

15. *Маяковский В. В.* Сочинения : в 3 т. М., 1978. Т. 3. 576 с.
16. *Мережковский Д. С.* Грядущий хам // Интеллигенция — Власть — Народ. М., 1992. С. 81–105.
17. *Морозова О.* Мещанство и русская революция: судьба одного культурного стереотипа [Электронный ресурс] // Relga : науч.-культурол. журн. 2007. № 18 [163]. URL: <http://www.relga.ru/Enviroп/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2111&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 12.04.2019).
18. *Олеша Ю. К.* Заговор чувств [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2004/5/olesh3.html> (дата обращения: 12.04.2019).
19. *Семенов С.* Наталья Тарпова [Электронный ресурс] // Маруся отравилась: секс и смерть в 1920-е : антология / сост. Дмитрий Быков. М., 2019. URL: <https://ekniga.org/proza/sovetskaya-klassicheskaya-proza/200640-marusya-otravilas-seks-i-smert-v-1920-e-antologiya.html> (дата обращения: 12.04.2019).
20. *Степанов Ю. С.* Мещанство // Константы : словарь русской культуры. 3-е изд. М., 2004. С. 679–683.
21. *Чехов А. П.* Сочинения : в 8 т. М., 1970. Т. 7. 448 с.

Статья поступила в редакцию 19.04.2019 г.

УДК 78.03 + 78.072.2(44) + 929 Чайковский

О. Л. Девятова

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ О ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ (на материале писем и критических статей композитора)

Исследуется проблема творческих контактов П. И. Чайковского с французской культурой; анализируются письма и критические суждения великого композитора; делается вывод о значительном интересе русского гения к истории, литературе и музыке Франции, которые сыграли немалую роль в его художественном становлении.

К л ю ч е в ы е с л о в а: французская культура; музыка; композитор; литература; писатель; творчество; письмо; статья.

Проблема «Чайковский и французская культура» относится пока к числу недостаточно исследованных в музыкальной науке, хотя в целом ряде трудов о великом композиторе (Б. Асафьев, А. Альшванг, Е. Орлова, Н. Туманина, Е. Ручьевская, А. Климовицкий, Г. Белонович и др.), а также документальных изданий («Неизвестный Чайковский», под редакцией П. Е. Вайдман; переписка с Н. Ф. фон Мекк и т. д.) содержится немало важных материалов, сведений, фактов, свидетельствующих о постоянных контактах композитора с культурой Франции. Эти отношения Чайковского охватывают разные аспекты его творческой деятельности, включая

ДЕВЯТОВА Ольга Леонидовна — доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета (e-mail: sonare-9@inbox.ru).

© Девятова О. Л., 2019

композиторскую, концертную, личностно-биографическую, эпистолярную деятельность.

В данной статье мы обратимся к материалам эпистолярного и критического наследия композитора, на основе которых *в культурологическом ключе* постараемся выявить своеобразие восприятия композитором различных аспектов французской культуры.

Чайковский испытывал особый интерес к Франции и французской культуре, думается, здесь сказались французские гены композитора (со стороны матери, урожденной Ассиер). Дед Чайковского, Андрей Михайлович Ассиер, был французом-католиком. Еще мальчиком отец привез его из Пруссии в Россию в годы Великой французской революции. Дочь Андрея Михайловича, Александра Андреевна (мать Петра Ильича), воспитывалась в Патриотическом институте в Петербурге и имела хорошее образование, интересовалась искусством, читала французский журнал «Revue étrangère», собрала большую библиотеку. О своем французском происхождении Чайковский писал в письмах к своему другу и меценату Н. Ф. фон Мекк, говоря, что он «немножко француз».

Любовь к французской культуре стремилась привить Чайковскому и гувернантка-французенка Фанни Дюрбах, воспитывавшая будущего композитора с четырехлетнего возраста (1844–1848). Фанни научила его свободному владению французским языком и пробудила интерес к истории Франции, французской литературе, которую он впоследствии свободно читал в подлинниках. К Фанни Дюрбах Чайковский сохранил нежную любовь и привязанность до конца дней. Незадолго до смерти, в конце 1892 г., он посетил Монбельяр, город, где жила его обожаемая воспитательница, и провел в общении с ней несколько незабываемых дней, наполненных воспоминаниями о родном городе Воткинске и его обитателях. Фанни Дюрбах также всю жизнь хранила дорогие воспоминания о годах, проведенных в далеком уральском городке, в семье Чайковских, сберегла все детские тетради и трогательные письма будущего композитора, часть из них она уже после его смерти передала брату Модесту Ильичу Чайковскому [6, 3].

Особое отношение к французской культуре проявилось и в любви Чайковского к Парижу, в котором он бывал довольно часто, гулял по его улицам, посещал театры, концерты, в которых звучала музыка многих любимых им французских композиторов. «Это, без сомнения, самый чудный город из всех существующих, и в нем всегда ощущаешь какое-то неопределенное сознание изящного комфорта, полноты удовлетворения всех потребностей цивилизованного общества <...> Я с большим удовольствием брожу по Парижу, люблюсь им и этой блестящей жизнью...», — делился Чайковский с Н. Ф. фон Мекк в письме от 12 февраля 1879 г. (Париж) [4, кн. 2, 667]. «Ну как не любить Парижа? Ведь одна “Comedie” чего стоит! — писал он восторженно в другом письме. — Невозможно не восхищаться красотью праздничного Парижа. Я в совершенном восторге от электрического освещения; в нем есть что-то фантастически-преlestное...» (от 26 декабря 1878 г., Париж) [4, кн. 1, 616]. Особенно ценил Чайковский тот факт, что в Париже, как правило, с успехом оркестром под управлением дирижера Колонна исполнялись многие его сочинения — «Буря», «Франческа да Римини», Четвертая симфония

и др. В 1880-е гг. Чайковский неоднократно сам дирижировал оркестром, исполняющим его сочинения, эти выступления также имели значительный успех.

При создании оперы «Орлеанская дева» (1878–1879) Чайковский специально ездил в Париж, работал в библиотеках, изучая историческую литературу, посвященную героине французского народа Жанне д'Арк, любимой им с детства.

Внимание великого композитора привлекала и французская литература XVII–XVIII вв.: классицистские трагедии П. Корнеля, Ж. Расина, пьесы Ж. Б. Мольера. Живой интерес вызывали у него личность и творчество выдающегося просветителя Ж.-Ж. Руссо. В письме к Н. Ф. фон Мекк (от 27 февраля 1879 г.) он писал: «Я первый раз в жизни читаю “Les confessions” Руссо <...> не могу не изумляться, во-первых, поразительной силой и красотой его стиля и, во-вторых, *глубиной и правдивостью анализа человеческой души*. Кроме того, я испытываю невыразимое наслаждение, когда нахожу в его признаниях *черты собственной природы*, которых ни в каком литературном произведении я не встречал описанными с такой непостижимой тонкостью... (здесь и далее курсив мой. — О. Д.)» [4, кн. 2, 688–689].

Размышления Руссо, особенно касающиеся самочувствия философа в современном ему обществе, Чайковский проецировал на себя, о чем также писал Н. Ф. фон Мекк (в письме от 19 февраля 1879 г.), отмечая «дикарство» своей природы, невозможность чувствовать себя органично в обществе людей, ему чуждых и далеких: «Всю мою жизнь я был *мучеником* обязательных отношений к людям. По природе я *дикарь*. Каждое знакомство, каждая новая встреча с человеком незнакомым была для меня всегда источником сильнейших *нравственных мук* <...> Единый Бог знает, сколько я страдал от этого...» [4, кн. 2, 677–678]. Действительно, Чайковский всегда предпочитал общество тех людей, «перед которыми» он «мог быть самим собою». «Обществом человека можно наслаждаться, по-моему, только тогда, — писал он, — когда вследствие долголетнего общения и взаимности интересов (особенно семейных) *можно быть при нем самим собой*. Если этого нет, то всякое сообщество есть *тягость*, и *мой нравственный организм такой, что я этой тягости выносить не в силах*» [Там же, 679]. Понять эти свойства собственной природы Чайковскому помогло чтение «Исповеди» Руссо, созвучной его мировосприятию.

Продолжая литературный ряд впечатлений и интересов Чайковского, отметим далее, что Чайковский как композитор-романтик особенно любил французскую *романтическую* литературу XIX в., хотя отношение к ней было своеобразным. Так, неоднозначным было его восприятие творчества В. Гюго. С одной стороны, он уважал его «громадный талант», многие ранние произведения Гюго («Лукреция», «Эрнани», «Анжело») привлекали Чайковского «богатством драматических ситуаций и эффектами», но «Виктор Гюго новейшего времени, начиная с «безобразных “Отверженных”», ему «был невыносим». «У меня отвращение к его превеличенным образам, его метафорам, противопоставлениям, его громким фразам, его вечной погоне за эффектами и в особенности к его лживости», — писал композитор [5, 233].

Это категоричное заявление Чайковского о Гюго (в письме к певцу Б. Б. Корсону от 14 ноября 1891 г., Майданово) особенно значимо потому, что подводит

нас к формулировке творческого и художественного *кredo* композитора: «В литературе я люблю только писателей, *полных правды*, — таковы Пушкин, Толстой, Шекспир, Гоголь, Диккенс, Теккерей, и только эти писатели или им подобные для меня ценны» [5, 233–234]. В этом высказывании выражено тяготение Чайковского к *реализму*, который в совокупности с *романтизмом* составил органичный синтез, определивший сущность его творческого метода, особенно в сочинениях позднего периода. Однако при всей приверженности к правде Чайковский не признавал сочинений, в которых описания реальных явлений даны в *натуралистической* манере. Этим объясняется его полное неприятие творчества Э. Золя, при безусловном признании таланта писателя. Натурализм Золя, в восприятии Чайковского, противоречил его пониманию *художественной правды* в искусстве, где главными для музыканта были принципы красоты, выражения настоящих искренних и глубоких чувств, эстетической соразмерности и изящества форм.

Иначе относился Чайковский к Ги де Мопассану. В письме к брату Модесту (от 4 января 1888 г., Гамбург) он писал: «Читал “P i e r r e e t J e a n”, новый роман M a u r a s s a n t. В первый раз от мопассановского романа плакал» [5, 205] (здесь и далее разрядка автора цитаты). В таком восприятии проявилась романтичность природы композитора, присущая ему тонкость и чуткость в понимании человеческих личностных переживаний, которые он сам с такой силой умел выразить в музыке.

Одним из самых любимых писателей Чайковского был Альфред Мюссе. В письме к Н. Ф. фон Мекк (от 14–17 августа 1878 г.) композитор, во время пребывания в ее имении в Браилове, восторженно писал, разбирая книги из библиотеки Надежды Филаретовны: «Между прочим, я нашел у Вас превосходное издание Musset, одного из любимейших моих писателей. Сегодня, перелистывая эту книгу, я увлекся драмой “Andre del Sarto” и так и просидел на полу, пока не прочел всю пьесу. Я до страсти люблю все драматические вещи Musset. Сколько раз я мечтал сделать либретто из какой-нибудь его комедии или драмы! Увы! По большей части они слишком французские, невысказанные и теряющие всю свою прелесть, будучи переведены на чужой язык <...> Не постигаю, каким образом французские музыканты до сих пор не черпали из этого богатого источника» [4, кн. 1, 456]. В суждениях об Альфреде Мюссе он даже сравнивал писателя с Шекспиром: «Я опять возвращаюсь к Alfred’у Musset. Перечтите, друг мой, его “Comedies et proverbes” [“Комедии и пословицы”] <...> Особенно обратите внимание на “Caprices de Marianne” [“Каприз Марианны”], “Il ne faut pas badiner avec l’amour” [“С любовью не шутят”], и на “Carmosine” [“Кармозина”]. Скажите, не просится ли все это на музыку? До чего все это полно мыслей, остроумия; до чего все это глубоко прочувствовано; как это изумительно изящно! <...> И потом, как мне нравятся эти чисто *шекспировские анахронизмы*... Тщетной погони за локальной правдой у Мюссе вовсе нет, как и у Шекспира, но зато у него столько же *общечеловеческой, вечной и не зависящей от эпохи и местности правды*, как и у Шекспира. Только рамки его уже и полет несколько ниже. Но в общем едва ли кто из авторов, писавших для сцены, так близко подходил к Шекспиру...» [4, кн. 1, 457–458]. Именно этот *шекспировский метод реализма* был близок Чайковскому, и он во многом следовал ему в своих сочинениях. Особенно большое

впечатление на Чайковского произвела пьеса «Каприз Марианны». Он даже стал думать о том, «как бы ее приладить к оперному сценариуму» [4, кн. 1, 458]. Одним из нереализованных оперных замыслов Чайковского остался (из-за внезапной смерти композитора в 1893 г.) и сюжет известной драмы Мюссе «Кармозина», к которой, по воспоминаниям Г. Лароша, он собирался обратиться [2, 427].

Из французской романтической литературы его заинтересовала также проза Жорж Санд: «Материалу для чтения бездна. Я привез с собой несколько хороших книг, и в том числе “Histoire de ma vie” [«История моей жизни»] George Sand’a. Написана она довольно небрежно <...> Но зато много искренности, совершенное отсутствие рисовки и необыкновенно талантливое воспроизведение личностей, среди которых она провела свое детство...» [4, кн. 1, 455–456].

Привлекал Чайковского и современный французский театр, и французская драматургия. Он часто посещал, как отмечалось, театр «Комеди Франсез» и знакомился там с новинками французских драматургов. Чайковский был знатоком и высоким ценителем французских актеров. Известно, что именно по просьбе талантливого французского актера Люсьена Гитри (для его бенефиса) Чайковский в 1880-е гг. создал музыку к трагедии Шекспира «Гамлет».

Привлекала Чайковского и французская поэзия, которая вдохновила его на создание вокального цикла (6 французских песен (мелодий), 1888, ор. 65). Содержание избранных стихов отражало типичные для Чайковского романтические настроения и переживания: «Серенада», № 1 (Э. Тюркетти); «Серенада», № 3 («В ярком свете зари»; П. Коллен); «Разочарование», № 2 (П. Коллен); «Пускай зима...», № 4 (П. Коллен); «Слезы», № 5 (А. Бланшкот); «Рондель», № 6 (П. Коллен). Быть может, создание этого цикла стало воспоминанием и об утраченной юношеской любви композитора к французской певице Дезире Арто, к которой композитор навсегда сохранил добрые чувства. В молодости в письме к брату Модесту (ноябрь 1868 г., Москва) он с умилением и восторгом писал о ее искусстве: «...если б ты знал, какая певица и актриса Арто! Еще никогда я не бывал под столь сильным обаянием артиста, как в сей раз. И как мне жаль, что ты не можешь ее слышать и видеть. Как бы ты восхищался ее жестах и грацией ее движений и поз!» [5, 248, 252].

Особенно важен для нас вопрос об отношении Чайковского к *музыкальной* культуре Франции XIX в. Одним из любимых композиторов Чайковского был Гектор Берлиоз — представитель французского романтизма. В письмах Чайковский очень высоко оценивал сочинения Берлиоза разных жанров. Так, в письме к Н. Ф. фон Мекк (от 12 февраля 1879 г.) он с восторгом писал о «Фаусте» Берлиоза: «Что за беспримерно чудные вещи есть в этом “Фаусте”! <...> Некоторые места “Фауста”, и особенно эта поразительно чудная сцена на берегу Эльбы, принадлежат к перлам его творчества. Я с трудом сдерживал вчера во время этой сцены подступавшие к горлу рыдания. <...> Чувствуешь, слушая эту музыку, как охвачен был писавший ее поэтическим вдохновением, как он глубоко был потрясен своей задачей» [4, кн. 2, 666]. Берлиоза Чайковский считал «настоящим основателем *программной* музыки», «у которого каждое сочинение не только носит новый известный заголовок, но и снабжено подробным изъяснением, которое должно находиться в руках слушателей во время исполнения» [6, 106]. Во многом

Чайковский и сам следовал этому типу конкретной, образной программности (в частности, в симфонии «Манфред» и др.), хотя и трактовал ее по-своему, более обобщенно-философски. Своеобразным было его отношение к знаменитой «Фантастической симфонии» Берлиоза. В письме к Н. Ф. фон Мекк (от 19–20 февраля 1879 г., Париж) он делился своими впечатлениями: «Концертом Паделу я остался доволен. Симфония Берлиоза слушается с большим интересом. Однако ж я не скажу, чтобы это была одна из любимых моих вещей его. В ней много эффектов антихудожественных, чисто внешнего свойства; напр[имер], изображение грома посредством одних л и т а в р. Но вальс и марш прекрасны. Что касается главной темы, проходящей через всю симфонию и изображающей любимую женщину, то согласитесь, друг мой, что она слаба!...» [6, 117]. Эти слова свидетельствуют о весьма критичном отношении Чайковского даже к музыке любимого композитора. Тем не менее влияние оркестрового стиля Берлиоза и его «Фантастической симфонии» на Чайковского огромно, особенно оно ощутимо в музыке балетов, а также и в отдельных эпизодах симфоний (особенно «Манфред»). Достаточно сопоставить *тембральную* палитру «Фантастической симфонии» Берлиоза, ее «воздушные» арфообразные пассажи, певучее звучание струнных, переключки струнных и деревянных духовых, с аналогичными приемами, столь любимыми Чайковским, хотя и переинтонированными по-своему и представленными в другом художественном контексте.

Особым было отношение Чайковского к французской оперной культуре. Великого композитора привлекал Дж. Мейербер, создатель жанра «большой французской оперы». Его сочинения он с удовольствием слушал в Париже. В письме к Н. Ф. фон Мекк (от 24 декабря 1878 г., Париж) он признался в своих предпочтениях к «старым операм парижского репертуара», назвав оперы Дж. Мейербера «Гугеноты» и «Пророк», а также популярную тогда оперу Ф. Галеви «Жидовка» [5, 264]. Черты «большой французской оперы» в творчестве самого Чайковского ярче всего проявились в масштабных хоровых сценах оперы «Орлеанская дева».

Особую любовь питал Чайковский к музыке Ж. Бизе. Он высоко ценил его талант и был одним из первых, кто почувствовал *гениальность* оперы «Кармен» (он слушал оперу Бизе в Париже, в январе 1876 г.). Чайковский в письме к С. И. Танееву (от 2 января 1878 г., Сан-Ремо) прозорливо предсказал этому шедевру, который называл «прекраснейшей оперой нашего времени», большое будущее [6, 71]. Позднее, в письме к Н. Ф. фон Мекк (от 16–19 июля 1880 г.), он писал: «Вчера вечером я, дабы отдохнуть от своей собственной музыки <...> проиграл от начала до конца “Carmen” Bizet. По-моему, это в полном смысле *chef d’oeuvre*, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи» [Там же, 145–146].

Осмысляя «Кармен» в контексте современной ему оперной культуры, Чайковский отмечал тяготение многих композиторов (в том числе и русских) к внешним эффектам, к рассудочности и музыкальным изобретениям: «Такой процесс музыкального измышления, разумеется, чисто рассудочный, и поэтому современная музыка, будучи очень остроумна, пикантна и курьезна, — холодна, не согрета чувством» [6, 146]. Бизе, по мысли Чайковского, удалось избежать этой

рассудочности и создать вдохновенное, волнующее сочинение: «И вот является француз, у которого все эти пикантности и пряности являются не результатом выдумности, а льются свободным потоком, льстят слуху, но в то же время трогают и волнуют <...> Это обаятельно прелестно от начала и до конца; пикантных гармоний, совершенно новых звуковых комбинаций — множество, но все это не исключительная цель; Bizet — художник, отдающий дань веку и современности, но согретый истинным вдохновением» [6, 146].

Чайковского увлекал сам сюжет оперы, восхищала яркая драматургия, контрасты (особенно в финале). Он сочувствовал и сопереживал главным героям: «И что за чудный сюжет оперы! Я не могу без слез играть последнюю сцену; с одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой стороны — страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой рок, *fatum*, столкнул и через целый ряд страданий привел к неизбежному концу» [Там же]. Возвращаясь к общей оценке оперы Бизе, Чайковский написал подлинно *пророческие слова*: «Я убежден, что лет через десять “Carmen” будет самой популярной оперой в мире». Чайковский очень сожалел о провале оперы в Париже и ранней смерти ее автора, последовавшей вскоре после премьеры: «Но нет пророка в отечестве своем. “Carmen” в Париже настоящего успеха не имела. Bizet умер вскоре после ее постановки, бывши еще молодым и в цвете сил и здоровья. Кто знает, не неуспех ли так воздействовал на него?» [Там же]. Сразу напрашивается параллель с самим Чайковским, который умер вскоре после «неуспеха» его гениальной Шестой «Патетической» симфонии в Петербурге (через 9 дней после премьеры, 25 октября 1893 г.). Быть может, Чайковский также не смог пережить этого равнодушия публики, не понимая, почему она осталась холодной к сочинению, в которое он «вложил всю свою душу», а внезапная болезнь подорвала и без того слабые силы композитора и свела его в могилу.

Немалый интерес Чайковского вызывала и французская *лирическая опера* (А. Тома, Ш. Гуно, Ж. Массне). Так, он с интересом отнесся к опере Ж. Массне «Король Лагорский», клавиры которой купил и проигрывал на фортепиано (опера поставлена в Париже в 1878 г.). «...Его опера пленила меня необычайною прелестью фактуры, простотой и в то же время свежестью стиля и мыслей, богатством мелодий и особенно изящностью гармонии, причем нигде нет придуманности, оригинальничанья», — писал музыкант в письме к Н. Ф. фон Мекк (от 20 января 1879 г.) [4, кн. 2, 645]. Сравнивая оперу Массне с оперой Гольдмарка «Царица Савская», клавиры которой он также играл, Чайковский отдавал безусловное предпочтение французу: «Опера Гольдмарка мне нравится *очень мало*, как раз настолько, что ее можно проигрывать с интересом, ибо она написана все-таки хорошим немецким мастером» [Там же]. Здесь же Чайковский характеризовал *немецкую композиторскую школу*, сравнивая ее с французской и отмечая, что «...все современные немецкие мастера пишут тяжело, с претензией на глубину, с какой-то неумеренно колоритной кистью, которая тщетно старается скрыть бесконечной мазней поразительную бедность мыслей. Напр[имер], любовный дуэт 2-го акта. Как это невокально!. Как мало простора певцу, какие бесцветные темы! А между тем у Massenet любовный дуэт хотя гораздо проще, но зато в тысячу раз свежее, изящнее, мелодичнее. Гольдмарк

(как оперный композитор) оказывается исчадием Вагнера, то есть не в смысле проведения принципов Вагнера, а в смысле чисто музыкальном. Massenet такой же эклектик, как Гуно, то есть у него нет поразительной оригинальности, но зато он никому не подражает в особенности...» [4, кн. 2, 645–646].

К Шарлю Гуно Чайковский, безусловно, испытывал симпатию и высоко оценивал его мастерство, которому ему даже хотелось подражать. «...По моему крайнему разумению, Гуно — первоклассный мастер, если и не первоклассный творческий гений. В сфере оперы, я считаю, что, за исключением Вагнера, нет того живущего композитора, которому соперничество с Гуно было бы ни о чем», — писал он в письме к В. Стасову (от 8 апреля 1877 г., Москва) [6, 50]. Сравнивая себя с Гуно, Чайковский скромно оценивал свое место: «Что касается меня, то я считал бы себя счастливейшим человеком, если б мог написать оперу, хотя бы наполовину столько же прекрасную, сколько прекрасна опера “Фауст”» [Там же]. Но, как известно, Чайковскому удалось создать свой жанр *русской лирической оперы* (лирические сцены в «Евгении Онегине» и др.), в котором он синтезировал европейские и русские оперные традиции (Р. Шуман, Ш. Гуно, М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Рубинштейн).

С интересом отнесся Чайковский к опере А. Тома «Гамлет» (1868), оценку которой он дал в одной из своих критических статей, после премьеры оперы в Москве (1872). Обратимся к некоторым идеям и мыслям этой статьи, позволяющим ярче представить себе точку зрения Чайковского на оперного «Гамлета». Композитор писал о сложностях воплощения этого шекспировского сюжета, считая, что среди современных немецких композиторов «не нашлось до сих пор ни одного, который бы решился приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа *не только в оперной форме, но даже в симфонической*, более других родов музыки способной выразить ту *глубокую идею*, на которой Шекспир построил *бессмертный тип* своего датского принца» [7, 118]. В сравнении с немцами, по мнению Чайковского, «...легкомысленный француз, смотрящий на всякое драматическое произведение прежде всего с точки зрения его внешней эффектности, не станет долго задумываться над психологическими тонкостями Гамлета; он видит в нем лишь обыкновенного *трагического героя, мстителя* за смерть отца, *жертвующего* ради мщения *любовью прекрасной Офелии*». В этих суждениях Чайковский фактически выразил содержательную суть не только либретто, но и всей оперы А. Тома, в которой Гамлет «утратил все свои характеристические черты и сделался лишь простым оперным героем...» [Там же].

Действительно, в опере А. Тома нет целого ряда шекспировских персонажей, существенно изменен финал. Во время похорон Офелии появляется тень отца Гамлета, которая распоряжается «судьбой действующих лиц, воздающей каждому по заслугам, затачающей королеву в монастырь, а Гамлету повелевающей царствовать...» [7, 119]. При всем этом, по мнению Чайковского, в опере есть немало выразительной мелодичной музыки, которая демонстрирует весьма высокое композиторское мастерство Тома. Чайковский особо выделил «весьма ловко, красиво построенный на певучей мелодии любовного характера...» дуэт Гамлета и Офелии в 1-м акте, который причислил к «наиболее удавшимся номерам как

по законченности формы его, так и, в особенности, по его весьма благодарной в вокальном отношении певучести». Одобрительно отнесся Чайковский и к сцене с тенью отца Гамлета (2-я картина 1-го акта), написанной «рукою опытного мастера, отлично знающего вокально-сценические оперные эффекты и умеющего в должной мере и кстати ими воспользоваться» [7, 119]. Особенно хвалил Чайковский музыку в партии Офелии, в частности, ее песенку во 2-м акте, которую он назвал «прелестной», «заимствованной композитором из народных скандинавских песен». В сцене безумия Офелии, музыку которой Чайковский в целом называл «водянисто-жиденькой», он правомерно выделил только балладу, «опять-таки почерпнутую из скандинавского песенного творчества, весьма богатого красивыми, несколько смахивающими на наши великорусские народные песни, мелодиями» [Там же, 121]. Последнее замечание очень значимо, так как это чутко уловленное родство сказалось в дальнейшем на теме Офелии и в его увертюре к «Гамлету».

В резюме оперы Тома Чайковский отметил как основной недостаток композитора «...отсутствие всякого подобия *самобытности*». По мнению критика, «музыка его сшита из пестрых лоскуточков Мейербера, Гуно, Верди, Обера и сшита настолько ловко, что вы не разбираете, где кончается одно заимствование и начинается другое. В ней нет страстных порывов несомненной талантливости, нет переходов от сильно прочувствованных драматических моментов к менее выдающимся музыкальным идеям и формам, у Амбруаза Тома все гладко, чисто, ровно — но зато и бедно...» [Там же, 122]. Единственно, что, по мнению Чайковского, «несколько выкупает недостаток фантазии в Тома, это его превосходная, колоритная, поистине художественная инструментовка». Наряду с этим Чайковский считал, что успех оперы у публики был обусловлен также тем, что партию Офелии пела великолепная певица Нильсон, для которой создавалась эта роль. Чайковский называл ее «неподражаемой, высокодаровитой артисткой», которая особенно прославилась исполнением партии Маргариты в опере Гуно «Фауст» [Там же]. Интересно, что впоследствии по предложению именно А. Тома, а также Э. Паладиля на заседании Парижской академии изящных искусств (15 ноября 1892 г.) Чайковский был избран почетным членом-корреспондентом de l'Institut de Paris.

В балетном жанре привлекательным для Чайковского было творчество Лео Делиба. С каким восторгом воспринял он новый балет Делиба «Сильвия» (1876)! Композитор поспешил назвать его сразу шедевром и с безжалостностью к самому себе противопоставил своему балету «Озеро лебедей» [«Лебединое озеро»], музыку которого счел значительно слабее делибовской. «Это действительно своего рода *chef d'oeuvre*. Автор этой музыки француз Leo Deslibes <...> Такого изящества, такого богатства мелодий и ритмов, такой превосходной инструментовки еще никогда не бывало в балетах. Без всякой ложной скромности я Вам скажу, что “Озеро лебедей” не годится и в подметки “Sylvi’и”. Я был совершенно очарован!» — писал он Н. Ф. фон Мекк (23 ноября 1877 г., Вена) [4, кн. 1, 119]. Надо ли говорить, насколько Чайковский, из-за своей невероятной требовательности к себе, ошибался, приняв за шедевр просто хороший балет и умалив значение своего подлинного, непревзойденного и поныне *шедевра*, который открыл новую эру не только в истории русского балета, но и мировой классики в целом.

С большой симпатией Чайковский относился к личности и творчеству К. Сен-Санса, с которым был знаком и вместе с которым был удостоен звания доктора музыки Кембриджского университета (весна 1893 г.).

В одном из писем к Н. Ф. фон Мекк (от 9 февраля 1883 г., Париж) Чайковский *обобщил* свои впечатления о состоянии французской музыкальной культуры, особо подчеркнув ее значимость для европейской культуры в целом: «...Я не столько увлекаюсь всей массой произведений, исходящих из новой французской школы, и каждым из композиторов в отдельности, сколько тем *веянием новизны и свежести*, которое вообще чувствуется теперь в музыке французов. Мне нравится их стремление к *эклектизму*, то *чувство меры*, которого они держатся, их готовность отстать от вековой *рутины*, но с тем, чтобы оставаться в пределах изящного» [4, кн. 3, 1468]. Далее Чайковский сравнил искания французской школы с русской и немецкой, не в пользу обеих, причем главным критерием для него являлось понятие *красоты*: «У них нет того безобразия, до которого у нас дошли некоторые авторы, вообразившие, что новизна и оригинальность состоит в попирании ногами всего, что до сих пор признавалось условием музыкальной красоты. Если же мы сравним новую французскую школу с тем, что теперь пишется в Германии, то нельзя, в самом деле, не признать, что у немцев музыка в страшном упадке и что дальше вечного переливания из пустого в порожнее элементов, внесенных Мендельсоном и Шуманом, с одной стороны, и Листом и Вагнером, с другой — они ничего не делают. Во Франции, напротив, слышится что-то новое и иногда очень интересное, свежее, сильное. Бизе, конечно, целой головой выше их всех, но все же Massenet, Deslibes, Guiriaux, Lalo, Godard, St. Saens и др. — люди с талантом и, главное, люди, во всяком случае, далекие от сухой, рутинной манеры современных немцев» [Там же].

Таким образом, мысли Чайковского о французской литературе, театре, музыке раскрывают как особенности самой культуры, своеобразие которой связано с эстетикой классицизма и Просвещения, романтизма и реализма, так и *романтическое* восприятие русским гением *творчества* французских писателей и композиторов с опорой на принципы *художественной правды и красоты*, соответствующие его универсальным композиторским устремлениям.

1. Белонович Г. П. И. Чайковский и французский драматический театр // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Ижевск, 1985. С. 16–27.

2. Ларош Г. На память о Чайковском // Чайковский П. Музыкальные эссе и статьи. М., 2015. С. 427–429.

3. Неизвестный Чайковский / под ред. П. Е. Вайдман. М., 2009. 360 с.

4. П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка : в 3 кн. М., 2004. Кн. 1 : 1876–1878 годы. 624 с.; Кн. 2 : 1879–1881 годы. 688 с.; Кн. 3 : 1882–1890 годы. 736 с.

5. П. И. Чайковский об искусстве : избр. фрагм. писем, заметок, статей. Ижевск, 1989. 368 с.

6. Чайковский П. Избранные письма / сост. и коммент. Н. Н. Синьковской. М., 2002. 455 с.

7. Чайковский П. Музыкальные эссе и статьи. М., 2015. 448 с.