

Joseph RAISKIN

Peter and Folk

*Reception of Tchaikovsky by audience
and professional critics*

The article is devoted to an unusual phenomenon of accelerated recognition of Tchaikovsky by wide circles of audience despite the dogmatic views of conservative music critics and the official ruling ideology in Soviet Russia.

Keywords: Piotr Tchaikovsky, national recognition, world fame, inadequacy of professional critics.

Иосиф РАЙСКИН

Петя и Folk

*Рецензия Чайковского
в слушательской аудитории
и в профессиональной критике*

Статья посвящена необычному феномену опережающего признания творчества Чайковского в широкой слушательской среде вопреки косным взглядам консервативной музыкальной критики и официальной властной идеологии.

Ключевые слова: Петр Чайковский, всенародное признание, мировая слава, несостоятельность профессиональной критики.

*В детстве был отличник Петя,
На рояле он играл.*

.....
*Он профессор был московский
Вечно в музыке живой;
Чудный Петр Ильич Чайковский,
Композитор наш родной!*

Не правда ли, эпиграф объясняет — пусть и не до конца — несколько игривое заглавие. Сохраню до поры до времени втайне имя автора чудных стихов о «чудном Петре Ильиче». Тем более, что эпиграф я мог бы выбрать и из посвящения к известному роману:

*Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я себе представить
Залог достойнее тебя...*

Достойнее героя предлагаемых заметок — едва ли не самого популярного в мире и горячо любимого композитора, первого из череды прославленных выпускников Санкт-Петербургской консерватории.

Приношу извинения за то, что заменил одно слово в онегинской строфе. Приношу извинения всем, кому дорог Петр Ильич Чайковский, за бросающуюся в глаза — как бы это лучше сказать — фамильярность и даже фривольность в названии моего фельетона (кстати, излюбленного жанра Чайковского-критика и музыкального рецензента)¹. Но, как вы убедитесь ниже, название спровоцировано *поносными* (обожаю это гоголевское словечко!) рецензиями классиков нашей критики — от Кюи и Стасова до Каратыгина и Сабанеева. Спровоцировано рапмовскими гонениями на Чайковского и, наконец, ничуть не менее оскорбительным тоном и панибратством со стороны нынешних критиков и журналистов — не только в гламурных журналах или в «желтой» прессе, но и в профессиональных изданиях.

¹ Термин фельетон (фр. *Feuilleton*, от *feuille* — листок, листочек) впервые употреблен был издателем популярнейшей французской газеты *Journal des Débats* в 1800 году для обозначения литературного материала, печатаемого в «подвале» газеты и отделяемого от нее вдоль «линии отреза». Таким образом любители искусств получали возможность хранить эти «листки» — стихи, рассказы, эссе, рецензии — отдельно от громоздких, пухлых номеров газет. В дальнейшем жанр фельетона, прижившийся не только во Франции, но и в Германии и в России, преимущественно использовался для злободневных, ярких по форме публицистических высказываний, обязательно сочетавших острую, подчас сатирическую критику с позитивной авторской программой.

Журналисты легко бросаются фальшивым слоганом: «Чайковский — это наше все!». Пафос недавних обозрений, например, в «Невском времени» или в «Культуре» сводился к восклицанию: «Что бы мы делали без Чайковского!» (речь о гастрольях Валерия Гергиева в Париже, сыгравшего с оркестром Мариинского театра все симфонии композитора) [25, с. 18].

Но это же азбука, простите! В отличие от Пушкина с его всеобъемлющим даром, Чайковский — даже в восприятии адептов и поклонников — никогда не мыслился художником, покрывающим своим творчеством решительно все просторы русского духа, русской мысли (как это, пусть и с известным преувеличением, говорит о Пушкине). Не случайно же не задавались вопросом «Что бы мы делали без Чайковского?» организаторы первых «Русских сезонов» в Париже сто лет тому назад. Ими акцент был сделан на «Новой русской школе» — на «Могучей кучке» и Беляевском кружке. Чайковский всегда оставался для Дягилева, не говоря о «слабосильной французской публике» (выражение Римского-Корсакова), *недостаточно русским композитором*.

Спровоцирован сей фельетон и благими порывами иных популяризаторов творчества Чайковского. «Распоповать Чайковского» — с таким призывом выступил лет десять с лишним тому назад Петр Мамонов. Мы его знаем теперь как превосходного русского актера, но тогда он, руководитель популярной группы «Звуки МУ», вознамерился приблизить Чайковского к широкой, прежде всего молодежной, аудитории. Куда ведут подобные благие намерения, вы сами можете представить. К Чайковскому прибегают не только властные, но и потерявшие власть идеологи (к примеру, ГКЧП, транслировавший «Лебединое озеро» по всем телевизионным каналам 19 августа 1991 года). На музыке Чайковского паразитируют и реклама, и гламур, и Голливуд, и Российское телевидение, и звукозаписывающие компании, выпускающие коммерческие CD *Chaikovsky The Best...* Господи, что бы *они* делали без Чайковского!

За вычетом одного маленького, но впечатляющего сюрприза, который я преподнесу в заключение, многое из того, о чем я буду говорить, — более или менее известно. Сошлюсь, помимо весьма обширной классической «чайковскианы», в частности, на статью Мориса Бонфельда в четвертом выпуске Петербургского музыкального архива: «Чайковский в петербургской критике. Первое десятилетие творчества (1865–1875)» [2, с. 56–65]. Напомню ряд высказываний ведущих критиков, современников композитора. Но, когда они собраны и сконцентрированы столь внушительно, становится просто стыдно за профессию критика, назначение которой состоит в том, чтобы открывать для рядового слушателя новые имена, *устанавливать* репутации композиторов и исполнителей. В случае с Чайковским все происходило ровно наоборот: народ, тот самый Folk, что вынесен в заглавие, опережал профессиональных критиков в признании творчества Чайковского. Впору перефразировать известный глинкинский апокриф: «Репутацию

композитора создает народ, а мы, критики, ее только аранжируем». *Vox populi, vox Dei!*

Итак, начнем, пожалуй: Кюи, Стасов, Финдейзен, Каратыгин, Сабанеев... Не нововременские Михаил Иванов и Владимир Баскин, а цвет русской мысли о музыке!

Музыкальные критики и теоретики приходят и уходят, но не они говорят последнее слово — последнее слово говорит жизнь, публика как ее представитель.

Н.Д. Кашкин

Мы так привыкли к всесветной славе и необыкновенной популярности Чайковского, что не задаем себе простой вопрос: а всегда ли так было? К тому же нередко можно услышать, что популярность в широкой аудитории, дескать, обратно пропорциональна достоинствам музыки. Когда речь идет о буквально лезущей в уши третьесортной музыкальной продукции (в народе именуемой «попсой») это утверждение кажется справедливым. Но...

Но разве сам Петр Ильич не стремился к популярности? Вспомним хотя бы хрестоматийное: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и поддержку» [31, с. 397]. Вот и критик, младший современник, слегка пеняет композитору за то, что тот «играет иногда в популярничанье», впрочем, тут же делая реверанс в сторону создателя «совершенно особенного нашего славянского стиля» [8, с. 10].

Нельзя сказать, что публика не благоволила к молодому композитору уже на первых порах. Но глас народа, аплодисменты, звучавшие в концертных залах и оперных театрах, перекрывались хором критиков, старательно внушавших аудитории истинную, как им казалось, цену музыки Чайковского.

Едва ли не первыми «популяризировали» композитора тогдашние «Санкт-Петербургские ведомости». Постоянный рецензент газеты Цезарь Кюи был беспощаден: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб. Правда, что его сочинение (кантата) написано в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, к данному сроку, на данную тему и при соблюдении известных форм. Но все-таки, если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы» [11, с. 2]. Даже спустя много лет композитор, которому сей отзыв случайно попался тогда на глаза, не мог вспоминать об этом без боли: «Когда я прочел этот ужасный приговор, я не знаю, что сделалось со мною. У меня потемнело в глазах, голова закружилась, и я, как безумный, выбежал из кафе... Я целый день бесцельно бродил по городу, повторяя: „я пустоцвет, я ничтожество, из меня ничего не выйдет, я бездарность“» [цит. по: 5, с. 600].

Но и о премьере «Евгения Онегина» Кюи писал: «Главная, самая характеристическая черта музыки „Онегина“ заключается в ее тоскливом однообразии. Это

тоскливое однообразие составляет главную суть таланта г. Чайковского, в котором нет ни силы, ни ширины, ни размаха, ни глубины, ни веселости, ни драматизма, а преобладает лишь тихая грусть, сентиментальность и слабо-нервная слезливость — очень искренние, симпатичные, но очень однообразные» [12, *стлб.* 1540], и далее: «В его музыке нет ни одного нового слова; вся она вращается в тесном кругу жиденьких мыслей, общеизвестных, много раз повторяемых идей, выраженных, впрочем, благозвучно и с полной порядочностью. А как опера „Евгений Онегин“ — произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое. Инструментована опера превосходно» [там же, *стлб.* 1543].

С годами композитор испытал, по словам Лароша, «и почет в среде людей ремесла, и любовь многочисленных энтузиастов и знаменитость в массе. [...] Он был верен себе и всякую избираемую им задачу выполнял с величайшей артистической добросовестностью. Но эта строгость к себе, это стремление к идеалу не разъединяло, а сближало его с массой публики (*курсив мой.* — *И.Р.*)» [13, с. 188]. При этом Чайковский по-прежнему мог прочесть, например, за подписью некоего К.М., в газете «День» о премьере Пятой симфонии (!), как о «...симфонии с тремя вальсами и притом инструментовкой, рассчитанной на самый пошлый эффект. Не характеризует ли это г. Чайковского, как истощенного и выдохшегося композитора? Не показывает ли это полный упадок таланта?» [7, с. 4]. Да что там безвестный рецензент — еще более ранил безапелляционный тон имени того критика. «В первой части, — писал Ц. Кюи, — много бессодержательных повторений [...]. Третья часть симфонии — вальс — удачнее других [...]. Финал отличается вульгарностью и трескотней [...]. Трескотня напомнила мне изречение, что музыка есть дорогостоящий шум [...]. В целом симфония отличается безыдейностью, рутинной [...] и слушается с трудом» [10, с. 195–196]. Характерен пуризм Кюи в отношении городского фольклора и бытовых жанров, питавших творчество Чайковского: «форма вальса тесная и легкомысленная, и вводить вальс в симфонию так же неуважительно для последней, как вводить какого-нибудь *parvenu* в старинный аристократический круг. Место вальса в сюите, а не в симфонии, которая да сохранит навсегда свою строгую и серьезную порядочность формы» [там же, с. 196].

Владимир Стасов в обширном очерке «Двадцать пять лет русского искусства», впервые опубликованном в журнале «Вестник Европы» (1882–1883), признавал, что «по натуре своей Чайковский — высокодаровитый симфонист» [28, с. 563], и продолжал: «Но к чему всего менее имеет способность Чайковский — это к сочинениям для голоса. Оперы его многочисленны, но не представляют почти ничего замечательного. Это ряд недочетов, ошибок и заблуждений» [там же, с. 564]. Стасов бросает Чайковскому упреки в «малой разборчивости в материале, ординарности, иногда банальности тем» и заключает: «Собрание сочинений Чайковского представляет несколько произведений первоклассных, глубоко талант-

ливых, затем все остальное — посредственно или слабо» [там же, с. 565].

Прочтя в венской газете *Neue Freie Presse* (от 5 декабря 1881 года) рецензию Эдуарда Ганслика на премьеру Скрипичного концерта («Скрипка [...] не играет, но скребет, ревет, дерет [...], мы видим ясно дикие пошлые рожи, слышим грубые ругательства и обоняем сивуху» [цит. по: 26, с. 207], Чайковский пишет своему другу и издателю Петру Юргенсону: «Не везет мне в критике. В России, с тех пор, как ушел Ларош, нет ни одного дружелюбно и тепло относящегося ко мне рецензента; за границей мою музыку первый авторитет называет вонючей. Ах, чтоб их черти заели!» [33, с. 219–220]. Немецкий Рихард Вюрст в *Berliner Fremdenblatt* (от 17 сентября 1888 года) ополчился на «Франческу да Римини», считая ее «музыкальным монстром, ушераздирающим ужасом» [цит. по: 26, с. 206].

Не странно ли сегодня читать, что Кюи аттестует тот же Скрипичный концерт как «одно из самых слабых произведений нашего талантливого композитора [...]». Первая часть особенно неудачна. Она длинна, водяниста, бессодержательна [...]» [9, с. 154].

О музыке Первого концерта для фортепиано с оркестром критик Н. Соловьев писал после петербургской премьеры, что «она далеко не соответствует тому, что можно ожидать от композитора столь бесспорно талантливого, как г. Чайковский. Впрочем, это первый фортепианный концерт г. Чайковского, а, как говорится, первый блин часто выходит комом» [27, с. 1].

Не удивительно ли, что издававшиеся в Петербурге немецкоязычные газеты *St. Peterburger Herold* и *St. Peterburger Zeitung* гораздо адекватнее оценивали творчество Чайковского, справедливо усматривая в его музыке гармоничное сочетание русского национального элемента и богатейшей западноевропейской традиции [см., например: 3, с. 92–107]?

Спустя более десяти лет по смерти Чайковского, когда, казалось, было время окинуть неторопливым взглядом его беспримерное в русской музыке наследие, мы читаем: «Музыкальная драма его не заботит, художественной цельности и единства в опере он не ищет» [30, с. 67].

Двадцатилетие со дня смерти композитора почтено было многими авторами.

«Чайковский — не поэт типа Бетховена и Вагнера. Героическое ему чуждо. К трагическому он временами чувствует тяготение, но понимает его плоско, буржуазно. Стакан доброго вина, взгляд, брошенный на пляски подгулявших мужичков — и трагедии как не бывало [...]. Музыка Чайковского бессильна передать настроения величавые, возвышенные, потрясающие» [6, с. 835].

«Чайковский [...] разбух [...], он неумеренно много для своего таланта симфонизировал, вместо того, чтобы наивно петь бытовые песенки, группируя их по временам в сценическое произведение» [4, с. 328]. «Финал Пятой симфонии, совершенно неоригинальный по мыслям, представляющим водянистые перепевы Бетховена и Вагнера, является еще более веселостью от чужого

веселья, нежели финал Четвертой симфонии, разрабатывающий, по крайней мере, родной национальный мотив» [там же, с. 40].

«Немудрено, что даже гениальный Чайковский, вышедший из нации, не знавшей художественных форм, чувствовал в себе органическую неспособность к форме» [8, с. 64].

У модернистов начала XX века эстафету перехватили пролетарские идеологи и усердствующие «попутчики». Здесь начинается поистине кривозеркальная рецепция Чайковского в Совдепии и Большевиизии² (последний «топоним» принадлежит Сергею Прокофьеву) [23, с. 19].

В дни тридцатилетия со дня смерти Чайковского «Известия ВЦИК» возложили свежие цветы к надгробию композитора. «Годовщина кончины Чайковского приходится как раз на Октябрьские торжества и ими заслоняется. То же самое и со всем творчеством Чайковского: он совершенно заслонен революцией и идеологически увял, погиб [...]. Нет никакого сомнения, что Чайковский — вовсе не пролетарский композитор [...]. Наше бодрое деловое время не созвучно этому растворению в элегичности». Но как симптоматично здесь же звучащее признание: «Его музыка в высшей степени способна потрясать сердца людей, не искушенных в утонченностях искусства» [24, с. 7].

«Почему Чайковский, почему Шестая симфония? И не в частном предприятии, а в главном государственном театре [...]. За Чайковского стоит горой сила традиционной привычки, интеллигентский сентиментализм, все слабовольное [...]. Но музыкально-культурное значение его вовсе не велико: если отнять пресловутые похоронные „настроения“ и внешний инструментальный наряд, то от его симфонических произведений останется одно бесспорное пустое место [...]. Чайковский чужд и враждебен нашей революционной эпохе» [29, с. 5]. И опять, сквозь зубы, автор роняет: «Глубину в Чайковском могут находить только профаны» [там же]. Вот именно! «Профаны», «не искушенные в утонченностях искусства», во все времена были благодарной аудиторией композитора.

Для официальной «пролетарской» прессы Чайковский долгие годы оставался изгоем. Между тем, в интеллигентном кругу любовь к нему не угасала. Об этом вспоминал на склоне лет академик Д. С. Лихачев в очерке о любимом преподавателе: «Леонид Владимирович Георг принадлежал к тем старым „учителям словесности“ в наших гимназиях и реальных училищах XIX и начала XX века, которые были подлинными „властителями дум“ своих учеников и учениц, окружавших их то серьезной любовью, то девчоночьим обожанием. Именно эти старые „учителя словесности“ формировали не только мировоззрение своих учеников, но воспитывали в них вкус, добрые чувства к народу, интеллектуальную терпи-

мость, интерес к спорам по мировоззренческим вопросам, иногда интерес к театру, к музыке [...]. Когда я учился в „Лентовке“ (гимназии Лентовской. — И. Р.), у Леонида Владимировича был тенор. Впоследствии у него „открылся“ баритон, и, говорят, довольно хороший. В те времена в каждом классе стоял рояль, из реквизированных у „буржуев“. Леонид Владимирович подходил к роялю и показывал нам на нем то особенности музыкального построения у Чайковского, которого он очень любил (в те времена было модно не любить Чайковского, и Леонид Владимирович посмеивался над этой модой), то тот или иной мотив былины: помню, как он пел зачин к былине „Соловей Будимирович“, рассказывая об использовании этой былины в „Садко“ Римского-Корсакова [...]. На иных своих уроках он рассказывал нам о том, как он слушал Кривополенову (крестьянка, известная сказительница былин и старинных песен. — И. Р.), показывая, как она пела, как говорила, как делала во время пения свои замечания [...]. Более полувека помню я его так ясно, как никого из других своих учителей» [14, с. 95–109]. Примечательно здесь, что Чайковский и один из ярчайших мастеров «Новой русской школы», Чайковский и русский фольклор предстают в одном ряду, вопреки безосновательным попыткам противопоставить их друг другу.

К концу 20-х — началу 30-х годов XX века популярность Чайковского в слушательских кругах неуклонно возрастает, о чем свидетельствуют и социологические опросы. И это по-настоящему беспокоит ревнителей и блюстителей пролеткульта. По случаю очередного Октября передовая статья журнала «Музыка и революция» под заглавием «На рубеже двенадцатого года», словно зовущем к Отечественной войне с неприятелем, бьет в набат: «Чайковский заполнил наши программы и преподносится бесконтрольно (о ужас! — И. Р.) в огромных дозах» [17, с. 5]. С целью охраны нравственного здоровья и коммунистической стерильности аудитории, музыкальный (!) журнал предлагает «поставить какие-то рамки этому увлечению без критического осмысливания классового значения и направленности творчества Чайковского, в большей своей части чуждого революционному сознанию современности» [там же].

Рамки поставили, творчество критически осмыслили. Например, так: «Нам чужды не только эмоции тоски, но все основы этой тоски, самая психика Чайковского — рафинированного интеллигента-аристократа [...]. Красивость, доступность и колоссальнейшее мастерство, вот что заставляет до сих пор слушателя мириться с чуждым и непонятным в глубине своей лиризмом, „самоковырянием“ барина-аристократа эпохи падения крепостничества» [18, с. 738]. Или вот эдак: «Симфонизм Чайковского есть законченная художественная система самовыражения русского барина, дворянина, все более и более

² Заслуги советского исторического и теоретического музыковедения в исследовании творчества П. И. Чайковского бесспорны и общеизвестны. Именно поэтому автор настоящего очерка, не желая бросить тень на имена выдающихся советских ученых-музыковедов, прибегает к синонимическим определениям СССР, имеющим точное классово-политическое содержание и относящимся к строго ограниченному временным отрезкам (20-е – 30-е годы минувшего века).

сужающего круг своего жизнепознания и, наконец, отказывающегося от какого бы то ни было жизненно-активного отношения к действительности» [19, с. 14]. Далее автор продолжает осмысливать: «Симфонизм Чайковского есть художественное оформление идеологической прострации русского барина 80-х годов» [там же, с. 16].

Но что это мы все о симфонизме да о симфонизме! Не угодно ли суждение товарища Острецова о таком демократическом жанре, как романс, песня? «Музыкальный образ у Чайковского возник плоть от плоти, кровь от крови помещичьего быта [...]. Сам композиционный замысел (речь идет о романсах на стихи Гейне „Хотел бы в единое слово“ и „Отчего“. — И. Р.) вытекает из этой общей установки — дать кусок жизни, образ сердца, печаль взгрустнувшего барина-интеллигента о милом и уходящем прошлом русского помещика» [19, с. 19]. «Трагическая судьба барина-интеллигента предредила, чтоб именно унылая меланхолия и печаль его безысходного существования нашли свое отображение в звуках» [там же, с. 21].

Дался им этот барин! Так и хочется, вслед за «лучшим, талантливейшим», присвистнуть вдогонку незадачливому композитору: «С барина с белого сорвите, наркомпросцы, // народного артиста красный венки!» [15, с. 122].

Забывать так скоро...

Всякий раз, когда говорят о стремлении Чайковского к популярности в широкой аудитории, обязательно вспоминают его хрестоматийные слова об опере: «Опера имеет то преимущество, что дает возможность влиять на музыкальное чувство масс, тогда как симфонист имеет дело с избранной, малочисленной публикой» [32, с. 239]. «Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает Вам средство сообщаться с массами публики» [33, с. 381].

Вот эти ключевые слова: «сообщаться с массами...»! Спустя два десятилетия после смерти композитора проницательный критик одним из первых поставил Чайковского рядом с Бетховеном, заметив: «типичные субъективисты, вечно копавшиеся в глубине своих душевных переживаний, [...] оба они все же покоряли массы» [16, с. 8]. А, говоря о форме симфоний Чайковского, автор статьи подчеркивает, что в них «мысль как бы струится непрерывным и однородным током и вследствие того так легко воспринимается» [там же, с. 13].

Без всякого наукообразия и в то же время профессионально точно здесь угадано главное, что принесло Чайковскому всенародную любовь. Академик Б. Асафьев позже сформулирует это абсолютно четко: «Жизнеспособность музыки Чайковского — в заложенной в ней общности (разрядка моя. — И. Р.)» [1, с. 60]; он же выскажет мысль о направленности формы у Чайковского на восприятие.

После этого много ли стоят упреки Чайковскому — раздававшиеся при жизни, повторяемые по сию пору — упреки в «салонности», в «неоригинальности» и даже «банальности» мелодий, в желании угодить вкусам толпы? Спустя всего несколько лет после смерти Чайковского почти в таких же выражениях рецензенты заговорят о музыке другого великого симфониста — Густава Малера. Что ж, это лишнее доказательство того, что гений не боится ни простоты, пусть граничащей с «банальностью», ни так называемой «сложности», требующей от слушателя сотворчества, стремления овладеть новым музыкальным языком.

Еще нелепее обвинения Чайковского в «интеллигентском нытье» и — подумайте только! — в «обывательщине»! И, конечно же, в «политической отсталости». Легко догадаться, что ветер дует из совдеповских 20-х, из пролеткультовской «критики», главным инструментом которой была... оглобля!

В самом деле, что прикажете делать пролетариям с Чайковским — автором «Правоведческой песни»? Автором не только музыки, но и слов — вот таких, например:

*Правды светлый чистый пламень
До конца в душе хранил
Человек, что первый камень
Школе нашей положил...*

.....

*Правовед! Как он, высоко
Зная истины держи,
Предан будь царю глубоко,
Будь врагом ты всякой лжи!* [34, с. 265–266].

И ведь не скажешь, что это, дескать, «заблуждение юности»: выпускник Училища правоведения, Чайковский сочинил «Правоведческую песню» в 1885 году, будучи к тому времени уже автором «Евгения Онегина», «Лебединого озера», Четвертой симфонии...

А как быть пролетариям с оперой Михаила Ивановича Глинки «Жизнь за царя»? А как оправдать в глазах «интернационалистов» Александра Сергеевича Пушкина — автора не оды «Вольность», а стихотворений «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина»?..

Как быть? Да очень просто, есть старинный рецепт: задушить в объятиях! Забыть все былые упреки и поношения. Обратить «классово чуждого» в «социально близкого». А если для этого придется совершить подлог — так ведь цель-то великая! Культурная цель!

Цель, как известно, оправдывает средства. И вот почти одновременно с небывалым размахом в Советском Союзе отмечается столетие со дня гибели А. С. Пушкина (в том самом 1937-м!), ставится в 1939-м тщательно очищенная от монархических «наслоений» патриотическая опера М. И. Глинки «Иван Сусанин» (царя выбросили не только из названия, но и из финального «Славься»,

либретто оперы обесмыслено, впрочем это отдельный разговор). И, наконец, в 1940-м пышно отпраздновали столетие П.И. Чайковского. Как изменился тон официальной критики!

«Советский народ чествует память гениального русского композитора, как свою гордость [...]. Советская страна превратила юбилей великого композитора в свое торжество (право же, откровеннее не скажешь. — *И. Р.*)» — это из газетной передовицы [22, с. 1]. А вот из филармонической юбилейной брошюры: «Чайковский является любимейшим композитором советского народа» [21, с. 3]. Стиль, узнаваемый тотчас, помните: «... был и остается лучшим, талантливейшим...». Одним словом, выдали Чайковскому «патент на благородство». Но при этом, конечно же, приватизировали Чайковского в пропагандистских целях: «Известно, что Ленин был большим любителем музыки Чайковского [...]. В 1903 году Ленин писал матери из Лондона: „Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны — особенно последней симфонией Чайковского [...]“» [там же, с. 51–52].

И началось... Впрочем, началось раньше, когда исподволь стали готовиться к «реабилитации» Чайковского. Прекрасному композитору, профессору Московской консерватории В.Я. Шебалину поручили сделать новую редакцию торжественной увертюры «1812 год», в которой Чайковский громогласно проводит в коде «народный гимн», то есть «Боже, царя храни». Рассказывают, что когда готовили нотный материал (оркестровые партии) к первому исполнению этой новой редакции, ассистенты знаменитого дирижера Н.С. Голованова заклеивали нотные строчки с «Боже, царя храни» темой другого «монархиста» — Глинки, его «Славься». Голованов при этом говорил своим помощникам: «Вы не сильно заклеивайте — еще отклеивать придется». Как в воду глядел! Правда, отклеивать случилось более чем полвека спустя.

«Торжественную увертюру на датский гимн» в советские времена просто не играли (зачем же было напоминать о принцессе Дагмаре, невесте и супруге Александра III, матери расстрелянного большевиками последнего русского императора!). Краткие проведения царского гимна в коде Коронационного марша легко купируются — пожалуйста, играйте сей обезвреженный «Торжественный марш» хоть в день рождения вождя, хоть на съезде партии, хоть на церемонии инаугурации президента! Не так просто избавиться от неугодного гимна в «Славянском марше» (в сущности, развернутой поэме на русские и сербские темы). Но и там дважды появляющаяся одиозная тема (на границе экспозиции и разработки и в коде), пусть с трудом, но поддается купированию, разумеется, с «ретушью» (но еще проще — не играть «Славянский марш» несколько десятилетий).

Кантату в память двухсотой годовщины рождения Петра Великого в советское время предпочитали называть Кантатой на открытие Политехнической выставки в Москве (что, впрочем, было правдой), а посему царский гимн опять-таки изымался. В предисловии

к первому изданию партитуры Кантаты редакторы походя извещают, что «купированный эпизод с мелодией гимна А.Ф. Львова помещен в приложении» [20, с. XII]. А чуть раньше читаем: «В наши дни [...] Кантата исполнялась по партитуре, специально подготовленной П.А. Ламмом с новым текстом С.М. Городецкого. В партитуре были сделаны некоторые сокращения» [там же].

Либретто многих русских опер, тексты кантат и романсов претерпели подобное «редактирование» (примеры у всех на памяти). Даже в «Детском альбоме» Чайковского вместо «Утренней молитвы» появилось «Утреннее размышление», вместо «В церкви» — нейтральный «Хор».

Видимо, одного «Детского альбома» идеологам от просвещения показалось мало. Чтобы приобщить к Чайковскому широкую детскую аудиторию — от детских садов до пионерских отрядов — издательство КОИЗ (Кооперативное объединенное издательство) выпустило в 1940 году в Ленинграде наглядное пособие в стихах и с картинками. Полюбуйтесь, пожалуйста:

*На обложке книжки дядя
Аккуратненький, седой.
На него, ребятки, глядя,
Каждый спросит — кто такой?*

*Что он сделал, чем прославлен,
Чей он старенький отец,
Может к ордену представлен,
Неизвестный нам боец?*

*Может дядюшка в колхозе
Отличился как герой,
За езду на паровозе
Был прославлен всей страной?*

*Может он на парашюте
Прыгнул с страшной высоты,
В героической минуте
Занял важные форты?*

.....

*Ну так вот — узнайте, дети,
Кем он был и кем он стал:
В детстве был отличник Петя,
На рояле он играл.*

*Каждый день наш Петя гаммы
Стал старательно учить.
Ну, теперь скажите сами,
Кем же Петя должен быть?*

.....

*Сочинил балет «Щелкунчик»,
«Спящая красавица».
Посмотрите и скажите,
Как вам это нравится.*



Сочинял он представленья,
Песни, оперы, балет,
И ему со дня рожденья —
Уж исполнилось сто лет.

Он профессор был московский
Вечно в музыке живой;
Чудный Петр Ильич Чайковский,
Композитор наш родной!

Вот и разгадка эпитафии, обещанная мною! На первой странице дивного поэтического творения вверху красуется: Автор — Фри Дик. Художник Тарсен. Редактор — А. А. Агусз. На последней странице внизу помещены «выходные данные»: Леноблгорлит, № 1550 (это, если кто не знает, номер цензора! Сей опус подзрения не вызвал. — И. Р.). Тираж 50 000. Заказ № 786. 2-я фабрика Детиздата, Ленинград, 2-я Советская, 7.

Литература:

1. Асафьев Б. Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 60–67.
2. Бонфельд М. Ш. Чайковский в петербургской критике. Первое десятилетие творчества (1865–1875) // Чайковский. Новые документы и материалы. Сборник статей. Петербургский музыкальный архив. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. С. 56–65.
3. Васильева В. В. Идеал музыкального искусства в немецкоязычной музыкальной критике Петербурга 1880–1890-х годов // Проблемы художественного языка: Стиль как содержание. Реальное и идеальное в искусстве и культуре / РИИИ. СПб., 2009. С. 92–107.
4. Вольфинг (Метнер Э. К.). Модернизм и музыка. М.: Мусaget, 1912. 451 с.
5. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / Сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; Под ред. В. Яковлева. М.: Музгиз, 1940. 744 с.
6. Каратыгин В. Памяти Чайковского // Театр и искусство. 1913. № 42. С. 883–836.
7. К. М. Г. Чайковский в Филармоническом обществе // День. 1888. № 191. С. 4.
8. Коптяев А. История новой русской музыки в характеристиках. 2-е изд. СПб., 1913. Вып. 1: П. Чайковский. 71 с.
9. Кюи Ц. Десятый и последний концерт Русского музыкального общества // Муз. обозрение. 1887. № 20. С. 153–156.
10. Кюи Ц. Концерт Филармонического общества // Муз. обозрение. 1888. № 25. С. 195–196.
11. Кюи Ц. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1866. № 82. С. 1–2.
12. Кюи Ц. Музыкальные заметки. «Евгений Онегин», лирические сцены г. Чайковского // Неделя. 1884. № 45. Стлб. 1539–1544.
13. Ларош Г. А. Памяти П. И. Чайковского // Ларош Г. А. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский. С. 186–189.
14. Лихачев Д. С. Воспоминания. СПб.: Logos, 1995. 518 с.
15. Маяковский В. Господин «народный артист» // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. Т. 8. С. 120–122.
16. Мясковский Н. Чайковский и Бетховен. М.: Музыка, 1912. 15 с.
17. На рубеже двенадцатого года // Музыка и революция. 1928. № 11. С. 3–6.
18. Оболенский Л. Еще о Чайковском // Современный театр. 1928. № 46. С. 738.
19. Острецов А. Петр Ильич Чайковский. Социологическая и музыкальная характеристика. М.: Госиздат, 1929. 36 с.
20. От редакции // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1965. Т. 27. С. XII–XV.
21. Петр Ильич Чайковский. К столетию со дня рождения (1840–1940). Л.: Ленинградская филармония, 1940. 52 с.
22. Праздник русской музыкальной культуры // Известия. 1940. 6 мая. С. 1.
23. Прокофьев С. Дневник, письма, беседы, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1991. 320 с.
24. Сабанеев Л. Чайковский. К 30-летию со дня смерти // Известия. 1923. 14 ноября. С. 7.
25. Садых-заде Г. Что бы мы делали в Париже без Чайковского? // Невское время. 2010. 28 января. С. 18.
26. Slonimsky Nicolas. Lexicon of Musical Invective. New York. 1953. 297 p.
27. Соловьев Н. Музыкальное обозрение // Новое время. 1875. 5 (17) ноября. С. 1–2.
28. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 тт. М.: Искусство, 1952. Т. 2. С. 391–568.
29. Углов А. Начало концертов в Большом театре // Известия. 1923. 13 сентября. С. 5.
30. Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня (Романс). Исторический очерк развития. Москва – Лейпциг: Изд-во П. И. Юргенсона, 1905. 80 с.
31. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2: 1879–1881. 676 с.
32. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 3: 1882–1890. 685 с.
33. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. М.: Музгиз, 1938. Т. 1: 1877–1883. 383 с.
34. Чайковский П. И. Правоведческая песнь. Хор в честь 50-летнего юбилея Училища правоведения // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1990. Т. 63. С. 265–266.