

## Г. Побережная

### “РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА” — НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ОПЕРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

“Ромео и Джульетта” — один из более чем двадцати отвергнутых оперных замыслов П.И. Чайковского и один из двух — непосредственно дошедших до стадии музыкального сочинения.

“Кончено. Я буду писать “Ромео и Юлию”... Это будет самый капитальный мой труд, — пишет композитор весной 1878 г. — Мне теперь смешно, как я мог до сих пор не видеть, что я как-будто предназначен для положения на музыку этой драмы. Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера. Нет царей, нет маршей... Есть любовь, любовь и любовь”<sup>1</sup>.

В начале октября 1871 года: “И вот уже теперь безвозвратно решено: я буду писать оперу на эту тему” — на “старый, но вечно новый сюжет”. Даже свое обращение к занимавшему его впоследствии сюжету “Ванька-ключник” Чайковский мотивирует: “это нечто вроде “Ромео и Юлии”<sup>2</sup>.

И все же Чайковский не написал столь желанную оперу. Причина? Ее пытались определить в свое время Ю.Кремлев, С.Протопопов и Н.Туманина. Их апелляцию к мотивам, лежащим на поверхности, можно дополнить внутренними психоаналитическими наблюдениями, ставшими, наконец, возможными в силу изменения социально-психологической атмосферы в нашем обществе.

“Ромео и Джульетта” относится к мировым, вневременным сюжетам, каких не много. “Подобно Солнцу, “Ромео и Джульетта” затемняет все аналогичные произведения”, — считает шекспировед Георг Брандес. Безусловно, это высший из всех мировых сюжетов, ибо он — о любви, о той силе, которой поддерживается существование этого мира, существование человечества. Ведь сам “Бог есть любовь”.

Беллини и Гуно, написавшие оперы на этот сюжет, не были помехой Чайковскому — ведь они, как он сам определял, не воплотили замысел Шекспира: отступив от него, присочинили “свое”. “Оперы Беллини и Гуно не пугают меня, — пишет Чайковский. — В них Шекспир исковеркан и искажен до безобразия”<sup>3</sup>.

Сам же Чайковский считал, что “Ромео” — “великая, архигениальная драма”<sup>4</sup>, богатство которой неисчерпаемо, ибо в ней воплощена не локальная, а общечеловеческая, вечная правда. И композитор решает писать оперу “без всяких уклонений”<sup>5</sup> от Шекспира.

Что же так привлекло его к сюжету английского драматурга? “Ведь я далеко не Шекспирист”<sup>6</sup>, — удивляется он сам. Попытаемся разобраться в этом.

1. Самое очевидное — то, что уже отмечалось исследователями: в шекспировской трагедии присутствует любимый трагический мотив Чайковского: любовь во власти роковых обстоятельств и сила рока, реально проявленная в фабуле трагедии.

2. Высокая концепционная диалектичность сочинения Шекспира, пронизанного рядом столь притягательных для композитора “диалектических превращений”: ненависть превращается в любовь, праздник — в похороны, любовь, дающая жизнь, сама ищет помощи у смерти. “Всё превращенье страшное претерпит” — этот сквозной шекспировский принцип, по сути, очень близок Чайковскому<sup>7</sup>.

3. Чайковский не мог не заметить целую сеть “знаков” — трагических предвестников, пронизывающих фабульную канву шекспировской трагедии:

*Ромео:* Мне снилось, что меня моя супруга  
Нашла умершим.

*Джульетта (Ромео):* Мне чудится — ты там стоишь внизу,  
Как будто бы мертвец на дне могилы<sup>8</sup>.

Упоминание Кормилицы о Сусанне — умершей ровеснице Джульетты (при экспозиции ее образа) и мн. др.

К таким предзнаменованиям композитор был очень чувствителен как в творчестве, так и в жизни (особенно насыщено ими драматургическое пространство “Пиковой дамы”).

4. Близок Чайковскому и метафорический язык трагедии, который становится у Шекспира источником особых символических акцентов. Многие из них найдут претворение в последних зрелых сочинениях Чайковского, где они лягут на определенную философскую основу. Среди них особенно выразителен последовательно проведенный мотив “любовь — свет — жизнь”, нашедший претворение в последней опере Чайковского<sup>9</sup>.

Поражает и универсальная числовая символика, пронизанная глубинным сакральным смыслом. Последний выдает с головой поэта-эзотерика, в котором многими исследователями угадывается личность философа Френсиса Бэкона.

А как же Чайковский? Автору уже доводилось писать о наличии символическо-числовых конструкций в драматургии и в музыкальном языке ряда зрелых сочинений Чайковского. Есть в них тоже универсальный и не менее выразительный, чем у Шекспира, эзотеризм. Источник его — объект для будущих исследований о композиторе. Сегодня же путь к ним только прокладывается, но на нем уже обнаруживаются любопытные находки. В частности, московским композитором и исследователем-архивистом В.Соколовым обнаружен *масонский след* в родословной Чайковского (по линии матери), что при достаточном документальном обосновании могло бы объяснить многое. Поиски в данном направлении ведутся. Но если даже они и не увенчаются ожидаемым результатом, достаточным фактором причинности может стать сама энерго-информационная сущность мира, вполне обнаруживающая себя в этих неслучайных случайностях.

5. Последнее, что обусловило, на наш взгляд, притяжение Чайковского к сюжету “Ромео и Джульетты”, — это персонификация любовной темы в традициях средневекового театра с явной у Шекспира инверсией полов, взаимообращением половых функций. О последнем стоит сказать особо.

Как уже приходилось писать, Чайковского привлекали “сильные” женщины — с ярко выраженным личностным началом, сильным характером. Такой он видел, например, свою героиню в “Чародейке”: “сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать *всё*”.

Джульетта Шекспира полностью соответствует этому типу, в паре же с Ромео возникает выразительная инверсия половых ролей: Джульетта выступает носителем мужского начала, Ромео — женского. Кроме массы чисто фабульных положений, вспомним прямые текстовые подтверждения относительно Ромео (в том числе и в устах самого Ромео):

“так мало силы у мужчины”, “кроток, как ягненок”, “я зрителем останусь”, “с виду ты мужчина, но плачешь ты по-женски”, “ты — женщина во образе мужчины”, Ромео — “кухонная тряпка”, “вяленая селедка без молока”, “птица на ниточке”, “пьян от слез”; “Джульетта, красота твоя женоподобным сделала меня”, “я потерял себя, Ромео нет”.

Джульетта же в трагедии ведет “мужскую” партию: она делает свободный выбор, она первенствует в любовном признании, она самостоятельно принимает решения (Ромео советуется) и самостоятельно действует (“одна должна сыграть я эту сцену”); инициативно ведет диалог, проявляя типичные мужские качества: ум, энергию, силу духа, храбрость, решительность. “Джульетта — это солнце” (яньский принцип). Даже способ ухода из жизни у Джульетты мужской — кинжал; у Ромео — яд.

Подобное скрытая “рокировка” обусловлена типичным противопоставлением любви-чувственной страсти — любви-небесному чувству, которое имело во времена Шекспира свою половую атрибуцию. В.П.Комарова, исследуя метафоры и аллегории в произведениях драматурга<sup>10</sup>, обратила внимание на одно трудно переводимое место из “Гамлета”: “О женщины! Вам имя — вероломство” (варианты перевода: ничтожество, непостоянство). Предпочтительнее, как считает исследовательница, перевести тут: “слабость”, при удержании в памяти библейского изречения “плоть слаба”, т.е. “слабость плоти”.

Образ женщины в шекспировском театре был очищен от выражения этой слабости, т.е. от грубой материальности, и приближен к воплощению идеального начала в любви. Именно поэтому женские роли исполняли мальчики или очень молодые юноши, которые пребывали как бы вне реалий пола, ибо были лишены специфических натуралистических женских черт, которые даже не имитировались. Голос, взгляд, жест, платье — вот основные выразительные средства создания Идеального на сцене, которое было призвано возбуждать не чувственную страсть (низшая любовь), а святое, возвышенное чувство. О.Уайльд, например, доказывал, что таинственный мистер WH, которому Шекспир посвятил свои прекрасные любовные сонеты, на самом деле — юный актер.

В свете этого, а также в виду интимных откровений Чайковского в письмах, его брата Модеста в “Автобиографии”, стоит затронуть специфическую особенность любви *гомосексуальной*.

Среди гениальных поэтов, художников, музыкантов не случайно столь много приверженцев этого типа любви. В их представлении, идентичном с только что упомянутой театральной эстетикой, юноша более женственен, чем земная женщина. Он несет в себе некий собирательный образ, красоту духовную, небесную (вспомним: “в Царстве Отца нет ни эллина, ни иудея, ни мужского пола, ни женского”). Такая любовь возвышается над половым, бинарным разделением материального мира, она принадлежит Возвышенному, Идеальному. Лишь в таком контексте может быть понятен фрагмент из письма к Котеку влюбленного в него композитора Порубиновского (публикация В.Соколова):

*Когда ты, наконец, приедешь, я совсем стосковался по тебе. Все свои амурные похождения с женщинами бросил, все мне опротивело и надоело. Я думаю только об одном тебе. Я тебя люблю, как будто ты самая прелестная молодая девушка”<sup>11</sup>.*

Подобных, близких к платоническим, признаний в письмах Чайковского немало. В них, по сути, — ответ того же “идеального типа женской прелести, который грезился Шекспиру”<sup>12</sup>. В них, кроме того, находим еще одну выразительную аналогию с любовной театральной семантикой великого поэта — пластической выразительностью его персонажей через своеобразное эсперанто высшей любви: *язык рук*. Важны их особая пластика (жест!), изящество форм, белизна (сквозь них словно светится душа). Вульгарные руки — символ вульгарной души. В этом только контексте понятен фрагмент из трагедии Шекспира, когда Ромео завидует мухам, садящимся на ручки Джульетты (не удивительно, что Лев Толстой, не понимая подобных метафор,

не признавал в Шекспире великого поэта). Письма Чайковского полны подобных описаний, для понимания которых тоже нужен ключ.

Как всякий гениальный творец, соединивший в себе антитезы Универсума, Чайковский остро ощущал еще один четко проведенный у Шекспира мотив: любовь как чувственная страсть — это болезнь, это небо, ведущее в ад. Духовная же выхолощенность в любви гомосексуальной оборачивается уже откровенной патологией, обнажая свою грубую земную оболочку: форма, из которой выхолощена суть. Словно лебедь на берегу, труп, выкопанный из могилы.

Соединение в себе этих двух противоположных начал земного бытия — небесного, ангельского, божественного и темного, плотского, дьявольского — не только ощущал, но и трагически переживал в себе Чайковский. На кульминации этого переживания и пришел к нему, фактически, замысел оперы “Ромео и Джульетта” — в роковой 1878 год. История его возникновения, как и следовало ожидать, пронизана мистическими “флюидами”.

Любопытно, но именно в этот период композитор начал осознавать роль Провидения в своей жизни, стал испытывать особую, качественно новую потребность в молитве (показательно, что в этот же период Чайковский сочиняет Литургию).

Несомненно, именно Провидение сунуло ему в руку томик Шекспира, когда композитор остался дома один (присматривать за детьми в то время, как его брат и сестра отправились на спектакль “Ромео и Джульетта”). Кстати, это было в Киеве. Тотчас по прочтении той самой пьесы, которую его родные смотрели в театре, у Чайковского рождается мысль написать оперу на этот сюжет.

Несомненно, это Провидение погрузило его затем в блаженное состояние счастливого покоя, созерцание цветущей майской природы в имении фон-Мекк Браилове (“Что за чудная жизнь! Это какое-то сновидение, какая-то греза”, “незабвенные, чудные дни, проходящие, как сон”, “живу здесь будто вечность”, — пишет оттуда Петр Ильич), когда дух жизни-любви был словно разлит в природе и всё вокруг словно призывало: твори! Именно здесь решимость создать грандиозное творение по Шекспиру созревает окончательно.

И сразу же после этого — настоящее чудо! В праздник Вознесения Чайковский посещает древний монастырь. В этом посещении можно усмотреть много значимых подробностей.

Из-за наплыва людей “в церкви нельзя было найти места”, но по протекции монашки Чайковский попадает на хоры, под самый потолок храма. Здесь его внимание привлекают латинские надписи (церковь оказалась католическим храмом) — названия различных *специально мужских* добродетелей. Удивила и регентша — древняя старушка с очень красивым выразительным лицом, возбудившим фантазию Петра Ильича (в его воображении тотчас родился “целый роман”). На площади перед храмом внимание Чайковского привлекает лирик, поющий о страшном суде. Любопытно и то, что в окрестностях храма находится таинственная могила с крестом. В ней, как рассказывает местная легенда, похоронены два брата, между которыми было соперничество в любви.

Возможно, в эти дни, так подробно описанные композитором, Чайковский получил своего рода Божественное благословение на осуществление созревшего у него творческого замысла. Одновременно этот сюжет, надо полагать, был призван стать средством послекризисного духовного очищения Чайковского, посланным ему Судьбой.

Но тут уже встает вопрос о допущенности к Великому, о праве прикасаться к нему. И Провидение, как всегда, испытывает свое орудие — Творца.

Увы, Чайковский не прошел этого испытания. Полученное вскоре от жены письмо (целая тетрадь!) вызывает у него очень далекие от возвышенного идеала чувства:

“Когда я думаю о ней, у меня является такая злоба, такое омерзение, такое желание совершить над ней уголовное преступление, что я боюсь за самого себя. Это болезнь. Даже теперь, когда я пишу Вам эти строки, поневоле имея перед глазами ненавистный образ, — я волнуюсь, страдаю, бешусь, ненавижу и себя самого не менее ее”<sup>13</sup>.

Это состояние не единожды выплескивается в эти дни на страницы его писем. Высокий, чистый духовный заряд исчез. Любовь как идеал уступила место в сознании художника обычной земной ненависти. Гейне писал о поэтах, которые подобны светлячкам, загадочно сияющим, как алмазы, в ночи, но среди белого дня — что есть этот алмаз? Жалкий червячок, беспомощно извивающийся у дороги...<sup>14</sup>

Имея в душе подобную ненависть, можно ли писать о любви? Может быть, и можно, но не о любви в ее Божественной ипостаси, какой она явлена в трагедии Шекспира.

Любопытно, что на пути к “Ромео” Чайковскому доведется пережить восхищение “посредственной”, как он все равно считал, оперой Гуно и изменить свое представление о ней:

“Совершенно неожиданно испытал большое удовольствие, попавши случайно на “Ромео и Юлию” Гуно. О чудо — я был тронут до слез! Гуно один из немногих, которые в наше время пишут не во исполнение предвзятых теорий, а по внушению чувства”. Чайковский отмечает цельность, неиспорченность музыкальной культуры французского композитора, но сам для себя не может определить причину своего возбуждения, которое даже смущает его. “Гуно... все-таки пугает меня”, — один из мотивов, выдвинутых самим Чайковским при первичном отказе от “Ромео”<sup>15</sup>.

Принимая во внимание религиозность Гуно, осознававшего возвышенную любовь как христианскую идею любви, а также опыт воплощения в его опере “Сафо” идеи соединения творческого дара и духовной чистоты<sup>16</sup>, можно предположить, что Чайковскому открылось в музыке этого художника то невыразимое, что только нарождалось в его собственной душе, та высшая правда, которая, как сам он пишет, — ”в высшем, открывающем нам какие-то неведомые горизонты, какие-то недостижимые сферы, куда только музыка способна проникнуть”.

“Я начинаю иногда усматривать не пустую случайность в некоторых совпадениях обстоятельств, — пишет Чайковский в день (23 мая 1877 г.), когда он сделал официальное предложение своей будущей жене. — Кто знает, быть может это начало религиозности”.

Сюжет “Ромео” в творческой судьбе композитора выполнил роль своего рода лакмусовой бумажки, определяющей его внутреннюю готовность к воплощению высшего смысла любви, явленного в шекспировской трагедии. Все обращения к нему (а это своеобразная стержневая идея на пути Чайковского) — как верстовые столбы, обозначающие основные развилки на пути Художника к Богу. Или к своей собственной Божественной сущности, к очищению ее от “земного праха”. Показательно, что создавая вторую редакцию своей ранней увертюры “Ромео и Джульетта”, Чайковский основной трансформации подвергает образ католического священника — патера Лоренцо — основного проводника эзотерической мудрости у Шекспира. В органичной звучности начальной темы увертюры композитор теперь воплощает “одинокую, стремящуюся к небу душу”...

В “допущенности” Чайковского к претворению шекспировского сюжета в

симфонической музыке и в “недопущенности” к опере на этот сюжет — косвенное отражение сущностной разницы в самих этих жанрах. Ее, фактически, исчерпывающе (для понимания настоящей дилеммы) выразил сам Чайковский в письме к фон-Мекк от 9 декабря 1879 г.:

“Опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком *массе*. Уже одно то, что опера может игратьсь хоть 40 раз в течение сезона, дает ей преимущество над симфонией, которая будет исполнена раз в 10 лет! Предубежденный слушатель может примириться с оперой после нескольких виденных представлений; но сколько нужно времени, чтобы хорошая симфония могла быть оценена массой публики по достоинству?”

Симфоническая увертюра “Ромео и Джульетта” стала многообещающим началом творческого пути молодого композитора, сразу задав высочайший уровень его профессиональной реализации — в других сочинениях композитора достигнутый намного позже. Единственный номер из ненаписанной оперы (на музыке из той же увертюры!) был закончен учеником Чайковского С.Танеевым, явившим жизнью и творчеством своим пример удивительно совестливого отношения к своему художественному служению. Так была переброшена арка в будущее, которое, однако, не дало пока адекватного Шекспиру оперного воплощения вечного сюжета. И дело, разумеется, не в авторском желании или нежелании. Дело в том уникальном стечении факторов, которое может сложиться лишь единожды, и это “единожды” — уже в прошлом<sup>17</sup>.

“Дальнейшее — молчание”...

---

<sup>1</sup> П.И. Чайковский. Письма к близким. — М.: Музгиз, 1955. — С. 168–169.

<sup>2</sup> Чайковский П. Полн. собр. соч. — Т.Х. — М.: Музыка, 1966. — С. 269.

<sup>3</sup> П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон-Мекк. — Т.1. — М.-Л.: ACADEMIA, 1934. — С. 341.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. — С. 391.

<sup>6</sup> Дневник № 4. — Запись от 8 февраля 1886 г.

<sup>7</sup> См. об этом: Г. Побережна. П.И.Чайковский: діалектика особистості і стилю. — Автореф. дис. — К., 1999.

<sup>8</sup> Вильям Шекспир. Ромео и Джульетта. Перевод Т.Щепкиной-Куперник.

<sup>9</sup> См. об этом: Побережная Г. Петр Ильич Чайковский. — К.: ВПОЛ, 1994. — С. 283–296.

<sup>10</sup> Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. — Л., 1989.

<sup>11</sup> П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. — Вып. I. — М.: ИИФ “Мир и культура”, 1995. — С. 130.

<sup>12</sup> П.И. Чайковский об искусстве: Избранные фрагменты писем, заметок, статей. — Ижевск: Удмуртия, 1989. — С. 255.

<sup>13</sup> Чайковский П. Полн. собр. соч. — Т. VII. — М.: Музыка, 1962. — С. 329.

<sup>14</sup> Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира // Собр. соч. в 10 тт. — Т. VII. — М., 1958. — С. 318.

<sup>15</sup> Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон-Мекк. — Т. I. — М.-Л.: ACADEMIA, 1934. — С. 413.

<sup>16</sup> Сі. іа уоїі: Аїпїеà І.Р. Àїдè-їà òàїàòèèà òà à³àèїà èòèуòòð à пàòї³é òàїð-їпò³ Аóїї. — Ààòїòàò. àèп... — È., 1995.

<sup>17</sup> Это уникальное стечение факторов имеет отношение не только к уникальной личности Чайковского, но и к уникальной этно-исторической ситуации: Россия на ответственном историческом рубеже не сделала свой выбор в пользу любви. Насилие, в итоге, захлестнуло страну, увлекая ее по избранному варианту судьбы к закономерной трагической развязке. Политические настроения Чайковского в этом отношении (не только в этот период, но и в дальнейшем) чрезвычайно показательны. Вот, например, фрагмент его уже цитированного письма из Браилова: “Положим, что если можно обойтись б е з в о й н ы, то это большое счастье. Сидя на балконе Браилова, как-то совестно желать, чтоб т а м г д е - то лилась кровь и терпелись адские муки ради поддержания нашего достоинства. Но в таком случае зачем кровь лилась в прошлом году? Неужели даром? А дело идет к тому очевидным образом”. Вот так: и мир — хорошо, но и без войны — плохо. Знаменательно, что именно это суждение предваряет сообщение о намерении писать оперу “Ромео и Джульетта”, которое Чайковский излагает уже в следующем абзаце.