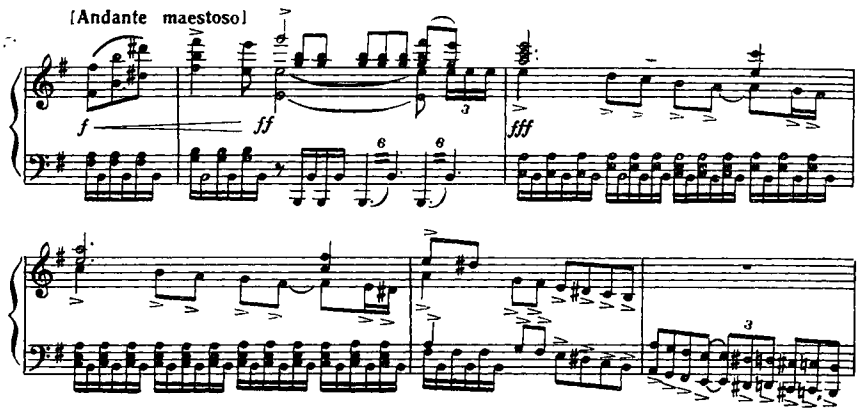


Страстность, эмоциональность придает этой мелодии ее ритмическая организация с протянутым первым звуком и задержанием перед концом и в особенности ее гармонизация.

В первом проведении тема, звучащая в теплом тембре виолончелей, упруго «врывается» в мягкие, размеренные фигурации арфы; нисходящая мелодия гармонизована так, что ее первый звук приходится на квинтсекстаккорд II ступени соль мажора, отчего и вся мелодия звучит очень напряженно (звук мелодии *соль* образует малую септиму по отношению к басовому звуку *ля*), смягчаясь последующими аккордами доминанты и тоники. Второй мотив, в котором мелодия исходит от звука *ми* (образуя натуральную ми-минорную гамму), гармонизованный аккордами субдоминанты (IV), доминанты и тоники ми минора, дает общее «оминоривание», потускнение колорита и в то же время смягчает напряженность. Начинается постепенное мелодическое развитие темы, причем виолончели играют восходящую линию мелодии, а флейты и кларнеты интонируют основной нисходящий мотив, ставший теперь мелодическим контрапунктом. Развитие восходящей темы приводит к новому, торжественно-светлому ее утверждению.

Средний раздел Andante имеет очень важное значение в общем симфоническом развитии: именно в нем проявляются драматизм и страстность борьбы, изменяется образное содержание. Он основан на новой теме, элегические интонации которой напоминают бытовой лирический романс. Но симфоническое развитие драматизирует эту тему, изменяя ее первоначальный характер. Один из мотивов темы становится основой напря-

женного секвенционного развития. Впервые прорываются трагические звучания, напоминающие кульминационный момент в разработке Allegro Четвертой симфонии. В момент наивысшей кульминации снова звучит основная тема Andante. Но она приобретает совершенно иное значение, чем в первом разделе, сделавшись олицетворением страстной тоски, глубокого страдания. Почти через весь оркестровый диапазон проходит эта нисходящая мелодия, звучащая особенно мрачно и трагично в голосах тромбонов:



В репризе Andante утверждается основной образ, но в новом качестве. Пройдя путь внутреннего углубления и драматизации, тема звучит теперь как образ воли, мужественной решимости. Величавая кода завершает Andante, музыка которого может быть названа примером подлинного симфонизма, приводящего к внутреннему обогащению и углублению образного содержания.

Две вариации, идущие вслед за Andante, неравны по значению. Первая из них — изящная тарантелла, перенесенная из первоначального варианта 1-й картины балета, при всей своей мелодичности и близости к итальянским народным напевам, ничем особенно не выделяется. Зато вторая — знаменитая вариация Феи Драже поражает смелым замыслом и подлинной новизной жанра.

М. И. Петипа в сценарии предложил композитору написать для этого танца музыку, во время которой «надо, чтобы было слышно падение капель воды в фонтанах», и Чайковский использовал эту мысль. Вариация написана для концертирующей челесты, ее звонкий, стеклянный звук ассоциируется с падающими капельками воды. Контрастно звучит тусклый тембр бас-кларнета, отвечающего мотивам челесты. Но эстетическая ценность вариации, ее очарование и новизна заключаются не в одном колорите. Композитор создал здесь меланхолическое скерцо, в котором причудливо сочетаются фантастическая игра воображения с глубоким чувством затаенной печали и тоски. Есть какая-то острая настороженность в этой музыке (мотив бас-кларнета), что связывает ее с музыкой Andante.

Кажется, что открытая страстность, бурность чувств, выраженных в Andante, ощущается под внешней скерцозностью, изяществом, танцевальной грацией вариации Феи Драже.

Ввиду специфики «Щелкунчика» как «детского» балета в нем значительно меньшее место, чем в «Лебедином озере» и «Спящей красавице», занимает классический танец. Тем более интересен факт, что лирическая кульминация балета, завершение внутреннего действия выражены в форме классического Pas de deux, т. е. связаны именно с классической хореографией, наиболее поэтично раскрывающей лирическое начало музыки.

Иную функцию несут характерные танцы II акта: их назначение здесь чисто иллюстративное, но, несмотря на это, «дивертисмент сластей» — высокое достижение симфонизма Чайковского. Недаром композитор в свое время писал И. А. Всеволожскому: «Мне предстоит сделать очень смелый музыкальный фокус... Второе действие балета можно сделать удивительно эффектно,— но оно требует тонкой, филигранной работы...» [32]

Чайковский сочинил национальные танцы в числе первых фрагментов балета. Известно, что к 18 февраля 1891 г., т. е. через неделю после начала сочинения балета, были набросаны танцы: китайский, испанский, тарантелла, жига и начат трепак. 18-го Чайковский выехал из Фро́ловского в Петербург, где и выяснил некоторые изменения первоначального плана. Вернувшись домой, он записал в рукописи после начала трепака: «Не докончил, ибо, побывав в Петербурге, узнал, что Всеволожский танцев здесь не хочет и, вероятно, они будут перенесены во 2-е действие» [33]. Таким образом, работа над дивертисментом прервалась, сюита характерных танцев, задуманная как «музыкальный фокус», была закончена уже летом, после возвращения композитора из Америки, а инструментована в начале 1892 г. Чайковский исключил из сюиты английский танец-жигу и добавил арабский танец («Кофе»), танец пастушков (леденцов) и танец паяцев. Китайский танец стал называться «Чай», а испанский — «Шоколад».

Чайковский, по-видимому, рассматривал дивертисмент как характерную симфоническую сюиту. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что, составляя симфоническую сюиту, он включил в нее в качестве центрального номера все «характерные танцы» II акта (за небольшим исключением), оркестровав их в первую очередь. Интересно, что первоначально он хотел назвать сюиту «Елкой» или «Сюитой из балета Рождественская елка»; трепак первоначально был назван в сюите «Русский пряник», а «Танец пастушков» — «Свирельками».

В балете сюита из шести характерных танцев представляет собой разнообразный дивертисмент, в котором номера сопоставлены по контрасту: быстрый темпераментный испанский танец, начинающий сюиту, сменяется томным медленным арабским; далее идет юмористический китайский

---

[32] Письмо Всеволожскому от 3/15 апреля 1891 г. Цит. по кн.: Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 263. Отрывок приведен также в книге «Дни и годы П. И. Чайковского», стр. 521.

[33] Эскизы балета хранятся в архиве Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину (a^1, №№ 44, 45).

танец, в свою очередь сменяющийся залихватским «Трепаком»; несколько манерный, но изящный «Танец пастушков» контрастирует со стремительным, шумным и веселым «Танцем паяцев с матушкой Жигонь». Очарование сюиты характерных танцев заключается не только в тематизме, но и в неповторимой оригинальности тембрового колорита. Каждый танец благодаря новизне и изобретательности оркестровки имеет свою особую «черту». Так, «физиономия» испанского танца складывается из противопоставления блестящего соло трубы женственно-грациозному эпизоду группы скрипок во втором разделе танца [34]. Кастаньеты с их резвым ритмом усиливают испанский колорит. Еще более интересна тембровая окраска следующего «Арабского танца». Как широко известно, в основу этого танца положена популярная грузинская народная колыбельная песня «Спи, фиалка» («Иав нана»), записанная М. М. Ипполитовым-Ивановым. Чайковский очень хорошо передал нежный, слегка грустный характер этой песенки, поручив мелодию засурдиненным скрипкам, играющим в терцию. В противоположность композиторам «Могучей кучки» Чайковский не питал особого пристрастия к образам Востока. Однако немногие образцы его музыки в восточном характере отличаются тонкостью и верностью передачи колорита. «Арабский танец» в этом смысле является своего рода шедевром. В характере его музыки многое указывает на творческое восприятие характерных черт музыки народов Востока. Выдержанное в течение всей пьесы остинатное звучание тонической квинты соль минора у виолончелей и альтов в виде подвижной фигурации, легкая дробь маленького барабана, появляющаяся при выдержанных звуках мелодии, оригинальный рефрен, обрамляющий каждую строфу песни, представляющий собой заунывный мотив кларнета, бас-кларнета и английского рожка, характерный лад, в котором натуральный минор сменяется то гармоническим, то мелодическим, с колебанием минорной и мажорной III ступени,— все эти черты составляют типичные элементы музыки народов Закавказья. В сочетании с грузинской мелодией создается тонкое и красочное звучание. Глубокий лиризм этого танца связан и с самой мелодией, плавной, прихотливо украшенной контрапунктирующими мелодиями.

«Арабский танец» представляет собой «лирический центр» сюиты и в качестве такового оттенен контрастными соседними номерами. Изящное «скерцо» сюиты — «Китайский танец» («Чай») — следует непосредственно за «Арабским танцем». Это — «музыкальный фокус», полный изящества, изобретательной выдумки и оригинальности. Прелесть его кроется в противопоставлении двух крайних регистров оркестра (самых низких звуков фаготов и самых высоких — флейт) и двух контрастных тембров: первой энергичной фразе флейт отвечает церемонная, «кланяющаяся» фраза струнных.

Весь танец построен на игре контрастами, не выходящими из области

---

[34] Тема соло трубы отчасти напоминает мелодию испанского карнавального танца (El bal de plaza), записанную М. И. Глинкой. См. М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Л.— М., 1951, стр. 361.

скерцозной характерности. Он продолжается одно мгновение и оставляет впечатление изящнейшей буффонады.

«Музыкальным фокусом» является и «Танец пастушков» — второе «скерцо» сюиты, но в другом роде. Прелестную, изящную, но не лишенную «степенности» мелодию играют три флейты («свирельки») на фоне легкого пиццикато струнных. Особенностью этой мелодии является внедрение в ее мерное движение украшающих «свистящих взлетов» тех же флейт. В среднем разделе выступает концертирующая медная группа, оттеняющая манерное изящество начального раздела.

Два быстрых танца — «Трепак» и «Танец паяцев» различны по своему национальному колориту. «Трепак» — удалая русская пляска; он построен на теме, близкой к народным плясовым мелодиям, инструментовка его плотная, шумная, многозвучная. Он проносится как вихрь, вводя в сюиту живой задорный дух народно-русской плясовой стихии.

«Танец паяцев» — также быстрый и шумный, но национальный характер его иной: это французский народный танец и в основу его положена песенка «Жирофле-Жирофля». В качестве последнего номера сюиты этот танец более продолжителен и более развернут; он идет с контрастной средней частью — вариацией матушки Жигонь с детишками.

Такова сюита характерных танцев II акта. Нелепая затея постановщиков вывести на сцену «кондитерские изделия» в музыке Чайковского обернулась чудесным видением фантазии, драгоценным слиянием «тонкой филигранной» музыки с симфоническим планом внутреннего строения сюиты, имеющей и свою блестящую интродукцию и свою лирическую часть, два скерцо, интермеццо и финал. Большая ценность и единство всего дивертисмента противоречит его чисто иллюстративному назначению в балете, превращая его в самостоятельное симфоническое произведение.

Своеобразным контрастом по отношению к характерной сюите служат большие вальсы «Щелкунчика», развернутые музыкально-хореографические поэмы, полные глубокого смысла и пленительной красоты. Их три, и каждый из них несет свою драматургическую функцию.

Первый большой вальс звучит в сцене в лесу, по которому проходят Клара и Щелкунчик после одержанной победы над мышиным королем. О «Вальсе снежных хлопьев» написано много, отмечалась его поэтичность и более глубокое значение, чем этого требовал балетный сценарий [35]. Верной представляется нам мысль Ю. Слонимского, характеризующего «Вальс» как песнь о зиме, вызванную потребностью русского художника связать жизнь человека с природой [36]. Об этом же говорит Б. В. Асафьев в своей работе «Русская природа и русская музыка» [37]. Мысль вывести своих героев из мира домашнего быта и семьи и по пути в сказочное царство провести их по живому зимнему лесу, кому бы она ни принадлежала, не могла не пленить Чайковского, в лирическом творчестве которого природа занимает столь важное место. Но «Вальс снежинок» — не только поэма зимы, вьюги, заснеженных русских лесов, но и поэма чувств,

---

[35] Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 261.
[36] Там же.
[37] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 84.

поэма о свободе юных душ, вступающих в жизнь. «Вальс снежинок» — самый «симфонический» из балетных вальсов (употребляем здесь этот термин в противоположность термину «танцевальный», «хореографический»). Он наибольшим образом отдален от танцевальности ритмической и мелодической мерности, характерных для балетного вальса. Занимая в драматургии балета положение симфонической поэмы в танцевальном жанре, сопровождаемой классическими групповыми танцами кордебалета, он по своей музыке свободен и разнообразен. Несмотря на наличие нескольких тем, вальс по существу построен на сопоставлении двух контрастных образов: теме падающего снега, переходящей в коде в тему вьюги, и теме хора без слов, которую можно условно назвать темой «привета природы людям» [38]. Тема падающего снега — причудливая мелодия флейты (в последующих проведениях звучит у скрипок), своими контурами напоминающая фантастический арабеск. Есть в ней и элемент изобразительности, кроющийся в разорванности, отделенности мотивов друг от друга; однако определяющим для нее служит то внутреннее лирическое настроение, которым проникнута эта меланхолическая, мерцающая, ниспадающая и ломаная мелодическая линия. Большое значение имеет здесь гармонизация темы, использующая тонический органный пункт и скользящие хроматические гармонии с фиксацией аккордов двойной доминанты с пониженной терцией. Интересен и оригинален ритм вальса, сочетающий трехдольность с четырехдольностью, вследствие чего особое значение получают синкопы. Особую окраску этой музыке придает звонкий, «холодный» тембр флейты; в дальнейшем, с усилением и убыстрением движения появляются другие стеклянно-звончатые тембры, пассажи кларнетов, флейт, высокие регистры скрипок, арфы и т. п.

Второй образ «Вальса снежинок» — совсем другого плана, хотя он возникает очень органично после широкого развития «темы снега». Превосходная находка Чайковского — включение в хореографический номер хора мальчиков (за сценой), поющего без слов,— подтверждает мысль об обобщенном симфонизме «Вальса». Светлая, спокойная мелодия хора напоминает простой радостный гимн; изложение мелодии в терцию подчеркивает ее идиллически-пасторальный характер. В противоположность изысканной метроритмической структуре «темы снега», ритмика этой хоровой мелодии очень проста и прекрасно укладывается в простой трехчетвертной размер. Радостный характер средней части вальса усиливается последующим варьированием темы в оркестре; особенно красиво и светло звучит ее проведение в соединении тембра струнных с флейтами и колокольчиками.

В репризе «Вальса снежинок» звучание «темы снега» доходит до мощного Tutti, обрываясь бурной каденцией арф («порыв ветра»), когда служит кульминацией вихревого движения танца: трехдольный ритм «сжимается», переходя в двудольный, обе темы звучат одновременно. Самое заключение (Meno mosso, E-dur) подводит к последующим музыкальным

---

[38] Ю. Слонимский называет эту тему «величальной песнью» Кларе, которую ей поет лес. См. «Чайковский и балетный театр его времени», стр. 260.

образам, здесь дан переход к музыке «плаванья по розовому морю надежд», т. е. к Andante II акта. Смягчение, просветление общего колорита связано с переинтонированием «темы снега» в мажор и соединением ее с темой хора, а также с некоторыми тембровыми красками (фигурации скрипок и арф в высоком регистре, перезванивание колокольчиков, флейта пикколо и т. п.). Просветление колорита ассоциируется с направленностью лирического действия: сквозь бурю и вьюгу юные путники идут к царству счастья. Как и предшествующее ему Andante до мажор, «Вальс снежинок» оказывается включенным в единую линию симфонического развития лирической темы балета и занимает важное место в его драматургии.

Совсем другой характер и другое значение имеет второй большой вальс — танец цветов, идущий непосредственно за дивертисментом характерных танцев. В сценарии М. И. Петипа о «Вальсе цветов» сказано очень мало — всего несколько замечаний, имеющих чисто организационное значение, так что идея и содержание его всецело принадлежат композитору. Если «Вальс снежинок» можно назвать поэмой зимы, то «Вальс цветов» — поэма весны, расцвета жизни. Этот вальс тоже можно назвать музыкальной поэмой, но в ней ясно выступает на первый план хореографическое начало,— все темы вальса ярко танцевальны и пластичны. Уже первые призывные фразы и блестящая каденция арф, во время которой кордебалет занимает исходную позицию, проникнуты ритмическим движением. Сам вальс до некоторой степени аналогичен большим массовым танцам «Лебединого озера» и «Спящей красавицы». Он состоит из нескольких разделов, в которых разрабатываются различные темы, чарующие своей мелодической прелестью и пластичностью. Интересно отметить близость тематизма этого вальса и его модуляционного плана вальсу из оперы «Евгений Онегин», а также сходство его первой темы с одной из тем первой части Первой симфонии. Можно предположить, что, работая над произведением, воспевающим детство и юность, Чайковский вспомнил светлые образы произведений, созданных им в молодости.

Последний финальный вальс «Щелкунчика», переходящий в «Апофеоз», следует непосредственно за Pas de deux. Этот вальс также принадлежит к ярко танцевальным номерам балета. Но в противоположность «Вальсу цветов», тематизм которого развернут в чисто лирическом плане, образы финального вальса полны задора, огня и страстной энергии. Петипа в сценарии просил для этого общего для всех участников танца «горячей и увлекательной музыки». Чайковский исполнил это требование. Финальный вальс — блестящий, довольно быстрый танец с контрастными эпизодами, шумный, сверкающий яркостью оркестровых красок. Это — кульминация восторга, упоения молодым счастьем, полноты жизнеощущения.

Финальный вальс переходит в «Апофеоз», музыка которого основана на теме Andante E-dur («плаванье по розовому морю»); это придает «Апофеозу» известный обобщающий смысл — делает его светлым завершением лирического действия балета, пророчащим радостное будущее его юным героям.

Закончив «Щелкунчика», Чайковский писал в письме к племяннику В. Л. Давыдову: «Извещаю тебя, что вчера вечером я окончил черновые эскизы *балета... Балет* бесконечно хуже *Спящей красавицы* — это для меня несомненно...» [39]

Через некоторое время он меняет свое мнение; в письме к брату М. И. Чайковскому читаем: «Странно, пока я писал балет, я все думал, что он неважен, но зато когда начну оперу («Иоланту»), то тут-то покажу себя. А теперь мне кажется, что балет хорош, а опера выходит не особенно. Впрочем, ты по опыту знаешь, что авторы ошибаются в оценке своих произведений во время акта творчества и что тó, что кажется скверно, именно иногда и есть хорошо» [40].

Отзывы подобного рода объясняются общим переутомлением композитора в это время и часто овладевавшими им приступами сомнения в своих творческих силах и боязни «исписаться». В первом из приведенных писем интересно сравнение «Щелкунчика» со «Спящей красавицей». Чайковский очень любил «Спящую красавицу», считая ее одним из лучших своих произведений, и, по сравнению с нею, не видел в «Щелкунчике» той же цельности и стройности целого, той же широкой симфонизации форм и непрерывности симфонического развития.

Но это сравнение не совсем правомерно. «Щелкунчик» при своей близости по сюжету и идее к «Спящей красавице» (и там и здесь действуют злые фантастические силы, препятствующие счастью героев) в качестве балетного произведения представляет собой новый вид хореографического спектакля, отличный по драматургии от «Спящей красавицы». Это — лирико-характеристический балет, и симфоническое развитие выражено в нем в иных формах, чем в «Спящей красавице» — балете лирико-эпическом. Не случайно классический танец, бывший основой «Спящей красавицы», в «Щелкунчике» представлен только тремя большими вальсами и Pas de deux II акта. Все остальное связано с иными формами балетного спектакля — пантомимной сценой, характерным танцем, Pas d'action особого рода (сцена Клары, играющей с Щелкунчиком). Музыкальные формы «Щелкунчика» (кроме классических хореографических номеров) более сжаты и лаконичны, самый музыкальный стиль более филигранный, связанный с миниатюрными формами. Прозрачный, легкий стиль партитуры «Щелкунчика», кое-где (например, в увертюре, в марше) близко подходящий к партитурам Моцарта, не изменяется и в моменты включения «музыкальных фокусов». Изящный, камерный характер партитуры, однако, не мешает своеобразному симфоническому развитию, основанному в 1-й картине на чередовании контрастных эпизодов и взаимодействии контрастных сфер, а в двух последующих картинах выраженному в чередовании эпизодов, близких по жанру, но различных по содержанию. Чайковский создал логичную музыкальную драматургию в двух последних картинах, отличающуюся от драматургии 1-й картины. Опорными точками в ней служат повторения однотипных жанров: Andante и вальса.

[39] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 494.
[40] Там же, стр. 498.

Интересен общий тональный план балета, в котором ясно чувствуется принцип своеобразной тональной замкнутости: балет начинается и кончается в си-бемоль мажоре. Важное значение имеет тональность до мажор, появляющаяся в момент превращения Щелкунчика в Принца, далее ми минор и ми мажор. Детские сцены окрашены в тональную окраску — *ре*, *соль*, *ля* мажор, что находит отражение в сюите танцев II акта.

Острая характеристичность музыкальных образов Дроссельмейера, мышиного царства, отчасти близкая Фее Карабос из «Спящей красавицы», вносит особый оттенок в музыку «Щелкунчика». Настроение «жуткости» и в то же время ироничности, которым пронизана сцена № 7, вносит новое в балетный спектакль, усложняя его.

Балетная реформа Чайковского, начатая им в «Лебедином озере» — лирико-романтическом балете, проявившаяся столь органично в лирико-эпической «Спящей красавице», завершилась созданием нового типа балета, в котором внутренний смысл и большое психологическое содержание детского представления о мире сочетаются с оригинальной формой воплощения в скерцозной музыке. «Щелкунчик» был новым словом в симфонизации балетного спектакля и оказал очень большое воздействие на последующее развитие не только балетной, но и симфонической музыки.

Шестая симфония

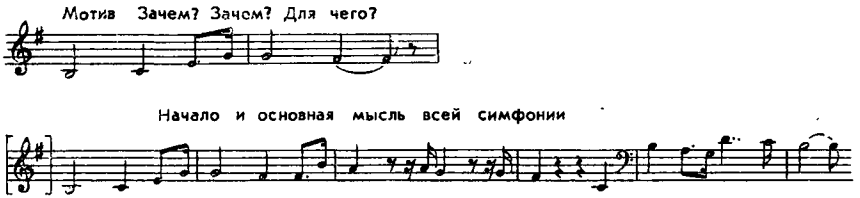
Созданию Шестой симфонии предшествовал длительный и напряженный период подготовки, хотя процесс самого написания занял всего несколько недель. Уже через год после окончания Пятой симфонии и «Гамлета», завершив партитуру «Спящей красавицы», Чайковский задумал новое симфоническое сочинение. В письме К. К. Романову от 29 октября 1889 г. находим такие слова: «Мне ужасно хочется написать какую-нибудь грандиозную симфонию, которая была бы как бы завершением всей моей сочинительской карьеры... Неопределенный план такой симфонии давно носится у меня в голове, но нужно стечение многих благоприятных обстоятельств для того, чтобы замысел мой мог быть приведен в исполнение. Надеюсь не умереть, не исполнивши этого намерения» [1].

Разнообразная творческая работа отодвинула воплощение замысла симфонии на неопределенное время. Лишь в 1891 г. во время путешествия в Америку Чайковский сделал первые наброски нового симфонического сочинения. Замысел «грандиозной» симфонии стал приобретать более конкретный характер. Композитора занимала мысль о программной симфонии под названием «Жизнь», но полной ясности замысел еще не имел. Порой его привлекала идея создания героической симфонии, где утверждались бы светлые образы; иногда же возникала совершенно противоположная концепция и на первый план выступала мысль воплотить в музыкальных образах трагическую сторону жизни — тяжелого пути к смерти.

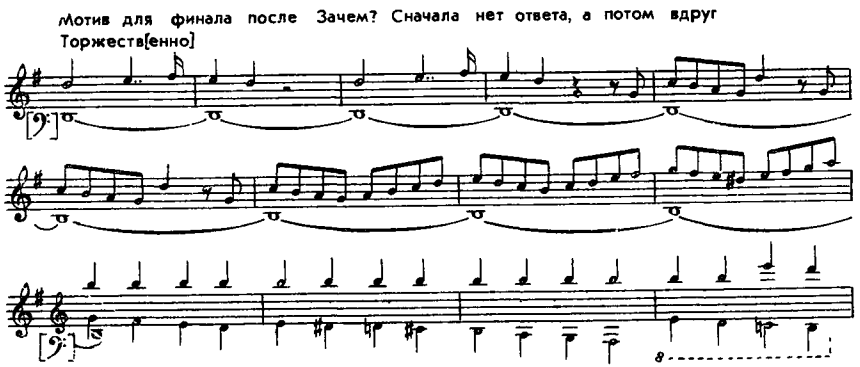
---

[1] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 330.

Среди триумфов и чествований, когда композитор с трудом преодолевал нравственно депрессию, изнемогая от чувства одиночества, он набросал тему в ми миноре. Над нотной записью начертаны слова: «Зачем? Зачем? Для чего? Начало и основная мысль всей симфонии»:



В этой теме объединены декламационная выразительность и мелодическая распевность. Паузы в развитии мотива-зерна, общая нисходящая направленность движения, задержания к аккордовым тонам ми минора, скорбная интонация V—VI и III—II,— все это намечает контуры музыкального образа, проникнутого глубокой печалью. Как видно, с этой темы Чайковский предполагал начать симфонию, и она должна была стать лейтмотивом всего цикла. Последнее подтверждается еще одним наброском с надписью: «Мотив для финала после *Зачем?* Сначала нет ответа, а потом вдруг торжеств[енно]»:

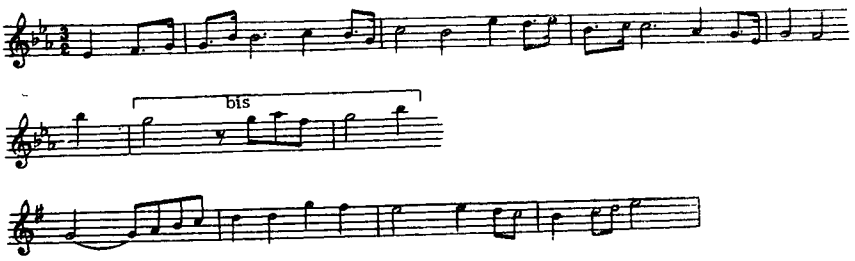


Эта развернутая тема сурово-героического характера до некоторой степени противоположна лейтмотиву. В ней ощущается маршевая ритмика; резко восходящее направление мелодии противостоит нисходящему, поникающему движению в теме «Зачем?».

Однако дальнейшего развития ни тот, ни другой эскиз не получили[2]. В той же записной книжке есть еще наброски; это, как видно, первые зерна будущей симфонии в тональности ми-бемоль мажор:

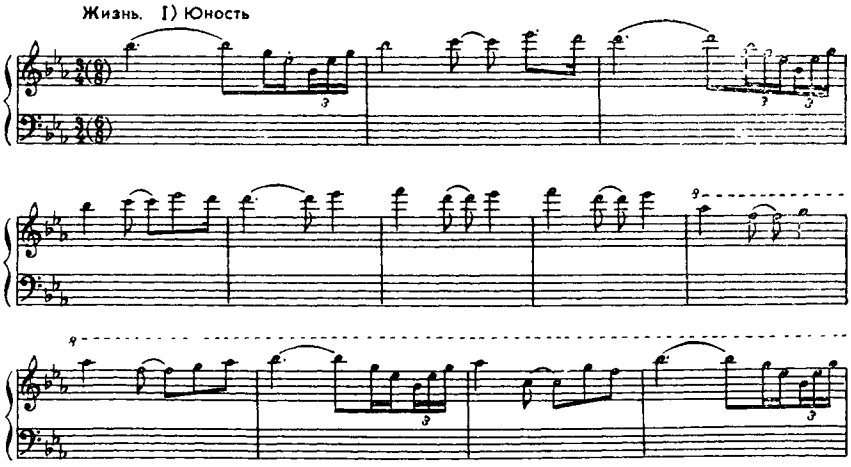
---

[2] Общий характер первого наброска (в особенности некоторые интонации лейттемы) предвосхищает тематизм Шестой симфонии. Вторая же тема (для финала) ближе к тематизму финала Пятой симфонии.



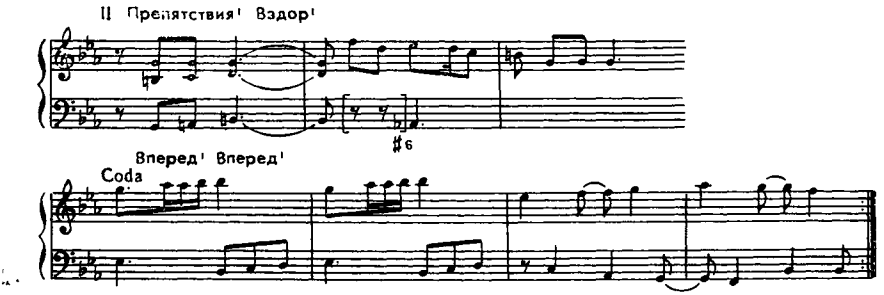
На обратном пути в Европу Чайковский снова занят мыслью о симфонии. В дневнике от 22/10 мая 1891 г. написано следующее: «В 8 часов первый завтрак... Хожу потом по нижней палубе, занимаюсь, читаю. Под занятием разумею эскизы к будущей симфонии» [3]. Эти эскизы были сделаны в тетради с материалами для «Щелкунчика», но листки, не относящиеся к балету, Чайковский вырвал. Несколько набросков предваряются следующей записью: «Дальнейшее суть скиццы к симфонии *Жизнь*. Первая часть — все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал *смерть* — результат разрушения). Вторая часть — любовь; третья — разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)».

Эта программа намечает основную идею будущего сочинения: противопоставление жизни и смерти. Однако наброски, снабженные надписями, не имеют трагического характера. Это, по-видимому, темы для первой части. Та из них, над которой надписаны слова: «Жизнь. 1) Юность» — светлая, радостная, начинается с пентатонического пасторального наигрыша:



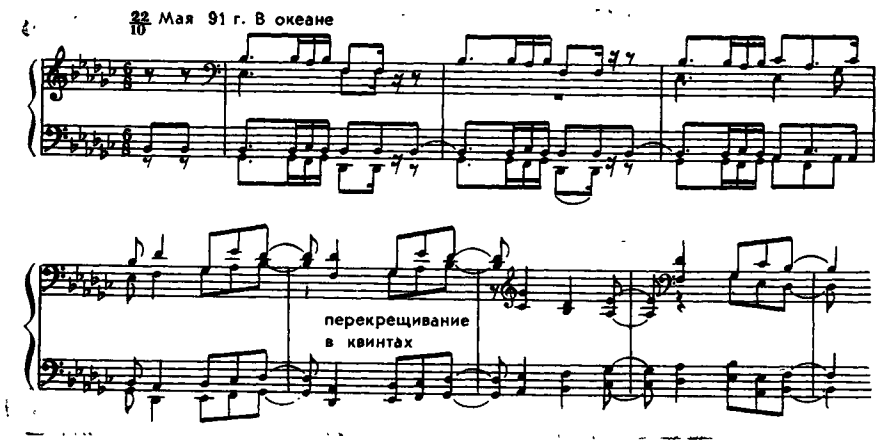
[3] «Дневники П. И. Чайковского». М.— П., 1923, стр. 292.

Далее идет эскиз в до миноре — короткий, энергичный мотив, снабженный надписью: «Препятствия? Вздор!». Третья тема в ми-бемоль мажоре, над ней стоят слова: «Вперед! Вперед!»:



Судя по наброскам и авторским комментариям к ним, первая часть симфонии — «Юность» — должна была звучать бодро, светло. Главной же ее идеей должен был, видимо, стать именно этот призыв: «Вперед! Вперед!»

Еще один эскиз, сделанный на пароходе «Князь Бисмарк», имеет дату «22/10 мая 91 г. в Океане». Он совершенно иного характера: это как бы с трудом развертывающаяся музыкальная мысль в ми-бемоль миноре на $^{6}/_{8}$:



Скорбные, печально-углубленные интонации создают образ, полный отрешенности и какого-то возвышенного страдания. Здесь уже чувствуется близость к будущей Шестой симфонии. Но после этого работа над симфонией временно прекращается. Однако летом этого же года, сочиняя оперу «Иоланта», Чайковский набросал еще несколько тем «для финала симфонии в Es-dur». Они не вошли в симфонию. Эти наброски показывают, что композитор хотел создать в финале не образ разрушения, но победы жизни и человеческой воли.

По-видимому, именно летом 1891 г. Чайковский пришел к оптимистической концепции симфонии. Возможно, что в этом сыграла какую-то роль работа над «Иолантой», оперой, прославляющей могучую силу любви. Только закончив оперу, Чайковский приступил к симфонии; работа растянулась почти на весь 1892 г. Однако сочиненная в эскизах симфония не удовлетворила композитора, и он прекратил ее оркестровку. Впоследствии он переделал первую часть в концерт для фортепиано с оркестром. После смерти Чайковского С. И. Танеев обработал оркестровые эскизы медленной части и финала в виде «Анданте и финала» для фортепиано с оркестром, как бы дополняющих одночастный концерт № 3.

Эскизы симфонии Es-dur, фрагмент партитуры, сделанной самим Чайковским, оставались в архиве композитора до последних лет. В 1951—1955 гг. С. С. Богатырев реставрировал симфонию в виде оркестрового сочинения в 4-х частях, воспользовавшись всеми имеющимися материалами, в том числе набросками скерцо и фортепианной его редакцией (ор. 72, № 10). Симфония была сыграна впервые 7 февраля 1957 г. оркестром Московской областной филармонии под управлением М. Н. Тэриана[4].

Музыка симфонии ми-бемоль мажор как в виде фортепианного концерта, так и в восстановленной оркестровой редакции, подтверждает мысль об оптимистической концепции произведения. Но симфония не вполне удалась композитору; она заставила его обратиться к типу лирико-жанрового цикла, созданному им в 70-е годы. Многое здесь напоминает Вторую и Третью симфонии, хотя в поздней симфонии нет непосредственности и свежести лирического материала, нет и непринужденности развития тематизма, типичных для ранних симфоний. И все же Чайковский отнесся к своей симфонии с излишней строгостью. Его, по-видимому, удручала мысль, что она оказалась не тем произведением, которым он мечтал подвести итог своей творческой деятельности.

В конце 1892 г. после петербургской премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика» композитор уехал за границу. В письме к племяннику В. Л. Давыдову, посланном из Берлина, где Чайковский прожил три дня, он охарактезовал свою новую симфонию резко отрицательно: «Эти дни я предавался важным и чреватым последствиями помышлениям. Просмотрел я внимательно и, так сказать, отнесся объективно к новой своей симфонии, которую, к счастию, не успел инструментовать и пустить в ход. Впечатление самое для нее не лестное, т. е. симфония написана просто, чтобы что́-нибудь написать, — ничего сколько-нибудь интересного и симпатичного в ней нет. Решил выбросить ее и забыть о ней. Решение это бесповоротно, и прекрасно, что оно мной принято. Но не следует ли из этого, что я вообще выдохся и иссяк? Вот об этом-то я и думал все эти три дня»[5].

В более позднем письме (от 11 февраля 1893 г.) к тому же адресату Чайковский еще более решительно определяет неудавшуюся симфонию:

---

[4] Первая мысль о реставрации симфонии принадлежала Б. В. Асафьеву, который, однако, не успел выполнить работу восстановления симфонии. Подробнее об этом см.: С. Богатырев. От редактора.— П. Чайковский. Симфония ми-бемоль мажор. Партитура. М., Музгиз, 1961, стр. 5—11.

[5] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 523—524.

«...в ней мало хорошего,— пустая игра звуков, без настоящего вдохновения» [6].

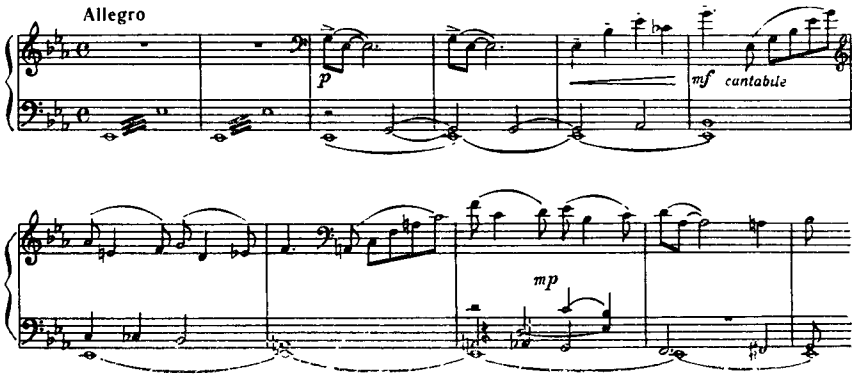
Стремление композитора воплотить в симфонии оптимистическую концепцию жизни человеческой натолкнулось в это тяжелое для него время на невозможность правдиво передать в музыке замысел. Он был вынужден обратиться к привычным и знакомым музыкальным образам и приемам развития. Симфония, несмотря на мастерство композитора, все же не может встать в один ряд с Пятой и Четвертой. Ее место, скорее, рядом со Второй и Третьей. Появившись на свет после Пятой симфонии и «Пиковой дамы», она оказалась своеобразным анахронизмом. Видимо, в 90-е годы тема «Жизнь» у Чайковского могла воплотиться лишь в трагедийной концепции. Но, как и все сочинения Чайковского, симфония обладает многими привлекательными чертами и прежде всего обаятельным тематизмом. Образы симфонии легко можно разделить на три группы: лирические, лирико-патетические и жанровые. Распределение тематического материала, функция частей в цикле напоминают драматургию первых симфоний Чайковского: лирико-драматическая первая часть, спокойно-мечтательная вторая, блестящее фантастическое скерцо и яркий, народно-жанровый финал, увенчанный энергичной, жизнерадостной кодой.

Драматическое начало в музыке симфонии Es-dur не становится определяющим фактором развития. В финале перед репризой неожиданно появляется трагический речитатив, отчасти предвосхищающий образы Шестой симфонии; однако он никак не подготовлен и не имеет дальнейшего развития. Есть черты драматизма и в разработке первой части, в которой образы экспозиции изменяются. Но и в ней нет настоящего столкновения контрастных начал, нет и генеральной драматической кульминации. Реприза первой части вовсе не содержит ничего драматического. Общий колорит музыки симфонии заставляет видеть в ней еще одну разновидность лирико-жанровой симфонии в творчестве Чайковского.

В первой части, наряду со знакомыми по предшествующим произведениям образами и темами, есть и новый героически-волевой элемент. Он проявляется в теме главной партии, с которой непосредственно и начинается симфония. Но эта тема не очень типична для Чайковского, а скорее напоминает тематизм зрелого Глазунова (Восьмая симфония). Тема, порученная вначале двум фаготам, начинается (вопреки обыкновению Чайковского в главной партии давать затактовое начало) с сильной доли такта мотивом утверждения энергичной интонации нисходящей большой терции от III ступени к тонике. Не менее оригинален второй мотив энергичного подъема на дециму по звукам тонического трезвучия Es-dur с низкой VI ступенью, благодаря чему в качестве заключающей интонации выступает увеличенная квинта *до-бемоль — соль*. Эти два мотива дополняют друг друга и составляют первое звено темы. Второе звено использует один из более ранних набросков. Это — секвенция из синкопированных мотивов, образующих нисходящий «мнимый» голос. Сочетание направления движения в первом и втором звеньях темы с равновесием в них (энергичное вос-

[6] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 532.

хождение уравновешивается плавным нисходящим движением второго звена) не создает внутренней контрастности:



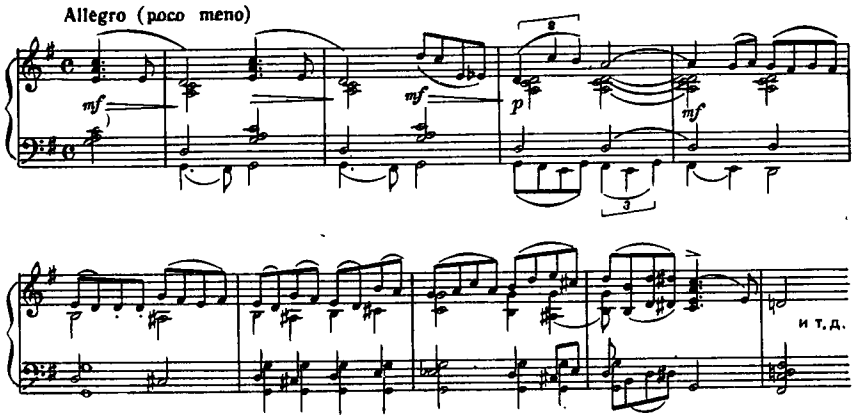
В главной партии рождается волевой образ, утверждающий лирико-патетический характер музыки, что еще сильнее подчеркнуто во втором проведении (струнные), где секвенция несколько расширена вверх.

Главная партия имеет существенное значение не только для тематизма первой части, но и других частей. Интонация нисходящей большой терции звучит и в теме скерцо и в теме финала, становясь своеобразной лейтинтонацией всего цикла. В разработке Allegro тема главной партии приобретает иной характер, изменяющий ее лирико-патетический, светлый колорит. В первой фазе разработки тема звучит мрачно и таинственно. Деревянные духовые инструменты играют ее в низком регистре, устойчивая тоническая гармония, бывшая ее основой, расшатывается — нижний голос интонирует VII низкую ступень соль мажора, благодаря чему образуется доминант-секундаккорд тональности до минор (параллели главной). Меняется характер и второго мотива темы: он превращается в образ тревожного сигнала медных.

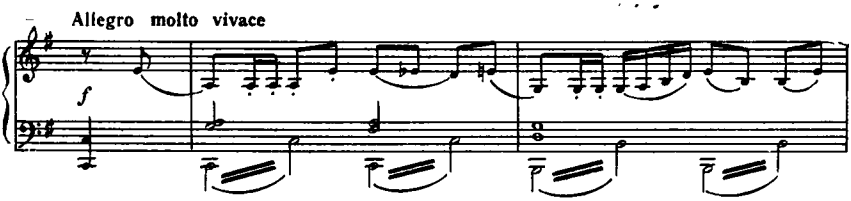
В разработку введен лирический эпизод, контрастирующий предшествующему драматическому нагнетанию (три такта до цифры 15). Эпизод вырастает из основного мотива второго звена темы. Пользуясь свободным секвенционным развитием, Чайковский достигает довольно яркой лирической кульминации с типичными для него замедленным нисхождением от верхнего тонического звука и перестановками мотивов.

Несколько необычна для симфонизма Чайковского тема побочной партии первой части, хотя интонационно она не представляет собой что-либо нового. Ее лирика заставляет вспоминать элегически просветленные интонации, которыми охарактеризован, например, образ Княжича в опере «Чародейка». Побочная партия вообще не играет большой роли в развитии Allegro, она и по природе своей не может служить материалом для лирической кульминации, типичной для симфонизма Чайковского. Эта тема не выходит из сферы сердечной, приветливой лирики, она неспособна выразить могучий порыв чувств, страстность и самозабвение. Особенность

этой мелодии придает ритмика, разнообразная и выразительная, благодаря чему мелодия в целом получает скорее декламационный, чем песенный характер:



После двух проведений новое изложение темы внезапно прерывается резким аккордом субдоминанты соль мажора, после которого развертывается заключительная партия плясового характера. Задорный, веселый мотив, развитый секвенционно, неоднократно повторяется, каждый раз варьируясь по-новому:



Заключение экспозиции построено на оригинальной каденции с гармоническими ходами, похожими на аналогичные ходы в финале Второй симфонии: и тут и там ясно выступают элементы увеличенного лада. Обыгрывание этих элементов придает своеобразие заключению экспозиции.

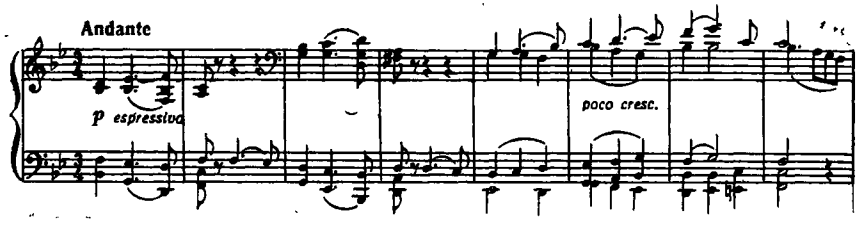
В целом экспозиция первой части симфонии ми-бемоль мажор напоминает экспозицию первой части Третьей симфонии: главная партия со средним разделом на новом материале, неразвернутая побочная партия лирического характера и большая заключительная партия, основанная на плясовых ритмах.

Анализ разработки наводит на мысль, что в этом разделе композитор имел намерение драматизировать музыку. Может быть, именно в разработке должна была найти отражение борьба контрастных сил? Изменение темы главной партии, о чем уже говорилось выше, вносит контраст напряженно развивающегося первого раздела разработки с лирическим эпизо-

дом. Однако после сопоставления контрастных разделов Чайковский не счел нужным создать вторую кульминацию драматического характера, вследствие чего разработка потеряла точку, к которой было бы устремлено драматическое развитие. После лирического эпизода усиливается энергия движения, появляются маршеобразные ритмы, все это ведет к репризе, которая образует новую фазу развития, однако не драматическую, а скорее героико-патетическую. В репризе усилен контраст между темами главной и побочной партий, в конце утверждаются волевые, энергичные интонации. Бодрые, жизнерадостные чувства получают доминирующее значение. Проведение второго мотива главной партии в увеличении у медных в коде придает окончанию первой части торжественно-блестящий характер. Он особенно эффектен в Третьем фортепианном концерте, где ему способствует каскад октав в партии солиста [7].

Вторая часть симфонии — красиво звучащее Andante — могла бы занять место скорее в сюитном, чем в симфоническом цикле. Вторую часть можно назвать «лирическим ноктюрном», в ней выдержан единый характер музыки и господствует одно настроение. Средняя часть трехчастной формы несколько выделена благодаря новой теме и другой тональности, но она не образует контраста по отношению к крайним. Мечтательно-созерцательное настроение типично для всех образов.

Первая тема Andante — медленно развертывающаяся спокойная мелодия, не имеющая яркой кульминации; она течет несколько лениво, ее безупречное, внутренне завершенное строение способствует совершенству идеального светлого образа:

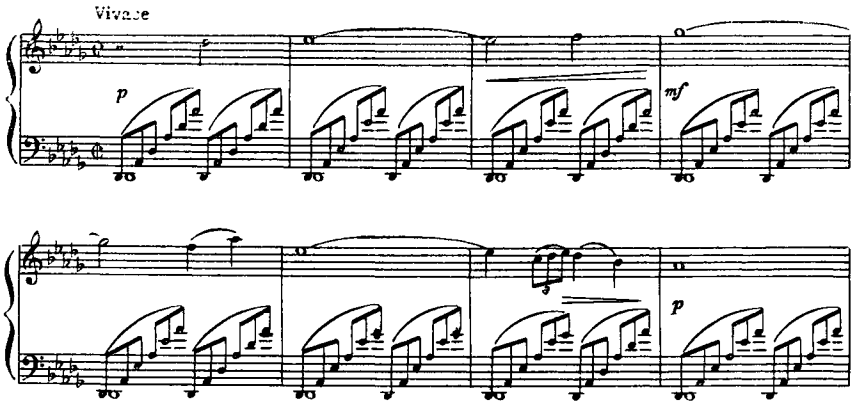


Тема средней части широко развита, она вносит в музыку оживление. Образ средней части более эмоционален, и развитие его более динамично. Но сама тема не оригинальна. Ее начальные интонации, широко распетые, с нисходящей секстой, как и дальнейшее плавно-кантиленное развертывание, несколько напоминают красивые итальянские оперные мелодии.

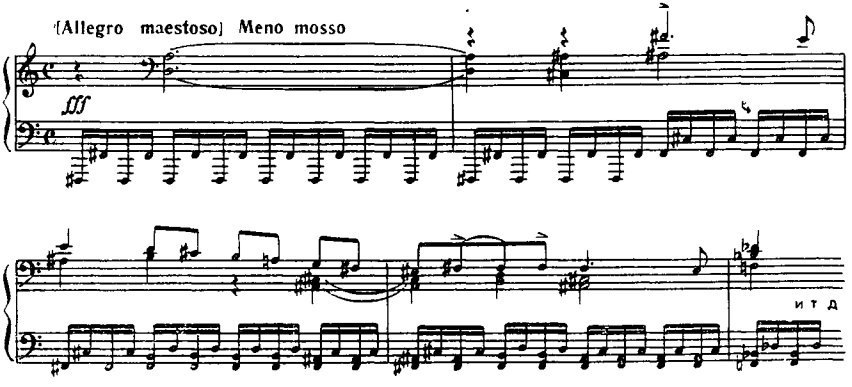
Третья часть симфонии, как и обычно в скерцо у Чайковского, соединяет причудливую фантастику с сердечной лирикой. Главная тема своим текущим, «журчащим» колоритом несколько напоминает тему скерцо Третьей симфонии. В среднем разделе звучит оригинально трактованная мелодия шуточной украинской песни «Журавель», ранее использованной

[7] В Третий фортепианный концерт Чайковский ввел большую каденцию солиста перед репризой, в которой разрабатываются все темы экспозиции. Она служит второй разработкой.

в финале Второй симфонии. Но здесь образ имеет совершенно другой характер — как бы плывущая на красиво колышущемся фоне лирическая мелодия с контурами песни «Журавель»:



Наряду с первой частью в цикле наиболее интересен финал в форме рондо-сонаты с эпизодом вместо разработки. По-видимому, по первоначальному замыслу роль финала в цикле должна была стать очень значительной. Здесь должны были столкнуться контрастные образы. Однако в эскизах финала драматический элемент отсутствует. Почти все образы финала выражают бодрость духа. Такова мало индивидуализированная главная тема в виде быстрого шествия -марша, тема побочной партии в духе удалой молодецкой песни[8], тема эпизода, соединяющая в себе черты песни-марша и скерцо. Этим светлым образам противопоставлен лишь драматический речитатив перед репризой. Но уже говорилось о некоторой «чужеродности» его в музыке финала. Отдельно взятый речитатив очень выразителен:



[8] Эта тема произошла от одного из первоначальных набросков, см. пример стр. 405.

Финал напоминает пятую часть Третьей симфонии, а также финал Первой симфонии. С финалом Третьей его роднит импозантный характер главной темы жанрового происхождения (здесь — марш, в Третьей симфонии — полонез), общий блестящий стиль изложения, форма рондо-сонаты с эпизодом на новой теме в центре. Общность с финалом Первой симфонии выражается в аналогичной трактовке побочной партии. Как и в Первой симфонии, побочная партия здесь — задорная, веселая песня в народном духе; она так же, как в Первой, служит основой блестящей, громкой коды, заменяющей репризу побочной. Так неожиданно сблизились самое раннее из симфонических сочинений Чайковского с предпоследним; сочинение 60-х годов с произведением, возникшим в начале 90-х годов.

Трудно сказать, каким получился бы финал симфонии в окончательной редакции, если бы Чайковский довел работу до конца. Может быть, он развил бы и углубил контраст жанровых образов и драматического речитатива. Намеченный в эскизах контраст не перерастает в конфликт, оставаясь простым и в какой-то мере случайным сопоставлением. Жизнерадостный, народножанровый финал в своем сохранившемся виде утверждает идею радости жизни и победу человеческой энергии.

●

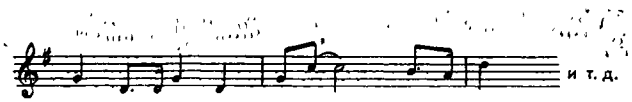
Конец 1892 г. и начало 1893 г. Чайковский провел в разъездах. Через неделю после премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика» композитор, как уже упоминалось, выехал за границу. Он прожил три дня в Берлине, побыл в Монбельяре у Фанни Дюрбах, потом направился в Париж, где пробыл до 28 декабря 1892 г. Далее его путь лежал в Бельгию, где в Брюсселе состоялся симфонический концерт из его произведений, которым он сам дирижировал. Гонорар от этого концерта композитор пожертвовал в пользу нуждающихся артистов. Он очень тосковал по дому, но вернуться сразу после концерта не смог: в Одессе оперная труппа антрепризы И. Н. Грекова готовила к постановке «Пиковую даму», и он обещал присутствовать на репетициях и первом спектакле. Кроме того, Чайковский дал согласие дирижировать в Одессе симфоническими концертами из своих произведений. 19 января 1893 г. «Пиковая дама» прошла в Одессе с большим успехом, публика восторженно приветствовала композитора. В честь Чайковского устраивались собрания, банкеты; газеты писали о нем и его сочинениях в самом хвалебном тоне [9]. Во время пребывания композитора в Одессе художник Н. Д. Кузнецов написал его портрет. Чайковский стоит, опираясь правой рукой на раскрытый клавир «Пиковой дамы», с задумчивым и печальным лицом, взор его как бы устремлен в глубь души. По устным легендам, сохранившимся в Одессе, набросок портрета был сделан художником на репетиции «Пиковой дамы» в зале Оперного театра. Сам компо-

---

[9] Чайковский писал брату Модесту Ильичу из Каменки 28 января 1893 г.: «Жаль, что ты не можешь иметь под рукой одесских газет,— ты бы узнал, до чего преувеличенно Одесса относилась к моим заслугам. Много было невыносимо тяжелых часов (например, торжественный обед в Английском клубе), но много и отрадных. Если б когда-нибудь хоть десятой доли того, что было в Одессе, я мог удостоиться в столицах! Но это невозможно, да, впрочем, и не нужно»,— П. И. Чайковский. **Письма к близким, стр. 529.**

эитор остался очень доволен портретом и назвал его в письме Модесту Ильичу «удивительнейшим». М. И. Чайковский неоднократно отмечал верность схваченного художником образа композитора. Он писал: «Художник, незнакомый с внутренней жизнью Петра Ильича, чутьем вдохновенья угадал трагизм его настроения этой поры и с глубокой правдой изобразил тó, что в слабой степени я в силах передать здесь. Зная, как я знал брата, могу сказать, что лучшего, более верного, более потрясающего жизненного изображения — я не знаю» [10]. В другом месте своей книги М. И. Чайковский, говоря о трагическом облике композитора в момент его пребывания в Париже весной 1891 г., где он дирижировал концертами, отсылает читателя к портрету Кузнецова. Он пишет: «С холодным, мрачным выражением глаз, покрасневший от возбуждения, с какой-то горькой усмешкой во рту, таким, каким его захватывающе жизненно изобразил художник Кузнецов на портрете Третьяковской галереи, вижу я Петра Ильича во время этого краткого сожития в Париже» [11].

Из Одессы Чайковский ненадолго заезжал в Каменку и 3 февраля 1893 г. был уже в Клину. На следующий день — 4 февраля он начал писать Шестую симфонию. 9 февраля были закончены эскизы первой части; 10 февраля он сочинил третью часть до середины. В этот день он написал брату Анатолию Ильичу: «Я теперь весь полон новым сочинением (симфонией), и мне очень трудно отрываться от этого труда. Кажется, что у меня выходит лучшее из всех сочинений» [12]. В черновой рукописи симфонии есть запись: «Сегодня, 11 февраля, уезжаю. Когда вернусь, первое дело сочинить конец, т. е. марш G-dur на тему:



в торж[ественно] ликующем роде. Потом уже сделать первое изложение марша в C-dur, начало коего на этой стр[анице], а также повторение скерцо с изменением педалью на D» [13].

Но Чайковскому пришлось оторваться от сочинения симфонии, так как он должен был выступить в симфоническом концерте в Москве в пользу вдов и сирот артистов. Программа состояла из его собственных произведений. Тогда впервые прозвучала в Москве увертюра-фантазия «Гамлет». 16 февраля Чайковский вернулся в Клин, где, по-видимому, продолжил работу над третьей частью симфонии. 25 февраля ему снова пришлось

---

[10] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, стр. 599. Сам композитор писал о портрете 27 января В. Е. Маковскому: «Познакомился с художником *Н. Д. Кузнецовым*, который пожелал написать мой портрет, что он и исполнил, как говорят другие и как мне кажется самому, необыкновенно удачно... Портрет писался спешно, и потому в нем, может быть, нет желательной законченности в деталях, но по экспрессии, жизненности, реальности он, если не ошибаюсь, в самом деле замечателен».— «Советская музыка», 1939, № 8, стр. 57.

[11] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, стр. 431.

[12] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 532.

[13] См. автограф симфонии. Архив Дома-Музея П. И. Чайковского (№ 68, папка XXIII).

уехать в Москву, чтобы послушать сюиту «Из детской жизни» молодого композитора Г. Конюса, произведение, которое ему очень нравилось. Трудно точно сказать — что́ именно в симфонии сочинил Чайковский в период между 28 февраля (он в этот день вернулся в Клин) и 4 марта, днем его следующего отъезда в Москву для участия в симфоническом концерте РМО. Известно, что в эти дни он написал квартет для голосов «Ночь» по фантазии Моцарта (дата на рукописи 3 марта). После московского концерта ему пришлось выехать в Харьков для выступлений с оркестром местного отделения РМО (14 марта). Лишь 18 марта Чайковский вернулся домой и снова мог взяться за симфонию. 24 марта эскизы всего произведения были закончены. Порядок сочинения был, по-видимому, следующий: первая часть, третья часть, финал и вторая часть. Если принять во внимание время, в которое были сделаны эскизы симфонии, то можно насчитать самое большее 28 дней (хотя возможны и 24 дня). Трудно представить, что подобное произведение могло быть сочинено в столь короткий срок. Скорее всего симфония была обдумана значительно раньше начала февраля 1893 г. Есть свидетельство, подтверждающее это предположение. В письме В. Л. Давыдову от 11 февраля 1893 г. Чайковский пишет: «Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии (перед этим композитор сообщает об уничтожении симфонии Es-dur.— *Н. Т.*), на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой... Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал. Теперь, возвратившись, сел писать эскизы, и работа пошла так горячо, так скоро, что менее, чем в четыре дня, у меня совершенно готова была первая часть и в голове уже ясно обрисовались остальные части. Половина третьей части уже готова. По форме в этой симфонии будет много нового, и, между прочим, финал будет не громкое аллегро, а наоборот, самое тягучее *Adagio*. Ты не можешь себе представить, какое блаженство я ощущаю, убедившись, что время еще не прошло и что работать еще можно. Конечно, может быть, я и ошибаюсь, но кажется, что нет» [14].

Исходя из этого письма, можно предположить, что Шестая симфония зародилась в те тяжелые и грустные три дня в Берлине, когда композитор, по его словам, предавался «важным и чреватым последствиями помышлениям». Последующее путешествие в Монбельяр и странствования, вероятно, способствовали процессу созревания замысла гениальнейшего творения Чайковского.

После окончания эскизов симфонии в работе Чайковского наступил большой перерыв — до 20 июля, когда он вернулся в Клин после продолжительного отсутствия. В мае и начале июня он участвовал в торжествах по случаю избрания новых докторов музыки Кембриджского университета, одним из которых был он сам; по пути в Россию он заезжал в Париж и в Иттер в Тироле к Софии Ментер, а потом гостил в Гранкино и в Уколове у старшего брата.

---

[14] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 532.

Оркестровка симфонии заняла около месяца. К 1 августа была готова партитура первой и второй частей и начата третья; 12 августа Чайковский окончил все; 19 августа симфония была полностью подготовлена к печати.

Как известно, первое исполнение Шестой симфонии состоялось в Петербурге 16 октября 1893 г. под управлением автора. Название ее «Патетическая» было дано композитором по совету брата Модеста Ильича и вписано им самим в автограф партитуры на титульном листе рядом с посвящением В. Л. Давыдову.

Чайковский горячо любил свою последнюю симфонию. В день окончания партитуры он сообщил П. И. Юргенсону: «Я никогда в жизни не был еще так доволен собой, так горд, так счастлив сознанием, что сделал в самом деле хорошую вещь!» [15]. В письме брату Анатолию Ильичу от того же числа он писал: «Симфонией я очень горжусь и думаю, что это лучшее мое сочинение» [16]. Еще раньше, работая над оркестровкой, он написал В. Л. Давыдову: «Я положительно считаю ее (симфонию.— *Н. Т.*) наилучшей и, в особенности, *наиискреннейшей* из всех моих вещей. Я ее люблю, как никогда не любил ни одно из других моих музыкальных чад» [17].

Первое исполнение, несмотря на средний успех, не разочаровало композитора, он продолжал оставаться уверенным в высоком совершенстве своего произведения. «С этой симфонией происходит что-то странное! — писал композитор через два дня после концерта П. И. Юргенсону.— Она не то чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение. Что касается меня самого, то я ею горжусь более, чем каким-либо другим моим сочинением» [18].

После смерти Чайковского, последовавшей через девять дней после первого исполнения, сыгранная под управлением Э. Ф. Направника, Шестая симфония произвела на публику огромное впечатление, усугубленное чувством горечи утраты. В Москве первое исполнение состоялось 4 декабря 1893 г. под управлением В. И. Сафонова.

●

Музыкальные критики и исследователи творчества Чайковского касались вопроса программности Шестой симфонии. Основываясь на словах Чайковского в цитированном нами письме к В. Л. Давыдову, где композитор говорит, что пишет программную симфонию, многие считают последнее сочинение Чайковского программным. Аргументом служит и то место в «Летописи» Н. А. Римского-Корсакова, где сказано, что Чайковский в ответ на заданный Римским-Корсаковым вопрос: не программна ли его симфония, сказал, что программа существует, но он не намерен ее опубликовывать [19]. В многочисленных современных статьях и особенно в работах зарубежных писателей содержание Шестой симфонии нередко связывается с личными, интимными сторонами жизни Чайковского. Нам пред-

[15] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М., 1952, стр. 269—270.
[16] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 547.
[17] Там же.
[18] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 273.
[19] См. Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 193.

ствляется более верной точка зрения, высказанная Б. В. Асафьевым и поддержанная рядом советских музыковедов, что программность Шестой симфонии надо понимать в более широком и обобщенном плане. Известно, что Чайковский толковал проблему программности в музыке очень расширительно и, по сути дела, отождествлял ее с понятием музыкального *содержания*. В известном письме к Н. Ф. фон Мекк от 5/17 декабря 1878 г. он писал: «Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то, с нашей широкой точки зрения, всякая музыка есть программная» [20]. Отталкиваясь от этой мысли, он пытался разъяснить Н. Ф. фон Мекк программу своей Четвертой симфонии, впрочем оговорившись, что выразил ее очень приблизительно. Вероятно, в этом обобщенном и условном смысле надо понимать и слова композитора в цитированном письме к В. Л. Давыдову: «Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью» и т. д. Не следует искать в Шестой симфонии сюжета, тем более сценария. И хотя образное содержание симфонии в достаточной мере позволяет судить о чувствах, мыслях и настроениях, выраженных в музыке, оно, с другой стороны, в большой мере обобщенно. Содержание в ней выражено специфическими средствами музыкального искусства.

Общность некоторых тем симфонии с оперными или романсовыми образами Чайковского может позволить сделать некоторые выводы о значении тех или иных моментов симфонии, но этот аргумент, учитывая многозначность музыкальных образов, должен всегда использоваться с очень большой осторожностью. В характеристике этого гениального произведения правильнее исходить из более общих предпосылок. Одной из них можно считать связь Шестой симфонии с проектировавшейся симфонией «Жизнь». Можно согласиться с утверждением ряда исследователей, что в Шестой симфонии отразился замысел симфонического произведения «Жизнь», как бы подводящего итоги творческого пути композитора. В воспоминаниях некоторых лиц, близких композитору, высказана мысль, что Чайковский запечатлел в музыкальном развитии симфонии свой жизненный путь. Например, А. В. Панаева приводит рассказ двоюродной сестры Чайковского А. П. Мерклинг, вместе с которой он возвращался домой с концерта 16 октября: «Он спросил ее, поняла ли она, что выражает его новая симфония. Она ответила, что, кажется, он описал в ней свою жизнь.

— Да, ты угадала,— обрадовался он и начал ей объяснять ее. Первая часть — детство и смутные стремления к музыке. Вторая — молодость и светская, веселая жизнь. Третья — жизненная борьба и достижение славы...» и т. д. [21]

Это свидетельство при всей его искренности очень наивно. По-видимому, если даже слова Чайковского верно переданы, композитор приспосабливался к своей собеседнице. Трудно связать трагическую первую часть

---

[20] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, М., 1962, стр. 513.
[21] Сб. «Воспоминания о Чайковском». М., 1962, стр. 295.

симфонии с темой «детства». В какой-то мере допустима лишь трактовка третьей части как обобщенного образа жизненной борьбы.

Но есть более серьезное и заслуживающее внимания свидетельство М. И. Чайковского. В письме к чешскому музыковеду Р. Батке, написанном в 1907 г., он писал о Шестой симфонии: «Вы хотели бы узнать программу Шестой симфонии, но, к сожалению, я ничего не могу Вам сообщить, так как брат держал ее в своих мыслях. Он унес эту тайну с собой в могилу. Но если Вы все-таки хотите знать, что́ я могу об этом сказать, я сообщу Вам то немногое, что я узнал от брата. Мне кажется несомненным, что то, что я напишу Вам, содержит правдоподобное толкование.

Первая часть представляет собой его жизнь, сочетание страданий, душевных мук с непреодолимым томлением по Великому и Возвышенному; с одной стороны, борьбу со страхом смерти, с другой — божественную радость и преклонение перед Прекрасным, перед Истиной, Добром, всем, что сулит нам вечность и небесное милосердие. Так как мой брат бо́льшую часть своей жизни был ярко выраженным оптимистом, он закончил первую часть возвращением второй темы.

Вторая часть, по моему мнению, представляет собой ту радость его жизни, которая не может сравниться с преходящими, мимолетными радостями нашей повседневной жизни, радость, музыкально выраженную необыкновенным пятидольным размером.

Третья часть свидетельствует об истории его развития как музыканта. Это не что иное, как шалость, игра, развлечение в начале его жизни до двадцатилетнего возраста; но потом все это делается серьезнее и кончается достижением мировой славы. Ее и выражает триумфальный марш в конце.

Четвертая часть — состояние его души в последние годы жизни — горькие разочарования и глубокие страдания. Он приходит к мысли, что слава его как художника преходяща, что сам он не в состоянии побороть свой ужас перед вечным Ничто, тем Ничто, где всему, что он любил и что он в течение всей жизни считал вечным, угрожает бренность.

Смысл моего объяснения последней части подтверждается документами. Мой брат много раз говорил об этом в письмах» [22].

Эта программа (если то, что написано в цитированном письме, можно назвать программой) почти не содержит сюжетных мотивов в обычном понимании. В сущности, приведенные М. И. Чайковским пояснения к музыке симфонии не выходят за пределы общих понятий и идей, за исключением описания третьей части, наиболее «программно» истолкованной. Возвращаясь к содержанию симфонии, охарактеризованному самим автором как «субъективное», не приходится сомневаться в чисто личном импульсе происхождения симфонии. Да и прежние высказывания Чайковского о сочинении симфонии как о чисто лирическом процессе, когда автор испытывает «неопределенные ощущения», создавая «музыкальную исповедь души, на которой много накипело», доказывают это [23].

---

[22] Письмо М. И. Чайковского к д-ру Р. Батке на немецком языке, цитируется в книге: Franz Zagiba. Tschaikovskiy. Wien, 1953, S. 328.

[23] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII, стр. 124.

Однако даже субъективные переживания и ощущения великого художника — и в этом сила гения — никогда не могут иметь значение чисто личного, связанного лишь с ним одним. Шестая симфония никогда не приобрела бы мирового художественного значения, если бы в ней не отразились мысли, чувства и настроения, типичные для многих людей начала 90-х годов XIX в. и если бы в ней не были поставлены общечеловеческие вопросы, способные волновать спустя много лет после появления этого произведения. Философско-этическое значение Шестой симфонии не менее велико, чем чисто лирическое. Впрочем, эти две стороны неотделимы.

Вечный антагонизм жизни и смерти отражен в целом ряде художественных произведений различных эпох. Творения И.-С. Баха, «Реквием» Моцарта, симфонии Бетховена, си-бемоль-минорная соната Шопена, цикл «Песен и плясок смерти» Мусоргского, произведения Листа, Вагнера, Брамса и Малера по-разному раскрывают эту трагическую проблему. Для Чайковского, в раннем возрасте столкнувшегося со смертью, потерявшего горячо любимую мать, смерть всегда представлялась страшной, фатальной силой, врывающейся в жизнь людей и беспощадно уничтожающей все любимое и дорогое. Он ненавидел смерть всеми силами души и не мог относиться философски спокойно к мысли, что всему живущему придется когда-нибудь умереть, что только природа вечна и, согласно ее основному закону, в ее лоне смерть одних существ порождает жизнь других. Всей силой души, всем существом своим он любил жизнь и жадно упивался ею. Трагедия извечного, непримиримого контраста жизни и смерти, яростная борьба жизни против смерти отражена в его произведениях трагедийного характера с самых ранних лет творчества («Ромео и Джульетта»). С великой радостью обращался он к темам и сюжетам, прославляющим природу, создавал дивные музыкальные образы, полные жизни. Не потому ли такой важной темой его творчества стала любовь, великая сила жизни, побеждающая все препятствия и несущая свет и радость? Любовь враждебна смерти, любовь есть жизнь — эта мысль его любимого писателя Льва Толстого, столь созвучная его собственному мировосприятию, пронизывает собой все его творчество. Жизнь в представлении Чайковского есть непрекращающаяся борьба со смертью, выраженная в самых разнообразных формах. Но все, что составляет область Прекрасного в жизни,— Красота, Истина, Любовь, Мудрость — сталкивается с силами разрушения, уничтожения. Созданная им прекраснейшая поэма о любви Ромео и Джульетты, которая оказалась сильнее смерти, была для него выражением жизнеутверждающего начала, восставшего против мертвящей силы вражды — символа уничтожения. Зло мира, выраженное в самых различных образах, почти всегда соприкасается у него с проблемой смерти. Читая письма и дневники Чайковского, нельзя не заметить его крайне эмоционального отношения к известиям о смерти не только близких, но иногда даже незнакомых ему людей. Он боялся старости, наступления времени, приближающего человека к смерти, тянулся всей душой к юным, вступающим в жизнь. Не страстной ли жаждой соприкосновения с юностью, с красотой молодости, соприкосновения, хотя бы временно уберегающего от мыслей о старости и приближающейся смерти, нужно объяснять его постоянную тягу

к обществу людей, значительно моложе его и его страстную привязанность к племяннику В. Л. Давыдову, в чьей юности он хотел видеть возрождение своей собственной?

М. И. Чайковский неоднократно подчеркивает, что брат его в последние годы жизни все чаще и чаще впадал в состояние безысходной тоски. В период, предшествовавший сочинению Шестой симфонии, тяжелое душевное состояние особенно подавляло его. Внешне оно отразилось и на его поведении, и на отношении к людям. Сам Чайковский весной 1893 г. писал в одном из писем, что одно место в его новой симфонии хорошо передает ощущение невыносимого душевного страдания, столь знакомого ему. Дневники Чайковского последних лет, в особенности записи, сделанные за рубежом, изобилуют жалобами на тоску, доводящую порой до отчаяния. Причиной этих мучений были, между прочим, тягостные мысли о приближающейся старости. Боязнь «исписаться», потерять способность вдохновенного творчества, которое дарило ему наиболее полное ощущение жизни, преследовала его все последние годы. В нереализованной программе симфонии «Жизнь» знаменательна одна запись: «Смерть как результат разрушения», т. е. постепенного угасания, старения, закат жизни. Его он боялся и не хотел.

Свидание со старой гувернанткой Фанни Дюрбах всколыхнуло память о давно прошедших годах, воскресило милые полузабытые образы людей, окружавших его в детстве, снова заставило ощутить острую боль от сознания потери матери, почувствовать себя подростком. Контраст прошедшего и настоящего усилил подавленность и тоску души, мучившие композитора со дня отъезда за границу после премьеры его оперы и балета. В эти дни рождались музыкальные образы Шестой симфонии, определялась ее концепция, тип цикла и т. п. И не потому ли Чайковский так страстно и нежно любил свою последнюю симфонию, что в процессе ее сочинения его душевные муки, его тяжелые мысли, его ужас перед надвигающейся порой «заката жизни» перевоплотились в образы совершенной художественной ценности, стали музыкой, обращенной к людям, «исповедью его души в звуках»?

Модест Ильич подчеркивает, что после окончания Шестой симфонии Чайковский повеселел, успокоился, снова обрел хорошее, бодрое настроение. «В нее (Шестую симфонию.— *Н. Т.*) как будто ушла мрачная тоска предшествовавших лет, и Петр Ильич временно испытал то облегчение, что испытывает человек, высказавший сочувственной душе все, что долго томило и мучило» [24].

Уже после окончания симфонии Чайковский получил от К. К. Романова предложение положить на музыку стихотворение Апухтина «Реквием», проникнутое мрачным пессимизмом. Основная мысль стихотворения сводилась к скептическому положению: люди родятся и живут для того, чтобы умереть. Чайковский энергично воспротивился этой мысли. В письме к К. К. Романову от 26 сентября 1893 г. из Клина он объяснил свой отказ писать музыку на «Реквием» Апухтина тем, что сущность стихотво-

---

[24] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, стр. 602.

рения пессимистична, ему неприятна, хотя тема — о жизни и смерти — отражена в только что написанной симфонии. Это письмо свидетельствует, что, несмотря на трагизм содержания симфонии, ее автору были чужды пессимизм и скептицизм. Сила воздействия Шестой симфонии на многие поколения как раз и проистекает из страстной любви к жизни, выраженной в ее трагедийной концепции, исключающей пессимизм. Образы Прекрасного, вечные ценности — Любовь, Истина, Природа, Красота, выступают здесь в музыкальных образах неизъяснимого очарования. И тем трагичнее контраст мрачных образов смерти и душевных мук человека, противостоящих светлым образам.

В письме к тому же адресату, написанному несколькими днями раньше, Чайковский говорит о своей новой симфонии, приглашает К. К. Романова на первое исполнение под его собственным управлением и пишет следующее: «Не знаю, оригинальна ли она по музыкальному материалу, но по форме она представляет ту оригинальность, что финал симфонии написан в темпе адажио, а не аллегро, как это обыкновенно бывает» [25].

Строение цикла Шестой симфонии продиктовано ее содержанием. Трагические думы о бренности всего живущего не могли быть выражены в быстрой, энергичной музыке. Но если даже откинуть вопрос необычности финала в медленном темпе, многое в цикле Шестой симфонии обнаруживает руку новатора. Необычно сонатное allegro с резко разграниченными разделами главной и побочной партий в экспозиции с противопоставлением быстрого и медленного темпа в них; необычно врастание разработки в репризу и стирание границ между ними, появление генеральной кульминации после репризы главной партии и т. д. Выпадает из обычных представлений о сонатно-симфоническом цикле и вторая часть: вместо медленной, лирической музыки здесь развертывается пятидольный вальс в довольно быстром темпе. В то же время эта часть не может заменить скерцо, потому что роль скерцо скорее играет третья часть в ритме быстрого марша, в оригинальной форме сонаты без разработки, но с широко развитыми экспозицией и репризой. Финал в простой трехчастной форме с изменениями возвращающейся темы, приводящими к качественно иному значению образа, с трагическим эпизодом перед кодой и самой кодой, в которой светлый образ предстает в мрачном облике, совершенно необычен. Сравнивая композицию цикла Шестой симфонии с типичной для Чайковского композицией цикла, образцы которой можно видеть и в Первой и в Четвертой симфониях, приходишь к мысли, что в создании цикла последнего произведения Чайковский руководствовался другими принципами. Здесь нет взаимоотношения первой части и финала, выражающего сопоставление драмы личности и картины окружающего мира. Нет и опоэтизированных жанрово-бытовых частей, подобных «Вальсу» из Пятой симфонии или скерцо Четвертой. Лирическая вторая часть на $^5/_4$ почти не ощущается как жанровая музыка, хотя в основе ее лежит мерность танцевального движения. Черты танцевальности в первой теме третьей части (А. А. Альшванг видит здесь тарантеллу) и маршевый характер второй темы не делают эту

[25] Там же, стр. 635.

часть цикла жанрово-бытовой, так как направленность развития образов превышает значение бытовой музыки. В этом отношении Шестая симфония значительно более, чем Четвертая и Пятая, удалена от музыки быта. Ее лирическое содержание, ее трагедийность при всей простоте образов придают ей возвышенный характер, приподымают ее над бытом, над жанровыми образами. Так же обстоит дело и с народно-национальными чертами ее тематизма. Прямой, непосредственной связи с народно-песенной музыкой (за исключением темы середины второй части) в Шестой симфонии нет. Характер ее содержания, общечеловеческая значимость ее основной проблемы для людей всего мира при явно выраженной русской природе музыки заставили автора избегать определенных народно-жанровых ассоциаций.

В каждой части цикла развита своя большая тема. Мы имеем в виду не отсутствие родственности интонаций, тонального родства, общности приемов инструментовки,— все это объединяет отдельные части,— но непосредственно композицию каждой части. Ни в одной из симфоний Чайковского нет такой внутренней законченности каждой части. Цикл Шестой позволяет провести условную аналогию не с драмой или романом, но с целой трилогией. Разве не вполне законченную трагедию составляет одна только первая часть? Разве не использованы в ней основные черты, характерные для целого цикла: контраст быстрой и медленной частей, кода-заключение, подобная эпилогу? Третья часть по своей роли в цикле, по размаху симфонического развития также выходит за пределы значения средней части, претендуя на значение, более крупное и самостоятельное. Финал — эта лирическая исповедь, замкнутая в сфере глубокого душевного страдания,— также отделен от предшествующей части. Вторая часть по своему содержанию может быть приравнена к новелле-интермеццо, образующей связующее звено между двумя крупными произведениями трилогии, связанными общностью идеи и героя.

Кто же является условным «героем» этого грандиозного цикла? По-видимому, ответ здесь может быть только один: сам автор. Мы не первыми выскажем мысль о том, что в цикле Шестой симфонии основной контраст образуется между первой и третьей частями. Если первая часть есть трагедия жизни и смерти, то третья часть — эпопея борьбы, труда и победы, как бы две стороны жизни самого композитора. В письмах Чайковский часто говорил о двойственности своего отношения к собственной славе. Желание стать всемирно известным уживается в нем со страстным стремлением к замкнутости, к жизни в кругу немногих близких людей, с ненавистью к новым знакомствам и новым деловым отношениям. Но он бесспорно гордился своим трудом, своим творчеством и сознавал свое огромное значение в современной музыке. Композиторская работа заполняла собой всю его жизнь, творческий труд определял ее. Тяжелые душевные переживания, иногда нестерпимые мучения, вызванные необходимостью делового общения с большим кругом людей, переписка, выступления в концертах, которые он считал своим патриотическим долгом,— все это составляло достаточно трудную сторону его жизни последних лет; но в то же время общение с людьми через музыку было слишком важной стороной его суще-

ствования, без которой он не мог бы жить. В последние годы жизни стремление к отшельничеству и потребность общения с людьми боролись в его душе и сочетались самым причудливым образом.

Не следует противопоставлять первую и третью части друг другу, как это нередко делается. Неверно, что трагизму первой части противоположна третья часть с ее оптимистической жизненной энергией. Части эти не противоположны, но составляют две стороны одного и того же сложного явления, одного и того же процесса.

Если говорить о контрастах, то скорее можно противопоставить лирический реквием финала всем остальным частям, включая и первую. По своему содержанию финал — единственная часть в цикле, где тема жизненной борьбы и яркие противопоставления света и тьмы даны не столько в борениях, сколько в более пассивном сопоставлении. Явное преобладание скорбных образов приводит в финале к тому мрачному, горькому чувству, которое господствует в коде. Образ «заката жизни», предчувствие конца преобладает в финале над светлым образом Прекрасного (средний раздел), который в коде превращается в образ горестного оплакивания.

Первая часть поражает своей развернутостью, многогранностью при подчинении единой идее — борьбы светлого и темного начал. Много говорилось и писалось об особенностях медленного вступления к первой части — интродукции, являющейся не извне взятым образом Рока, как в Четвертой, и не объективизировавшимся образом одного из переживаний человека, как в Пятой. Общность мотива вступления с главной партией служит доказательством психологической природы образа интродукции.

Б. В. Асафьев в своей работе «Инструментальное творчество Чайковского» характеризует начало симфонии такими словами: «Первая часть идет от глухих, сумрачных звучаний введения, словно где-то глубоко внутри восстает неотступно тяжелая, но неясная мысль... Мучительно рождение мысли. Еще мучительнее борьба...» [26]

Чайковский сочинил медленное вступление, по-видимому, после завершения эскизов всей первой части [27]. Может быть, поэтому характер музыки интродукции, как верно заметила Н. С. Николаева, говорит не о начальной стадии развития образов, а скорее об итоговой [28].

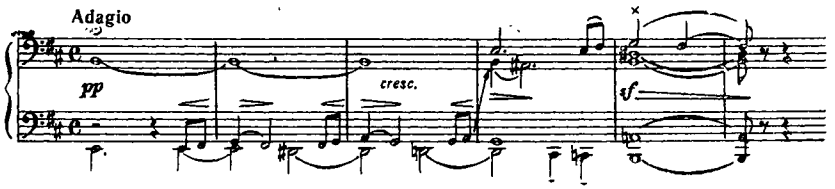
Это — одна из самых мрачных тем у Чайковского. Из глубочайших «недр» оркестра, в низком его регистре, тихо и медленно звучит тема фагота на фоне тянущейся квинты *ми — си* у разделенных контрабасов. Действительно, мысль рождается в муках и с трудом. Создается почти физическое ощущение скованности, заторможенности процесса развития первого мотива темы, служащего, в сущности, ее единственным мотивом [29]. Два предложения темы отличаются гармоническим содержанием друг от

---

[26] Игорь Глебов. Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922, стр. 30.
[27] См. автограф. Архив Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину, а[1], № 68.
[28] См. Н. Николаева. Симфонии Чайковского. М., 1958, стр. 214.
[29] Фраза в 6 тактов ясно расчленяется на 4 подобных друг другу мотива, образующих секвенцию из 3-х звеньев; четвертый мотив выделен, он исходит от того же звука, что и начальный мотив, но резко выделен гармонией и служит местной кульминацией.

друга: первое остается всецело в пределах ми минора, второе модулирует в главную тональность симфонии — си минор. И в том и в другом случае музыкальная мысль останавливается на доминанте. Таким образом, главная тональность рождается в результате движения темы.

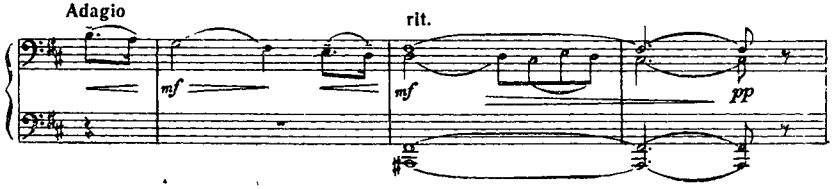
Эта тема — эмбрион, из которого родится главная партия. Тема предельно проста на первый взгляд. Плавное восхождение малыми волнообразными мотивами. Интонация малой терции определяет собой сам мотив. Но при большой мелодической простоте здесь налицо и большое внутреннее напряжение: интервалы, образующиеся в развитии темы от ее первого звука до последних, остры и неустойчивы (среди них увеличенная кварта *ми — ля-диез*). К тому же соотношение между голосом фагота, ведущего мелодию темы, и голосом второго контрабаса, нисходящего по полутонам от звука *ми* к звуку *си*, изобилует хроматическими интервалами: здесь тритон, уменьшенная кварта, увеличенная квинта. В момент местной кульминации — проведения четвертого мотива темы, выделенного не только мелодически и гармонически, но и темброво (альты),— на сильной доле такта появляется выразительнейшее задержание:



Все эти моменты создают качество, характерное для симфонии в целом, сочетание простоты и сложности, внешней законченности форм и внутренней напряженности.

Второе предложение темы усугубляет гармоническое напряжение: здесь появляется II пониженная ступень си минора, вводящая в доминант-квинтсекстаккорд. Окончание обоих предложений на гармонии доминанты (в первом ми минора, во втором — си минора) придает теме в целом характер незавершенности, своеобразного вопроса, оставленного без ответа.

Вопросительность интонации подчеркнута двукратным повторением последнего мотива с остановкой на доминанте в дополнении к теме (гобой и кларнет), а также выразительнейшим речитативом альтов, произносящих декламационную фразу нисходящего движения; вопросительную интонацию в речитативе создает и мотив медленного группето в конце фразы с остановкой снова на доминанте си минора:



Чтобы со всей полнотой описать выразительные приемы, примененные Чайковским в интродукции, надо сказать и о коротком мотиве-возгласе валторн, играющих только один звук — *фа-диез*. Он как бы «пронзает» звучность других инструментов.

В короткой восемнадцатитактной интродукции заложены мотивы, играющие важную роль в дальнейшем. Интродукция идет в низком регистре, тембры, использованные в ней, матовые, приглушенные, динамические оттенки не выходят за пределы piano (исключая моментов sforzando, акцентов, подобным острым «уколам»), мелодические линии скупы, движение медленное. Все это создает общий мрачный, углубленно-суровый колорит музыки.

Сравнивая эту интродукцию с аналогичными частями циклов Четвертой и Пятой симфоний, можно заметить их различие. В Шестой образ интродукции лишен конкретности какого-либо бытового жанра (в Четвертой был фанфарный сигнал, в Пятой — похоронный марш) и имеет чисто лирический характер [30].

Интродукция вводит в одно из самых удивительных симфонических Allegro также глубоко лирического характера.

Мы уже говорили о внутренней законченности первой части симфонии. Она делится на ряд разделов, подобных крупным этапам или фазам. Некоторые из них отличаются средоточием образов, глубоко контрастных по отношению к основному трагическому характеру части. Мы имеем в виду резко отграниченный раздел побочной партии в экспозиции и репризе. Выделенная контрастом тематизма, мажорным ладом, устойчиво сохраняющимся на протяжении всего большого трехчастного репризного построения, завершенностью формы, побочная партия создает свою особую сферу, далекую от мира скорбных и трагических образов других разделов первой части. Экспозиция побочной партии и ее реприза — как бы самостоятельные эпизоды, введенные в драматическую повесть, эпизоды, полные светлой, божественной красоты. Но и разработка с ее сложнейшим внутренним развитием образует новый раздел по отношению к экспозиции главной партии. Это — другая фаза развития трагического, хотя основы ее заложены в экспозиции главной. Кода, заключающая первую часть, также имеет свою, особую функцию. Она подобна послесловию от автора или всеочищающему катарсису трагедии.

Итак, первая часть симфонии представляет собой ряд фаз или стадий развития музыкальных образов: интродукция, экспозиция главной партии, побочная партия со своим развернутым заключением, сложно построенная разработка, реприза побочной партии, кода. В последующем анализе мы попытаемся показать внутренние закономерности развития этих разделов.

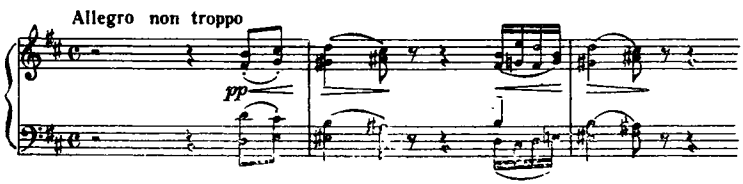
Огромное значение имеет экспозиция главной партии. Можно сказать, что главная партия первой части симфонии есть поистине «главная» тема, генеральный образ, определяющий собой все дальнейшее развитие музыки,

---

[30] Мы применяем термин «лирический» в его основном значении, в смысле выражения психологического состояния человека, что не мешает лирической музыке быть драматической или трагической.

образ, почти постоянно (за исключением побочной партии) присутствующий и играющий важную роль на различных этапах развития музыки первой части. Как в музыке «Пиковой дамы» принцип монообразности был связан с Германом, интонационная сфера которого почти постоянно развивается в музыке оперы, так здесь монообразность Allegro опирается на постоянное ощущение развития главной партии. В противоположность развернутым трехчастным главным партиям в других симфониях Чайковского, в Шестой, собственно, экспозиция темы очень сжата — в ней всего десять тактов. Зато примыкающая к ней ее разработка очень велика и включает в себя несколько стадий развития образа главной темы; в нем углубляются и заостряются некоторые характерные черты; кроме того, в разработке темы появляются и различные новые мотивы. В разработку главной партии вклинивается ее реприза в сильно измененном виде. Этот момент начинает кульминационную зону всего раздела главной партии, подготавливая первую кульминацию еще до появления побочной.

Уже говорилось о родстве темы главной партии с темой интродукции: то же волнообразное восхождение на малую терцию с возвращением ко II ступени си минора в первом мотиве и варианте его во втором, но образный характер темы значительно отличается от вступления. Если там можно было говорить об аналогии с тяжелой, исподволь рождающейся мыслью, то здесь — выражение горестного, непосредственно высказанного чувства:



Особенностью этих двух мотивов является их разделенность; паузы между ними подобны кратким вздохам. Мелодическая линия как бы «утолщена» четырехголосным изложением (струнные). Матовый тембр разделенных альтов и виолончелей напоминает колорит интродукции. Вторая половина первого предложения темы контрастна двум первым мотивам: сплошное движение шестнадцатыми, слитность, внезапное резкое расширение диапазона вверх с последующим нисхождением противоположны восходящему движению первых мотивов.

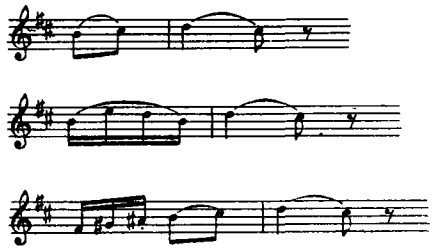
Гармоническое содержание всего предложения не выходит из границ си минора, все останавливается на гармонии доминанты, как и отдельные первые мотивы. Здесь сохраняется характер «вопроса», незавершенности, типичный для интродукции. В первых двух мотивах гармония вносит внутреннюю остроту, несколько болезненный оттенок (уменьшенный септаккорд двойной доминанты на кульминационном звуке мотива — *ре*, III ступени лада). Во втором построении отсутствие мажорных аккордов и обилие уменьшенных и малых септаккордов способствует внутренней обостренности образа.

Первый мотив и его вариант нередко сравнивали со вздохом, всхлипыванием, стоном. С этим можно согласиться, лишь имея в виду именно экспозиционное проведение. Второй элемент — «бег шестнадцатых» — вызывает ощущение душевного смятения, нервного трепета.

Во втором предложении темы два первых мотива остаются почти неизменными. Зато мотив «бега шестнадцатых» меняется интонационно и масштабно. Мотивы-стоны как бы вызвали более энергичное и страстное возмущение: диапазон раздвигается вверх до звука верхней тоники *си*, внедряется секвенционное звено, задевающее гармонию VI мажорной ступени с ее доминантой, подчеркиваются субдоминантовые гармонии — IV ступени, на секстаккорде которой замирает звучность; в расширенном окончании движение идет вниз. Второе предложение иное и, по сравнению с первым, инструментовано более ярко. Теперь играют деревянные духовые во главе с флейтой. И лишь в конце быстрый бег шестнадцатыми вниз идет как перекличка флейт и альтов и, далее, кларнетов и виолончелей.

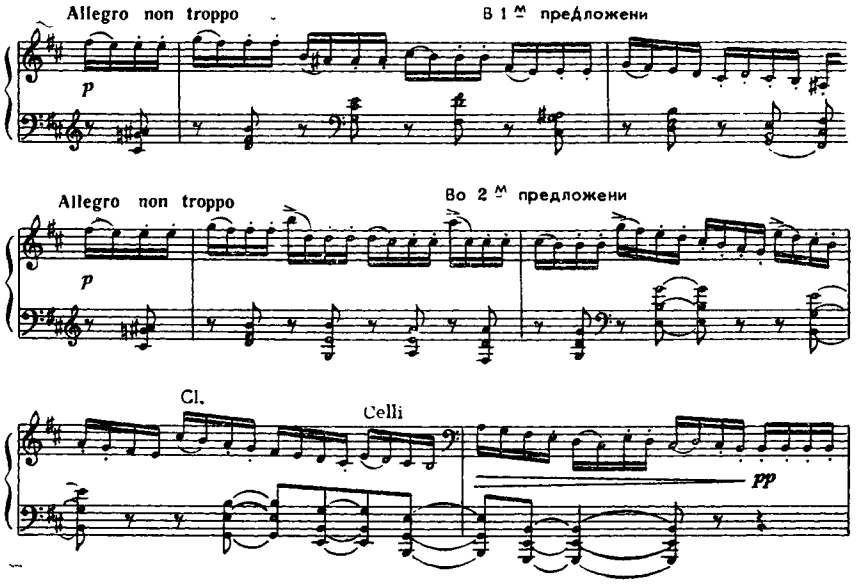
Динамика внутреннего развития короткой главной темы очень значительна. В течение 10 тактов можно слышать три разных варианта мотива-вздоха, два варианта мотива «бега шестнадцатых», вспышку движения вверх к тонике *си* второй октавы и падение вниз до *си* большой октавы. Получается почти физическое ощущение быстрого развертывания и столь же быстрого свертывания темы. Это необычно для симфонических главных партий Чайковского. Во всех других его симфониях экспозиции главных партий не включали в себя столь острой внутренней динамики. Даже наиболее драматичная из них — тема главной партии первой части Четвертой симфонии — развертывается не со столь упругой силой внутренней контрастности.

Разные варианты основного мотива несколько отличаются друг от друга. Первый вариант — волнообразное движение I—II—III—II с остановкой на II; второй вариант дает «опевание» II ступени лада с более энергичной раскачкой: I—IV—III—I—III—II, причем восьмым первого варианта соответствуют шестнадцатые второго. Третий вариант — начало второго предложения, в котором перед мотивом в его первом варианте есть затакт:



Вторая фраза — «бег шестнадцатых» во втором предложении расширена. Здесь ярче и заметнее выступают острые «вершинки» отдельных

мотивов, образующих скрытый голос:



В разработке темы главной партии новые ее варианты служат ее естественным развитием. Лишь самые последние такты выполняют функцию перехода к побочной. В течение разработки тема претерпевает настолько значительные изменения, что здесь можно говорить о качественной трансформации образа.

Развернутость раздела главной партии настолько велика, что некоторые исследователи видят в ней даже некое подобие сонатной формы[31]. Трехчастное строение разработки (первый раздел — разработка главной темы, второй вводит новый материал контрастного характера, третий — реприза главной партии) отражает процесс единого и устремленного развития темы. Каждый из трех внутренних разделов имеет ясную устремленность к местным кульминациям, благодаря чему в целом господствует принцип развития все возрастающими волнами.

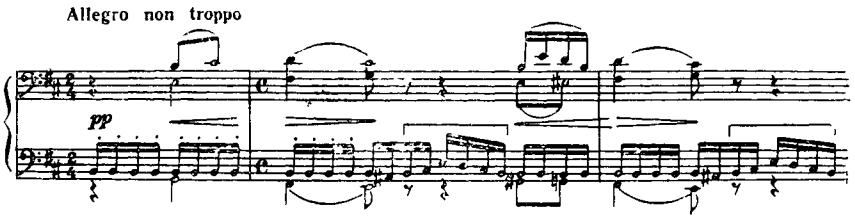
Главная партия в целом имеет «открытое» строение с модуляцией после репризы темы. Это позволяет предположить слияние в ней функций главной и связующей партий.

Уже в первом разделе разработки в образе главной партии можно заметить значительные перемены: два контрастных мотива темы, следовавшие друг за другом, теперь звучат одновременно: скрипки играют мотивы-вздохи, а виолончели и затем альты играют фигурацию остинатного

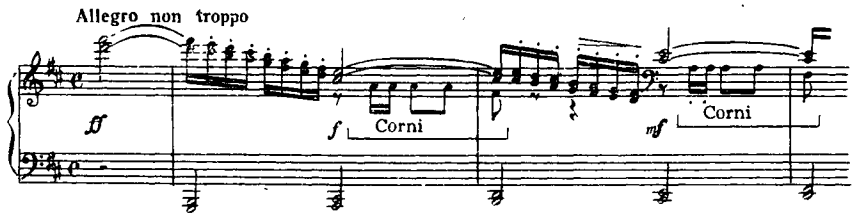
---

[31] См., например: И. Я. Рыжкин. Шестая симфония.— «Советская музыка», 1946, №№ 1—2/3.

типа, происшедшую из мотива «бега шестнадцатых». В то же время мелодический рисунок фигурации родствен второму варианту мотива-вздоха:



Развитие мотивов главной партии идет в двух направлениях: образуется ритмическое сжатие, усиливающее стремительность процесса, и усложняется тонально-гармонический план. В первых 4-х тактах ритмика мотивов-вздохов не отличается от их экспозиционного проведения; но вскоре исчезают разделяющие их паузы и вместо четырех четвертей каждый мотив занимает только две четверти. Движение, таким образом, ускоряется вдвое, что и создает ощущение сжатия и стремительности развития. Мотивы-вздохи переставляются по малым терциям, причем задеваются тональности си минор, ре минор, фа минор и соль-диез минор; все это проистекает в столь краткое мгновение, что получается лишь общее впечатление сложной тональности. Развитие устремлено к квартсекстаккорду си минора, от которого идет взлет к терции *ре — фа-диез* в третьей октаве, внезапно, но ненадолго затормаживающей быстрый поток музыки. Сейчас же следует нисхождение параллельными терциями, приводящее к появлению нового важного мотива. Струнные держат аккорд доминанты ре мажора, а валторны дважды (в верхнем и среднем регистрах) произносят энергично ритмованный мотив с нисходящей терцией, несколько напоминающий мотив «судьбы» в Пятой симфонии Бетховена:



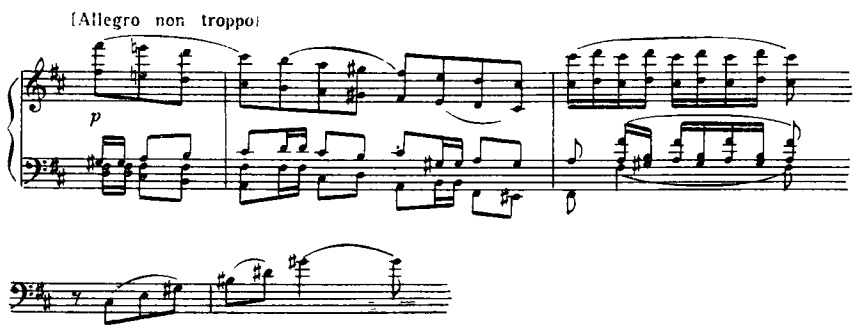
Ритм здесь играет очень важную роль, его «ямбический» характер образуется контрастом энергичного затакта с протянутым звуком на сильной доле такта. Есть в этом ритме что-то от тревожного барабанного боя. Тембр валторны, до сих пор использованный лишь в интродукции, вносит новый характер — как будто тревожный призыв-предупреждение доносится извне и откликается в сердце. Этот мотив валторн — один из первых образов сферы «грозных сил», господствующих в разработке Allegro. Он вызывает своеобразное «эхо» — его глухо повторяют контрабасы в очень низком регистре, куда «скатывается» поток нисходящих параллельных терций. Этот момент, начиная от квартсекстаккорда, образует мест-

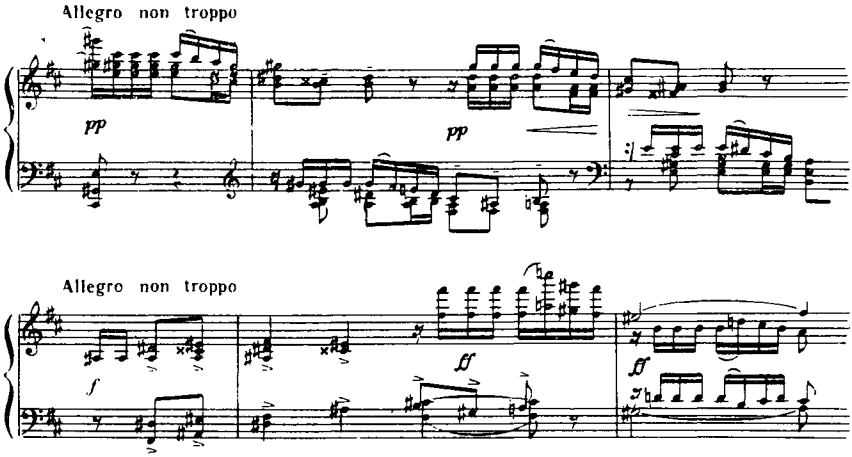
ную кульминационную зону с вершиной на высокозвучащей терции струнных, повисшей в пустом пространстве. Ощущение «пропасти» усиливается громадным расстоянием между этой терцией и другой терцией — основой субдоминантовой гармонии ре мажора, которую интонируют контрабасы и которая вместе с верхней терцией образует резко диссонирующую гармонию септаккорда на IV ступени (большого). Как бы порожденная этим резким звучанием, низвергается лавина терций, вызывающая в свою очередь мотив «тревоги» у валторны.

Все это сразу же переводит симфоническое развитие в область острого драматизма. Во втором разделе разработки главной партии тональное движение идет по квинтовому кругу минорных тональностей (от ре мажора развитие идет к фа-диез минору, далее к до-диез минору и к соль-диез минору) и подходит к ре-диез минору, в котором и прозвучит реприза главной темы. Здесь начинается третий, самый драматичный, раздел главной партии.

Во втором разделе разработки главной партии появляются новые мотивы, несущие в себе эмбрионы некоторых будущих образов. Так, быстро нисходящая тема в фа-диез миноре мягким поступенным движением предвосхищает направление темы будущей побочной партии; энергичный ритм сопровождающих ее мотивов в какой-то мере предвосхищает ритмику третьей части цикла.

В этом разделе есть свои контрасты: протяженности и широкому диапазону третьего из указанных мотивов противостоит легко стаккатное движение мотивов шестнадцатых. В особенности это заметно при перекличке, накопляющей энергию общего движения к моменту репризы главной темы. Но в целом второй раздел разработки, главной своим более легким, «порхающим», движением, скерцозной фактурой и типами фигураций, характерными для более ранних симфоний Чайковского, оттеняет значительность и драматизм первого и третьего. Это образ быстрого полета творческой мысли. И все же внутри этого раздела постепенно готовятся мотивы «грозных сил». С этой сферой связаны окончания мотивов порхающих шестнадцатых, тормозящие полет. Ведь именно из этих, как будто бы пока не претендующих на драматизм, мотивов образуется новый элемент, подготавливающий вступление репризы темы и внедряющийся в ее новый вариант:





Третий раздел разработки главной партии, начинающийся с репризы темы, наиболее драматичен. Тема очень изменилась. Из образа, проникнутого тихой, глубокой печалью, она превратилась в образ грозный, наступающий. Двузначность темы главной партии, которая одновременно служит выражением чувств страдания и олицетворением страшных, уничтожающих сил, выступает здесь со всей ясностью. Тему играют медные инструменты (трубы, тромбоны, туба). Она изменилась интонационно, к ней прибавлен энергичный затакт, происходящий от ритма мотива «тревоги» валторн из первого раздела. Кроме того, первому мотиву немедленно отвечает новый, столь же фатально звучащий. Он образовался из окончания темы «полета» второго раздела, о котором уже говорилось. Он отвечает вопросительной интонации мотива, начинающего тему. Диалогическое строение темы здесь выступает особенно выпукло. В драматизации образа участвует и сам мотив «полета» в преображенном виде. Здесь он напоминает фигурационный мотив виолончелей из первого раздела разработки главной партии и перемещается из ре-диез минора в фа-диез минор; далее идет модуляция в ля минор, в котором и развертывается высшая драматическая кульминация всей экспозиции главной партии. Сочетание минорных тональностей, образующих своими тониками уменьшенное трезвучие *ре-диез — фа-диез — ля*, вносит ощущение уменьшенного лада, что внутренне усложняет образ. Кульминация в ля миноре, слитая с переходом к побочной, основана на одновременном проведении «грозных» мотивов медных (это — новый вариант мотива восьмых из темы «полета») и бурных вспышек фраз шестнадцатых, уже знакомых по переходу к третьему разделу. Упорное повторение этих мотивов, нагнетание напряжения выделяет горестную интонацию жалобы III—II—I, столь типичную для Чайковского. Но постепенное ослабление напряженности ведет к замене минорного терцового тона мажорным, гармония меняется, вместо аккорда с увеличенной секстой на VI ступени ля минора, разрешенного в ля-минорный квартсекстаккорд, появляется альтерированная доминанта из ре мажора с вводящим в нее аккордом.

Стонущая скорбная фраза струнных и деревянных постепенно превращается в мягкое опевание тонов доминантового трезвучия ре мажора. После мощного звучания всего оркестра в кульминации начинается утихание, постепенно снимаются инструменты, диапазон сжимается, опускаясь вниз. Все это создает необычайно сильное впечатление. Трагизм и сила напряжения смягчаются. Светлый образ еще только предчувствуется, но в движениях слигованных аккордов тромбонов, в замедляющейся фигурации виолончелей наступает успокоение, появляется внутренняя углубленность. Выписанное замедление движения и каденция альтов, медленно подымающихся вверх по звукам ре-мажорного трезвучия с секстой создают предчувствие чего-то значительного. Грань между разделами главной и побочной партий здесь образуется не завершенностью первой большой части экспозиции, как это было, например, в Четвертой симфонии, но более тонкими средствами. Не конец раздела, а смена его другим новым, возможно, совершенно иным чувствуется в этих последних тактах перед побочной партией.

Трагедийная направленность оказала существенное воздействие на первый этап развития центрального образа первой части — темы главной партии. Экспозиция ее и разработка значительно отличаются от экспозиции главной партии в Четвертой и Пятой симфониях. В Четвертой налицо резкое разграничение разделов главной и побочной, но граница показана с большой определенностью, совершенной каденцией в фа миноре, завершающей раздел главной партии. После настойчиво повторенных аккордов тоники фа минора идет короткая модуляция в ля-бемоль мажор и звучит мягкая, мечтательная мелодия кларнета, а затем уж начинается контрастный раздел побочной партии в ля-бемоль миноре. Однако при контрастности тематизма, побочной по отношению к главной в Четвертой симфонии, подчеркнуто и органичное их единство. Музыка всей экспозиции первой части пронизана одним ритмом — ритмом главной партии, что заставляет именно в этой теме признать центральный образ симфонии[32]. В Пятой симфонии первая часть построена иначе: сумрачной главной теме противопоставлены контрастные образы побочной, но путь к ним идет через элегический образ си-минорной темы. Мягкие контуры границ главной и связующей, родственность настроения главной и промежуточной тем вуалирует контрастность разделов.

Иное в Шестой симфонии. Главная и побочная партия здесь подобны двум контрастным сферам, двум противоположным граням; в них нет ни интонационной, ни ритмической общности, ни тембровых связей. Все в них различно. Это вызвано трагической концепцией первой части. И поэтому, несмотря на то, что первый раздел экспозиции заканчивается не совершенной каденцией, как в Четвертой, но модуляцией в ре мажор, замирающей на протянутом звуке III ступени новой тональности, разделенность их ощущается значительно больше, чем в какой-либо другой симфонии.

---

[32] См. подробно об этом: Н. Туманина. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962, стр. 464—467.

Многие исследователи творчества Чайковского писали о теме побочной партии, пытаясь охарактеризовать ее образное содержание. Б. В. Асафьев, например, называет ее «созерцанием в благоговейном восторге дивного видения»; А. Альшванг подчеркивает «очарованность, неподвижность завораживающей мечты»; Ю. Кремлев говорит о «сладком воспоминании, приходящем из глубины сердца»; Н. Николаева считает тему побочной партии «мотивом красоты жизни». Наименее удачна, на наш взгляд, характеристика А. Должанского, который называет ее темой любви и сравнивает ее с оперными образами, с оперными лейтмотивами любви у Чайковского[33]. Последнее определение кажется чрезмерно узким. Тема побочной партии — одна из наиболее обобщенных лирических тем у Чайковского, наиболее удаленная от конкретности жанров песни, танца, романса и т. п. Она, может быть, в какой-то мере и родственна интонационно теме Татьяны из 2-й картины «Онегина» или теме любви Ромео и Джульетты, но гораздо более многозначна и обобщенна. Не исчерпывает значения этой темы также и отождествление ее с воспоминанием или образом чарующей мечты. Наиболее верно, с нашей точки зрения, определила характер содержания побочной партии Н. Николаева, назвав тему «мотивом красоты жизни». Это и любовь, и воспоминание, и мечты о счастье, и радость творчества. В поэтичнейшем музыкальном образе соединились гармоничная красота, внутреннее благородство, возвышенная чистота и предельная искренность чувства. Тема проста и вместе с тем сложна в своей простоте; спокойно-величава (как тут не вспомнить слова поэта: «Прекрасное должно быть величаво») и полна живым трепетным чувством; отрешенна и глубоко человечна. Это — образ высшего расцвета человеческой личности в стремлении к совершенному. Вспомним характеристику, данную М. И. Чайковским: «Великое и Возвышенное, страстное стремление к Истине, Красоте и Добру».

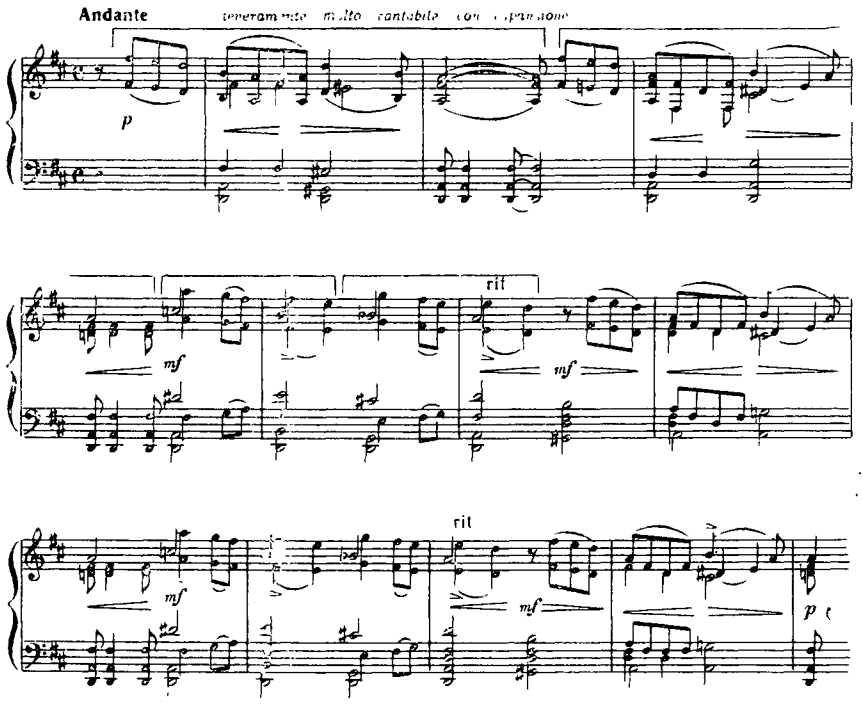
После трагического накала чувств в главной партии тема, с которой начинается раздел побочной партии, звучит как дивное откровение. Ее очарование — в мелодическом цветении, в свободном развертывании, в широком дыхании нисходящего волнообразного движения. Ощущение удивительной пластичности и уравновешенности мелодии, придающих ей особое совершенство, возникает благодаря закономерностям внутреннего строения. Развитие исходит из свободного распевания зерна — начального мотива мягкого нисходящего движения от III ступени ре-мажорного звукоряда к V ступени в диапазоне большой сексты с выделением звука VI ступени — *си*. Этот мотив звучит четыре раза, меняясь каждый раз, и в этом свободном варьировании заключается одна из особенностей развертывания темы. Особую мягкость, парящий характер движения придает затактовое строение мотива. Важную роль играют также выразительные задержания от VI к V ступени. Вообще секста лада выделяется здесь

---

[33] См.: Игорь Глебов. Инструментальное творчество Чайковского, стр. 30; А. Альшванг. Чайковский. М., 1959, стр. 657; Ю. Кремлев. Симфонии Чайковского. М., 1955, стр. 269; Н. Николаева. Симфонии Чайковского, стр. 220; А. Должанский. Музыка Чайковского: Симфонические произведения. Л., 1960, стр. 247.

как один из главных звуков темы, а ее различная гармонизация в разных вариантах мотива служит важным средством выразительности. Кажется, что быстро становящаяся милой и знакомой начальная интонация, каждый раз слегка меняясь, говорит уже о чем-то ином; все более сердечным становится лирическое высказывание. Пентатонический оттенок основного мотива, однако, не придает мелодии конкретного сходства с какой-либо народной песней. Диатонический склад мелодии связан с ее обобщенно-возвышенным характером. Тяготение всех видов основного мотива к звуку *ля* — V ступени лада, придает теме мягкость, задумчивую недосказанность при большой законченности формы в целом.

Тема включает в себя шесть двутактов, из которых первый, второй, четвертый и шестой представляют варианты одного основного мотива. Третий и пятый двутакты содержат другой тематический элемент — секвенцию из двух звеньев. Здесь несколько раздвинут диапазон (вверх к V ступени), а метрическое дробление (двутакт делится на два, подобные друг другу, мотива) и задержания вносят бо́льшую эмоциональную открытость; эти мотивы подобны выразительно произнесенным словам. Вся тема в целом отличается замечательной соразмерностью, вызывая представление о высшем совершенстве:



Отдельные интонации этой несказанно прекрасной мелодии встречались у Чайковского и ранее. Однако в побочной партии Шестой симфо-

нии есть новое качество лирического образа — особая обобщенность и возвышенность.

Весь первый раздел побочной партии звучит в ре мажоре. Мелодию ведут первые скрипки и виолончели в октаву и с сурдинами. Этот теплый, слегка приглушенный тембр окрашивает мелодию в интимные, ласковые и приветливые тона. В то же время музыка звучит как бы издали, что придает ей оттенок некоторой отрешенности. Гармония поручена валторнам, поддержанным фаготом и кларнетами, в то время как контрабасы держат тонический органный пункт — низкое *ре*. Выдержанные аккорды с плавно переходящими друг в друга средними тонами создают живой, выразительный фон для мелодии. Свободная, гибкая мелодия как бы парит над гармонией, опираясь на нее. Выразительная сила мелодии углублена простой, но не лишенной скрытой внутренней напряженности гармонией. Опорный звук, почти все время звучащий внизу, придает мелодическому образу глубину, объемность и прозрачность, усиливая эффект его «парения». Аккорды, на которые опираются звуки мелодии на сильных долях такта, усложнены задержаниями. Так, тонический звук *ре* в первом мотиве, являющийся его опорным тоном, смягчен аккордом, вводным к III ступени ре мажора. Сочетание звуков *ми-диез — соль-диез* и *ре* придает внутреннюю трепетность мягкому, спокойно звучащему мелодическому мотиву[34]. Во втором мотиве, являющемся вариантом первого, в аналогичном месте звук VI ступени — *си*, бывший в первом мотиве задержанием к V ступени, играет роль опорного тона. Он гармонизован большим доминантовым нонаккордом на тоническом басу *ре*; некоторая ординарность обычного звучания этой гармонии снята здесь введением задержания к квинтовому тону — звука *ре-диез*, который и вносит снова элемент внутренней трепетности.

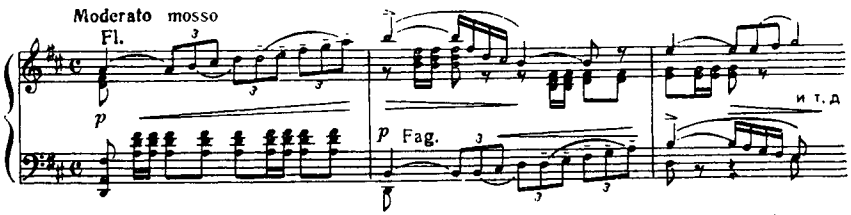
Далее в мелодическое развитие темы включаются новые мотивы. Сохранен ре мажор, но как в мелодии, так и в гармонии ощущаются бо́льшая открытость, бо́льшая напряженность чувства. В мелодических интонациях двух подобных друг другу мотивов, образующих секвенцию, чувствуется отклонение в сторону субдоминанты. И хотя интонации очень просты — поступенное нисхождение от V ко II и от IV к I — ритмическая структура мелодии с дроблением второй доли мотива и задержанием к последнему звуку мотива придают им «говорящую» выразительность. Гармония здесь очень выразительна. Мягкая линия голоса валторн создает внутренне неустойчивые интервалы по отношению к звукам мелодии струнных, а пониженная VI ступень в предшествующем тонике аккорде вместе с задержанным вводным тоном создает временное звучание уменьшенного септаккорда. Все это способствует скрытой внутренней остроте музыки.

Реприза основного мотива, завершающая тему, как бы вызывается толчком, звучанием неустойчивой гармонии малого вводного септаккорда на повышенной VI ступени, т. е. гармонии двойной доминанты в ре мажоре. Следующий за этим аккордом кадансовый квартсекстаккорд, на фоне которого звучит мягко нисходящий мотив темы, приобретает особую

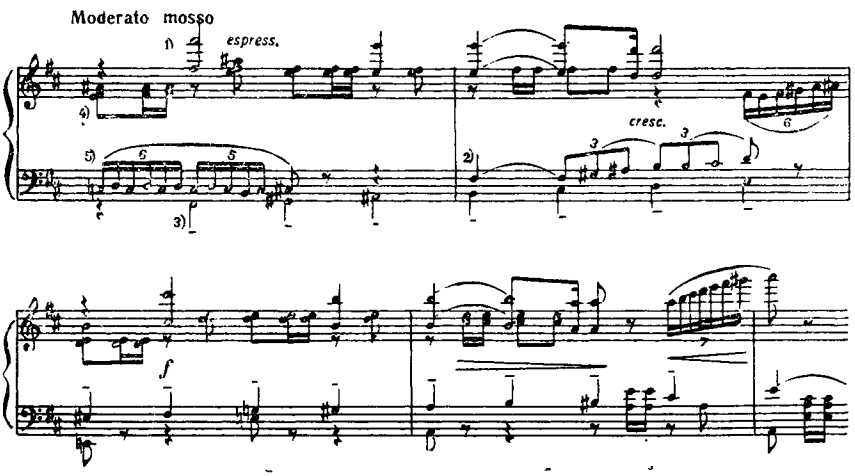
[34] Здесь между голосами образуется интервал тритона и увеличенной секунды.

устойчивость. Однако изложение темы заканчивается, как уже упоминалось, на V ступени лада, вторгаясь в первый звук средней части побочной партии.

Средний раздел побочной партии не контрастирует первому, он проникнут также светлым настроением. Движение несколько ускоряется. Новые темы, возникающие здесь, лишь отчасти противостоят теме первого раздела. Этих тем две, и они отличаются друг от друга. Первая изложена в виде канонического диалога деревянных инструментов на фоне легкого остинатного ритма скрипок и альтов, играющих аккордами:



Она продолжает звучать в течение всего среднего раздела побочной, но к ней присоединяются новые тематические элементы. Вторая тема представляет собой сочетание двух мелодических линий, из которых одна нисходящего движения, а вторая восходит ей навстречу. Прием этот встречается у Чайковского не впервые, он вносит особую открытость эмоций и придает музыке оттенок страстной патетики. Верхний голос ведут флейты и гобой, нижний — тромбоны и трубы (в третьем проведении валторна). Кроме этой двухголосной темы и темы диалога деревянных, звучит еще один тематический элемент — низкие струнные играют трель, мягко переходящую в пиццикато басового голоса. Образуется типичная для Чайковского полифоническая оркестровая фактура, когда одновременно звучит несколько тематических элементов, сочетаясь в вертикали и горизонтали:



В противоположность первому разделу побочной в среднем разделе довольно интенсивно тонально-модуляционное движение. От ре мажора через си минор музыка модулирует в ля мажор, далее через фа-диез минор в ми мажор и вновь возвращается в ре мажор — главную тональность побочной партии. Модуляции своей мягкой плавностью, последовательностью и секвенционным характером сочетаются с общим колоритом музыки.

Исследователи писали о среднем разделе, отмечая бóльшую объективность его образов (в особенности тему диалога деревянных) по сравнению с основной темой побочной партии. Некоторые считают, что здесь отражены образы внешнего мира, прежде всего образы природы. Действительно, в начале среднего раздела ощущается бóльшее внутреннее спокойствие, бóльшая «легкость» чувства, просветленность его, что у Чайковского в программной музыке часто бывает связано с созерцанием природы. Однако нет никаких конкретных оснований считать первую тему среднего раздела образом природы. Спад внутренней напряженности по сравнению с предшествующим разделом, более простые мелодия и гармония еще не служат доказательством. Направление мелодии вверх от звука V ступени к VI через октаву в виде поступенного звукоряда в мягком ритме триолей с быстрым нисхождением на октаву по звукам трезвучия VI ступени в какой-то мере противоположно нисходящему направлению мелодии первого раздела. Подвижный фон остинантного ритма из четырех восьмых с дроблением второй доли на две шестнадцатые создает своеобразную полиритмию, имитационное строение диалога флейты и фагота и других деревянных подчеркивает этот момент. В дальнейшем, когда появляется вторая тема иного характера, диалог деревянных продолжает развиваться, завершаясь мотивом ускоренного гаммообразного движения вверх, подобным тонкому заключительному штриху-росчерку.

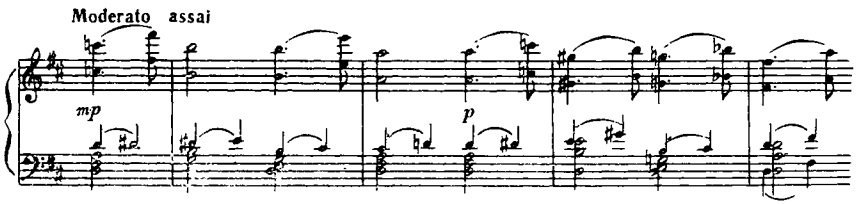
Вторая тема — наиболее патетичный момент в побочной партии; она родственна второму тематическому элементу темы первого раздела — секвенции из двух мотивов,— также строится в виде двух поступенно нисходящих мотивов с выразительными задержаниями и предъемами. Контрапунктирующая мелодия медных представляет резко восходящую линию в диапазоне дуодецимы, изложенную ровными акцентированными четвертями и звучащую напряженно и решительно. Принцип контрастного противопоставления нисходящего движения деревянных или струнных с энергичным восходящим направлением медных будет играть большую роль в генеральной кульминации первой части, где оба описанных тематических элемента значительно преобразуются.

Своеобразный контраст существует между двумя тематическими элементами среднего раздела. Первая тема не декламационна, это — пример инструментальной мелодии типа свирельного наигрыша. Вторая же тема с ее двумя мелодическими линиями относится к ясно выраженным декламационным темам у Чайковского. Ее «говорящие» интонации еще более рельефны, чем во втором тематическом элементе основной темы. Таким образом, лирика побочной партии в ее среднем разделе становится еще более многогранной. К прекрасному образу возвышенной красоты присое-

диняется не только более спокойный пасторальный образ диалога деревянных, но и страстно-патетический образ второй темы. Внутренняя теплота, богатство эмоций растут по мере развития музыки. Реприза первого раздела служит впечатляющей кульминацией.

В третьем проведении патетической темы среднего раздела чувствуется подход к репризе. Оно расширено, последние мотивы неоднократно повторены, оркестровка создает более мощное звучание, гармония становится напряженно-выразительной. Однако Чайковский подчеркнул грань между средним разделом и репризой основной темы побочной партии. Внутренняя законченность первой темы не позволяет слить средний раздел с репризой. Мелодия основной темы в репризе почти не изменена, прибавлен выразительный штрих — в момент перехода к секвенции из двух мотивов скрипки и альты взлетают на октаву вверх, подобно дуновению ветра, что придает последующему большую эмоциональность и страстность. Осталась неизменной и суть гармонии. Однако образ в репризе приобрел новые черты, он как бы спустился из заоблачной выси на землю, стал более ощутимым и близким. Целый ряд как будто бы второстепенных, но на самом деле важных деталей способствует этому. Сняты сурдины со струнных, и их звук (к первым скрипкам присоединились вторые, а вместо виолончелей играют альты) стал более открытым и певучим, более теплым и страстным. Изменились инструментовка и фактура гармонического фона. Теперь вместо выдержанных аккордов — живой, трепетный ритм триолей (такт стал $^{12}/_{8}$ вместо $^{4}/_{4}$). Создается ощущение «биения», идущего упругими волнами с подъемом в момент выдержанных звуков у голосов, ведущих мелодию. В кульминации темы появился новый контрапункт — его играют медные в направлении, противоположном мелодии. Гармония обогащена дополняющими голосами деревянных. Вступившие вместо валторн тромбоны заметнее интонируют диссонирующие звуки в аккордах, а общая напряженность звучания усилена полнотой звучания всего оркестра. Но это forte, вследствие полифонического типа фактуры, звучит очень мягко, полно и насыщенно.

Подобно тому как в юношеском сочинении Чайковского — увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» после развернутой побочной партии есть большое дополнение, так и здесь после репризы первой темы, служащей кульминацией всего раздела побочной партии, идет дополнение заключающего характера. Это — замечательный образец полифонической оркестровой ткани у Чайковского. Теме струнных (скрипки и альты) контрапунктирует тема деревянных духовых (без флейт):



Тема струнных родилась из секвенционных мотивов основной темы побочной партии, но она имеет свой облик нежной, постепенно утихающей, «баюкающей» песни. Однако и в этом напеве есть скрытая страстность, выраженная в интонациях тритона и других диссонирующих интервалов, в насыщении мелодии хроматизмами и в сочетании ее интонаций с интонациями контрапунктирующей мелодии деревянных, родившейся из контрапункта медных во второй теме среднего раздела. Сочетания увеличенной октавы (по отношению к тянущемуся органному тоническому пункту), ноны, большой септимы, тритона и т. п. придают теме особый внутренне-острый характер, контрастный общему спокойному течению мелодии. Каденция после проведения темы очень типичная для Чайковского. Это — его любимое сопоставление тоники с VI в виде аккорда с увеличенной сексткой. «Скольжение» с мажорной терции лада на минорную с опеванием их то звуком V ступени, то низкой VII привносит в каденцию оттенок внутренней напряженности.

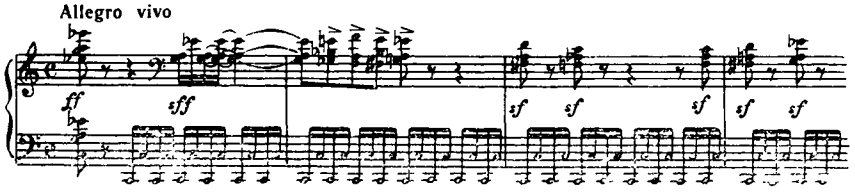
Последние семь тактов побочной партии и экспозиции идут в темпе Adagio mosso. Задумчиво повторяется начальная фраза основной темы побочной (кларнет) на фоне выдержанных аккордов струнных и тихого тремоло литавр. Движение становится все более медленным, звучность доходит до предельного piano (*ppppp*). Грань, отделяющая образ побочной партии от всего окружающего, показана с предельной ясностью.

Величайшим контрастом по отношению к побочной партии врывается начало разработки. Раздел побочной партии вместе с заключением никак не соприкасается с образами главной партии. Вопреки обычному «прорыву» элементов главной партии в развитие побочной и в заключительную партию, как, например, это можно наблюдать в Пятой симфонии, здесь мир главной и мир побочной партии находятся на полярно противоположных полюсах. Это — полный и абсолютный контраст. Вся экспозиция представляет собой раздел, обладающий двумя разными гранями. Двуплановость музыки выступает в ней в наиболее ясном виде. В разработке снова появляются образы душевной борьбы, вызванные мыслями о неизбежном конце всего земного. Раздел разработки наиболее трагичен, в нем сконцентрировалась вся огромная сила протеста человека против смерти. По силе воздействия, по синтезу обобщенного и конкретного начал образы, возникающие в разработке, не имеют себе равных в классической симфонической литературе трагического содержания. Они развертываются в последовательных этапах симфонической драмы. Это не театральная сцена и не эпическое повествование; образы в своем музыкальном развитии отражают перипетии душевной жизни человека, его внутренние переживания в непрерывном движении. Поэтому темы разработки иногда имеют двойственное значение: объективное и субъективное. Другими словами, некоторые образы и мотивы, связанные, например, с чувством ужаса, олицетворяют и смерть, непреоборимую силу уничтожения, и чувства страдающего и сопротивляющегося человека. Такая двойная смысловая функция тематизма в разработке приводит к значительной трансформации тем и образов экспозиции. Это вызывает большую сложность процесса развития музыки. Порой образ несет в себе настолько

контрастные и противоречивые начала, что внутри него самого возникают сильнейшие драматические конфликты и взрывы.

Чайковский нашел гениальное начало разработки — удар всего оркестра на мрачном аккорде субдоминантового квинтсекстаккорда II ступени соль минора[35]. Слушая симфонию, ожидаешь этот момент, и тем не менее всякий раз он наступает неожиданно, как громовой удар, грозный в своей разрушительной силе. Он возвращает к идее противоборства жизни и смерти. В разработке преобладают темные, мрачно-тревожные образы. Огромное значение приобретает здесь тема главной партии, становящаяся основой развития почти всех разделов разработки и служащая эмбрионом, из которого рождаются новые тематические образования. Светлый мир побочной партии удаляется, мир Прекрасного остается «волшебным островом», сияющим издалека.

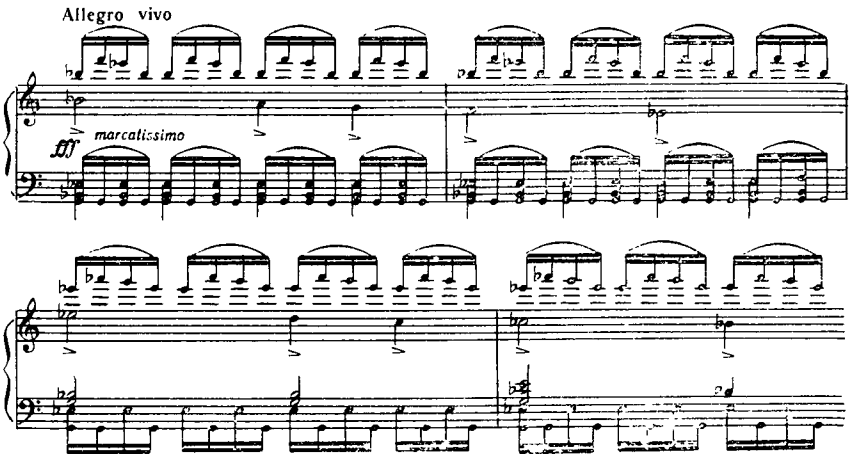
Двойственность функции, которую несут темы и образы разработки, придает им особый характер. Так, например, вызванные первым ударом оркестра, вслед за ним возникают мотивы судорожных аккордов «малого» Tutti в остром и сложном ритме. Крайние голоса аккордов расходятся в противоположном направлении, распространяясь вширь. Мелодия верхнего голоса образует оригинальный мотив замкнутого движения; она развертывается по хроматическим полутонам, как бы «вползая» в каждый последующий аккорд, потом, оторвавшись, идет более широкими шагами — по тонам. Ее прерывают судорожные паузы. Все это звучит очень остро и напряженно:



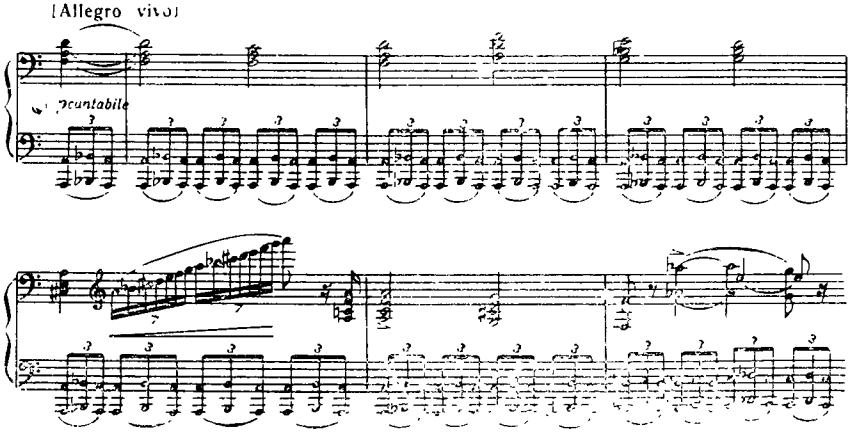
Этот мотив напоминает трагические образы из сценических произведений Чайковского: музыку, звучащую в момент смерти Ленского, во время обморока принцессы Авроры, проигрыша Германа. Подобные же темы с акцентированными аккордами судорожного ритма можно встретить в драматические моменты оперы «Чародейка», симфонии «Манфред». Они всегда связаны с чувством страдания, ужаса. В то же время это — темы «рока», т. е. символы страшной, неотвратимо губительной силы. Таково их значение и в начале разработки первой части Шестой симфонии. В дальнейшем развитии музыки появляются и другие образы, близкие темам «рока». Это — тема труб, ведущих нисходящую линию акцентированных звуков, прорезающая звучность всего оркестра: она появляется после фугато в первом же разделе разработки. Значение темы труб очень велико, его условно можно сравнить с тем моментом драмы, где герой

[35] Тональность соль минор по отношению к ре мажору, в котором закончилась экспозиция, служит областью субдоминанты, откуда и начинается разработка.

сталкивается лицом к лицу со смертельной опасностью. Но эта тема не только грозный и страшный образ смерти, но подобна вскрику отчаяния человека, внезапно пораженного ужасным предчувствием:

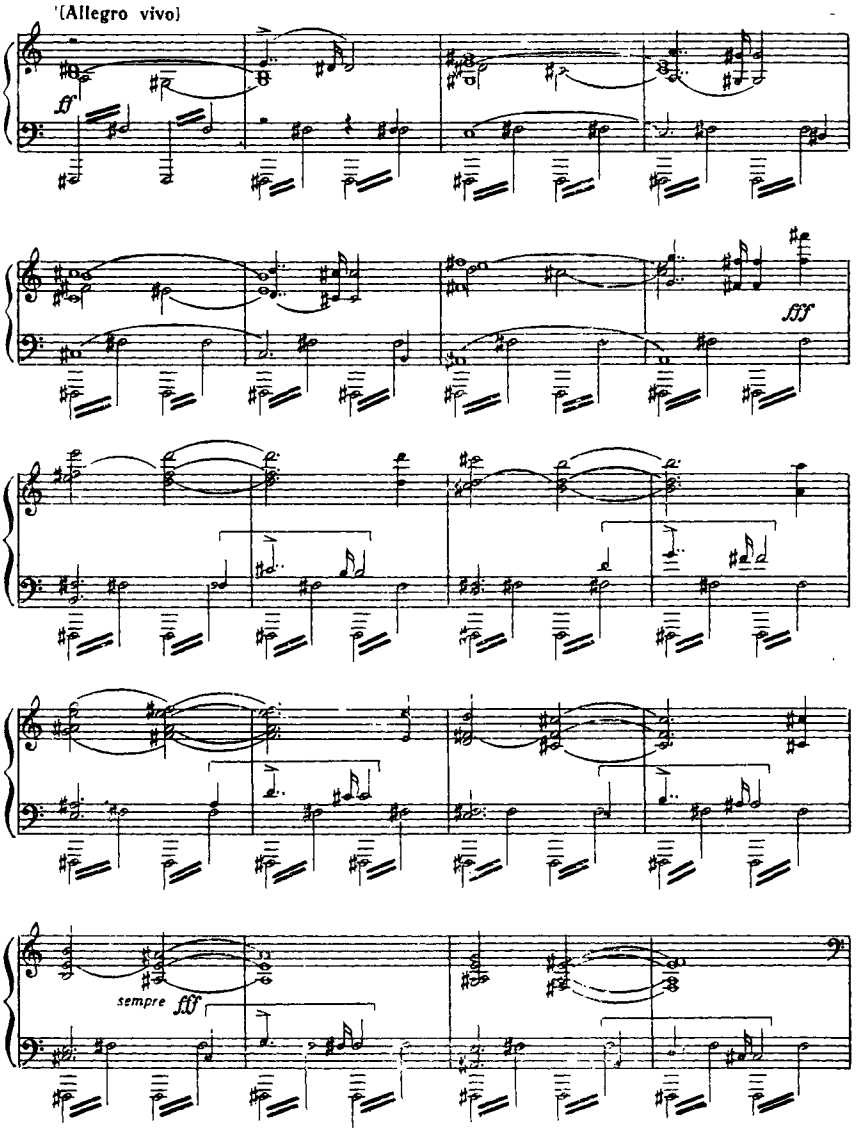


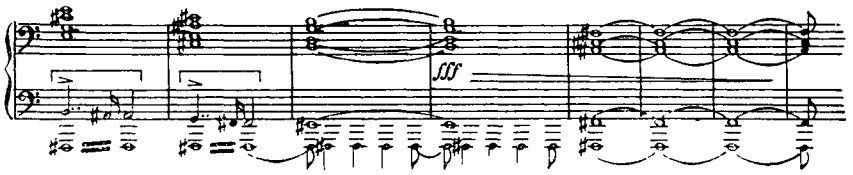
Наиболее объективизирована в разработке тема песнопения православной панихиды «Со святыми упокой», появляющаяся у тромбонов непосредственно после темы труб. Этот музыкальный образ-символ конкретизирует трагическую ситуацию. Его нельзя понимать иначе, чем образ самой смерти. Сопровождающие мотивы стонов, вихревой взлет струнных и деревянных, гениально передающий страшное содрогание души человека перед лицом смерти, выражают субъективные чувства. Звуковой план здесь как бы раздваивается: холодному и жесткому в своей бесстрастности звучанию медных противостоят горестные вздохи и стоны струнных:



Генеральная кульминация — наивысший трагический момент всей первой части. После напряженнейшей подготовки начало кульминации

выделено внезапным замедлением. Словно перед шквалом на мгновение все приостанавливается, в разных голосах партий струнных звучат отдельные, как бы разрозненные мотивы-возгласы. Сама генеральная кульминация начинается низвергающимися мотивами струнных и деревянных, в них выражено безмерное отчаяние. Навстречу поднимается суровый мотив тромбонов, декларирующих тему долженствования:



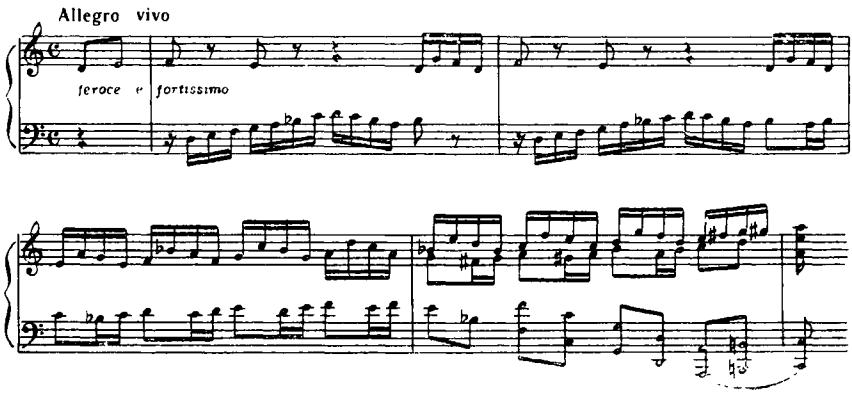


Линия струнных и деревянных образуется секвенцией короткого мотива из трех поступенно нисходящих звуков, затактового строения, с задержанием на сильной доле такта. Это — как бы широко развернутый фригийский оборот в первой фазе нисходящей линии и гармонический минорный нисходящий звукоряд — во второй. Острота чувства, неизбывность скорби гениально выражены в этой простой теме. Более сложное содержание имеет тема тромбонов. Резко разделенные, отдельные, но подобные друг другу мотивы декламационны. Основой их выразительности служит прием задержания на сильной доле такта после затакта. Однако само интонационное строение мотивов несет в себе внутреннюю остроту. Если первый из них — возглас на интонации восходящей квинты с последующим разрешением задержания в тонический звук *си*, то далее интонации становятся все острее, образуя интервалы уменьшенной кварты, тритона и т. д. Сам рисунок темы тромбонов сложен: он представляет собой восхождение и последующее нисхождение уступами, так как в каждом мотиве основная интонация направлена вверх. В целом оба элемента — мотивы струнных и тромбонов — великолепный пример диалогического типа оркестрового изложения у Чайковского. В момент, когда в нисходящей мелодии струнных звучит выдержанный тон, выступает мотив тромбонов, продолжение мелодии струнных развертывается только с момента продленного звука у тромбонов. Это создает впечатление необычайно рельефного инструментального диалога и в то же время единства противоборствующих сил. Характер мелодии струнных не позволяет понимать ее иначе, как образ печали, страдания. Тема тромбонов, вероятно, может быть определена как тема воли, которая борется с чувством ужаса. Но тембровая окраска, ритмика, энергичный суровый характер приближают ее к образам «рока». Момент генеральной кульминации выражает очень сложное содержание. Сознание человека здесь как бы раздваивается, оно должно подчиниться воле, призывающей к гордому и мужественному приятию смерти как неизбежного конца, но в то же время всеми силами противится ему и борется против него.

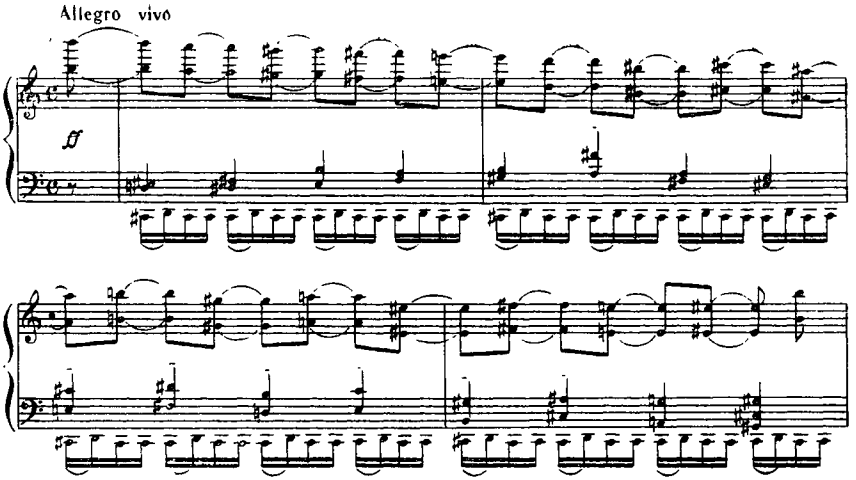
Такое многозначное содержание музыкальных образов возможно лишь в лирико-психологической трагедии, где раскрыта вся сложность и противоречивость душевной жизни человека.

С точки зрения музыкально-симфонической драматургии разработка первой части симфонии представляет непревзойденное мастерство. Развитие тематизма в сторону все большей его драматизации, драматургия тембров и напряженнейшее ладотональное движение составляют органическое единство, подчиненное главной задаче — раскрытию трагедийного содержания.

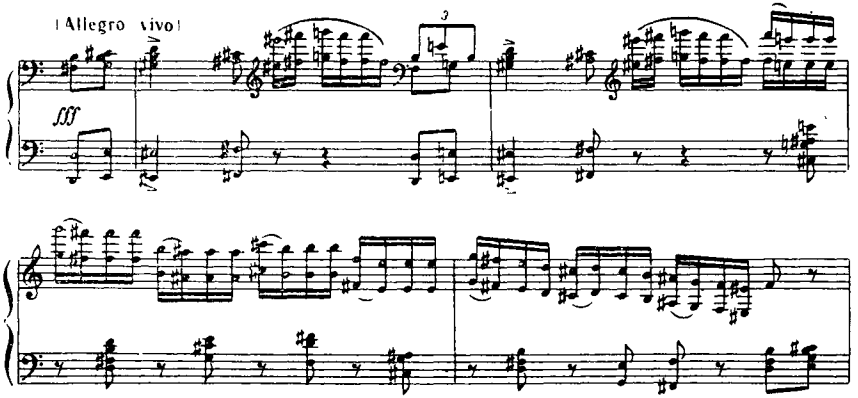
Своеобразным показателем активной драматизации и трансформации тематизма служит трансформация главной темы в разработке. Тема появляется сразу же после троекратного проведения «аккордов рока» во вступительном разделе разработки. На ней развертывается фугато. Основой его служат два первые мотива: вторая половина — «бег шестнадцатых» — по ритмическому характеру оказала воздействие на вторую половину темы фугато. Это — бурное энергичное восхождение мелкими волнами (здесь использован мотив главной партии — вариант основного), образующими скрытый поступенно-восходящий звукоряд:



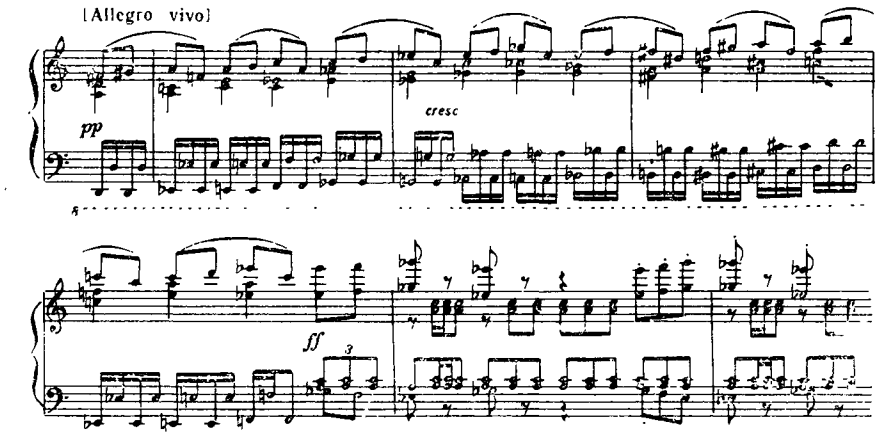
Тема главной партии звучит здесь сухо и жестко (feroce, по определению автора). Четыре проведения темы, образующие кинтовый круг тональностей: *ре, ля, ми* и *си* минор, исполняются струнными, играющими fortissimo. Динамика звучания все нарастает, и в момент самой высокой точки четвертой волны вступает тема труб, о которой говорилось выше. Она звучит на фоне усиливающегося бурного движения шестнадцатыми. Резкое и быстрое нисхождение приводит к органному пункту на доминанте ре минора и к появлению напева «Со святыми упокой», исполняемому хором медных. В развитие этой темы включается мотив скорбного стона струнных, он интонационно связан с первоначальным обликом главной темы в начале экспозиции, образом смятенного страдания. Так, тема главной партии как бы психологически расщепляется, выступая то как основа жесткого, бурного фугато, то как основа скорбно лирического образа. Проведение темы «Со святыми упокой» подводит к первой драматической кульминации — эпизоду фа-диез минор, несколько напоминающему вступление к 4-й картине «Пиковой дамы». После напряженного нагнетания, после заторможенного подъема идет длительное нисхождение цепи мотивов плача, вздохов и жалоб, развивающих лирическое начало, заложенное в главной партии (скрипки и альты). Сила драматизма увеличивается здесь восходящей линией контрапункта медных, поддержанных низкими струнными. Сходство с «Пиковой дамой» еще усиливается введением остинатного фона у виолончелей и контрабасов, играющих мотив тягостного «биения», объединяющего порыв к движению и статику. На этом кончается первая большая фаза развития музыки в разработке:



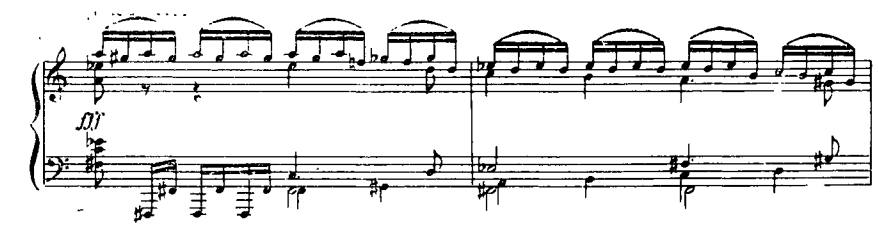
Во второй фазе, включающей в себя и репризу главной партии и генеральную кульминацию, образ резко меняется. Сперва тему можно узнать в горестных стонах на фоне напряженно синкопированного остинато валторн, скандирующих звук *до-диез* (потом *ре-бемоль*). Далее движение все ускоряется, сжимается, и в момент, венчающий бурный предикт, она звучит в главной тональности — си минор. Ее играют медные. Трудно узнать в этом виде тему, с которой начиналась экспозиция, тему, проникнутую горестным чувством печали. Здесь это — грозный и мрачный образ рока. Звучность медных подчеркивает «роковой» колорит. Сохранены оба контрастных элемента темы. Мотив «бега шестнадцатых» звучит здесь с каким-то исступленным отчаянием (струнные и деревянные). В этом месте происходит окончательное внутреннее разделение образа на два борющихся друг с другом начала, которые условно можно назвать: темой рока (первые мотивы темы) и темой отчаяния и протеста (шестнадцатые):

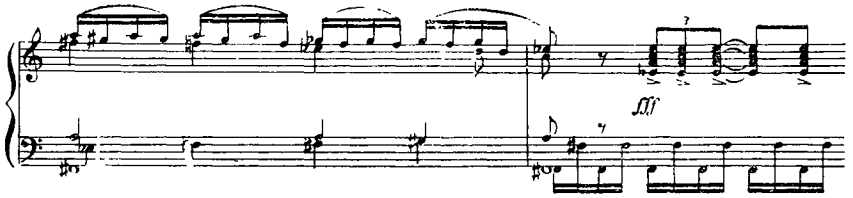


Драматизация главной партии, путь которой был намечен еще в экспозиции, процесс все бо́льшего выявления ее внутренней противоречивости приводит к качественному изменению образа в целом. Основной мотив темы становится почти неузнаваемым. Образуется восходящая цепь его новых вариантов, он звучит уже не в *си* миноре, но в уменьшенном ладу:



Цепочка из представляемых по малым терциям мотивов — предикт к драматическому моменту первой части, который в свою очередь является предиктом генеральной кульминации. Сперва упорно повторяется основная интонация нового варианта главной темы в виде патетических возгласов, но потом все как бы рушится и падает. Тема теряет мелодически завершенный облик и превращается в фигурацию, в которой ясно проступают контуры уменьшенного септаккорда, лежащего в основе нового варианта. Навстречу низвергающейся фигурации в виде канона в тритон подымается звукоряд так называемой «гаммы Римского-Корсакова» — чередование тона с полутоном — и точно такой же звукоряд идет ему навстречу в нисходящем движении. Это — тема труб из первого раздела разработки, но причудливо искаженная. Кажется, что все рассыпалось на отдельные составные элементы, на отдельные голоса и звуки. Резко ритмованные аккорды на фоне «тоники» уменьшенного лада, звука фа-диез усиливают силу напряжения, ожидается что-то ужасное, непоправимое:





И в этот момент наступает генеральная кульминация, о которой говорилось выше. Тема главной партии после кульминации больше не появляется. Она погибла, рассыпавшись на составные элементы в предкульминационный момент. Можно ли видеть в этом своеобразную символику? Думаем, что это допустимо. Развязка трагедии, вершиной которой служит кульминация, совершается именно здесь.

Ладотональное развитие музыки разработки идет от широко трактованного минора к постепенному установлению уменьшенного лада с тоникой *фа-диез — ля — до — ми-бемоль*. Уменьшенный лад качественно изменяет облик темы главной партии. Подготовка его идет исподволь с самых первых тактов разработки, где сопоставляются тональности соль минор, ми минор, си-бемоль минор, тоники которых образуют неполный уменьшенный септаккорд. Далее в развитии музыки особое значение приобретают минорные тональности: ре минор и си минор, потом фа-диез минор и си-бемоль минор. Все это вместе с насыщением темы главной партии в репризе уменьшенными гармониями подготавливает восприятие к появлению уменьшенного лада. Он устанавливается в момент образования нового варианта главной темы в виде секвенции по малым терциям вверх. Здесь он сопровождается восходящим по хроматическим полутонам басовым голосом, в дальнейшем же появляется органный пункт на тонике уменьшенного лада. Возвращение си минора (после господства уменьшенного лада) в момент генеральной кульминации производит колоссальное впечатление. Словно вместо рокового образа губительной силы снова возникает мир человеческих чувств, продолжается скорбная повесть о муках людских. Появление си минора есть одновременно облегчение и усложнение. Первое вызывается разрешением напряженности и остроты лада без тяготений, замкнутого в самом себе; второе — наступлением наиболее значительного момента в развитии тематизма симфонии. Настоящее, подлинное «освобождение» ощущается только с появлением си мажора в репризе побочной партии.

Сложность ладового развития в разработке связана с самим содержанием симфонии. Чайковский не в первый раз использует сложные лады в своих произведениях. В поздних его сочинениях введение уменьшенного или увеличенного ладов знаменует обычно противопоставление реального и ирреального. В «Орлеанской деве», «Чародейке», «Пиковой даме» необычные лады появляются в моменты трагических конфликтов. Это — тема «Божьего гнева» в «Орлеанской деве», когда Иоанна д'Арк потрясена ожиданием возмездия за отступничество; это — образ «разверзающегося ада» в сцене бури и безумного бреда сыноубийцы-Князя в «Чародейке»; это момент, подготавливающий появление призрака графини в 5-й карти-

не «Пиковой дамы», также связанный с идеей возмездия за преступление. Мы очень далеки от прямолинейной программной трактовки Шестой симфонии и не хотим проводить аналогий между появлением уменьшенного лада перед кульминацией и приведенными оперными примерами. Правильнее предположить, что этот важный момент в симфонии связан с представлениями композитора об Ужасном в самом его страшном, но и в самом грандиозном образе и, возможно, связан с чувством страха смерти.

Дарование Чайковского-драматурга проявилось и в тембровом развитии разработки. Здесь налицо не только противопоставление групп и регистров оркестра, но и различная трактовка тембров одной группы. Примером может служить различное использование струнных, играющих то сухое и жесткое фугато, то эмоциональнейшую тему в генеральной кульминации. Темор медных инструментов последовательно трактуется как характеристика страшного, рокового начала.

В общей композиции разработки можно заметить отражение принципа цикличности, до некоторой степени отразившегося и в экспозиции (самостоятельность обоих разделов экспозиции). В разработке как бы дважды проведен на разном — во второй раз более динамичном — уровне определенный порядок следования образов: после драматического вступительного раздела, где появляются аккорды «рока», через предикт фугато к громкой кульминации в теме труб и зловеще-тихой кульминации — эпизоду «Со святыми упокой», вызвавшего страшное напряжение фа-диез-минорного эпизода, сходного с музыкой 4-й картины «Пиковой дамы»; далее после нового вступительного раздела на фоне остинато валторн — тема рока в виде преображенной главной партии, затем драматический предикт становления уменьшенного лада со своей кульминацией — искаженной репризой темы труб, драматическая вершина развития уменьшенного лада и образов рока и, наконец, генеральная кульминация, обобщившая трагизм всего предшествующего.

В этой композиции нет и не может быть буквальных реприз или возвращений. Разработка настолько динамична, что каждый ее такт способствует сложному развитию-чередованию резких напряженных подъемов и мрачных спадов, через «тихие» и «громкие» кульминации. Все в целом насыщено мощной энергией движения мысли и формы. В этом отношении разработке Шестой симфонии уступает даже чрезвычайно драматичная разработка Четвертой, носящая трагические черты, хотя еще не представляющая развернутой трагедийной концепции.

После развязки трагедии в конце разработки, поглотившей репризу главной партии, снова звучит первая тема побочной партии. Утверждается тональность си мажор. Мелодия здесь по сравнению с экспозицией почти не изменена, но изменилась фактура. Она стала полифоничной. Навстречу мягким контурам нисходящей мелодии поднимаются две другие линии: виолончелей и альтов, играющих тремоло восходящий на три октавы звукоряд, в котором хроматические полутоновые интонации иногда смягчены ходами на целый тон, и линией гобоев, кларнетов и фаготов с обостренными полутоновыми тяготениями, причем они остаются не разрешенными:

Andante come prima

p con dolcezza

pp

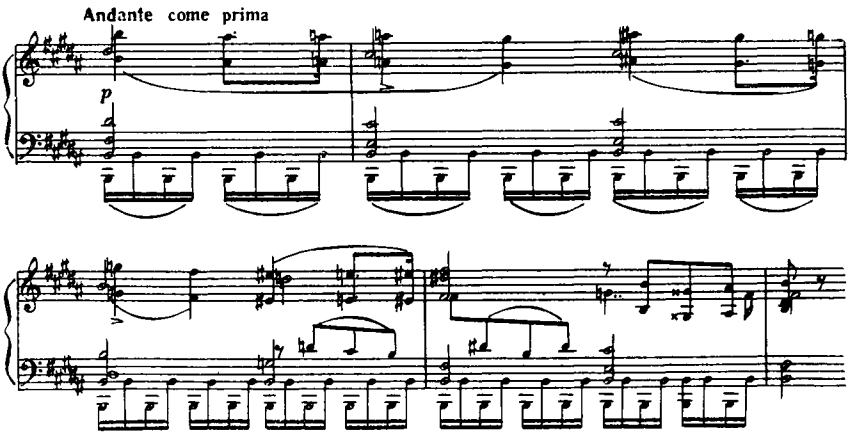
pp

и т д

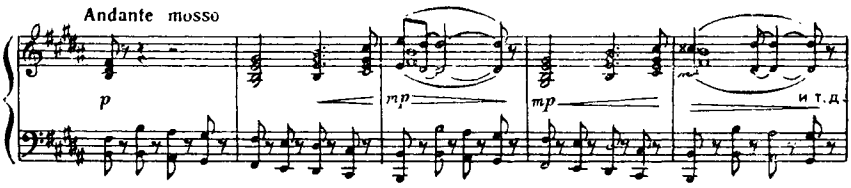
и т д

Гармония по-прежнему звучит у валторн на органном тоническом звуке.

Нежный образ побочной партии здесь приобретает несколько иной характер, чем в экспозиции; мелодия рельефнее отделена от всего остального и еще свободнее парит над всеми другими голосами. В то же время появление напряженно звучащих дополняющих голосов, в особенности в последнем звене темы, когда контрапункт деревянных звучит у четырех валторн в октаву, вносит бо́льшую страстность. Это одновременно образ Красоты мира и выражение стремления человека к ней. Заключение побочной партии также несколько изменено по сравнению с экспозицией, оно проникнуто более сильным чувством и большей страстностью. Мягкие очертания «баюкающей» мелодии в экспозиции заменяются темой, родившейся из второго звена побочной партии — вариантом последней фразы темы, в котором выделены хроматические тяготения:



Кода первой части вводит новый образ. Его величавый облик, несколько отрешенный, вызывает ассоциацию с послесловием трагедии, в котором воздается хвала жизни. Два тематических элемента создают этот образ: остинато струнных, повторяющих мерное движение вниз по ступеням мажорного звукоряда и плагальная каденция медных (здесь они выступают совсем в другой роли, чем в разработке). Возвышенные, строгие интонации мотива каденции духовых лишь слегка смягчены задержанием к терции тоники:



В последних тактах слышны только тихие «шаги» струнных, на фоне которых туба и тромбоны pianissimo тянут тонический аккорд с терцией в верхнем голосе. Все завершается постепенным замиранием, угасанием звучности.

Заключение первой части симфонии вызвало сходные толкования исследователей. «Светлая печаль», «торжественный покой», «безжизненный в своей равнодушной маске медленный марш» — так характеризуется образ коды в различных современных работах[36]. Величие, возвышенность последнего образа трагедии приводит к мысли о сопоставлении драмы человеческой жизни, кончающейся смертью и вечной жизни природы, вечно возрождающейся. Невольно вспоминаются слова Чайковского в письме к Н. Ф. фон Мекк от 23 ноября 1877 г.: «Я... пришел к *убеждению*, что если есть будущая жизнь, то разве только в смысле неисчезаемости материи и еще в пантеистическом смысле вечности природы, которой я составляю одно из микроскопических явлений»[37].

Сравнивая экспозицию первой части с разработкой-репризой, можно найти и здесь отражение своеобразной цикличности. В какой-то мере разработка в расширенном и несравненно более драматичном виде воспроизводит план первого раздела экспозиции. Движение первоначального экспозиционного образа главной партии к ее репризе, где образ качественно меняется, в сущности, в усложненном виде воспроизводится в разработке: от фугато до появления главной темы в си миноре и всего, что за этим следует, т. е. до полного исчерпания темы. Мотив валторн в экспозиции — первый образ, окрашенный в грозные тона,— дает в разработке богатое «потомство»; здесь и тема труб и другие мотивы рока. Однако между экспозицией и разработкой есть качественное отличие; разработка — другая

---

[36] См. А. Альшванг. Чайковский, стр. 667; Н. Николаева. Симфонии Чайковского, стр. 240; Ю. Кремлев. Симфонии Чайковского, стр 276.

[37] П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 252.

ступень развертывания трагедийного содержания, в которой все намеченное в экспозиции получило свое наиболее исчерпывающее воплощение.

Побочная партия в репризе сокращена; вместо развернутого трехчастного раздела с заключением в репризе проходит лишь первый раздел с новым заключением. Такое «потеснение» побочной партии во втором цикле понятно — оно вызвано драматичностью развития главной партии. Трагическое содержание разработки уничтожило возможность проведения побочной партии в репризе даже в тех масштабах, в которых она была дана в экспозиции, уже не говоря о расширении. Драма жизни и смерти отодвинула на второй план мир Возвышенной красоты. И даже те скорбные интонации, щемящее чувство страстного сожаления, которым проникнуто заключение «парящей» темы побочной партии, говорит о свершившейся трагедии.

●

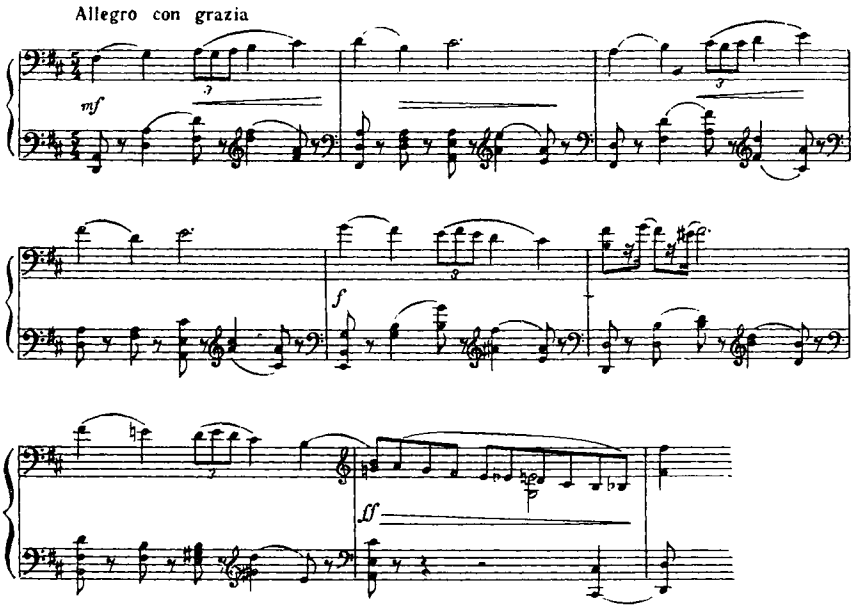
Вторая часть симфонии уводит в мир светлых, беззаботно-радостных чувств. Крайние ее разделы посвящены образам юности, радостного упоения жизнью, в ней выражены чувства наслаждения природой, любовью, сознание счастья. Однако средний раздел оттесняет светлые образы крайних настроением меланхолической грусти, элегичности.

В музыке второй части царит основная тема, стремительно и в то же время грациозно-мерно развертывающаяся мелодия в оригинальном такте $^5/_4$ с внутренним поздразделением 2 + 3. Однако из основных качеств темы — редкостная пропорциональность. Трехчастная репризная форма, в которой изложен первый ее раздел, основана на четком квадратном строении отдельных ее компонентов: повторенный период из 16 тактов состоит из двух подобных друг другу предложений; среднюю часть составляет также повторенный период аналогичного строения, но с другой темой. Реприза первого периода расширена. Все части формы заключены в идеально стройные четырех-,восьми- и шестнадцатитакты, что и создает ощущение замечательной стройности целого. Средний раздел — си-минорное трио, идущее в том же ритме, также отличается равномерностью и совершенством пропорций.

Можно было бы не останавливаться столь подробно на вопросе пропорциональности частей формы, если бы это не вело к существенным моментам характеристики образного содержания музыки второй части. Гармоничность строения форм в этом «интермеццо» служит выражением внутренней гармоничности образа. Уравновешенность и пропорциональность составных частей соответствует внутреннему равновесию между выразительными элементами темы. Кроме того, частое возвращение к исходному четырехтакту темы влечет за собой варьирование как основной способ симфонического развития. Главная тема, повторяясь в своей законченной форме четыре раза, становится подлинно «главным» образом. Если же прибавить к этому, что внутри периода оба предложения сходны, то повторений окажется вдвое больше. И, следовательно, увеличиваются возможности варьирования.

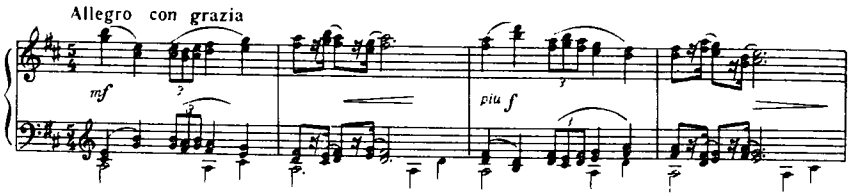
Особенность темы заключается во внутренней ритмической остинатности. Каждые два такта, составляющие ее мотивные ячейки, построены

в однотипном ритме. Ритмическая фигура очень оригинальна, хотя и не включает в себя много разнообразных ритмических интонаций. Основу ее составляют ровные четверти. Однако третья четверть первого такта дробится на триоль, а в 6-м такте темы появляется новый ритмический мотив (также дробление, но иного характера). Все эти, на первый взгляд, несущественные детали играют большую роль в прелестной мелодии, они вносят в нее ту непринужденность, ту импровизационность, которая по контрасту с мерностью общего движения производит чарующее впечатление:



Мелодически тема очень проста: ее основой служит постепенное восхождение на сексту вверх с остановкой на терции доминанты. Опевание завершающего звука придает особую мягкость и изящество мелодическому рисунку. Уравновешивающая линия нисходящего движения служит своеобразным ее отражением. И лишь в 8-м такте, где движение внезапно убыстряется, мелодическая линия растворяется в пассаже последнего мотива — «шлейфа». Это — чисто инструментальная тема; в ней имеет большое значение гармония, хотя она и очень простая. Основой первого мотива служит опора на сопоставление тоники и доминанты ре мажора; в следующих мотивах намечается отклонение в ля мажор, заканчивающееся ходом на нону вверх, после которого и протягивается «шлейф». Период, в котором изложена вся тема, модулирует в тональность доминанты, т. е. в ля мажор. В связи с этим несколько меняется второе предложение, хотя ритм и гармония остаются столь же простыми. Простотой развития формы и гармонии тема близка к образцам классического венского симфонизма.

Среднее построение первой части, развивающее тему, усиливает очарование грациозного образа. В ее основе — та же ритмика, что была в 5-м и 6-м тактах темы, т. е. дробление первых двух четвертей во втором такте. Контуры темы среднего раздела еще более изысканны и прихотливы, мелодия так же спокойно-напевна и так же плавно развертывается, несмотря на скачки:

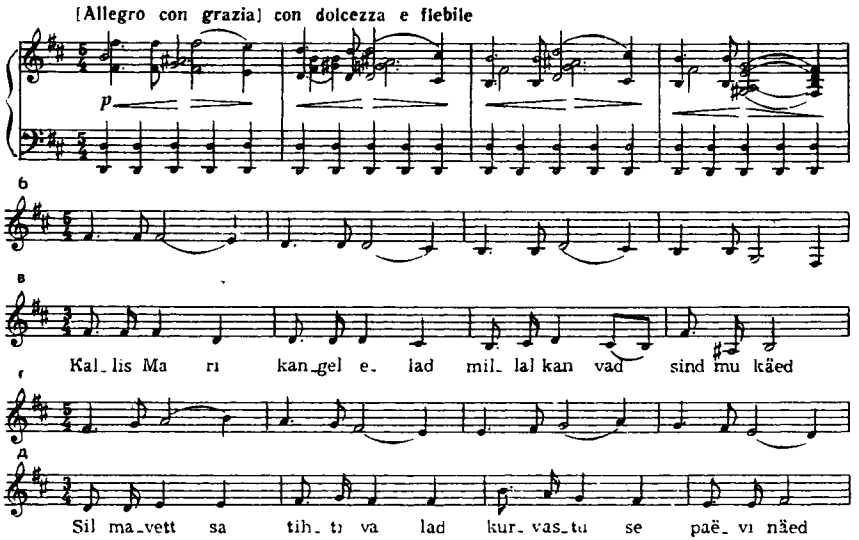


В варьировании темы Чайковский прибегает к колоритным эффектам оркестровки и обогащению фактуры. Так, первое предложение темы играют виолончели в сопровождении аккордов валторн и деревянных; во втором предложении тему уже ведут деревянные, а струнные им аккомпанируют, причем виолончелям поручен мелодический контрапункт. Два сходных предложения среднего раздела различно инструментованы: в первом случае тема в партиях струнных, во втором — деревянных. Получается как бы тембровое отражение инструментовки первого раздела темы. В репризе первого построения сгущена фактура — тему ведут деревянные, ее сопровождают пассажи струнных, идущие сплошным потоком. Во втором предложении, когда тема переходит к струнным, вступают валторны со своим оригинальным контрапунктом, а в момент расширения у тромбонов — яркая восходящая линия акцентированными четвертями в то время, как струнные играют красивый контрапункт аккордами. Здесь столкновение двух движущихся навстречу друг другу мелодических линий не имеет драматического значения, а скорее вносит в музыку оттенок патетики.

В репризе всей первой части, идущей после си-минорного эпизода, сохраняется принцип деления периода при помощи различной инструментовки темы. В коде сопоставлены две линии разного направления: нисходящая — духовых инструментов, восходящая — у струнных. Живой, красочный диалог групп прибавляет музыке много прелести и красоты.

Трио си минор выражает контрастное скорбное чувство. В течение всего эпизода сохраняется басовый органный пункт — *ре*, служащий основным тоном главной тональности второй части цикла и III ступенью си минора — тональности трио. Терцовый органный пункт вносит в музыку ощущение как бы неясности, незавершенности. Мерное движение басового голоса четвертями в такте $^5/_4$ способствует чувству скрытой тревоги, затаенности, отдаленно напоминая образы из первой части. На фоне остинато развертывается песенная тема, основой которой служит ритмическая интонация подъема перед второй половиной сложного такта 2 + 3. Большую роль играют задержания в мелодии и гармонии.

В ряде исследований говорится о сходстве темы трио с мелодией эстонской народной песни «Kallis Mari» (Дорогая Ма́ри). Сравнивая обе мелодии, можно отыскать в них ритмическое и интонационное сходство; однако простая народная тема лишена проникновенной печали, которая просвечивает в теме Чайковского. Приводим для сравнения обе мелодии в одной тональности:



Отсутствие в теме, сочиненной Чайковским, простой (даже несколько ординарной) каденции народной песни, значительно меняет облик мелодии. В целом же музыкальный образ трио складывается не только из интонаций самой мелодии, но во всем комплексе выразительных средств, где большое значение имеют гармония, оркестровка и фактура.

В гармонизации темы выразительно совпадение остро звучащего неполного уменьшенного септаккорда с тоникой си минора в положении квинты. Образуется напряженное сочетание малой секунды и большой септимы, снимающееся только с переходом звука квинты тоники в IV ступень (недостающий звук в аккорде). По этому же принципу развита гармония в последующем. Острые сочетания, проявляющиеся благодаря задержаниям, вносят в мелодию внутренний надлом. Сопоставление тембра струнных, ведущих мелодию, с тембром духовых, играющих аккорды, и с органным пунктом в глубоком басовом голосе (контрабасы, поддержанные литаврами и фаготом) подчеркивает самостоятельность отдельных элементов фактуры. Мелодия выпукло отделена от гармонии и в то же время составляет вместе с нею единый выразительный образ.

В последнее построение средней части вплетается основной мотив темы крайних частей; переход к репризе благодаря этому происходит очень гиб-

ко и мягко. Момент этот представляет собой интересный образец полифонической оркестровой фактуры.

Тональный план второй части, очень простой сам по себе, обнаруживает связи с первой частью цикла. Светлая первая тема изложена в ре мажоре,— тональности побочной партии первой части, что сближает этот образ с миром Прекрасного. Печальный си минор трио перекликается с си минором главной партии (а также с финалом, о чем еще будет речь) и вызывает ассоциации с образами душевных страданий. Трио написано в том же ритме, что и крайние части, и в том же темпе, но по образному содержанию оно контрастно крайним разделам. Включение этой музыки в столь светлое, безоблачно-радостное интермеццо снова заставляет подумать о многозначности образов симфонии и об их емкости. Две стороны, две грани предстают во второй части цикла. И оказывается, что, несмотря на их различие, они родственны и даже больше, составляют две стороны единого явления. В этом отличие контрастов второй части от контрастности партий в Allegro.

Во второй части симфонии не следует искать трагических или даже драматических конфликтов. Это скорее лирическая канцона с элегической средней частью. Но и в ней не могла не отразиться трагедия первой части. Тень трагического чувствуется в неразрешенности внутреннего противоречия между светлым, жизнерадостным образом начала и затаенной тоской среднего раздела. Отсутствие более тесных связей тематизма крайних разделов и трио, чем единство метроритма, заставляет и во второй части почувствовать двуплановость. Конечно, здесь она не выражена прямо, а дана лишь в тонких намеках, в приемах сопоставления образов, но все же ощущается. Таким образом, «интермеццо» включается в общее развитие трагедийного цикла.

Следующая часть — третья — отличается исключительным единством образа и полным подчинением всех компонентов процессу постепенного его развития и становления, превращения его из легкого, воздушно-скерцозного в напряженный, волевой, величественный облик шествия.

Выше говорилось, что значение третьей части в цикле очень велико. Эта часть раскрывает важнейшие стороны содержания симфонии, в ней отражена непреоборимая жизненная и творческая энергия, могучая воля художника. Оптимистическая направленность этой части бесспорна, хотя она значительно отличается от обычных у Чайковского жанровых скерцо. Да и скерцо ли это вообще? Отличительной стилевой чертой скерцо обычно служит трехчастная репризная форма с контрастным трио в середине, опора на народные жанры или ритмы бытовых танцев. Таковы скерцо во всех предыдущих симфониях Чайковского начиная от Первой и до Пятой, где место скерцо занял лирический вальс. В музыке третьей части Шестой симфонии от скерцо остался лишь полетный характер начальной темы, в которой можно услышать ритм тарантеллы, да применение жанра марша во второй теме. Однако смысл здесь не в преломлении бытовой музыки, марш избран здесь как символ мерного «организованного» и непреодолимого движения вперед. Первая тема, собственно, также мало похожа на тарантеллу; скорее ее метроритм на $^{12}/_{8}$ с триолями на каждую четверть

марша нужен был для фона, на котором ясно выделился бы процесс зарождения, развития и роста марша.

Скерцо-марш, как обычно называют третью часть в музыковедческой литературе, вызвало самые разноречивые суждения. Появление такой части в трагедийном цикле значительно усложнило общую концепцию произведения. С легкой руки Б. В. Асафьева, видевшего в третьей части «лёт злой силы», образы, подобные пушкинским «бесам», в ряде работ эта музыка охарактеризована или как противоречивая, или как выражающая торжество злых сил; в некоторых работах она трактована как единство победы идеи и поражения героя [38].

Несмотря на общую чуткую и тонкую характеристику Шестой симфонии в работе «Инструментальное творчество Чайковского», Б. В. Асафьев подошел к третьей части несколько предвзято, желая видеть прямой путь от первой части к финалу. Недостаточно обоснованным кажется нам и сравнение, сближающее тематизм третьей части с жуткими «ночными» образами «Пиковой дамы» и «Щелкунчика». Некоторое сходство в приемах оркестровки в начале части еще не дает оснований для далеко идущих сближений.

Сочинив тему марша и сделав набросок начала третьей части, Чайковский, как известно, был вынужден прервать работу и уехать в Москву. Он записал на рукописи план дальнейшей разработки этой части «в торжественно-ликующем роде». Авторское намерение высказано недвусмысленно. Вряд ли образ победного ликования злых сил мог навеять композитору эпитет «торжественно-ликующий». Скорее всего эти слова надо понимать в прямом смысле, а образ постепенно растущего от первых эмбриональных мотивов до грандиозного шествия марша — как образ торжества человеческой воли. Если же вспомнить толкование М. И. Чайковского, то в процессе развития темы марша можно усмотреть аналогию с жизнью художника, завоевавшего мировую славу своим замечательным творческим трудом, энергией мастера гениальной одаренности.

Третья часть написана в форме сонаты без разработки, и эта форма раскрыта настолько оригинально и самобытно, что не находит себе аналогий в других сочинениях. Можно говорить о двух темах в достаточной мере условно, так как наличие «гарантеллы» и марша ничего еще не объясняет. В музыке третьей части господствует одна идея, один образ, и все в ней направлено к его постепенному укреплению и расцвету. Значение тем настолько неравно, что первая тема в конце концов лишь формально может быть названа «главной». Правильнее говорить о двух частях или разделах — экспозиционном и репризном, которые развиваются в тональном отношении по законам сонатной формы [39].

Здесь также можно говорить и о своеобразной цикличности: тема марша проходит две больших фазы развития, причем вторая гораздо более

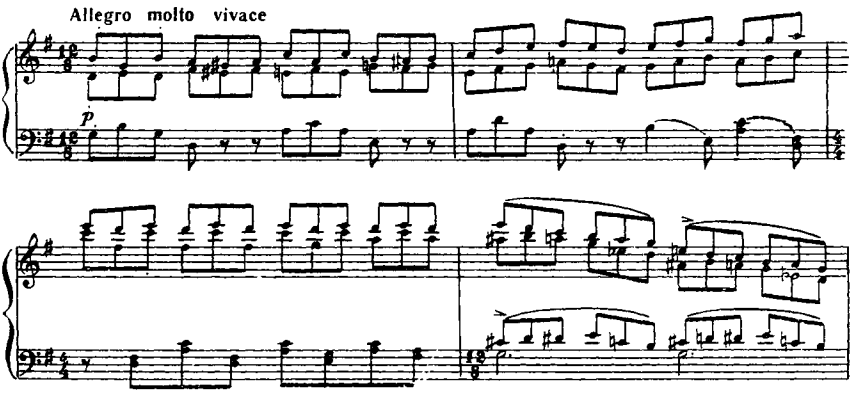
---

[38] См., например: И. Рыжкин. Шестая симфония Чайковского.— «Советская музыка», 1946, №№ 1 и 2/3.

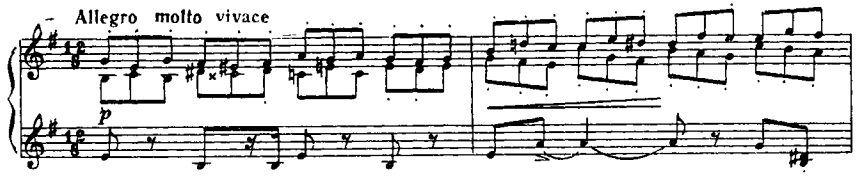
[39] Подробнее: главная партия состоит из восьмитактного изложения темы «тарантеллы» и 62 тактов становления темы марша на фоне мотивных элементов первой темы. Побочная партия — изложение марша в развитой трехчастной репризной

развита и грандиозна. Внутри же каждой фазы тоже намечаются свои более мелкие фазы, возрастающие по мере развертывания образа.

Динамика развития раздела до побочной партии связана с постепенностью, последовательностью появления тех элементов, из которых складывается марш. Тема «тарантеллы» намечает общий характер быстрого, стремительного движения, создает фон для будущего марша. Она идет в едином ритме, мелодические ее контуры похожи на контуры фигурации, инструментовка сопоставляет летящее движение струнных со стаккато деревянных:



Далее на фоне мотивов «тарантеллы» в партии гобоя появляется мотив из двух последовательно восходящих кварт в ритме энергичного маршевого движения, но с оригинальной синкопой во второй квартовой интонации, вносящей индивидуальный штрих в мотив. Острота этого эмбриона будущего марша связана не только с этой синкопой, но и с тем, что две кварты в целом дают септиму, которая остается в воспринимающем сознании как упругая и напряженно-волевая интонация.

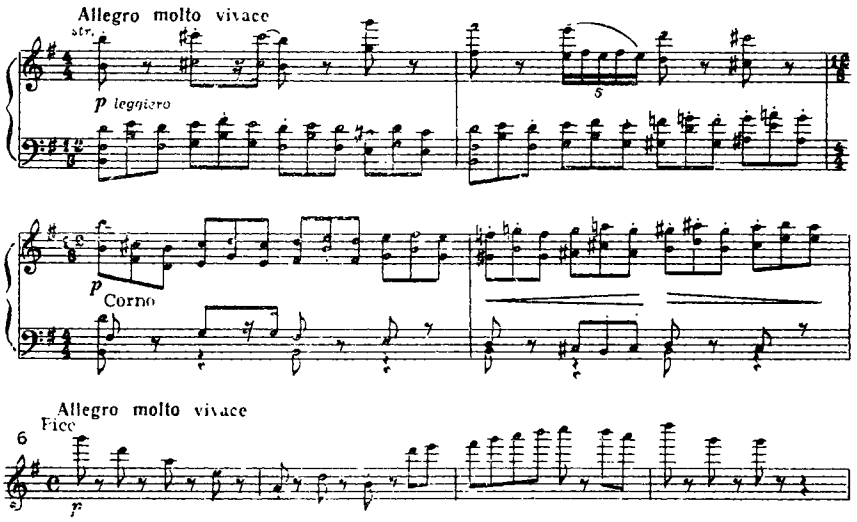


Это — основа марша, его начальное звено. Далее мотив двух кварт передается из голоса в голос, благодаря чему рождается ощущение упорства и настойчивости. Второй элемент темы марша появляется в партии скрипок, он более других тематических элементов скерцозен. Это — лаконич-

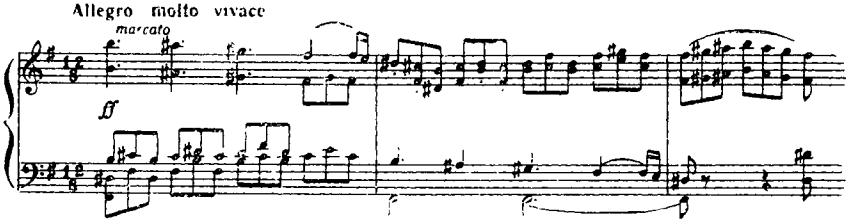
---

форме. В экспозиции, начинающейся в соль мажоре, побочная партия изложена в ми мажоре. В репризном разделе господствует главная тональность — соль мажор.

ный, но мелодически ясно очерченный мотив с интонацией малой сексты в центре и в ритме мотива двух кварт. Скрипкам тотчас же отвечают валторны, и хотя они играют leggerissimo и piano, но все же тембр медных придает мотиву большую весомость. В ответной фразе валторн исчезает интонация восходящей малой сексты, движение идет непосредственно вниз. Диалогическое изложение продолжается, пары мотивов переставляются в разные регистры оркестра. Все это звучит на непрерывном фоне триольной фигурации «тарантеллы». Третий тематический элемент этого раздела не войдет в тему марша, он готовит внутреннюю репризу «тарантеллы». Это — легкий, остроумный «росчерк» флейты-пикколо, напоминающий рисунок пунктиром:



Реприза «тарантеллы» приводит к новому, более громко звучащему и более плотно оркестрованному тематическому мотиву. Из него потом возникнет второе предложение марша. Он представляет собой нисходящий мажорный тетрахорд четвертями и поэтому по ритмике более тяжеловесен, чем предшествующие:

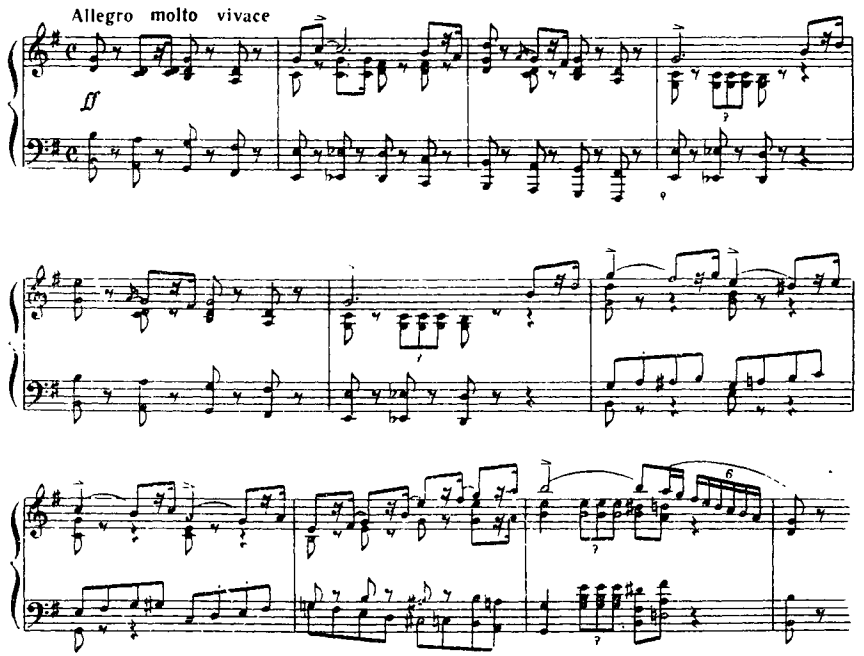


Этот мотив проходит в тональностях, оттеняющих главную (в ми-бемоль мажоре и си мажоре). С утверждения си мажора начинается предикт

к теме марша, излагаемый в полном виде. Здесь большое значение приобретает мотив сопряженных кварт.

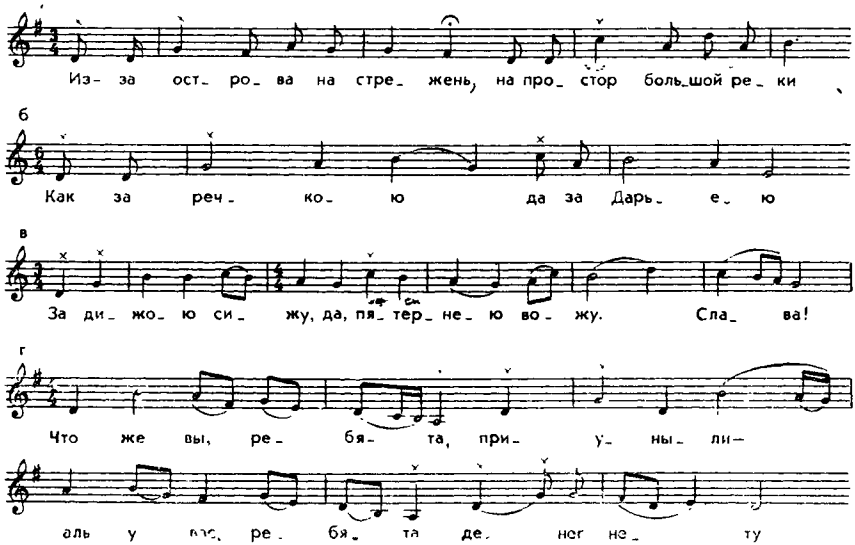
Тема марша в ми мажоре изложена на фоне фигураций, явно происходящих от «тарантеллы». Как уже говорилось, побочная партия изложена в трехчастной репризной форме с серединой на новом тематическом материале. К этому месту отчасти подходят слова из программы, написанной Чайковским к симфонии «Жизнь»: «Препятствия? Вздор! Вперед! Вперед!» Внезапная заторможенность темы марша в середине и стремительность быстрого движения, быстро восстанавливающегося тут же, дают основания для подобной аналогии.

В наиболее развернутом виде марш проходит в репризе. Здесь развиты все три тематических элемента, которые последовательно рождались в разделе становления темы марша. Воинственные возгласы в ритме триолей у медных усиливают смелый натиск марша. Эти мотивы, несмотря на ритм и инструментовку, родственные мотивам рока из первой части, качественно отличаются от них. Они органично включаются в стремительное, все сокрушающее на своем пути победоносное ликующее шествие:



Тема марша в полном изложении привлекательна не только стремительной энергией развертывания и мужественной, волевой ритмикой. Она напевна по своей природе, хотя по строению типично инструментальна. Она опирается на характерные интонации и обороты, встречающиеся в русской народной музыке. Конечно, в целом, благодаря квадратной струк-

туре и ритмике (в особенности ее однотипности) тема марша не похожа непосредственно ни на одну из русских песен, но отдельные ее интонации родственны часто встречающимся в народных песнях оборотам и попевкам. Прежде всего это относится к мотиву двух сопряженных кварт в восходящем направлении. Эти кварты встречаются в качестве опорных звуков в целом ряде русских песен, между которыми есть и очень популярные, самых различных жанров. Мотив, с которого начинается вторая фраза темы — трихордная попевка III—V—VI, очень часто встречается в песнях, как и последующий III—V—I. Приводим мелодии народных песен с отмеченными интонациями двух восходящих кварт, в целом образующих септиму:



Однако некоторая общность ладо-мелодических интонаций темы Чайковского с народными мелодиями может говорить только о первоначальном песенном происхождении этих интонаций в марше. Распевность мотивов скрадывается быстрым движением, остротой пунктированного, маршевого ритма, а также чисто инструментальным характером развертывания темы, в которой мотивы следуют друг за другом непрерывно, складываясь в стройную, уравновешенную в частях композицию.

Образ, возникающий в марше, проходит ряд стадий от первого, сравнительно скромного по масштабам звучности, проведения до грандиозного звучания всего оркестра в репризе. Проведения в репризе носят особенно торжественный характер еще и потому, что подготавливаются развернутыми, полными энергии предиктами, в которых Чайковский создает подлинную стихию игры фанфарными сигналами зовущих кварт. Перекличка восходящими квартовыми мотивами во всех голосах оркестра, в ко-

торой духовые инструменты, естественно, играют самую важную роль, способствует такому грандиозному нарастанию звучности, такому непреоборимому движению вперед, что возникающая в качестве кульминации тема марша в развернутом виде звучит как яркий победоносный образ, олицетворение человеческого разума и гения. Широко развернутая кода с еще более решительным утверждением марша венчает собой эту собранную, лаконичную и в то же время необычайно развернутую часть цикла.

Среди многочисленных свидетельств и воспоминаний о Шестой симфонии людей, близких к композитору, некоторый интерес представляет рассказ Н. Д. Кашкина о разговоре с Чайковским в последний приезд композитора в Москву. Кашкин пишет: «Он ехал дирижировать в Петербурге свою новую симфонию, Шестую, совершенно мне не известную; автор сказал мне, что относительно первых трех частей у него нет никаких сомнений, но последняя часть составляет еще для него вопрос и, быть может, после петербургского исполнения часть эта будет уничтожена и заменена новой» [40].

Редкостная органичность цикла Шестой симфонии, закономерность появления финала Adagio lamentoso после марша третьей части заставляет отнестись к этому высказыванию с удивлением. Композитор прекрасно сознавал высокое качество своего нового сочинения, любил свое детище всеми силами души, считал симфонию лучшим своим произведением и все же сомневался в правомерности медленного, «самого тягучего адажио» в качестве заключительной части цикла? Объяснить эти сомнения возможно только двумя причинами: неуверенностью в том — ка́к будет встречено такое новшество музыкантами и публикой (хотя сам он внутренне чувствовал свою правоту); или желанием *иначе* окончить Шестую симфонию. Как известно, при первом исполнении симфония имела успех, но не исключительный, и все же композитор не изменил отношения к ней. «Он остался непоколебим,— пишет М. И. Чайковский,— и, невзирая на холодность музыкантов, продолжал утверждать, что «лучше этой симфонии никогда ничего не писал и не напишет» [41]. Очевидно, прослушав свое произведение в реальном звучании оркестра, Чайковский перестал сомневаться в органичности финала в цикле. Все же свидетельство Кашкина вносит некоторый нюанс в вопрос завершения цикла Шестой симфонии как единственно возможного для ее автора.

Характер и содержание музыки финала связаны с концепцией всего произведения. Здесь антагонизм контрастных сил выражен иначе, чем в первой части. Финал — чисто лирическая часть, а трагическое начало проявляется в нем не в действенном наклонении, а как существенная неотъемлемая сторона лирики. Финал противоположен третьей части, в которой монобразный характер служит основой энергии развития музыки. В финале все также подчинено одному образу, одному настроению — чувству

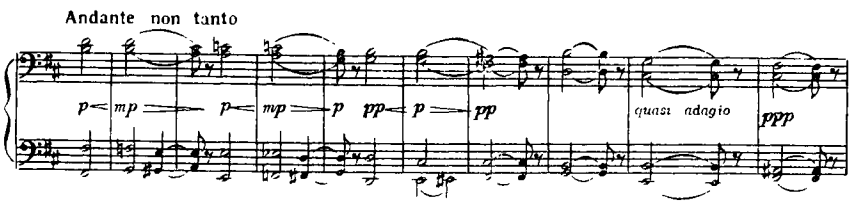
---

[40] П. Д. Кашкин. Воспоминания о Чайковском. М., 1954. стр. 182.
[41] М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т III, стр. 643.

глубокой, безысходной тоски. Хотя главная тема финала оттенена в достаточной мере контрастной мажорной темой среднего раздела, развитие и кульминация этой второй темы приводит снова к основному настроению.

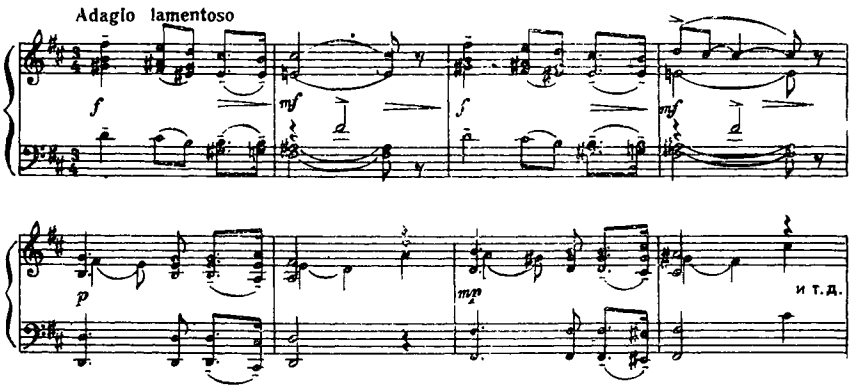
В последней части цикла композитор использовал очень простой и в то же время оригинальный принцип формообразования, не встречающийся в симфонических произведениях. При формальных признаках трехчастной формы с средним разделом в другой тональности, с отражением этого раздела в коде, при воздействии тонального развития, свойственного сонатной форме (тема середины в коде проходит в главной тональности си минор), в финале наибольшее значение имеет принцип варьирования основной темы в ряде проведений. Это — своеобразные лирические вариации на одну тему, усложненные вторым лирическим циклом — развитием темы ре мажор в среднем разделе. В подобном принципе формообразования кроется глубокий смысл. Суть содержания финала — неизбежность свершения предопределений судьбы — выражена в неизменности сути главного образа, хотя и развивающегося, но в пределах, начертанных его первым изложением. Постоянное возвращение к горестному оплакиванию говорит о некоем замкнутом круге, из которого нет выхода. Даже широкое развитие контрастного образа в среднем разделе завершается речитативной кульминацией, вновь приводящей к основной теме.

В финале можно заметить и еще некоторые особенности композиции: после неполного проведения главной темы в типично предкульминационном изложении на фоне органного пункта доминанты си минора звучит эпизод, выделенный фактурой и музыкальным содержанием — отрешенный, тихий хорал трех тромбонов и тубы, в котором А. Альшванг услышал интонации «Weinen, klagen» и который очень близок эпизоду смерти графини в 4-й картине «Пиковой дамы», а также и окончанию генеральной кульминации в первой части. Этот момент как бы снимает дальнейшие проведения основной темы, она больше не появляется: после хорала медных развертывается кода на измененной теме среднего раздела. Все это позволяет предположить, что в хорале отражен образ смерти:



Родство финала с первой частью не ограничивается сходством эпизодов медных; оно заключается в интонационной близости и других тем, в общности тональных сопоставлений (си минор и ре мажор как главный контраст), в сходстве драматических кульминаций. Однако финал служит как бы проекцией первой части в ином, чисто лирическом, глубоко личном аспекте. Он подобен горестному монологу наедине с самим собой, «исповеди души», изливающей скорбные чувства и мысли. Характер главного обра-

за финала до некоторой степени родствен теме главной партии первой части в ее первом изложении. Но еще больше сходна тема финала с темой трио второй части. В ряде работ о Шестой симфонии указывается на сходство начального мотива темы финала с интродукцией «Лебединого озера». Нам это сходство кажется несущественным, так как природа темы интродукции балета совершенно иная. Она рождена песенной стихией, точнее лирико-повествовательным песенным жанром, кроме того, в ней композитор опирается на характерные интонации украинского песенного фольклора. Тема же финала симфонии имеет декламационный характер и с самого начала развертывается как музыкальная «речь», а не песня. Строение ее, разомкнутость отдельных мотивов, применение секвенций и, наконец, завершение ее речитативом доказывают это. Господствующее в теме нисходящее направление движения противоположно восходящей направленности темы главной партии в первой части, но совпадает с рядом нисходящих тем из нее же. Можно ли говорить о связях темы финала с побочной партией первой части? Только если предположить полнейшее переосмысление светлого образа, превращение его в горестный, омраченный скорбью, потерявший все свои характерные черты. По настроению тема финала, как говорилось, ближе к теме трио второй части. Их роднит определяющая роль нисходящих задержаний, острота образующихся вследствие этого созвучий, гармонизация с обилием уменьшенных и малых вводных септаккордов и альтераций:

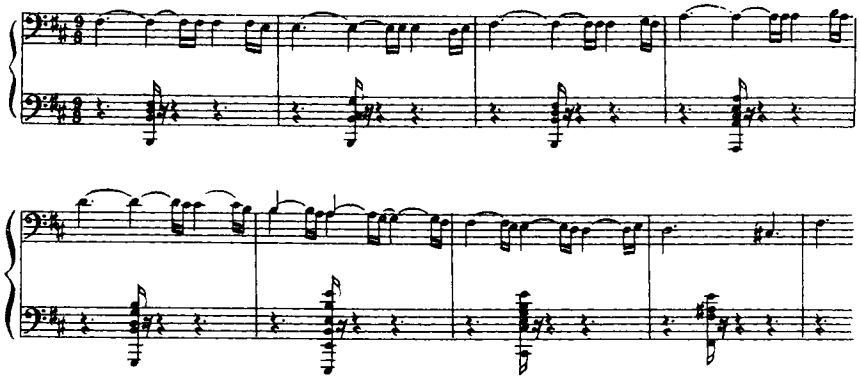


Можно говорить и о родстве темы финала с интродукцией симфонии. Их сближают речитативы завершающих звеньев темы и «возглас» духовых (в интродукции валторны, в финале — фагота), как бы «вонзающийся» в музыкальную ткань. Окончание темы на звуке V ступени в интродукции, придававшее ей оттенок незавершенности, вопроса, оставшегося без ответа, соответствует подобному же окончанию темы финала. Оно вносит тонкий оттенок в этот печальный образ.

Важнейшим выразительным элементом темы финала служит интонация задержания-вздоха, подобного всхлипыванию или горькой жалобе.

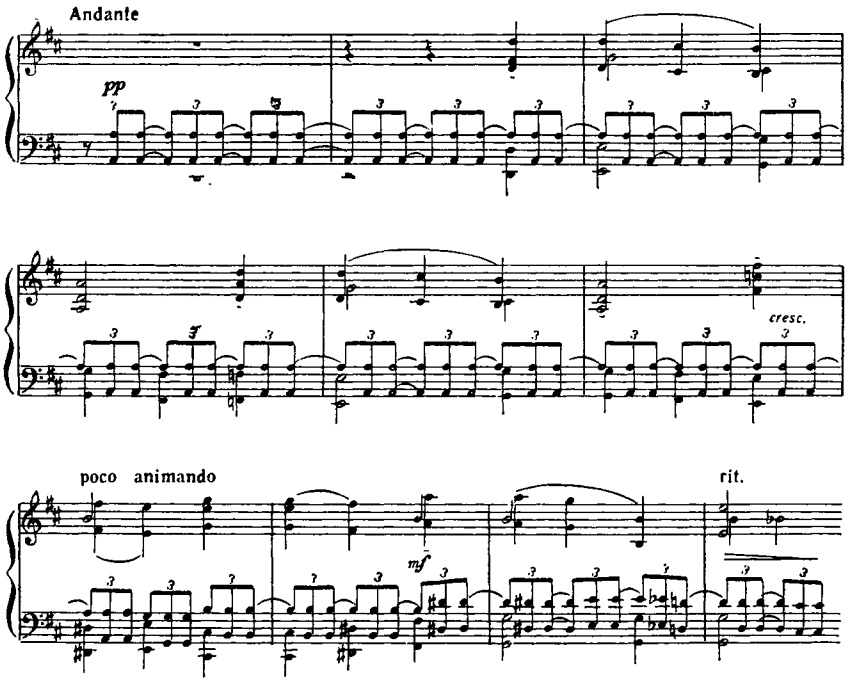
Целая цепь этих интонаций определяет речитативные окончания обоих предложений темы. Опора на такие чисто лирические средства выразительности придает музыке личный характер «монолога наедине с собой».

Тема финала была найдена Чайковским не сразу. Первоначальный эскиз начала четвертой части имеет иной характер. Он проникнут мрачным, но скрытым отчаянием, и лирическое начало не выражено в нем столь непосредственно. Суровый и строгий речитатив в смутно угадываемом движении похоронного марша, торжественно отрешенные, отрывистые аккорды, на фоне которых развертывается «надгробная речь», вносит иное, более картинно-жанровое начало в музыку. В этом образе нет той трепетности и глубокой сердечной боли, которыми проникнута тема финала в окончательном варианте. В первом варианте было меньше личного, субъективного:



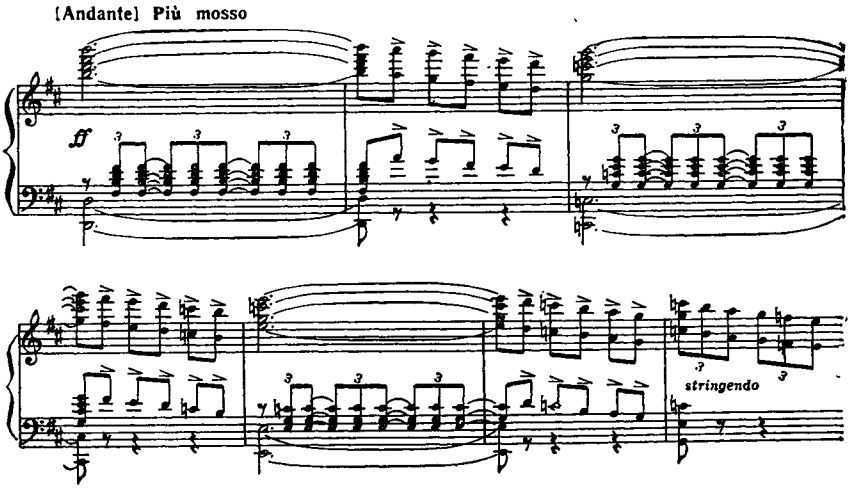
Варьирование темы приводит к появлению в ней новых черт и новых свойств. Задумчиво-элегический облик темы в первых проведениях (до среднего раздела) в репризе становится трагическим. Уже переход к репризе после кульминационного речитатива в среднем разделе вносит трагическое начало. Возгласы струнных, подобные отдельным словам прерывающейся рыданиями речи, подготавливают новый облик темы. Четвертое ее проведение наиболее расширено, в него включается необычайно напряженная кульминация, которая, переходя в новое, неполное проведение темы на органном доминантовом пункте, предшествует эпизоду медных. Как и в кульминации первой части, тема здесь бурно развивается в восходящей секвенции, устремленной к вершине, где скрещивание двух мелодических линий, идущих навстречу друг другу на фоне органного пункта доминанты установившегося здесь ля минора, создает сильное драматическое напряжение. Струнные нисходящими волнами стонут в горестной муке, в то время как тромбоны ведут протянувшуюся на три октавы восходящую линию, в которой чередуются тоны и полутоны. Все напоминает решающий момент трагедии первой части и служит как бы его отражением-репризой в финале.

Вторая тема финала — основа среднего раздела — очень проста. В ее основе лежит мажорный нисходящий тетрахорд, начинающийся с затакта и гармонизованный с задержаниями. Тема интонационно и тонально родственна побочной партии первой части, именно мотивам секвенции в ее 5—7 тактах. Но дальнейшее развитие более короткими мотивами и в ярко-восходящем движении придает теме открытую страстность чувства.

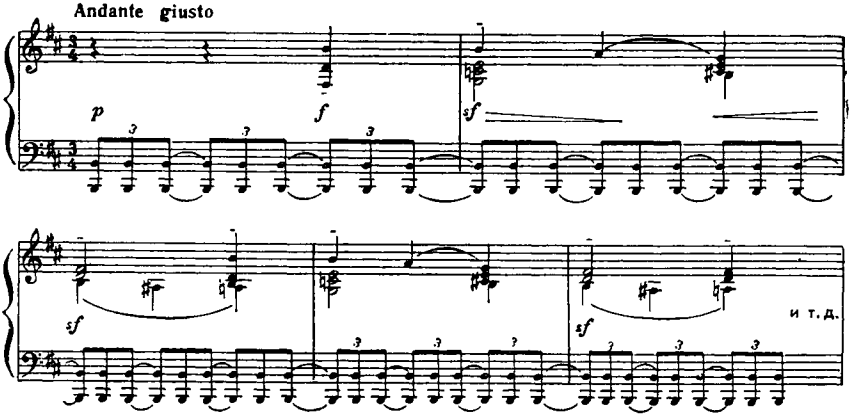


Но образ в среднем разделе финала имеет другое содержание, чем побочная партия первой части, что определяет его значение в целом. Он появляется сперва как светлый луч, после скорбных жалоб и своей тонкой и нежной красотой, чувством благоговейной надежды открывает другой мир. Но развитие образа, как уже говорилось, ведет к его драматическому сближению с первой темой, тогда как образ побочной партии первой части все время свободно «парит» вдали от развертывающейся драмы. В самом патетическом проведении ре-мажорной темы финала развитие мелодии устремляется вверх, секвенционное расширение ее основных мотивов приводит к кульминации, когда у всего оркестра звучит си-минорный секстаккорд, а тоника си-минорного лада — *си* — в верхнем голосе становится началом выразительного речитатива, напоминающего декламационные

интонации темы Манфреда в наиболее трагичном ее проведении:



В коде финала тема среднего раздела звучит в си миноре; она неуклонно опускается из среднего регистра в низкий. Непрерывно звучащий органный пункт на тонике си минора, острота внутренних, диссонирующих сочетаний звуков мелодии с звуками гармонии, введение II пониженной, образующее малые секунды и малые ноны, интонации задержания, мотивы плача или стона — все это настолько изменяет образ среднего раздела, что можно говорить о полном его переосмыслении и подчинении основному скорбно-трагическому характеру финала:



Как и в предыдущих частях, композитор разделяет в финале функции тембров. Первая тема всегда поручена струнным. В дальнейшем тема звучит как единый мелодический поток у всех струнных (кроме контраба-

сов). Светлая тема среднего раздела также звучит в теплых, трепетных голосах струнных. Но в развитии обоих образов значительную роль играют тяжелые медные инструменты, которые как бы изнутри «взрывают» лирическую ткань музыки и подготавливают эпизод «смерти», где звучат только тромбоны и туба после того, как начало торжественного и страшного акта возвещено ударом там-тама. В самой лиричной части цикла — финале — струнным принадлежит ведущая роль. Их голос — это как бы голос автора, оплакивающего свою веру в идеалы и не примирившегося с судьбой. Деревянные духовые также играют ответственную роль. Именно они вначале произносят речитативы, завершающие тему. Валторны ведут свою особую линию — остинатный ритмический фон, подобный биению сердца, сопровождающий светлую тему среднего раздела. В коде этот ритм передан низким струнным, и его замирание в конце производит гнетущее впечатление остановившегося человеческого сердца.

•

«В симфонию эту я вложил без преувеличения всю мою душу»,— писал Чайковский по окончании работы над Шестой симфонией. Это признание знаментально. Полностью отдаваясь творческому процессу, он сочетал удивительную интуицию вдохновения с логикой мастера. Но среди самых лучших, самых искренних и глубоких его произведений Шестой симфонии принадлежит особое место. Недаром композитор называл ее «наиискреннейшим» из своих сочинений. В симфонии отражены его самые жгучие чувства, самые глубокие мысли, самые мучительные сомнения, самые светлые надежды — словом, весь мир его жизни последних лет. И если за несколько лет до смерти он задумал создать симфонию «Жизнь», то его последнее симфоническое произведение вполне могло бы называться — «Моя жизнь».

Заключение

В одном из писем к С. И. Танееву начала 90-х годов Чайковский коснулся вопроса специфики оперного творчества, того, как он понимает вопрос оригинальности художественного стиля: «...я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и *кучкизм* сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и *Глинка,* которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им распоряжаться моим музыкальным нутром, как им угодно... Может быть, нередко та или другая сила превозмогала другие, и я впадал в подражание, но как бы то ни было, все это делалось само собой, и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, хорош или дурен,— пусть судят другие» [1].

Это высказывание подтверждает, что Чайковский никогда не выделял свое творчество, как и всю современную русскую музыку, из процесса общего развития европейского искусства в целом. Еще в 1880 г., возражая Танееву, утверждавшему, что русские музыканты идут по неверному пути, желая присоединиться к общеевропейскому художественному движению, Чайковский писал: «Почему Вы совершенно произвольно только русским народно-музыкальным элементам дозволяете быть отдельным растительным индивидуумом, а все остальные заставляете соединиться в одно дерево? Я этого совершенно не понимаю. По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую... В Глинке *национальность* сказалась ровнехонько настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно» [2].

Здесь ясна мысль о синтезе национального и интернационального в музыке; по мнению Чайковского, всякая национальная культура тем более ценна, чем органичнее она входит в общее художественное движение эпохи. Отсутствие национальной ограниченности — характерная черта Чайковского, и она немало способствовала известности его сочинений еще при жизни композитора.

---

[1] П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 169.

[2] П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. IX. М., 1965, стр. 239. Чайковский отвечает на письмо Танеева, в котором последний написал: «Европейские мелодии — зерно, из которого выросло целое дерево; наши — зерно, которое только пускает ростки. Европейцам выбора нет: они могут только продолжать растить свое дерево. У нас выбор: мы можем, с одной стороны, способствовать росту европейского дерева, а с другой, воспитывать собственные ростки».— П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 58.

Творческое наследие Чайковского вошло неотъемлемой частью в мировое искусство. У многих его произведений была счастливая судьба. Сочинения Чайковского в 80—90-е годы исполнялись не только в России, но и в странах Европы и Америки. Его Первый концерт для фортепиано с оркестром, сыгранный Н. Г. Рубинштейном на Всемирной выставке в Париже в 1878 г., был первым из его произведений, завоевавших широкую известность. За ним последовали другие.

В начале 80-х годов в Праге была поставлена «Орлеанская дева»; при жизни композитора на зарубежных сценах шли «Евгений Онегин» и «Иоланта». Симфонии Чайковского исполнялись в Париже, Берлине, Лондоне, Гамбурге, Праге, Лейпциге и других городах как под управлением автора, так и под руководством других дирижеров. К концу 80-х годов Чайковский считался в Европе одним из крупнейших симфонистов современности. Это прижизненное признание было началом длительной жизни сочинений Чайковского во всем мире.

Показательно, что и в наши дни музыку Чайковского любят и ценят самые широкие демократические круги слушателей во всех уголках земного шара; ее исполняют чаще и больше, чем какую-либо другую. Сбылось желание композитора, чтобы с каждом годом «увеличивалось бы число людей, любящих его музыку» и «находящих в ней душевную опору». В XX в. распространение произведений Чайковского достигло огромных масштабов, что служит лучшим доказательством неугасающей, жизненной силы его творчества.

Каждая новая эпоха выдвигает на первый план в творениях великих художников прошлого то, что особенно близко ей. В наследии Чайковского это — великая жизненная энергия, выраженная в музыкальных образах, отражающих большие чувства и страсти, пылкость его борьбы за подлинно человеческое начало; это — его совершенное мастерство, его симфонический метод, благодаря которому идеи и образы раскрываются процессе развития, движения, во всей глубине и многогранности.

Характерно, что исследования, посвященные творчеству Чайковского, включают не только русскую и советскую «чайковиану», но также и значительное количество статей и книг зарубежных музыковедов и музыкальных писателей. Пожалуй, ни об одном из русских композиторов не написано столько музыковедческих трудов за рубежом, как о Чайковском. Среди зарубежных работ о Чайковском много биографических очерков, базирующихся главным образом на изданных материалах и документах, работ научно-популярного характера.

Однако уже в начале XX в. появились и более серьезные работы, как, например, книга английской писательницы Р. Ньюмарч «Чайковский, его жизнь и произведения» или обширная биография композитора на немецком языке, принадлежащая перу И. Кнорра[3]. Вскоре после этих первых серьезных работ вышли в свет ряд книг о великом русском музыканте.

---

[3] Newmarch R. Tschaikowsky, his life and works, with extracts from his writtings and the Diary of his tour abroad 1888. London, 1900; Knorr I. Peter Tschaikowsky. Berlin, 1900.

Это — книги англичан Ли, Ивенса; немцев Груби, Келлера, Шмидта и других[4]. В 20-е и 30-е годы появились более крупные монографии, из которых своей обстоятельностью выделяется большая работа Рихарда Штейна, освещающая жизнь и творчество Чайковского, причем автор делает попытку связать его с особенностями русской культуры XIX в.[5] На рубеже 20-х и 30-х годов была издана голландская книга о Чайковском (автор Гуго ван Дален) и датская (авторы Флит и Тикстон)[6].

Но особенно популярен Чайковский стал в 40-е годы в связи с датой столетия со дня рождения и все возрастающим интересом к русскому и советскому искусству за рубежом после Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Одна за другой выходят французские, бельгийские, английские, немецкие, венгерские, итальянские книги о Чайковском[7]. В 1949 г. вышла в свет монография на японском языке музыковеда Сонабэ, свидетельствующая о большом интересе к русскому композитору и в странах Азии[8].

Особенно выделяется тщательностью подбора материала книга, вышедшая в Австрии в 1953 г., принадлежащая профессору-слависту Ф. Загибе[9].

Но, к сожалению, к Чайковскому привлекает не только исключительная сила его творческой личности и его произведений, но и необычность биографии. Имя Чайковского притягивает многих «спекулянтов от литературы». Типичными «спекуляциями», играющими на интересе к великому композитору, являются многочисленные переработки его писем, в особенности писем к Н. Ф. фон Мекк. Примером подобного рода «литературы» может служить книга «Любимый друг» Барбары фон Мекк и Кэтрин Бовэн[10]. Еще более низким пошибом отличаются книги, вышедшие из русских эмигрантских кругов, из которых в этом отношении выделяется биографическая повесть Н. Берберовой. Примером низкопробной биографической литературы может служить и книга американца Уэнстока.

Об этих любителях сенсаций не стоило бы и упоминать, если бы их писания не оказывали воздействия на более серьезные книги. В ряде музыковедческих работ о Чайковском ясно заметно влияние идей фрейдизма, которым увлечены некоторые ученые, пытающиеся объяснить все в творчестве великого русского композитора, одного из самых чутких «баромет-

---

[4] Lee, E. Tschaikowsky. London, 1904; Ewans, E. Tschaikowsky. London, 1906; Hruby K. Tschaikowsky. Leipzig, 1903; Keller, O. Tschaikowsky. Leipzig, 1913; Schmidt, D. Tschaikowsky. Leben. Berlin, 1922.

[5] Richard Stein. Tschaikowsky. Deutsche Verlag Anstalt. Stuttgart, 1927.

[6] Hugo van Dalen. Tschaikowsky. Haag, 1927; J. Theakston und Vliet W. van der. P. I. Tschaikowsky. København, 1929.

[7] G. Abraham. Tschaikowsky. London, 1939; его же, The Music of Tschaikowsky. New York, 1946; L. Drummond. Czaikowsky. London, 1944; R. Hofmann. Tschaikowsky. Paris, 1947; M. Tibaldi-Chiesa. Ciaikovski. Milan, 1943; Falk Gesa. Csaikowskiy. Budapešt, 1940; H. Cellis, W. P. Right. Tschaikowsky. Brussel, 1945. A. Cherbulies. Tschaikowsky und russische Musik. Zürich, 1948.

[8] Токио, 1949; 2-е издание — 1960.

[9] Franz Zagiba. Tschaikowsky. Leben und Werk. Wien, 1953.

[10] C. Bowen and B. von Meck. Beloved Friend. New York, 1937.

ров» своего времени, художника, отразившего трагедию своей эпохи, личными его свойствами. Даже такой солидный автор, как Ф. Загиба, объясняет содержание ряда произведений Чайковского шизофренией, которой якобы страдал композитор. Несостоятельность этого положения ясна каждому сколько-нибудь образованному человеку, не говоря уже о медиках. Известно, что шизофреники не могут создавать целостных логических концепций, как не могут довести до конца задуманные произведения.

Справедливость, однако, требует признать, что большинство зарубежных авторов работ о Чайковском, говоря о глубоком психологизме его творчества, не видят в нем ненормального человека, а определяют его как гениального художника, творческая деятельность которого отразила существенные и сложные явления современной ему эпохи в произведениях, новаторских по музыкальному языку и форме. Широкая публика, посещающая концертные залы в зарубежных странах, не задумывается над вопросами фрейдизма и т. п., а горячо принимает сочинения композитора. По данным ЮНЕСКО, Чайковский по количеству исполнений его произведений за рубежом разделяет первое место с Бетховеном.

●

Чайковский работал почти во всех областях музыкального искусства и внес новое почти в каждую. Но главными жанрами для него в течение всего творческого пути оставались опера и симфония.

Когда Чайковский впервые выступил как театральный композитор, европейская опера имела длительную историю своего существования. Три национальные оперные школы — итальянская, французская и немецкая к 70-м годам XIX в. уже прошли самые высокие точки своего развития. Интенсивно развивались молодые национальные направления — опера чешская, польская, венгерская.

Итальянская опера, господствовавшая в течение более двухсот лет в Европе, в начале XIX века пережила серьезный кризис. Творчество Россини, создателя классического «Севильского цирюльника» и романтического «Вильгельма Телля», отразило эпоху перелома, соприкосновения двух этапов итальянского музыкального театра. Новые течения, представителями которых были Беллини и Доницетти, принесли новые сюжеты, новые темы, а вместе с ними новые принципы оперной драматургии и новый оперный стиль. Романтическая оперная эстетика, утвердившаяся на итальянской сцене, наложила свой отпечаток на господствовавшую до того классическую оперную форму.

Одной из центральных фигур европейского оперного творчества стал Верди. В его ранних операх с их бурно-романтическими сюжетами, необыкновенными героями и необыкновенными событиями отразилась эпоха национально-освободительного движения итальянского народа. В 50—60-е годы Верди становится автором опер, привлекавших современников гуманизмом и психологизмом. Новаторские искания Верди проявлялись то в драматичнейшем романтизме «Трубадура», то в реалистических образах «Травиаты» — современного социального романа. Неизменное стремление к высоким этическим идеалам, осуждение темных сил — насилия и угнетения,— страстные выступления в защиту человеческой личности —

все это в соединении с темпераментной музыкой сделало Верди выдающимся композитором второй половины XIX в.

Чайковский в зрелом возрасте отдавал должное Верди за его живой, подлинно театральный талант. Сходство между ними выразилось в тяготении к ярко драматическим сюжетам, страстной заинтересованности в судьбах своих героев, а также в действенной музыкальной драматургии, в понимании оперы как жанра театрального (хотя Чайковский, как и Верди, прежде всего стремился к *музыкальному* выражению драмы, к передаче музыкальными средствами как развития сюжета, так и обрисовки характеров).

Однако оперное творчество русского композитора соприкасалось и с другими национальными школами.

Известно, что Чайковский очень высоко оценивал французскую оперу и, в особенности, «Кармен» Бизе, в которой видел черты новой музыкально-реалистической оперной драматургии.

Французская опера к середине XIX в., представленная творчеством Мейербера, была ярким примером романтического музыкального театра. В ней сочетались яркая театральность с виртуозным вокальным стилем, драматический пафос с эффектностью постановки. Современники Чайковского, композиторы так называемой «французской лирической оперы» — Гуно, Делиб, Тома, Масснэ и другие, хотя отталкивались от Мейербера, в какой-то мере отрицали его стиль. В их творчестве определился тип музыкальной драмы, соединившей тонкий психологизм с внешней театральной занимательностью. Внимательные к «внутреннему» действию, французские композиторы усердно заботились и о «внешнем» действии. Эта черта их творчества была близка Чайковскому и привлекала его к ним.

Немецкое оперное творчество XIX в. развивалось не только под знаком оперной реформы Вагнера, но и под влиянием его могучей творческой индивидуальности. Реформа Вагнера ставила важнейший вопрос взаимоотношения вокальной, сценической и симфонической сторон в опере. Но главное, что вытекало из его положений, было подчинение всех компонентов оперного спектакля симфоническому началу. Оно выразилось в отрицании завершенных оперных форм классического образца, в принципе непрерывного сквозного музыкально-сценического развития. Влияние Вагнера на европейское искусство выразилось не только в распространении принципа симфонизации оперы, но и в эпигонском его толковании разного рода «вагнерианцами», сыгравшими весьма отрицательную роль в практике воплощения реформы Вагнера.

Чайковский очень высоко ставил гений Вагнера как музыканта и симфониста, но не принимал его отрицания классических оперных форм. Однако принцип симфонизации оперы был близок ему, хотя он воплощал его иначе, чем Вагнер.

В европейской опере второй половины XIX в. можно обнаружить две до некоторой степени противоположные тенденции, выступающие в разных типах оперной драматургии, в разном понимании оперного жанра. Возникали оперы, в которых главенствующее значение приобретало музыкально-симфоническое начало, в которых «внешнее» действие было под-

чинено внутреннему, а последнее воплощалось в формах вокально-симфонических. Естественно, что в подобных операх чрезвычайно возросла роль симфонического оркестра. Не меньше было и опер, в которых вокальная сторона преобладала над инструментальной и где огромное значение приобретала музыкальная иллюстрация происходящего на сцене. В этих операх нет прямых связей с симфонической музыкой, и они подчинены законам вокально-театрального искусства в первую очередь.

Но и в тех и в других неизмеримо возросло значение принципа непрерывности действия, хотя этот принцип воплощался в них по-разному, а иногда и диаметрально противоположно.

И все же характернейшей чертой музыки XIX в. был процесс симфонизации вокально-инструментальных жанров.

Он развивался многогранно и шел различными путями. Например, Глинка в «Руслане» создал свой метод, введя в оперу принципы развития и формообразования, типичные для инструментальной музыки. Он усилил роль чисто симфонических и симфонико-хореографических эпизодов, однако вокальные формы оставались у него классическими, внутренне завершенными, широко развитыми в форме рондо, вариаций или даже сонатной.

Чайковский, как и его современники-кучкисты, был «глинкианцем». Симфонизация оперы у него включала использование сложившихся в классическую эпоху оперных форм. Однако он пошел дальше Глинки. Не нарушая театральной выразительности оперного действия, он использовал в оперной музыке основные законы симфонического развития: конфликт интонационных комплексов, постепенность музыкальной трансформации образов, контрастность тематизма, длительное развертывание формы, проходящее через ряд стадий и образующее «волнообразное» развитие, вторгающиеся связи, динамические репризы и т. д.

Симфонизация оперы в творчестве Чайковского лежит в основе того процесса, который выше был назван нами тяготением к монодраме. В 80-е годы в его операх все заметнее стало стремление к выделению одного центрального музыкального образа оперы и подчинению ему всех остальных. Последовательный процесс разрастающегося доминирования одного образа диалектически сочетается с музыкальной множественностью, т. е. с большим внутренним разнообразием и богатством характеристик. Наивысшее выражение принцип монодрамы получил в самой симфоничной опере Чайковского — «Пиковой даме».

Это выдающееся произведение мировой оперной литературы может служить образцом оперы-монодрамы. Значение главного образа определяет направление как внешнего, так и внутреннего действия. В тяготении к монодраме у Чайковского выразилась логика симфонического типа. Принципы симфонизации «Пиковой дамы», о которых подробно говорилось выше, сочетаются с монодраматическим строением, которое служит мощным фактором углубления и концентрации драмы, а следовательно, и симфонизма, предполагающего единство и органичность внутренне сложного развития.

Исследование оперной драматургии Чайковского показывает, что характер сюжета и действия имели определяющее влияние на метод опер-

ного симфонизма. Значение симфонического начала во всех операх Чайковского достаточно велико. Именно он создал в русском оперном театре тип драматургии, сочетающей непрерывность сквозного развития со сценически конкретной формой спектакля. Классические оперные формы арии, дуэта, хора и т. п. вошли в его оперную драматургию как важнейший конструктивный элемент. Но они существенно переосмыслены, что выразилось во включении их в непрерывное течение сквозного музыкального развития. В связи с этим важнейшее значение получил принцип обособления интонационных сфер, знаменующих то или иное начало, их взаимодействие. Симфонизация оперы у Чайковского усиливалась по мере усложнения самого действия. Композитор по-разному подходил к проблеме симфонизации в операх разного типа.

«Чародейка» и «Пиковая дама» — оперы зрелого периода творчества — представляют примеры этих различных методов оперного симфонизма Чайковского. В многоплановой «Чародейке», основанной на сюжете из народной жизни, композитор постепенно и последовательно собирает рассредоточенные музыкально-симфонические элементы. Его задача была очень сложной. Характеристика вольного нижегородского люда, эволюция образа Кумы, лирика любви, контрдействие (месть Княгини, козни Мамырова, страсть Князя), зарисовки бытовых персонажей,— все это надо было объединить в одно целое. Роль объединителя выполняет симфонический оркестр оперы. Развитие разнообразных интонационных сфер, обогащение их постепенным введением все новых и новых элементов, многоплановость, сочетающая контрасты в их противоположности и единстве, обособление сфер, столкновение антагонистических начал,— все это выражено в непрерывно развивающейся, логичной, необычайно целостной оркестровой партии.

«Говоря о распевности оркестра «Чародейки»,— писал Б. В. Асафьев,— я хотел особенно отметить в нем живое интонирование драматического действия... как передачу через интонацию смысла высказываемого» [11]. Именно смысл происходящего на сцене «внешнего» действия, «подтекст» его, не всегда видимый со сцены, со всей глубиной и многозначностью выражен в комплексах звучания оркестра. Сценическое действие неоднократно контрастно меняется, но оркестровая партия ведет непрерывную «сквозную» линию в сценах больших и малых масштабов. Симфонизация такого типа намечалась уже в «Мазепе», но в «Чародейке» она достигла высокого уровня.

Метод, примененный в «Пиковой даме», более непосредственно связан с драматическим симфонизмом композитора, хотя оперная природа музыки сказывается в ней в полной мере — активное сценическое действие, большая роль отстраняющих эпизодов, наличие замкнутых оперных форм — арии, песни, хора и т. п. придает «Пиковой даме» подлинную «оперность», театральность. Симфонизм оперы по сравнению с «Чародейкой» более сконцентрирован, развитие укрупнено. Два основных антаго-

---

[11] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. М., 1954, стр. 163.

нистических начала, символизирующих в конечном счете жизнь и смерть, выражены не только в двух музыкально-противопоставленных сферах, но в их борьбе, взаимодействии и взаимопроникновении. Это создает чисто симфоническую напряженность, драматизм более обобщенного плана. Непрерывность симфонического развития приводит к единству в контрастности, непосредственно выражает трагедийную основу драмы. В «Пиковой даме» перед композитором не стояла задача объединения разнохарактерных элементов, связанных с различными сторонами изображаемого, наоборот, монодраматический характер оперы потребовал величайшей концентрации на одном образе, проходящем большую и трудную эволюцию. Отсюда исключительный по своей целеустремленности характер симфонической логики при чисто оперной конкретности образов и сцен.

●

«Пиковая дама» появилась в эпоху, когда оперный театр во всех странах Европы достиг высокого развития, вслед за чем началась эпоха кризиса и поисков новых путей. Почти за пятнадцать лет до сочинения «Пиковой дамы» на французской оперной сцене прозвучала «Кармен» Бизе. Еще на пятнадцать лет раньше Вагнер в «Тристане и Изольде» создал наиболее законченный вид немецкой лирической музыкальной драмы; непосредственно перед созданием оперы Чайковского Верди написал своего «Отелло» — блистательное завершение итальянской лирико-драматической оперы XIX в.

Четыре оперы, представляющие вершинные точки развития лирического оперного театра в европейской музыке XIX в., оперы разных школ и стилей, столь отличающиеся друг от друга, несущие в себе типичные национальные черты, все же могут быть объединены по признаку жанра. Это — психологические музыкальные драмы, основанные на сложных конфликтах «внутреннего действия»; различные методы музыкальной драматургии выражают один и тот же жанр, жанр, чрезвычайно типичный для всего художественного творчества второй половины XIX века.

Каждый из композиторов решил проблему симфонизации оперы по-своему. У Вагнера, который, следуя созданной им самим теории, отказался от классических оперных форм, принцип непрерывности музыкально-симфонического развития в «Тристане» оказался наиболее плодотворным, чем в какой-либо другой его музыкальной драме. Отбросив почти полностью частные моменты в развитии сюжета, детали рыцарского романа, он создал в «Тристане» единую оперно-симфоническую концепцию. Это стало возможным благодаря лирико-философскому решению сюжета — легенды о любви, в которой Вагнер отбросил все предшествующие этапы развития «внешнего» действия и сосредоточил свое внимание исключительно на «внутреннем».

Основные музыкальные образы оперы близки друг другу, в музыке господствует один характер, одно настроение глубокого, страстного томления, выраженного в различных аспектах. Воздействие на музыку оперы выразительных элементов, характерных для лейттемы любви, привело к объединению музыки оперы во всех ее компонентах — мелодии, гармонии,

оркестровке, фактуре. В «Тристане» нет резких контрастов, противоположений; симфонизм здесь исходит из бесконечного развития вширь и вглубь одного элемента, одного образа. Нужно было обладать поистине гениальной силой дарования, чтобы создать столь впечатляющее произведение крупной формы, основываясь на этом принципе. Но именно единообразие и последовательность музыкального развития стали теми факторами в музыке «Тристана», которые подняли оперу на высшую ступень музыкально-симфонической обобщенности по сравнению с другими произведениями Вагнера. Но это повлекло за собой и совершенно особое качество, разрушающее оперу именно как жанр театральный. «Тристана» нельзя назвать ярко театральным произведением даже по сравнению с тетралогией, уж не говоря о «Мейстерзингерах», но сила его художественного воздействия — в глубине и широте развития единой темы. Симфоничность «Тристана» связана с отрицанием законов театральной драматургии и смелым уподоблением оперы симфоническому сочинению, в котором вокальные партии, служа комментарием к программной симфонической музыке, становятся дополняющими голосами оркестра.

Остальные три произведения — в том числе и «Пиковая дама» — подлинно театральные произведения, представляющие процесс симфонизации оперного жанра другими путями. «Отелло» Верди справедливо считается наиболее симфоничной из опер великого итальянского композитора. Оркестровая партия в «Отелло» развита более, чем в какой-либо другой опере Верди, значение лейтмотивов и интонационных связей между отдельными сферами и внутри них очень велико. Однако центр развития музыкальной лирической драмы лежит в вокальной части произведения. Композитор отказался от завершенных внутри себя арий и ансамблей в классических оперных формах, создав драматургию непрерывного, сквозного действия в сценах, включающих большие, сложно построенные монологи и диалоги. Выразительность декламационного начала в партиях Отелло, Яго, Дездемоны связана с гениальным воплощением в мелодии выразительных интонаций патетической итальянской речи. Во взаимодействии оркестрового развития с вокальным, в непрерывности развертывания главных интонационных сфер, противопоставленных друг другу, заключена симфонизация этой оперы, поднявшей итальянский оперный стиль на новую высоту.

Бизе в «Кармен», оставаясь на позициях национально-французской оперной эстетики, создал ярко театральное произведение. Сценическая драматургия «Кармен» способна увлечь любого зрителя-слушателя. Трудно представить себе эту оперу без сценического оформления, тогда как «Тристан» и даже «Отелло» вполне сохраняют силу воздействия и в концертном исполнении. Музыкальная драматургия «Кармен» рождена театральными законами и вне их немыслима. Не отказываясь от традиционных оперных форм — арии, песни, дуэта, хора,— Бизе создал «смешанный» вид оперной драматургии — сочетал классические оперные формы со сквозными, непрерывно развивающимися сценами. В наиболее драматичных моментах композитор использовал принципы сквозной сцены (IV акт), как использовал и взаимодействие оркестровой и вокальной партий. Сопоставление сцен оперы — контрастных и разнообразных, в которых как бы отра-

зилась сама жизнь со всеми ее противоречиями, создает основу музыкальной драматургии Бизе.

Непрерывное развитие основной идеи оперы в контрастных образах Кармен и Хозе выражено в их постепенно складывающихся характеристиках, возникающих в обособленных музыкальных формах песни, арии, а иногда и в более развернутых, контрастно построенных сценах («гаданье»). Принцип симфонизации оперы выражен здесь в приемах театральной драматургии. Развитие интонационных сфер, то контрастное, то родственное, дано в разнообразных, сценически емких музыкальных формах и приводит к сложному воплощению развития музыкальных образов.

В «Пиковой даме», как мы пытались показать в предшествующем анализе, отразились не только характерные приемы русской оперной драматургии, но и принципы русского драматического симфонизма, прежде всего самого Чайковского. Перенесение приемов развития инструментально-симфонической музыки в оперу, столь характерное для всей русской оперной школы в целом, сближение жанров симфонического и театрального нашло свое наиболее яркое отражение в драматургии «Пиковой дамы».

Четыре оперных произведения разного национального происхождения в общем могут знаменовать собою итог, к которому пришла европейская опера после столь долгого и многогранного процесса развития. Высшие достижения каждой из национальных оперных школ в области лирической музыкальной драмы показали, что путь оперного театра — в объединении его с симфонической музыкой, которое может происходить различными путями.

Для Чайковского работа над «Пиковой дамой» открыла многое в его поисках симфониста. Его стремление объединить симфонию и оперу (что справедливо заметили еще некоторые наблюдательные современники композитора) было для него важным отправным моментом в позднем периоде творчества. «Пиковая дама» позволила ему осуществить новые принципы при создании крупной симфонической формы. Общность этой оперы с Шестой симфонией — последним произведением Чайковского — позволяет подчеркнуть ту важную роль, которую сыграл оперный театр в его развитии симфониста.

Европейский симфонизм XIX в.— это огромная и широкая область художественной культуры, в которой были созданы величайшие ценности. Симфонизм как творческий метод во многом определил развитие всего музыкального творчества XIX в. в целом. Истоком европейского симфонизма XIX века было могучее и многогранное симфоническое творчество Бетховена, титана мысли, воли и разума, создателя монументальных музыкально-философских концепций. После Бетховена европейский симфонизм прошел большой и сложный путь развития. Романтический симфонизм выдвинул на первый план иную, чем у Бетховена, проблематику и иной характер образов. Камерно-лирическая симфония, программная симфоническая поэма, национально-жанровые симфонические произведения отодвинули на второй план героическую симфонию, в которой решались пробле-

мы общечеловеческого значения. На первый план выдвинулась национальная проблематика. Герой-титан, в симфониях Бетховена потрясавший основы мира, уступил место одинокой человеческой личности, перед которой стояли неразрешимые вопросы — о смысле бытия, цели жизни, путях и делах людей. Тема незаурядного героя, нередко вступающего в противоречие с окружающей средой, его борьба и гибель в столкновении с противоречиями жизни, контраст между идеалом и действительностью, между мечтой и явью становятся основой содержания многих романтических произведений, оттеснив тему бетховенского симфонизма — борьбу и победу народов мира, объединяющихся в радости, идею высокого служения человечеству.

В то же время романтический симфонизм унаследовал от Бетховена способность широкого обобщения, психологическую глубину, прибавив к этому развитие лирического начала, народный колорит, а иногда трагизм и иронию. Симфонизм композиторов XIX века нельзя упрекнуть в недостатке идейно-художественной глубины образов. Но все же волевое напряженное развитие, типичное для Бетховена, нередко заменялось передачей созерцательных состояний, душевных кризисов, углублением в область субъективного лиризма; поэтому наметилось противоречие между монументальной природой симфонической музыки и камерностью, интимностью лирического содержания.

Леворомантическое направление, представленное творчеством Берлиоза и Листа, характерно стремлением к большим идеям, философичности содержания, к монументальности концепций. Однако от бетховенского симфонизма эти произведения отличаются противоречивой, двойственной сущностью, романтической иронией, философским пессимизмом.

Мощная струя сближения с народным творчеством через опору на народные музыкальные и поэтические жанры придает романтическому симфонизму новый особый характер. Выдвигается образ простого человека, воспеваются поэзия окружающего мира природы и быта, мечты человека о счастье и любви. Это глубоко человечное начало романтического симфонизма, сочетающееся со стремлением к отражению исключительного в жизни, несет в себе черты реалистического метода. Народность музыки, правдивость отражения сложных психологических состояний человека в музыке приближают романтическое творчество к реализму.

Симфонизм Чайковского формировался в сложном процессе переосмысления эстетики романтизма и возрождения на новой основе в симфоническом творчестве бетховенского начала. Сопоставление имен двух великих симфонистов XIX в. делается не впервые. Достаточно напомнить содержательную статью Н. Я. Мясковского, написанную в 1912 г., где будущий крупнейший советский симфонист проводит параллель между Бетховеном и Чайковским [12]. Кстати, Мясковскому принадлежит и определение Чайковского как «русского Бетховена» [13].

---

[12] Сб. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», под ред. С. Шлифштейна, т. 2. М., 1960, стр. 56—64.
[13] Там же, стр. 486.

Симфонизм Чайковского возвратил европейской музыке бетховенские масштабы и бетховенскую глубину симфонических концепций. Идейно-художественное содержание, образы, музыкальный язык Чайковского очень сильно отличаются от Бетховена, но Чайковский — единственный среди симфонистов второй половины XIX в.— достиг бетховенской силы в обобщении идей и образов, снова сделал симфонию высшим музыкальным жанром, поднял симфонию на высоту «искусства самых высоких помыслов», на уровень «эмоциональной философии в звуках».

Симфонизм Чайковского, как и симфонизм Бетховена, многогранен; в нем отражены многие стороны жизни — лирика, народность, юмор, ирония, драматизм и трагизм. У Чайковского симфония вновь стала той музыкальной силой, которая способна выразить самое важное в жизни эпохи, само движение времени во всех его контрастах и рассказать о человеке и людях. Действенно-драматический метод Чайковского возродил метод Бетховена с его неудержимым стремлением к движению и развитию. В области музыкально-конструктивной, в создании новых симфонических методов Чайковский стал подлинным наследником Бетховена. Никто из композиторов послебетховенского времени не показал с такой убедительной силой, что симфонизм, говоря словами Б. В. Асафьева, есть «творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности» [14].

Чайковский как личность был необычайно богато одарен, и богатство его жизнеощущений, сила волевых импульсов, мощь художественной мысли помогли ему расширить горизонты симфонического жанра и сферу его применения. Чайковский создал новую симфоническую форму, сложившуюся в процессе развития музыкально-образного содержания, форму, чуждую схематизму и рационализму в прямом смысле слова, создал новую драматургию трагедийного симфонизма, основанную на взаимодействии контрастных и противоположных звуковых, тембровых и интонационных сфер.

Унаследовав от Бетховена способность мыслить в больших симфонических масштабах и воплощать мысли в активной, развивающейся форме, направленной к восприятию, Чайковский многое взял и от романтического симфонизма. Лирическая природа его симфонизма, психологизм, свойственный ему в высокой степени, опора на жанровую конкретность образов, тяготение к обобщению понимаемой программности,— все это черты, сближающие его с композиторами-романтиками. Но лирический психологизм Чайковского и тяготение его к излюбленным темам романтиков — любовь и смерть, человек и природа, человек и общество и т. п.— выражены в несравненно более действенном и динамичном симфоническом методе, чем у Шумана, Шуберта, Мендельсона, Листа. Достаточно сравнить Первую симфонию русского композитора — «симфонию путешествия» — с аналогичными симфониями Мендельсона — Шотландской и Итальянской,— в которых, при всех их неоспоримых достоинствах, нет столь большой глу-

---

[14] Игорь Глебов. Чайковский. Инструментальное творчество. П., 1922, стр. 8.

бины в передаче лирического переживания, столь широкого задуманной концепции, такого образного контраста, как у Чайковского.

Московский период творчества Чайковского, принесший произведения, относящиеся к ветви лирикожанрового симфонизма, завершился сочинением Четвертой, произведения поворотного, рубежного. Будучи органически связанной с предшествующими симфониями, Четвертая симфония открыла новый этап в симфоническом творчестве композитора — этап психологического и драматического симфонизма. Это была первая многоактная «инструментальная драма» Чайковского. Новый тип симфонии вызвал к жизни и новые выразительные средства, и новый метод построения симфонической драматургии.

В позднем периоде творчества Чайковский самые свои важные и глубокие мысли, переживания, идеи воплотил в симфониях. Уже в «Манфреде» идея исканий смысла и цели жизни, трагизм попыток примирения действительности с идеалами отражена в трагедийном повороте темы. Однако программный характер музыки, связанной с образами романтической поэмы Байрона, не позволил создать ту глубоко философскую и в то же время драматическую симфоническую концепцию, которая была развита композитором в последующих непрограммных симфониях.

Шестая симфония, завершившая творческий путь композитора, занимает в сокровищнице художественных ценностей всего человечества особое место. Она принадлежит к тому небольшому числу произведений искусства, значение которых превышает чисто эстетическую общественную функцию. Они возвышаются над всем, что создано человеческим гением. Одухотворенные великими, неумирающими идеями и образами, воплощенными с высшим совершенством, эти произведения могут оцениваться только с позиций вечно прекрасного и вечно нужного искусства. Такова в живописи «Сикстинская мадонна» Рафаэля — самое высокое и совершенное воплощение идеи женственности и материнства; таков «Гамлет» Шекспира с его глубоким гуманизмом; такова же Шестая симфония Чайковского — высшее музыкальное обобщение извечного трагического противоречия жизни и смерти.

Создавая Шестую симфонию, Чайковский-симфонист выступил не только как художник, который подвел итог симфонизму XIX в., переосмыслив в философском и эмоциональном плане главные тенденции классического и романтического искусства, но и как самый современный из всех композиторов своей эпохи.

В развитии европейского симфонизма XIX в. выступают две великие симфонии, возникшие в начале века и в конце его — Девятая Бетховена и Шестая Чайковского. В них самое важное, самое характерное для этого века выражено с такой силой художественного убеждения и в таких масштабах, что они как бы перестают быть только произведениями искусства, а становятся своеобразными фокусами художественного отражения самой жизни, вобравшими в себя все самое типичное для своего времени и в то же время несущими на себе печать индивидуальности их творцов.

Симфонизм XIX в. начинается бетховенскими симфониями, среди которых высится великая оптимистическая трагедия своего времени — Девя-

тая. В ней отразилось столкновение могучей поступательной силы человечества, его воли к созиданию с враждебностью разрушающих сил. Трагична эта борьба, но путь к победе лежит в объединении человечества. Гимном братства человечества, великим оптимистическим финалом закончил Бетховен свою Девятую симфонию. «Seit umschlungen, Millionen» [15],— вот тот призыв, который прозвучал в начале 20-х годов XIX в. Это был голос великого гуманиста; сквозь препятствия и страдания пробивался он, ведя не в заоблачную высь, а к счастью людей на земле.

В конце века возвысилась другая звуковая трагедия, столь же грандиозная, отразившая в гениальном обобщении личного, выстраданного одним человеком, судьбы многих людей своего времени. Шестая симфония Чайковского — своеобразный реквием XIX веку. В ней отражена извечная борьба жизни и смерти, стремление преодолеть страшные противоречия действительности, героическая деятельность художника и трагизм его гибели. В симфонии нет оптимистического финала, но в музыкальных образах трагедия личности дана с высоким гуманизмом, с величайшей силой проникновенности. Рожденная личным восприятием мира, личными чувствами и мыслями, она переросла в глубоко общественное явление. В судьбе одного человека отражены судьбы многих людей: его протест, его борьба есть протест и борьба многих. Шестая симфония Чайковского раскрывает в трагическом аспекте тему невозможности примирения с действительностью.

●

Симфонизм Чайковского представил важнейшую тенденцию в искусстве XIX в. Но она была не единственной. Уже во второй половине века определились два основных пути развития симфонии, из которых один условно можно назвать путем философски-психологического симфонизма, второй — путем театрализации симфонии методом программной картинности. Два эти направления с большей или меньшей рельефностью выступают в каждой национальной симфонической школе и даже иногда перекрещиваются в творчестве одного и того же композитора. В русской музыке эти две тенденции представлены, с одной стороны, творчеством Чайковского, с другой — Римского-Корсакова. Тяготение к конкретной картинности симфонической музыки, к насыщению ее программными образами привело, как известно, Римского-Корсакова в 80-е годы к прекращению работы в области симфонической музыки и внедрению симфонизма в оперную форму, Чайковский развивал другую тенденцию — тенденцию лирико-философского, драматического симфонизма. Этим он выполнил важнейшую миссию возрождения симфонизма в его подлинно великой роли жанра, обобщающего впечатления жизни в образах высокого искусства.

Оба направления симфонизма XIX в. стали истоком богатого развития инструментальной музыки XX в., на которую симфонизм Чайковского оказал огромное влияние. Воздействие симфонизма Чайковского испытали на себе не только непосредственные его ученики — Танеев, Рахманинов, но

---

[15] Обнимитесь, миллионы (*нем.*).

и Глазунов, а впоследствии и Скрябин, несмотря на совершенно иное содержание музыки, оставляя в стороне более поверхностные влияния симфонизма Чайковского на таких композиторов, как Аренский, Ипполитов-Иванов, Калинников [16].

Но не только в русской музыке симфонизм Чайковского сыграл важную роль. В зарубежном симфонизме конца XIX — начала XX в. ясно просматривается воздействие русского мастера; например, оно чувствуется даже в таком оригинальном произведении, как Симфония ре минор Сезара Франка. Не остался чужд воздействиям Чайковского и Густав Малер.

Творчество Малера — значительнейшее явление европейского симфонизма на рубеже двух веков, свидетельствующее о вступлении его на новый этап. В творчестве Малера симфония развивается как художественная и философско-психологическая область музыкального искусства. Корни симфонизма Малера уходят в романтическую музыку, но Малер, как и Чайковский, был художником, остро чувствующим современность, необычайно чутко улавливающим контрасты и противоречия жизни своего времени.

С Чайковским Малера роднит многое. Он также был гуманистом до мозга костей. Ему, как и Чайковскому, было свойственно великое сострадание к человечеству, любовь к ближним и отчаяние от сознания неразрешимости противоречий и контрастов жизни. Его симфонии также автобиографичны, но личные чувства и переживания, как и у Чайковского, приобретают общечеловеческое значение. В его симфонизме также сочетается возвышенное и обыденное,— порой тривиальное,— образы прекрасной мечты и уродливой действительности. Он, как и Чайковский, не боялся использовать «пошлый» материал, так как ему также в корне чуждо эстетство. Но самое главное то, что для Малера симфония была тем же, чем для Чайковского,— величайшим видом музыкального творчества, жанром,

---

[16] Особый вопрос представляет проблема: Чайковский и Стравинский. Известно, что Стравинский, относясь весьма критически к «кучкизму», очень высоко оценивал Чайковского. В своей книге «Хроника моей жизни» он неоднократно говорит о своей глубокой любви к творчеству Чайковского, подчеркивая, что для него главное обаяние музыки Чайковского таится в высоком мастерстве композитора, в «организации его лиризма». Эти моменты в книге Стравинского многим кажутся странными и даже вызывают недоумение, почему же Чайковский — один из самых непосредственных композиторов, величайший лирик, передавший стихийность человеческих чувств, неодолимость страстей и тому подобное, восхваляется как мудрый мастер и музыкант по преимуществу. Но Стравинский в оригинальных формах излагает очень важную и глубокую мысль, до сих пор недостаточно раскрытую и развитую в нашей «чайковиане». Эта мысль прежде всего касается музыкальной специфики выражения концепций Чайковского, его свободы от методов других видов искусства, литературы, театра и прочих. В исключительно высоком мастерстве Чайковского-музыканта, в его гениальном умении средствами музыки строить грандиозные философские и драматические концепции, притом так, что эта музыка захватывает всех настолько, что ощущение его великого мастерства у слушателя исчезает, Стравинский видит величайшую силу Чайковского, выделившую его из среды его современников. И этой мысли никак нельзя отказать в справедливости. Метод симфонизма самого Стравинского исходит из совершенно других позиций, чем у Чайковского.

в котором можно и должно сказать людям о самом главном. Его потребность писать для всех, быть понятным каждому, кто слушает его музыку, очень близка аналогичному чувству Чайковского.

Но Малер был художником другого времени, он был рожден и воспитан в другой стране, возрос на другой почве. В его творчестве уже нет места образам, полным гармоничной красоты, сияющего жизнелюбия, веры в идеалы. Противоречия жизни, отраженные в конфликтах симфоний Малера, могли породить только душераздирающий трагизм, порой экспрессионизм, а иногда и пессимизм, которому Чайковский абсолютно чужд.

Принципы симфонизма Чайковского плодотворно развиваются в творчестве крупнейших советских симфонистов, прежде всего у Мясковского и Шостаковича. Они унаследовали от Чайковского действенный характер развития, основанного на конфликтах большого плана, высокий строй мыслей и чувств. Но и другие черты симфонизма Чайковского, в частности сочетание лиризма и народной жанровости, нашли свое продолжение в советском симфонизме в целом. Мастерские скерцо Чайковского вдохновили многих советских композиторов на создание оригинальных симфонических произведений.

Драматизм, динамика развития образов, слияние лирико-психологического начала с народножанровым — эти типичные черты Чайковского можно ясно ощутить в симфониях Н. Я. Мясковского.

На заре советского симфонизма, в начале 20-х годов прозвучала Шестая симфония Мясковского, посвященная важной теме той эпохи об интеллигенции и революции. Это выдающееся произведение во многом оказалось близким трагедийным симфониям Чайковского. Композитор, в начале своей творческой деятельности написавший статью, в которой проводилась параллель между Бетховеном и Чайковским, теперь показал поистине творческое претворение эстетики симфонизма великого мастера русской музыки.

Содержание цикла Шестой симфонии Мясковского отражает идею Четвертой симфонии Чайковского. У него сопоставление первой части и финала выражает сопоставление личности и народа. Динамичность образов борьбы, протеста, страдания, трагическое столкновение Жизни и Смерти в Шестой Мясковского родственны идеям и образам позднего симфонизма Чайковского. Лирико-психологическое содержание, мелодически напевный стиль тематизма в симфониях Мясковского 30-х годов заставляет причислить их к линии советского симфонизма, идущей в конечном счете от Чайковского. Включение лирикожанровых образов, окрашенных народным колоритом, в сложную, философскую концепцию Двадцать седьмой симфонии Мясковского также связано с традициями симфонизма Чайковского.

Ощутимы связи между симфонизмом Чайковского и творчеством крупнейшего симфониста нашего времени — Д. Д. Шостаковича. Преемственность в данном случае идет в более общем плане, в соприкосновении важнейших положений самой эстетики симфонизма. Образные сферы же и музыкальный язык этих двух художников совершенно различны.

Симфоническому творчеству Чайковского, как мы пытались показать в предшествующих главах, свойствен высший синтез общего и частного, философского и конкретного, что и проявилось с наибольшей силой в последнем периоде творчества. Именно эти качества близки эстетике симфонического творчества Шостаковича. Конкретность образного содержания его произведений, порой почти программный их характер, сочетаются у него с философской обобщенностью. Советского мастера-симфониста сближает с Чайковским исключительный интерес к отображению в симфонических концепциях сложных сочетаний психологизма и жанровости. Правда, это лишь одна, хотя и главная, сторона симфонизма Шостаковича; другая, связанная с темой народных масс, с эпической картинностью, столь ярко выраженная в Одиннадцатой симфонии, лежит в другой области. Но такое замечательное произведение нашей эпохи, как Пятая симфония Шостаковича, эта подлинно лирико-психологическая инструментальная драма, прямо связана с симфонизмом Чайковского.

Как и у Чайковского, в творчестве Шостаковича громадную роль играют конфликты антагонистического характера, взрывы, трансформация образов. Динамизм музыки Шостаковича, непрерывность процесса развития симфонических тем и образов свидетельствуют о живых связях советского симфонизма с эстетикой Чайковского.

На аналогию Шостакович — Чайковский наводит и то, что интонационная база у обоих композиторов отличается исключительной широтой и живой связью с бытовой музыкой своего времени. В стремлении отразить в музыке явления современной жизни во всех ее контрастах оба художника используют шекспировский метод сопоставления возвышенного и обыденного, сложного и примитивного, изысканного и тривиального. Темы, за которые оба композитора порой получали упреки в «неразборчивости», входят важнейшим элементом в драматургическую концепцию их симфоний. Тривиальные бытовые мелодии и темы в творчестве Чайковского порой необычайно опоэтизированы, приподняты над интонационной основой, их родившей; то же у Шостаковича: подлинной поэзией овеяны жанровые, бытовые темы, например, в скерцо его Пятой симфонии и в других сочинениях.

Свойственный обоим композиторам дар выражения в глубоких симфонических концепциях идей и образов, навеянных самой жизнью, выявления самых острых конфликтов действительности способствовали тому, что их произведения стали «художественными документами» эпох.

Чайковский не раз говорил, что только симфония может дать композитору полную свободу творчества, что только в симфонии он не стеснен ничем в «лирической исповеди души, на которой много накипело». Отдавая должное опере как наиболее демократическому жанру из области крупных форм, Чайковский выше всего ставил симфонию, род музыки, способный к наивысшему обобщению.

Для Шостаковича симфония также высший, наиболее плодотворный вид музыкального искусства, «царица музыки» [17], жанр, который дает воз-

---

[17] См. Д. Шостакович. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью. М., «Молодая гвардия», 1958.

можность наиболее полно и обобщенно передать свои мысли, чувства и свое ощущение жизни. Именно в симфоническом творчестве у Шостаковича, как и у Чайковского, выражены наиболее всесторонне важнейшие черты его художественного облика: лирика, драматизм, трагедийность, юмор, сатира.

Иногда приходится слышать, что заслуги Чайковского в симфонизме — дело прошлое, что его симфонизм не дает уже больше ничего нашей современности. Перефразируя известные слова Георга Лихтенберга: «То, что нужно было сделать в литературе по-шекспировски, в значительной мере сделал сам Шекспир», можно сказать: «То, что выражено в музыке Чайковского, лучше всего выразил он сам». Однако из этого не следует, что, не преследуя цели возродить собственно стиль и язык Чайковского, стоит отказаться от основ его эстетики и — главное — от ее генеральной идеи: воплощать в музыкальных произведениях большую тему, не снижать значения музыкального искусства как искусства, способного выразить самые высокие помыслы, самые передовые идеи и самые широкие обобщения.

Список иллюстраций

П. И. Чайковский. Фотография. 1893 г. 6

Н. Ф. фон Мекк. Фотография. 1880 г. 96

С. П. Преображенская в роли Иоанны. «Орлеанская дева» Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1945 г. 97

П. И. Чайковский. Фотография. 1879 г. 112

Чайковский в группе членов Дирекции Харьковского РМО. Фотография. 1893 г. 113

Программа первой части «Манфреда». Автограф. 224

Е. Я. Цветкова в роли Кумы. «Чародейка». Московская частная опера. 1900 г. 225

Майданово. Фото 90-х годов. 240

Г. С. Уланова в роли Авроры. «Спящая красавица». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1937 г. 241

Г. М. Нэлепп в роли Германа. «Пиковая дама». Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1943 г. 336

Эскиз костюма Графини работы художника В. В. Дмитриева. «Пиковая дама». Большой театр. 1936 г. 337

Эскиз костюма Пастушки работы художника К. А. Коровина. «Щелкунчик». Большой театр. 1913 г. 352

Страница черновой рукописи Шестой симфонии. Автограф.

На суперобложке дан фрагмент портрета П. И. Чайковского работы Н. Д. Кузнецова 353

Содержание

От автора 5

Введение 7

Часть первая

Годы странствий 17

Симфоническое творчество в период 1878—1885 гг. 34

Оперное творчество конца 70-х — начала 80-х годов. «Орлеанская дева» и «Мазепа» 81

«Трио памяти великого артиста». Камерные фортепианные и вокальные произведения 1878—1884 гг. Кантата и духовная музыка 124

Часть вторая

Годы мировой славы 151

Программная симфония «Манфред» 169

«Чародейка» 190

Пятая симфония 229

«Моцартиана». Увертюра «Гамлет». Симфоническая баллада «Воевода» 260

«Спящая красавица» 270

Часть третья

«Пиковая дама» 297

Камерное творчество последних лет жизни. Секстет «Воспоминание о Флоренции», романсы и фортепианные пьесы 345

«Иоланта» и «Щелкунчик» 359

Шестая симфония 403

Заключение 468

Надежда Васильевна Туманина

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Великий мастер

●

Утверждено к печати
Институтом истории искусств
Министерства культуры СССР

●

Редактор издательства *О. К. Логинова*

Художник *А. Ф. Серебряков*

Технический редактор *Н. П. Кузнецова*

Сдано в набор 20/XI 1967 г.
Подписано к печати 23/VIII-1968 г.
Формат 70×90¹/₁₆. Бумага № 1
Усл. печ. л. 37,6. Уч.-изд. л. 35,2
Тираж 12000 экз. Т-15683. Тип. зак. 3531

Цена 2 р. 48 к.

Издательство «Наука».
Москва К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука».
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
35	10 сн.	он	но
129	нотный пример сверху	II степени	второй доле
360	4 сн.	Эванцов	Званцов
362	15 св.	не	но

Н. В. Туманина. Чайковский. Великий мастер