

Анна Оголевець

О. С. ОГОЛЕВЕЦЬ – ЛЮДИНА, ГРОМАДЯНИН, УЧЕНИЙ (до 125-річчя від дня народження одного з найвизначніших музикознавців світу*)

Усе одно ми до цього прийдемо...

О. С. Оголевець

Олексій Степанович Оголевець народився 18 (30) травня 1894 р.¹ в Полтаві, у багатодітній сім'ї колишнього учасника революційно-народницького руху,



Корзина з квітами до 125-річчя О. С. Оголевця від рідної Полтави (П'ятницьке кладовище). Фото. Москва. 2019 р.



Олексій Степанович Оголевець у робочому кабінеті. Фото. 1960-ті рр.

податного інспектора, що належав до прогресивних кіл місцевої інтелігенції, котра гуртувалася навколо В. Г. Короленка.

Щедро обдарований природою (мав унікальні інтелектуальні й музичні здібності, феноменальну пам'ять і надлюдську працездатність), Олексій Степанович, за його визнанням, зробленим на схилі літ, почав жити свідомим життям із 12 років (див. його лист Г. О. Когути² [7, с. 8]). Можна припустити, що вже тоді він відчував у собі багатство сил, якими наділила його природа, і замислювався над своїм майбутнім, над своїм життєвим вибором. Про це говорить і різносторонність його зацікавлень, і різносторонність отримуваної ним у юному віці ґрунтовної освіти. Навчаючись у Першій полтавській чоловічій гімназії імені М. В. Остроградського, яку закінчив 1911 року зі срібною медаллю, він опановував гру на фортепіано й теорію музики під керівництвом композитора-піаніста Л. Л. Лісовського; брав уроки живопису у вільного художника О. Г. Рощиної, подеколи користувався консультаціями Г. Г. Мясоедова³; освоював

* Стаття має два додатки: Додаток А: П. І. Чайковський у творчій біографії О. С. Оголевця. Стаття «П. І. Чайковський»; Додаток Б: А. С. Оголевець. П. І. Чайковський. Передрук (із деякими скороченнями) статті з журналу «Новый мир». – 1940. – № 7. – С. 192–209.

¹ Оскільки в музикознавчій літературі трапляються розбіжності щодо позначення дати народження Олексія Степановича, вважаю за потрібне потвердити: він народився 1894 року. Це засвідчують: 1) мемуари його старшого брата Віктора Степановича: «Навесні 1894 р. народився брат Альоша» [10, с. 7]; 2) напис на надмогильному пам'ятнику (Москва, П'ятницьке кладовище).

² Когут Геннадій Олександрович (1944 р. н.) – відомий український музикознавець, спеціаліст у галузі мікротонові музики, вірний учень і послідовник Олексія Степановича, adept його теорії.

³ Мясоедов Григорій Григорович, ініціатор і засновник Товариства пересувних виставок, оселився в Полтаві на Павленках 1889 року.

теорію живопису, архітектури, літератури; знайомився з досягненнями лінгвістики і природничих наук. Певний час предметом уподобань юнака була ентомологія: упродовж літніх канікул 1909, 1910, 1911 рр. він працював на правах студента-практиканта під орудою видатного вченого М. В. Курдюмова у відділі ентомології Полтавської сільськогосподарської дослідної станції (до 1910 р. Полтавське дослідне поле, нині Полтавська сільськогосподарська дослідна станція імені М. І. Вавилова Національної академії аграрних наук України), і ці заняття захопили його настільки, що по закінченні гімназії він вступив на природничо-історичне відділення фізико-математичного факультету Московського імператорського університету. Але невдовзі Олексій Степанович перевівся на юридичний факультет цього ж університету й був тоді ж зарахований у Московську народну консерваторію, де навчався в 1912–1916 рр.: по класу фортепіано – у Є. В. Богословського (з 1915 р. – у О. Ф. Гедіке), по класу композиції і спецеорії – у Б. Л. Яворського. Ще будучи студентом, Олексій Степанович вів у консерваторії обов'язкові для виконавців курси музично-теоретичних дисциплін і був асистентом у хоровому класі Н. Я. Брюсової. Тоді ж концертував як піаніст, виконуючи власні твори, – музика з нього, за його власним виразом, тоді

«лилася рікою». У «Автобіографії» він зафіксував створення п'яти фортепіанних сонат, ескізу симфонії, багатьох дрібних фортепіанних п'єс, романсів [4, с. 474], однак усе це лишилося в рукописному вигляді й віднайти хоч що-небудь не пощастило досі.

Підсумовуючи висвітлення студентських років Олексія Степановича, слід зазначити, що цей період ознаменувався початком його дослідницької діяльності в царині історико-теоретичного музикознавства й належним їй поцінуванням: дев'ятнадцятирічний автор роботи з поліфонії у грудні 1913 р. був обраний дійсним членом



Анна Васи́лівна – мати О. С. Оголеви́ця (уроджена Тессен). Фото. 1888 р.



Степан Я́кович – батько О. С. Оголеви́ця. Фото. Ориєнтовно 1888 р.

Московського товариства «Музыкально-теоретическая библиотека», яке мало на меті пропаганду музичної класики й наукову розробку питань історії та теорії музики. Відбувся не лише науковий дебют Олексія Степановича – відбувся й він як теоретик. Можна сказати, що цією роботою, написаною 1912 р., він заявив про свій життєвий вибір, до реалізації якого вперше підійшов упритул. (До речі, Олексій Степанович у книзі «Структура тональной системы» початок праці над своєю універсальною музикознавчою концепцією датує 1912 р. [11, с. 11]).

Поглиблена робота думки в обраному напрямі не припинялася й тоді, коли новоспечений юрист кинувся у вир революційних перетворень, уважаючи це своїм громадянським обов'язком, і вступив на вкрай небезпечну службу до московської міліції. Навіть у тих жорстких умовах Олексій Степанович викроював хоч який час для продовження своїх наукових студій і суміщав заняття, котрі, на перший погляд, здавалися б несумісними: читав лекції з предметів «Организація зовнішньої охорони» і «Кримінально-слідча справа» на Курсах із підвищення кваліфікації міліції та водночас вів заняття з теорії музики, контрапункту й гармонії на Московських курсах О. Г. Шора (1921) та в Музичній школі М. І. Медведєвої (1921–1923). Спілкування з молодими колегами, безумовно, надавало йому певних можливостей як для коригування на пряму дослідження, так і для його апробації.



Сімейне фото. На руках у бабуні, Анни Трофимівни Тессен, Альоша. Фото. Полтава. Середина 1890-х рр.



Що ж до служби в міліції, то, безперечно, вона була одним із тих багатьох «університетів», «навчання» в яких вплинуло на особистість Олексія Степановича. Через п'ятдесят років він так оцінить цей вплив: «...мій характер, незламність волі, енергія і т. ін. загартувалися в багатьох «університетах», котрі позначилися на напрямі мислення, непоступливості тощо, помножених на задатки, успадковані від моїх предків по Запорозькій Січі»⁴ [7, с. 5].

По закінченні цього «університету», «навчання» в якому було віддано шість років (1917–1923), його вчорашній випускник знову опиняється перед проблемою діяльності на користь суспільства – по-іншому він не уявляє банального здобування «хліба насущного». А здобувати його треба – тепер уже на двох: нещодавно



*Клавдія Миколаївна – дружина
О. С. Оголевця. Фото. 1920-ті рр.*

Олексій Степанович одружився – Клавдія Миколаївна Сметаніна (1904–1984), артистка Большого театру, стала вірною супутницею його життя⁵. Й Олексій Степанович продовжує свою дивовижну біографію, подеколи переходячи з однієї службової сфери до іншої,

однак усюди заглиблюючись у сутність справ і знаходячи оптимальне вирішення будь-якого завдання. Багато важить у цій біографії його літературно-журналістська робота: Олексій Степанович очолює техбюро з випуску всіх журналів ЦК ВКП(б) і основного його органа – газети «Правда» (1923–1931), що було предметом його особливої гордості, бо був безпартійним; співробітничав в журналі «Русско-германский вестник науки и техники» (1927–1937); завідує відділом історії й теорії ар-

⁴ Рід Оголевців має козацьке коріння – він походить із містечка Веприка Гадяцького повіту Полтавської губернії, яке «на часи Гетьманщини, після вигнання поляків <...> було сотенним містечком Гадяцького полку» [13, с. 5].

⁵ Розуміючи значення доробку Олексія Степановича, вона оточувала його піклуванням, створювала умови для наукової праці та зробила все, що від неї залежало, аби увічнити його пам'ять: упорядкувала архів і передала його в Державний центральний музей музичної культури (далі ГЦММК імені М. І. Глінки); ціною значних матеріальних жертв (мала лише скромну пенсію) установила художній надмогильний пам'ятник (Москва, П'ятницьке кладовище) і здійснила публікацію останньої фундаментальної праці Олексія Степановича – «Специфика выразительных средств музыки», що вийшла 1969 року.

хітектури у видавництві Академії архітектури СРСР, за його редакцією виходить близько 50 книг (1937–1941); керує семінаром із мови й літератури для робітничих поетів, серед яких С. В. Міхалков, Я. В. Смеляков, тощо.

А на початку 1930-х рр.

Олексій Степанович вступає до Спілки композиторів (СК), стає одним із найбільш активних її членів та енергійно долучається до профспілкової діяльності: будучи заступником голови Міськкому композиторів Москви (1933–1934), а потім його головою (1934–1938), він не шкодує ні сил, ні дорогоцінного часу, допомагаючи колегам із притаманною йому наполегливістю долати всілякі життєві негаразди («вибиває» для них продуктивні пайки, квартири й т. ін.). І не полишаючи літературно-журналістської роботи, зосереджується на проблемах, так чи так пов'язаних із головною справою його життя – розробкою універсальної музичної концепції: упродовж 1936–1939 рр. він науковий керівник Автономної науково-технічної секції СК, де проводяться експерименти з електромузикую і графічним звуком; з 1940 р. працює старшим науковим співробітником Всесоюзного інституту театру й музики (нині Російський інститут історії мистецтв, С.-Петербург); з 1945 р. обіймає посаду директора й наукового керівника щойно створеного (власне, для розробки проблематики, яку він досліджував) Кабінету-лабораторії тональних систем.

Отже, на передній план його багатогранного напруженого життя виходить, як скаже він через три десятиліття в «Автобіографії», «відповідальна робота на музичному фронті» [4, с. 475]. Для нього це дійсно був фронт – відкрита боротьба за музичну істину, захист своєї музикознавчої концепції, над якою він працював упродовж усього життя.

Свідомий свого призначення, своєї місії (не побоюся високих слів), Олексій Степанович ставився до своєї дослідницької діяльності як до служіння, як до виконання священного громадянського обов'язку. Тож для нього, постійно вщерть завантаженого найрізноманітнішими службовими справами, найбільшим багатством, найбільшою цінністю був «час (підкреслення Олексія Степановича. – А. О.), – час



*О. С. Оголевець. Фото.
Середина 1920-х рр.*



для плідної праці на тому шляхові, який людина свідо-модо обирає для себе» [6, с. 8]. І він виявляє надзви-чайну ощадливість стосовно часу – упродовж усього творчого життя спить не більше чотирьох годин на добу, зберігаючи при цьому буквально надлюдську працездатність, яка дивує його самого й дає приго-ломшливі результати. Важко навіть уявити той коло-сальний за обсягом музичний і теоретичний матеріал, який самотужки дослідив Олексій Степа-нович, вивчаючи закономірності розвитку музичного мислення людства, і який навряд чи було б під силу досягнути цілому колективу якого-небудь інституту...

Підсумком багаторічних досліджень ученого стала фундаментальна праця «Основы гармонического языка», що вийшла 1941 р., буквально напередодні на-паду фашистської Німеччини на Радянський Союз.

Ще дві фундаментальні праці – «Введение в со-временное музыкальное мышление» і «Структуру то-нальной системы» – Олексій Степанович створив в евакуації (серпень 1941 р. – жовтень 1943 р., м. Куй-бишев (нині Самара)), під постійним наглядом НКВС, в умовах напівголодного існування (жили вони з Клавдією Миколаївною, користуючись лише її хлібними картками, – свої Олексій Степанович відда-вав за папір, який на той час був дорожчий за золото).

Щоправда, рукопис «Введения...» було «злодій-ським способом знищено» [6, с. 2], однак за пропо-зицією Ігоря Белзи, тодішнього головного редактора Музгізу, Олексій Степанович відновив текст із пам'яті (а вона була в нього, як я уже зазначала, фе-номенальною) й 1946 р. книгу було надруковано. «Структурі...» ж не так пощастило, але про це далі.

Послідовність створення названих праць відби-ває поступове вдосконалення концепції їхнього ав-тора. Вона з'явилася не на пустому місці, тож установлення «її взаємозв'язку із попереднім шляхом розвитку теоретичної думки» [11, с. 14] мало для нього принципове значення. За зізнанням Олексія Степановича, його концепція генетично пов'язана зі здобутками «професійної традиційної школи в Росії, тобто справжньої музичної науки» [11, с. 397], основоположником котрої був П. І. Чайковський, «котра розроблялася в надрах педагогічної практики» [11, с. 5] і котру «слід характеризувати як стовповий шлях розвитку теорії музики, що цілком виразно сформувався у стосунку до предмета, методів і кола питань дослідження» [11, с. 30–31]. Тому свою кон-цепцію Олексій Степанович розцінював як подаль-ший (необхідний!) крок на цьому стовповому шляху, підкреслюючи, що вона закорінена в усталену тра-дицію, а отже, має тривке й надійне підґрунтя. Що ж до П. І. Чайковського, то він, як уособлення цієї ус-таленої традиції, був постаттю знаковою для Олексія Степановича, у творчій біографії котрого йому від-ведено особливе місце (див. Додаток А до цієї статті).

У процесі роботи Олексія Степановича над його концепцією все частіше вимальовувався її органіч-ний зв'язок із традицією, усе виразніше окреслюва-лися новації, усе досконаліше формулювалися висновки, у деяких випадках відбувався їх перегляд – тобто концепція не є застиглою. Щоб дати уявлення про її значущість, варто зупинитися на деяких від-критих Олексієм Степановичем законах, яким підпо-рядкований розвиток музичного мислення людства.

Епохальним (без перебільшення) став висновок: музичне мислення різних народів у своєму розвитку проходить одні й ті самі етапи – стадії; отже, закони розвитку музичного мислення є спільними для всіх без винятку народів земної кулі. Між іншим, наголо-шує Олексій Степанович, це засвідчується спільністю багатьох норм, що були вироблені в різних музичних культурах на різних географічних точках планети і в різні історичні періоди. Нині ж у світі музичне мов-лення втілюється в п'яти різновидах тональної сис-теми, які виокремлюються залежно від розрізнення кількості музичних звуків в октаві. Це 5-звучна (5-ступенева) тональна система (у народів острова Ява), 7-звучна (у сіамців), 12-звучна (у європейців), 17-звучна (у народів Сходу), 22-звучна (в індусів). Олексій Степанович доводить можливість ще більш тонкої диференціації музичних звуків і (відповідно) розвитку музичного слуху для їх сприйняття.

На потвердження своїх висновків учений кон-струював клавішні інструменти, переважно фісгармонії, із 17-ступеневим, 22-ступеневим, 29-ступеневим строем, які дозволяли не лише передавати архаїчні мелодії різних народів, а й, що є особливо цінним, імі-тувати розширені лади; природно, яскраво й виразно відтворювати національний колорит східноарабської (орієнтальної) та індійської музики тощо.

Конструктор новітніх інструментів передбачав їх використання в царині народного мелосу: по-перше, для експериментів із дослідницькою метою; по-друге, для фіксації його багатств. До цього він зауважував: «Звукоряди, що не вкладаються в нашу шкалу (рівно-мірно-темперовану 12-ступеневу. – А. О.), існують і в Україні, що засвідчується записами Колесси (мається на увазі Філарет Колесса. – А. О.), і в Росії» [2].

Що ж до звучання української народної музики на цих новітніх інструментах, то Г. О. Когут розпо-відав мені, як одного разу він слухав удома в Олек-сія Степановича українські народні пісні, виконувані ним із нейтральними терціями на фіс-гармонії з 29-ступеневим строем. Ефект від почу-того для мого співрозмовника виявився вражаючим: «Це було цілком автентичне відтворення звукови-сотних особливостей українського народного мелосу», – зазначив він.

Широкий спектр можливостей своєї концепції її всеосяжність Олексій Степанович схарактеризував



так: «...її прожектор, спрямований мозком на будь-який росток історії чи практики, може висвітлити все (підкреслення автора. – А. О.)» [6, с. 4].

Реакція музичної громадськості на досягнення О. С. Оголевця була неоднозначною. Провідні композитори – Р. М. Глієр, М. Ф. Гнесін, С. С. Прокоф'єв, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович – були в захваті; поважна комісія, спеціально створена для ознайомлення із 17-ступеневим інструментом Оголевця, дала схвальний відгук (його автор – композитор С. С. Прокоф'єв [12]), у якому була передбачена необхідність побудови для подальших досліджень трьох таких роєлів. Оскаженілі ж супротивники його ідей, досягнути які були не спроможні, причаїлися в очікуванні слушного моменту для наступу.

Невдовзі розпочався похід, спрямований на знищення О. С. Оголевця як ученого. Події розгорталися стрімко. Відбулася затяжна дискусія (квітень-жовтень 1947 р.) з обговорення теоретичних праць О. С. Оголевця, організована оргкомітетом Спілки композиторів, звичайно ж, за погодження з Агітпропом ЦКВКП(б), з інспірованими виступами, із заздалегідь заготовленою негативною резолюцією. Жорстокої розправи зазнала «Структура тональної системи» – видана влітку 1947 р., вона так і не дійшла до читача: за вказівкою згори весь наклад прямо у друкарні був «порізаний на лапшу»⁶. Наступним актом вандалізму стала ліквідація Кабінету-лабораторії тональних систем (у лютому 1948 р., під час кампанії проти формалізму), що супроводжувалася знищенням сконструйованих Олексієм Степановичем інструментів (відомо, що він намагався прилаштувати хоч куди-небудь цілий їх парк): частину було розтрошено, решту, як скаже він в «Автобіографії», «звалено у дров'яний сарай для гниття» [4, с. 478]. На цьому сучасні вандали не заспокоїлися – вони домоглися заборони на появу імені Олексія Степановича в друкованій літературі, унаслідок чого його твори були вилучені з бібліотек і знищені; а якщо котра з книжок і уникнула загибелі, то на загальний стан справ це не вплинуло: у нерівній боротьбі він зазнав поразки – знищено було все, що хоч якось могло нагадувати про його концепцію й інструменти...

Нині відомо: йому інкримінували (негласно) не більш і не менш як опір національній політиці партії,

⁶ Однак сигнальний примірник «Структури...», що його якраз читав редактор Музгізу Ігор Белза, під ніж не потрапив. Згодом Белза передав його авторові, а той при нагоді подарував своєму учневі Геннадію Когуту – з надією на публікацію в майбутньому. Надія ця справдилася лише 2006 р., коли «Структура...», так само, як і «Основи...», і «Введение...», завдяки ентузіазму педагога-музикознавця Ярослава Михайлюка побачила світ у видавництві «Полтавський літератор» (щоправда, наклад був мізерний – по 10 примірників...).

адже він обстоював необхідність відтворювати національний колорит музики, зокрема азербайджанської, усупереч офіційно пропагованій ідеї обрусіння національних культур.

Слід зазначити, що багатьма прикрощами Олексій Степанович був зобов'язаний і своїй принциповості: якраз її він уважав визначальною рисою особистості й мірилом достоїнств людини. Ось що писав про це в листі до Г. О. Когута: «Мені видається, що Вам слід було б відмовитися від уживання поняття “хороша людина”... Набагато кращими є визначення “принципова людина” і “безпринципна людина”. Річ у тому, що навколо сила-силенна безпринципності, яка (через це) пов'язана з байдужістю до долі людини й суспільства, із себелюбністю, боягузством і “обережністю”, з обивательщиною в найнепривабливішому розумінні цього слова. Я аж ніяк не “хороша людина”, а абсолютний звір у стосунку до всього нищого, підлого, антигромадського, безглузлого й т. ін. Проте я тішуся надією, що я доволі принципова людина і що в останні хвилини свідомого буття мені ні в чому буде собі дорікнути в розумінні зрушення до безпринципності або до аморальних учинків» [6, с. 8].

Цієї позиції О. С. Оголевець дотримувався неухильно: не зважаючи на авторитети, на їхні амбіції, він указував на помилки, інколи грубі, і, хоч прекрасно розумів, що наживає ворогів, був упевнений: «У науці треба чинити тільки так». Побороти цих ворогів йому не вдалося, проте він вижив.

Зацькований, оточений глухою стіною мовчання, він вижив. Вижив – усупереч нищівному остракізму. Вижив – усупереч трагічній загибелі своєї титанічної праці.

І хоч вистраждана ним концепція разом із його ім'ям була кинута в непам'ять, геніальний учений, котрий набагато випередив свій час, котрий розумів могутність здобутої в тяжкій боротьбі істини, не те що вірив – свято вірував у її перемогу в майбутньому. Він знав, «яка сила була в тому ривку мозкової енергії, котрий трохи відкрив завісу над майбутніми шляхами музики, поза якими вона не буде спроможною вийти з кризи атональності й на які вона, хочемо ми цього чи не хочемо, прийде з часом» (лист Г. О. Когуту [6, с. 7]). І далі: «Я не тільки вірю в це, але для мого знання (підкреслення Олексія Степановича. – А. О.) все тут кришталево ясно» [6, с. 7].

«Кришталево ясно» це було навіть у передсмертні хвилини: коли до нього на якусь мить повернулася свідомість, одними з останніх його слів були: «Все одно ми до цього прийдемо...» [3, с. 494].

Так і буде. «Все одно ми до цього прийдемо» – такий оптимістичний висновок усього життя Олексія Степановича зобов'язує нас, його нащадків, робити все від нас залежне, щоб ці слова справдилися.



Додаток А

П. І. ЧАЙКОВСЬКИЙ У ТВОРЧІЙ БІОГРАФІЇ О. С. ОГОЛЕВЦЯ. СТАТТЯ «П. И. ЧАЙКОВСКИЙ»

Спадкоємець П. І. Чайковського в боротьбі за справжній професіоналізм у музиці і в музикознавстві, О. С. Оголевець у листі до редакції журналу



П. І. Чайковський (1840–1893). Фото

«Советская музыка» 1952 р. задекларував свою причетність до «московської школи теоретиків, зрощеної П. І. Чайковським та його учнями» [5, л. 1] і позиціонував себе як її «найстарішого представника» [5, л. 1]. Упродовж усього творчого життя він і діяв як такий представник, пропагуючи досягнення школи, захищаючи її честь і досліджуючи феномен її основоположника – «російського музично-теоретичного генія» [11, с. 379].

Отже, у творчій біографії Олексія Степановича тема «П. І. Чайковський» є наскрізною – їй він присвятив низку досліджень. Дві статті побачили світ ювілейного 1940 р.⁷ (у вересні минало сто літ від дня народження композитора), однак більша частина цих праць залишилася в рукописному вигляді⁸.

⁷ Чайковский – автор учебника гармонии // Советская музыка. – 1940. – № 5–6; П. И. Чайковский // Новый мир. – 1940. – № 7.

⁸ Учение Чайковского о гармонии на основе его «Руководства к изучению гармонии» // ГЦММК имени М. И. Глинки. – Ф.443. – Д. № 18. – 2 авт. л.; Чайковский

Але глибокий аналіз творів Чайковського, здійснений ученим у рамках викладу його концепції, знаходимо в його оприлюдненому доробку. Це, по-перше, характеристика в книзі «Структура тональной системы» підручника Чайковського «Руководство к изучению гармонии», що розглядається, на противагу функціоналістам, як «непроминальна цінність світової музичної культури» [11, с. 423]: Олексій Степанович засвідчує правомірність, аргументованість та ефективність сформульованих у підручнику методичних рекомендацій [11, с. 369–378, 397–423].

Це, по-друге, багатоаспектне дослідження словесно-музичних текстів Чайковського в книзі «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах»: в ілюструванні відкритих Олексієм Степановичем законів побудови вокалізованого мовлення, дотримання яких забезпечує втілення в ньому художньої правди, вагоме місце належить аналізу багатьох романсів Чайковського [9, с. 190–202; 212–218; 353–359; 425–428; 439–447] та окремих сцен із його опер «Пиковая дама» [9, с. 218–223; 345–353; 396–397], «Евгений Онегин» [9, с. 369–387] і «Мазепа» [9, с. 388–393].

З-поміж усіх цих матеріалів вирізняється розрахована на широкий загал журнальна стаття Олексія Степановича «П. И. Чайковский», яка давно вже стала бібліографічною рідкістю, однак не втратила актуальності й досі. Ця стаття є взірцем справжньої об'єктивності, адже спромогу відтворити феномен генія має тільки інший геній, «бо людину міряють ізсередини», за твердженням (і цілком справедливим!) Віри Вовк⁹ [1, с. 8], а на точність «вимірювання» такої людини, як Чайковський, здатний аж ніяк не кожен... Тішу себе надією, що завдяки редакції нашого альманаху, зусиллями котрої здійснено передрук статті, сучасні шанувальники творчості Чайковського скористаються унікальною можливістю – збагатити своє уявлення про двох геніїв, побачивши одного з них очима іншого.

Отже, перед читачем цієї статті на весь зріст постає справжній Чайковський – геніальний композитор, теоретик, педагог, музично-громадський діяч, а насамперед – визначна особистість, духовну спорідненість із котрою не лише відчуває, а і втілює у своїй оповіді її автор (ідеться про такі риси особистості обох геніїв, як, наприклад, переконаність у правиль-

как теоретик // ГЦММК имени М. И. Глинки. – Ф. 443. – Д. № 14. – 74 авторизов. л.; Чайковский теоретик. Рукопись // Библиотека Российского института истории искусств, С.-Петербург. – 4 авт. л.; Тезисы к творческой биографии Чайковского // РГАЛИ. – Ф. 3090. – Оп. 1. – Ед. хр. 482. – 3 л.

⁹ Віра Вовк (1926 р. н.; справжнє прізвище Селянська) – учасниця Нью-йоркської групи українських поетів, прозаїк, перекладач, популяризатор української літератури в португальськомовному світі.



ності обраного шляху, упевненість стосовно неодмінного визнання в майбутньому значущості своїх досягнень і т. ін.).

Витримана в науково-популярному стилі, стаття цілком відповідає своєму призначенню – автор вправно веде читача-нефахівця оптимальним вичерпно-інформативним шляхом, поступово розкриваючи перед ним святая святих – душевний світ композитора, слушно звертаючись до його унікального епістолярію, і репрезентує свою концепцію щодо двополюсності цього світу.

Що ж до впливу статті на її адресата, то, без сумніву, неабияке значення має ставлення автора до нього як до співрозмовника, із котрим поводяться, як із рівним. У цьому зв'язку хочу звернути увагу на оригінальне одночасне вживання в тексті обох займенників першої особи. Якщо «я» підкреслює, кому саме належить виклад, то «ми» виконує подвійну функцію: воно, з одного боку, сприймається як позначення скромності автора, з іншого ж – як засіб об'єднання, навіть отождоження автора з читачами, що нагадує невимушене, довірче спілкування лектора з аудиторією, коли узагальнюється, підсумовується сказане.

На завершення зауважу: успіх статті Олексія Степановича значною мірою залежить також від його мовленнєвої майстерності, яка не лише викликає захоплення в його поціновувачів, а й дає їм справжню інтелектуальну насолоду.

Додаток Б

А. С. Оголевец

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Трудно назвать композитора, который был бы более популярен в нашей стране и на Западе, чем Чайковский. Его творчество любят широчайшие массы, его любят все те, кто ищет в музыке безыскусственность, искренность и проникновенность. Музыка Чайковского захватывает взволнованностью чувств и силой мысли, глубиной и мощью своего языка, пробуждая в слушателе лучшие силы души. Сколько знает история композиторов, известных при жизни, сочинения которых забывались на другой же день после их смерти. Чайковский же представляет собою редкий пример художника, чья слава возрастает с каждым годом в неизмеримой прогрессии. Он признан классиком и на Западе. Он сломал узкие локальные рамки своего времени и своей страны и дал в своем творчестве высочайшие образцы всечеловеческого искусства, оставаясь в то же время глубоко национальным русским композитором.

Многое в Чайковском нам станет понятным, если мы будем рассматривать его деятельность сквозь призму его эпохи. Сам Чайковский прекрасно представлял себе, что он «в качестве человека своего века... (выделено мною. – *Авт.*) надломлен, нравственно болезненен» (1 апр. 1878 г.). Творчество всякого художника отмечено печатью его времени. И Чайковский не хотел, чтобы его творчество рассматривалось вне времени и пространства, – за два с половиной года до смерти он пишет своему ученику С. И. Танееву:

«Если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделало воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны (выделено мною. – *Авт.*), в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, – хорош или дурен, – пусть судят другие». Это отнюдь не заявление эмоционального характера. Великий художник, многого не понявший в противоречиях своего века, как мыслитель, понимал, что «каждое произведение искусства, как бы оно ни превышало художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создавший, неизбежно должно нести на себе печать своего времени» (Музыкальные фельетоны, стр. 20.) Это Чайковский подчеркивает неоднократно в других своих статьях.

Чайковский родился в 1840 году в состоятельной семье директора Воткинского завода и учился в училище правоведения, которое окончил в 1859 году. Надо отметить, что в этом училище, куда принимались только дети дворян, господствовал реакционный дух, ибо правительство пополняло окончившими «правоведами» кадры чиновников, к тому времени «засоренные» разночинцами. Чайковский после окончания училища три года служил в департаменте министерства юстиции и только в 1862 году занялся музыкой профессионально, решил сделаться «цеховым музыкантом».

Это была для того времени совершенно не обаятельная дорога. Дело в том, что до шестидесятих годов в России музыкального профессионализма, в нашем понимании слова, еще не было. Регулярных концертов на открытой эстраде Россия не знала; музыка не выходила за пределы салонов. Единственным видом профессионального музыкального искусства были опера и балет. Единственными концертами были устраивавшиеся солистами театров благотворительные концерты, где выступали главным образом любители. Подвизались в России, кроме возникших в стране кадров оркестровых музыкантов и оперных певцов, приезжие преподаватели фортепиано. Изредка концертничали гастролеры. Профессионалов же композиторов, живших на доходы от своего труда, не было вовсе. Любительские занятия композицией, правда, широко были распространены в дворянской среде.



Музыкально-профессиональное движение возникло на гребне общественной волны, которая вызвала к жизни громадную активность во всех слоях демократической интеллигенции. <...>

В кругах интеллигенции, согретой радужными иллюзиями (которые захватили было и Герцена), зародились новые направления общественной мысли, и в искусстве в том числе: передвижничество в живописи, «кучкизм» в музыке, разночинская поэзия и проза в литературе и др. И одновременно возникло русское музыкальное общество в 1859 году в Петербурге и отделение его в Москве в 1865 году. В 1862 году была основана в Петербурге Антоном Рубинштейном консерватория, куда в 1862 же году поступил учиться Чайковский, а в 1865 году была основана Николаем Рубинштейном консерватория в Москве, где с 1866 года он был профессором. Учился Чайковский у Н. И. Зарембы и у А. Рубинштейна.

Таким образом, мы видим, что Чайковский здесь выступает в роли «первой ласточки» композиторского профессионализма, но ласточки, которая сделала могучую и чудесную весну русской музыки. И поразительно то, что именно Чайковский представляет собою образец профессионального служения искусству.

Скачок – от обычного интеллигента, шедшего проторенной дорожкой обычных дворянских сынков своего времени, правда, музыкально одаренного, импровизировавшего на рояле в салонах у знакомых, охотно «таперствовавшего» во время танцев, дилетантски любящего музыку, к тому Чайковскому, которого знает все передовое человечество, – поистине огромен, иррационален на первый взгляд.

Чайковский писал сестре в начале этой своей дороги: «Ты знаешь, что во мне есть силы и способности, но я болен той болезнью, которая называется обломовщиной, и если я не восторжествую над нею, то, конечно, легко могу погибнуть». Работал он в консерватории необычайно усердно. Известен случай, когда в консерватории он принес своему учителю Антону Рубинштейну вместо обычного десятка-двух вариаций на заданную тему... более 200 вариаций. Рубинштейн говорил, что на просмотр их пришлось бы затратить больше времени, чем на писание.

В письме к Н. Ф. Мекк¹⁰ от 24 июня 1878 года Чайковский сообщает чрезвычайно ценные сведения о своем творческом методе. Он работал ежедневно положенное количество часов. Это дало повод некоторым критикам обвинять его в ремесленничестве,

¹⁰ Н. Ф. фон-Мекк – богатая меценатка, вдова строителя железных дорог, концессионерка, миллионерша. С 1876 по 1890 год она выдавала Чайковскому ежегодную субсидию в 6000 рублей. До конца своей жизни оба они лично не были знакомы друг с другом. Их переписка опубликована изд-вом «Academia» в 3 томах.

потому что, мол, вдохновение не есть ежедневная гостья художника. В своем письме Чайковский вскрывает тайну своего вдохновения. Он бичует дилетантское отношение к творчеству. «Прежде всего, – пишет он, – я должен сделать очень важное для разъяснения процесса сочинения подразделение моих работ на два вида: 1) сочинения, которые я пишу по собственной инициативе, вследствие непосредственного влечения и неотразимой внутренней потребности; 2) сочинения, которые я пишу вследствие внешнего толчка, по просьбе друга или издателя, по заказу... Спешу оговориться. Я уже по опыту знаю, что качество сочинения не находится в зависимости от принадлежности к тому или другому делу. Очень часто случалось, что вещь, принадлежащая ко второму разряду, несмотря на то, что первоначальный толчок к ее появлению на свет получался извне, выходила вполне удачной, и, наоборот, вещь, задуманная мной самим, вследствие побочных обстоятельств, удавалась менее...

Для сочинений, принадлежащих к первому разряду, не требуется никакого, хотя бы малейшего, усилия воли... Забываешь все, душа трепещет от какого-то... невыразимого сладкого волнения, решительно не успеваешь следовать за ее порывом куда-то, время проходит буквально незаметно...

Для сочинений второго разряда иногда приходится себя настраивать. Тут весьма часто приходится побеждать лень, неохоту... Иногда вдохновение ускользает, не дается. Но я считаю долгом для артиста никогда не поддаваться, ибо лень очень сильна в людях. Нет ничего хуже для артиста, как поддаваться ей. Ждать нельзя. Вдохновение – это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, которые призывают ее...

Нужно, необходимо побеждать себя, чтобы не впасть в дилетантизм, которым страдал даже такой колоссальный талант, как Глинка... Он работал как дилетант, т. е. урывками, когда находило подходящее расположение духа».

Сам Чайковский признавался, что он «не вправе противиться своей натуре, когда она загорается огоньком вдохновения». Он признает праздность только тогда, «когда она оправдывается необходимостью отдыха, когда она заслуженная награда за прилежную работу». Отдыхать ему никогда не удастся. Вне работы он начинает чувствовать тревожное настроение, хандрит и успокаивается, приступив к работе; он сам рассказывает об этом.

И если в конце 70-х годов Чайковский изредка, по его словам, испытывает счастье от успешной работы, то тут же вскоре он жалуется, что вынужден «вечно торопиться и приходиться в отчаяние от ограниченности своего времени и способности». За несколько лет до смерти он ужасается от



того, сколько ему еще предстоит сделать: «Теперь передо мной такая бесконечная вереница всяких задуманных, обещанных работ, что страшно и заглянуть в будущее. Как наша жизнь коротка!» (2 февраля 1887 г.). Этот мотив все чаще и чаще звучит в его высказываниях.

Надо помнить, что композиторская работа Чайковского заключалась не только в простом писании нот, это была и громаднейшая чисто техническая работа, непрерывные «корректорские терзания».

Темпы его творческой работы поразительны: «Пиковая дама» сочинена в 44 дня, «Спящая красавица» – в три недели, 1-я часть Патетической симфонии – в 5 дней, фантазия «Буря» – в 10 дней и т. д.

Три десятилетия (1865–1893), в которые развернулась творческая деятельность Чайковского, целиком входят в пореформенную, но дореволюционную эпоху <...>.

Он принадлежал к тому слою русских людей (характерная черта шестидесятников), которые хотели «просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России...» (В. И. Ленин). В то же время как мыслитель, не находя в настоящем ответа на постоянно мучившие его «проклятые вопросы», Чайковский обращается ко всякому опозитизированию прошлого феодальной России XVIII века... Просвещенный европеец, рационалист, он в то же время иногда бросается «в объятия веры». Обладая творческой волей и способностью побеждать себя, он не находит в настоящем ответа на «проклятые вопросы» о смысле жизни, о добре и зле, о смерти и т. д. Отсюда – колебания, припадки пессимизма, фатализма, нелюдимости, доходящей до ненависти к людям, и одновременно пламенная и чистая любовь к близким, братьям-близнецам Модесту и Анатолию, ко всей семье своей сестры, к детям и т. д. Испытывая страх перед тем, что «укладывается», т. е. перед действительностью, и мечтая о конституционной монархии, он ненавидит чиновничьи порядки. Нетерпимый к проявлениям революционного движения, он в то же время проникнут высоким гуманизмом. Чайковский любил подчеркивать, что он всегда был «поборником свободы совести». Он был ярым враг чиновничьего самодурства и самоуправства. После общения с дирекцией петербургских казенных театров он пишет: «Возмутительно гадко, хочется бежать куда-нибудь подальше из этого проклятого города, где царит чиновничье самоуправство». Он возмущается порядками, которые заведены были в московской консерватории Н. Рубинштейном, и называет ее мерзкой лакейской. Он негодует по поводу того, что есть люди, осмеливающиеся поднимать перед лакеем нос только из-за того, что он лакей.

Искренность, исключительная честность, любовь к музыке, к своему труду, – к труду разностороннему: творческому, педагогическому (1865–1877),

теоретическому, публицистике (1872–1876), дирижерству (в последние годы жизни), – вот характерные черты Чайковского.

Для того, чтобы представить себе все значение деятельности Чайковского для русского музыкального искусства, надо вспомнить о тех двух совершенно противоположных тенденциях в развитии искусства, которые осуществлялись, с одной стороны, братьями Антоном и Николаем Рубинштейнами, совершенно отрицавшими какие-либо особые пути развития русской музыки и построившими всю свою деятельность и все преподавание в обеих консерваториях на слепом и безоговорочном усвоении классического наследия и внедрении традиционных методов и техницизма во все области преподавания, в том числе и композиторского. С другой же стороны, организовавшаяся в Петербурге упомянутая «могучая кучка» выступила с полным отрицанием какой бы то ни было необходимости обращения к классическому наследию и к школьному обучению композиторской технике из боязни шаблона, рутины. Лозунги «кучкистов» о самобытном развитии русского искусства, об обращении в связи с этим к сокровищам народной песни в ее наиболее неискаженном, старинном виде и т. д. были одним из коренных вопросов их программы, рассчитанной исключительно на «нутро». Объективно это означало установку на дилетантизм (в силу специфики музыкального искусства), на отрыв русского искусства от общего потока мирового искусства, на отгораживание его от западного искусства. Вся деятельность «кучкистов» была построена на неопределенных либерально-демократических основах. Прямолинейность и ограниченность взглядов «кучкистов» были так же чужды Чайковскому, как и односторонность братьев Рубинштейнов.

Очень отчетливо выразил свои взгляды на пути развития молодой русской музыки Чайковский в письме к Танееву, который также, хотя и с несколько иных позиций, стал увлекаться вопросом о русской народной песне, за что в одном из писем Чайковский назвал его «славянофильствующим Дон-Кихотом».

«По поводу Вашего сравнения, – писал Чайковский Танееву, – музыки с деревом, скажу Вам, что, продолжая заимствовать уподобления из растительного царства, я бы сравнил европейскую музыку не с деревом, а с целым садом, в коем произрастают деревья: французское, немецкое, итальянское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское и т. д. Почему Вы совершенно произвольно только русским народным элементам позволяете быть растительным индивидуумом, а все остальные заставляете соединиться в одно дерево? Я этого совершенно не понимаю. По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую каждая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую.



Каждый западноевропейский композитор прежде всего или француз, или немец, или итальянец и т. д., а потом уже европеец. В Глинке национальность сказалась ровнехонько настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно; если в моих сочинениях Вы слышите русские отголоски, то в сочинениях Масснэ, Бизе на каждом шагу я обоняю французский запах. Пусть нашему зерну суждено дать роскошное дерево, характеристически отличающееся от своих соседей, – тем лучше: мне приятно думать, что оно не будет так тщедушно, так хило, как английское, так хило и бесцветно, как испанское, а напротив – сравнится по высоте и красоте с немецким, итальянским, французским. Но как бы мы ни старались, – из европейского сада мы не уйдем, ибо наше зерно, волею судеб, попало на почву, возделанную прежде нас европейцами; корни оно пустило там уже достаточно давно и глубоко, и теперь уже у нас с Вами не хватит сил его оттуда вырвать. Вообще, желая от души, чтобы наша музыка была «сама по себе» и чтобы русские народные песни внесли в музыку новую струю, как это сделали другие народные песни в свое время, – я не люблю, когда преувеличивают их значение и хотят основать на них не только какое-то самостоятельное искусство, но даже музыкальную науку. Не вижу никакой надобности учиться и учить иначе, чем это делается в Лейпциге и Берлине, да и нельзя иначе по причинам, достаточно выясненным выше... Вообще, и в творчестве, и преподавании музыки мы должны стараться только об одном: чтобы было хорошо, нисколько не думая о том, что мы – русские, и поэтому нам нужно делать что-то особенное, отлично от западноевропейского» (15 августа 1880 г.).

Чайковский противопоставил тенденциям «классиков» и «кучкистов» свою линию. Это была линия на овладение всем наследием музыкального искусства и рост «русского дерева» на этой почве, чудесного дерева русской национальной музыки, которое до Чайковского было только зерном, пустившим свои корни в европейском саду.

Вне борьбы нет развития. Борьба рубинштейновских и «кучкистских» тенденций должна была привести к синтезу. Но этот синтез, не будь Чайковского, мог бы и должен был бы прийти, возможно, не через один десяток лет. В том-то и заключается многогранность и гений Чайковского, что он дал в своих произведениях, во всем своем творческом сredo, синтез обеих этих линий параллельно с развивающейся их борьбой, таким образом предвосхитив на много лет то, что должно было прийти в результате сложного процесса борьбы. Чайковский поэтому и является одним из наиболее передовых русских художников. Он считал возможным создание подлинного национального стиля русской музыки лишь в тесном сочетании использования

сокровищ русской музыки и овладения всем сложнейшим наследием мировой музыкальной культуры. От классицизма и мировой музыкальной культуры он взял в процессе ее изучения все лучшее и умело использовал традицию в интересах своего искусства. Он строил свое искусство на основе всестороннего овладения всеми лучшими достижениями композиторской техники и музыкального языка во всех жанрах, опасаясь и избегая всего, что он почитал отжившим, не разделяя увлечения некоторых своих современников «вновь открытой» в то время музыкой XV и XVI веков. Он не любил авторов XVII и начала XVIII веков, – например, примитивный язык Люлли и Рамо остался чужд ему. Чайковский как художник смотрел не назад, а в современность и вперед. Он язвительно посмеивался над деятелями, во имя своей «передовитости» ниспровергавшими «все и вся, кроме самих себя». Чайковский взял от установок «кучкистов» (но сквозь призму своих установок) обращение к народному музыкальному языку. Необходимо отметить, что, по мере овладения отвергаемой ими в принципе композиторской техникой, гениальные «кучкисты» – Римский-Корсаков, Мусоргский и Бородин – достигли в своем творчестве громадных результатов. Они создали произведения, вошедшие в золотой фонд мирового искусства. Гениальные народные сцены в операх Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), Римского-Корсакова («Псковитянка» и др.), Бородина («Князь Игорь») – это неповторимые страницы русского музыкального искусства. Мы не можем здесь развивать эту тему, но должны указать, что Чайковский не всегда был абсолютно объективно справедлив по отношению к «кучкистам». По воспоминаниям А. К. Глазунова, их взаимные отношения всегда существовали на базе «вооруженного нейтралитета» (но взаимного уважения), причем надо указать, что «кучкисты», например, Стасов и Балакирев, оказали на Чайковского прямое влияние, дав ему темы для осуществленных им симфонических произведений: «Буря», «Ромео и Джульетта», «Манфред»...

До Чайковского русская музыка не одержала еще значительных побед в области таких основных видов музыкального искусства, как балет, симфония, квартет, трио, сюита и т. д. (лишь в области оперы был внесен громадный вклад Глинкой и Даргомыжским). Эти жанры предстояло создать, – и эту задачу выполнил Чайковский, создавший гениальные произведения, глубоко народные по своей сущности.

Великий национальный русский композитор представляет собою исключительное явление по необычайной многогранности своего дарования и по тому огромному наследству, которое он оставил. Не надо забывать, что, например, Шопен был почти ис-



ключительно фортепианным композитором, Вагнер – почти исключительно оперным (если не считать мало-значительные увертюры и марши), Мусоргский не писал симфоний и сонат и т. д. Чайковский оставил 27 произведений для симфонического оркестра (6 симфоний, 4 симфонические сюиты, 7 программных произведений, 10 концертов для сольных инструментов с сопровождением оркестра), 12 сценических произведений, 9 опер (не считая двух уничтоженных) и 3 балета, свыше 200 романсов и фортепианных произведений, трио, квартеты и другие сочинения. Каждое из этих произведений отмечено печатью гениальности.

Не могу не привести слов пианиста Генриха Нейгауза, одного из интересных художников нашего времени: «...До сих пор для снобов и эстетов Чайковский «не существует», «обыкновенность» его отталкивает их, они упрекают его в «банальности». Но когда эта мнимая «банальность» захватывает в плен человека, когда она заставляет его трепетать от радости, когда она исторгает из него слезы, когда она всецело властвует над ним, – не лучше ли ей дать другое, более подходящее, имя, – то, которого она действительно заслуживает, – имя гениальности, самой обыкновенной, самой простой, самой несомненной гениальности... Если таланты горят, так сказать, только по праздникам и имеют досуг и терпение отшлифовывать каждое свое произведение до отказа, то гении творят почти непрерывно, – работа их мозга напоминает эманацию радия, а так как степень их вдохновения, естественно, бывает различна (в самой природе интуиции лежит прерывистость), то и произведения бывают различной ценности».

Чайковский различал «две жизни» – обыденную и творческую. Но и в жизни, и в творчестве он был правдив до конца, он был яростным врагом всякой лжи, фальши, беспринципности. Как человек в обыденной жизни, как публицист, как композитор, как педагог, Чайковский был страстным поборником правды. В искусстве он искал средств правдивого выражения своих чувств на музыкальном языке, боялся какого бы то ни было «оригинальничания», «придуманности». Искусство его глубоко связано с русским народом, с его культурой.

Выращивая «дерево русской музыки», Чайковский уделял огромное внимание изучению русской народной песни, любил знакомиться с народным творчеством. Он чутко вслушивался в интонационный склад народной песни, который бытовал в народе, в его широких массах. Он хотел говорить на своем языке с живыми массами и отбирал то, что проверено временем.

Он четко выразил свое отношение к народной песне как к материалу для творчества в следующих словах: «Будучи взята сама по себе в своем перво-

бытном виде, русская песня, как нечто, лишенное законченно художественной формы, как результат исключительно инстинктивного творческого процесса, не может считаться произведением искусства. Это только семя, из которого художник может, при условии таланта и знания, вырастить роскошное дерево».

И, как зоркий художник, он любовно и кропотливо собирал эти зерна. Не случайно, что бытующий городской романс у него встречается наряду с деревенскими народными песнями. Даже в том случае, когда он брал западный фольклор, он создавал произведения русской музыки.

Должен сделать небольшую оговорку. Творческие поиски «кучкистов» были обращены к народной песне как к самостоятельной ценности. Некоторые из них расценивали песни как творческий материал, лишь в зависимости от того, действительно ли это деревенская и очень старинная песня, отвергая городской романс, как «банальность», «европейский штамп». В основу своего творчества старинную песню брал и Чайковский, но если она не стала анахронизмом. И если мы возьмем русскую песню «Во поле березанька стояла», на которой Чайковский построил финал 4-й симфонии, то ведь это одна из самых древних русских песен!

На материале народных песен Чайковским созданы финалы 1-й, 2-й, 4-й симфоний, 1-й фортепианный концерт, скрипичный концерт, музыка к «Снегурочке» Островского и т. д. Примечательно, что знаменитая 2-я симфония, финал которой построен на теме украинской песни «Журавель», была встречена «кучкистами» как принятие Чайковским их установок... Сам Чайковский называл шутя композитором этой симфонии старого буфетчика Каменки (имение сестры Чайковского) Петра Герасимовича, который постоянно подходил к композитору во время сочинения этой симфонии, напевая «Журавля».

Чайковский всегда глубоко ощущал свою кровную связь с русским народом. Во время частых выездов за границу его охватывала тоска по России. В одном из своих писем к Мекк он пишет из Флоренции в 1878 году: «Стихотворение Лермонтова, которое Вы мне присылаете, превосходно рисует только одну сторону нашей родины, т. е. неизъяснимую прелесть, заключающуюся в ее скромной, убогой, бедной, но привольной и широкой природе. Я иду еще дальше. Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи. Лермонтов говорит, что “темной старины заветные преданья” не шевелят души его, а я даже это люблю».

Дальше Чайковский говорит о «влюбленности в русский элемент вообще» и добавляет страстно: «Напрасно я пытался бы объяснить эту



влюбленность теми или другими качествами русского народа или русской природы. Качества эти, конечно, есть, но влюбленный человек любит не потому, что предмет его любви прельстил его своими добродетелями, – он любит потому, что такова его натура, потому что он не может не любить. Вот почему меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголку Парижа, которые с каким-то сладострастием ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей... Люди эти ненавистны мне; они топчут в грязи то, что для меня несказанно дорого и свято». Еще раньше Чайковский писал ей же: «Я люблю путешествовать в виде отдыха за границу; это величайшее удовольствие. Но жить можно только в России».

А каким чувством гордости русского художника проникнуты следующие слова: «Я бы очень помог распространению своих сочинений за границей, если б делал визиты т у з а м и говорил им комплименты. Но, боже мой, до чего я это ненавижу! Если б знали, с каким оскорбительно покровительственным тоном они относятся к русскому музыканту! Так и читаешь в их глазах: «Хоть ты и русский, но я так добр и снисходителен, что удостаиваю тебя своим вниманием... В настоящую минуту, само собой разумеется, что меньше, чем когда-либо, я расположен ездить к этим господам на поклонны». И в такие моменты Чайковский становится снисходителен к «кучкистам», признавая их деятельность как русское явление.

Примечательно, что прежде всего за границей современники признали Чайковского чисто русским явлением, что видно по ряду отрицательных, в сущности, моментов. Так, например, Чайковский сообщал, что дирижер Рихтер в Вене хотел исполнить его «Третью симфонию и пробовал ее на репетиции, но комитет этого общества нашел симфонию слишком русской и единогласно отверг ее» (1877). Можно назвать и другие такие факты...

Упрекая Танеева в письме от 8 апреля 1878 года за его протест против «балетной музыки» в 4-й симфонии (т. е. против плясовых мелодий. – *Авт.*), Чайковский пишет: «Мне остается... предположить, что не нравящиеся Вам балетные места симфонии не нравятся Вам не потому, что они балетны, а потому, что они плохи. Вы, может быть, совершенно правы, но я все-таки не постигаю, почему в симфонии не может эпизодически появиться плясовая мелодия, хотя бы и с преднамеренным оттенком площадного, грубого комизма. Я опять ссылаюсь на Бетховена, который не раз прибегал к этому эффекту».

Цени этот драгоценный материал, создаваемый народом, и беря его, как зерно, для своих великих творений, Чайковский любил повторять слова Глинки о

том, что создает музыку народ, а композиторы её только аранжируют. Но композитор никогда не использовал этого материала в застывшем состоянии, – он служил у Чайковского первоосновой, плавившейся в горниле его творчества и принимавшей те формы, которые ей придавала опытная рука мастера.

И вместе с приобретенными в процессе музыкального воспитания навыками и впитанными влияниями эта русская народная основа и образовала тот неповторимый язык Чайковского, благодаря которому всякий мало-мальски музыкальный человек молниеносно узнает его произведения. Ларош говорил о музыкальном языке «Евгения Онегина», что он изобилует «оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других. Эта, по-видимому, пестрая смесь не порождает никакой бесстильности, она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только самобытный творец». Сам Чайковский шутливо отзывается о своей музыке, пропитанной «помимо... воли шуманизмом, вагнеризмом, шопенизмом, глинкизмом, берлиозизмом и всякими другими новейшими измами», очевидно, намекая на своих «критиков».

Основа этого языка – его человечность, правдивость и та простота, которая, по выражению Дени Дидро, является неотъемлемым свойством возвышенного.

Творец «Онегина» пишет в 1877 году Мекк: «Те... которые способны искать в опере музыкального воспроизведения далеких от трагичности, от театральности – обыденных, простых, общечеловеческих чувствований, могут (я надеюсь) остаться довольны моей оперой». Через семь лет, возвращаясь к тому же вопросу, он писал: «Всё это очень просто, обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы (выделено мною. – *Авт.*). Своему ученику Танееву он пишет за два года до смерти: «Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непревзойденный результат внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие, живые люди, чувствующие так же, как и я». Он называет себя при этом реалистом и коренным русским человеком.

Всегда непримиримый враг лжи и пошлости в личной жизни, Чайковский был таким же и в своем творчестве. И его художественная правда тем более прогрессивна, что она проникнута духом человечности, любви к своему народу, к простым, обыденным людям с их горестями и радостями...

Чайковский рассказывает, как он работал над формой сочинений, – той формой, которая при всей своей внутренней сложности обеспечивает доходчи-



вость музыки до массового слушателя, облегчает её восприятие. Надо сказать, что при всем этом основным стержнем этой музыки является свободно льющаяся мощным потоком мелодия. Едва ли можно во всей мировой литературе найти композитора с таким громадным мелодическим даром, кроме разве Моцарта, которого обожал Чайковский, называвший его своим кумиром.

О своей работе над формой композитор оставил следующие ценнейшие сведения. 25 июня 1878 года он писал о том фазисе работы, «когда эскиз приводится в исполнение». «Фазис этот имеет капитальное значение. То, что написано сгоряча, должно быть потом проверено критически, исправлено, дополнено и в особенности сокращено ввиду требований формы. Иногда приходится делать над собою насилие, быть к себе безжалостным и жестоким, т. е. совершенно урезать места, сделанные с любовью и вдохновением. Если я не могу пожаловаться на бедность фантазии и изобретательности, то зато я всегда страдал неспособностью отделять форму. Только упорным трудом я добился теперь, что форма в моих сочинениях более или менее соответствует содержанию. В былое время я был слишком небрежен, недостаточно сознавал всю важность критической проверки эскизов. От этого у меня всегда были заметны швы, недоставало органического слияния и последования отдельных эпизодов. Недостаток этот был капитальный, и только с годами я стал мало-помалу исправляться, но образцом формы мои сочинения никогда не будут... Я с радостью вижу, что постепенно иду все-таки вперед по пути совершенствованию, я страстно желаю достигнуть высшей точки того совершенства, на какое по мере способностей могу рассчитывать».

Здесь художник оказался не совсем прав в одном. Его многие сочинения стоят в разряде образцов формы, на той высшей точке совершенства, которая доступна человеческому гению на высшем уровне мастерства. Следов описанного выше процесса они не содержат. Наиболее строгих ценителей и знатоков искусства они могут только удивлять своей необычайной органичностью, жизненностью, мудростью распределения звуковых средств, гармонических, мелодических и т. д., подчиненных единой цели максимальной музыкальной выразительности. И это одинаково относится к любому роду произведений, будь то симфония, опера, романс или что-либо другое. Могучий резец гения высекает искры неугасимого огня вдохновения в любом роде сочинения. Чайковский ставит на службу своим задачам сложнейшие и тончайшие средства техники неизменно в любом жанре музыкального искусства.

Но нельзя сказать, чтобы он сам этого не признавал. Он пишет в одном из уже цитированных писем Мекк от 19 марта 1878 года: «Я имею репутацию

скромности, но я должен исповедаться перед Вами. Моя скромность есть не что иное, как скрытое, но очень большое самолюбие. Между всеми живущими музыкантами нет ни одного, перед которым я добровольно могу склонить голову... Я давно свыкся с мыслью, что мне не дожить до всеобщего признания моих способностей... Мне кажется, что артист не должен смущаться недостаточностью оценки его современниками. Он должен трудиться и высказать все то, что предопределено было ему высказать. Он должен знать, что верный и справедливый суд доступен только истории. Я Вам скажу больше. Я, может быть, оттого так равнодушно переношу свою скромную долю, что моя вера в справедливый суд будущею непоколебима. Я заранее, при жизни, вкушаю уже наслаждение тою долею славы, которую уделит мне история русского искусства».

Здесь Чайковский оказался прав во всем.

Но он был далек от того, чтобы возводить мастерство в самоцель. Как он относится к Вагнеру, например, или к Брамсу, сочинения которых, с точки зрения ценителей чистого конструктивистского мастерства, «возражений не вызывают». О Вагнере он говорит: «Гонясь за реальностью, правдивостью и рациональностью в опере, он совершенно упустил из виду музыку, которая по большей части блистает полным отсутствием в его последних четырех операх. Ибо я не могу назвать музыкой такие калейдоскопические, пестрые музыкальные кусочки, которые непрерывно следуют друг за другом, никогда не приводя ни к чему и не давая Вам ни разу отдохнуть на какой-нибудь удобовоспринимаемой музыкальной форме. Ни одной широкой, законченной мелодии...» Об опере Кюи «Ратклиф» он говорит, что вся она склеена из кусочков. О музыке Брамса: «Он никогда ничего не высказывает, а если высказывает, то не досказывает, искусно склеенные между собой кусочки чего-то составляют его музыку».

Вообще, на Западе ко времени Чайковского были забыты многие великие принципы искусства начала XIX века: оно находилось на распутье, переживая муки брожения и измельчания, оно совершенно отошло от великих демократических заветов Бетховена. Германия после 1848 года была, в сущности, полицейской могилой талантов. С болью писал Чайковский Танееву (да и в дневниках, и почти всем своим корреспондентам): «Мне кажется, что эпоха наша отличается стремлением композиторов не к великому и грандиозному, а к хорошему и пикантному. Что такое, например, наша русская школа, как не фантастический культ всего приятного, вкусного? (Очень характеристическое выражение!) Прежде сочиняли, творили, теперь подбирают, изобретают разные вкусные комбинации. Идея перестала быть целью: она —



средство, повод к изобретению того или другого гармонического или оркестрового эффекта. Если привести мою мысль в ясность до последней крайности, то можно доказать, что эпигонами золотого века музыки были: Мендельсон, Шопен, Шуман, Глинка, Мейербер, но что они уже (вместе с Берлиозом) определяют переход к периоду вкусной, а не хорошей музыки. Теперь же только вкусное и пишется, и в сущности даже Вагнер и Лист суть жрецы вкусной музыки».

И Чайковский смело ставит идею во главу угла своей деятельности, как композитор-симфонист, выражая общечеловеческие темы на доступном массам всего мира языке. Никому из русских композиторов ни до Чайковского, ни после него не были свойственны эти качества, которые придают его искусству мировые масштабы. Возрождая на новой, русской, почве великие традиции искусства Бетховена, Чайковский говорил с массами на их языке. «То, что чуждо человеческому сердцу, не может быть источником музыкального творчества», – писал Чайковский в 1884 году.

Чайковский глубоко чтит Глинку. «Я готов плакать от досады, когда думаю о том, что бы нам дал Глинка, родись он не в барской среде!». И Чайковский развивает принципы симфонизма Глинки в своих многочисленных произведениях. Он часто говорил, что весь русский симфонизм заключен в «Камаринской» Глинки подобно тому, как в жёлуде сидит будущий дуб. Чайковский на русской национальной почве как бы подводит итоги развития музыкального искусства в его лучшем выражении за XIX век. Симфония, по определению самого Чайковского, – это «самая музыкальная из музыкальных форм».

Вопрос о симфонизме Чайковского – это проблема огромной глубины. В симфониях его, более чем в других произведениях, сказываются те противоречия, из которых искал и не находил выхода гениальный художник. <...> Чайковский не понял, как и большинство людей его времени, сути происходящей ломки. Пессимизм, припадки которого посещали его, был неизбежным выражением обстановки, его окружавшей. Смятенность духа Чайковского нашла свое отражение в его симфониях. Поскольку его первые четыре симфонии написаны в период 1866–1877 годов, когда еще не были до конца изжиты в кругах русской интеллигенции либеральные иллюзии, когда казалось, что есть какой-то выход, в них Чайковский еще далек от безысходности. Высокую душу Чайковского разьедали сомнения. Особенно они сказались в последней из четырех симфоний этого периода, программа которой случайно дошла до потомков благодаря переписке его с фон-Мекк.

Интродукция симфонии, по словам Чайковского, – «это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стере-

жет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу...»

«Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы?..»

О радость! По крайней мере, сладкая и неясная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то...

Как хорошо! Как далеко уж теперь звучит неотвязная первая тема аллегро. Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!..

Нет! Это были грезы, и фатум пробуждает от них...» – пишет он.

И далее:

«Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет... Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою. Вот приблизительно программа первой части».

Вторая часть – это другой фазис тоски, «меланхолическое чувство, которое является вечерком...» «Третья часть не выражает определенного ощущения... На душе не весело и не грустно...» Четвертая часть: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам... Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить в сё-таки можно» (выделено мною. – *Авт.*).

В 80-х годах Чайковский писал симфонические сюиты, ибо у него на симфонии, как он говорил, «пороху не хватало». Это было время мрачайшей реакции, когда были совершенно разбиты всякие радужные иллюзии. На политическую арену выдвинулись такие деятели, как Победоносцев и И. Толстой, контрреформы которого вызвали такое возмущение, что даже министры подали в отставку. Российская действительность была безысходной. И для Чайковского «не было сладких грез после срыва шестидесятилетия. Он стоял между двух крайностей: мечта, греза, чистый, светлый мир юной человечности (вот Ленский) или же обман, мираж, тупой натиск злой силы, печаль, скорбь, смерть (вот Герман). Оба не знают реальной жизни. А разве русская интеллигенция знала жизнь?! Она философствовала, грезила, любила пылко и горячо, но не жила, а подвигничала, протестовала, даже юродствовала или изживала себя: одни трагически, другие по-свински...» – говорит известный музыковед Б. Асафьев.

В 5-й и 6-й симфониях и в симфонии «Манфред» настроения обреченности, рока уже звучат сильнее. И если мы видим светлый, мажорный конец



в 5-й симфонии, то 6-я симфония, Патетическая, кончается тяжелым, мрачным по колориту финалом, для чего Чайковский даже нарушил традиционную последовательность частей симфонии.

Программы ее Чайковский не оставил нарочито, хотя программа эта была, и сам автор ранее хотел назвать ее программной симфонией. Он писал: «Пусть догадываются». Ныне эта симфония (которую сам Чайковский, плакавший, по его признанию, при мысленном ее сочинении, любил больше других своих «музыкальных чад»), воспринимается как глубочайшее произведение, будящее в человеке все сокровеннейшие чувства, потрясающее его и заставляющее его задуматься о смысле жизни. И если на весь круг поставленных симфонией философских проблем нет никакого словесного ответа, то он и не нужен: музыка последней симфонии говорит с человеком на своем могучем языке, поднимая его до своих высот и показывая ему оттуда весь мир, очищая и совершенствуя его.

Программные произведения Чайковского «Франческа», «Ромео» и др. (да и его сюиты) не стоят особняком от симфоний. У них, правда, есть программа, написанная перед их сочинением, но это не программы романтиков (Листа, Берлиоза). Чайковский лишь изредка прибегает к условному звукописанию (шум моря в «Буре» и т. п.). Он всегда говорит со слушателем, какую бы музыку он ни писал, ибо автору, по его признанию, «есть что сказать». Но сам Чайковский не любил чисто программной музыки. Он пишет в 1885 году 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 приятнее писать беспрограммно! Сочиняя программную симфонию, я имел ощущение, как будто шарлатаню и надуваю публику: плачу ей не звонкой монетой, а дрянными кредитными бумажонками».

Громадный вклад внес Чайковский в развитие оперного искусства. Творец «Онегина» и «Пиковой дамы» ценил оперу за то, что на ее языке он мог говорить с широчайшими массами. Он пишет: «Я пришел к тому убеждению, что опера вообще должна быть музыкой наиболее общедоступной из всех родов музыки. Оперный стиль должен так же относиться к симфоническому и камерному, как декоративная живопись к академической. Из этого, конечно, не следует, что оперная музыка должна быть банальнее, пошлее всякой другой» (1879). В том же году он пишет: «Симфония и опера составляют во всех отношениях две крайние противоположности». Через год он пишет: «В симфонии или сонате я

свободен, нет для меня никаких ограничений и никаких стеснений, но зато (не свободная от стеснений. – *Авт.*) опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком *м а с с е*» (подчеркнуто Чайковским. – *Авт.*).

В операх Чайковского, особенно в «Евгении Онегине» <...> и «Пиковой даме», сконцентрированы лучшие стороны его таланта. Если в них мало действия, то это окупается проникновенным психологическим реализмом, силой и глубиной музыкального выражения, взволнованностью чувств, простотой и правдивостью музыкального языка. Сам Чайковский оставил интереснейшие документы о процессе сочинения этих опер, в особенности «Онегина». Он пишет Танееву: «Я написал («Онегина») потому, что повиновался непобедимому внутреннему влечению. Уверяю Вас, что только под этим условием следует писать оперы... Если мое увлечение сюжетом «Онегина» свидетельствует о моей ограниченности, тупости, о моем невежестве и незнакомстве со сценическими условиями, то это очень жаль, но по крайней мере то, что я написал, в *б у к в а л ь н о м с м ы с л е* вылилось из меня, а не выдуманно, не вымучено».

Сам Чайковский не ждал успеха этой своей оперы. Но он все же знал, как это видно по оставленным им документам, что успех придет *н е с в е р х у, а с н и з у* (подлинное выражение Петра Ильича). Более всего он боялся рутины казенной оперы, с ужасом думал, что там будет исполнять Ленского «толстопузенький Додонов или лабазник Орлов, или безголовый старый Комиссаржевский» и т. п. Он добродушно пишет брату: «Для такой постановки нужно, чтобы исчезли рутинные, ходульные, казенные приемы и чтобы я *и м е л п р а в о* требовать всего, что я считаю необходимым для того, чтобы опера была поставлена как следует. Вот почему я никогда не сделаю первого шага к постановке оперы в казенном театре и буду ждать, чтобы меня униженно просили об ней. Тогда я скажу: извольте, но в таком случае так и так, а не так, – так ну вас к матери!»

Чайковский восставал против ходульности, манекенов, против таких исторических сюжетов, где действуют не люди, а куклы, против ходульности героев оперы Вагнера, считая, например, что «Парсифаль» может быть сюжетом для балета, но никак не оперы. Борясь за реалистический показ в опере живых людей, Чайковский называл «Тристана и Изольду» Вагнера «томительной и жуткой канителью». «Вагнер убил в себе огромную творческую силу теорией. Всякая предвзятая теория охлаждает непосредственное творческое чувство».

Правда, в своих напаках на Вагнера Чайковский часто был несправедлив.



* * *

Он много и страстно работал над оперными либретто, поняв, что «для успеха и прочности судьбы оперы необходимо как можно внимательнее относиться к подробностям сцены», переделывал свои оперы, как, например, «Кузнец Вакула», из которого он сделал «Черевички». Он видел свои ошибки, допущенные в опере и заключающиеся в переуснащении оркестровой фактуры в ущерб пению, работал над упрощением мелодического элемента, сжигая неудачные оперы («Ундина», «Воевода»), вечно напряженно искал сюжет. Правдиво до конца раскрывая духовную жизнь своих героев, Чайковский поднимался до недостижимых вершин оперного искусства, совершенно сломав условность этого жанра.

В этом смысле интересно его замечание о советах Толстого, особенно если учесть, что в принципе оба они стояли (как и Репин) на позициях психологического реализма. «Лев Толстой, – вспоминает он в 1883 году, – ...очень советовал мне бросить погоню за театральными успехами, а в “Войне и мире” он заставляет свою героиню недоумевать и страдать от фальшивой условности оперного действия. Человек... подобно Толстому, проводит долгие годы безвыездно в деревне... должен живее другого чувствовать всю фальшивость и лживость оперных форм. Да и я, когда пишу оперу, чувствую себя стесненным и несвободным, и мне кажется, что, в самом деле, не напишу более никогда оперы. Тем не менее, нужно признать, что многие первостепенные музыкальные красоты принадлежат драматическому роду музыки, и авторы их были вдохновлены именно драматическими мотивами... Конечно, с точки зрения простого здравого смысла, бессмысленно и глупо заставлять людей, действующих на сцене, которая должна отражать действительность, не говорить, а петь». Далее он говорит о «Дон-Жуане» Моцарта: «Я... просто наслаждаюсь красотами музыки... забыв отсутствие п р а в д ы в самой сущности дела, а поражен глубиной у с л о в н о й правды, и восхищение заставляет меня умолкнуть».

К сожалению, мы не можем здесь за недостатком места коснуться трех балетов Чайковского («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»), заказанных ему дирекцией казенных театров. Надо здесь сказать, что Чайковский во всех трех случаях преодолел шаблонность сюжетов, дав в целом музыку психологически-реалистическую, содержательную и говорящую со слушателем на языке подлинной человечности и драматизма. Не можем мы здесь говорить и о романах Чайковского, этих жемчужинах, столь щедро рассыпанных на его творческом пути. И пусть многие из них написаны на мало удачные тексты, музыка поднимает их и сливается с ними в органическое единство.

Чайковский был многогранен и как художник, и как человек. Изумительные качества его натуры – это всепоглощающая любовь к детям, сопровождаемая заботами об обогащении детской музыкальной литературы, простота в обращении с людьми, умение веселиться искренно, от души. На спектакле в Каменке среди родных он выступает... суфлером, на вечеринках – тапером. Наряду с жизнерадостностью – боязнь новых знакомств. Обязанность поддерживать разговоры с людьми для Чайковского – «общественный бич». Он радуется, когда находит у себя сходство в этом отношении с Руссо. Визиты к родным называет «данью скуке», страдает «страхом публичности»...

В заключение вспомним, что Чайковский тяготится даже знакомством с Толстым. 19 февраля 1879 года он пишет фон-Мекк: «...Толстой несколько раз был у меня, и хотя из этого знакомства я вынес убеждение, что Толстой – человек несколько парадоксальный, но прямой, добродушный, по-своему даже чуткий к музыке (он при мне расплакался, когда я ему сыграл по его просьбе *Andante* моего первого квартета), но все-таки знакомство его не доставило мне ничего, кроме тягости и мук, как всякое знакомство...»

* * *

Пусть будет позволено мне здесь поставить один вопрос перед музыкальными критиками, не понявшими до конца в Чайковском многогранности его внутреннего облика, стремившихся изобразить его пессимистом по существу, фаталистом, нытиком и т. п.

Творчество Чайковского в целом представляет собою единство, в котором выражены два полюса, противоположных, но нераздельных, неотъемлемых один от другого.

Один из этих полюсов – с в е т: жизнерадостность, любовь к людям, к жизни, добродушие, просветленность. Недаром же писал Ларош, что есть и Чайковский, «добрый, веселый, полный цветущего здоровья, склонный к юмору... и этот Чайковский... судя по той неизвестности, в которой пребывают самые оптимистические его излияния, гораздо менее замечен и признан... Он имеет неистощимый запас мелодий... легких, грациозных, полных движений и чувственной прелести...»

Другой полюс – это м р а к: весь тот несложный лексикон, который привлекался некоторыми критиками прошлого, когда они хотели характеризовать Чайковского, и который заключается в эпитетах: скорбность, элегичность, тоска, разлад, пессимизм, надломленность и всякого рода синонимы, легко отыскиваемые в словаре Даля, выигрывающие от прибавления словечек: лирический, трагический, страстный, бурный и т. п. Это может создать словесно «убедительную» характеристику, подчас подкупающую своей «искренностью».





И на одном полюсе этого единства – прочная линия от кантаты «К радости» на слова Шиллера (которой молодой Чайковский открыл себе дорогу в композиторскую жизнь) до оперы «Иоланта», с ее просветленным сюжетом и музыкой, написанной одновременно с последними симфониями.

На другом полюсе – линия, завершающаяся грандиозным зданием 6-й симфонии. И поскольку речь идет о единстве, то в светлой музыке, например балетов, мы ясно ощущаем драматургический подтекст, пронизанный чувствами, навеянными как бы неразрешимыми вопросами человеческого бытия. В его же симфониях, посвященных вопросам рока, мы не можем не ощущать жизнеутверждающей силы гения, веры в светлые стороны жизни, в красоту и радость человеческого существования.

Профессионализм Чайковского, его творческий метод, его отношение к долгу артиста перед своим народом и перед собою самим – это есть высокий образец для <...> композиторов, для тех, кому вверены судьбы нашего музыкального творчества. Имея в лице Чайковского перед своими глазами образец пламенного служения своему искусству, советские композиторы многого могут достичь в совершенствовании своего творческого метода.

В данной статье я не могу углубляться в специфику самой музыки Чайковского, что является делом музыкального журнала, где читателю ясна вся сложная специальная музыкальная терминология, где есть возможность приводить нотные примеры. Здесь легко впасть в соблазн «говорить о непонятном». Мы попытались дать ответ на вопрос, что собой представляет музыка Чайковского. Мы говорили о ее особенностях – о народности, о ее общественных корнях, о ее эмоциональном содержании, о связи ее с мировой музыкальной культурой, о ее современности и массовости, о ее самобытности, о неповторимости, о многосоставном своеобразии музыкального языка Чайковского.

Мелос, гармония и ритм – вот три могучих фактора, вне взаимодействия которых немислимо никакое произведение музыкального искусства. Эпоха классической музыки завершается могучей фигурой титана – Бетховена, у которого в чудесном сплаве органически слиты все эти три стороны. Начавшийся в конце XVIII – начале XIX столетий перелом, приведший к романтизму, вызвал развитие средств музыкального выражения, направленных на углубленный показ чувств. Мелодия приобретает подчас большую вычурность, появляются увлечения и гипертрофия мелодической линии, уснащение ее изысканной, утонченной орнаментикой, в ущерб ее певучести, простоте. Это усиливается к концу XIX века в связи с измельчением искусства. В области гармонии появляются изыскания новых звуко сочетаний, которые

подчас уже не служат цели драматизации музыкального изложения, а превращаются из средства в самоцель, в поиски эффектных звучностей ради них самих, ибо поиски чувств заменяются поисками ощущений. Появляются изыскания в области усложненных ритмов. Некоторые представители новейшей (ко времени Чайковского) музыки злоупотребляют этой стороной и занимаются конструктивистскими поисками различных своеобразных ритмов. Оркестр Бетховена пополняется новыми инструментами, имеющими такой характер тембров, который соответствует романтическим (и особенно впоследствии импрессионистическим) устремлениям композиторов, отдающих немалую дань области мистического, «сверхчувственного». Потребности оперного искусства и драматической музыки в свою очередь вызывают к жизни расширение оркестровых средств.

Чайковский с самого начала своей композиторской деятельности обратился к ресурсам нового оркестра. Модест Ильич Чайковский со слов Лароша рассказывает, как Петр Ильич еще в консерватории нарушил запрет А. Рубинштейна, который считал бетховенский оркестр наиболее совершенным: «Петр Ильич должен был написать большую увертюру и сам выбрал себе программу «Грозу» Островского. Оркестр он взял самый что ни на есть еретический, с большой тубой, английским рожком, арфой, тремоло в разделенных скрипках, большим барабаном и тарелками. Вероятно, он со свойственным ему оптимизмом надеялся, что отступления от предписанного ему режима пройдут безнаказанно». (Описание впоследствии случившегося скандала мы опускаем). И Чайковский, завершая в своем творчестве XIX век, использовал все достижения нового оркестра, заставив каждый инструмент с его средствами служить своим идеям, дал ему надлежащую роль в драматургии оркестровой партитуры.

Но в его музыке нет погони за внешними эффектами. Гибкость его распоряжения средствами поразительна, но все они подчинены главной художественной цели. Нет погони за оригинальным ради оригинального, нет беспочвенного новаторства. Гармонический и мелодический язык Чайковского поразителен тем, что вы решительно не встретите в нем каких-либо элементов, не известных до него, не использованных так или иначе раньше. А между тем его музыкальный язык неповторимо оригинален: с первых нескольких звуков слушатель узнает музыку Чайковского. Так велика сила культуры, сила эмоционального подтекста, так велика тайна рождения этого необъяснимого явления.

Мелодия Чайковского – это первооснова его сочинений, непрерывно льющийся поток звуков, органический и естественный. Лишь изредка он прибегает к орнаментации мелодии, но это всегда де-



лается не ради «игры звуков», а преследует вполне определенную внутреннюю цель.

Только в виде капризов гения мы встречаем такие произведения у Чайковского, как части его сюит: «Игра звуков», «Сны ребенка», где Чайковский на мгновение отдается «звукописи», пробуя свои силы в этом роде музыки. Гармонический аккордовый язык музыки Чайковского также не «блещет» нарочитой изысканностью, будучи подчинен целям доведения до слушателя его намерений. В его сетованиях по поводу «новой русской школы» видна эта направленность художника: «Что такое так называемая новая русская школа, как не букет разных пряных гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода чисто внешних эффектов? Музыкальная идея ушла на задний план. Она оказалась не целью, а средством, поводом к изобретению того или другого сочетания звуков», – пишет он фон-Мекк 17 июля 1880 года.

Необходимо затронуть вопрос о ладовой стороне музыки Чайковского. Если «кучкисты» обратились к народным ладам, не совпадавшим с принятыми в европейской музыке XVIII – XIX столетий мажором и минором (и в этом был коренной пункт разногласий их с Чайковским), то Чайковский выступил как певец мажора и минора. Он не дал таких своеобразных по ладовому колориту произведений, как многие нетленные страницы Мусоргского, но его произведения написаны на языке всечеловеческом.

В своем походе против «западничания» «кучкисты» не учли того, что мажор и минор родились как наиболее универсальные ладовые прототипы, из недр колоссального процесса ассимиляции, нивелировки и развития ладового народного языка и, как таковые, являются глубоко народными в своей сущности. И Чайковский придерживается вполне сознательно диатонической (семизвучной) стороны этих ладов, избегая хроматизмов (т. е. добавочных сверх диатоники звуков), которые, как известно, повышают эмоциональную, энергетическую зарядку мелодико-гармонической стороны музыки. В этом отношении Вагнер, например, достигал экзальтированности, страстности, напряженности своей звуковой палитры.

Если учебник гармонии Чайковского предостерегает от неумеренного употребления хроматизмов, то сам автор в обыденной жизни подчас называл вагнеровский язык «пакостными хроматизмами» (об этом рассказывал покойный М. М. Ипполитов-Иванов, да и Танеев, судя по воспоминаниям Сабанеева, говорил об этом).

Мы говорили о работе Чайковского над формой своих сочинений. И здесь он преследовал только цели сделать свои идеи наиболее воспринимаемыми. Специфика музыкального искусства выработала

твердые формы изложения материала в последовательности, приобретшие в эпоху классицизма значенные своеобразных канонов. Чайковский придерживался в основном этих форм. Но если основная в музыке крупных форм так называемая сонатная форма эпигонами классицизма была принята как мертвая схема, если академические течения в музыке недавнего прошлого понимали музыку как «звучащую форму», более всего заботясь о приращенности музыки, о соблюдении внедренных школой «законов» и т. п., – то Чайковский, не ломая этой формы, раздвигает ее рамки. Он не идет в симфониях вслед за романтиками, которые, подобно Листу, Берлиозу и др., занимались безоговорочной ломкой классической формы и поисками новой. Последовательность частей его симфоний в основном (за исключением 6-й симфонии, где части переставлены) соответствует принятой в классической симфонии. Но выделение главного материала и его контрастность по отношению к побочным, динамизм развития, например, в обновлении и усложнении материала при его обязательных повторях, разработка темы, что является, вообще, основой симфонического развития, кульминации у Чайковского достигают поразительного мастерства и глубины в неразрывном единстве формы и содержания.

Его симфонизм, глубоко лиричный по существу, органически развивая симфонизм Глинки, впитывает в себя все лучшее, что мы находим в достижениях романтической музыки, – трагический драматизм и теплоту Шумана, страстность и блеск Берлиоза, Вагнера и т. д. Мы видим подчас и влияния Бизе, Делиба, Массне, но уже претворенные в оригинальный язык Чайковского, который никогда не стремился к оригинальности ради нее самой. 6-ю симфонию Чайковского крупнейший после Чайковского симфонист нашего времени и верный продолжатель его традиций профессионализма Н. Я. Мяковский называет по глубине 10-й симфонией Бетховена.

Бесконечно можно говорить о музыке Чайковского, и никогда не скажешь всего.

Музыка Чайковского сделалась популярной уже при его жизни, концерты его посещались многочисленной публикой, у него была большая переписка со слушателями.

Слава его докатилась даже до берегов далекой Америки, о чем свидетельствует приглашение его туда на «баснословно выгодных», по словам самого Чайковского, условиях.

Неуклонно ширится круг его почитателей и слушателей и в наши дни. <...> Люди хотят знать своего художника и как человека, хотят и должны знать его поучительный творческий путь. Но до сих пор, к сожалению, нет ни одной, хотя бы небольшой, серьезной биографии Чайковского.



* * *

Влияла ли музыка Чайковского на его современников на Западе и на последующие поколения западных композиторов? В настоящем смысле слова – нет. Ибо весь ее смысл в человечности музыкального языка, в отрицании формализма, внешних эффектов. Музыка на Западе мельчала, рождались новые течения, знаменующие собой распад тонального, ладового единства музыкальной речи с единовременным провозглашением тезиса аэмоциональности музыки, с уходом в область пустого звукоизыскательства, грубого натурализма – явлений, характеризующих распад отношений и анархию капиталистического общества. Это сделало музыку Чайковского неприемлемой (в смысле неспособности многих западных композиторов воспринять то лучшее, что есть в Чайковском), исключило возможность этих влияний.

Но Чайковский – любимый композитор широких масс Запада. Филармонии Лондона, Чикаго, Филадельфии, Нью-Йорка делают сборы и поддерживают свое существование репертуаром, составленным из произведений Чайковского. Широкие массы хотят слушать Чайковского, поднявшего русское искусство на общечеловеческую высоту, они любят и ценят его музыку.

Чайковский весь в XIX веке, но остается живым и родным человечеству на все времена...

Література

1. Вовк Віра. Штукар / Віра Вовк // Літературна Україна. – 1988. – № 27.
2. Документ № 108 // ГЦММК имени М. И. Глинки. – Фонд 443.
3. Когут Г. А. Мои встречи с А. С. Оголевым / Г. А. Когут // Вступ до сучасного музичного мислення. / Оголевець О. С. – К. ; Л. ; Полтава : Полтавський літератор, 2006. – С. 481–496.
4. Оголевец А. С. Автобиография / А. С. Оголевец // Вступ до сучасного музичного мислення / О. С. Оголевець. – К. ; Л. ; Полтава : Полтавський літератор, 2006. – С. 471–479.
5. Оголевец А. С. Письмо в редакцию журнала «Советская музыка» / А. С. Оголевец. – 1952 // ГЦММК имени М. И. Глинки. – Ф. 443. – Д. № 85. – 2 л.
6. Оголевец А. С. Письмо Г. А. Когуту от 28 ноября 1966 г. [Рукопись] / А. С. Оголевец. – 8 с. (Архів Г. О. Когута).
7. Оголевец А. С. Письмо Г. А. Когуту от 28–29 октября 1966 г. [Рукопись] / А. С. Оголевец. – 8 с. (Архів Г. О. Когута).
8. Оголевец А. С. П. И. Чайковский / А. С. Оголевец // Новый мир. – 1940. – №7. – С. 192–209.
9. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / А. С. Оголевец. – М. : Музгиз, 1960. – 522 с.
10. Оголевец В. Страницы из книги моей жизни. I вариант [Рукопись] / В. Оголевец // Держархів Полтавської області. – Ф. № Р-8832. – Оп. № 1. – Спр. № 15. – 138 арк.
11. Оголевец О. С. Структура тональной системы / О. С. Оголевец. – К. ; Л. ; Полтава : Полтавський літератор, 2006. – 617 с. [577 с. + 40 с. дод.].
12. Прокофьев С. С. Отзыв о музыкальном инструменте, построенном А. С. Оголевым на основе 17-ступенной гаммы : [авторизованная машинопись] / С. С. Прокофьев. – 1930-е годы // РГАЛИ. – Ф. 1929. – Оп. 3. – Ед. хр. 35. – 1 с.
13. Энциклопедический словарь : в 41 т. [+2 доп. тт.] – Лейпциг ; С.-Петербург : Издатели Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1892. – Т. VI. – 948 с.

