

Марина Светаева

# **Чайковский и драматический театр**

**Драматический театр занимал в жизни Петра Ильича Чайковского особое место и имел исключительную важность для его творчества. Являясь для композитора предметом живейшего интереса, доходящего, по его собственному признанию, до страсти, театр был необходим ему постоянно, всегда и везде.**

Серьезность увлечения, основывающегося на глубоких внутренних импульсах, широта осведомленности в современной театральной жизни, русской и европейской, глубина понимания сути сценического искусства сделали Чайковского в зрелые годы одним из наиболее страстных и компетентных любителей и знатоков драматического театра.

Жизнеописание, созданное братом композитора Модестом Ильичом, мемуарная литература и, прежде всего, его собственные письма дают возможность проследить хронологию приобщения Чайковского к драматическому театру от первых лет самостоятельной жизни до ее последних дней – вечер накануне смертельного заболевания он провел в Александринском театре на представлении «Горячего сердца» А.Н. Островского. Эпистолярные упоминания Чайковского о посещении театра могут быть более или менее подробными, но они непременно вплетены в ту обязательную событийную канву его жизни, в которую он привык посвящать своих близких. Причем проскальзывающие порой такие фразы, как «в театре еще не был», лишь подчеркивают привычность и важность этой сферы жизни.

Наиболее развернута театральная тема в письмах к Н.Ф. фон Мекк и к Модесту, разделявшему более, чем кто-либо другой, любовь брата к театру, с которым сам в конце концов оказался связан своей драматургической деятельностью. В письмах – подробная театральная хроника увиденного, свежие, еще не потерявшие эмоциональной живости суждения, иногда тут же размышления, сравнения, оценки. По ним можно проследить, как формировались вкусы и менялись пристрастия, как со временем расширялись познания и углублялось понимание сценического творчества, наконец, чем была вызвана столь жизненно необходимая потребность в театрально-драматических впечатлениях.

Первые представления о театре Чайковский мог получить в детстве от отца и матери, чьи театральные интересы сложились в годы их учебы в столице, да из столь популярных тогда театрализованных вечеров с живыми картинами, устраиваемых в родительском доме. Первое упоминание о посещении театра относится к 1850 г., когда мать повезла старших детей, учившихся в Петербурге, в оперу на «Жизнь за царя». Сведений об увиденных в тот период драматических представлениях нет.

В годы пребывания в Училище правоведения, когда настала пора самостоятельного выбора развлечений, в круг театральных пристрастий молодого человека наряду с балетом и итальянской оперой вошел

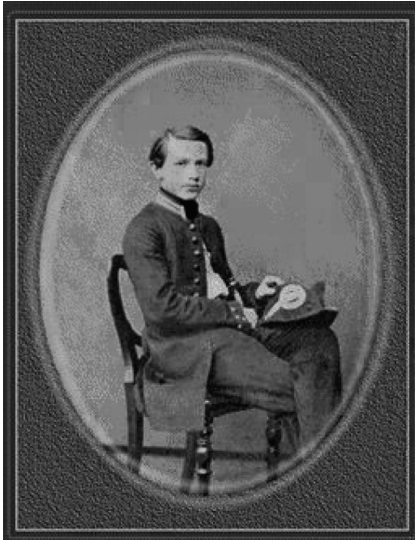
французский драматический театр. По традиции он всегда был «в моде среди правоведов», которым «не разрешалось ходить в кресла, и случалось, особенно в бенефисы любимых артистов, что все 52 места балкона были заняты правоведами»<sup>1</sup>.

Чайковский принадлежал к самым заядлым театралам и имел своих любимцев. В эти годы в Михайловском театре постоянно выступала французская труппа, считавшаяся одной из лучших в Европе. Юношей познакомившись в Петербурге с драматическим искусством Франции в его достойных образцах, а позднее став завсегдатаем театров в Париже, Чайковский до конца дней сохранил привязанность к французской драматической сцене.

В начале 1860-х гг. он сообщает из Петербурга сестре о том, что довольно часто посещает «русский», то есть Александринский театр, а Модест свидетельствует об увлечении брата игрой А.Е. Мартынова и Ф.А. Снетковой. Можно предположить, что Чайковский видел этих актеров в ролях Тихона и Катерины в «Грозе» А.Н. Островского, впервые поставленной на петербургской сцене в декабре 1859 г. и вызвавшей немало полемических толков. Это могло стать первым знакомством Чайковского с произведениями автора, который остался его любимым русским драматургом на всю жизнь. «Гроза» дала творческий импульс к сочинению программной увертюры, заданной педагогом по композиции Н.Г. Рубинштейном.

Театральная жизнь Петербурга той поры была интернациональной: французская и немецкая драматические труппы, итальянская опера, гастролы европейских знаменитостей. Все это, безусловно, скажется впоследствии на широте художественных взглядов будущего композитора, в том числе и театральных, придав им, по выражению Г.А. Лароша, те «космополитические отзывчивость и впечатлительность <...> с сильной национально-русской подкладкой»<sup>2</sup>.

В зимний сезон 1860/61 гг. в Петербург приехала Аделаида Ристори. Ее приезд вызвал волну воспоминаний о гастролях знаменитой Элизы Рашель, посетившей Россию несколькими годами раньше. Чайковскому не довелось видеть великой француженки, но, вероятно, ее искусство интересовало его, ибо он не раз вспоминал о ее «гении». Игра молодой итальянской соперницы Рашель произвела на Чайковского сильное впечатление – вспоминая позднее в письме к Н.Ф. фон Мекк о своих занятиях итальянским языком, он заметил: «Это было во время увлечения Ристори»<sup>3</sup>.



П.И. Чайковский в возрасте 19 лет в форме Императорского училища правоведения

Русская сцена того времени не имела трагических талантов, и классическая трагедия на ней не ставилась. Игра Ристори настолько поразила воображение молодого Чайковского, что он принялся подражать ей. Восхищенный декламационным искусством актрисы и ее замечательной пластикой, он, по воспоминаниям Модеста, пытался сам освоить эту технику и, разработав целую «теорию пластических движений», с увлечением декламировал монологи из Расина, выученные еще в училище, сопровождая их определенными движениями и жестами.

В молодости подмостки манили Чайковского не только как зрителя, его тянуло испробовать свои силы на актерском поприще. Единственным зрителем трагедийных опытов брата был Модест. Перед более широкой публикой Чайковский являлся в амплу комика в любительских спектаклях, «манией» которых был тогда охвачен до чрезвычайности. Однако, по признанию брата, «настоящего комизма в нем не было», и он «играл, как сам потом сознавался, очень плохо, с большим шаржем»<sup>4</sup>.

Коронными в репертуаре Чайковского считались роли помещика в «Барышне-крестьянке», в которой он потешал всех мимической ловлей комаров, и молодого человека в водевиле В.А. Соллогуба «Беда от нежного сердца», где он тоже изо всех сил смешил зрителей всевозможными кунштюками. На одном из спектаклей произошел конфуз – «любитель» уж так разошелся, что его партнер, почтенный человек, не выдержал

и резко одернул его прямо на сцене, назвав его игру кривляньем и паясничаньем. Этот случай сильно подействовал на Чайковского, отбив охоту появляться на публике. Но любовь его к любительским спектаклям не исчезла, и в более поздние годы он неизменно принимал участие в устройстве домашних представлений в Каменке<sup>5</sup> силами своих племянников, взваливая на себя хлопотные обязанности режиссера и суфлера, а при необходимости и сочинителя музыкальных куплетов, но, не выступая более в качестве актера. Каждый раз, увлеченный подготовкой представления, он с пылом и азартом погружался в дело, бросая ради него свои занятия, жертвуя временем, силами и здоровьем. О выборе пьес, о ходе репетиций, об успехах молодежи он подробнейшим образом сообщал в письмах с приложением афишек. Иногда отчеты о спектакле кончались припиской: «От утомления, волнения и суеты <...> я на другой день заболел сильнейшей лихорадкой...»<sup>6</sup>.

Главным свидетелем театромании молодых лет Чайковского был Модест, которому тогда казалось, что театральные интересы были для брата важнее музыкальных. Но с момента поступления на Музыкальные курсы новые занятия целиком поглощают молодого человека, и театральные страсти на время утихают. Кончается первый период его театральных увлечений, когда театр – во многом еще развлечение, веселое времяпрепровождение, атрибут жизни достаточно праздной, слегка светской и беспечной. Но, быть может, в той тяге к сцене, имевшей столь разные проявления, искали себе выхода артистические силы, не нашедшие еще своего истинного призвания. После некоторой паузы, когда на прежние развлечения у Чайковского просто не оставалось ни времени, ни сил, театр вновь возникнет в его жизни, но приобретет новый смысл и значение.

С переездом в Москву в 1866 г. резко изменился характер театральных впечатлений Чайковского. В первом же письме, всего через пять дней после прибытия, он спешит сообщить младшим братьям о небывалом для него артистическом наслаждении – он впервые попал в московский Малый театр. Москва совершила переворот в его представлении о том, что такое драматическое искусство. Малый театр покорила его сразу, и первая оценка Чайковского была безошибочно точной. Искусство московской драматической труппы середины 60-х гг. – золотой век Малого театра. Поколение артистов, раскрывшихся на новаторской драматургии Островского, достигло совершенства и находилось в зените своей славы. Впервые увидев на сцене премьеров труппы –

П.М. Садовского, С.В. Шумского, И.В. Самарина и др. – Чайковский с восторгом заявляет, что «таких актеров, я думаю, нет во всем мире, и тот, кто не видел здешнюю труппу, не имеет понятия о том, что значит хорошо сыгранная пьеса»<sup>7</sup>. Пройдут годы, он познакомится со многими европейскими сценами, увидит прославленных мастеров, если не всего мира, то уж во всяком случае, Европы, и не изменит своего мнения о великом таланте московских актеров.

Суждения Чайковского об актерском искусстве, его впечатления и оценки непосредственны, глубоки, подчас неожиданны. Композитор довольно много занимался музыкально-критической деятельностью, но лишь один раз он не удерживается и, описывая московский благотворительный литературно-музыкальный вечер, хоть и с извинениями, позволяет себе коснуться его драматического отделения, в котором участвовали крупнейшие актеры Малого театра.

Самый восторженный отзыв Чайковский оставляет о С.В. Шумском, доставившем автору «глубочайшее эстетическое наслаждение», поразившем его «непритязательной простотой», «художническим чувством меры», «поразительной объективностью в передаче характеров», «верностью тона». Рецензент обращается к музыкальной аналогии: «Эффект, произведенный на меня этим чтением, был тот же, которого достигает игра капитальнейшего виртуоза или пение самой перво-классной певицы, т.е. сочетание безукоризненной техники с тончайшею художественною отделкою подробностей»<sup>8</sup>.

«Заранее сознавая себя виновным в превышении власти», он высказывает любопытное соображение по поводу М.Н. Ермоловой, прочитавшей «обличительную стихотворную выходку Томаса Гуда»: «соответствует ли достоинству серьезной артистки то потакание лицемерному тартюфничанью значительной массы публики, которое, конечно, обеспечивает успех, но может подорвать справедливо заслуженную г-жой Ермоловой благосклонность истинных ценителей ее симпатичной артистической личности»<sup>9</sup>.

В Москве молодой музыкант попадает в профессиональную среду актеров и драматургов. Н.Г. Рубинштейн вводит его в Артистический кружок, созданный им в 1865 г. совместно с А.Н. Островским и В.Ф. Одоевским.

Кружок в первые годы существования собирал в своем помещении на Тверском бульваре «лучшую часть интеллигентного общества Москвы». Там, по словам Н.Д. Кашкина, постоянно происходило «что-нибудь

более или менее интересное»<sup>10</sup> – авторские чтения новых литературных произведений, музыкальные вечера, нередко с участием заезжих виртуозов, обсуждение художественных выставок. Получив разрешение на устройство публичных спектаклей, Кружок с 1868 г. стал фактически первым частным театром в Москве, предоставляя свою сцену не только известным столичным актерам, но и дебютантам и провинциальным гастролерам – П.А. Стрепетовой, В.Н. Андрееву-Бурлаку, Н.Х. Рыбакову.

Став постоянным посетителем Кружка, Чайковский часто встречается с полюбившимися ему актерами Малого театра: «Играю там обыкновенно по ½ [копейки] в ералаш, а потом ужинаю с Островским, Садовским и Живокини, которые очень милы и забавны». Они отвечают ему не меньшей симпатией: «Если б ты знал, Модька, как меня все любят, я даже не знаю, как благодарить за всю эту любовь», – пишет он брату. Ему же сообщает и о том, что «слышал, как Островский читал там “Пучину”, а Писемский “Комика”»<sup>11</sup>.

Хотя в Кружке постоянно музицировали, сам Чайковский со свойственной ему скромностью избегал сольных выступлений – «разве приходилось кому-нибудь проаккомпанировать (он делал это превосходно), сыграть партию в четырех или восьмиручной пьесе для фортепьяно или, наконец, сменить какого-нибудь пианиста и поиграть для танцев»<sup>12</sup>.

Артистический кружок, безусловно, способствовал быстрому вхождению молодого композитора в самую гущу артистической жизни Москвы. Объединяя старейший Малый театр и молодую Московскую консерваторию, привлекая литераторов, художников, адвокатов, профессоров, он олицетворял собой ту интеллигентную московскую среду, в которой вызревали художественные вкусы и творческие устремления Чайковского. «При всей простоте, царившей на его [Кружка. – М.С.] вечерах, – вспоминал Кашкин, – они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности, совсем не походили на вечера остальных клубов»<sup>13</sup>.

Здесь завязалась и упрочилась дружба Чайковского с Островским, перешедшая в творческое содружество.

В 1867 г. Чайковский приступает к опере «Воевода», либретто которой обещает сочинить Островский. Однако написанная драматургом часть (1-е действие и одна картина 2-го) была Чайковским потеряна. В результате текст остальной части либретто композитору пришлось дописывать самому.

Чуть позднее он с радостью сообщал брату, что Островский пообещал создать для него новое либретто и даже приводил некоторые подробности сюжета, – речь шла о стихотворной драме «Александр Македонский». Замысел Островского не осуществился, и письмо Чайковского осталось наиболее полным источником сведений о нем.

Совместная работа возникла в 1873 г., когда Комиссия управления московскими театрами заказала Островскому пьесу для спектакля-феерии, которую было решено поставить на сцене Большого театра в связи с ремонтом Малого. Музыка к спектаклю, в котором должны были участвовать три труппы – драматическая, оперная и балетная – по желанию Островского заказали молодому Чайковскому. Работа шла быстро и дружно. «Это одно из любимых моих детищ, – признавался композитор позднее. – <...> Пьеса Островского мне нравилась, и я в 3 недели без всякого усилия написал музыку. Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное, весеннее настроение, которым я был тогда проникнут»<sup>14</sup>.

В период совместной работы с Островским над «Снегурочкой» Чайковский непосредственно соприкасается с жизнью театра – он участвует в процессе подготовки спектакля, много времени проводит на репетициях, общается с актерами. Это еще ближе знакомит его, теперь уже изнутри, с драматическим театром, в какой-то мере посвящает в его тайны, ибо «Снегурочка», несмотря на участие оперных и балетных артистов и особую роль музыки, все же оставалась спектаклем драматическим.

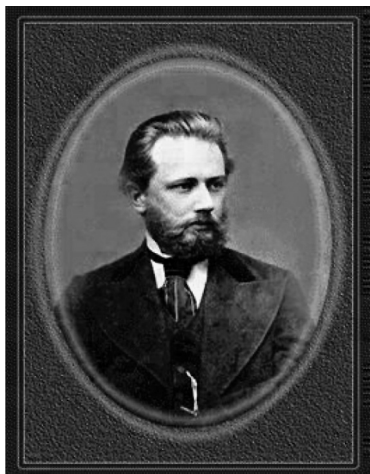
Несколько музыкальных номеров были созданы Чайковским к спектаклям Малого театра, по большей части к пьесам Островского.

Общим их интересом оказалась русская народная песня, которой драматург увлекся в пору молодости. Когда Чайковский в конце 1860-х гг. предпринял фортепианное переложение 50-ти русских народных песен, одну из них, дотоле неизвестную композитору, – «На море утушка купалась» ему подарил Островский.

Некоторые из московских театральных знакомств Чайковского переходят в длительное приятельство (К.С. Шиловский, К.Н. Де-Лазари), другие – в творческие связи, и все они по-своему важны.

Так случилось с И.В. Самариным. Чайковский хорошо знал творчество этого блистательного актера, с которым было связано понятие сценической традиции Щепкина на московской сцене. Композитор увидел его в первое же посещение Малого театра в январе 1866 г. в спектакле





П.И. Чайковский

«Паутина» по пьесе И.А. Манна, который произвел на него сильнейшее впечатление, прежде всего актерским исполнением. Вскоре он оказался на одном из первых представлений «Самоуправцев» А.Ф. Писемского с участием Самарина в роли Имшина, в начале следующего сезона – на одном из премьерных спектаклей «Тартюфа» Мольера, «которого отлично дают в Малом театре с Самариным и Шумским»<sup>15</sup>.

В постановке «Снегурочки» Самарин играл царя Берендея.

Знакомство завязалось, по всей вероятности, все в том же Артистическом кружке, и дружеские отношения сохранялись до самой смерти актера в 1885 г. Они встречались и в Кружке, и в Консерватории, где Самарин преподавал в драматических классах, и у общего знакомого Н.Д. Кашкина – профессора Консерватории, музыкального критика, и у самого Чайковского, о чем свидетельствуют письма и воспоминания. Самарину Чайковский отдал на суд первую пьесу брата, и актер, сам не чуждый литературных занятий, дал ей подробный разбор, указав на промахи и недочеты начинающего драматурга.

Самарин был посвящен в работу композитора над оперой «Евгений Онегин». Считая на первых порах это «нелепой идеей», он потом принял важнейшее участие в ее сценической судьбе. Когда в 1879 г. готовилась первая постановка оперы силами учеников Московской консерватории, Самарин стал режиссером спектакля. Причем, на его участии настаивал сам Чайковский, знавший высокий уровень ученических консерваторских спектаклей, режиссерской стороной которых

ведал Самарин. Чайковский считал его равноправным автором спектакля: «При той разумной постановке, превосходном ансамбле, которого добиваются Рубинштейн и Самарин на консерваторских спектаклях, я буду все-таки более удовлетворен консерваторией, чем исполнением моей оперы на большой сцене»<sup>16</sup>.

Судя по воспоминаниям участников той первой постановки, Самарин действительно много сделал для ее успеха. Их дружной работе с Рубинштейном не помешало то, что каждый преследовал свои цели: «Николай Григорьевич всегда очень строго требовал музыкальной точности исполнения, а Иван Васильевич совершенно не признавал оперных условностей и добивался главным образом игры, как в драме»<sup>17</sup>.

Бывшие студенты, описывая репетиции, вспоминают, на что обращал внимание Самарин, в частности, рассказывают, как он предлагал исполнителям партий Онегина и Ленского петь дуэт в сцене дуэли, отвернувшись друг от друга, что очень понравилось Чайковскому, но было забраковано Рубинштейном по музыкальным соображениям.

знаком глубоких дружеских отношений композитора и актера осталось музыкальное произведение, посвященное Самарину, написанное к празднованию 50-летнего юбилея его сценической деятельности. Идея заказать музыку Чайковскому принадлежала Островскому. Бенефисный спектакль состоялся 16 декабря 1884 г., в нем и была исполнена элегия для струнного оркестра, озаглавленная «Привет благодарности». Когда, уже после смерти актера в 1885 г. это произведение издавалось у П.И. Юргенсона, оно получило название «Элегия памяти И.В. Самарина».

Мнение Кашкина, считавшего, что именно в Москве совершилось самостоятельное художественное развитие композитора, справедливо не только по отношению к музыкальным влияниям. В той артистической среде, в которую попал Чайковский, немалую роль играли люди театра и само искусство Малого театра.

С 1885 г. жизнь Чайковского устраивается так, что он подолгу живет в деревенском уединении близ Клина, совершая оттуда выезды в обе столицы. Г.А. Ларош вспоминал, что, «приехав на несколько дней в Петербург или Москву, он, как настоящий деревенский житель, которому столичные зрелища не успели надоест, не проводил вечера вне театра, зная, что в своей глуши ему не видать ни новой французской комедии, ни “Мертвых душ”, ни “Маккавеев”»<sup>18</sup>.

В Москве он по-прежнему бывает в Малом театре. Но там уже нет его любимцев – ни Садовского, ни Шумского, там премьерствует новое

поколение. В нем он выделяет О.О. Садовскую и особенно М.Н. Ермолову, как и прежде отмечая замечательный ансамбль и высокий уровень исполнения. Но, попав в новый театр Корша на пьесу, виденную им в Малом театре «в самые блестящие его времена», и погрузившись в ностальгические воспоминания («Боже мой, как несравненно хороши были тогдашние актеры»), Чайковский тем не менее признается: «Однако же в общем все же театр Корша мне более нравится, чем Малый театр»<sup>19</sup>.

В 1880-х гг. Чайковский ближе знакомится с александринской сценой. В это время Модест, обратившись к литературным трудам, написал первую пьесу. Чайковский, всячески поощрявший и ободрявший брата в его новых занятиях, горячо принялся за устройство сценической судьбы его произведения, используя московские театральные знакомства и связи, рассчитывая на то, что пьесой заинтересуется И.В. Самарин. Однако усилия Чайковского оказались тщетными, и пьеса на московскую сцену в тот момент не попала. Одновременно с московскими хлопотами брата сам Модест предпринял попытки в Петербурге, которые увенчались успехом. В северной столице судьба его первых драматургических опытов сложилась более счастливо – пьеса «Благодетель» понравилась премьерше Александринского театра М.Г. Савиной, она провела ее через Театрально-литературный комитет и сыграла в свой бенефис в 1881 г. Следующей драме Модеста – «Лизавете Николаевне» – протезировала П.А. Стрепетова, выступившая в ней в 1884 г. Наибольшим успехом на обеих сценах пользовалась «Симфония». Естественно, что новое поприще брата сблизило Чайковского с александринской сценой. Перезнакомившись через него со многими актерами, он часто ездит на спектакли, навещается за кулисы. Его восхищает стихийный комизм К.А. Варламова, ему симпатичен интеллигентный артистизм П.М. Свободина, но он остается холоден к виртуозному мастерству Савиной, не будучи в состоянии «помириться» с «отвратительным» тембром ее голоса, хотя и признает за ней талант.

По-настоящему глубоко волнует его игра П.А. Стрепетовой. О впечатлении от ее выступлений он писал брату: «Видел Стрепетову разом в двух ролях: Пролог из “Псковитянки” (Княгиня) и “Не так живи, как хочется” (Груша). По-моему, это безусловно гениальная актриса, и я был подавлен громадной силой ее таланта»<sup>20</sup>.

В целом же кажется, что Чайковский равнодушнее к искусству петербургской сцены в сравнении с московской. Можно лишь предполо-

жить, что Малый театр был ближе ему, как самобытно-русский, нежели Александринский, всегда считавшийся более европеизированным. Но Чайковский был прекрасно знаком с европейским театральным искусством в оригинале. Зная театры разных стран, он тонко чувствовал и ценил в каждом национальную особенность, которой ему, возможно, не хватало в искусстве александринцев.

В эти годы, приезжая в Петербург, он часто бывает у В.П. Погожева<sup>21</sup>, где встречается с актерами, слушает юмористические рассказы И.Ф. Горбунова. Давним петербургским другом семьи Чайковских был В.В. Самойлов, среди новых появились В.Н. Давыдов, К.А. Варламов, совсем еще молодой Ю.М. Юрьев. Особое место занимала дружба с актером Люсьеном Гитри, с 1885 г. в течение нескольких сезонов состоявшим во французской труппе, игравшей в Михайловском театре. По его просьбе Чайковский написал музыку к шекспировскому «Гамлету», поставленному в прощальный бенефис актера (позднее она исполнялась и в спектакле Александринского театра).

С европейским драматическим искусством Чайковский начал знакомиться рано. С первой же своей заграничной поездки 1861 г. и во всех дальнейших многочисленных путешествиях он всегда и везде спешил познакомиться с новым для себя театром или посетить уже хорошо знакомый и любимый. Где бы он ни оказывался, театр притягивал его. Впервые попав в Париж, Чайковский в первых же письмах сообщает отцу: «В театрах бываем почти каждый день»<sup>22</sup>; приехав в 1878 г. во Флоренцию, сразу же справляется у Н.Ф. фон Мекк: «Есть ли здесь теперь хорошая драматическая труппа?»<sup>23</sup>; в Любеке, скрывшись туда на несколько дней для отдыха во время концертных выступлений, спешит посмотреть в «Отелло» гастрوليрующего Людвиг Барная – «он местами удивительно хорош, даже гениален»<sup>24</sup>.

«Вечер был свободен, и мы провели его в театре», – характерная фраза в его письмах из-за границы. Чайковский повидал лучшие европейские сцены и многих прославленных актеров – Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси, Сару Бернар и др. Он был знаком с немецким театром, довольно хорошо знал итальянский, в котором его сильнее всего увлекали представления в народном духе, с элементами карнавальности, комедии дель арте и арлекинады: «комизм итальянцев груб, лишен тонкости и грации, но увлекателен донельзя»<sup>25</sup>.

На первом месте для Чайковского всегда оставался французский театр. Юношеское увлечение Михайловской труппой перешло по мере

знакомства с парижскими сценами в глубокую и постоянную любовь к театральному искусству Франции, основанную на близости ему культуры этой страны, на прекрасном владении языком, возможно, на каких-то особенностях его звучания, приятных слуху композитора – Модест вспоминал, что во время долгих одиноких прогулок в деревне брат нередко «декламировал, громко импровизировал драматические сцены, почти всегда по-французски»<sup>26</sup>.

Полюсами притяжения и отталкивания во французской драме XIX в. были для Чайковского Альфред де Мюссе и Эмиль Золя. Всякий раз, перечитывая или видя произведение Мюссе на сцене, он восхищался глубиной мысли и чувства, изяществом формы, «чисто шекспировскими анахронизмами» – он настаивал на этом неожиданном сопоставлении, утверждая, что у Мюссе «рамки <...> уже и полет несколько ниже», но, по его мнению, никто «из авторов, писавших для сцены, так близко не подходил к Шекспиру»<sup>27</sup>. И всю жизнь он был одержим идеей сочинить оперу на один из сюжетов Мюссе.

Натурализм Золя был не просто чужд Чайковскому, но как-то по-особому мучителен для него. Долго страдая от мысли о необходимости идти на представление «Западни» – самого скандального парижского спектакля зимы 1879 г., он, побывав наконец, в *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, где шла инсценировка романа Золя, подверг ее уничтожающей критике.

Чайковского чрезвычайно интересовала современная французская комедия, так называемая «хорошо сделанная пьеса», канон которой торжествовал на парижских сценах. Для такой комедии вырабатывалась определенная манера игры, которую французские актеры с блеском демонстрировали – мастерство создания сценического характера, внутреннюю актерскую гибкость, виртуозное владение всем арсеналом выразительных средств.

Чайковский считал своим долгом быть в курсе новинок: «Есть бездна интересных пьес, которые следует посмотреть»<sup>28</sup>.

Он посещает разные парижские сцены, его интересуют любые жанры: Мольер, Расин и Корнель в *Comédie Française*, драматические новинки в *Théâtre du Gymnase*, только что поставленная в *Théâtre de la Porte Saint Martin* «Родина» В. Сарду, скандальная «Западня» в *Ambigu-Comique*, веселые комедии и смешные фарсы на сценах *Variété, Vaudeville* и самого веселого, по его словам, театра – *Palais Royale*. Чуждый предвзятости и снобизма, Чайковский везде отыскивает что-то любопытное для себя. Не переносит он лишь пошлости, фальши, скуки.

Париж во многом и мил композитору за обилие и разнообразие театральных удовольствий, которыми он наслаждается вдоволь: «Ну, как не любить Парижа? Ведь одна *Comédie Française* чего стоит!»<sup>29</sup>.

В представлении Чайковского старейшая французская сцена «есть то, что ближе всего к идеалу». Он прекрасно сознает, что в эту пору «там нет ни одной актрисы, как Рашель, ни одного актера, как Садовский, т.е. там нет гения»<sup>30</sup> (впрочем, однажды он удостаивает этим титулом Сару Бернар), но его восхищает общий уровень ансамбля, высота театральной культуры, основывающаяся на вековых традициях.

Вершиной театрального наслаждения для него становятся трагедии Расина и Корнеля на сцене *Comédie Française*, на их представлениях он испытывает «сильнейшее потрясение». В письмах Чайковского нередко рядом с восхищенным описанием французского спектакля всплывают вдруг ностальгические воспоминания о русских актерах: «...нигде, кроме разве московского Малого театра 15 лет назад я не видел подобного исполнения»<sup>31</sup>.

Это не случайно. Малый театр 1860-х годов и *Comédie Française* – его самая сильная и неизменная любовь. Общей в их искусстве, при всей разности, была неотразимая сила сценической правды, дающей всеобъемлющую полноту художественного впечатления.

С годами для Чайковского не уменьшается внешнее обаяние драматического театра, но заметно углубляются и усложняются внутренние импульсы, питающие его потребность в нем, вызываемые, с одной стороны, его профессиональной деятельностью (возрастающим интересом к оперному жанру и стремлением совершенствоваться в нем), с другой – глубокими психологическими особенностями его душевной организации. Чайковский воспринимает театр в завидной полноте, получая от него то, чего не может найти в иных сферах жизни. Давая богатую пищу уму, сердцу и душе, театр становится все более необходим композитору, служа эмоциональным отдыхом от напряженной работы, побуждая к размышлениям об искусстве, переключаясь с собственным творчеством.

Живейший интерес к жизни, к пестроте и многообразию ее проявлений сочетались у Чайковского с боязнью слишком тесного соприкосновения с ней, погружения в ее суету, со стремлением сохранить некую отстраненность. Подобно тому, как жизнь за границей ставила Чайковского в положение стороннего наблюдателя, и он жадно впитывал впечатления новых мест и красот природы, чужих нравов

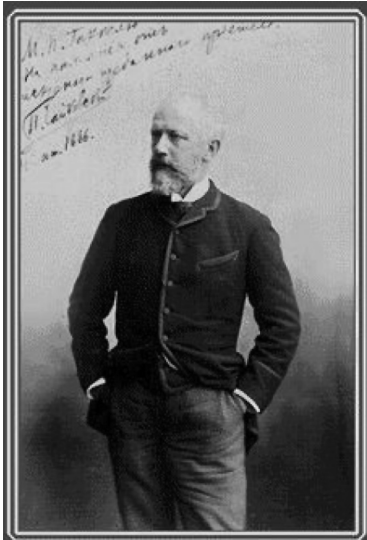
и непривычных форм быта, незнакомых прежде национальных типов, так и драматический театр открывал перед ним увлекательные картины жизни, не ограниченные ни пространственными, ни временными преградами.

Проведя день в интенсивной творческой работе, требовавшей абсолютной погруженности в себя и полной отрешенности от внешних впечатлений, Чайковский нуждался в душевном отдыхе, который получал, проводя вечер в театральном зале, или блуждая по улицам и наблюдая вечернюю жизнь европейского города. Он сам соединил эти две свои страсти, заметив в письме к брату о приятности жизни «в Париже такому театралу и такому фланеру»<sup>32</sup>, каковыми называл себя.

В практике драматического искусства Чайковский искал и находил разрешение некоторых вопросов, возникавших в связи с его оперным творчеством. В драме его интересовало все – пьеса, актеры, постановка – ибо все перекликалось с оперой: с проблемами либретто, исполнительства, сценичности. Спектакль мог послужить толчком к возникновению оперного замысла или укреплению его (под впечатлением «Опричника» И.И. Лажечникова в Малом театре с участием Самарина, Садовского и др. была сочинена одноименная опера). Однако, работая над «Чародейкой» И.В. Шпажинского, Чайковский категорически отказывался смотреть пьесу в Малом или Александринском театрах, боясь, что драматическая версия помешает рождавшемуся у него образу героини, и лишь настойчивые приглашения Савиной вынудили его отправиться на ее бенефис в Тифлисе, в чем он потом раскаивался. Загоревшись в 1876 г. идеей оперы «Отелло», Чайковский извещал В.В. Стасова, согласившегося писать либретто, о своем намерении побывать в Петербурге, первой причиной называя желание увидеть Эрнесто Росси в этой роли, возможно, ожидая каких-то импульсов от игры итальянского трагика.

Ценил искусство драматических актеров и зная в нем толк, Чайковский и к оперному исполнительству предъявлял требования, в которых драматическая сторона входила на равных с вокальной. Говоря о шведской певице Кристине Нильсон<sup>33</sup>, голосовые данные которой не считал исключительными, он связывал причину ее «громких успехов» «с гениальным сценическим талантом, ставящим ее на безусловно первое место между современными талантами»<sup>34</sup>.

Драматическим даром владели все любимые им оперные артистки, начиная с Эммы Лагруа<sup>35</sup> – певицы итальянской труппы, выступавшей



П.И. Чайковский. 9 июня 1886 г., Париж.  
Фото Ш. Ройтлингера

в Петербурге в дни его молодости, или с Дезире Арто<sup>36</sup>, французской артистки, имевшей столь большое значение в его жизни, вплоть до одной из любимейших исполнительниц его оперных партий Эмили Павловской<sup>37</sup>, в разные годы выступавшей на обеих оперных императорских сценах.

Постоянная забота об оперном либретто и неудовлетворенность работой либреттистов привели его к мысли о необходимости знать и учитывать условия сцены. Собственное понимание он приобрел в драматическом театре, который помогал композитору постигать тайны и законы сценичности.

Возможно, этому способствовало и сочинение музыки для драматических спектаклей, заставлявшее композитора входить в логику развития сценического действия. Тем более, что эта работа протекала в тесном содружестве с драматургом и с театром, как это было при создании «Снегурочки». Таким образом, драматический театр был своеобразной школой оперного творчества композитора.

Чайковский был необыкновенно искренним и непосредственным зрителем, подчас по-детски наивным, эмоционально реагирующим на все происходящее на сцене. «...Но какая мучительная пьеса, – пишет он после «Отелло». – Уж слишком омерзителен Яго – таких людей не бывает...»<sup>38</sup>.



Сидя в зрительном зале, он мог от души смеяться, мог плакать, сопереживать и сочувствовать. А мог откровенно скучать, если зрелище было действительно скучным, либо резко диссонировало с его душевным состоянием – тогда он покидал театр: «Я же хотел посмеяться и пошел в Пале-Рояль, – но ушел, не дождавшись конца. Чтоб веселиться, нужно иметь более спокойное состояние духа»<sup>39</sup>.

Давая сильную эмоциональную разрядку, театр предоставлял и богатую пищу для размышлений. Театральные впечатления не умирали с закрытием занавеса, они оставались в его душе, вызывая потребность поделиться ими с близким человеком, самому разобраться, подталкивали к воспоминаниям, сравнениям с прежде виденным.

Основательное знание русского и европейского театра дало Чайковскому широту художественного взгляда. Благодаря артистичности природы его восприятие театра было на редкость полным и гармоничным, открытым любым впечатлениям. Он слышал полифонию драматического искусства. Он сопереживал трагедии – и классицистской, и шекспировской, поддавался заразительности итальянских комиков-буфф, его восхищало виртуозное мастерство французского фарса, потрясала психологическая глубина русской актерской школы. Ему были доступны любые формы театральной условности – будь то условность драм Шекспира или Мюссе, условность игры Ристори или площадного итальянского актера. Для него была безусловна «художественная высочайшая правда» трагедии Расина, которая казалась «для поверхностного взгляда столь ложной и столь невозможной»<sup>40</sup>.

У Чайковского было ощущение единства европейской театральной системы, включающей в себя и Россию, при тонком и точном чувстве национального своеобразия русской, французской или итальянской сцен. «Будучи, – как писал Н.Д. Кашкин, – по коренным свойствам своей природы истинно русским человеком, по воспитанию и по образованию он принадлежал к общеевропейской семье»<sup>41</sup>.

Это давало ему поразительную свободу, с которой он мог смело сближать и сопоставлять театральные явления, казалась бы, далекие друг от друга. Он мог сравнивать драмы Шекспира и Мюссе, ставить рядом гении Рашели и Садовского. Единственным критерием в этом театральном пространстве, где для него естественно сосуществовали современность и история, Европа и Россия, выступал критерий художественной правды – «общечеловеческой, вечной и не зависящей от эпохи и местности»<sup>42</sup>.

- <sup>1</sup> Герард В.Н. Чайковский в Училище правоведения // Воспоминания о П.И. Чайковском. М.: Музыка, 1979. С. 30.
- <sup>2</sup> Ларош Г.А. На память о П.И. Чайковском // Воспоминания о П.И. Чайковском. С. 48.
- <sup>3</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 26 ноября /8 декабря 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. В 3-х т. М.–Л.: Academia, 1934–1936. Т. 1. С. 501.
- <sup>4</sup> Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х т. Москва–Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1. С. 117–118.
- <sup>5</sup> Каменка – имение в Чигоринском уезде Киевской губернии, принадлежавшее некогда декабристу В.Л. Давыдову, где жила любимая сестра композитора Александра Ильинична с мужем, Л.В. Давыдовым, и детьми. Чайковский, впервые приехав в Каменку в 1865 г., проводил там почти каждое лето, считая семейный дом сестры своим домом, только там, по собственному признанию, находя чувство спокойствия и мира в душе.
- <sup>6</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 24 августа 1880 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. С. 400.
- <sup>7</sup> Письмо П.И. Чайковского к Е.М. Чайковской от 15 января 1866 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. М.: Музгиз, 1953–1981. Т. 5. С. 95.
- <sup>8</sup> Чайковский П.И. Четвертая неделя концертного сезона // П.И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. С. 267. Шумский выступил с чтением сатирического очерка М.Е. Салтыкова-Щедрина «Прощаюсь, ангел мой, с тобой!». Ермолова читала поэму Томаса Гуда «Сон леди».
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Кашкин Н.Д. Воспоминания о П.И. Чайковском. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 23.
- <sup>11</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 16 января 1866 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. С. 95.
- <sup>12</sup> Кашкин Н.Д. Указ. соч. С. 23.
- <sup>13</sup> Там же. С. 25.
- <sup>14</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 24–25 ноября / 6–7 декабря 1879 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 434. Премьера «Снегурочки» состоялась 11 мая 1873 г.
- <sup>15</sup> П.И. Чайковский. Письмо к М.И. Чайковскому от 28 сентября 1867 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. С. 123. Самарин играл Тартюфа, Шумский – Оргона.

- <sup>16</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 9 января 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 152–153.
- <sup>17</sup> *Амфитеатрова-Левицкая А. Н.* Первый спектакль «Евгения Онегина» // Чайковский и театр. М.–Л.: Искусство, 1940. С. 42.
- <sup>18</sup> *Ларош Г.А.* На память о П.И.Чайковском // Воспоминания о П.И. Чайковском. С. 413. Опера А.Н. Рубинштейна «Маккавеи» была поставлена в Мариинском театре в 1887 г., в Большом – в 1883 г. Инсценировка поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» шла в Александринском и Малом театрах с 1877 г.
- <sup>19</sup> Письмо П.И. Чайковского к Ю.П. Шпажинской от 30 сентября 1886 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 13. С. 469.
- <sup>20</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 12 декабря 1880 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 9. С. 330.
- <sup>21</sup> Погожев Владимир Петрович (1851–1935) – управляющий Петербургской конторой Императорских театров с 1882 по 1897 г., управляющий делами дирекции с 1897 по 1900 гг., член Совета при министре Императорского двора с 1901 г., автор трудов по истории Императорских театров.
- <sup>22</sup> Письмо П.И. Чайковского к И.П. Чайковскому от 12/24 августа 1861 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. С. 69.
- <sup>23</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 6 ноября / 8 декабря 1878 г. // Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 500.
- <sup>24</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 30 декабря 1887/ 11 января 1888 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 14. С. 315.
- <sup>25</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 17 февраля/ 1 марта 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 220.
- <sup>26</sup> *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 65–66.
- <sup>27</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 15 августа 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 413.
- <sup>28</sup> Письмо П.И. Чайковского к А.И. Чайковскому от 27/15 февраля 1879 г. // П.И. Чайковский. Собрание сочинений. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 8. С. 114.
- <sup>29</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 4/16 марта 1880 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 9. С. 70.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 10/22 января 1879 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 21.
- <sup>33</sup> Нильсон Кристина (1843–1921) – шведская певица, в 1872–1885 гг. гастролировала в России.

- <sup>34</sup> Чайковский П.И. Пятое симфоническое собрание. – Итальянская опера // П.И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. С.101.
- <sup>35</sup> Лагруа Эмма (1831–?), итальянская оперная певица, с 1859 г. в течение трех сезонов выступала в СПб. Чайковскому особенно нравилось ее исполнение партии Нормы в одноименной опере В. Беллини.
- <sup>36</sup> Арто Маргарита Жозефина Дезире (1835–1907), оперная певица, выступала в Парижской опере и на многих мировых сценах; в Россию впервые приехала в 1868 г. Славу ей принесли не только прекрасные вокальные данные, но и драматический талант. Чайковский сочинил для нее 6 романсов. Его увлечение артисткой было так велико, что он даже собирался жениться на ней.
- <sup>37</sup> Павловская (ур. Бергман) Эмилия Карловна (1853(57) – 1935) – оперная и камерная певица, педагог, пианистка, солистка Мариинского театра в 1884–1888 гг., Большого – в 1883–1884 и 1888–1889 гг. Ее исполнение отличалось выразительностью и драматическим мастерством, ее образам была присуща художественная законченность и цельность. Была первой исполнительницей в операх П.И. Чайковского партий Татьяны («Евгений Онегин», 1884 г.), Кумы («Чародейка», 1887 г.), Марии («Мазепа», 1884 г.) – исполнение этой партии чрезвычайно высоко ценил автор.
- <sup>38</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 30 декабря 1887/11 января 1888 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 14. С. 315.
- <sup>39</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 14 ноября 1877 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 6. С. 220.
- <sup>40</sup> Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 4/16 марта 1880 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 9. С. 70.
- <sup>41</sup> Кашкин Н.Д. П.И. Чайковский // Воспоминания о П.И. Чайковском. С. 425.
- <sup>42</sup> Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 15 августа 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 413.