

УДК 78.06, 782.1
ББК 85.313(2), 85,335

Ключевые слова

«Евгений Онегин», П.И. Чайковский, А.И. Чайковский,
Н.Г. Рубинштейн, П.И. Юргенсон, Н. Ф. фон Мекк, Г.А. Ларош,
Московская консерватория.

А.С. Виноградова

«Евгений Онегин»: премьерное пятiletие в зеркале прессы

Монографический сборник. Раздел 1

В публикации представлены статьи из газет и журналов 1878 года, посвященные выходу в свет клавираусюга только что завершенной оперы Чайковского «Евгений Онегин» и репетициям четырех сцен из нее учениками Московской консерватории. В поле зрения рецензентов попадали также иные события в консерватории и вне ее стен, которые представляют широкий исторический контекст музыкально-театральной жизни Москвы. Научный комментарий, а также печатные и рукописные документы (отрывки из переписки композитора) призваны заполнять смысловые лакуны того повествования, которое складывается из репортажей прессы.

Key Words

Eugene Onegin, P. I. Tchaikovsky, A. I. Tchaikovsky, N. G. Rubinstein, P. I. Jurgenson, N. F. von Meck, German (Herman) A. Laroche, Moscow Conservatoire.

Anna Vinogradova

Eugene Onegin: The First Five Years in the Mirror of the Press. Monographic Collection. Part 1

The present publication contains articles from newspapers and journals of 1878, dedicated to the first edition of the piano-vocal score of Tchaikovsky's Eugene Onegin, as well as to the rehearsals of the opera's four scenes by pupils of the Moscow Conservatoire. The reviewers paid attention also to some other events both in and outside the Conservatoire; hence, the published articles provide a broad historical context of Moscow's musical and theatrical life. Scientific commentary, as well as printed and handwritten documents (excerpts from the composer's correspondence), are designed to fill in the semantic gaps in the narrative that is made up of press reports.

Публикуемый раздел открывает монографический сборник, работа над которым сейчас продолжается. Первичным был замысел собрать все статьи, посвященные пятилетию премьер (1879–1884) шедевра русской оперной классики, который занимает устойчивое место в репертуаре российских и мировых театров около полутора веков. Затем выяснилось, что первый этап сценической истории «Евгения Онегина» изучен далеко не достаточно; в ней есть лакуны и закрепившиеся ошибочные представления, которые кочуют по справочным и исследовательским работам.

Благодаря сопоставлению данных из прессы и отрывков из писем композитора и его ближайшего окружения (часто публикующихся впервые) стало создаваться особое контекстное поле, которое способно существенно обновить и обогатить сценическую историю оперы «Евгений Онегин».

Сборник будет построен по хронологическому принципу; каждая часть (год и/или театральный сезон) открывается кратким вступлением с характеристикой статей, их авторов и той информацией, которая попадала не в прессу, а в письма или воспоминания.

Далее следуют материалы из газет и журналов: названия статей и их рубрикация приводятся полностью, но опубликованы только те их части, которые касаются основного сюжета: «Евгений Онегин» и связанные с ним персонажи и организации.

Имена установленных рецензентов расшифрованы в квадратных скобках.

Отрывки из опубликованных писем приводятся по современным изданиям; сохранена принятая в них форма обозначения адресатов.

1878. Вступление

Информационным поводом представленных здесь газетных и журнальных статей и объявлений 1878 года стали выход 30 сентября клавираусцуга оперы «Евгений Онегин» и репетиции первых четырех картин в Московской консерватории на фоне драматичных событий консерваторской жизни.

Материалы прессы дополнены отрывками из переписки П.И. Чайковского, иллюстрирующими ту часть истории подготовки исполнения оперы, которая не попадала в газеты. Наряду с опубликованными письмами самого композитора, П.И. Юргенсона и Н. Ф. фон Мекк, приведены фрагменты неизданных, принадлежащих брату, Анатолию Ильичу.

Причина в том, что последний играл важную (и недооцененную до сих пор) роль на первом этапе становления оперы «Евгений Онегин» как спектакля. Существенными вехами на ее пути к большой сцене стали обсуждения братьями персон и профессиональных возможностей певцов — кандидатов на главные партии. При этом, у Анатолия был свой взгляд на них, он сам неплохо пел (в том числе, романсы своего брата) во многих музыкальных салонах, был близок с солистами и солистками петербургской и московской трупп, постоянно посещал оперные спектакли в обоих городах, в отличие от Петра Ильича, проводившего годы после фатальной женитьбы вдали от столичных сцен России.

Анатолий стал «полномочным представителем» Петра Ильича в Москве: он дружески и с пользой для старшего брата общался с его консерваторскими коллегами (Н.Г. Рубинштейном, К.А. Альбрехтом, С.И. Танеевым), издателем П.И. Юргенсоном и инспектором репертуара московских Императорских театров В.П. Бегичевым. С его протезе на партию Татьяны, А.В. Панаевой, связана подготовка первого исполнения фрагментов оперы в Петербурге, происходящая практически параллельно с московской. Так как участники петербургского исполнения в большинстве своем были представителями высшей аристократии (в салоне Ю.Ф. Абазы), освещение ее было практически недоступно для представителей прессы. Тем важнее включение писем Анатолия Ильича.

Ниже — краткая характеристика статей 1878 года.

После информационных заметок начала года, с осени, стали появляться аналитические статьи об опере, основывающиеся на внимательном прочтении клавираусцуга. Первым вышел материал Г.А. Лароша 14/26 сентября в «Голосе». Близкий друг композитора и большинства его московских коллег, он имел возможность раньше всех знакомиться с новыми сочинениями. Как следует из текста

статьи, он просматривал музыкальные новинки прямо в издательстве П.И. Юргенсона, «в корректурных листах».

После выхода в свет клавираусцуга (цензурное разрешение 30 сентября), внимания заслуживает обширная статья О.Я. Левенсона 22 октября/3 ноября в «Московских ведомостях». Это первый подробный анализ оперы, даже с характеристикой музыкальных форм и сочетаний инструментов. Чайковский, вероятно, знал критика через посредство сестры последнего, А.Я. Левенсон, бывшей ученицы композитора в Московской консерватории. Во всяком случае, в письме 29 апреля/11 мая 1883 года Н. Ф. фон Мекк, он подтвердил факт знакомства: «о статьях Левенсона имею понятие и лично его знаю» [ЧМ III 1936: 177]. Правда, далее композитор дал ему не совсем лестную характеристику: «Это дилетант, очень искренно любящий музыку, окруживший себя книгами, касающимися истории искусства, и щеголяющий своими сведениями. Но, сколько помнится, статьи его часто поражали меня рядом с кажущейся ученостью каким-то отсутствием тонкого чутья и понимания» [там же].

Целая серия статей посвящена конфликту в консерватории, негативно повлиявшему на репетиционный процесс. Открыл эту серию писатель, драматург и журналист П.Д. Боборыкин. Его пристальное внимание к Московской консерватории, а более всего, к классу декламации и мимики под руководством И.В. Самарина, связано с собственными артистическими амбициями. В конце 1860-х Боборыкин, не оставляя деятельности рецензента русских газет, занимался у педагогов Парижской и Венской консерваторий, в классах той специфики, по образцу которых был создан московский, а именно декламации — драматической и музыкальной. Он считал себя, вероятно, вполне заслуженно, знатоком по этой части, и критически оценивал класс Самарина в Москве, а также отчеты учеников в виде постановок сцен из опер, на полугодовых, или целых опер на годовых экзаменах.

Далее заслуживает внимания отклик А. С-ъ в газете «Русский мир». Псевдоним удалось раскрыть, это Александра Ивановна (Урвановна) Соколова (урожд. Денисьева, 1833–1914), сотрудница московских и петербургских газет, мать известного журналиста и писателя В.М. Дорошевича. Музыкальные рецензии этой скандальной персоны от журналистики еще не попадали в поле зрения исследователей.

Начиная с 1868 года, «в течение двух сезонов, Соколова была театральным и музыкальным обозревателем “Московских ведомостей” (наряду с Г. Ларошем и Н. Пановским), но затем, оставив газету на некоторое время по болезни, назад уже не вернулась, а перешла в “Русские ведомости”, где ей, как опытному рецензенту,

были вверены для обозрения все театры Москвы. С октября 1871 года в рубрике “Театральные заметки” Соколова писала о Малом, Большом, Народном театрах, итальянской опере, спектаклях Артистического кружка»¹.

Перу А.И. Соколовой принадлежали статьи в «Русском мире» 1878-го и 1879 годов о «Евгении Онегине» под псевдонимом А. С-ъ. В «Русский мир» она была приглашена после ухода в 1873 году из московской газеты «Русские ведомости», на выгодных условиях. В конце жизни она получила возможность публиковать свои воспоминания в журнале «Исторический вестник»; среди них очерк «Комический случай с П.И. Чайковским» (Исторический вестник. 1910. Февраль. С. 557–571) с эпизодом из первых лет проживания композитора в Москве.

В декабрьских статьях московских и петербургских газет доминировала критика поведения Н.Г. Рубинштейна и порядков в консерватории, с перечислением взаимных претензий и обид всех участников. Сочувствующей консерватории и ее директору считалась только газета «Московские ведомости».

Также поддерживалась интрига с ходом подготовки ученического спектакля к Николину дню (именинам Николая Григорьевича), но сама опера занимала рецензентов гораздо меньше, чем сопутствующие ей скандалы. Критически-ругательная статья некоего Т., более всего подвергающая обструкции либретто, выглядит как еще одна стрела, направленная в консерваторию. Среди тех рецензентов, кто подписывал свои воинственные материалы полной фамилией, — А.П. Лукин и А.Д. Курепин. Обе фамилии появлялись в письмах того времени П.И. Юргенсона Чайковскому, в негативном ключе. Например, о рецензенте «Биржевых ведомостей»: «Особенно бесит меня Лукин! Как вспомню его сытую, нахально самодовольную харю, так меня коробит!» [13/25 декабря 1878 ЧЮ 1: 82].

Ни в одной из статей декабря 1878 года так и не была внесена ясность в вопрос о том, состоялось ли концертное исполнение первых четырех картин новой оперы профессора московской консерватории. Скорее всего никто из рецензентов ничего не знал.

И только в завершающей год статье Г.А. Лароша сообщалось о «генеральной репетиции», впрочем, без указания даты. На основе данных этого (единственного) материала исследователи более поздних времен делали вывод о состоявшейся генеральной репетиции (то есть спектакля без публики, с возможностями остановок), а стало

¹ Прозорова Н.А. К биографии А.И. Соколовой (Синее Домино) // Русская литература. 2000. № 4. С. 167.

быть, первом исполнении. Однако из текста Лароша можно сделать вывод только о том, что ее автор присутствовал на прогоне, возможно, устроенном специально для командированного из Петербурга рецензента. Интрига продолжилась в первой статье того же автора, написанной по московским впечатлениям уже по возвращении в столицу, в новом 1879 году.

Ни из газет, ни из писем коллег-друзей-родных Петр Ильич не получил в 1878 году определенной информации о том, состоялось ли исполнение четырех картин «ЕО» в консерватории. Ситуация несколько прояснилась лишь в начале следующего года.

1878

Январь. Нувеллист. Прибавление к № 1. С. 10.
Известия отовсюду.

П.И. Чайковский начал писать оперу «Евгений Онегин» на сюжет из поэмы Пушкина, по слухам, назначая ее исключительно для спектаклей московской консерватории. Сильное нервное расстройство помешало кончить ему начатое и принудило уехать за границу. Здоровье его, впрочем, поправляется.

Анатолий Ильич — Петру Ильичу 4/16 января.

[л. 1 об.] <...> Только что написал письмо Карлу Карловичу [Альбрехту]. В последнее свидание наше, говоря про Онегина, он сказал мне, что плоха у них Татьяна, [л. 2] я упомянул о Панаевой, на что сказало мне, что возможно дать ей эту роль, если она поступит в консерваторию, как ученица Самарина. Я виделся с ней и ее сестрой Дягилевой, оказывается, что чтоб спеть в твоей опере, она согласна на все. Я завел интригу, чтоб ее пригласили. Черт знает, может быть и устроится что-нибудь. [ГМЗЧ. Ф. 1. Оп. 3. № 1061. А4 № 4745–4752].

Юргенсон — Чайковскому 3/15 марта. Москва.

Твой брат [Анатолий] писал мне и просит одну арию для певицы Панаевой. Он очень хвалит ее, но что за надобность торопиться? Панаева не Лавровская, может быть, лучше, да зелена еще. Я все-таки желал исполнить требование Анатолия, да мне не дают. Карлуша и Руб[инштейн] руками и ногами протестуют; они сидят на твоей партитуре, как курицы на яйцах. Цербера Карлушу поддерживает минотавр Руб[инштейн], который сказал, что *Онегин* — твоя лучшая вещь; видно, не хотят дать его никому. Дай им уже волю!

Я сам желал бы, чтобы до выхода клавирауцуга не певали бы ничего из этой оперы, а там пусть жарят от 1-го до последнего номера [ЧЮ 1: 45].

Мекк — Чайковскому 24–25 марта/5–6 апреля. Москва.

Вчера в музыкальном журнале *Нувеллист*, изд[ание] Бенарда, я прочла опять об Вас, что Вы начали писать оперу *Евгений Онегин*, которую предназначаете исключительно для исполнения в Московской консерватории. Что нездоровье заставило Вас на время прекратить свои занятия, «но что, слава Богу, наш даровитый композитор поправляется». Как мне приятно это читать» [ЧМ 1: 144].

Чайковский — Мекк 28 марта/9 апреля. Кларан.

Кто будет петь Татьяну, если опере моей суждено идти на большой сцене? Где я найду артистку, которая могла бы передать всю чарующую прелесть пушкинской героини? Консерваторское исполнение меня менее пугает. Тут ансамбль выручит слабости отдельных исполнителей. Но в казенных театрах, где все держится на успехе той или иной примадонны и где почти никогда не бывает хорошего ансамбля, опера моя должна погибнуть, если не явятся личности сколько-нибудь подходящие. Если б M-elle Панаева, та самая, в которую влюблен брат, могла поступить на сцену, то, по уверению братьев, лучшей Татьяны и выдумать нельзя. Увы! Ее папаша считает позорным для нее быть артисткой по ремеслу. Что касается всех остальных известных мне примадонн русских, — то ни одной из них я не могу допустить в роли Татьяны. [ЧМ 1: 145–146]

2/14 сентября. Петербургский листок. № 173.

Театральный курьер. Выпуск в свет новой оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (изд. Юргенсона в Москве) должен последовать в самом непродолжительном времени. По достоверным слухам, опера эта самим композитором предназначается не для сцены, а специально для «консерваторских упражнений». Ну, покамест, нам бы еще следовало на чем-нибудь другом учиться; почитание старших в музыке — закон.

3/15 сентября. Новости. № 226.

Театр и музыка. Музыкальная новость. Выпуск в свет новой оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (изд. Юргенсона в Москве) должен последовать в самом непродолжительном времени. По достоверным слухам, передаваемым «Петербургским Листком», опера эта самим композитором предназначается не для сцены, а специально для «консерваторских упражнений». Ну, покамест,

нам бы еще следовало на чем-нибудь другом учиться; почитание старших в музыке — закон.

10/22 сентября. Санкт-Петербургские ведомости. № 249.

Театральные новости. Г. Чайковский окончил новую оперу «Евгений Онегин»; содержанием ей послужила известная поэма — роман А.С. Пушкина.

11/23 сентября. Новости. № 233.

Театр и музыка. Музыкальная новость. По словам «СПб. Вед.» г. Чайковский окончил новую оперу «Евгений Онегин». Содержанием ее послужила известная поэма-роман А.С. Пушкина.

14/26 сентября. Голос. № 254.

Музыкальные наблюдения и впечатления (из Москвы).

Низко стоящее солнце льет на Москву потоки света и тепла; после нескончаемых дождей, после страшных ливней, местами превративших безбедный город в какое-то разъяренное море, настало настоящее лето. Тучи пыли несутся через Театральную Площадь; улицы залиты народом. Поздние великолепные дни явились, как неожиданный подарок.

Кажется, и для русской оперы настало позднее, более или менее неожиданное лето. Но здесь ненастье длилось не месяцы, а долгие годы. Лет через пятьдесят с трудом будут верить историку музыки, когда он начнет рассказ о том, как в сердце России, в ее древней столице, в угоду иностранному спекулянту, из театра, принадлежавшему правительству, была изгнана русская опера; как остракизм этот поразил отечественное искусство именно в минуту его расцвета, через несколько лет после создания двух консерваторий и одновременно с появлением новых композиторских талантов. С трудом поверят ему, когда он будет рассказывать, как певцы, наиболее любимые публикою, не находили вовсе ангажемента и поневоле искали ангажемента на провинциальной сцене, или на концертной эстраде; как оперные партитуры, прославленные в одной столице и давно ставшие в ней музыкальным насущным хлебом, в течение десяти лет и более оставались неизвестными публике другой столицы; как население громадного и богатого города, вопреки недвусмысленно выраженному их желанию, навязывалась иностранная опера сомнительного качества, навязывалась до тех пор, пока публика не перестала окончательно ездить в оперу в Большой театр, один из громаднейших и роскошнейших в мире, превращенный в пустыню.

Но... уместно ли говорить теперь тоном горького упрека об обидах, перенесенных московскою русскою оперою, именно теперь,

когда дирекция, по-видимому, честно и открыто, хотя и не совсем решительно, поворотила на другой путь, и если не сделала для Москвы всего, что следовало бы, то, по крайней мере, отказалась от прежней системы преследования? Русская опера в Москве получила в свое распоряжение большой театр в течение нескольких месяцев сезона; из Петербурга приглашены в нее гг. Корсов, Барцал, г-жа Меньшикова; в настоящую минуту гостят г-жа Массини и княжна Энгальчева; приглашен новый дирижер; ожидается постановка «Демона», и если не ошибаюсь, «Вражьей силы». С непривычки, и это кажется много. Конечно, было бы достойнее столичного города и выгоднее для казенного кармана построить второй казенный театр, составить для него действительно хорошую итальянскую труппу, способную привлечь дорого платящих итальянomanов, а Большой театр отдать на весь год русской опере и балету. Пригласите хотя бы одну только г-жу Лавровскую, и вы увидите, что не только театр наполнится весь и на каждое представление, но даже можно будет увеличить цену за места. Казенному начальству тем естественнее было избрать такой образ действий, что оно, в 1875 году, отвечало отказом на просьбу некоторых москвичей (с Н.Г. Рубинштейном во главе) отдать их русскую оперу в руки, на правах аренды (на тех же основаниях, как итальянская опера была отдана г-ну Мерелли). Сожалея, по-видимому, о тех барышах, которые собрались-было ускользнуть из ее рук, дирекция, казалось бы, должна была бы употребить все меры, чтоб самой воспользоваться этими барышами, т.е. предпринять содержание на весь сезон русской оперы, не выпуская, вместе с тем, выгод, доставляемых итальянскою. Но прошли три года, и дирекция, подавшая частным лицам воспользоваться выгодным предприятием, не нашла досуга заняться этим предприятием самолично. И то, что сделано ею в нынешнем году, далеко еще не оправдывает ее отказа частной компании в 1875 году, так как русская опера, все-таки, учредается только на время *отсутствия* итальянской. Но, повторяю, настоящее все же лучше недавнего прошлого и потому роптать *теперь* несвоевременно. <...>

В ответ на слухи о продолжительной, будто бы, болезни П.И. Чайковского, распространившиеся было в музыкальном мире, приятно заявить, что композитор не только пользуется вожделенным здоровьем, но именно в течение нынешней весны и лета развил необыкновенную творческую деятельность. На днях оканчивается печатанием фортепьянная партитура оперы «Евгений Онегин»; оркестровая партитура этой оперы давно готова в рукописи; печатается ряд романсов и большое число мелких фортепьянных пьес, в том числе детские и для детского возраста, до сих пор обойденные вниманием композитора; готовы к печати обещанная фортепьян-

ная соната, концерт для скрипки с оркестром. Кстати или некстати упомяну, что на днях же выйдет переложение четвертой симфонии автора в четыре руки, сделанное С.И. Танеевым. Благодаря рукописи этого переложения, я имел возможность познакомиться с капитальным произведением, в Петербурге еще не известным, но без сомнения включенным в программу русского музыкального общества в настоящий сезон. С некоторыми из перечисленных здесь новых пьес г. Чайковского, я знакомился в корректурных листах; особенно заинтересовал меня «Онегин», который, если не ошибаюсь, нынешней зимою пойдет на учебной сцене московской консерватории. Отрадное впечатление на меня произвела чисто-музыкальная, чисто-художественная редакция произведения, свободная, на этот раз, от всяких наростов ультралиберализма и ложного музыкального реализма. Отказавшись от погони за призрачной «правдой в звуках» и порвав незаконную связь с музыкальными нигилистами, в сущности крайне антипатичными его натуре, г. Чайковский сразу почувствовал себя в своей стихии; к нему пришло то мелодическое вдохновение, которое оставляет его тогда, когда он изменяет своей природе в угоду модной тенденции. Судя по отрывкам, которые мне удалось прочитать, «Евгений Онегин» далеко оставляет за собою прежние музыкально-драматические опыты композитора и обозначает такой фазис его деятельности, в котором он, сбросив с себя мнимопрогрессивные сети, свободно и самостоятельно вступил на путь художественно-прекрасного, на путь, указанный лучезарным примером Моцарта и Глинки, на путь, украшенный рядом вековых, нетленных памятников искусства, на путь, столь часто пренебрегаемый молодыми русскими талантами, столь дружно ненавидимый фельетонными мудрецами петербургских газет.

Ларош

14/26 сентября. Саратовский справочный листок, № 197.

— Г. Чайковский окончил новую оперу «Евгений Онегин»; содержанием ей послужила известная поэма-роман А.С. Пушкина.

1/13 октября. Санкт-Петербургские ведомости, № 270.

Театральные новости. Г. Чайковский, написавший, как мы известили, оперу «Евгений Онегин», ставит ее на сцене московской консерватории. Участвующие будут одеты в костюмы начала настоящего столетия. Этот пробный спектакль должен разрешить вопрос, мыслимо ли появление подобной оперы на большой сцене?

22 октября/3 ноября. Московские ведомости, № 268.

О. Л-нъ [Левенсон О.Я.]

«*Евгений Онегин*. Лирические сцены П. Чайковского», таково заглавие появившегося в издании Юргенсона клавир-аусцуга. Автор называет свое сочинение «лирическими сценами» и совершенно основательно. *Евгений Онегин* — не драма; переложить на музыку всю эту длинную поэму также невозможно, и вот г. Чайковской напал на счастливую мысль иллюстрировать музыкально и в сценической форме все те лирические моменты в *Евгении Онегине*, которые давно так и просились на музыку. Композитор назвал свое сочинение «Евгением Онегиным», очевидно, уступая литературным преданиям. С большим правом он мог бы назвать его «Татьяной Лариной», ибо для музыки — этого языка человеческого сердца — центр тяжести очевидно должен был перенестись на Татьяну. Об этом нам говорит лучше всякого названия вступление композитора: оно все построено на характерном ходе, появляющемся впоследствии почти везде, где только Татьяна мечтает и страдает. Эта коротенькая интродукция, кстати сказать, образец тематической работы. Написать из мотива, состоящего всего из четырех звуков такие две страницы мог только такой талантливый композитор как Чайковский. Только четыре звука — и образ Татьяны пред вами. Вы этого мотива никогда не забудете, так он характеристичен, так он врезывается вам в душу.

Занавес подымается. Вечер. Сад при усадьбе Лариных. Ларина с помощью Филипповны варит варенье. Татьяна и Ольга поют: «Слыхали ль вы за рощей глас любви [правильно: ночной], певца любви» и т.д., дуэт, написанный очевидно с умыслом в духе романсов того времени. Дуэт этот сразу переносит нас в пушкинскую эпоху; ему можно заранее предсказать громадную популярность. Во втором куплете дуэта Ларина и няня сопровождают его воспоминаниями о молодости: «как я любила Ричардсона, не потому чтобы прочла» и т.д. С окончанием томного дуэта, Ларина, в сопровождении няни на слова: «привычка свыше нам дана, замена счастию она» — старается забыть «и Ричардсона и Грандисона». Флейта в прелестной имитации с гобоем заставляет Ларину забыть «и корсет, и альбом, и княжну Полину, и стихов чувствительных тетрадь». Хотя Ларина и уверяет, что «привычка замена счастию», но врезывающиеся в наше ухо секунды в конце дуэта заставляют нас немного сомневаться, и мы подозреваем, что бывают минуты, когда не без сожаления вспоминается «славный франт, игрок и гвардии сержант». После хора и пляски крестьян, построенных на народных песнях, Ольга поет: «Я не способна к грусти томной» и т.д. Начало этой арии, самой по себе прекрасной, не соответствует как нам кажется ни характеру Ольги, ни данному тексту. Тут мы встречаемся с одною из самых характеристических черт музыки: она не может ни лгать, ни отрицать. Из этого однако же не следует, чтобы компо-

зитор не обладал средством обнаружить несоответствие того, что действительно происходит в его душе. Так в *Ифигении в Тавриде* Глюка, Орест засыпает со словами: «le calme entre dans mon coeur» [покой входит в мое сердце — *франц.*], но альты в оркестре, в явном противоречии с этими словами, жужжат самым беспокойным образом. Когда Глеку указали на это несоответствие, он ответил: «Il ment, il a tué sa mere» [Он лжет, он убил свою мать — *франц.*]. Так Глук сумел самым простым средством очертить вопреки словам Ореста внутреннее его состояние, и тем подготовить великую сцену появления фурий. Но зато «отрицать» что-либо музыка уж окончательно не в состоянии. Поэтому нужно избегать таких текстов, или выражать музыкой не отрицание обусловливаемое словами, а напротив то утверждение, которое в отрицании подразумевается. Слова Ольги: «Я не способна к грусти томной, я не люблю мечтать в тиши, и на балконе ночью темной вздыхать из глубины души» заключают в себе утверждение противоположного, что и выражается ею после в словах: «Я беззаботна и шаловлива». Не эти ли последние слова должны бы были послужить исходной точкой при композиции? Тогда мы увидели бы действительно «беззаботную и шаловливую» Ольгу. В музыке же г. Чайковского Ольга утверждает то, что она хочет отрицать. Она «не способна к грусти, не любит мечтать и вздыхать», а у г. Чайковского она грустит, мечтает и вздыхает. Спойте это место в положительном смысле, т.е. «я способна к грусти томной...» и т.д., и вы сразу увидите, что музыкальная фраза дышит такой правдой, что трудно себе представить что-либо более соответствующее этим словам. Правдивость этой музыкальной фразы говорит и против предположения, что композитор придал быть может вздохам Ольги иронический смысл. Вследствие такого начала Чайковский не мог уже в дальнейшем продолжении арии попасть на тон беззаботности и шаловливости. Об этом приходится в особенности сожалеть, потому что в дальнейшем продолжении пьесы композитору уже не предстояло такого удобного случая для характеристики Ольги, и таким образом пропал контраст между «беззаботною и шаловливою» Ольгой и томною, мечтательною Татьяной. Случайность ли это? Мы скорее склонны думать, что на палитре современных композиторов нет красок для изображения таких характеров. Возьмите Вагнера, Брамса — они все могут передать, кроме «беззаботности и шаловливости».

На тот же знаменательный мотив интродукции Татьяна объясняет свою бледность, этот же мотив служит канвой для громадного органного пункта, подготовляющего приезд Онегина. Но не принесет этот приезд разрешения страстному порыву Татьяны — она встретится с холодным, блазирванным [от французского *blasé*,

здесь: пресыщенным] человеком. Сухой секст-аккорд кладет конец этой богатой гармонии, которая вот-вот, казалось, разрешится в счастливо-лучезарное E-dur'ное трезвучие.

Первое появление Онегина: опять только четыре звука — и Онегин стоит перед вами как вылитый. Ленский представляет Онегина Лариным. «Я очень счастлив», отвечает Онегин характеристической фальшивой квартой; далее он повторяет подобную же фразу: «я очень, очень рад», даже в минорном тоне. Вот какими тонкими штрихами музыка может сразу охарактеризовать человека. Следующая затем сцена Ленского с Ольгой и Онегина с Татьяной верх совершенства. Если Чайковский пропустил случай воспользоваться контрастом между Татьяной и Ольгой, то изображение контраста между Ленским и Онегиным удалось ему как нельзя больше. Надо слышать эту страстную мелодию поэта Ленского, воспевающего свою любовь к Ольге, мелодию, делающуюся в конце сцены положительно бесконечною, точно Ленский не может совладать с переполняющим его чувством блаженства, — и в противоположность с нею этот тон Онегина, желающего казаться холодным и от скуки вступающего в разговор с деревенскою барышней. Словами няни: «не приглянулся ли ей барин этот новый» оканчивается первая картина. Мотив Татьяны вновь появляется в оркестре, и таким образом закруляется вся эта картина.

Картина вторая. Сцена с няней, где народный мотив няни перемежается с мотивом Татьяны, ведена с большим мастерством и еще большею простотой. Следует сцена письма Татьяны, одна из лучших во всей пьесе. Татьяна recitiрует на совершенно незначительные в музыкальном отношении ноты известные слова: «я к вам пишу, чего же боле» и т.д., в то время когда оркестр иллюстрирует внутреннее состояние Татьяны. Синкопы аккомпанемента так и гонят все вперед; вы чувствуете дрожащую руку Татьяны, пишущую ее страстное признание. Но это все ничто со следующим страстным мотивом, появляющимся при словах: «Нет, никому на свете не отдала бы сердца я!». Да, это страница великого художника!

Утро. Слышны звуки пастушеского рожка. Все это в высшей степени сценично, но последующая сцена Татьяны с няней, когда Татьяна посылает ее с письмом к Онегину, могла бы быть короче. Момент этот слишком неважен, чтобы тратить на него столько времени и даже столько хорошей музыки.

Картина третья. *Сенные девушки* собирают ягоды. С началом этого хора мы не можем вполне помириться. Г. Чайковский, этот «маг и волшебник» по маневрированию русскою песнью, заставляет русских сенных девушек петь на мотив приличный, по нашему мнению, французским пейзажкам. Тут не может подкупить ни прелестная

мелодия, ни искусное ведение голосов, ни богатый аккомпанемент. Все хорошо на своем месте. Сумел же Даргомыжский на те же слова: «Душеньки красавицы, душеньки подруженьки»², написать поистине народную вещь. Чайковский ли не сумел бы если бы захотел? Отчего же он этого не сделал? Очевидно, взгляд Чайковского еще не вполне установился, когда речь идет о так называемой «сценической правде». С одной стороны, он слишком музыкант, чтобы пожертвовать иногда музыкой ради «сценической правды», весьма часто приходящей в коллизию с требованием абсолютной музыки; с другой стороны, он инстинктивно чувствует, что не лишен верности вагнеровский принцип и волей-неволей проводит его в своих творениях. Но в искусстве, как и на войне, нет места колебаниям, всегда влекущим за собою поражение.

Следующая затем ария Онегина, в которой он отвергает любовь Татьяны, наверное будет иметь успех у публики. Вновь появляющийся хор девушек заканчивает эту картину и вместе с тем первый акт.

Первая картина следующего акта происходит на балу у Лариных и состоит из танцев, куплетов француза Трике и сцены ревности Ленского, оканчивающейся вызовом на дуэль. Под звуки вальса не только танцуют, но и поют, между прочим, в отдельности «пожилые помещики» и «маменьки». Тип подобных вальсов создан Гуно в *Фаусте* и оттуда перешел во все оперы и оперетки новейших французских композиторов. Но вальс ли это пушкинского времени? Несомненно, наши предки танцевали медленнее. Просмотрите музыкальную литературу танцев начала нынешнего столетия, — а эту литературу не стыдились обогащать своими вкладами Бетховены и Шуберты, — и вы не встретите ничего похожего на нынешний вальс. Мы встречаемся здесь с тем же явлением, с которым имели дело при рассмотрении хора санных девушек: вальс этот сам по себе прекрасен, но не под такие вальсы плясали ларинские гости. Как удачно г. Чайковский дуэтом Ольги с Татьяной сразу переносит нас в пушкинскую эпоху, так под звуки этого вальса мы вдыхаем душную атмосферу какого-нибудь Grand Opéra.

Нельзя того же сказать о следующей затем мазурке. Эта неподвижность мелодии, повторяющая в начале четыре раза один и тот же мотив, эти хроматические басы, эти триоли, зигзагами возвращающиеся к неподвижному мотиву, — все это обнаруживает в г. Чайковском такую способность к музыкальной правде, от которой, при

2 Правильно: «Девушки, красавицы», дуэт А.С. Даргомыжского для женских голосов (1845).

большей последовательности, все произведение несомненно бы выиграло и производило бы более цельное впечатление.

Сцена ревности, введенная в чисто декламационном тоне, развязывается ансамблем между Ленским, Онегиным и Лариной. Картина оканчивается громким финалом при участии всех средств оркестра и хора, последние слова которого: «быть дуэли!»

Сцена дуэли открывается интродукцией, в которой виолончели заранее готовят слушателей к глубоко-прочувствованному композитором романсу Ленского: «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни». Не уступая по законченности своей формы любому из шубертовских, романс этот однако же мог выйти только из души русского человека. Переходы из одного минорного тона в ближайший минорный тон, столь насмешливо обзываемые французами словами «la-mi», не испугала г. Чайковского там, где он нашел это нужным для изображения элегического настроения Ленского. Светлый и чисто русский мотив при словах: «Блеснет завтра свет денницы», и конец: «Сердечный друг, желанный друг, приди, приди, я твой супруг», делают из этого романса совершенно самостоятельную элегию, которая и вне сцены достойна иметь громадный успех. Самая сцена дуэли проходит скоро, как того требует быстрота драматического действия, но не без музыкальных тонкостей. Сравните эту сцену со сценой борьбы Дон-Жуана с Командором в моцартовском *Дон-Жуане*, и вы увидите, как метко может музыка иллюстрировать даже дуэль. Ленский убит, и занавес медленно опускается под элегический мотив Ленского.

В третьем акте мы в барском доме Гремина. Блестящим полонезом открывается бал. Появление на балу Татьяны, теперь княгини Греминой, сопровождается чудною мелодией в кларнетах, чем-то вроде вальса, мелодией, поддающейся всевозможным модуляциям, и под звуки ее происходит разговор князя Гремина с Онегиным, не узнающим в этой гордой, светской женщине прежней, отвергнутой им Татьяны. Опуская арию князя Гремина, не представляющую ничего особенного, переходим прямо к заключительной сцене объяснения Татьяны с Онегиным, на написании которой г. Чайковский сосредоточил, очевидно, все свое мастерство. Это положительно лучшее место в партитуре. Начав простым речитативом, Татьяна при словах: «Онегин! Я тогда моложе, я лучше, кажется, была, и я любила вас», переходит к мелодии, тройственный ритм которой так верно передает и слова и положение Татьяны. Мы уверены, что г. Чайковский никогда специально не изучал декламации, но в этом месте он инстинктивно напал и на должные звуки и на должные краски.

Наконец у Татьяны вырывается давно просившееся на ее уста слово: «Я вас люблю», и внезапный чрезвычайно красивый переход

из Des-dur в D-dur подтверждает это слово как нельзя более. Но откуда взялся этот странный ответ Онегина? Да, мы ошибались. Этот человек способен к сильной любви. Его прежняя «байроновщина» была только болезнью века, которой и он принес свою дань. Наконец голоса их сливаются, и мы находимся на вершине музыкального развития всей пьесы.

Мы кончили и можем свести счеты. Образ Татьяны по-видимому занял всю душу композитора. Интродукция, дуэт с Ольгой, сцена письма, дуэты с няней, заключительное объяснение с Онегиным — вот главные перлы творения Чайковского. Дуэт матери Лариной с няней, любовная ария и элегия Ленского, хор и пляска крестьян, мазурка и полонез, не менее будут дороги для каждого, кто раз с ними познакомится.

В заключение скажем несколько слов о возможном исполнении этой пьесы. Наши большие театры для постановки этой пьесы совсем неудобны. Это произведение *sui generis* [в своем роде — *лат.*] и не подходит под рамку нашей обычной оперы. Как же быть? Мы думаем, что в Москве *Евгения Онегина* лучше всего будет поставить на сцене Малого Театра. Сверх того, мы думаем, что пьеса эта будет истинною находкой для наших провинциальных оперных трупп. Насколько нам известны музыкальные средства медведевской труппы в Казани и сетовской в Киеве, это сочинение как бы создано для них...

6/18 ноября. Русская правда, № 37.

Фельетон Русской правды. 6 ноября 1878. Московские письма. IV. Театральный и музыкальный мирок.

В Петербурге давно привыкли слышать и говорить, что здесь русское сценическое искусство стоит гораздо выше. Действительно, у Малого театра — блистательное прошедшее. <...> Мне осталось бы только указать на особенности театрального мирка, созданные здешней жизнью. Не только театр сам по себе, но и актеры играют в Москве другую роль. Они давно уже гораздо больше на виду. Споспсобствовал этому прежде всего М.С. Щепкин. Он был действительно всеми уважаем, искал общества самых образованных людей и поставил себя так, что его в свете принимали как «особу». Уже с 40-х годов даровитые актеры имели свободный доступ в московские гостиные. Таким приемом пользовался Самарин с молодых лет, а потом и Шумский. И актрисы гораздо больше допускались в свет, чем в Петербурге. Было время, когда один из московских генерал-губернаторов, живший очень открыто, постоянно приглашал к себе лучших актеров и актрис, и в городе, и в деревню, где у него устраивались шумные и веселые праздники. В Петербурге только один Самойлов занимает в обществе такое положение, какое здесь было

и до сих пор есть у некоторых актеров. Все это произошло главным образом от того, что Москва не настоящая столица. Но это же делает ей честь, показывает, что здесь может слагаться особенная аристократия таланта и личной заслуги. В последнее время, из актеров, Самарин и Шумский сделались почетными и видными членами московского общества. <...> И актрисы, когда они делаются любимицами публики, начинают занимать в Москве иное положение, чем в Петербурге. Вы их увидите в обществе, — их гораздо больше приглашают в качестве почетных гостей на разные вечера, заседания. А главное, они делаются местными авторитетами и кумирами общества. <...> О московских театральных знаменитостях, будь то мужчина или женщина, нельзя говорить, как о простых смертных, они требуют какого-то *культы*, для них дико слышать всякое прямое, а тем более резкое слово. <...>

В еще большем градусе господствует здесь недуг воскурения фимиама в музыкальном мирке. Его центр составляет — консерватория. Она обязана своим основанием и теперешним уровнем талантливому и энергичному музыканту. Частная инициатива оказалась здесь больше, чем в Петербурге. И до сих пор, если не ошибаюсь, московская консерватория не имеет такой материальной поддержки, как наша. Москвичи справедливо гордятся тем, что у них основалось музыкальное учреждение на серьезных началах, что директор человек местный, московский, бывший студент московского университета, прошедший всю дорогу в Москве. Надо быть во главе какой-нибудь школы или какого-нибудь предприятия, чтобы знать, сколько действительной умелости, любви к делу и ловкости нужно иметь для осуществления чего-нибудь серьезного, среди общей русской распушенности, равнодушия и часто непорядочности. Стало быть, и спору нет, что теперешний директор московской консерватории заслуживает полного сочувствия. Но беда в том, что Москва не знает меры местного патриотизма. <...>

Московское музыкальное общество с консерваторией сделали уже то, что Москва приобрела прочные художественные привычки. Здесь каждый сезон даются большие музыкальные вечера с участием местных сил. Успех их все растет по сборам, и в этом году сбор будет блистательный. <...> Точно так же и квартетные вечера посещаются всеми любителями камерной музыки. Сколько слышал, ими очень довольны; но опять-таки свободной, смелой критики исполнения здесь нет. <...>

Консерватория — заведение закрытое, и судить об его успехах можно только по окончательным результатам, по публичным спектаклям и выпускам учеников. Те, кто дерзает иметь свое суждение, говорят под шумок, что консерватория до сих пор выпустила

на оперную сцену очень мало исполнителей, а из ее театрального отдела вышли, если не ошибаюсь, всего один ученик и две ученицы, с дипломами. Ученика я не видал, он, кажется, на сцену и не поступал, а обе ученицы еще не успели достаточно заявить себя перед публикой. Публичные спектакли ставятся старательно, судя по тому, что я видел в прошлом году. Солистами консерватория еще настолько не богата, что в спектакле прошлого года, в опере «Белая дама», главную роль пел ученик с самым недостаточным голосом, какой-то полу-тенор, полу-баритон³. Партии оркестра, хоры были усердно срететованы и выполнены со вкусом.

Московская консерватория имеет преподавателя театрального искусства, но персонал учеников, сколько мне известно, ограничен. Он состоит больше из оперного персонала, готовящегося в певцы и певицы. Известно также, что этот отдел лишен совершенно специального теоретического преподавания, и это большой пробел, который в венской консерватории впервые был пополнен и с положительным успехом. Если бы еще и московская консерватория не выпускала актеров и актрис с дипломами, тогда можно было бы удовлетвориться и одним практическим преподаванием: для певцов и певиц этого было бы достаточно, но для актеров и актрис нужна другая подготовка.

Вот итоги моих личных наблюдений почти за целый год; я знаю, что они многим не понравятся. Что делать! Можно любить Москву, но сохранять петербургскую самостоятельность взглядов.

П. Боборыкин

18/30 ноября. Новое время, № 979.

Московский фельетон. <...> Несколько новостей из мира искусства. На обычном консерваторском спектакле пойдет «Евгений Онегин» с г-жой Климентовой и г. Зильберштейном в главных ролях. Не могу обещать наверное дать отчет об этой интересной вещи: трудно, очень трудно попасть в консерваторский спектакль «непосвященному» смертному, особенно если этот смертный заведомо не состоит в рядах курителей фимиама «просвещенному» начальству консерватории...

К. [Курепин А.Д.]

³ Спектакль учеников Московской консерватории, «Белая дама» Ф. Буальдьё, к именинам Н.Г. Рубинштейна 1877 года состоялся 10 декабря. Партию Джорджа Брауна исполнял тенор Тархов Дмитрий Васильевич (1853-?). В 1879 году он же пел басовую партию Зарецкого в ученической постановке «Евгения Онегина» 17 марта.

25 ноября/7 декабря. Русский мир, № 323.

Московские очерки. <...> Носятся слухи, что в начале декабря в день именин директора консерватории г. Рубинштейна, в виде обычного от учеников сюрприза имениннику, будет дана новая композиция г. Чайковского «Евгений Онегин». Я не решаюсь назвать это произведение оперой, да оно, сколько я слышал, и не имеет претензий быть таковой, не решаюсь, главным образом потому, что впредь до того момента, пока я не услышу оперы «Евгений Онегин», я не поверю возможности существования ее. Можно, конечно, представить изложенные в драматически-музыкальной форме сцены из «Евгения Онегина»; можно предположить известного рода связь между этими отдельными сценами; но предположить «Евгения Онегина» сценированного в оперном смысле слова, как хотите, почти невозможно.

Обычай ставить драматически-музыкальные произведения при посредстве учеников исполнителей — есть обычай хороший, и крайней полезности такого порядка вещей нельзя не отдать справедливых похвал. В сущности, откинув характер именинного сюрприза и всю чувствительную сторону дела, окажется, что в консерватории пойдет с учениками-исполнителями новое музыкально-драматическое произведение. Главными исполнителями будут, как говорят, г. Зильберштейн и г-жа Климентова. Обыкновенно, спектакль, устроенный в день именин г. Рубинштейна, служит как бы пробой спектакля, даваемого затем консерваторией в Малом театре; так, по крайней мере, оно было уже не раз, и очень может быть, что так будет с «Евгением Онегиным». Последнего, т.е. того, чтоб спектакль затем состоялся в форме публичного, хотя бы и по приглашениям, представления, нельзя не пожелать уже потому, что на спектакли консерватории попасть могут лишь люди интимного кружка, на спектакли же, даваемые консерваторией в Малом театре, имеют возможность попасть многие, а по отношению к «Евгению Онегину» в особенности, конечно, было бы желательно, чтоб не один интимный кружок знакомых г. Рубинштейна имел случай присутствовать на ученическом спектакле. Что касается до названных выше исполнителей, г. Зильберштейна и г-жи Климентовой, то с ними москвичи уже частью знакомы по прошлым спектаклям консерватории, ибо, если не ошибаюсь, в особенности г. Зильберштейн принимал в них весьма деятельное участие в течение уже не одного года; на сей раз консерватория даст услышать его как ученика, кончающего курс, как говорят, в мае месяце, и, следовательно, ждать, что в настоящее время он уже есть чуть-что не готовый для поступления на сцену певец.

А. С-з [А.И. Соколова]

Анатолий Ильич — Петру Ильичу. 7/19 декабря. Москва.

[л. 22 об.] <...> Не помню, писал ли тебе о том, что был у них, Панаевых, на вечере, причем Ал. В. пела сцену с письмом из Онегина. Ну уж, могу сказать, другой Татьяны такой нет, это уж верно! В последнюю субботу Ларош сказал мне и Модесту, [л. 23] что в Николин день будут исполнять в консерватории первое действие Онегина, причем объявил, что во вторник, если на телеграмму, посланную им для полного удостоверения этих слухов, будет ответ утверждающий постановку и исполнение Онегина в Николин день, он выезжает с курьерским [поездом]. Сгоряча и мы с Модестом решили ехать; но в понедельник пришла от Альбрехта телеграмма с возвещением, что полтора действия Онегина пойдут, но не [л. 23 об.] в среду, 6-го, а в субботу 9-го. Затем оказалось, что ни мне, ни Модесту ехать нельзя. Мне, потому что в понед[ельник] я обвиняю. Модесту потому что также в субботу и воскресенье нужно быть здесь, в Петербурге. Поедет ли Ларош, не знаю, не видел его с субботы. <...> [л. 23 об. вертикальная надпись поверх текста] Онегин раскупается как ни одна опера в России. [ГМЗЧ Ф. 1. Оп. 3. № 1063. А4 № 4767–4781, № 4763].

9/21 декабря. Биржевые ведомости, № 340.

Московские письма. <...> В недалеком будущем должен появиться отчет нашего московского отделения «русского музыкального общества». Пока отчет этот еще не отпечатан, я предлагаю его составителям поместить к нему в виде приложения все рекламы, которыми был почтен Н.Г. Рубинштейн в течение всего минувшего года. Сборник этот мог бы быть весьма любопытным. Все эти рекламы для наглядности можно было бы разбить на три рубрики, а именно: «г. Рубинштейн как музыкант», «г. Рубинштейн как директор консерватории» и наконец «г. Рубинштейн как частный человек». В разряд реклам последней рубрики вошли бы все поздравления «Моск[овских] Вед[омостей]» со днем ангела дорогого именинника «Николая Григорьевича», все сообщения об его приездах и выездах из нашей первопрестольной столицы, а также бюллетени о состоянии его драгоценного здоровья.

Александр Иванович Дюбюк, пользовавшийся когда-то известностью как сочинитель разных чувствительных романсов, открыл для того же г. Рубинштейна новую серию реклам, которые я предлагаю назвать «зоологическими рекламками». В них г. Рубинштейн для вящего величания уподобляется ретивому коню, а злосчастный г. Шостаковский ради окончательного посрамления низведен на степень рака с клешней. Почтенный сочинитель чувствительных романсов так и заявляет: «Сравнение Н.Г. Рубинштейна с г. Шостаковским

немыслимо. Это все равно, что “куда конь с копытом, туда и рак с клешней” («Моск[овские] Вед[омости]» № 298).

Не отнимая у г. Рубинштейна достоинств ретивого коня, я все-таки не понимаю, за что именно воспылил гневом г. Дюбюк? Несколько лет жил он где-то в полной неизвестности; об его существовании даже и музыканты забыли, и вдруг артист, переживший свою славу, выступает с публичным словом, для того только, чтобы заявить, что г. Рубинштейн перед г. Шостаковским все равно что конь перед раком. Г. Дюбюк возмущается, как смела одна из московских газет, говоря об открытии музыкальных классов Шостаковского, упомянуть, что г. Рубинштейн не позволял г. Шостаковскому давать публичные концерты «из опасения, что они сделают подрыв его известности». «Очень немудрено, замечает по этому поводу г. Дюбюк: что есть десятка два-три недоброжелателей г. Рубинштейна и вместе с тем охотников (?) до г. Шостаковского, которые злорадно распускают разные нелепости (?) для искусства».

Но позвольте спросить вас, почтеннейший Александр Иванович, благородно ли и «пользительно» для ли искусства извращать истину и называть нелепостью вполне основательные слухи? Я не принадлежу ни к числу «недоброжелателей» г. Рубинштейна, ни к числу «охотников» до г. Шостаковского, и пусть первый в деле музыки будет самый кровный скаковой конь, а второй — последний из последних раков, — я все-таки в деле известного вам «недоразумения», происшедшего между двумя этими музыкантами, не стану на стороне г. Рубинштейна. Сравнить их как музыкантов я не буду, так как г. Шостаковский только начинающий, а г. Рубинштейн уже вполне определившийся артист; но как общественных деятелей я не только буду их сравнивать, но в деле произошедшего недоразумения поставлю г. Шостаковского несравненно выше г. Рубинштейна. На стороне первого — право, на стороне последнего — самоуправство. А самоуправство еще более омерзительно, когда его придерживаются такие талантливые артисты как г. Рубинштейн.

Вы, г. Дюбюк, негодуете на те «нелепые» слухи, которые распускают разные «недоброжелатели» г. Рубинштейна, но кто же мешает г. Рубинштейну опровергнуть эти слухи и сообщить вполне «достоверные» обстоятельства, сопровождавшие выход из консерватории г. Шостаковского? Но г. Рубинштейн почему-то предпочитает молчать, а в виде своих телохранителей выпускает перед публикою то вас, г. Дюбюк, то других своих консерваторских опричников. Вот они-то и радеют за своего милостивца, не жалея ни сил, ни усердия.

Консерваторские опричники до того привыкли основывать свои мнения на личных связях и дружбе, что и в других не допускают возможности иметь беспристрастное мнение: осуждают их г. Рубин-

штейна, — значит чувствуют против г. Рубинштейна личную вражду; защищают г. Шостаковского, — это потому, что они с г. Шостаковским состоят в приятельских отношениях. Для консерваторских опричников личные отношения выше всего, — вот почему они и других на свой аршин меряют. Стоит какому-нибудь плохонькому музыканту попасть в ряды опричнины г. Рубинштейна, — и разом его имя муссируют всеми возможными способами: его рекомендуют как опытного учителя; его выдвигают как талантливого исполнителя; ему поют хвалебные оды во всех музыкальных рецензиях, находящихся почему-то в руках консерваторской клики; но если даже и талантливый артист не поладит почему-то либо с консерваторскими опричниками и выйдет из их среды, то такой дерзновенный немедленно предается лютой казни: он оказывается и бездарным преподавателем, и настолько плохим исполнителем, что его уподобляют раку сравнительно с остальными консерваторскими конями...

И горе этому опальному, если в литературе найдется хоть один голос, осмелившийся не согласиться с приговором консерваторской клики. Вся клика поднимется как один человек, и нет той нелепости, которой она не будет стараться провести и в печати, и в устной беседе. Относительно г. Шостаковского консерваторские опричники дошли до такого абсурда, что начали утверждать, будто бы все газетные по этому поводу статьи пишутся не иначе, как под диктовку опального музыканта. Привыкши сами петь с чужого голоса, они и в других не допускают самостоятельного мнения.

Но общественная деятельность консерваторских опричников — такая богатая тема, что когда-нибудь я поговорю об этом более подробно, а теперь, воспользовавшись тем случаем, что настоящие строки я пишу в день тезоименинства Николая Григорьевича, добавлю и от себя преподнести ему свое почтительное поздравление. Не далее как завтра в «Московских Ведомостях», по примеру прежних лет, непременно появится торжественное поздравление «дорогого именинника» с чувствительным описанием тех оваций, которые будут устроены виновнику торжества от воспитанников и профессоров консерватории. Будет сказано, что по этому торжественному случаю ликовала «вся Москва». Как один из москвичей, ликую и я, посоветовав «дорогому имениннику» хотя немного сдерживать своих не по разуму усердных опричников и пожелав ему, оставаясь по-прежнему талантливым музыкантом, быть более беспристрастным к другим также талантливым артистам и не гнать их, не стесняясь в средствах, из консерватории, подобно тому, как были изгнаны гг. Венявский, Шостаковский, Бродский и иные прочие, которых я перечислять теперь не стану.

А. Л. [А.П. Лукин]

Юргенсон — Чайковскому 13/25 декабря.

Ларош здесь. Он приехал для *Онегина*, но напрасно, ибо я тебе писал, что Климентова получила свои правила [regula лат., дословно правила; здесь менструация] и петь не могла. Ларош просто придирается к случаю, чтобы пожуировать на счет Краевского и добродушных москвичей. Он остановился в Славянском базаре в 1-м этаже и разыгрывает из себя фон-барона [ЧЮ1: 83].

14/26 декабря Русская правда, № 75.

Московские очерки. «Евгений Онегин», новая опера П. Чайковского.

В предыдущем фельетоне, разбирая 4-ю симфонию г. Чайковского, мы говорили, что на всех его сочинениях лежит опечаток спешности, торопливости работы и виден недостаток критического к ним отношения. Новая опера г. Чайковского, написанная уже после симфонии, не только как нельзя более подтверждает эту мысль, но дает право прийти к заключению, что указанные недостатки этого плодовитого композитора, с каждым новым произведением, выступают все резче и резче.

Небрежность, с которой он отнесся к своей опере «Евгений Онегин» — изумительна; трудно поверить, чтобы молодой композитор, написавший несколько весьма хороших партитур и от которого впереди можно ожидать еще лучших, решился выпустить в свет сочинение с такими крупными недостатками, какие мы видим в этой опере. Мы далеко не принадлежим к числу тех критиков, которые с упоением стараются отыскивать в разбираемых сочинениях непременно дурное; совсем наоборот: мы с удовольствием говорим о хороших произведениях, а разбираем дурные, [что] по нашему мнению, составляет неприятную сторону критики.

Так как опера «Евгений Онегин», вероятно, не будет поставлена на сцене Мариинского театра и потому быть может не представится другого более удобного случая для ее разбора, а между тем, это крупное произведение наиболее деятельного из современных русских композиторов и притом же пользующегося наибольшим успехом, то и нельзя поговорить об этой опере несколько подробнее, чем вообще принято в библиографических очерках. Прошло то время, когда на либретто оперы смотрели как на нечто, стоящее на последнем плане, служащее только поводом исполнять музыку на сцене. В настоящее время, как сами композиторы, так и публика, сделались в этом отношении несравненно требовательнее, и опера должна иметь своей основой не какое-нибудь пошлое безграмотное либретто, как в большей части итальянских опер, но либретто сценическое, хорошо составленное, имеющее интерес само по себе

как драматическое художественное произведение. Выбор г. Чайковским сюжета для новой оперы доказывает его стремление к хорошему, интересному либретто; но неизвестный составитель этого либретто ухитрился выкроить из гениального сочинения Пушкина нечто, поражающее своею антихудожественностью, пошлостью и бессмыслием.

На заглавном листе фортепианного переложения «Евгения Онегина» обозначено, что это «лирические сцены», следовательно мы не вправе требовать от всего произведения общей цельности, законченности, и можем ожидать этого только от отдельных сцен. Эти «лирические сцены» разделены наподобие оперы на три действия; в первом акте — три картины, в остальных — по две; каждая картина делится на нумера, из которых некоторые опять названы сценами. Как видит читатель, в этом подразделении какая-то неурядица; «Евгений Онегин» назван лирическими сценами, а между тем третируется наподобие оперы.

Действующие лица те же, что и у Пушкина, т.е. Онегин (баритон), Ленский (тенор), семейство Лариных, состоящее из матери (меццо-сопрано) и двух дочерей: Татьяны (сопрано) и Ольги (контральто) и няни (меццо-сопрано), остальные лица второстепенные, об них упомянем впоследствии. Для большего удобства при разборе либретто будем говорить о каждой картине отдельно.

Первая картина 1-го акта в саду у Лариных. Татьяна и Ольга поют за сценой; старуха Ларина с няней варит варенье и вспоминает о старине!

Как я любила Ричардсона!
Не потому, чтобы прочла,
Но в старину княжна Алина,
Моя московская кузина,
Твердила часто мне о нем.
Ах Грандисон! Ах Ричардсон!
Ведь он был славный франт,
Игрок и гвардии сержант.

Читатель видит, что составитель либретто целиком взял стихи Пушкина, переименовав местоимение *она* на *я*, и несколько не подумал, что ироническое отношение Пушкина к Лариной в ее устах полнейшая нелепость.

Далее еще лучше: отрывки пушкинских стихов перебиты самым курьезным способом и притом разделены между разговаривающими старухами. Непосредственно после выписанных стихов поют: *Ларина* — «как я была всегда одета»; *няня* — «всегда по моде и к лицу»;

Ларина — «но вдруг без моего совета»; *няня* — «свезли внезапно нас к венцу» и т.д. Затем выхвачено у Пушкина двустишие:

Привычка свыше нам дана,
Заменой счастья она.

И на эту фразу написан дуэт Лариной и няни, повторяющих двустишие ровно семь раз.

Невежественное, бесцеремонное, если не сказать, наглое обращение со стихами гениального поэта. По окончании дуэта приходят крестьяне, жалуясь на измученность от работы и забот; Ларина предлагает им веселиться и заставляет их петь и плясать. Удивительная логическая последовательность. Нужны были на сцене хор и танцы и лучшего для того способа не нашли.

На балкон выходят дочери Лариной: Татьяна, с книгой в руках, тотчас же заявляет, что любит мечтать, а Ольга, в длинной арии, излагает целый анализ своего характера, относясь к себе совершенно объективно и выказывая свои способности к рефлексии. Как это все естественно и правдоподобно!

Приезжают Онегин и Ленский; переполох хозяев; Татьяна хочет убежать, мать ее удерживает. Ленский рекомендует Онегина, он раскланивается; хозяйка рекомендует ему своих дочерей, Онегин опять кланяется; Ларина заявляет, что пойдет хлопотать по хозяйству и скоро вернется. Неужели и это «лирическая сцена», и для чего она понадобилась композитору? Далее следует замечательный по нелепости эпизод; он так хорош, что нельзя не выписать, не нарушая всей его прелести. На сцене сопрано, контральто, тенор и баритон, — как не написать квартет! И вот герои оперы выстраиваются в ряд у рампы и поют одновременно:

Татьяна. «Я дождалась, открылись очи! я знаю, знаю, это он! увы теперь и дни и ночи, и жаркий одинокий сон наполнит образ милый» и т.д.

Ольга. «Ах, знала, знала я, что появление Онегина произведет на всех большое впечатление и всех соседей развлечет; пойдут догадка за догадкой, все станут толковать украдкой, шутить, судить не без греха и Тане прочить жениха!»

Ленский. «Да та, которая грустна и молчалива, как Светлана. Ах, милый друг, волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой, как мы взаимной *разнотою*».

Онегин. «Скажи, которая Татьяна? мне очень любопытно знать. Неужто ты влюблен в меньшую? Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт! В чертах у Ольги жизни нет, точь-в-точь в Вандиковой

мадонне! Кругла, красна лицом она, как эта глупая луна, на этом глупом небосклоне»

Можно ли так извращать и так комкать вместе пушкинские стихи, выхваченные наудачу из разных мест поэмы, — и это не единственный пример, в этом же роде сделано почти все либретто. Не дурна также приписка в конце квартета: «Онегин довольно бесцеремонно рассматривает Таню, которая стоит, опустив глаза в землю, потом подходит к ней и занимается разговором». Не правда ли, хорошенькая «лирическая сцена».

Затем герои оперы попарно гуляют в саду, наподобие сцены во 2-м акте Фауста Гуно. Ленский изливает перед Ольгой свои чувства в стихах, подобранных вышеуказанным способом (с переменной местоимения). Онегин ходит около Татьяны и поет, — как бы выдумали, читатель, что? не более, не менее, как первые восемь строк начала поэмы Пушкина: «Мой дядя самых честных правил» и т.д. Мог ли думать Пушкин, что когда-нибудь на эти слова ухитрятся написать музыку? Вы, может быть, не верите, читатель? Загляните в печатное фортепианное переложение оперы.

Во второй картине 1-го действия известный разговор Татьяны с няней и письмо к Онегину; эта картина вышла недурно, почти слово в слово по Пушкину. Но вот в чем курьез: обыкновенно в двух картинах одного и того же действия помещаются две сцены, происходящие одновременно или следующие непосредственно одна за другой, но в разных местах и потому требующие перемены декораций. Следовательно, мы можем заключить, что Татьяна г. Чайковского пишет письмо Онегину тотчас же после его отъезда, и их объяснение в саду происходит немедленно, по получении письма Онегиным, так как эта сцена составляет третью картину 1-го же действия. Эта картина также составлена близко по Пушкину, он перед самой сценой объяснения Онегина с Татьяной, последняя поет несколько жесточких по содержанию фраз, а в конце объяснения, вследствие выпуска нескольких стихов, вышла маленькая безделица, конечно, ничтожная в сравнении с теми громадными пошлостями, на которые мы указывали выше.

Во втором действии — бал у Лариных (1-я картина) и дуэль (2-я картина). На балу Ленский, взбешенный ухаживанием Онегина за Ольгой, заводит сначала неприличную сцену со своей невестой, а потом настоящую брань с Онегиным. Переполошенные хозяева и гости присоединяют свои голоса к ссорящимся и составляют громаднейший ансамбль, в продолжении которого Онегин продолжает браниться с Ленским, а хор гостей и барыни-солистки повторяют бесчисленное число раз: «Вот скандал! Кровь в мужчинах горяча, они решают все сплеча, сейчас же и драться готовы!» В конце ансамбля

Онегин и Ленский вступают в рукопашную, но к сожалению, их разбирают, они расходятся, а гости хором кричат: «Держите, держите, держите!» прелестная «лирическая сцена». Быть может, вы, читатель, не верите? Загляните в фортепианное переложение оперы.

В сцене дуэли Онегин и Ленский стоят друг против друга и поют дуэт:

Враги! Давно ли друг от друга
Нас жажда крови отвела?
Давно ли мы часы досуга,
Трапезу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Мы друг для друга в тишине
Готовим гибель хладнокровно.
Не засмеяться-ль нам, пока
Не обагрилась рука,
Не разойтись полюбовно?
Нет! Нет! Нет!

Т.е. стихи Пушкина с легкими изменениями и с перестановкой местоимения *они* на *мы*. Как хороша эта строфа у Пушкина, так неуместна, неправдоподобна и глупа она в опере.

Третье действие, картина 1-я, бал в богатом барском доме в Петербурге; музыка играет польский, по окончании которого герой оперы г. Чайковского выходит на авансцену и поет стихи Пушкина из восьмой главы поэмы о том, что делал Онегин после дуэли с Ленским; хор гостей также поет стихи оттуда же. Входит Татьяна с мужем, гости кричат фортиссимо: «Княгиня Гремина! смотрите! смотрите!» Когда супруги Гремины уезжают, Онегин опять поет нелепый сброд стихов; нельзя не указать, как в этом месте оперы с либреттистом и с композитором случилось прекурьезное обстоятельство: Дело вот в чем: во 2-й картине 1-го действия Татьяна, перед письмом к Онегину, поет:

«Пускай погибну я, но прежде
я в ослепительной надежде
блаженство темное зову,
я негу жизни узнаю.
Я пью волшебный яд желаний,
меня преследуют мечты!
Везде, везде передо мной
мой искуситель роковой!»

В конце первой картины 3-го действия ариозо Онегина:

«Пускай погибну я, но прежде,
я в ослепительной надежде
вкушу волшебный яд желаний,
упьюсь несбыточной мечтой.
Везде, везде он *предо мной*
образ желанный дорогой»

Как сходны в воззрениях и даже в способе выражения девочка Татьяна и скептик Онегин. К довершению сходства, мелодия обоих выписанных мест одна и та же, и как нарочно, своею банальностью резко обращает на себя внимание. Замечательно бесцеремонное отношение к делу.

Последняя картина в гостиной князя Гремина. Татьяна плачет над письмом. Входит Онегин и т.д. Начало сцены по Пушкину — сохранена большая часть его стихов, но также примешано немало вздору. Конец совершенно неожиданный: после известных слов Татьяны: «я буду век ему верна», она не уходит, как у Пушкина, а садится. Онегин приступает все настойчивее и настойчивее и несет ужасную чепуху; Татьяна хочет ему вторить. Ободренный Онегин «хочет ее увлечь» (подлинные слова в опере), «она в величайшем волнении старается высвободиться из его объятий. Наконец она начинает изнемогать в борьбе». Пикантная картина. — Продолжаем выписку из текста оперы: «Входит князь Гремин; Татьяна [увидев его испускает крик и] падает в обморок, к нему в объятия. Князь делает Онегину повелительный знак удалиться». Торжественная картина! Онегин с криком: «Позор! тоска! О жалкий жребий мой!» убегает. Занавес падает.

О жалкий жребий гениального произведения Пушкина, подвергнутого такому постыдному искалечиванию, на 48-м году после своего появления в свет; жалкий жребий композитора, сочиняющего оперу на такой нелепый текст; жалкий жребий учеников и учениц московской консерватории, обреченных, как слышно, исполнять эту оперу публично.

Переходя к разбору музыки «Евгения Онегина», мы видим такое же безалаберное отношение к искусству. Вся опера, за весьма немногими исключениями, производит такое впечатление, как будто г. Чайковский и в мыслях не имел написать что-либо достойное его таланта, а писал, что называется, «спустя рукава», все, что подвернулось под перо, в какой-то уверенности, что все сойдет с рук.

Достоин сожаления, что в этой опере много сцен, написанных исключительно мелодраматическим речитативом, в ней заметно

стремление к тому направлению, в котором написаны, например, «Каменный гость» Даргомыжского, «Борис Годунов» г. Мусоргского и «Анжело» г. Кюи, но как в этих операх все талантливо, естественно и правдиво, так в «Евгении Онегине» — наоборот, г. Чайковский вообще мало способен к оперной музыке, а к речитативам — в особенности, это, положительно, его слабая сторона. Декламации у него как бы не существует, со словом он общается беспощадно, что уже доказывает самое либретто его оперы. Мы не знаем у него ни одного действительно хорошего речитатива, который хотя бы сколько-нибудь характеризовал фразу и усиливал ее выражение, который указывал бы исполнителю на правильную, хорошую декламацию; напротив, его речитативы совершенно убивают слово и крайне стесняют певцов и певиц, заставляя их произносить фразы самым невозможным образом. К этому еще следует прибавить, что у г. Чайковского все речитативы очень однообразны и отнюдь не красивы.

Сознавая, очевидно, свою слабую сторону в речитативной музыке, автор «Евгения Онегина» придерживается также другого, совершенно противоположного направления и пишет формальные арии и ансамбли и как видно питает к ним особую симпатию. Первая картина оперы более других изобилует такими формальными номерами; она начинается дуэтом Татьяны и Ольги, в роде дуэтов Глинки, в эпоху его дилетантства в музыке. К этому дуэту присоединяются старуха Ларина и няня и образуют квартет, в котором независимо от его плохой музыки, очень нехорошо ведены голоса. В большей части ансамблей, г. Чайковский ведет голоса или параллельными терциями и секстами, или заставляя голоса повторять музыкальную фразу и даже слова только что пропетые другим голосом, в то время, когда этот последний паузирует, — это и безвкусно и однообразно, но зато это самые простейшие и легчайшие способы ведения голосов.

Оба хора крестьян в этой картине не хороши; в них видно стремление к русскому народному характеру (второй даже написан на русскую народную песню), но характер этот далеко не выдержан.

Небольшая ария Ольги в том же характере, как и выходные сопранные арии в других операх г. Чайковского: «Опричник» и «Кузнец Вакула»; довольно красив аккомпанемент в средней части этой арии. Квартет Татьяны, Ольги, Онегина и Ленского тоже не хорош; опять в нем самая примитивная грубая имитация в голосах и нелепое топтанье голосов на одной ноте. Следующее затем ариозо Ленского — лучший номер этой картины, в нем есть некоторые красивые детали, оно довольно прочувствовано и не лишено теплоты, но к сожалению, аккомпанемент крайне беден и однообразен.

Все остальное в этой картине, все речитативные сцены ниже посредственности и не только не служат для связи между отдель-

ными законченными нумерами. Но даже самое появление их, после одного из таких нумеров, поражает грубостью своего вступления. Как на образец речитативов нелепых, неестественных, некрасивых и неловких можно указать на речитатив Лариной — «ну ты, моя вострушка»... (сцена № 4). Как на пример речитатива мелодического, но в высшей степени банального, укажем на монолог Онегина: «Мой дядя самых честных правил» и т.д. и особенно его конец.

Заметим, первый речитатив Татьяны, при появлении ее на балконе, о том, что она склона к мечтательности; в аккомпанементе этого речитатива проведена музыкальная характеристика Татьяны, которая встречается почти везде, где она поет до замужества. На этом построено все оркестровое вступление оперы, которое по музыке недурно, но далеко не самостоятельно, оно так близко напоминает одну из тем оперы «Кавказский пленник» г. Кюи, введенную им также и в увертюру этой оперы, что можно подумать, что это заимствование.

Ночную сцену Татьяны с няней, если не быть очень требовательным, можно признать значительно удачнее предыдущего; здесь попадаются даже весьма сносные речитативы. Рассказ няни довольно характеристичен и его музыкальные фразы употреблены г. Чайковским и в других местах для сопровождения речитативов няни.

Сцена письма начинается небольшим ариозо: «пускай погибну я» и т.д., музыка которого замечательно груба и банальна и, что всего удивительнее, что именно она повторена г. Чайковским в последнем акте, в ариозо Онегина, на что мы уже указывали. Нельзя не удивляться такому безвкусию автора и его неразборчивости в употреблении музыкального материала. Далее в этой сцене есть недурные детали, но вообще музыкой она довольно бедна и оставляет желать очень многого.

По окончании письма, Татьяна, как указано в тексте оперы, «подходит к окну и отдергивает занавеску. В комнату быстро врывается свет». Чайковский, вероятно, для изображения музыкой смены тьмы светом, проводит последовательную модуляцию в 10-ти тактах анданте тремоло струнных из g-moll, считаемого мрачной тональностью в c-dur — тональность светлую. Затем в оркестре изображен пастушеский рожок, но так, что это скорее напоминает игру на лютне в опере «Мейстерзингеры» Вагнера, а деревенского пастуха узнаем в этой музыке только благодаря словам Татьяны; в сцене передачи письма няне до некоторой степени красива просьба Татьяны; оркестровый же конец сцены, долженствующий, вероятно, изображать душевное состояние героини, совсем плох, так как не представляет ничего, кроме ряда аккордов, что далеко не музыка.

В 3-й картине женский хор «Девицы-красавицы» довольно мил, но опять беден музыкой, с мизерным аккомпанементом; если срав-

нить этот хор с двухголосной песенкой на те же слова Даргомыжского, то все преимущества на стороне последней, несмотря на более обширные замыслы г. Чайковского. Ария Онегина (объяснение в саду), как кажется, по намерениям автора, должна была быть проникнутой благородством, но в ней нет ничего, кроме тяжеловесности и монотонности.

Большую часть бала у Лариных занимает вальс, до того сухой, бесцветный и безвкусный, что в сравнении с ним вальс из оперетки «La fille de madame Angot»⁴ значительно изящнее и красивее. Вальс г. Чайковского обставлен самым курьезным образом; к нему присоединены хоры: общий хор гостей, хор «пожилых помещиков», хор маменек, хор барышень и, под звуки того же вальса Онегин поет свои желчные фразы (черта, заимствованная у Верди) и во всем этом столько безвкусия, небрежности, формальности, что следующие за вальсом французские куплеты Трике, сами по себе ничтожные, написанные в подражание куплетам XVII–XVIII столетий, составляют отрадное явление, в них, по крайней мере, проглядывает хотя какой-нибудь вкус. Мазурка тоже недалеко ушла от вальса и хотя бы в ней была какая-нибудь доля шикю или веселья, вся она какая-то кислая, скучная. Под звуки мазурки начинается у Онегина с Ленским ссора, переходящая в описанный выше скандал, который составляет предмет громадного финала с хором и ансамблем всех действующих лиц. Финал этот — образец самой нехорошей, грубой, шаблонной музыки; так писать может только композитор, махнувший рукою на искусство и убежденный, что все сойдет, что ни напиши.

Сцена дуэли лучшая часть оперы, за исключением речитативов. Небольшая оркестровая постройка [так] весьма хороша, насколько можно судить по фортепианному переложению; нет сомнения, что в оркестре она еще лучше. Ария Ленского очень поэтична, задушевна, тепла и была бы вполне прелестна при более богатом и разнообразном аккомпанементе; но она несколько испорчена казенными, избитыми музыкальными фразами на словах: «сердечный друг, желанный друг» и т.д. с каденцией в итальянском вкусе: «я твой» — фермата — «супруг». Следующие речитативы неестественны, натянуты, а дует, кроме педали, на которой он построен, не представляет ничего интересного.

Бал в Петербурге открывается большим, широко задуманным полонезом, о котором как произведении оркестровом, по фортепианному переложению, заключения не даем. Речитативы же Онегина

⁴ *La fille de madame Angot* («Дочь мадам Анго») — оперетта Ш. Лекока; премьера ее состоялась в Париже в 1872 году.

и хор гостей, при всей их музыкальной бессодержательности, неловкости и безвкусицы, образец самого беспощадного обращения со словом. Ария князя Гремина (мужа Татьяны) и по тексту и по музыке сухая, опять-таки бессодержательная риторика. Нельзя не указать на мелодию этой арии, которую некоторые могут быть найдут певучей; она начинается фразой из пяти нот гаммы, расположенных подряд, затем, после такта паузы, та же фраза повторяется тоном выше, и эти гаммообразные фразы повторяются в арии, в голосе и аккомпанементе ровно 12-ть [так] раз. Предоставляем судить, насколько может быть хороша ария, имеющая подобную основу. Пропускаем ничтожную сцену представления Онегина Татьяне и ариозо Онегина, в которое вставлена та самая грубая мелодия, что и в ариозо Татьяны перед ее письмом, на что уже было указано, и переходим к заключительной сцене с мелодраматическим концом позорного изгнания Онегина.

Интерес этой сцены заключается в том, что она задумана в том же направлении, как написан, например, «Каменный гость» Даргомыжского, т.е. для этой сцены Чайковский отрезил от законченных номеров и написал ее сплошным мелодическим речитативом, но главного условия хороших речитативов — выразительной декламации, в ней нет, и к тому же эта, в высшей степени поэтическая у Пушкина, сцена сопровождается музыкой весьма жиденькой, дешево скомпанованной кое-как. Возьмем, например, слова Татьяны: «Онегин, я тогда моложе, я лучше кажется была» и т.д.; можно ли поверить, что это поется на те же гаммообразные фразы, так надоевшие в арии Гремина, но здесь они повторяются бесчисленное число раз, с очень незначительными изменениями, на трех с половиною страницах убористой печати. В этом роде ведена вся сцена; известная фраза Татьяны: «но я другому отдана и буду век ему верна» переменена. Конечно, с ущербом для нее, на следующую: «Я отдана теперь другому, моя судьба уж решена, я буду век ему верна». Уважительных поводов к этой перемене не видно; еще можно было бы ее оправдать необходимостью для размера закругленного нумера, но эта фраза написана речитативом на нотах дробленного аккорда, а нужды в указанной перемене не было никакой. Особенно не хорошо, даже пошловато, звучат слова «я буду век ему верна», с избитой каденцией, и последняя фраза Онегина перед его побегом со сцены.

Кончаем разбор «Евгения Онегина» с тяжелым чувством. Прискорбно указывать на капитальные недостатки в большом произведении талантливого композитора, от которого мы вправе ожидать несравненно лучшего. Все несчастье г. Чайковского, в его как бы мании, выпускать в свет наибольшее количество произведений, что не дает ему возможности заботиться о их качестве, относиться

к своему творчеству критически; не дает ему времени продержаться рукописи в портфеле, исправлять их, переделывать, пополнять и отдавать в печать уже по произведении в надлежащий вид, достойный его талантности.

Т.

Чайковский — Мекк 15/27 декабря. Флоренция.

Я получил письмо от Юргенсона, в котором он сообщает мне музыкальные известия Москвы. <...> 6-го декабря должны были идти в виде обычного ежегодного сюрприза полтора действия моего Онегина, но по болезни певицы, исполняющей роль Татьяны, представление отложено до сегодня, 16-го. Юргенсон слышал, что певица эта сверх всякого ожидания оказалась очень хороша и на репетициях приводила всех в изумление: никто не ожидал этого. Мужчины, в особенности Ленский, плохи. Рубинштейн в разговоре с Юргенсоном отозвался об *Онегине* очень восторженно и сказал, что это лучшая моя вещь [ЧМ 2: 395].

Чайковский — Юргенсону 18/30 декабря. Париж.

Сегодня я получил от тебя два газетные отзыва обо мне. Пожалуй-ста, голубчик, никогда не трудись посылать мне [далее зачеркнуто: провальные] хвалебные статьи на мой счет, ибо если мне на что плевать, так это на газетные рецензии как хвалебные, так и ругательные. И те и другие по большей части вздорные и, в сущности, всегда меня несколько раздражают: и хвалят глупо, и ругают глупо [ЧЮ 1: 85].

16/28 декабря Новое время, № 1007.

Московский фельетон. <...> До меня доходят новые сведения об ученическом спектакле в нашей консерватории. Как вы уже знаете, пойдет «Евгений Онегин» Чайковского. Репетиции начались и партии распределены таким образом: Онегин — баритон, Ленский — тенор (Зильберштейн, которого после войны печати против консерваторских крестин, уже не зовут больше Серебряковым), муж Татьяны — бас; Татьяну поет г-жа Климентова. Первая сцена оперы не отличается особой поэзией: Ларина прозаически варит варенье, но, говорят, все-таки опера выходит как следует, — с дуэтами, трио, ансамблями и пр. В партитурном тексте есть вставки, но тем не менее, он очень близок к оригиналу.

Вот пока и все об «Евгении Онегине» <...>

К. [Курепин А.Д.]

Анатолий Ильич — Петру Ильичу, 23 декабря.

[л. 36 об.] <...> Распространился слух, что у М-те Абаза будут исполнять, без сцены и оркестра, всего Онегина. Татьяна — Панаева, Ольга — Лавровская, Онегин Прянишников, Няня — сама Абаза, кто Ленский не знаю. Ты знаешь, что три года тому назад я бывал у Абазихи. Явиться к ней теперь, после того, что я не делал ей визит два года как-то совестно и вот я в расчете на протекцию м-те Веригиной⁵ решился быть у [л. 37] нее во вторник непременно.

Оказалось, что она в [соре] с Абазихой и что взять на себя протекцию у Абазихи не может. После долгих просьб я спел «Нет только тот»; успех был громадный. Никто не хотел верить, что я петь не учился [ГМЗЧ Ф. 1. Оп. 3. № 1063. А4 № 4767–4781, № 4763].

Анатолий Ильич — Петру Ильичу 25 декабря.

[л. 39] <...> Пятница 22 декабря [л. 40] По ее [А.В. Панаевой] словам первая репетиция Онегина должна была быть на следующий день. Аккомпанировать будет Константин Константинович. — Ленского поет Исакович или Лодий. [л. 40 об.] Алек[сандра] Вал[ериановна] просила меня заехать к ней как-нибудь на днях и вместе написать тебе письмо с просьбой разъяснить некоторые подробности исполнения ее роли. Не откажи, Петруша» [ГМЗЧ Ф. 1. Оп. 3. № 1063. А4 № 4767–4781, № 4763].

28 декабря/9 января Петербургский листок, № 256.

Божок московской консерватории Н.Г. Рубинштейн

В одной из предыдущих статей, говоря о петербургской консерватории, я, между прочим, указывал на странное, дикое, непоэтическое отношение директора ее, К.Ю. Давыдова, к своим собратям-артистам. Теперь оказывается, что директор московской консерватории Н.Г. Рубинштейн чуть ли не превзошел нашего пиетерского воротилу музыкального дела.

Московский корреспондент «Бирж[евых] вед[омостей]» рассказывает о некоторых милых выходках этого артиста, — выходках, достаточно ярко обрисовывающих взгляд Н.Г. Рубинштейна как на своих собратьев по искусству, так и на публику и на консерваторию.

Как увядающая красавица, но желающая еще производить впечатление на своих поклонников, умышленно окружает себя женщинами некрасивыми, дабы резче выделяться самой; так почтенный директор московской консерватории (разумеется, с этой же целью)

окружил себя такою плеядой бездарностей, что действительно блещет и все еще производит фурор. Гордый своим превосходством, он не знает себе удержу и не может выносить, чтобы в его присутствии кто-либо из артистов удостоился особого внимания и одобрения публики. Пожалуй, ведь москвичи могут так избаловаться, что чего доброго додумаются, что не все то золото, что блестит, ну и слава Николая Григорьевича померкнет.

В четверг, 14 декабря, в зале российского благородного собрания происходила репетиция концерта «Русского музыкального Общества». Так как на самые концерты попасть очень трудно, то многие из московских музыкантов и артистов русской оперы посещают эти репетиции. В этот день должен был играть г. Венявский, и поэтому на репетиции собралось таких посетителей более обыкновенного.

После игры г. Венявского в среде слушателей (артистов) раздалась аплодисменты. Кажись бы, ничего нет удивительного, что музыканты-москвичи вздумали приветствовать таким образом талантливого приезжего виртуоза. Но г. Н. Рубинштейн взглянул на это не так. Он счел за личное оскорбление такое приветствие таланта в его присутствии и, не долго думая, расправился с озорниками. «Господа», закричал он на всю залу, «объявляю вам раз навсегда, что с сегодняшнего дня без билетов никто на репетицию допускаться не будет!»

Поделом, господа, не затевайте; что хоть вы и артисты, а аплодировать можете только г. Рубинштейну — вот вы и наказаны; может быть, вы и сердитесь на это, да двери-то «Русского музыкального Общества» во время репетиций для вас закрыты отныне навсегда. Теперь вы будете знать по крайней мере, с кем дело имеете. А по-моему вся вина ваша в том, что вы не аплодировали Николаю Григорьевичу после его слов. Может быть, он только этого хотел, и великодушно простил бы вас.

Впрочем, вы, вероятно, уж успокоились, так как г. Рубинштейн на другой же день показал, что с вами он поступил еще довольно снисходительно, потому что вы хоть *маленькие*, в сравнении с ним, но все же артисты; ну, а вот с публикой уж он вовсе не постеснялся и дал полный простор своему гневу.

На следующий день, в той же зале собрания, происходил концерт «Русского музыкального Общества». После игры г. Венявского начались вызовы. Г. Венявский вышел раз, два, — вызовы продолжают, но г. Венявский не появляется. Говорят, что он был так болен, что не мог выйти к публике. Прямой обязанностью распорядителя было объявить об этом публике. Но у г. Рубинштейна на все свой особенный взгляд. «Стану, мол, я еще объясняться с публикой. Я просто прикажу ей молчать, ну и замолчит». И вот в самый разгар вызовов

⁵ Княгиня Мария Ивановна Голицына (урожд. Похвиснева, 1816–1896, во втором браке Веригина).

г. Н. Рубинштейн вбегают на эстраду и из всех сил начинает стучать внушительно по пюпитру дирижерскою палкою. Небольшой отдых и вновь стук палкою еще громче прежнего... Публика смолкла. Изобретатель нового способа усмирения постучал еще и удалился. Затем концерт шел своим чередом. Но хороша и публика! Впрочем, она уже привыкла к выходкам г. Н. Рубинштейна. Он и не такие штуки отмачивал с ней. А жаль, следовало бы проучить хоть раз, может быть, спеси-то и поубавилось у Николая Григорьевича.

Если Н. Рубинштейн так обращается с публикой и артистами, то можно себе представить, каково его обращение с учениками консерватории?! Воображаю я, что творится в этом храме искусств? Если дирижерская палочка г. Рубинштейну служит для усмирения публики, то ничего нет мудреного, что в стенах консерватории она получает еще большее применение, и пожалуй, чего доброго, гуляет по спинам несчастных учеников.

Кстати о дирижерской палочке. Из-за нее вышел маленький скандал. Дело в том, что обыкновенно, в день тезоименинства Николая Григорьевича ему обыкновенно подносился именной пирог, состоящий из спектакля, в котором принимали участие ученики консерватории. По заведенному порядку ученическими спектаклями в этот торжественный день всегда дирижировали не профессора, а ученики-же консерватории. Так и в нынешнем году дирижировать оркестром должен был один из учеников, некто г. К... Он провел все репетиции музыкальных сцен г. Чайковского из «Евгения Онегина», и спектакль совсем был готов к постановке; но в это время ученикам консерватории пришла в голову несчастная мысль преподнести своему товарищу г. К. дирижерскую палочку.

Таковые преподнесения бывали и прежде, и никто ничего предосудительного в этом не видел; но нынче почему-то взглянули иначе на это преподнесение, и в виде наказания с г. К. был снят сан дирижера. Место его заступил профессор г. Танеев.

Ученики, понятное дело, совершенно справедливо оскорбились и отказались от участия в спектакле.

Ни увещевания г. Альбрехта, ни даже сам г. Н. Рубинштейн ничего не могли поделать. И спектакль не состоялся.

Интересно знать, какое *новое усовершенствованное* наказание придумает для своих непокорных учеников мудрый г. директор московской консерватории — этот новый *аркадский принц*, так прекрасно изображенный в одном из последних номеров «Будильника»?

Музыкальный классик

31 декабря /12 января Голос, № 360.

Музыкальные очерки. «Дон Жуан» у итальянцев. «Евгений Онегин» в консерватории. Концерт в квартетный вечер; г. Генрих Венявский; два слова о Свендсене и Сен-Сансе; Новая пьянистка в Петербурге.

В последнее время ученики Московской консерватории (певцы-солисты, хор и оркестр) разучивали первые полтора действия новой оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Узнав день предполагаемого спектакля, я, несмотря на то, что предстояло исполнение лишь отрывка, не вытерпел и поехал в Москву; в Москве же узнал, что спектакль отложен на одну неделю, а через три дня будет генеральная репетиция. Я решил остаться и приглядеться к музыкальной жизни «сердца России», тем более, что предыдущая моя поездка пришлось в самом начале осени, когда не было ни итальянской оперы, ни концертов музыкального общества. В день приезда я отправился в итальянскую оперу и был приятно поражен простором, уединением и прохладой, царствовавшими в Большом театре. Кроме дежурного полицейского офицера и меня, в зале было крайне мало слушателей; немного недоставало, чтоб во мне родилась сладкая иллюзия, что спектакль давался лично для меня, в ознаменование моего приезда. Говоря без шуток, если б судить только по этому вечеру (дело было в субботу, шел «Маскарад»), то было бы очень трудно дать себе отчет в том, какая цель руководила казенным управлением, когда оно завело в Москве итальянскую оперу. Русская опера процветала: публика приняла своих петербургских гостей более чем сочувственно; представления давно известных опер, со старою скудною постановкою, с оркестром, худо управляемым, давали сборы блестящие, нередко при бенефисных ценах. Дирекции захотелось «от добра добра искать» и в результате получился пустой театр.

Впрочем, я видел в этот вечер изнанную сторону дела; есть также лицевая. В бытность мою, в Москве гостили также г. Мазини, г-жа Салла, г-жа Альбани; все трое пользуются общею любовью, особенно г. Мазини. На следующий же день многочисленная и нарядная публика залила собою красивую, белую зрительную залу, столь часто осужденную на безлюдье. Был бенефис г. Бевиньяни, дирижер итальянской и (с нынешнего года) отчасти также русской оперы. Почтенный капельмейстер этот пользуется в Москве громадною популярностью и в виденный мною спектакль получил не только массу цветов, но и два или три ценные подарка. Давали «Дон-Жуана» с некоторыми пропусками и четвертое действие «Гугенотов». В «Дон-Жуане» — г-жа Альбани (Церлина); в «Гугенотах» — г. Мазини и г-жа Салла; отсюда наплыв публики. Не скажу, однако, чтоб обе примадонны произвели на меня чисто-художественное впечатление. Г-жа

Альбани, с своим чистеньким и сладким голосом, пела бы очень хорошо, если б не привычка любоваться своими нотками, вытягиваемыми до последней возможности. Г-жа Салла, старательная и миловидная, играла до того кокетливо, что придала трагическому действию характер почти опереточный; притом, по свойству голоса, она гораздо более певица *genre léger*, чем драматическая. Как часто со мною случается, я в этот вечер почти во всем расходился с публикою; только блестящий успех г. Падилла в роли Дон-Жуана меня искренно порадовал, как успех превосходного певца и умного актера. Донна Анна (г-жа Мантилья) в Москве пользуется несравненно большей симпатией, чем в Петербурге; но в Москве, по моему мнению, ее могучий драматический сопрано недостаточно оценен слушателями. Г-жа Мантилья поет музыкально и (за самыми редкими исключениями) интонирует безукоризненно; к сожалению, ей не достает драматического огонька, и игра ее не на высоте таких трудных задач, как Донна Анна. О г. Мазини в Рауле я предоставлю себе говорить тогда, когда буду говорить в обзоре труппы нынешнего сезона о г. Мазини вообще; это явление довольно своеобразное, на котором стоит остановиться. Зато я позволю себе сказать два слова об очень старом сюжете — об опере, наполнившей собою большую часть вечера. Когда публика требует повторения серенады, повторения дуэта *La ci darem*, повторения обеих арий Церлины, повторения трио масок, когда, таким образом, повторяются много нумеров одной и той же оперы, тут (я охотно это допускаю), на композитора приходится не слишком большой процент внимания. Но все же это композитор, творивший девяносто лет назад. Допускаю и то, что наиболее гениальные части оперы остаются в тени: дуэт Донны Анны и Дон-Оттавио, оба трио Эльвиры с Дон-Жуаном и Лепорелло, квартет, секстет, дуэт на кладбище, оба финала. Масса людей в этой опере, как во всех произведениях человеческого духа, дичится области наибольшей глубины. Но несомненно одно — изумительная живучесть этой музыки, исполнение которой, в наши дни, перед публикой, вскормленной Верди и Мейербером, не только все еще возможно, но возбуждает общее удовольствие и сочувствие. Я приписываю эту живучесть не одному гению Моцарта, нет и не было гения чище: кроме феноменального природного дарования, кроме этого огня вдохновения, так рано погравшего его дни, у него было столь же феноменальное искусство драмы. Лет двадцать назад это было бы слишком смело утверждать, а в настоящее время можно высказать, рассчитывая даже на некоторое сочувствие: самый драматический из музыкантов, в известном смысле даже *Шекспир* между музыкантами, был Моцарт, и те мнимые усовершенствования, которые, по мнению некоторых людей, были достигнуты в этом

роде искусства, составляют не более, как временные, болезненные наросты. Вагнер, во всех своих лицах, умеет писать только самого себя; у Моцарта гибкость стиля и объективность не имеют границ, и нет лица, от Мазетто до Командора, которое не жило, не дышало бы в его звуках... Наши вагнеристы возлагают особенные надежды на уничтожение музыкальных форм, на писание целых сцен в виде непрерывно текущей фантазии. Надежда эта обманула: сами оперы Вагнера становятся монотоннее, бесхарактернее, по мере того, как в них рушится музыкальная форма, и венец бесформенности, «Гибель богов», есть в то же время, самая безжизненная и антидраматическая из опер Вагнера, даже в цикле «Нибелунгов». Было время, когда всех, современных людей, опьяняло «новое слово», и многие из нас становились его адептами; теперь по многим признакам видно начинающееся отрезвление, и храмы старых богов, временно запертые, вновь отворяются и наполняются верующими...

Я не без умысла говорю здесь о «Дон Жуане» в фельетоне, посвященном, главным образом «Евгению Онегину». К числу отрадных признаков нашего времени я отношу и эти «лирические сцены», и вот почему придаю серьезную цену тому общему интересу и сочувствию, которые они возбудили и в разных музыкальных кружках, и в Московской консерватории, и в аристократических салонах Петербурга. П.И. Чайковский не был чужд в свое время веяний музыкального радикализма, и его симфонические поэмы носят на себе следы этих веяний. Но ходульность и безвкусие наших радикалов не могли поладить с его изящною натурою, и неровный брак между проповедниками музыкального безобразия и будущим автором «Евгения Онегина» не мог быть продолжителен. В «Онегине» разрыв полный; навсегда ли? Это покажет время. Культ чистой формы, округленность музыкальных номеров, преобладание мелодии, классические повторения — все это до такой степени бросается в глаза, даже при поверхностном рассмотрении партитуры, что положение композитора обрисовывалось отчетливо. Между ним и партией прогрессистов в настоящую минуту нет ничего общего, кроме разве приемов оркестровки. Предоставляя сетования тем, которые лет пять-шесть назад надеялись завербовать г. Чайковского в армию разрушителей, я, с своей стороны, замечу, что направление, само по себе, не есть достоинство, и если б в лице г. Чайковского ряды нашей партии увеличились хилым и немощным бойцом, то лучше было бы ему примкнуть к лагерю противоположному. «Онегин» важен не тем, что он написан в консервативном духе, он составляет произведение яркого и чрезвычайно симпатичного таланта. Можно, конечно, поспорить с композитором относительно выбора сюжета. Можно находить, что опера — самый неправдоподобный вид искус-

ства, и что ее неправдоподобие легче принимается или меньше дает себя чувствовать в сюжетах из отдаленных времен или из сказочного мира, что, наоборот, видеть наших современников или людей близкого нам поколения *поющими* нам вдвойне странно и невероятно. Можно говорить, что «Онегин» — точно так же не опера, как не оперы «Война и мир», «Дворянское гнездо», «Герой нашего времени», «Кто виноват» и «Тысяча душ». К этому, пожалуй, можно прибавить, что для музыканта крайне невыгодно браться за такие произведения поэзии, которые успели сделаться национальными, которые всеми повторяются наизусть, заучиваются с детства, рассыпались на общепринятые цитаты, поговорки и пословицы. Пушкинский «Онегин» нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая полный простор нашей фантазии, не навязывающая нам для Евгения фигуру *этого* баритона, для Ольги — этой примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается — *вот* наш Онегин, всякая переделка, всякая драматизация этого сюжета есть прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грез. Все это можно сказать и при желании уязвить автора, все это можно обратить в оружие против него. Но не будем насиловать чужую природу. Хорош ли, дурен ли сюжет, он понравился г. Чайковскому, и музыка его «лирических сцен» свидетельствует о той вдохновляющей любви, с которой музыкант лелеял этот сюжет. Мы должны давать таланту простор для блуждания, для предприятий опасных и неблагодарных: опыт столетий научил нас, что нередко среди таких-то блужданий художник открывает нечаянные прелестные оазисы, что в произведении, построенном на самых ложных началах, могут быть частности, чарующие игрою воображения, роскошью колорита, глубиной чувства. Ремесло критика было бы очень легко, если б он, узнав, что есть опера на «Онегина» мог отделиться несколькими громкими фразами о профанации Пушкина. К несчастью или счастью, наша задача гораздо труднее.

Пишущий эти строки знает все или почти все сочинения г. Чайковского, исключая, конечно, рукописные опыты, никогда не видевшие света гласности. Никогда еще композитор не был в такой степени самим собою, как в этих лирических сценах: вместо того, чтобы упрекать его за сюжет из современной жизни, следовало бы, наоборот, радоваться, что он наконец набрел на сюжет, в котором недостатки и пороки его художественной природы почти не обнаруживаются и в котором в то же время развертываются наиболее драгоценные качества его таланта.

П. Чайковский — несравненный элегический поэт в звуках: трагическая сила, потрясающий пафос, разгул фантазии, смелый

реализм — все это вне его области, и нужны были годы тяжелых искушений и заблуждений, прежде чем талант нашел свое естественное русло. Никто, вероятно, не ожидал, что точкою гармонического примирения суждено было быть знаменитой поэме Пушкина. Теперь, когда это случилось, нам это кажется очень простым и очевидным. Настроение г. Чайковского (я беру музыканта как нечто целое) есть в значительной мере настроение той пушкинской поэмы, которую он теперь взял себе канвою. Глубокая безнадежная грусть, не прорывающаяся в манфредовских проклятиях, а полускрытая под оболочкою изящного спокойствия — вот тон, господствующий в лучших страницах нашего композитора. Духовное родство должно было повлечь в ту деревню, «где скучал Евгений». Счастливая звезда не дала ему почувствовать этого влечения раньше, когда талант его не окреп и не сложился, когда у него далеко не было нынешней правдивой и тонкой кисти. Имеют ли его лирические сцены будущности для театральных подмостков — я не берусь пока судить; если б у нас, наряду с большою Мариинской оперой, существовала маленькая, с залом вдвое или втрое меньшею, то я, конечно, пожелал бы, чтоб «Онегина» дали в этой маленькой, а отнюдь не в Мариинской зале. Новое произведение г. Чайковского не имеет характера тех пышных и громоздких произведений с массивными эффектами и колоссальной звучностью, которые, строго говоря, только и годны для Мариинского театра. «Онегин» произведение интимное: чем больше зала, тем больше оно потеряет, какова бы ни была виртуозность передачи. Вот почему мне кажется весьма счастливою мысль дать «Онегина» в тесных стенах консерватории, перед публикой, по необходимости малочисленной, но отлично подготовленной и компетентной. Исполнение всей оперы целиком отложено до Великого поста; в нынешнюю мою поездку мне удалось только слышать первые полтора действия (на генеральной репетиции; спектакль не состоялся по болезни одной из певиц). Но отрывок этот настолько объемист, что дает весьма достаточное понятие о качествах целого. Фигуры Пушкина обработаны композитором не с одинаковой любовью, или, быть может, не с одинаковою удачею: Ольга и, что замечательно, сам Евгений значительно уступают перед двумя лицами оперы: Татьяною и Ленским. В монологах этих двух лиц та элегическая сторона, которую я считаю преобладающею в даровании г. Чайковского, нашла такое полное воплощение, какого эта стихия до сих пор достигала крайне редко. Красиво, но прозрачно гармонизованная, льется задумчивая мелодия, полная благородства и поэтической грусти; прекрасно передавая мысль поэта, она в то же время представляла благороднейшую задачу для певца. В «Онегине» г. Чайковского, как в операх того старого времени, которое

я никогда не перестану считать *добрым* старым временем, поэтическая осмысленность идет об руку с пластической красотой пения: ценитель поэзии, знаток русского национального элемента найдет в этой партитуре жизненную правду и прекрасные бытовые черты, в то время как хороший певец, понятия не имеющий о Пушкине, с любовью разучит партию из новой оперы, ценя в ней средство выказать свои артистические данные.

Весь спектакль предполагался из консерваторских сил: солисты — ученики, хор — ученики, оркестр — ученики. Нельзя не отдать справедливости тому добросовестному старанию, оживлению и осмысленности, с которыми вся эта молодежь выполнила далеко не легкую задачу. Только на цветущей ступени развития консерватория может отважиться на подобное предприятие, не прибегая к посторонним союзникам, не прикрывая собственных прорех исполнителями, взятыми извне. Н.Г. Рубинштейн может с гордостью оглянуться на путь, пройденный его консерваторией. Нужно знать немзыкальность той почвы, которую представляла Москва 60-х годов, чтоб оценить как заслугу доблестного деятеля, так и феноменальное счастье, буквально преследующее его. Но возвращусь к исполнителям «Онегина». Общий ансамбль был вполне удовлетворителен и делает величайшую честь даровитому С.И. Танееву, взявшему на себя управление. Об отдельных певцах я в данном случае говорю крайне неохотно. Консерваторский ученик — это только надежда, только намек на будущего артиста, и нужна почти сверхъестественная зоркость, чтоб по этому намеку угадать и нарисовать линии будущей фигуры. С другой стороны, я не могу умолчать о тех богатых превосходных задатках, которые обнаружила юная исполнительница партии Татьяны г-жа Климентова (класса г. Гальвани). Красивый тембр голоса, особенно замечательного по густоте и силе среднего регистра, пение одушевленное и глубоко прочувствованное уже в ученические годы, непринужденная грация и естественность игры — все это делает начинающую певицу такую Татьяною, которая весьма близко подходит к осуществлению композиторского идеала. Если никогда не следует ручаться за завтрашний день, то тем безумнее, конечно, ручаться за будущую карьеру певицы; но по тем данным, которые доступны обсуждению теперь, нельзя не видеть в г-же Климентовой одну из самых светлых надежд русской лирической сцены.

Ларош

Продолжение следует

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ГМЗЧ — Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского, Клин.

«ЕО» — «Евгений Онегин».

ЧМ III 1936 — П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. Фон Мекк. III. 1882–1890 М.-Л.: Academia. 1936.

ЧЮ 1 — Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка: в 2 т. Т. 1: 1886–1885. Сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон. 2011.