

*Исторические  
ЭТЮДЫ*



# И. СОЛМЕРТИНСКИЙ

## *ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ*

*Издание второе*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Ленинград 1963

**Вступительная статья**  
**Д. ШОСТАКОВИЧА**

**Редактор-составитель**  
**М. ДРУСКИН**

## И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

Иван Иванович Соллертинский прожил недолгую жизнь, но она была наполнена огромным и напряженным творческим трудом, кипучей энергией, неустанной борьбой за расцвет советского музыкального искусства, которое он любил горячей и бескомпромиссной любовью. Талант И. И. Соллертинского с одинаковым блеском проявил себя во всех сферах его многообразной деятельности: в литературоведении, театроведении, журналистике, педагогической работе, но музыке он отдавал предпочтение перед всем остальным. Ей он посвятил жар своего сердца, всю силу своей пылкой исследовательской мысли, зажигательное слово публициста и оратора. Вот почему лучшие музыкально-ведческие труды И. И. Соллертинского выдержали испытание временем и до сих пор читаются с захватывающим интересом.

\* \* \*

Биография Ивана Ивановича Соллертинского небогата внешними эпизодами и фактами. В 1940 году он по деловому поводу написал краткую автобиографию. Вот она:

«Я родился 20 ноября (ст. стиля) 1902 года в городе Витебске. Отец мой был чиновником по министерству юстиции и позже дослужился до звания сенатора (умер в 1907 г.). Мать моя Екатерина Иосифовна (урожд. Бобашинская) была учительницей, позже пенсионеркой, в настоящее время находится на моем иждивении.

С 1906 года моя семья проживала в Петербурге. В 1911 году я поступил в 3-ю мужскую гимназию, которую окончил

в 1919 году. С осени 1919 года вместе с матерью проживал снова в Витебске. Служил в губернском статистическом бюро в подотделе искусств Витебского наробраза.

В 1921 году я возвратился в Петроград и поступил в университет, который окончил в 1924 году по романо-германской секции факультета общественных наук. В 1923 году окончил Государственный институт истории искусств, а позже, в 1926—1929 годах, окончил там же аспирантуру по специальности театроведения.

С 1921 года преподавал в средней школе, с 1923 года — в вузах. Читал лекции в Хореографическом училище, Институте сценических искусств (ныне — Театральный институт), Институте истории искусств, Педагогическом институте имени Покровского, Ленинградской консерватории и других вузах — по истории литературы, театра, музыки, психологии, эстетики.

С 1924 года участвую в советской прессе в качестве журналиста. Сотрудничаю в газетах «Известия», «Ленинградская правда», «Смена», «Советское искусство», журналах «Советская музыка», «Театр», «Искусство и жизнь» и др. Пишу по вопросам музыки и театра. Имею около пятидесяти научных трудов по литературоведению, театроведению и музыковедению, а также свыше 200 газетных и журнальных статей, рецензий и заметок.

С 1929 года работал в Ленинградской филармонии, а позже в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в качестве консультанта и заведующего репертуарной частью. Был консультантом Реперткома, Комитета по делам искусств, Радиокомитета и массового отдела Ленсовета.

В настоящее время занимаю должности: 1) художественного руководителя Ленинградской филармонии, 2) профессора Ленинградской консерватории, 3) профессора — заведующего сектором музыкального театра Государственного института театра и музыки».

Из этой скупой автобиографической справки видно, что трудовая и интенсивная интеллектуальная деятельность И. И. Соллертинского началась очень рано. К середине 20-х годов молодой Соллертинский обратил на себя внимание остротой и силой ума, громадной начитанностью, блестящим знанием многих иностранных языков (к концу жизни он владел 20 языками), недюжинным ораторским даром. Его имя стало известно в литературно-театральных и музыкальных кругах Ленинграда.

В 1927 году И. И. Соллертинский напечатал талантливое исследование о реформаторе и теоретике хореографического искусства Ж.-Ж. Новерре, затем он опубликовал очень ценную, по отзывам специалистов, работу о французской драматургии эпохи Просвещения («Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия»), вслед за этим он перевел «Мемуары» выдающегося французского актера-трагика Франсуа-Жозефа Тальма, снабдив эту книгу обстоятельной статьей, анализирующей историю французского театра на рубеже XVIII и XIX веков. Интерес к литературе и театру не угасает и в последующий период. В 30-х годах И. И. Соллертинский написал целый ряд интересных работ о творчестве Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Стендаля, Бальзака, Гюго, Романа Роллана.

Однако уже с юношеских лет музыка стала всепоглощающей страстью И. И. Соллертинского, мечтавшего о карьере музыканта-профессионала: он берет уроки дирижирования, с феноменальным упорством изучает музыкальную литературу, не пропускает ни одного концерта. В 1929 году он соединяет свою судьбу с Ленинградской филармонией, занимая в ней должности лектора, заведующего репертуарной частью, консультанта, главного редактора издательства и, наконец, художественного руководителя.

Ленинградские слушатели хорошо помнят вступительные слова И. И. Соллертинского перед симфоническими концертами. Его умная, темпераментная, образная речь никого не оставляла равнодушным, она увлекала, волновала, внушала любовь к музыке десяткам тысяч слушателей. За 10—12 лет Иван Иванович 250 раз выступал на эстраде филармонии, и каждое выступление имело большое просветительское и воспитательное значение, ибо И. И. Соллертинский был не только музыкантом-ученым, но и блестящим пропагандистом, истолкователем и популяризатором, умевшим донести до масс глубокие и сложные проблемы искусства.

В 1936 году И. И. Соллертинский был приглашен в Ленинградскую консерваторию, где стал одним из самых уважаемых и любимых педагогов. Его лекции захватывали глубиной и оригинальностью мысли, яркостью художественной формы. Через три года Иван Иванович был утвержден в ученом звании профессора.

Музыкальные театры Ленинграда имели в лице И. И. Соллертинского постоянного консультанта и выскательного критика, к голосу которого очень внимательно

прислушивались и дирижеры, и режиссеры, и певцы, и оркестранты. Его суждения о репертуарной политике театров, о принципах музыкально-сценического истолкования оперных и балетных произведений отличались удивительной пронизательностью, широтой взглядов, безупречностью вкуса.

Будучи председателем критической секции Ленинградского отделения Союза советских композиторов, И. И. Соллертинский ставил на обсуждение серьезные теоретические проблемы, вносил живой дух товарищеской полемики о путях и судьбах советской музыки.

Осенью 1941 года И. И. Соллертинский переехал в Новосибирск вместе с филармонией. Здесь, несмотря на тяжелую болезнь сердца, он работал с удвоенной энергией: руководил концертной деятельностью филармонии, заведовал репертуарной частью Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, эвакуированного в Новосибирск, читал лекции в клубах, госпиталях и библиотеках города, сотрудничал в газетах, заведовал кафедрой искусствознания Ленинградского театрального института, который в то время также находился в Новосибирске.

При этой гигантской занятости Иван Иванович исподволь готовил материал для научных исследований в области музыки и литературы, оставшихся незавершенными. К нему неожиданно подкралась смерть. В ночь с 10 на 11-е февраля 1944 года И. И. Соллертинский скоропостижно скончался, в расцвете творческих сил, на 42-м году жизни.

\* \* \*

Музыковедческое наследие И. И. Соллертинского составляют книги, брошюры, статьи, рецензии, посвященные западноевропейской и русской классике, а также советской музыке (в издающейся книге собраны некоторые работы о зарубежной музыке). Они были созданы на протяжении примерно десяти лет: с конца 20-х до начала 40-х годов и не свободны от известного рода ошибок или заблуждений, свойственных не только И. И. Соллертинскому, но и всей музыкальной науке того времени, путь развития которой в борьбе за утверждение марксистско-ленинской эстетики был не всегда прямым и ровным.

И. И. Соллертинскому были чужды и равнодушная фактография, и академическое бесстрашие. Он обладал тем-

пераментом бойца, врывающегося в гущу споров, вносящего в научный труд горячность полемики, и это иногда приводило к излишним преувеличениям или заострениям той или иной проблемы.

Будучи страстным почитателем классики, он снимал с нее «хрестоматейный глянец» и рассматривал музыку прошлого как живое, полнокровное искусство, неразрывно связанное с современностью. В творчестве великих мастеров музыкальной классики И. И. Соллертинского прежде всего привлекали героический пафос, гуманность, искренность, художественно-философские обобщения, в которых воплощены наиболее жгучие проблемы жизни. Большой любовью И. И. Соллертинского пользовались художники-новаторы, смело вступавшие в борьбу с рутинной и косностью, открывавшие новые страницы в истории мировой музыки. Он особенно восхищался творческими подвигами Глюка, Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Глинки, Мусоргского.

В превосходной книжке о Глюке И. И. Соллертинский показал великое значение оперной реформы, утвердившей на европейской сцене новую музыкальную драму, свободную от внешнего украшения, сильную своей «прекрасной простотой и правдивостью». Исследователю очень импонируют смелость Глюка, его духовная независимость, страстность и убежденность, проявленные им в борьбе за новую оперу. Тонко анализируя такие произведения, как «Орфей», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», исследователь выявляет этический и героический пафос Глюка, созвучный творчеству энциклопедистов в канун французской буржуазной революции; исследователь показывает, каким образом античная мифология, возрожденная в операх Глюка, приобрела острую политическую актуальность в общественной жизни Франции тех лет.

В своих работах о Моцарте И. И. Соллертинский мастерски воссоздает подлинный, неприкрашенный облик гениального композитора. Портрет Моцарта очищается от завитушек в духе рококо, и перед читателем предстает глубокий и вдумчивый художник, гражданин и просветитель, живущий всеми интересами своей эпохи, утверждающий в своих симфониях и операх принципы человечества, добра, разума и красоты.

И. И. Соллертинский настойчиво отвергает старую легенду о Моцарте, который якобы был «божественным

дитятей», «райской птицей», беззаботно распеваящей свои песни; он рисует Моцарта как крупную личность, как борца, смело отстаивающего свои идеалы перед лицом австрийского императора и спесивой и тупой феодальной знати. Исследователь с большой симпатией говорит о горделивом чувстве собственного достоинства Моцарта, создающего силу своей музыки, в которой люди черпали душевную энергию и радость.

Рассказывая о трагической судьбе Моцарта. И. И. Соллертинский справедливо отмечает, что источником жизнерадостности его искусства был философский, социальный оптимизм демократа-гуманиста, жившего в канун французской революции и глубоко верившего в грядущее царство свободы, равенства и братства.

И. И. Соллертинский широко ставит и интересно разрешает проблему шекспиризма Моцарта. Развивая мысли, в свое время высказанные Серовым и Чайковским, он на многочисленных примерах показывает, что Моцарт в драматургии своих лучших опер и в построении характеров придерживался метода Шекспира. В этом сказался особый интерес Моцарта к человеку, к раскрытию внутреннего мира во всем его богатстве, контрастах и противоречиях.

Одним из любимейших композиторов И. И. Соллертинского был Бетховен. Он писал о нем с исключительным увлечением и восторженностью. В творчестве великого симфониста исследователя больше всего привлекали глубина мысли, морально-этический пафос, героика и гуманность. Величие бетховенской музыки, по его мнению, состоит и в том, что в ней с огромным трагедийным размахом повествуется о судьбах человечества, о его страданиях, радостях, надеждах, непреклонном мужестве. Эта музыка всегда очень значительна, сурова, пламенна и как бы написана кровью сердца; в этом тайна ее бессмертия, ее могущественного воздействия на целые поколения.

Раздумывая о путях советского симфонизма, И. И. Соллертинский неизменно обращался к Бетховену, хорошо понимал значение преемственности в культуре и искусстве. Он горячо полемизировал с теми музыковедами, которые утверждали, что бетховенское творчество было кульминационным пунктом и концом мирового симфонизма, он показал великую силу бетховенских традиций, заживших новой жизнью в музыке Берлиоза, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Брамса, Малера, Бородина, Танеева.

И. И. Соллертинский много сделал для определения того исторического места, которое занял Гектор Берлиоз в мировой музыке. В книге, написанной с какой-то романтической взволнованностью и сердечностью, исследователь талантливо проанализировал главнейшие произведения композитора-романтика, определил новаторский характер его программных симфоний, небывалую оригинальность и свежесть его оркестрового мышления. И. И. Соллертинский в начале своего исследования пишет: «... историческое место, занимаемое Берлиозом в развитии европейской музыки, действительно огромно. Он явился мостом, соединившим музыкальные традиции французской буржуазной революции с музыкой XIX века. Он дал первое воплощение в звуках романтического образа «молодого человека XIX столетия». Он первый перевел на симфонический язык Шекспира, Гёте, Байрона».

Со страниц книги встает как живой образ Берлиоза — фанатика искусства, вечного искателя, бунтаря, «барабанщика революции». Читатель невольно проникается глубокой симпатией к этому замечательному музыканту и человеку, у которого, по словам И. И. Соллертинского, «есть еще одна драгоценная особенность... это абсолютная, доходящая до фанатизма музыкальная честность. За всю жизнь Берлиоз не написал ни одной ноты, в необходимость которой он не верил, и ни на шаг не уклонился от того, что он считал своим художественным исповеданием веры... «для успеха» он не сочинил ни одного такта».

Много тонких наблюдений, ярких, отточенных формулировок, свежих метафор разбросано в работах И. И. Соллертинского, посвященных Верди. Исследователь видит в оперной драматургии Верди счастливое сочетание необыкновенной простоты и ясности с углубленным психологизмом, достойным Шекспира. Неоднократные сопоставления Верди с Шекспиром обогащают наше представление о творческом методе великого итальянского композитора. И. И. Соллертинский не без основания причисляет Верди, наряду с Берлиозом и Чайковским, к величайшим «шекспиологам» в европейской музыке XIX века.

Исследователь очень убедительно говорит о художественной смелости Верди, об исключительной широте его идейно-творческого диапазона. Верди умел создавать и великолепные в своем роде оперы-плакаты, звавшие к борьбе за национальную свободу, и любовно-психологические

драмы, проникнутые тончайшим лиризмом, и грандиозные музыкальные трагедии, и сияющую вечной молодостью комедию «Фальстаф», о которой очень хорошо сказано: «В „Фальстафе“ Верди становится «смеющимся мудрецом»; таким, вероятно, древние греки изображали “смеющегося философа Демокрита”».

Проблемы оперной драматургии были всегда в центре научных интересов И. И. Соллертинского. Вполне естественно, что он писал и об операх Вагнера, Мейербера, Глинки, Мусоргского, Бизе. Хотелось бы отметить, что И. И. Соллертинский был горячим поклонником и пропагандистом творчества Сметаны. Он первый в Советском Союзе (в 1937 г.) написал очерк о Сметане, и по его совету на сцене ленинградского Малого оперного театра впервые появилась «Проданная невеста», в постановке которой он принимал деятельное участие.

И. И. Соллертинский был большим знатоком и тонким ценителем Оффенбаха. Брошюра об авторе «Прекрасной Елены» радуется не только блеском изложения, но и оригинальностью постановки самой проблемы комического жанра, замечательным мастером которого был Оффенбах.

Всякому, кто читал работы И. И. Соллертинского, бросается в глаза своеобразие, красочность и богатство его стиля. Он умел находить особый склад, интонации и тембр речи, как бы созвучные музыке того композитора, о котором он писал. Так, например, стиль книги о Берлиозе выдержан в приподнято-романтическом тоне; работа о Густаве Малере написана в подчеркнуто экспрессивном стиле; статьи о Брамсе отличаются широкой плавностью языка; в брошюре об Оффенбахе слышатся задорные и острые ритмы речи. Это придает работам И. И. Соллертинского подлинную художественность и увлекательность, а это не столь часто встречается в музыковедческих книгах.

Лучшие работы И. И. Соллертинского проникнуты городской тревогой за судьбы советской музыки. Изучая классиков, он был озабочен вопросом: что из их наследия должно быть с максимальной пользой освоено советской музыкальной культурой?

За два десятилетия до постановки «Фиделио» Бетховена в Большом театре Союза ССР он горячо призывал наши театры к сценическому воплощению этой гениальной оперы. Он настаивал на постановке «Альцесты» Глюка, «Дон-Жуана» Моцарта, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза и

многих других несправедливо забытых шедевров мировой оперной классики.

И. И. Соллертинский с чувством гордости говорил о той исторической миссии, которая возложена на плечи советских музыкантов. Свою статью «Исторические типы симфонической драматургии» он заканчивает такими взволнованными словами: «Именно универсальный охват, многообразие тем, типов, жанров, интонаций, выразительных средств вообще должны быть присущи советскому симфонизму. Он принимает на себя симфоническое представительство во всемирно-историческом масштабе. К его голосу взволнованно прислушиваются все честные, жаждущие выхода из мучительных, далеко не всегда до конца преодоленных противоречий, ищущие новых творческих путей, передовые, лучшие музыканты всех стран мира. На наших советских симфонистов возложена великая историческая ответственность». Эта мысль, как и многие другие мысли, высказанные И. И. Соллертинским много лет тому назад, сохраняет и в наши дни свою свежесть, остроту и актуальность.

*Д. Шостакович*

## КРИСТОФ-ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК

### 1

«Вот уже пятнадцать дней, как в Париже только и говорят, только и грезят о музыке. Она — предмет всех наших споров, всех наших бесед, душа всех наших ужинов; кажется даже смешным — интересоваться чем-либо другим. На вопрос, относящийся к политике, вам отвечают фразой из учения о гармонии; на моральное размышление — мотивом ариетки; а если вы попытаетесь напомнить об интересе, вызываемом той или иной пьесой Расина или Вольтера, — вместо всякого ответа обратят ваше внимание на оркестровый эффект в прекрасном речитативе Агамемнона. Нужно ли после всего этого говорить, что причина подобного брожения умов — «Ифигения» кавалера Глюка? Это брожение тем более сильно, что мнения крайне разделились, и все партии в равной мере охвачены яростью. Из спорящих особенно резко выделяются три партии: приверженцы старой французской оперы, давшие клятву не признавать иных богов, нежели Люлли или Рамо; сторонники чисто итальянской музыки, которые почитают лишь арии Иомелли, Пиччини или Саккини; наконец, партия кавалера Глюка, которая полагает, что им найдена музыка, наиболее подходящая театральному действию, музыка, принципы которой почерпнуты из вечного источника гармонии и внутреннего соотношения наших чувств и ощущений, музыка, которая не принадлежит никакой отдельной стране, но для стиля которой гений композитора сумеет воспользоваться особенностями нашего языка».

Так писал в апреле 1774 года известный французский литератор и критик Мельхиор Гримм, наблюдатель и участник страстной дискуссии, разыгравшейся в Париже вокруг музыкально-театральных реформ Глюка. Гримм менее всего одинок в описании волнения, охватившего литературные салоны и театральные фойе по поводу оперных премьер Глюка. Многочисленные письма современников — не говоря уже о темпераментной, вплоть до взаимных оскорблений, журнальной полемике — свидетельствуют о том же. «Здесь выщарапывают друг другу глаза: во имя Глюка или против Глюка, — сообщает в письме от 9 октября 1777 года прославленному английскому актеру Гаррику французская романистка Риккобони. — Родственники, друзья спорят и ссорятся по вопросам музыки. . . Об Америке<sup>1</sup> больше никто не думает: мелодия, гармония — вот темы всех писаний». Спорами захвачен также версальский двор. «Все разделились на партии, сражаются, как если бы речь шла о вопросах религии», — пишет сестре под свежим впечатлением глюковской «Ифигении в Авлиде» юная супруга дофина и будущая последняя королева Франции Мария-Антуанетта.

Конечно, столь шумный резонанс споров вокруг Глюка в какой-то части был обязан и моде, с молниеносной быстротой разнесшей музыкальную полемику по парижским салонам, и интригам придворных кругов, пытавшихся сыграть на том, что Глюку симпатизировала «австриячка» Мария-Антуанетта, а его музыкальному сопернику, итальянцу Пиччини, покровительствовала пресловутая фаворитка Людовика XV, стареющая мадам Дюбарри. Но истинная суть дискуссии, и не остывшей — несмотря на всегда отмечавшееся в тогдашней прессе непостоянство увлечений парижан — на протяжении многих лет, разумеется, не в «последнем крике» моды и подавно не в мышиной возне придворной камарильи.

Глюк выступил в Париже как смелый и убежденный преобразователь музыкального театра. Его цель была — превратить застывшую в условных формах оперу (или, по тогдашней терминологии, «лирическую трагедию») в настоящую музыкальную драму с большими человеческими чувствами и страстями. Тщеславию певцов, желавших даже в сильно драматических местах щеголять всевозможными колоратурами и трелями, Глюк противопоставлял богатое

<sup>1</sup> Речь идет о борьбе американских колоний против Англии.

эмоциональное содержание в классически простом и величавом музыкально-сценическом воплощении. «Простота, правда и естественность — вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства», — писал Глюк. Его идеал, общий стремлениям классицизма последних десятилетий XVIII века, — благородная простота древнегреческой трагедии.

В своих замыслах коренной реформы музыкального театра Глюк имел единомышленников. Почва во Франции была подготовлена тем могущественным идейным движением, которое связано с именами энциклопедистов и Жан-Жака Руссо. Дидро в романе «Нескромные драгоценности», Руссо в «Новой Элоизе» подвергли дворянский оперно-балетный театр язвительной и уничтожающей критике. В знаменитой «войне буфонов», разыгравшейся в Париже в 1752 году вокруг постановки заезжей итальянской труппой интермедии Перголези «Служанка-госпожа», выступившие на стороне итальянцев энциклопедисты с большим полемическим темпераментом обрушились на французскую оперу с ее штампованными мифологическими персонажами, застывшей, не согреваемой чувством галантной стилистикой, избытком не имеющих никакого отношения к действительности дивертисментных танцев, феерических полетов и т. п. На примере сюжета «Ифигении в Авлиде» Расина (который впоследствии разработал Глюк) Дидро демонстрировал, каким должно быть осмысленное и драматически значительное оперное либретто и как надлежит композитору, исходя из стихов Расина, строить речитатив и арию, чтобы достигнуть наибольшей выразительности. Это во многом предвосхищало идеи Глюка, однако не умаляло величия творческого подвига композитора. Ибо Глюк не только самостоятельно и глубоко продумал принципы преобразования музыкального театра, но и с железной последовательностью воплотил их в творческой практике. Осуществлением реформаторских замыслов Глюка явились гениальные партитуры «Альцесты», «Орфея», «Армиды», двух «Ифигений»...

Разумеется, реформа Глюка встретила ожесточенное сопротивление как среди консервативно настроенных литераторов и журналистов (Лагарп, Мармонтель), так и внутри театра Парижской оперы (или, как она тогда называлась. Королевской академии музыки). Самовлюбленные певцы, капризничавшие примадонны, избалованные легким успехом виртуозы, пожилые блюстители традиций — «старые

нарики Оперы», модные танцоры (вроде европейски знаменитого «бога танца» Гаэтана Вестриса, самоуверенные претензии которого Глюк отпарировал словами: «артист, у которого все знание в пятках, не имеет права брыкаться в опере, подобной „Армиде“»), наконец, великосветские меломаны, возмущенные тем, что некий чужеземец суется со своими новшествами в «святая святых» придворного театра,— все это ополчилось на Глюка с гневом и озлоблением. Глюк не сложил оружия. Его поддержали литературные и философские единомышленники, в том числе — такой авторитет, как Жан-Жак Руссо. Да и сам Гримм, хотя и с колебаниями и оговорками, медленно сдавая позиции, из пожимающего плечами скептика под конец превратился в сторонника Глюка. А позже, письмом от 15 декабря 1787 года, адресованным в «Парижский журнал», и сам соперник Глюка Пиччини признал, что незадолго до того скончавшийся Глюк произвел во Франции «музыкальную революцию» и что «лирический театр ему обязан столько же, сколько французская драматическая сцена — великому Корнелю». Пиччини предложил увековечить память гениального композитора ежегодным концертом, в котором исполнялись бы отрывки из лучших произведений Глюка.

«В том-то и заключалось величие искусства Глюка, что оно было по существу человеческим и даже народным, в самом возвышенном смысле этого слова, как того требовали энциклопедисты в виде оппозиции к слишком аристократическому — впрочем гениальному — искусству Рамо» (Ромен Роллан).

Историческое дело Глюка, как и родственных ему мысли энциклопедистов, неразрывно связано с годами идеологической подготовки французской буржуазной революции 1789—1793 годов. Сам Глюк — этот «прирожденный революционер республиканской складки, не допускавший никакого превосходства над собой, кроме превосходства духовного» (цитирую опять Ромена Роллана из прекрасной статьи его «По поводу «Альцесты» Глюка»), — умер за полтора года до падения Бастилии. Революция вспомнила о Глюке. Известно, что отдельные фрагменты из его опер, в частности — знаменитый грозный хор из «Армиды», — неоднократно исполнялись во время республиканских празднеств. Велико было и воздействие Глюка на творческую практику оперных и хоровых композиторов революции.

Кристоф-Виллибальд Глюк родился в деревне Вейденванг (Австрия, Верхний Пфальц) 2 июля 1714 года. Отец его, Александр Глюк, происходил из крестьянской семьи, в молодости служил солдатом, а затем, перейдя на мирное положение, сделался лесничим. Доходы были более чем скромны, семейство — велико: кроме старшего (будущего композитора), еще шестеро детей. В 1717 году Александр Глюк переселяется в Чехию. Там, среди обширных и дремучих богемских лесов, протекает детство Кристофа-Виллибальда; все биографы единодушно подчеркивают влияние поэтической лесной атмосферы на складывающееся мироощущение восприимчивого мальчика. В чешской деревенской школе он обучался грамоте. Композитор Антонио Сальери, чья музыка впоследствии испытает сильнейшее воздействие со стороны Глюка, упоминает даже, будто родным языком Кристофа-Виллибальда был чешский.

Об отроческих годах Глюка известно немного, Иной раз, нередко суровой зимой, приходилось помогать отцу в его обязанностях лесника. В 1726 году двенадцатилетний Глюк поступает в иезуитскую коллегию в Комотау, которую оканчивает шесть лет спустя. В подобных гимназиях обычно господствовал дух слепого и безоговорочного повиновения начальству и авторитетам церкви, а педагогические методы были насквозь пропитаны мертвящим формализмом. К положительным результатам, по-видимому, можно отнести знание древних языков и латинских и греческих авторов, которое впоследствии помогло Глюку — в «Альцесте», «Орфее», обеих «Ифигениях» — так глубоко проникнуться гением античной культуры. Там же, надо полагать, Глюк ознакомился с элементами музыкальных знаний, в частности — с игрой на клавире и на органе. Но любимым инструментом Глюка в те годы была виолончель; позже, когда по выходе из коллегии он переехал в Прагу и сделался студентом, ему часто приходилось для заработка покидать старинную чешскую столицу и бродить с виолончелью за спиной по деревням, одиночкой или в компании таких же, как он, странствующих музыкантов, разыгрывая собственные незатейливые импровизации на темы народных песен, свадебные серенады и всевозможные танцы и получая вознаграждение яйцами и хлебом. В Праге ему доводится петь в хоре, регентом которого был крупный композитор своего

времени Богуслав Черногорский (1690—1740). В эти годы формируется характер Глюка, отличительными чертами которого всегда будут мужество в невзгодах, энергичская хватка жизни, непреклонная твердость в преследовании поставленной цели, прямота и общительность. И впоследствии, на вершине славы, принятый в блестящих салонах Вены и Парижа, он всегда останется тем же независимым и прямодушным плебеєм, держащимся с горделивым достоинством, никогда не склоняющимся перед знатю и не заискивающим перед королевским двором.

В 1736 году в судьбе Глюка намечается поворот. Граф Лобковиц, на службе у которого состоял отец будущего композитора, обращает внимание на одаренного двадцатидвухлетнего молодого человека и берет его в свой дворец в Вену в качестве придворного певчего и музыканта — «каммермузика». Вена — один из центров тогдашней музыкально-театральной жизни — находится под сильным влиянием итальянской оперы. В Вене живет знаменитый поэт и музыкальный драматург Метастазіо, творчество которого определяет собою целую эпоху в истории музыкального театра. В Вене же работает в качестве композитора и капельмейстера представитель неаполитанской оперной школы Антонио Кальдара.

На фигуре Метастазіо следует остановиться подробнее: под знаком Метастазіо проходит весь первый период оперной деятельности Глюка. Метастазіо (настоящее его имя: Пьетро-Бонавентура Трапасси, 1698—1782) — уроженец Рима, сын лавочника, торговавшего свечами, в прошлом папского солдата. В детстве он поражал своих соотечественников на площадях Рима фантастической быстротой и легкостью публичной импровизации стихов. Ученый юрист и литератор Гравина, обратив внимание на феноменальные способности мальчика, взял его к себе, усыновил и дал классическое образование. После многочисленных опытов в сфере трагедии и оды, в 1724 году Метастазіо сочиняет для прославленной певицы Бульгарелли первое оперное либретто «Покинутая Дидона»; будучи положено на музыку, оно сразу же обходит все театры Италии.

Так началась слава Метастазіо. Он пишет либретто для Рима, Неаполя, Венеции. Затем он переселяется в Вену, Расцвет его деятельности — 1730—1740-е годы, когда он пишет «Милосердие Тита», «Демофонта», «Фемистокла» и др. Современники осыпают его похвалами. Его называют

«итальянским Софоклом». Вольтер — критик, отличавшийся редкой строгостью и даже придирчивостью, — сравнивал его с Расином. «Метастазियो был поэтом сердца, единственным гением, созданным для того, чтобы трогать душу очарованием поэтической и музыкальной гармонии», — писал Жан-Жак Руссо. Композиторы соревновались друг с другом, перекладывая на музыку либретто Метастазियो: оперная статистика показывает, что в течение XVIII века на его либретто «Дидона» было написано более 35 опер и примерно столько же — на «Александра в Индии». Слава его произведений вышла за пределы Европы. Знаменитый французский путешественник Бугенвиль рассказывает, что в 1767 году пьесе Метастазियो разыгрывала труппа мулатов Рио-де-Жанейро! Недаром известный историк итальянской оперы Стефано Артеага называет Метастазियो «любимым поэтом века, чья слава распространена от Копенгагена до Бразилии».

Эта ослепительная репутация во многих отношениях была заслуженной. Метастазियो великолепно знал вокальную структуру стиха, его ритмику и фонетику, знал выразительные возможности итальянского певца и отлично умел строить сюжетные перипетии музыкальной драмы. Уязвимые стороны либретто Метастазियो определяются самим характером придворно-аристократической оперы. Сюжеты берутся из античной мифологии, но чувства, переживания и язык героев — происходит ли действие в Индии времен Александра Македонского, или в Карфагене, или в Афинах эпохи Перикла, или в республиканском Риме — в равной мере стилизованы в духе придворного этикета XVIII века. Ахилл, император Тит, Артаксеркс — по существу, переодетые принцы и вельможи «галантного века». Этим предопределена манера их сценического поведения. По верному замечанию музыковеда Аберта, «правдивость у Метастазियो — это благопристойность, санкционированная парижским двором». В центре действия — обязательная любовная интрига. При этом любовь у Метастазियो проведена через фильтр рационализма, галантности и изысканной салонной риторики. Сюжетная интрига разворачивается с помощью речитативов; ария вступает в свои права лишь в моменты лирической остановки действия. В построении музыкальной драмы есть сложившиеся схемы, которые подметил еще Стендаль (кстати, восторженный почитатель таланта Метастазियो, опубликовавший в 1814 году его жизнеописание):

«В каждой драме должно быть шесть действующих лиц, и все они должны быть влюбленными, для того чтобы композитор мог пользоваться контрастами. Первое сопрано, примадонна<sup>1</sup> и тенор — три главных актера оперы. Каждый должен пропеть по пяти арий: страстную арию (*aria patetica*), виртуозную арию (*aria di bravura*), арию в простом стиле (*aria parlante*), полухарактерную арию, и, наконец, арию, проникнутую радостью и блеском (*aria brillante*). Нужно, чтобы драма, разделенная на три акта, не заключала в себе больше известного количества стихов; чтобы одно и то же действующее лицо никогда не пело двух арий подряд; чтобы никогда также две схожие по характеру арии не следовали одна за другой. Нужно, чтобы и I и II акты кончались ариями более значительными, чем все те, которые встречались раньше. Нужно, чтобы во II и III актах либреттист приберег два удобных пустых гнезда: одно для того, чтобы поместить там облигатный речитатив, сопровождаемый арией «с претензией» («*di transbusto*»); другое — для большого дуэта, причем он обязан помнить, что этот дуэт всегда должен исполняться первым любовником и первой любовницей. . . Само собой разумеется, что, кроме этого, либреттист обязан почаще доставлять декоратору возможность блеснуть своим талантом».

Следует ли добавить, что язык оперного либретто должен был быть очищен от всех «низменных» и «вульгарных» слов и выражений, от всего, что напоминает бытовую, разговорную речь? Тот же Стеццаль указывает, что Метастазιο «мог пользоваться приблизительно только седьмой частью итальянского языка. В нем имеется, по тщательному подсчету современного лексикографа, сорок четыре тысячи слов, а язык оперы допускает из них — самое большее шесть или семь тысяч».

Мы умышленно задержались на характеристике Метастазιο, ибо именно он определил своим драматургическим методом характер и направление творчества итальянских и находившихся под их влиянием немецких оперных композиторов — Кальдары, Йомелли, Гассе и многих других, вплоть до молодого Мейербергера, написавшего на текст Метастазιο одну из первых опер. Это была поистине «эпоха Метастазιο», и на протяжении всей истории оперного театра ни один сценарист-драматург по размаху своего воздействия

<sup>1</sup> В условиях XVIII в. чаще всего контральто.

не смог с ним сравниться. Не удивительно, что и Глюк начал свою оперную деятельность, следуя созданному Метастазии жанру и используя его либретто («Демофонт», «Милосердие Тита», «Узнанная Семирамида» и многие другие), и что лишь впоследствии, став на путь коренной реформы музыкального театра, он преодолел традиции Метастазии, противопоставив его драмам сценарий своих новых соратников — итальянца Кальзабиджи и француза Дю Рулле.

Но это — дело будущего. Мы оставили Глюка в Вене, во дворце графа Лобковица, где в должности штатного музыканта он играет на хорах во время балов, парадных приемов и многочисленных светских празднеств. На одном из таких вечеров судьба сводит его с новым меценатом — итальянским аристократом графом Мельци. Угадав богатую музыкальную одаренность Глюка, Мельци увозит его с собой в Милан.

В Милане Глюк лихорадочно пополняет свое музыкальное образование. Четыре года, с 1737 по 1741, он трудолюбиво и упорно работает, беря уроки музыкального сочинения и теории у талантливого композитора, органиста и дирижера Джованни-Батиста Саммартини (1701—1775). Саммартини — яркая фигура, отважный новатор, большой мастер инструментальной — симфонической и камерной — музыки. Под руководством Саммартини Глюк овладевает всеми трудностями контрапунктического письма. Правда, впоследствии, во время лондонского пребывания Глюка, Гендель раздраженно бросит по его адресу: «Он смыслит в контрапункте ровно столько же, сколько мой повар Вальц»; но это, конечно, не более, как вырвавшаяся в дурную минуту бутада старого Генделя, не слишком терпимого к иным методам творчества!

26 декабря 1741 года в Милане ставится первая опера Глюка «Артаксеркс». За нею следуют «Деметрий», «Демофонт», «Тигран», «Софонисба», «Гипермнестра», «Пор» и др. Продуктивность молодого Глюка велика. Далеко не все из этих партитур сохранились. Одни погибли во время пожара Миланской оперы в 1776 году, когда огонь уничтожил и библиотеку и архив этого исторического театра. Другие пострадали во время войны Австрии с Наполеоном в 1809 году: французские войска разграбили усадьбу в Кальхеспурге, где хранились рукописи Глюка. Третьи затерялись в частных архивах сиятельных австрийских «ме-

ценатов», мало озабоченных сохранением столь замечательного наследия. Словом, далеко не все из обильного творчества Глюка первого периода дошло до нас в неприкосновенности. От иных опер (как, например, «Артаксеркс») сохранилось лишь по одной арии.

Для беглой характеристики опер Глюка этих лет оставимся хотя бы на первой целиком сохранившейся опере «Гипермнестра», поставленной в Венеции в октябре 1744 года.

Текст, как водится, принадлежит Метастазии.<sup>1</sup> В основу положен зловещий древний миф. Дочери аргосского царя Даная, по повелению отца, который испуган предсказанием оракула о грозящей ему потере трона и жизни от руки одного из своих зятьев, убивают во время брачного пира своих женихов. Лишь одна Гипермнестра щадит жизнь своего суженого Линкея, за что ее ждет казнь. Роль царя была поручена тенору Оттавио Альбуцио, партия Гипермнестры — знаменитой певице-контральто Виттории Тези-Трамонтани, партия Линкея — кастрату Лоренцо Гиради. Оперу предваряет трехчастная увертюра, написанная для струнного состава, валторн и клавесина. Особенно интересна средняя часть увертюры — патетическое адажио, психологически, по-видимому, рисующее внутреннюю драму Гипермнестры.

Очевидно, здесь уже намечена органическая связь увертюры с содержанием оперы, о чем впоследствии будет писать Глюк-теоретик. Можно проследить также известное усиление драматической выразительности речитативов, хотя им и далеко до речитативной манеры «Орфея» или «Альцесты». Интересен завершающий II акт скорбный дуэт Линкея с невестой. Мощные хоры III акта, заканчивающегося благополучной развязкой, как было справедливо указано одним из исследователей, восходят к характеру австрийской народной музыки.

Таким образом, в «Гипермнестре» и смежных по времени операх Глюка, несмотря на традиционность их построения, можно в иных страницах уже различить зародыши того, что впоследствии приведет Глюка к реформе

---

<sup>1</sup> Помимо Глюка, на этот текст писали оперы Джакомелли, Фео, Дуни, Бертони, Гассе, Каффаро, Иомелли, Перес, Галуппи, Сарти, Майо, Пиччини, Науман, Мартини-Солер, Рисполи, Меркаданте, Сальдонни и испанский композитор Карнисер. Приводим эту справку как лучшее доказательство неограниченного авторитета Метастазии в глазах тогдашних оперных композиторов.

музыкальной драмы. Случается, что Глюк переносит в свои шедевры последних лет целые мелодические фразы, обороты и интонации ранних опер. Так, можно найти поразительные совпадения между отрывками из «Тиграна» и «Армиды», «Софонисбы» и «Орфея», «Демофонта» и «Ифигении» и т. д. Поэтому неправы те буржуазные музыковеды, которые пренебрежительно отделяются от итальянского периода творчества Глюка несколькими общими фразами и начинают его музыкальную родословную сразу с венской редакции «Орфея».<sup>1</sup>

В 1746 году мы встречаем Глюка в Англии. Для Лондона он сочиняет «Артамена» и «Падение гигантов». Пребывание в Англии — тогдашней передовой буржуазной стране — во многом обогащает творческий опыт Глюка. В частности, он не оставляет без внимания английские народные песни, отдав должное их естественной выразительности. Известный английский музыковед Чарлз Бёрни впоследствии будет писать о пребывании Глюка в Лондоне: «Он старался тщательно изучить английский вкус. В особенности он искал то, чем слушатель, казалось, интересовался больше всего; найдя, что естественность и простота более всего воздействуют на зрителей, он старался с тех пор писать для голосов в естественных тонах человеческих чувств и страстей, а не льстить приверженцам сложного мастерства и трудного исполнения. И надо заметить, что арии из «Орфея» в большинстве своем так же просты, так же естественны, как английские баллады».

Однако ради того, чтобы возбудить интерес широкой публики к приезжему музыканту, Глюк не чуждается и внешних эффектов. Его биографами нередко приводится анонс из газеты «Daily Advertiser» от 31 марта 1746 года следующего содержания: «В большой зале г. Гикфорда, во вторник 14 апреля, г. Глюк, оперный композитор, даст музыкальный концерт с участием лучших артистов оперы. Между прочим он исполнит в сопровождении оркестра концерт для 26 рюмок, настроенных с помощью ключевой воды; это — новый инструмент его собственного изобретения, на котором могут быть исполнены те же вещи, что и на скрипке или клавесине. Он надеется удовлетворить таким образом любопытных и любителей музыки». Впрочем, не

<sup>1</sup> Другие музыковеды делают обратную ошибку, вовсе стирая грань между итальянскими операми Глюка и «Орфеем» и тем самым игнорируя новое качество последнего.

один Глюк должен был в те времена прибегать к подобным трюкам, чтобы разжечь сенсационный интерес праздной публики к концертам.

В Англии Глюк не засиживается: вскоре мы встретим его в Гамбурге, Дрездене, Копенгагене, Праге. У него по горло работы: он пишет оперы, драматические (т. е. театрализованные) серенады по случаю именин или бракосочетаний европейских коронованных особ, сам наблюдает за постановками, разучивает с певцами партии, дирижирует. . .

1750 год знаменует событие в его личной жизни: он вступает в брак с дочерью состоятельного коммерсанта Марианной Пергин. В 1756 году, вскоре после постановки в Риме оперы «Антигона» (кстати, одной из слабейших), папа Бенедикт XIV делает Глюка кавалером ордена «Золотой шпоры»; с тех пор за композитором и укрепляется прозвище, с которым он вошел в историю: «кавалер Глюк».

Наиболее существенный момент в творческой биографии Глюка до появления первой редакции «Орфея» — это его работа над комической оперой. В 1754 году граф Джакомо Дураццо, акклиматизировавшийся при венском дворе генуэзский патриций, любитель изящных искусств и интендант придворных театров, привлек Глюка к работе в недавно открывшемся французском театре в Вене. Дураццо завязывает деловые сношения с Фаваром — знаменитым парижским драматургом и либреттистом комических опер, чьи остроумные комедии, сценарии и пародии пользовались во Франции огромным и заслуженным успехом. Фавар, на правах — по нашей современной терминологии — репертуарного консультанта, осведомляет Дураццо о всех театральных новинках Парижа, присылает ему сценарии комических опер и пьес ярмарочного театра, даже ходкие мотивы песенок, куплетов и ариеток (которыми частично воспользовался Глюк). По некоторым из этих французских сценариев работает будущий автор «Орфея»: так появляются в 1758—1764 годах его комические оперы — «Остров Мерлина» на старый текст известных драматургов ярмарочного театра Лесажа и д'Орневаля, «Мнимая рабыня» на текст Ансома и Марконвилля, «Волшебное дерево» по сценарию Ваде, «Осажденная Цитера» по сценарию самого Фавара, «Исправленный пьяница» на текст Ансома и, наконец, два настоящих шедевра в этом жанре — «Обманутый кади» на текст Ле-Монье и «Пилигримы в Мекку» (иначе — «Неожиданная встреча»)

Сюжеты этих комических опер несложны. Однако для творческого пути Глюка они дали очень много. Именно в комических операх Глюк освобождается от выпяченной риторики Метастазियो, обогащает свою палитру реалистическими красками, широко пользуется народными мелодиями — французскими, чешскими (полька прокурора из «Острова Мерлина»), цыганскими (ария из «Пилигримов в Мекку») и т. д. Можно найти здесь и водевильные куплеты, и многочисленные арии, построенные на танцевальных ритмах, мелодии которых начинают пользоваться в Вене широкой уличной популярностью, входя составной частью в городской фольклор австрийской столицы. Наконец, в таких комических операх, как «Обманутый кади» или «Пилигримы в Мекку», Глюк вводит в партитуру тот характерный ориентализм XVIII века, который впоследствии будет присущ и «Похищению из сераля» Моцарта.

Не надо упускать из виду, что в жанре французской комической оперы Глюк выступает одним из пионеров, что его первые произведения этого рода опережают Монсиньи, Филлидора и Гретри. В истории комической оперы Глюку бесспорно должно быть поэтому отведено видное и почетное место.

Из сочинений Глюка «дореформенного периода» следует упомянуть еще о его партитурах трагических балетов-пантомим, среди которых выделяется «Дон-Жуан» (1761). Стремление драматизировать балет, дать вместо пустого, хотя и декоративно эффектного, технически виртуозного дивертисмента — подлинную танцевальную драму, введя в нее элементы пантомимы и своеобразного «хореографического речитатива», свойственно прогрессивной театральной практике XVIII века. С 1760 года в Штутгарте, при дворе герцога Карла-Евгения Вюртембергского, над созданием танцевальной трагедии работает Жан-Жорж Новерр (1728—1809) — «Шекспир танца», прославленный балетмейстер и теоретик, гордо заявивший: «Я понимаю под танцем только серьезное содержание: оно составляет главную основу балета». Новерр — художник, вне всяких сомнений, чрезвычайно близкий Глюку; впоследствии, в Париже, Глюку доведется лично с ним поработать.<sup>1</sup> В Вене 60-х годов XVIII века большую творческую работу в том же направлении

---

<sup>1</sup> Подробнее о жизни и творчестве Новерра см. в работе И. Солдартинского, опубликованной в книге «Классики хореографии». «Искусство», М.—Л., 1937.— *Ред.*

проводит одареннейший балетмейстер Гаспаро Анджолини (1723—1796), ученик и последователь талантливое мастера хореографии Гильфердинга, соперник Новерра, оспаривавший у него первенство в создании «действенного балета». По словам Анджолини, он стремился превратить танцевальные движения и мимические жесты в «разновидность декламации, понимание которой облегчалось бы с помощью музыки». Работая с Анджолини, Глюк, без сомнения, принимавший самое живое участие в новаторских замыслах балетмейстера, пишет музыку к «Дон-Жуану», «Семирамиде», «Китайскому принцу» (по известной трагедии Вольтера «Китайский сирота»).

В творчестве Глюка работа над балетами — новый шаг по пути драматизации музыки. «Глюк в совершенстве схватил характер *страшного* в действии. Он превосходно выразил различные страсти, которые здесь играют роль, и ужас катастрофы. Музыка составляет существенную часть пантомимы: она говорит, мы же лишь изображаем жесты, подобно тем актерам античной трагедии и комедии, которые предоставляли декламировать другим, ограничиваясь лишь немой игрой», — писал о «Дон-Жуане» сам Анджолини.

Комическая опера и пантомимный «действенный балет» с их реалистическими (правда, по-разному выраженными) тенденциями, способствовавшими демократизации музыкального театра XVIII века, сыграли большую и бесспорную роль в деле освобождения Глюка от стиля придворно-аристократической оперы и эстетики Метастазео.

5 октября 1762 года — историческая дата премьеры первой редакции «Орфея» в Вене. В истории европейского музыкального театра эта дата открывает новую страницу. Пять лет спустя, 16 декабря 1767 года, за «Орфеем» следует «Альцеста». Основные положения оперной реформы Глюка нашли наконец гениальное творческое воплощение.

### 3

«Когда я предпринял положить на музыку «Альцесту», — писал Глюк в знаменитом посвятельном письме герцогу Тосканскому, которое может рассматриваться как манифест нового направления в музыкальном театре, — я ставил себе целью избежать тех излишеств, которые с давних пор были введены в итальянскую оперу благодаря недомыслию и

тщеславию певцов и чрезмерной угодливости композиторов и которые превратили ее из самого пышного и прекрасного зрелища в самое скучное и смешное. Я хотел свести музыку к ее настоящему назначению — сопутствовать поэзии, дабы усиливать выражение чувств и придавать больший интерес сценическим ситуациям, не прерывая действия и не расхаживая его ненужными украшениями. Мне казалось, что музыка должна сыграть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую по отношению к хорошему и точному рисунку играют яркость красок и счастливо распределенная светотень, которые способствуют оживлению фигур, не изменяя их контуров.

Я остерегался прерывать актера во время пылкого диалога, чтобы дать ему выждать скучную ригурнель, или останавливать его посреди фразы на удобной гласной, чтобы он в длинном пассаже продемонстрировал подвижность своего прекрасного голоса или переводил дыхание во время каденции оркестра.

Я не считал нужным ни быстро скользить по второй части арии, если эта часть была самой страстной и значительной, чтобы точно повторить затем четыре раза слова первой части арии; ни заканчивать арию там, где она не должна закончиться по смыслу содержания, чтобы облегчить певцу возможность варьировать по его усмотрению заключительные пассажи.

В конце концов я хотел изгнать из оперы все те дурные излишества, против которых уже долгое время тщетно протестовали здравый смысл и хороший вкус.

Я полагал, что увертюра должна как бы предупреждать зрителей о характере действия, которое развернется перед их взорами; что инструменты оркестра должны вступать сообразно интересу действия и нарастанию страстей; что следует больше всего избегать в диалоге резкого разрыва между арией и речитативом и не прерывать некстати движение и напряженность сцены.

Я думаю также, что главная задача моей работы должна свестись к поискам прекрасной простоты, и потому я избегал демонстрировать нагромождение эффектных трудностей в ущерб ясности; и я не придавал никакой цены открытию нового приема, если таковой не вытекал естественно из ситуации и не был связан с выразительностью. Наконец, нет такого правила, которым я охотно не пожертвовал бы ради силы впечатления.

Таковы мои принципы. К счастью, либретто превосходно подходило для моего замысла: прославленный автор его, задумав новый план лирической драмы, вместо обычных цветистых описаний, ненужных сравнений и холодных морализирующих сентенций дал сильные страсти, интересные ситуации, язык сердца и всегда разнообразное зрелище. Успех подтвердил правоту моих идей, и всеобщее одобрение, которое я встретил в столь просвещенном городе,<sup>1</sup> убедило меня в том, что простота и правдивость являются великими принципами прекрасного во всех произведениях искусства. »

Мы привели почти полностью знаменитое предисловие Глюка к «Альцесте», потому что для понимания реформы музыкального театра оно представляет собой документ исключительной важности. Глюк формулирует свои положения отчетливо и с большим достоинством. Не следует забывать, что к новаторству Глюк пришел в зрелом возрасте, имея за плечами большой опыт работы на европейских оперных сценах и долгие годы пытливых размышлений о судьбах музыкального театра. К реформе Глюк приступил лишь после того, как всесторонне обдумал ее теоретически: цели были ясны, силы взвешены, методы испробованы; в распоряжении композитора было накопленное десятилетиями богатое и гибкое мастерство, которое можно было поставить на службу новой идее.

Задержимся на нескольких пунктах предисловия. Первым из них является столь часто обсуждавшийся вопрос о взаимоотношении музыки и поэзии. Для Моцарта, человека нового поколения, преодолевшего рационализм просветительства, этот вопрос будет решен в пользу музыкального начала: поэзия — послушная дочь музыки. Иное дело Глюк. Для него, истинного сына «века Просвещения», воспитанного в традиции классицизма, содержание определяется прежде всего поэтической концепцией: музыка лишь сопутствует поэзии. «Я старался быть скорее живописцем или поэтом, нежели музыкантом, — пишет он в другом месте. — Прежде, чем я приступаю к работе, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант».

Эти слова не раз давали возможность критикам упрекать Глюка в умалении роли музыки. Однако не надо забывать, что в подобных высказываниях композитора заключен элемент скрытой полемики. Глюк спорит с теми, кто

---

<sup>1</sup> Речь идет, конечно, о Вене.

исповедует лишь чувственную прелесть мелодии. Для него основное — выразительная передача содержания, и носителем содержания он делает наиболее идейно насыщенное искусство XVIII века — литературу, поэзию, и прежде всего — чувствительную поэзию сентиментализма или богатую героическим содержанием поэзию классицизма. Кроме того, обычно упускают из виду, что Глюк во всех аналогичных высказываниях ведет речь лишь об оперной, театральной (а не инструментальной, симфонической) музыке. А музыкальный театр для Глюка — синтетическое произведение искусства, где подают друг другу руки поэзия, музыка, танец и пантомимный жест, объединенные в общем драматургическом замысле. Эту роль единства музыкально-драматического замысла Глюк не устает подчеркивать: «Если мне уже ясны вся композиция и характеристика главных персонажей, то я считаю оперу готовой, хотя бы я не написал еще ни одной ноты». И, разумеется, Глюк резко восставал против тех оперных композиторов, которые полагали, что их дело — только в сочинении музыки, тогда как все остальное падает на долю драматурга. Глюк понимает свои права и обязанности много шире: он деятельно участвует и в разработке общей драматургической концепции, и в сценическом ее воплощении, иными словами — даже в режиссуре спектакля.<sup>1</sup>

Живописную зарисовку с натуры Глюка в несколько неожиданном и новом амплуа музыкального режиссера дает в своих «Письмах о танце» упоминавшийся нами Новерр. «Глюк ввел несколько хоров в «Альцесту», которую он ставил в Вене... Ему удалось собрать лишь незначительное количество городских певцов; тогда он прибег к певчим собора, но они не умели играть и выступать на сцене. Глюк поставил их подле кулис. Эти хоры должны были участвовать в действии. От них требовались движения, жесты и выразительность. Но это значило требовать невозможного. Разве можно заставить статуи двигаться? Живой и нетерпеливый, Глюк вышел из себя, бросил парик на пол, стал петь и жестикулировать. Напрасные старания! У статуй есть уши, но они не слышат, есть глаза, но они не видят.

---

<sup>1</sup> Не надо забывать, что в театральной практике XVIII в. не было режиссера в нашем понимании этого слова, и его обязанности брал на себя либо драматург (подобно Вольтеру или Гёте), либо композитор, либо балетмейстер.

Когда я пришел, я застал этого талантливого и пылкого человека в полном смятении от гнева и досады. Он посмотрел на меня, не говоря ни слова; затем, прервав молчание, он сказал мне, пользуясь энергичными выражениями, которых я не передаю: «Освободите меня, мой друг, из затруднительного положения, в которое я попал: будьте милостивы, заставьте эти автоматы двигаться. Вот текст действия, будьте для них образцом, а я буду вашим переводчиком».

Я попросил его не заставлять их петь больше двух стихов зараз. Потратив без всякой пользы битых два часа, я заявил Глюку, что использовать таких истуканов невозможно, что они все испортят, и посоветовал ему совершенно отказаться от участия хора. «Но они мне необходимы, я не могу обойтись без них»,— воскликнул он. Его огорчение осенило меня мыслью. Я предложил ему поместить певцов за кулисами так, чтобы публика не могла их заметить, и обещал заменить их избранными силами моего кордебалета, заставив последних выполнять все жесты, соответствующие выражению песни хора, и устроить все дело так, что публика будет убеждена, будто одни и те же лица поют и действуют на сцене. Глюк едва не задушил меня от радости, он нашел мой проект превосходным. Исполнение же создало самую полную иллюзию».

При таком деятельном интересе Глюка к драматургии и ее театральному воплощению, вплоть до мизансцен и игры статистов, естественно, особое значение приобретает выбор сценариста. Это — не случайный попутчик, но ближайший сотрудник, единомышленник, друг, соавтор в самом серьезном смысле слова. Для венских «Орфея» и «Альцесты» Глюку посчастливилось найти вдумчивого и талантливого сценариста в лице Кальзабиджи.

Раньеро да Кальзабиджи (1715—1795), итальянец по происхождению, уроженец Ливорно, был одаренным литератором, писал стихи, издал во Франции тексты Метастазии и, подобно Глюку, много размышлял о коренной реорганизации музыкального театра. Обладая большой музыкальностью, он самостоятельно пришел к выводам, которые были близки заветным мыслям Глюка. Много позже, в 1784 году, Кальзабиджи, обиженный тем, что львиная доля славы досталась Глюку, опубликует во «Французском Меркурии» наделавшее некоторый шум письмо, в котором припишет

себе инициативу оперной реформы. Оно очень интересно, и его стоит привести в отрывках:

«Еще 20 лет тому назад я думал, что единственной музыкой, подходящей для драматической поэзии, в особенности же для диалогов и тех арий, которые мы называем *d'azione*,<sup>1</sup> будет та, что всего больше приближается к декламации — естественной, оживленной, энергичной; что сама по себе декламация есть не что иное, как несовершенная музыка; что можно было бы нотировать ее такую, какая она есть, если бы мы нашли в достаточном количестве знаки для обозначения стольких тонов, изменений голоса, стольких раскатов, смягчений, оттенков — разнообразнейших, так сказать, до бесконечности, — каковые свойственны декламирующему голосу. И так как музыка на любые стихи, по моим представлениям, была не чем иным, как декламацией, но более ученой, более искусной и обогащенной гармонией аккомпанемента, то я вообразил, что именно здесь секрет сочинения отличной музыки для драмы; чем более будет поэзия сжатой, энергичной, страстной, трогательной, гармоничной, тем более музыка, которая пыталась бы хорошо выразить эту поэзию, исходя из правильной декламации, будет музыкой, истинно соответствующей этой поэзии, будет музыкой в высшем смысле слова...

Полный таких мыслей, я приехал в 1761 году в Вену. Год спустя его сиятельство граф Дураццо, тогда директор зрелищ императорского двора, а ныне имперский посол в Венеции, предложил мне поставить в театре «Орфея», которого я ему еще раньше прочитал. Я согласился при условии, что музыка будет сделана так, как я ее воображаю. Он прислал мне г-на Глюка, который — по его словам — способен примениться ко всему.

Глюк не причислялся тогда (и это было безусловно несправедливо) к сонму наших величайших мастеров: Гассе, Буранелло,<sup>2</sup> Иомелли, Перес<sup>3</sup> и другие занимали первые места... К тому же, г-ну Глюку, плохо произносившему на нашем языке, было затруднительно продекламировать несколько стихов подряд...

---

<sup>1</sup> То есть действительных, драматических.

<sup>2</sup> Под этим прозвищем в XVIII в. был известен выдающийся итальянский композитор Бальдасаре Галуппи (1706—1785).

<sup>3</sup> Давид Перес (1711—1778) — оперный композитор неаполитанской школы, по происхождению испанец, долгое время бывший придворным капельмейстером в Лисабоне.

Я прочел г-ну Глюку моего «Орфея» и многие места декламировал по несколько раз, указывая ему на оттенки, которые я вкладывал в мою декламацию, на остановки, медленность, быстроту, на звук голоса — то отяжеленный, то ослабленный и приглушенный, — словом, на все, что — как мне хотелось — он должен был применить в композиции. Я просил его в то же время изгнать пассажи, каденции, ригурнели и все, что было готического,<sup>1</sup> варварского и вычурного в нашей музыке. Г-н Глюк проникся моими воззрениями...

Я искал обозначений, чтобы записать хотя бы самые выдающиеся моменты. Кое-какие я изобрел; я поместил их между строками на всем протяжении текста «Орфея». На основании такой рукописи, снабженной нотами в тех местах, где значки давали слишком несовершенное представление, г-н Глюк сочинял свою музыку. То же самое я сделал впоследствии и для «Альцесты». Это настолько верно, что неопределившийся успех «Орфея» на первых представлениях заставил г-на Глюка отнести вину на мой счет...

Надеюсь, после всего изложенного, вы согласитесь, милостивый государь, что если г-н Глюк и был создателем драматической музыки, то он не создал ее из ничего. Я предоставил ему материю или хаос, если хотите; и честь этого создания должна принадлежать нам обоим».

Чтобы правильно разобраться в этом письме, нужно прежде всего отбросить те преувеличения, которые были продиктованы Кальзабиджи его оскорбленным самолюбием. Глюк никогда не умалял заслуг своего либреттиста (чему пример — цитированное выше предисловие к «Альцесте»). Но приписывать себе чуть ли не изобретение глюковской речитативной системы, право же, слишком наивно. Справедливо указывали, что все, написанное Кальзабиджи помимо Глюка и вне его музыки (а Кальзабиджи, кроме сделанных для Глюка либретто «Орфея», «Альцесты» и «Париса и Елены», написал еще много произведений), стоит на невысоком уровне и, в сущности, не представляет никакого интереса, тогда как Глюк без участия Кальзабиджи создал все свои парижские шедевры.

В чем же заслуга Кальзабиджи? Прежде всего в том, что он сумел преодолеть Метастазियो с его обязательной

---

<sup>1</sup> В XVIII в., с легкой руки просветителей, термин «готический» употреблялся в значении «причудливый», «безобразный».

галантной любовной интригой в придворно-аристократическом вкусе. Вместе с ней отпали стилизованный любовный жаргон, манерность, даже некоторый налет фривольности, свойственный иным либретто Метастазιο. Вместо этого стимулом драматического действия служат эмоции и чувства высокого этического порядка: в «Орфее» — благородная скорбь супруга, утратившего спутницу жизни и отправляющегося в загробный мир, чтобы отвоевать ее у потусторонних сил; в «Альцесте» — высокое самопожертвование жены, которая соглашается добровольно умереть, чтобы спасти жизнь любимого мужа. От дворянского аморализма, галантной игры в любовь и холодной салонной эротики не осталось и следа: этическая атмосфера «Орфея» и «Альцесты» действительно очень высока, и ее можно сближать с этическими настроениями лучших умов «века Просвещения» — Лессинга, Руссо, Гердера, Шиллера; в отдельных случаях даже — в плане предвосхищения — с моралью долга и «категорического императива» Канта. Конечно, такая этическая атмосфера исходит из гениальной в своей возвышенности музыки Глюка. Но эта музыка целиком опирается на драматическое построение Кальзабиджи. Выбор сюжета, его высокая моральная окраска, преодоление любовной концепции Метастазιο — бесспорно, большая заслуга Кальзабиджи.

Далее, Кальзабиджи преодолевает Метастазιο и в отношении развертывания сюжета и драматической структуры. Нет извилистой, сложной, перекрещивающейся интриги с нагромождениями острых положений, трагических недоразумений, внезапных узнаваний и т. п., до чего Метастазιο был большой охотник. У Кальзабиджи действие сосредоточено на поступках двух, много — трех главных персонажей, лишено побочных эпизодов, развертывается логично и просто. Оно поэтично и органически музыкально, ибо задумано в плане музыки. В этом тоже крупная и бесспорная заслуга Кальзабиджи.

Наконец, герои Кальзабиджи — Глюка проникнуты не только духом музыки, но и духом античности. Евридика, Альцеста, Орфей, Адмет — это не переодетые в эллинские хитоны и туники дамы и кавалеры XVIII века, но подлинно античные образы. Конечно, это — не античность в строгом понимании последующего XIX века. Но это та античность, которую «открыл» гениальный искусствовед Иоганн-Иоахим

Винкельман,<sup>1</sup> — античность «благородной простоты и спокойного величия». Эта античность была близка воинствующим передовым художникам-реалистам XVIII века, восторженно принявшим лозунг Руссо «назад к природе» прежде всего как протест против ложного пафоса, риторики и вычурности феодально-дворянского искусства. «Нужно изучать античность, чтобы научиться видеть природу», — говорил Дидро. Это движение в сторону античности в конце столетия приведет к классицизму французской буржуазной революции, которая, по крылатым словам Маркса, «драпировалась поочередно в костюм римской республики и в костюм римской империи».<sup>2</sup> Таким образом, Кальзабиджи и Глюк примыкают к великой традиции классицизма XVIII века, которая позже создаст поэзию Шенье и революционные полотна Давида.

Таковы были идейно-эстетические предпосылки, лежавшие в основе оперной либреттики Кальзабиджи и музыкальных драм Глюка. Первенцем их сотрудничества явилась гениальная в своей трогательной и величавой простоте музыкальная драма о легендарном греческом певце Орфее.<sup>3</sup>

#### 4

«Орфей» Глюка существует в двух редакциях. Первая, на основе итальянского текста Кальзабиджи, была показана в Вене 5 октября 1762 года. Вторую редакцию, значительно отличавшуюся от первой, Глюк сделал для Парижа: французский текст был написан заново Молином, и премьера состоялась в Королевской академии музыки 2 августа 1774 года. Вторая редакция обширнее и богаче первой; расширена партия Орфея, порученная уже не кастрату<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Его сделавшая эпоху «История искусства» вышла в 1764 г.; десятью годами раньше была написана его знаменитая брошюра «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», которую Глюк, по-видимому, изучал с большим вниманием. Глюку доводилось и лично встречаться с Винкельманом у кардинала Альбани в 1756 г., когда в римском театре «Арджентина» ставилась «Антигона».

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VIII, стр. 323.

<sup>3</sup> Из многочисленных вариантов легенды об Орфее Глюк воспользовался тем, который изложен в «Георгиках» Вергилия.

<sup>4</sup> В итальянском оперном театре XVII—XVIII вв. партии главных героев обычно поручались певцам-кастратам, которые в детском возрасте подвергались операции, чтобы на всю жизнь сохранить голос женского (сопранового или контральтового) тембра.

с контральтовой тесситурой, как раньше, но тенору; сцена в аду заканчивается музыкой финала из балета «Дон-Жуан»; в балетную музыку «блаженных теней» в Элизиуме введено знаменитое соло флейты в ре миноре и т. д.

Lento

The musical score consists of four systems of staves. The first system is marked 'pp' and 'Lento'. The score features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the bass and treble clefs, and a melodic line in the upper voice. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a minor mode, as indicated by the key signature and the overall mood.

Прославленная своей классической простотой архитектоника «Орфея» по справедливости считается шедевром драматического гения Глюка. I акт — монументальная трагическая сцена. Надгробный мавзолей Евридики в тихой кипарисовой роще. Величественно и печально звучат погребальные хоры. В их напев временами врываются полные

страстного горя возгласы Орфея, потерявшего Евридику. Скульптурная неподвижность хоров чередуется с траурной пантомимой в замедленном темпе. В конце акта — перелом. Амур объявляет Орфею, что ему дозволено будет вернуть подругу из преисподней, но при одном условии: он не должен ни разу бросить взгляд на Евридику до той минуты, пока вовсе не покинет подземного царства. Орфей дает согласие и, полный решимости, отправляется в таинственный и опасный путь.

II акт распадается на две резко контрастные части. Сначала — ад, пейзаж в духе Данте, мрачные берега Стикса, черные скалы и утесы, освещаемые зловещими языками пламени, дикий, неистовый хор, демоническая пляска фуррий. На мольбы Орфея вернуть Евридику духи ада неумолимо отвечают громовым «Нет!». Но прекрасное пение Орфея смягчает загробные силы. Внезапное превращение: рассвет, поросшие асфоделями лужайки и роши, бесконечная даль полей Элизиума, где обитают блаженные тени. Музыка хореографической пантомимы, открывающей эту картину, с ее пастельными тонами и прозрачной оркестровкой принадлежит к числу наиболее совершенных страниц Глюка.

«Какое чудо — музыка полей Элизиума! — не устал восклицать Берлиоз в своих энтузиастических статьях о Глюке. — Эти словно улетающие в небеса гармонии, эти мелодии, меланхоличные, как счастье, эта нежная и тихая инструментовка, так отлично передающая настроение бесконечной умиротворенности... Хочешь умереть, чтобы получить возможность вечно слышать это божественное журчание звуков!» Одна из блаженных теней подводит к Орфею закутанную в покрывало Евридику; певец уводит свою подругу из прекрасного призрачного мира обратно в мир живых.

III и последний акт разворачивается на фоне угрюмого фантастического пейзажа. Орфей ведет за руку Евридику, связанный строгим обетом. Евридика, не понимая, почему супруг все время отворачивает от нее взор, полная тревоги, упрекает его в холодности и жестокости. Драматический дуэт, печальная жалоба Евридики. После сильной душевной борьбы Орфей нарушает роковой запрет, и Евридика падает мертвой к его ногам. Скорь Орфея находит выражение в завоевавшей всемирную известность арии: «Потерял я Евридику». Появляется Амур, который прикосновением

к Евридке вновь возвращает ее к жизни. Терцет. Опера заканчивается танцевальным апофеозом.

В «Орфее» Глюку удалось гениально воплотить в жизнь новое понимание музыкальной драмы, теоретически сформулированное пять лет спустя в уже цитированном предисловии к «Альцесте». Действие лишено побочных эпизодов, сконцентрировано на едином сюжетном мотиве, разворачивается почти с аскетической строгостью. Рулады и технически эффектная вокальная акробатика уступили место драматически насыщенным, глубоко выразительным речитативам. Балет не является вставным дивертисментом, но органически включен в сюжетное действие: и в погребальной пантомиме I акта, и в неистовых плясках фурий с их змеющимися руками и дико всклокоченными волосами на фоне вспышек адского пламени, и в элегической пластике блаженных теней Элизима. Арии, речитативы, хоры, танцы, интермедии — все это сливается в поразительном стилистическом единстве. Огромная действенная роль принадлежит хору, который никоим образом не является просто «звучащей декорацией», как это обычно бывало в придворном героико-мифологическом театре начиная от Люлли. Общим драматическим замыслом определяется и оркестровая часть «Орфея», уже в первой редакции отличающаяся исключительным чутьем и тактом. Три тромбона и корнет создают атмосферу величественной скорби в I акте; в вихре адского хора и пляски с их дикими акцентами участвуют тромбоны, порывистое тремоло у струнной группы, резкие акценты у грохочущих контрабасов; в рощах блаженных теней — тихое журчанье скрипок, целомудренное пение гобоя и флейты. Сам Орфей, как и подобает легендарному кифареду,<sup>1</sup> охарактеризован тембром арфы.<sup>2</sup>

Разумеется, произведение, подобное «Орфею», предъявляло оперным исполнителям XVIII века особые требования. Нужно было, отбросив щегольство вокальной техникой, проникнуться стилем, характером, настроением музыки. В посвятельном письме к «Парису и Елене», помеченном 1770 годом, сам Глюк пишет по поводу арии «Потерял я Евридику»: «Достаточно внести малейшие изменения в ха-

---

<sup>1</sup> К и ф а р а — древнегреческий щипковый инструмент. К и ф а р е д — певец и исполнитель на кифаре.

<sup>2</sup> В партитуре 1762 г. отсутствуют трубы; они появляются лишь в парижской редакции в сцене ада.

ракетер выражения, и эта ария превратится в сальтареллу кукольных паяцев (*saltarello da Burattini*). Более или менее длинная остановка на той или иной ноте, изменение темпа, слишком большая сила голоса, некстати сделанная апподжатура, трель, пассаж, рулада могут в такой опере, как моя, разрушить целую сцену, тогда как такие же изменения в обыкновенных операх ничего не испортят, а порою даже будут способствовать их украшению».

Найти достойное сценическое и музыкальное воплощение «Орфей» — задача почетная, хотя и не легкая. Надо надеяться, что советские оперные сцены не пройдут мимо шедевра Глюка.<sup>1</sup>

Уже упоминавшийся нами английский музыковед Бёрни охарактеризовал Глюка как «Микеланджело музыки». Это определение не слишком применимо к автору «Орфея» (в терминологии XVIII в. «Орфей» скорее может быть назван «героической пасторалью»), но уже близко характеризует автора «Альцесты». Эта опера, как и «Орфей», также существует в двух редакциях: венской, с итальянским текстом Кальзабиджи (преьера — 16 декабря 1767 г.), и парижской, с французским текстом, принадлежащим перу восторженного почитателя и нового сотрудника Глюка — Дю Руле (преьера в Парижской опере — 23 апреля 1776 г.). Французская редакция «Альцесты» отличается от первоначальной итальянской еще в большей степени, нежели то было с «Орфеем».

Глюк ценил «Альцесту» очень высоко. Известны его горделивые слова, сказанные после парижской премьеры одному из друзей: «Сейчас «Альцеста» может нравиться и в силу одной только своей новизны. Но для нее не существует времени. Я утверждаю, что она будет одинаково нравиться через двести лет, если только не изменится французский язык. Моя правота в том, что все в этой опере построено на природе, которая никогда не бывает подвержена влиянию моды».

Это значит, что в «Альцесте» Глюк с наибольшей сознательностью и отчетливостью воплотил свои реформаторские чаяния. Сюжет взят из трагедии Еврипида. Адмет, царь Феры (в Фессалии) и супруг Альцесты, лежит на смертном

---

<sup>1</sup> «Орфей» был поставлен на сцене бывшего Марининского театра в 1911 г. (режиссер В. Мейерхольд, балетмейстер М. Фокин, художник А. Головин) и в этой постановке возобновлялся несколько раз вплоть до 1926 г.

одре. По просьбе Аполлона парки соглашаются оставить жизнь Адмету, если вместо него пойдет на смерть другое лицо. Альцеста из любви к мужу жертвует своей жизнью. В трагедии Еврипида Альцесту добывает из подземного царства и возвращает супругу его друг, легендарный герой Геракл; Кальзабиджи заменил его Аполлоном, но в парижской редакции Геракл восстановлен и выступает спасителем.

Опере предшествует скорбная, даже трагическая увертюра, музыка которой непосредственно подводит к I акту. Увертюра эта примечательна тем, что, по мысли Глюка, впервые «предупреждает зрителя о характере действия, которое развернется перед его взором»; в этом ее принципиальное отличие от увертюры к «Орфею», написанной еще в старой манере, малозначительной по музыке и потому обычно пропускаемой. Грандиозное впечатление производит заключительная сцена I акта — храм Аполлона, религиозная церемония, жрецы, гадающие по внутренностям жертвенных животных, прорицание оракула: «Царь умрет, если другой не пойдет на смерть вместо него», смятение и ужас народа, благородное самопожертвование Альцесты. Во II акте — среди веселья, песен и плясок народного хора по поводу исцеления Адмета — царь узнает наконец, какой ценой куплена его жизнь. Тщетно заклинает он Альцесту отказаться от своего великодушного и рокового решения. В тексте Кальзабиджи была сцена подземного царства, которая в парижской редакции впоследствии оказалась выброшенной. Несколько расхолаживает впечатление финал оперы с благополучным возвращением героини, хотя и в нем много хорошей музыки.

Главная трудность музыкальной разработки такого сюжета, как «Альцеста», заключается в известном однообразии эмоциональных положений. Уже Руссо подметил, что «в ней все вращается в кругу только двух чувств: скорби и ужаса... нужны невероятные усилия музыканта, чтобы не впасть в самую плачевную монотонность». Глюку (особенно в парижской редакции, сценически более гибкой и живописной) удалось добиться творческой победы прежде всего благодаря богатой музыкально-психологической разработке центрального образа героини. Он последовательно раскрывается в шести ариях и ряде драматических сцен; среди последних особенно замечателен радостный танец с хором во II акте, во время которого, на фоне мелодии флейты, Альцеста одиноко скорбит, страшась вечной разлуки с близ-

кими. Чрезвычайно богата и значительна роль хора, по своему характеру действительно приближающегося к функции хора античной трагедии.

В 1770 году Глюк ставит в Вене последнюю оперу, написанную совместно с Кальзабиджи, — «Париса и Елену». В отличие от традиционных античных преданий (известных по Гомеру, Геродоту, Еврипиду), Елена — не супруга, а лишь невеста царя Менелая. Пять актов оперы посвящены изображению нарастающей страсти Париса и Елены и заканчиваются отплытием влюбленных в Трою. Беда этой оперы — в отсутствии внутреннего драматизма музыки; предвосхитить же — в условиях XVIII века и рационалистического миропонимания — вагнеровского «Тристана и Изольду», создать поэму стихийной, губительной, всепожирающей страсти Глюк, естественно, не мог. От «Париса» остались жить лишь отдельные хоры и танцы, вошедшие впоследствии во французскую редакцию «Альцесты» и в «Ифигению в Тавриде». Для творческого метода Глюка с присущим ему рационализмом любопытен прием музыкальной характеристики обоих влюбленных, исходящей, так сказать, из соображений историко-этнографических: «Контрастные краски я должен был искать в разнице характера спартанцев и фригийцев, сопоставляя жестокость и нелюдность одних с тонкостью и мягкостью других. Я полагал, что, так как пение в опере является лишь заменой декламации, оно должно в партии Елены давать ощущение врожденной жестокости спартанцев и что для сохранения этого характера в музыке не будет ошибкой нисходить иногда к тривиальному. Если хочешь быть правдивым, надо приспособлять свой стиль к трактуемому сюжету, и самые величайшие красоты мелодии и гармонии станут ошибками, недочетами, если они не соответствуют цели».

Мы подошли вплотную к крупнейшему событию биографии Глюка: в 1774 году он переселяется в Париж — центр музыкально-театральной жизни XVIII века. В это время Глюк уже имеет большое европейское имя; есть протекция и при версальском дворе: супруга дофина Франции Мария-Антуанетта — дочь австрийской императрицы и бывшая ученица Глюка.

Для того чтобы дебютировать в Королевской академии музыки произведением, написанным на французское либретто, Глюк посылает в дирекцию театра рукописную партитуру «Ифигении в Авлиде», сценарий которой написан

Дю Рулле на основе известной трагедии Расина. Любопытен ответ директора оперы Доверня, сразу оценившего глубокую оригинальность оперы: «Если г-н Глюк даст нам обязательство представить не менее шести подобных опер, я первым буду способствовать представлению «Ифигении». Без того — нет, ибо эта опера убивает все, что существовало до сих пор».

Так или иначе, «Ифигения в Авлиде» с триумфом была поставлена 19 апреля 1774 года. Опера знаменует собой новый шаг Глюка к музыкальной трагедии. В «Орфее» и «Альцесте» преобладали преимущественно интимно-лирические тона; в «Ифигении в Авлиде» есть и сильно-драматические ситуации, и подлинный героический пафос, достигающий предельной выразительности в финальном воинственном унисонном хоре, когда греческие войска, объединенные



мощным порывом к победе, отправляются под Трою. В этом хоре с энергичным сопровождением валторн, труб и большого барабана уже можно предугадать интонации Марсельезы и песен-гимнов французской революции!

Оперу предваряет знаменитая увертюра. Она в полном смысле слова может быть названа симфонической драмой. По глубине содержания и контрастности построения она предвосхищает увертюры Керубини, Бетховена и Вебера. Не случайно Рихард Вагнер именно в глюковской увертюре к «Ифигении в Авлиде» усматривает элементы программного симфонизма и чуть ли не лейтмотивной системы (мотив Агамемнона, Ифигении и т. д.). Вагнер говорит об огромной силе тяжелого медного унисона, как бы воплощающего волю массы, объединенной единым желанием — победить под Троей; ему противопоставлен нежный мотив индивидуальной судьбы Ифигении — жертвы. /

Сюжет «Ифигении» общеизвестен. Армия греков сосредоточена в гавани Авлиде, готовая отплыть под Трою. Ее порыв парализован полным безветрием на море, посланным богиней Дианой, которую прогневал вождь ахейцев Агамемнон. Чтобы искупить вину, Агамемнон должен принести в жертву любимую дочь Ифигению. Агамемнон находится в состоянии трагической раздвоенности, которую выражает

в драматических ариях. В армии начинается голодное волнение. Мать Ифигении, царица Клитемнестра, жених Ахилл возбужденно выступают против намерения пожертвовать Ифигенией. Сама героиня — обреченное, пассивное лицо оперы; к числу лучших мест партитуры принадлежит сцена ее прощания с Ахиллом. Последний очерчен очень ярко. Его сценическое поведение и музыкальная речь продуманы Глюком, как всегда, с большой проницательностью. Об этом красноречиво рассказывает друг композитора, типограф Корансе:

«Я спросил его однажды, почему гневная ария Ахилла наводила на меня такой ужас и живо переносила в положение героя, в то время как, взятая сама по себе, она не представляет ничего грозного и ужасного и звучит как приятная маршеобразная мелодия? — Прежде всего, — возразил Глюк, — вы должны знать, что средства музыкального искусства, особенно в области мелодической, чрезвычайно ограничены. Невозможно путем одного только соединения звуков, из которых составляется мелодия, выразить какую-либо характерную страсть. Конечно, композитор может в таких случаях прибегнуть к гармонии, но и это средство не всегда является достаточным. По отношению к арии, о которой вы говорите, вся тайна моего искусства заключается в сопоставлении с характером непосредственно предшествующего момента и в выборе сопровождающих его инструментов. Долгое время вы слышите одно лишь нежное томление Ифигении в разлуке с возлюбленным. Скрипки, фагот и грустные звуки альтов играют в этой сцене главную роль. Не удивительно, если успокоенное таким образом ухо испытывает потрясение от неожиданно вступающего унисона всех медных и слушатель повергается в необычайное волнение, вызвать которое является, конечно, моим делом, но главная основа которого тем не менее чисто физического порядка».

В партитуре «Ифигении в Авлиде» много музыки и много танцев. Последнее объясняется самой структурой французской оперы, являющейся, в сущности, оперой-балетом: от этой традиции, освященной именами Люлли, Кампра и Рамо, Глюк не захотел отказаться. Однако он стремился естественно вплести танцы в действие, связав их с выходом Клитемнестры (I акт), с приготовлением к свадьбе Ахилла и Ифигении (II акт) и т. д. Этого не всегда удалось достигнуть в полной мере: нет того единства драматургии

и хореографии, которое было гениально осуществлено в «Орфее». Но в самой музыке танцев много мелодически и ритмически интересного. В частности, любопытен «танец рабов», построенный на народной чешской мелодии, — отголосок юношеских скитаний композитора.

За «Ифигенией в Авлиде» последовали парижские редакции «Орфея» и «Альцесты». Вокруг Глюка началась ожесточенная полемика. Наиболее ревностными защитниками Глюка среди литературного мира оказались ученый аббат Арно и журналист Сюар. К ним присоединился Руссо, сразу покоренный «полями Элизиума» из «Орфея»: на упрек, будто в музыке Глюка нет мелодии, Руссо отвечал, что «пение выходит у Глюка изо всех пор». Среди противников Глюка выделялись литераторы консервативного толка Мармонтель и Лагарп. Выше мы уже охарактеризовали позиции споривших. Враги Глюка выступали в защиту того, против чего с таким умом и темпераментом сражался Глюк: самодовлеющей виртуозности и чисто чувственного воздействия, мелодической «приятности» итальянской оперы. У Глюка находили «вымученную, конвульсивную декламацию», «преувеличенную экспрессию», «утомляющую, монотонную крикливость» и т. п. «К нам приехал предшествуемый своей славой чешский жонглер, — издевался в эпиграмме Мармонтель. — Он заставил Ахилла и Агамемнона — рычать, Клитемнестру — мычать, неутомимый оркестр — хрипеть на все лады. . .»

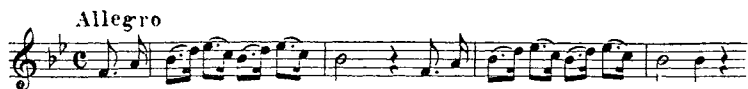
В 1776 году в Париж прибыл одаренный итальянский оперный композитор Никколо Пиччини (1728—1800). Его и было решено поднять на щит, чтобы противопоставить возросшему влиянию Глюка. Пиччини принадлежал к представителям неаполитанской школы комической оперы в том периоде ее развития, когда она отказалась от буффонады и шуток в духе итальянской импровизированной народной комедии (так называемой «*commedia dell'arte*») и взяла курс на чувствительные сюжеты из мещанского быта. Литературной параллелью этой оперной школы была комедийная драматургия Карло Гольдони, и характерно, что сюжет самой популярной комической оперы Пиччини «Добрая дочка» был взят из модного сентиментального романа Ричардсона «Памела», а в качестве либреттиста-поэта выступил сам Гольдони. Соперничество Глюка и Пиччини в действительности оказалось мнимым, а в своей «Дидоне» Пиччини всецело подчинился принципам Глюка. Это, однако, не мешало

ретивым сторонникам того и другого композитора раздувать вражду обоих лагерей — вражду, к которой ни Глюк, ни Пиччини лично не имели никакого отношения; единственная при жизни их встреча носила самый дружеский характер. Но «глюкисты» и «пиччинисты» не унимались. Дело доходило порою до анекдотов. Известен случай, когда «глюкисты», дабы сорвать успех представления «Ифигении в Тавриде» Пиччини (к несчастью для себя, он тоже написал оперу на этот сюжет и имел неосторожность выступить с ней два года спустя после Глюка), напоили допьяна певицу Ла-Герр, исполнявшую заглавную роль, так что целомудренная Ифигения на сцене сильно пошатывалась и бормотала нечто нечленораздельное! Не приходится и говорить, что сам Глюк, в то время уже уехавший из Парижа, никакого отношения к подобным художествам не имел. Вскоре после отъезда Глюка полемика «глюкистов» и «пиччинистов» окончательно потухла, а после смерти Глюка Пиччини, как сказано выше, в прочувствованном письме предлагал увековечить память гения.

Из последних парижских произведений Глюка, завершающих его творческий путь, следует упомянуть об «Армиде» и «Ифигении в Тавриде». «Армида» (1777) была написана на старый текст Филиппа Кино, либреттиста Люлли. Это не должно удивлять: тема и текст «Армиды» прочно вошли в национальные традиции французской музыкально-сценической культуры; вместе с тем перед композитором вставала увлекательная задача: на том же сюжетном и текстовом материале создать иное, нежели у Люлли, музыкальное произведение и таким образом еще более рельефно подчеркнуть правоту новых принципов.

На этот раз Глюк оставляет почву классической античности, чтобы ввести слушателя в атмосферу рыцарского романа, богатого авантюрами и фантастическими эпизодами. Армида, принцесса-волшебница из Дамаска, и Ринальдо (Ренò), рыцарь-крестоносец, попадающий к ней в плен, — оба эти героя, как и основные драматические положения, взяты из знаменитой поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Уже I акт оперы содержит несколько ярких мест. Таков эпизод, когда среди пышной оргии в Дамаске внезапно появляется раненый воин Арон и прерывающимся голосом сообщает, что один-единственный рыцарь — Ринальдо — освободил христианских пленников. Общее оцепенение внезапно разрешается неистовым хором:

«Будем преследовать до смерти оскорбившего нас врага» (это тот самый хор, который так часто исполнялся во время массовых празднеств и демонстраций французской буржуазной революции). Поразительна драматическая сцена



III акта, когда Армида, будучи не в силах совладать с неудержимо растущей страстью к Ринальдо (который колдовством завлечен в сады Армиды), на фоне хроматических ходов оркестра, вызывает фурию ненависти и сама в ужасе отшатывается от нее. В IV акте восхитительны оркестровое описание волшебных садов и пасторальные танцы нимф со знаменитым «гавотом Армиды». В последнем действии разворачивается грандиозный — первый и единственный — дуэт Армиды и Ринальдо. В момент, когда герой, опьяненный чарами волшебницы, готов упасть к ее ногам, с пронзительной силой врываются трубы и литавры: Уберто, посланный вождем крестоносцев Готфридом Бульонским, зовет Ринальдо в бой. Рыцарь вырывается из объятий волшебницы. Охваченная невыразимым отчаянием, Армида безумствует в потрясающем заключительном монологе и призывает демонов разрушить ее волшебный замок. Все это написано с большой драматической силой и редким мастерством оркестровой живописи. Как неоднократно отмечалось исследователями, финал «Армиды» — первый в истории оперы, где на ведущее место выходит оркестр в своем изобразительном могуществе.

В 1779 году шестидесятипятилетний композитор достойно завершает свой творческий путь «Ифигенией в Тавриде». Пожалуй, ни в одной из предшествующих опер Глюку не удавалось достигнуть такой сжатости в развитии действия при богатстве драматических событий. От либретто в стиле Метастазии оперу отделяет пропасть: в «Ифигении в Тавриде» нет не только галантной интриги, но и вообще намека на любовную страсть. Это — одна из немногих в мировой литературе «опер без любви», что несколько не снижает ее драматической насыщенности, эмоциональной взволнованности и подлинной патетичности. В «Ифигении в Тавриде» не осталось следов и от балетного дивертисмента в манере Люлли или Рамо. По ходу действия — всего лишь

один танец: дикая пляска скифов, ликующих по поводу предстоящей казни двух эллинских пленников, со специфическим оркестровым колоритом (флейта-пикколо, большой барабан, тарелки, треугольник). Эта пляска — законченный образец «действенного танца» в духе Новерра.

Пустынный, угрюмый берег Тавриды. Буря. Ифигения и жрецы молят богов о защите. Появление скифского царя Тоаса. Боги требуют не молений, а крови — человеческих жертвоприношений. Возбужденные скифы приводят двух чужестранцев, потерпевших кораблекрушение. Это — Орест, брат Ифигении; его гонят из страны в страну фурии, ибо он, мстя за убийство отца — Агамемнона, убил свою мать — Клитемнестру. Ореста сопровождает его неразлучный друг Пилад. Во II акте — темный притвор храма. Орест и Пилад томятся в ожидании жертвенной казни. Разговор друзей. Орест, в изнеможении, чувствует приближение благодетельного сна. Он поет: «Тишина нисходит в мое сердце», но в сопровождающих альтах продолжает царить возбужденное движение.

Andante

ОРЕСТ

По ко

ем грудь мо-я пол-

на

Когда Глюку задавали вопрос, чем объясняется подобный оркестровый аккомпанемент, если Орест успокаивается, композитор отвечал: «Он лжет, он принимает за спокойствие утомление своих чувств, но фурия неизменно здесь (композитор ударяет себя в грудь) — ведь он убил свою мать». Так оркестр, по замыслу Глюка, раскрывает внутренний смысл ситуации. Во сне Оресту являются ужасные фурии — Эриннии: дикая хроматическая тема, унисон трех тромбонов, выкрики и акценты хора. В паническом страхе пробуждающийся Орест принимает Ифигению за призрак Клитемнестры. Затем Орест рассказывает Ифигении об убийстве Агамемнона и происшедших в Микенах кровавых событиях, умолчав, однако, о своем имени. Лишь в последнем акте, когда Ифигения-жрица после мучительного колебания готова занести нож над жертвой, Орест открывает ей свое имя: он — ее родной брат. Развязка наступает после того, как освободившийся из темницы Пилад вбегает с отрядом греков, вступающих в схватку со скифами. Посреди битвы появляется богиня Диана: она отпускает Оресту грех матереубийства, и он вместе с Ифигенией и Пиладом отплывает в Грецию.

«Ифигения в Тавриде» окончательно закрепила победу Глюка. Успех ее не был омрачен никакими нападками. Ка-

Балось, самые упорные противники сложили оружие перед силой гения старого Глюка. Несколько месяцев спустя премьеры хронологически последней оперы Глюка «Эхо и Нарцисс» — изящной мифологической идиллии — прошла почти незамеченной. Ее затмил успех «Ифигении в Тавриде».

Окруженный славой, Глюк доживает последние годы в Вене. Несмотря на преклонный возраст, он носится с замыслами национальной немецкой героической оперы на текст Клопштока «Битва Арминия». Этим планам не суждено было осуществиться: 15 ноября 1787 года Глюк умирает.

## 5

Глюку принадлежит в истории оперного театра одно из самых почетных мест. Его упорная, длившаяся десятилетиями борьба за новую, осмысленную, драматически выразительную музыкальную трагедию может быть названа поистине героической. Иные буржуазные музыковеды склонны рассматривать Глюка как предшественника Вагнера. Это по меньшей мере односторонне: Глюк не только набросал, но и творчески сполна осуществил тот идеал музыкальной драмы, который был неразрывно связан с заветными мыслями лучших умов эпохи — великих просветителей и энциклопедистов XVIII века. Самые принципы драматургии у Глюка иные, нежели у Вагнера; их истоки — рационализм и классицизм.

В то же время Глюк принадлежит к числу величайших мелодистов классической музыки. Велико влияние его героической мелодики на композиторов французской революции — Мегюля, Госсека, Гретри, Керубини и дальше — на Бетховена. В области оперы мы встречаемся с плодотворными воздействиями Глюка и у его мнимого соперника Пиччини, и у Антонио Сальери, и у Спонтини, и кое-где у Вебера — вплоть до созданных под несомненным обаянием глюковских античных концепций «Троянцев» Берлиоза.

Конечно, Глюк в свою очередь имеет предшественников. Это — талантливые и трудолюбивые оперные композиторы середины XVIII века: Гассе, Граун, Траэтта, Иомелли и др. Но то, что у них было разрозненным, эскизно намеченным, половинчатым, Глюк продумывает до конца, творчески завершает и объединяет в стройное целое. Он синтезирует

передовые тенденции итальянской, французской и немецкой музыки, став мировым композитором в полном значении слова.

Когда в 1778 году в фойе Парижской оперы был торжественно поставлен бюст Глюка, надпись под ним гласила: «Он предпочел муз сиренам». Иными словами, Глюк отводил-де первое место не сладкозвучному пению итальянских сирен, но величавой поэзии муз. Это дало основание многим музыковедам в дальнейшем утверждать, что музыкальный талант Глюка в собственном смысле слова сильно уступал драматическому. Даже такой глубокий ценитель Глюка, как Ромен Роллан, пишет: «Он был более поэтом, нежели музыкантом, и можно лишь пожалеть, что мощь музыкального творчества не равнялась у него силе поэтического дарования».

Верно: если сравнивать — в чисто музыкальном плане — дарование Глюка с масштабами таких музыкальных гениев, как Бах, Моцарт, Бетховен или Шуберт, оно может показаться более скромным. Но это вовсе не значит, что Глюк был только великим музыкальным драматургом. Он был, несомненно, и великим музыкантом, хотя и меньшего, нежели Моцарт или Бетховен, творческого диапазона.

Музыкальный талант Глюка обнаруживает себя прежде всего в области мелодии. Его мелодический дар начинает бить ключом уже в первых операх. Особенно изобилуют богатой мелодикой оперы венского периода — «Орфей», «Телемак», «Альцеста».

Истоки мелодического языка Глюка многообразны. Тут и итальянское *bel canto* (борясь с его излишествами, Глюк тем не менее владел им в совершенстве: примеры тому можно найти в любом количестве в ранних операх, хотя бы в «Милосердии Тита»), и итальянская инструментальная мелодика (влияние школы Самmartини), и народно-песенная мелодика — чешская, немецкая, французская и даже английская (вспомним свидетельство Бёрни об изучении Глюком английских баллад!). Весь этот многообразный в своих истоках материал Глюк переплавляет в глубоко самобытный, легко узнаваемый при мало-мальски внимательном знакомстве с его музыкой мелодический язык. Пластическая лепка Глюком из этой мелодики речитатива, арии или драматического монолога обнаруживает исключительное музыкально-психологическое мастерство. Достаточно проанализировать, например, мелодическую линию Альцесты во

II акте — сорок тактов в медленном темпе, полных огромного напряжения, которое ни на секунду не снижается и не ослабляется! Одним из шедевров инструментальной мелодики Глюка справедливо считается ре-минорная мелодия из II акта «Орфей», построенная на типичном флейтовом дыхании (отчего она бесспорно проигрывает при исполнении ее струнным инструментом — виолончелью или скрипкой). В иных случаях при лепке мелодической линии Глюку удается подняться до вершин подлинного трагического пафоса, приближающегося к «Фиделио» Бетховена или музыкальным драмам Вагнера: такова в интонационном отношении вся партия Армиды, особенно в III и V актах. К числу лучших драматических монологов Глюка следует отнести монолог (здесь уместен именно этот термин, а не «речитатив» или «ария») Агамемнона в конце II акта «Ифигении в Авлиде», когда вождь ахейцев находится в состоянии трагической раздвоенности: бесславно прекратить поход на Троию или пожертвовать дочерью для умиловливания разгневанной Дианы. Этот монолог в оперном искусстве XVIII века, пожалуй, первый пример нового жанра, в котором найдено органическое и неразрывное слияние вокальной декламации и оркестрового мелоса: сначала два гобоя на фоне струнной группы, затем — страстное волнение всего оркестра, хроматические ходы, стремительные фигуры в басу...

Новой в музыкальном театре XVIII века является и глюковская трактовка хоров. В них нет прежней статичности: это — действенный элемент, активный участник музыкальной драмы. Уже первая «реформаторская» опера Глюка — венский «Орфей» — раскрывает все своеобразие глюковских хоров: скорбные напевы траурного обряда в I акте, дикие и неистовые хоры подземных фурий, просветленно-элегические хоры блаженных теней, сопровождающие фа-мажорную арию Евридики. Но наиболее самобытное из всей хоровой литературы Глюка — это воинственные, героические хоры, с интонациями, предвосхищающими песни и гимны французской буржуазной революции: таков замечательный унисонный хор, заканчивающий «Ифигению в Авлиде», таков упоминавшийся нами «хор преследования» из «Армиды» и т. п. Именно эти хоры окажут огромное творческое воздействие на Мегюля, Госсека, Лесюэра и др. Хоры такого типа строятся на основе энергичных, упорно повторяющихся «остинатных» ритмических фигур. Эта власть железных

ритмов, пронизывающих насквозь музыку того или иного хора и придающих ей небывалую мощь и подлинную монументальность, сближает Глюка с Бетховеном.

Велико мастерство Глюка и в сфере оркестра, что неоднократно подчеркивал в своем «Трактате об инструментах» такой гениальный виртуоз и знаток этого дела, как Гектор Берлиоз. Конечно, в сравнении с гигантскими оркестровыми аппаратами Вагнера или Рихарда Штрауса, оркестр Глюка в своем типичном для XVIII века составе кажется весьма скромным. Но дело не в количестве инструментов. Глюк блестяще владеет всеми красками своей оркестровой палитры и умеет достигать даже небольшими средствами поразительных оркестровых эффектов. Самое же существенное в инструментальном искусстве Глюка — это своеобразная психологизация оркестра, который становится средством «живописи настроения». Глюку удается найти тончайшие соотношения между душевным состоянием и раскрывающим его инструментальным тембром. Меланхолические, шемящие душу стоны гобоя сопровождают плач Клитемнестры («Ифигения в Авлиде»), которую навеки хотят разлучить с любимой дочерью. Замечателен эффект монотонно повторяющейся фигуры у скрипок на пустой струне *ре* в финале III акта «Армиды», когда героиня — после сцены с фурией ненависти — чувствует себя внутренне разбитой и побежденной. В той же «Армиде» ошеломляющее впечатление создают неожиданно врывающиеся трубные возгласы в V акте; они как бы исторгают Ринальдо из-под власти колдовских чар Армиды, и он, покинув волшебницу, устремляется обратно в стан крестоносцев. Не менее впечатляет употребление зловещей звучности тромбонов в сцене оракула из «Альцесты»: в аналогичных положениях будет применять тромбоны и Моцарт (например, в «Идомене»).

Драматизируя речитативы и в идеале желая слить их с ариозным пением, Глюк сопровождает их аккордами оркестра, причем — не только струнной группы. Как проницательный музыкальный драматург, Глюк с большим психологическим искусством владеет паузой, чтобы после настороженной тишины и мертвого молчания неожиданно обрушиться на слушателя мощным фортиссимо хора и оркестра. Глюк сам говорил о потрясающем психологическом, даже физиологическом воздействии подобных эпизодов. Этими и аналогичными приемами Глюк драматизирует хор

и оркестр, вовлекает их в сценическое действие, делает подлинными и живыми участниками своей музыкальной драмы. И, конечно, сильно ошибаются те, кто, исходя из буквального и поверхностного чтения манифестов-предисловий Глюка, обвиняет его в умалении роли музыки. Оркестр и хор у Глюка, будучи подчинены общей драматической концепции, лишь выигрывают в своей музыкальной выразительности. В этом — новое драматическое качество оркестровой музыки Глюка, чего, между прочим, не понимали многие, в том числе и Вагнер, утверждавший, будто реформаторское выступление Глюка «было направлено против жаждавших славы неисканных и бесчувственных певцов-виртуозов, а в отношении всего неестественного организма оперы все оставалось по-старому». Сводя всю суть реформы Глюка к полемике с певцами, Вагнер прошел мимо той глубокой драматизации оперы, которая позволяет назвать Глюка одним из творцов музыкальной драмы.

Путь Глюка к музыкальной драме не был единственным. Иным путем пошел Моцарт, исходя не из классицизма, а из истоков немецкого зингшпиля — плебейской оперы, ярмарочных балаганных спектаклей — и через них приобщаясь к великим традициям народного театра. Поэтому Моцарт ближе Глюка подошел к шекспировскому методу изображения драматического характера во всем его индивидуальном своеобразии и реалистическом богатстве. В передаче человеческого характера Глюк склонен подчеркивать общее, типичное; его любимая эстетическая категория — возвышенное. Оттого некоторые его герои скорее напоминают прекрасные скульптурные изваяния, чем живых людей во плоти и крови. Глюк ближе к Шиллеру, Лессингу или Гельдерлину, нежели к Шекспиру. И это органически вытекает из его творческого метода.

То же самое можно сказать и о вокальной интонации Глюка — одном из важнейших элементов музыкально-сценического образа. Глюк исходит из декламации, из оттенков взволнованной речи, причем не из интонационных (мелодических, ритмических и динамических) особенностей какого-либо конкретного языка,<sup>1</sup> но из «языка природы», то есть языка неких обобщенных интонаций человеческих переживаний. Интонации жанровые, характерные, социаль-

---

<sup>1</sup> Иначе к французскому «Орфею» следовало бы написать совсем иную музыку, чем к итальянскому.

но-бытовые в лирических трагедиях Глюка почти не используются, как «мельчащие» образ, его скульптурную рельефность и монументальную простоту. У Глюка — подражание природе, но природе эстетически прекрасной, освобожденной от всего несовершенного, случайного. Это — тоже неизбежный вывод из классицизма Глюка.

Так или иначе, именно этот классицизм на том историческом этапе, когда жил и творил Глюк — в преддверии французской буржуазной революции, — позволил ему создать большое европейское искусство. Это прекрасно подчеркнул в своей статье о Глюке Ромен Роллан: «Он был портом всего, что есть в жизни самого высокого. Не потому, однако, чтобы он поднялся до тех почти недостижимых высот, где нечем дышать... Искусство Глюка глубоко человеческо. В противоположность мифологическим традициям Рамо, он остается на земле; все герои — люди; ему достаточно их радостей и страданий. Он воспевал самые чистые из страстей: супружескую любовь — в «Орфее» и «Альцесте», отцовскую и дочернюю любовь в «Ифигении в Авлиде», братскую любовь и дружбу — в «Ифигении в Тавриде» — бескорыстную любовь, жертву, принесение себя самого в дар тем, кого любишь. И он сделал это с замечательной искренностью и чистосердечием».

Эти великолепные слова Романа Ролана должны запомнить не только музыканты и музыковеды, но и руководители наших оперных театров. В репертуар советских театров должно войти все самое великое, что создано человечеством в области музыкальной драматургии. Рядом с «Дон-Жуаном» Моцарта, с «Фиделио» Бетховена, с «Кольцом Нибелунга» Вагнера, с «Отелло» Верди, с «Борисом Годуновым» Мусоргского, с «Пиковой дамой» Чайковского и многими другими шедеврами мирового музыкального театра должны стоять и «Орфей» и «Армида». Мнение о «несценичности» опер Глюка основано на невежестве и недоразумении: работа над Глюком поставит увлекательнейшие задачи перед нашими режиссерами, балетмейстерами, дирижерами, художниками, певцами. Советский музыкальный театр сумеет возродить к новой сценической жизни произведения гениального оперного реформатора, которого Берлиоз — один из лучших его знатоков — проникновенно назвал «Экхнлом музыки».

## ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1714, 2 июля. Рождение Кристофа-Виллибальда Глюка.

1717. Семья Глюка переселяется в Чехию, где будущий композитор проводит детство.

1726—1732. Глюк проходит курс обучения в иезуитской коллегии в Комотау.

1732. Глюк поступает в Пражский университет.

1736. Переселение в Вену. Глюк поступает на службу к графу Лобковичу в качестве «каммермузикуса».

1737—1741. Глюк обучается в Милане музыкальной теории и композиции у Саммартини.

1741. Постановка в Милане первой оперы Глюка «Артаксеркс».

1742. В театре Сан-Самуэле в Венеции ставится вторая опера Глюка «Деметрий» («Клеониса»). В миланском придворном театре ставится третья опера «Демофонт».

1743. Постановка в Креме (неподалеку от Милана) новой оперы «Тигран». Для миланской постановки оперы Лампуньяни «Арзак» Глюком заново написан I акт.

1744. В Милане ставится «Софонисба». В Венеции идет «Гипермнестра», в Турине — «Пор» (по тексту Метастазно «Александр в Индии»).

1745. Постановка «Иполита» в Милане.

1746. Глюк в Лондоне. «Падение гигантов» (две части). «Артамен».

1747. Глюк в Германии. Серенада в драматической форме «Свадьба Геркулеса и Гебы» в Пильнице.

1748. Возвращение в Вену. «Узнанная Семирамида».

1749. Глюк в Дании. Драматическая серенада «Ссора богов».

1750. Постановка «Аэция» в Праге. Женитьба Глюка на Марианне Пергин.

1752. «Гипсипила» в Праге. «Милосердие Тита» в Неаполе.

1754. Комическая опера «Китайки».

1755. «Оправданная невинность» в Вене.

1756. «Антигона» в Риме; Глюк — «кавалер Золотой шпоры». «Король-пастух» в Вене.

1758. Комические оперы «Осажденная Цитера», «Мнимая рабыня».

1759. Комические оперы «Осажденная Цитера», «Волшебное дерево».

1760. «Исправленный пьяница». Свадебная серенада «Фетида».

1761. Комическая опера «Обманутый кади». Трагический балет «Дон-Жуан».

1762, 5 октября. Первое представление «Орфея» в Вене.

1763. «Триумф Клелии» в Болонье.

1764. Комическая опера «Пилигримы в Мекку».

1765. Балет «Семирамида». Свадебная серенада «Смущенный Парнас». Опера «Телемак»

1766. Балет «Китайский принц» (по трагедии Вольтера).

1767, 16 декабря. Премьера «Альцесты» в Вене.

1769. «Празднества Аполлона» в Парме. «Парис и Елена» в Вене.

1774. Глюк в Париже. 19 апреля — премьера «Ифигении в Авлиде»; 2 августа — премьера второй («парижской») редакции «Орфея».

1776, 23 апреля. Премьера второй («парижской») редакции «Альцесты».

1777, 23 сентября. Премьера «Армиды».

1778, 14 марта. Бюст Глюка (работы Гудона) устанавливается в фойе Парижской оперы рядом с бюстами Люлли и Рамо.

1779, 18 мая. Премьера «Ифигении в Тавриде»; 21 сентября — премьера «Эхо и Нарцисс».

1787, 15 ноября. Смерть Глюка.

## «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» МОЦАРТА

### 1

Моцарт почитал «Волшебную флейту» самым лучшим и самым любимым своим произведением. В предпоследний день своей жизни, чувствуя приближение неотвратимой развязки, он признался жене: «Я хотел бы еще раз послушать мою „Волшебную флейту“» и едва слышным голосом начал напевать песенку Папагено «Я самый ловкий птицелов»... И в историю музыки «Волшебная флейта» вошла как «лебединая песнь» Моцарта, как произведение, с наибольшей полнотой и яркостью раскрывающее его мировоззрение, его заветные мысли, как эпитоме целой жизни, как некое грандиозное художественное завещание...

И тем не менее при первом знакомстве с «Волшебной флейтой» нельзя отделаться от невольной мысли: какое, однако, причудливое и странное это завещание! На сцене фигурируют тигры и пантеры, мудрец Зарастро возвращается с охоты в колеснице, запряженной шестеркой львов, уродливая старуха на глазах почтеннейшей публики превращается в очаровательную дикарочку, царица ночи в соловьиных итальянских колоратурах требует кровавого мщения, сказочный экзотический принц проходит цикл масонских посвящений в египетской пирамиде, грохочет бутфорский гром, скалы разверзаются и вновь смыкаются, и так далее! Что за нелепица, что за детская феерия! Мы видели, правда, на сцене всех этих магов, волшебников, ведьм и чертей в «Любви к трем апельсинам» Карло Готти и Сергея Прокофьева... Но ни утонченный венецианский поэт-фантаст XVIII века, ни советский композитор наших дней и не думали принимать своих персонажей всерьез: наоборот,

все эти сказочные герои подвергались убийственному пародийному обстрелу! Совсем иное у Моцарта: с каким бы юмором он ни обрисовывал болтливого птицелова Папагено или «страшного» мавра Моностатоса — в последнем счете он вкладывает в «Волшебную флейту» серьезную морально-философскую идею.

Не удивительно, что уже современниками ощущался резкий контраст между детской наивностью сюжета и глубиной моцартовского замысла и что за «Волшебной флейтой» исстари установилась репутация гениальной оперы, написанной на из рук вон плохое либретто. Более интересно, однако, что в защиту оперы в целом — не только музыки, но и драматургии — неоднократно выступали авторитетнейшие имена. «Сколько раз доводилось слышать, — говорит, например, Гегель в «Эстетике», — что текст «Волшебной флейты» совсем убог, — и все же это сочинение принадлежит к числу оперных либретто, заслуживающих похвалы. Шиканедер (автор либретто. — *И. С.*) после многих глупо фантастических и пошлых изделий нашел в нем верную точку опоры. Царство ночи, королева, солнечное царство, мистерии, посвящения, мудрость, любовь, испытания, и притом некие общие места морали, которые великолепны в своей обыкновенности, — все это, при глубине, чарующей сердечности и душевности музыки, расширяет и наполняет фантазию и согревает сердце».<sup>1</sup> Бетховен, необычайно щепетильный в вопросах моральной квалификации музыки, осудивший «Дон-Жуана» и «Свадьбу Фигаро» за фривольность темы, относился к «Волшебной флейте» с величайшим уважением и восторгом. И, наконец, Гёте не только сравнивал «Волшебную флейту» с самым глубокомысленным своим созданием — второй частью «Фауста», но и написал — оставшееся, впрочем, незаконченным — продолжение «Волшебной флейты».<sup>2</sup> Гёте возвращался к «Волшебной флейте» неоднократно: в «Германе и Доротее», например, ей посвящено несколько чудесных гекзаметров.

---

<sup>1</sup> «Vorlesungen über die Aesthetik». Dritter Theil, dritter Abschnitt, zweites Kapitel.

<sup>2</sup> Подробное изложение написанной Гёте второй части «Волшебной флейты», а также историю возникновения этого замысла можно найти в интересной работе Юнка: Victor Junk. Goethes Fortsetzung der Mozartschen «Zauberflöte» (в издававшейся Мункером серии «Forschungen zur neueren Literaturgeschichte»). Berlin, 1900.

Все эти отзывы, однако, никоим образом не могут до конца реабилитировать довольно-таки нескладное, запутанное и кустарно сделанное либретто «Волшебной флейты». Автор его — фигура на театральном горизонте XVIII века достаточно колоритная: легкомысленный и шикарный венский импресарио Эмануэль Шиканедер, посредственный драматург-ремесленник с нехорошим душком плагиатора, постановщик пышных феерий (современные театроведы называют его «Максом Рейнгардтом рококо»), неоднократно програвший и в конце концов умерший в клинике для умалишенных в 1812 году.<sup>1</sup>

Обстоятельства, при которых возникла идея сказочной оперы «Волшебная флейта», общеизвестны. В марте 1791 года Шиканедер оказался в бедственном положении: ему грозило полное разорение. Чтобы спастись от краха, он обращается к Моцарту, своему старому знакомому и собрату по масонской ложе, с просьбой выручить его: написать музыку к сочиненному им, Шиканедером, замечательному оперному сценарию. Моцарт дал себя уговорить, и, не требуя немедленной уплаты гонорара, сочинил музыку «Волшебной флейты» с обычной быстротой. В этом году Моцарт особенно страдал от нужды и безденежья; на руках у него была больная жена; сравнительно недавно умерли отец и первый ребенок. Сам Моцарт был одержим предчувствием скорой смерти, много говорил об этом окружающим и часто впадал в истерическое состояние. Еще более усугубило меланхолию Моцарта во время работы над «Волшебной флейтой» появление таинственного незнакомца в черном, заказавшего Реквием и потом навсегда исчезнувшего. При болезненно расстроенном воображении Моцарт принял его за посланца смерти. Ныне история с заказом Реквиема исчерпывающим образом разъяснена: загадочный незнакомец был просто доверенным слугой богатого дилетанта графа фон Вальзгега, который скупал за бесценок партитуры у нуждающихся композиторов и затем, переписав их от руки, выдавал за свои. В такой сильно напряженной и нервной атмосфере создавалась «Волшебная флейта» — самое безоблачное

<sup>1</sup> Его красочная биография и театральная деятельность обстоятельно выяснены в исследовании Коморжинского: «Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters» von Dr. Egon v. Komorzynski Berlin, 1901.

и умиротворенное произведение Моцарта. Результат оказался благоприятным для Шиканедера: после премьеры «Волшебной флейты» дела его быстро поправились. Однако Моцарту он так и не заплатил ни гроша. Легенда — впрочем, весьма малодостоверная — рассказывает, будто, узнав о смерти Моцарта, Шиканедер с отчаянными воплями бегал по улицам Вены, терзаемый угрызениями совести и называя себя убийцей.

Насколько легкомысленно относился сам Шиканедер к своей работе над драматургией «Волшебной флейты», показывает следующий характерный эпизод. Почерпнув сюжет из сказок Виланда,<sup>1</sup> либреттист первоначально предполагал сделать Зарастро злым волшебником, похитившим у царицы ночи дочь Памину, которую впоследствии освободит принц Тамино. Однако, когда почти половина работы была сделана, в другом оперном театре появляется опера популярного в свое время автора зингшпилей Венцеля Мюллера «Каспар-фаготист», текст которой был сделан актером Перине по той же сказке Виланда. Отказываться от богатой эффектами темы Шиканедеру совсем не хотелось, и с ловкостью прожженного театрального дельца он быстро находит выход из положения: Зарастро из злого колдуна будет превращен в благородного мудреца, а царица ночи из страдающей матери станет носительницей идеи зла. При этом — что самое пикантное — уже написанные сцены не переделываются! Либретто, таким образом, перестраивается

---

<sup>1</sup> Источником драматургического замысла и либретто «Волшебной флейты» является прежде всего сказка «Лулу», помещенная в одном из трех томов виландовского сборника «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов», 1786—1789. Дальше Шиканедер частично использовал сюжет оперы «Солнечный праздник брамнинов» Гейслера (1790) и героической драмы Геблера «Тамос, король Египта». Египетский колорит обрядовых сцен был заимствован из популярного в XVIII в. французского романа Жана Терассона «Сетос, история или жизнеописание, извлеченное из анекдотических памятников Древнего Египта» (Париж, 1731; Амстердам, 1732; немецкий перевод в двух томах был издан в Бреславле в 1777—1778 гг.).

Об истории возникновения «Волшебной флейты» см. монографию Edward I. Dent «Mozart's opera «The Magic flute», its history and interpretation». Cambridge, 1911. Новые материалы привлек Беттельгейм, установивший влияние на текст «Волшебной флейты» оперного либретто Вольтера «Танис и Зелида» (Anton Bettelheim, *Voltaire und der Text von Mozarts «Zauberflöte»* «Deutsche Rundschau», Berlin, 1921, сентябрьский номер).

на ходу, оставляя за собой множество недоразумений и сюжетных «неувязок», неизбежных при столь решительной операции.

Не будем, однако, слишком придирчивы к Шиканедеру: его методы работы не так уж отличались от методов прочих либреттистов того времени. И если сюжет «Волшебной флейты» оказался запутанным, а стихи в большинстве случаев ничтожными в поэтическом отношении, то все же в либретто есть удачные драматические сцены, умелые театральные эффекты, а главное — мастерски разработанные роли: в «Волшебной флейте» нет невыигрышных партий; даже крошечная ролька Папагены наделена необычайной характерностью. Правда, этого еще далеко не достаточно, чтобы — подобно музыковеду Вальтерсгаузену, написавшему о «Волшебной флейте» особое исследование,<sup>1</sup> — назвать — вероятно ради парадокса, — либретто Шиканедера образцовым оперным сценарием!

### 3

Совершенно иначе подошел к «Волшебной флейте» Моцарт. Либретто Шиканедера он взял лишь как отправную точку для создания оперы, в которой наиболее полно были высказаны самые глубокие и заветные мысли композитора. Эти мысли становятся понятными лишь из общей характеристики мировоззрения Моцарта.

Буржуазное музыковедение XIX века создало своеобразный миф о Моцарте. По этому мифу Моцарт — некое гениальное «божественное дитя», — музыкант сверхъестественной одаренности, не знающий мук творчества, сочиняющий музыку так, как поют птицы, — веселый и наивный художник, не задумывающийся над философскими темами, не знающий никаких «проклятых вопросов», не разрешающий в музыке — в противоположность Бетховену и Вагнеру — никаких мировых проблем, счастливый чистым и беспримесным музицированием. И музыка его так же ясна, безоблачна и ослепительно жизнерадостна, как и он сам. В личной жизни — он беззаботный и нерасчетливый малый, задорный собутыльник, «гуляка праздный». С необузданной

---

<sup>1</sup> «Die Zauberflöte», eine operndramaturgische Studie von Hermann W v Waltershausen. «Drei Masken Verlag», München, 1920.

щедростью гения он растрчивает свое творчество и свою жизнь. В болдинской трагедии Пушкина подобная характеристика Моцарта вложена в уста завистника Сальери.

Следует заявить со всей категоричностью, что описанный образ «солнечного Моцарта» является мифом: он вымышлен от начала до конца. Исторический Моцарт — мы знаем его и по переписке, и по новейшим биографическим исследованиям<sup>1</sup> — был мужественным, глубоким и вдумчивым композитором, жизнь которого богата борьбой и страданиями. Ибо Моцарт боролся прежде всего с феодально-дворянским пониманием музыки как забавы, как своеобразной «звуковой гастрономии», боролся за достоинство музыки, за превращение ее из увеселения в глубоко эмоциональную выразительную речь. Когда после премьеры «Похищения из серая» австрийский император охарактеризовал музыку Моцарта, — «слишком тонка для наших ушей, и потом — невероятное количество нот, мой дорогой Моцарт!», — композитор ответил: «ровно столько, сколько нужно, ваше величество». Представитель передовой интеллигенции эпохи просветительства, Моцарт мучительно переживает службу у «мecenатствующего» феодала — епископа Зальцбургского — и впоследствии круто порывает с ним, обрекая себя тем самым на нужду. Лишь за четыре года до смерти Моцарт, уже знаменитый композитор, собираясь покинуть навсегда Вену, получает должность «каммермузика» со скудным годовым окладом в 800 гульденов и с обязанностью по штату — сочинять танцы для придворных балов. К тому же и это убогое жалованье выплачивается далеко не аккуратно. Моцарт перебивается уроками, вынужден лихорадочно писать музыку на заказ и умирает, не достигнув тридцатилетнего возраста — буквально от истощения сил. Известно, что даже на приличные похороны средств не хватило, и гениальный композитор XVIII века, величайший из мастеров мировой музыки, был погребен в общей могиле вместе с самоубийцами, бродягами и преступниками!

В свете этой точки зрения становится совершенно ясным и классовый смысл легенды о Моцарте. Ее функция состо-

---

<sup>1</sup> Наиболее значительные из них: Hermann Abert, Mozart, 2 тома, 1920—1921 (коренная переработка на основании последних данных старой биографии Отто Яна), и Th. de Wyzewa et G. de Saint-Toix. W. A. Mozart, sa vie et son oeuvre dès l'enfance jusqu'à pleine maturité, 2 тома. 1911.

яла в том, чтобы снять с буржуазно-дворянской Европы ответственность за одно из величайших преступлений, совершенных перед культурой, — за бедственную жизнь и преждевременную смерть Моцарта: сам-де он, стихийный и безрассудный гений, легкомысленно сжег свою жизнь. Получалась удобная вариация на старую тему «гений и беспутство». Моцарт-борец уступал место мифическому повесе или петиметру в расшитом кафтане, кружевном жабо и пудреном парике. Правда, оставалось непонятным, каким образом подобный композитор взялся сочинять оперу на сюжет комедии, бывшей в течение многих лет под цензурным запретом во Франции и сыгравшей видную роль в идеологической подготовке французской буржуазной революции; мы говорим о «Свадьбе Фигаро» Бомарше. А между тем, при тогдашней европейской обстановке, это было актом немало го гражданского мужества.

В том-то и дело, что подлинный источник брызжущей через край жизнерадостности музыки Моцарта нужно искать не в «детскости» и не в «стихийности» его природы и — подавно — не в немногих счастливых эпизодах его биографии. Корни жизнерадостности музыки Моцарта — в огромном социальном оптимизме композитора: ему, как и многим другим представителям передовой интеллигенции XVIII века, воспитавшейся на энциклопедистах, просветительской философии и Руссо, действительно казалось, что наступает новая эра, когда рушатся социальные перегородки, трещат троны, отмирают средневековые — «готические» — суеверия, что феодализм обречен и что человечество начинает строить новую жизнь на основах разума. Моцарт изучал просветительскую философию: об этом свидетельствует найденный в его библиотеке «Федон» Моисея Мендельсона. И даже его участие в масонских ложах объяснимо именно этими причинами: в политически отсталой Австрии масонские ложи были — пусть в сугубо мистифицированной форме — какими-то отдушинами в тогдашней общественной жизни третьего сословия. Во всяком случае, европейские венценосцы не преминули объявить начавшуюся французскую революцию «масонским заговором». В частности, австрийский император Леопольд II — как раз в эпоху сочинения Моцартом «Волшебной флейты» — начал жестокие преследования масонских лож, видя в них предшественниц политического и религиозного либерализма, и в 1794 году ложи были закрыты. . .

Следует добавить, что общественно-политический идеал Моцарта — как, впрочем, и большинства философов-просветителей XVIII века — был облечен в сугубо утопическую форму. Отмирание феодализма произойдет само собой: он исчезнет — со всеми предрассудками и суевериями — под влиянием критики разума, подобно тому, как тьма рассеивается с первыми лучами солнца. О том, что впереди предстоят годы и десятилетия кровавой борьбы, Моцарт не догадывается: именно потому так безоблачен его социальный оптимизм, именно потому так много идилизма в его музыке. В плане идиллии встает перед Моцартом конечная цель его общественно-политических мечтаний: всеобщее братство людей и народов на основе некоего всеобщего гуманизма.

#### 4

Теперь нам становится понятным и то особое значение, которое Моцарт придавал «Волшебной флейте». Он видел в ней не просто феерическую сказку, из которой ловкий Шиканедер выкроил занятное либретто. Для Моцарта основная тема «Волшебной флейты» — это борьба дня и ночи, света и тьмы, разума и предрассудков. «Волшебная флейта» Моцарта — это гениальная социальная утопия в музыке, и идеологический пафос ее может быть примерно выражен прославленными стихами Пушкина (из «Вакхической песни»):

Ты, солнце святое, гори!  
Как эта лампада бледнеет  
Пред ясным восходом зари,  
Так ложная мудрость мерцает и тлеет  
Пред солнцем бессмертным ума.  
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Два мира враждуют в «Волшебной флейте»: царство грозной повелительницы ночи и солнечное царство мудреца-гуманиста Зарастро. В лагере царицы ночи господствуют коварство, злоба, черная месть, женская хитрость и похотливая чувственность. Не только мстительные страсти обуравают царицу ночи: она поклялась удержать народ в черном суеверии и разрушить храм мудрости и разума. В этом конечный смысл ее смертельной вражды к Зарастро. Ей прислуживают три дамы в черных одеяниях; они, впрочем, лишены каких-либо зловеще мистических черт; по справедливости

вому замечанию историка оперной драматургии Г. Бультаупта, либреттист придал им характер дам полусвета или кокоток в духе галантных романов XVIII века; их оружие — игривая похотливость и чувственный соблазн. Кроме того, сообщником царицы ночи становится и мавр Моностатос, которому Зарастро доверил стеречь Памину и который домогается ее любви с чисто звериной страстью. Царство ночи символизирует мир предрассудков и суеверий, старых воззрений, приводивших к кровопролитию и вражде, — и уже современники Моцарта видели в нем воплощение феодальной реакции, религиозного фанатизма, клерикализма, кликушества и — прежде всего — иезуитизма.

Царству ночи противопоставлено царство мудрого Зарастро — тихая пальмовая роща, где воздвигнуты три храма: Мудрости, Природы и Разума. Сам Зарастро у Моцарта — родной брат лессинговского Натана Мудрого или маркиза Позы из «Дон-Карлоса» Шиллера: его устами говорят терпимость, просветительская философия, европейский гуманизм и либерализм, исповедуемый энциклопедистами и просветителями принцип разума. В мире Зарастро разлит яркий солнечный свет, слышны торжественные звуки труб и тромбонов, царят мир и спокойствие.

Между этими враждующими полюсами — тьмой и светом, царством суеверия и царством разума — мечется ищущий истины человек — Тамино. Подобно Данте в первой песне «Божественной комедии», он оказывается в самом начале оперы — «*nel mezzo del cammin di nostra vita*», «посреди жизненного странствования» — на перепутье: дорога потеряна, страшный змей преграждает ему путь; перед лицом смерти Тамино безоружен. Но вот появляются три дамы в черном — вестницы царицы ночи. Они убивают змея и вручают Тамино портрет Памины — дочери королевы ночи, похищенной Зарастро. При ударах грома разверзаются скалы и появляется сама царица ночи в усыпанном звездами одеянии: она заклинает Тамино освободить дочь из плена Зарастро. Тамино отправляется на подвиг; ему дан спутник — птицелов Папагено, наивный дикарь в пестрой одежде из перьев; его амплуа — быть своеобразным Санчо Пансой у Тамино; он болтлив и мечтает только о вине и девушке.

Тамино приходит в царство Зарастро и убеждается, что тот, кого он хотел убить, вовсе не является злым волшебником; напротив, это просвещенный мудрец, возглавляю-

ший братство свободных и мужественных рыцарей. Похищение же Памины имеет другие, более возвышенные причины: Заратро спас ее из царства зла и ночи и нашел ей избранника. Этим избранником будет Тамино, если он окажется стойким, добродетельным и чистым. Тамино готов вступить в содружество мудрых и подвергнуться циклу испытаний. Весь второй и последний акт «Волшебной флейты» и посвящен этим испытаниям: их ритуал довольно точно подсказан розенкрейцерской и масонской обрядностью. Испытание заканчивается моральным торжеством Тамино: он выдерживает искушение и на пороге храма мудрости получает руку Памины. Не обделен и его словоохотливый Личарда — Папагено. Ему в жены достается такая же смуглая и одетая в перья, как и он, дикарочка Папагена: их веселый дуэт — двух цветных попугаев — принадлежит к ярчайшим страницам финала оперы.

Такова общая схема сюжетного действия в «Волшебной флейте». В сценическом плане линии восхождения Тамино аккомпанирует своеобразная световая гамма: от холодно-голубого и иссиня-белого царства ночи — к пурпуру возникающих во тьме факелов в руках жрецов храма Мудрости, открывающих глаза Тамино на подлинную сущность Заратро, и дальше — к светящимся лампам пирамиды, где проходит посвящение Тамино, к огненным воротам последнего испытания и, наконец, к сияющему ослепительным солнечным светом храму Разума.

## 5

И тем не менее, при всей грандиозности идейной концепции, было бы глубоко неверно считать «Волшебную флейту» за некую «масонскую» оперу для посвященных. Сколько бы ни изошрялись дотошные буржуазные комментаторы из категории засушенных приват-доцентов в отыскивании эмблем и числовых символов (особая роль числа три — три сигнала в увертюре, три испытания и т. п.), колорит оперы — отнюдь не мистический, а наивнореалистический. Все действующие лица — менее всего тени или призрачные фигуры, расплывающиеся в мистическом тумане. В них нет ничего недосказанного, загадочного, намекающего на потусторонний мир. Они столь же пластичны, рельефны, осязаемы, одарены нормальной психической жизнью, как,

скажем, греческие боги у Гомера или эллинских скульпторов. Моцартовская фантастика все время остается на земле; она избегает теней и полутонов, она существует при ярком дневном свете. В ней нет ничего от болезненного воображения, от расшатанных нервов, от галлюцинаций, от бредовых или гашишных видений; целая бездна отделяет ее не только от Эдгара По, но и от Гофмана. Поучительно сравнить, например, «Волшебную флейту» с как будто близким ей в некоторых точках сюжета «Парсифалем» Вагнера.<sup>1</sup> Царство Зарастро будто бы внешне напоминает замок рыцарей Грааля. Но сколько у Вагнера подлинной мистики, окутывающей все действие каким-то трансцендентным фимиамом, какая сакральная атмосфера, какое сочетание театра и литургии! И как реален, наивен, прост и классически ясен мир «Волшебной флейты», как легко и весело в нем дышится!

Оно и понятно. Театральные корни «Волшебной флейты» восходят не к мистерии и священнодействию, а к народному ярмарочному театру, к балаганному представлению, к кукольным спектаклям (не забудем, что и Гёте взял легенду о чернокнижнике — средневековом докторе Фаусте именно из марионеточного, кукольного театра), к феерии и «машинной комедии» с полетами и превращениями, к венскому зингшпилю — веселой демократической опере, далекой от пышной торжественности придворного оперно-балетного театра. А сам Папагено — жизнерадостный и болтливый птицелов — разве не является Гансвурстом — уморительным венским арлекином, любимым героем народных фарсов, а Папагена — его Коломбиной? И разве все

---

<sup>1</sup> Работу по сопоставлению «Волшебной флейты» с «Парсифалем» — впрочем, исключительно с точки зрения философского замысла, а не музыкально-драматического построения — проделал Артур Дреус в статье «Mozarts „Zauberflöte“ und Wagners „Parsifal“» («Richard Wagner-Jahrbuch», herausgegeben von Ludwig Franckenstein, I. Bd. Leipzig, 1906, стр. 326—361). Последователь идеалистической и пессимистической философии Эдуарда фон Гартмана, Дреус, естественно, отдает предпочтение не «наивному» рационалистическому оптимизму «Волшебной флейты», а «мистическим глубинам» вагнеровского «Парсифаля», якобы вобравшим в себя всю мудрость Шеллинга и особенно Шопенгауэра. По Дреусу — «Парсифаль» есть прекраснейшее и глубочайшее истолкование «Волшебной флейты», разумеется, на пессимистический лад, что абсолютно не свойственно замыслу Моцарта и конечно же является грубо тенденциозным реакционным его искажением.

эти египетские атрибуты в царстве Зарастро — пирамиды, упоминания об Изиде и Озирисе, в сочетании с якобы японским происхождением принца Тамано и чисто венским колоритом всего действия в целом, — не говорит ли все это о том великолепном смешении всех эпох и всех стилей, которым отличался не только плебейский ярмарочный театр, но и театр Шекспира? Сколько подобных анахронизмов, например, в шекспировской «Зимней сказке»! Моцарт не боится и в «Волшебной флейте», несмотря на кажущуюся «торжественность» действия, перебивать серьезные сцены шутовскими — даже в моменты испытаний! — окрашивать чудесным юмором самые драматические ситуации и действительно по-шекспировски чередовать патетические эпизоды с балаганно-гротескными. И зритель «Волшебной флейты» все время находится во власти улыбки, а вовсе не мистического трепета или метафизического экстаза.

В жанровом отношении «Волшебная флейта» — как мы уже упоминали — восходит к венскому зингшпилю. Текст оперы написан на немецком языке, и это тоже показательно для демократически-народных тенденций «Волшебной флейты»: общеизвестно, что интернациональным оперным языком был в XVIII веке итальянский, языком светского общества — французский, и немецкому национальному искусству приходилось пробиваться сквозь толщу феодально-дворянских предрассудков. Двор и аристократия пренебрегали немецкой литературой и музыкой, предпочитая итало-французское искусство. Прусский король Фридрих II, например, которого немецкие историографы тщетно пытаются нарядить в тогу покровителя национального искусства, отрицал возможность создания немецкой поэзии (и это в эпоху Лессинга!), в высшей степени пренебрежительно относился к национальному театру, обзывал немецких певцов — коровами, а немецких поэтов — жалкими виршеплетами и т. д. Таким образом, борьба за национальное самоопределение в опере была фактически одной из форм борьбы против европейского дворянско-придворного оперного стиля, непонятного широким народным массам.

Дело не только в лексике или фонетических особенностях итальянского или немецкого языка. Само собой разумеется, композиторы, прибегавшие к немецкому языку, тем самым обычно обращались и к национальным, народным, плебейским сюжетным и театральным традициям. Не удивительно, что и Моцарт, сочиняя зингшпили — музыкальные

комедии с пеннем,— фактически обратился к старинным традициям немецкого ярмарочного, балаганного, плебейского театра. А эти традиции в Германии были в высшей степени примечательны. В XVII и начале XVIII века Германия кишела всевозможными бродячими и оседлыми труппами комедиантов вроде знаменитой труппы австрийского арлекина Иозефа Страницкого (умер в 1728 г.) в Вене или же превосходного немецкого актера, возглавлявшего одну из странствующих трупп,— Ганса Фельтена.<sup>1</sup> Немецкие и гастролирующие английские бродячие комедианты часто играют Шекспира (который во второй половине XVII в. европейским придворным драматическим театрам был вовсе неизвестен, а в Англии почти забыт), хотя бы и с многочисленными отсебятинами, сугубо подчеркнутой клоунадой, с прозаическим текстом и т. д. Через этот народный, плебейский театр, восходя к его источникам, Моцарт соприкасается с подлинными шекспировскими традициями, с их методом сочетания возвышенной философии и феерии, трагедии и балагана, великого и шутовского,— тогда как в придворном театре мы встретим строжайшее разделение трагического и комического жанров в духе поэтики Скалигера или Буало. Зарастро и Папагено — как, разумеется, и Дон-Жуан с Лепорелло — это чисто шекспировские образы (причем в высшей степени поучительно сравнить героев «Волшебной флейты» с персонажами из «Бури» Шекспира: Зарастро и Просперо, Тамино с Паминой и Фердинанда с Мирандой, Папагено и Калибана и т. д.).

Именно с Моцарта начинается «шекспиризация» оперы. И моцартовская драматургия несравнимо более реалистична, нежели итальянская опера-*seria* или французская «лирическая трагедия». В «Свадьбе Фигаро», «Дон-Жуане», «Волшебной флейте» Моцарт создает новый музыкально-сценический образ человека в его типичности и индивидуальном своеобразии. Он владеет чисто шекспировским искусством многоплановой психологической характеристики героя.

Связи между Моцартом и Шекспиром могут быть установлены и в биографическом разрезе. В Лондоне Моцарт

---

<sup>1</sup> Об этих немецких народных театральных традициях можно найти много материала в классическом в своем роде, хотя и во многом устаревшем труде Рудольфа Жене (Rudolph Genée. *Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels*. Berlin, 1882).

слушал музыку Лона к «Макбету» и видел Гаррика в Дрюриленском театре. Автор либретто «Волшебной флейты», охарактеризованный выше Шиканедер, играл Гамлета. Гамлета играл в Берлине и актер Бешорт, певший в то же время моцартовского Дон-Жуана...

## 6

Зингшпильные элементы «Волшебной флейты» определяют не только немецкую речь текста либретто, но и всю театрално-музыкальную структуру оперы. Вместо речитативов — прозаические диалоги, вместо арий — народные песни с куплетным построением. Только обе арии царицы ночи обнаруживают итальянское происхождение. Но в первой из них колоратуре придана большая эмоциональная выразительность, в общем чуждая самодовлеющей вокально-технической виртуозности итальянцев; а во второй достаточно отчетливо видна некоторая пародийность.

Специальный музыкальный анализ «Волшебной флейты» занял бы слишком много места. Ограничимся лишь несколькими общими соображениями.

Партитура «Волшебной флейты» прежде всего поражает своей исключительной простотой. Моцарт владел огромной техникой и был великолепным контрапунктистом: об этом красноречиво свидетельствуют хотя бы его мессы или камерные произведения. И тем не менее в «Волшебной флейте», за исключением увертюры и фугированного хора (перед сценой испытания огнем и водой), почти отсутствует сложное инструментальное письмо. Зато ведущую роль играет народная песня. Драматические эффекты сделаны с величайшей художественной экономией; легко можно вообразить, как расписали бы романтики листо-вагнеровского толка сцену испытания огнем: у Моцарта — только флейта, аккорды у духовых и приглушенные литавры. Романтическую звукопись и иллюстративную музыку в партитуре «Волшебной флейты» почти вовсе не найти. И тем не менее Моцарт добивается в ней совершенно исключительной драматической выразительности. Решающее значение имеет мелодическая структура.

Особое место в опере занимает знаменитая увертюра. Она была написана — как и увертюра к «Дон-Жуану» — много позже окончания партитуры оперы, незадолго

до первого представления.<sup>1</sup> Опять-таки, подобно увертюре к «Дон-Жуану», она состоит из медленного вступления и основной части в форме сонатного аллегро. Вступление, поразительно инструментованное (чего стоят одни тромбоны пианиссимо, начиная с девятого такта!), носит величественный, торжественный характер и открывается трехтактным мотивом, вернее — фанфарой или возгласом, имеющим символическое значение и встречающимся далее в опере в сценах с Зарастро.

Музыкальная стихия царит и дальше в опере: вспомним, что первый и главный тезис оперной эстетики Моцарта — «поэзия должна быть послушной дочерью музыки». Вся опера делится на два больших акта. I акт открывается драматической интродукцией (Тамино и змей) и терцетом трех дам. Далее следуют: типичная для немецкого зингшпиля песенка Папагено, дающая рельефную характеристику новому персонажу оперы; замечательная лирическая ария Тамино, восхищенного портретом суженой; предваряемая речитативом итальянизированная ария царицы ночи; чудесный квинтет, где особенно комичен мычащий Папагено — его рот скован золотым замком; терцет Памины, Моностатоса и Папагено; дуэт Папагено и Памины и грандиозно развернутый финал. II акт начинается маршем жрецов, играющим роль как бы симфонического вступления и стилистически несколько напоминающим Глюка. За ним следует торжественная ария Зарастро с хором, где в оркестровом сопровождении поразительно тонко сочетаются альты и виолончели *divisi* с бассетгорнами и тромбонами; затем маленький дуэт двух жрецов о женском коварстве; квинтет, где к Тамино и Папагено вновь являются три дамы; гениальная по юмористической обрисовке ария — песня влюбленного мавра — чернокожего Моностатоса; ария царицы ночи, дышащая жаждой мщения, где бессильная ненависть мегеры передана в виртуозных колоратурах не без пародийного оттенка; ария Зарастро, в своей величавой простоте задуманная как сознательный контраст итальянским руладам царицы ночи; терцет трех мальчиков; полная глубочайшего чувства меланхолическая ария Памины с по-

---

<sup>1</sup> Шуриг в своей работе о Моцарте подчеркивает влияние на данную увертюру одной из сонат Клементи, которую тот исполнял перед императором Иосифом II 24 декабря 1781 г. в присутствии Моцарта (Arthur Schurig. W. A. Mozart, 2 тома, Лейпциг, 1913).

разительным оркестровым эпилогом; хор жрецов; терцет Зарастро, Тамино и Памины — опять-таки одна из лучших страниц партитуры; гротескно-шутовская песня Папагено, — и вновь широко развернутый финал.

## 7

Так, по-шекспировски чередуя возвышенные речи Зарастро и арлекинады Папагено, сочетая глубочайший лиризм с великолепным и сочным юмором, развертывает музыкально-сценическое действие эта гениальная опера. Легко, прозрачно, без тяжелых метафизических одеяний, без шумной риторики раскрывает она последнюю, наиболее сокровенную идею Моцарта — идею всеобщего братства людей на основе разума. В высшей степени поучительно сравнить «Волшебную флейту» с другим величайшим музыкальным произведением, где речь также идет о миллионах, объединяющихся в экстатическом признании братства, — Девятой симфонией Бетховена. Конечный идеал как будто одинаков, но какая разница в воплощении! У Бетховена путь к братству пролегает через трагедию, через борьбу, через страдание, через потрясающую драму I части симфонии. Это — произведение человека XIX века, пережившего французскую буржуазную революцию и наполеоновскую эпопею, обогащенного трагическим опытом великих классовых битв, разыгравшихся на пороге XVIII и XIX веков. Иное дело — «Волшебная флейта»: в ней нашла выражение утопическая вера просветителей XVIII века в безболезненное переустройство мира. Вместо трагедии — перед нами идиллия, вместо коллективистического пафоса борьбы — условная система индивидуальных моральных испытаний, которым подвергается герой, для того чтобы перейти из царства суеверия в царство разума. И в этом — основная идейная ошибка Моцарта, точнее, великое историческое заблуждение целой эпохи — просветительства и целого мировоззрения — буржуазного гуманизма XVIII века. Вот почему «Волшебную флейту» можно рассматривать не только как завершение творческого пути Моцарта, но и как гениальный эпилог всей музыкально-философской культуры XVIII века, как вершину музыкальной мысли европейской интеллигенции, еще не закалившейся в огне битв французской буржуазной революции. Новая эра начнется с Бетховена.

## «ФИДЕЛИО» БЕТХОВЕНА

### 1

Причудлива и поистине драматична судьба этой единственной оперы Бетховена! Первое ее представление под управлением самого автора состоялось в Вене 20 ноября 1805 года — следовательно, несколькими месяцами позже первого публичного исполнения «Героической симфонии». В зале было нестерпимо холодно; среди полупустого партера яркими пятнами выделялись расшитые мундиры французских офицеров: дело было накануне Аустерлицкого разгрома, и австрийскую столицу оккупировал неприятель. После премьеры не встретившая сочувствия опера выдержала лишь два спектакля.

Попытка воскресить «Фиделио» — на этот раз в измененной и сильно сокращенной редакции — имела место 29 марта 1806 года; однако постановка и музыкальная интерпретация были из рук вон плохи, и после горячей размовки с директором театра Брауном Бетховен потребовал партитуру обратно. Венская критика сопровождает фиаско оперы злобными комментариями. Бетховен в сильном огорчении: «Эта опера добудет мне венец мученика», — скажет он впоследствии. Третий раз «Фиделио» возобновляется — в окончательной редакции — 23 мая 1814 года. На этот раз автора чествуют: в Вене он недавно приобрел неожиданную популярность своей шумной и внешне эффектной композицией «Битва при Витторин», тогда как его бессмертные симфонии (их было в то время уже восемь) далеко еще не получили настоящего признания.

Подлинный сценический успех выпал на долю «Фиделио» лишь в 1822 году, когда в роли Леоноры впервые выступила гениальная певица и трагедийная актриса Вильгельмина Шредер-Девриент: в ту пору ей исполнилось всего лишь семнадцать лет, и, однако, воплощая героиню Бетховена, она сумела сразу же затмить всех своих предшественниц. Пятью годами позже она пела Леонору в Париже, и ее передача буквально потрясла иступленного энтузиаста бетховенской музыки — молодого Гектора Берлиоза, впоследствии посвятившего «Фиделио» вдохновенную и проницательную по суждениям статью.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Статья Берлиоза о «Фиделио» входит в состав его книги музыкально-критических этюдов «A travers chants». Paris, 1862.

В оценке превратностей сценической судьбы «Фиделио» исследователи Бетховена существенно разошлись. Одни объясняли неудачи первых постановок оперы глубоким и принципиальным новаторством музыкально-драматического замысла Бетховена, усматривая в нем чуть ли не непонятого предтечу реформы Рихарда Вагнера. Другие склонны были винить посредственность либретто: гениальная музыка Бетховена написана-де на плохой текст. Третьи, наконец, наиболее радикальные, утверждали, что метод симфонического обобщения, нашедший высшее воплощение в инструментальных шедеврах Бетховена, вообще несовместим с театральными жанрами и что оперная драматургия попросту чужда творческим возможностям и интересам Бетховена: его сфера — чистый инструментализм, а не сценические подмостки. При этом обычно принято аргументировать цифрами: Бетховен, оставивший девять симфоний, тридцать две фортепианных сонаты, шестнадцать струнных квартетов и т. д., написал всего лишь одну оперу. Значит, это был экскурс в постороннюю для композитора область. Нередко добавлялось, что Бетховен, в отличие от Глюка и Моцарта, не бывал в Италии, не владел искусством сочинять арии и кантены в манере *bel canto*: нередко даже насиловал в своих партитурах человеческие голоса, поручая им чисто инструментальные пассажи, и что все это усиливало отчуждение композитора от оперного театра. Отсюда — недалеко до ходячего мнения, к сожалению, распространенного и среди советских режиссеров: партитура «Фиделио» изобилует музыкальными красотами, но вовсе не сценична. А это избитое мнение, обычно безапелляционно высказываемое, вредно прежде всего тем, что дает возможность нашим музыкальным театрам всячески уклоняться от инсценировки бетховенского произведения. При этом забывают, что в 1919 году, в самой напряженной обстановке гражданской войны, Владимир Ильич Ленин нашел, однако, время, чтобы настоять на постановке «Фиделио» в Большом театре в Москве. «Изумительная, нечеловеческая музыка» (слова Ленина о Бетховене, приводимые М. Горьким), звучащая со страниц гениальной оперной партитуры, должна быть раскрыта и в живом сценическом воплощении. Это — прямая задача наших музыкальных театров.

Прежде всего вовсе неверно утверждение, будто Бетховен, всегда взволнованный грандиозными симфоническими замыслами, мало интересовался театром. Оно сполна опровергается биографическими данными. Начиная от юношеских лет службы в оркестре боннского Национального театра и вплоть до последних месяцев жизни, Бетховен испытывает живейшее влечение к театру и все время носитя с оперными проектами. Здесь и гомеровский мир — «Возвращение Одиссея», и образы легендарного Рима — «Ромул», и шекспировский «Макбет» (для которого сохранился черновой набросок темы в ре миноре — излюбленной трагической тональности Бетховена). Об оперном либретто ведутся переговоры и с Генрихом Коллином (к чьей трагедии «Кориолан» Бетховен написал прославленную увертюру), и с патриотическим поэтом Теодором Кернером, впоследствии безвременно погибшим во время освободительной войны 1813 года, и с Францем Грильпарцером, замечательным драматургом, автором нашумевшей в те годы «драмы рока» в таинственно-романтическом вкусе «Праматерь» (1816). В последние годы жизни Бетховен часто возвращается к мысли о «Фаусте». Нечего и говорить, что автор «Фиделио» великолепно ориентируется в тогдашнем оперном репертуаре, в совершенстве знает Моцарта, Глюка, почтительно склоняется перед Керубини, видя в нем своего величайшего оперного современника, хорошо знаком с произведениями Гретри, Монсиньи, Далейрака, Мегюля и т. д.<sup>1</sup> Связь Бетховена с театром не ограничивается оперой: для драматической сцены он пишет завоевавшую всемирную известность музыку к трагедии Гёте «Эгмонт», для хореографической — сочиняет балетную партитуру «Творения Прометей», воплощенную на сцене великим мастером танцевального искусства Сальваторе Вигано.

Почему же — при таком влечении к театру — Бетховен ограничился созданием всего лишь одной оперы? Быть может, он был смущен злоключениями своего оперного первенца — «Фиделио»? В этом можно усомниться. Человек,

<sup>1</sup> Репертуар боннского театра с 1785 по 1792 г. обследовал в своем обширном труде о Бетховене А. W. Thayer. См. также Adolf Sandberger. Zum Kapitel: «Beethoven und das Bonner Opernrepertoire seiner Zeit» (Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, II. Bd., München, 1924).

с титаническим упорством не побоявшийся «схватить судьбу за горло», вряд ли будет робеть перед выпадами вислоухих рецензентов или интригами театральных дельцов! Как раз в 1806 году, вскоре после вторичного провала «Фиделио», Бетховен обращается к новому составу придворно-театральной дирекции, куда входили и почитатели композитора вроде князя Лобковица, с предложением — ежели его примут в театр на постоянную службу — сочинять по большой опере ежегодно. Вряд ли подобное предложение могло исходить от человека, обескураженного предшествующей театральной неудачей. Очевидно, Бетховен и не думал складывать оружие.

Разгадку последовавшей творческой бездеятельности Бетховена в оперном жанре, разумеется, следует искать в ином направлении. При тогдашнем состоянии немецкой драматургии Бетховен тщетно пытался найти удовлетворяющее его либретто. Многочисленные стандартные изделия венских ремесленников от сценаристики его никак не удовлетворяли. Первое категорическое требование Бетховена — высокая философско-этическая температура драмы. В вопросах моральной квалификации оперного сюжета Бетховен был до пристрастия строг: вспомним, как, восхищаясь музыкой «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана», он все же осудил Моцарта за эротическую фривольность либретто, и лишь мудрая философская сказка «Волшебной флейты» с ее идеями гуманности и братства вызвала его полное и горячее одобрение. Браться за оперный сюжет, не дающий возможности полностью раскрыть нравственное величие человеческой личности, Бетховен решительно отказывался: его не могли соблазнить никакие эффектные ситуации, балетные антре, фейерверки, любовные интриги и модные побрякушки — все то, что впоследствии будет окрещено «мейерберовщиной».

Вся музыкально-драматургическая концепция «Фиделио» отличается поразительным аскетизмом; ничего лишнего, рассчитанного на эффект; никакой помпезности, никаких роскошных декораций: действие разворачивается в комнате надзирателя замка, в тюремном дворике, в зловонной тюремной камере, куда ввергнут мужественный политический узник — свободолюбивый Флорестан. Героическое самопожертвование верной и любящей жены заключенного — Леоноры — является центральным драматическим мотивом оперы. Это — восторженно любимый Бетховеном мир

«добрых людей»; социально-этические предпосылки этого мира — вера в исконную доброту человека, вдохновлявшая Руссо, непреклонная мораль кантовского категорического императива, великие исторические лозунги Декларации прав человека, пафос ораторских речей Конвента и якобинского клуба, страстная ненависть к угнетению, нашедшая выражение в знаменитой формуле Робеспьера: социальный гнет существует, если угнетено хотя бы одно лицо. До-мажорный финал «Фиделио» — грандиознейший гимн освобождению, по своему экстатическому нарастанию равный лишь «Оде к радости» из последней части Девятой симфонии. И конечно же, произведение такого философско-этического масштаба в случае своего сценического воплощения выдвигает перед режиссурой требования, совершенно несоизмеримые с обычными приемами оперной постановки. На одной «выдумке» и «изобретательности» здесь никак не выедешь. Режиссерски выиграть «Фиделио» можно, лишь целиком исходя в сценической экспозиции из «духа музыки». Отсюда — частые неудачи театральных постановок «Фиделио», приведшие многих режиссеров к опрометчиво поспешному выводу о «несценичности» бетховенской оперы. Тогда как все дело в том, что не найден музыкальный ключ к сценическому раскрытию «Фиделио», как не был найден до исторических постановок МХАТ ключ к сценическому звучанию чеховских пьес. Повинен в этом отнюдь не Бетховен.

### 3

Вне атмосферы французской буржуазной революции понять драматургическое своеобразие «Фиделио» немислимо. Не случайно сюжет оперы Бетховена заимствован из французской драматургии 1790-х годов. И в жанровом отношении «Фиделио» продолжает и завершает ту линию оперных произведений, вызванных к жизни французской революцией, которая получила название «опер спасения» (термин введен, если не ошибаемся, известным немецким музыковедом XIX века Адольфом-Бернгардом Марксом) и замечательнейшим представителем которой до Бетховена явился столь им ценимый Луиджи Керубини.

Общеизвестно, что первоисточником «Фиделио» послужила двухактная опера (или — по обозначению афиши — «исторический факт») «Леонора, или Супружеская любовь»,

текст Ж.-Н. Буйи (Bouilly), музыка П. Гаво; премьера ее состоялась в парижском театре Фейдо 17 февраля 1798 года. Жан-Никола Буйи (1763—1842) — достаточно квалифицированный литератор, драматург и сценарист, сочинивший за свою жизнь немало мелодрам, водевилей и оперных либретто;<sup>1</sup> среди последних, кроме «Леоноры», мы встречаем либретто «Водовоза» или «Двух дней» — по названию французского подлинника — Керубини (1800), удостоившееся лестной оценки Гёте.<sup>2</sup> В основе сюжета «Леоноры» — о чем говорит и ее подзаголовок — лежит действительное событие, имевшее место в Туре во время якобинского террора, к которому сам Буйи, занимавший административный пост, имел некоторое касательство (в мемуарах он говорит о «возвышенной черте героизма и преданности, выказанной одной из туренских дам, благородным усилием которой я имел счастье пособить»). Чтобы замаскировать еще свежие в памяти события (а о якобинской диктатуре во времена Директории вспоминать не полагалось), Буйи переносит действие в Испанию, как несколькими годами раньше это сделал и Бомарше со своей трилогией о Фигаро (по документам, опубликованным известным французским театроведом Лэнтильяком в 1893 году, в первой редакции действие «Свадьбы Фигаро» происходило не в Испании, а во Франции, и даже в царствование Людовика XVI, причем в тексте был намек на Бастилию и т. п., отчего взрывчатый характер комедии Бомарше еще более усиливался). Испанский костюм сюжета Буйи ни в какой мере не повлиял ни на посредственную музыку Пьера Гаво (1761—1824), более известного по термидорианскому гимну «Пробуждение народа», ни, тем более, на гениальную музыку Бетховена: впрочем, оперные композиторы доромантического периода вообще больше заботились об общечеловече-

---

<sup>1</sup> О Буйи см. его трехтомные мемуары, озаглавленные «Récapitulations ou mes souvenirs» и вышедшие в Париже в 1836—1837 гг., а также E. Legouvé, J.-N. Bouilly, 1842. Среди сюжетов Буйи преобладает историко-анекдотическая тематика: он пишет пьесы о Петре Великом, Руссо, Декарте и т. п.

<sup>2</sup> «Если Вы спросите меня, какая опера мне нравится, то я прежде всего укажу Вам на «Водовоза», ибо здесь сюжет так совершенен, что если бы поставить на сцене эту пьесу совсем без музыки, ее и тогда можно было бы смотреть с удовольствием». (И. П. Эркманн. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, запись от 3 октября 1828 г.).

ской, нежели «локальной» правде; об этом красноречиво свидетельствует отсутствие «испанизмов» в моцартовских «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуане».

Сюжет «Леоноры», очевидно, имел общественный резонанс и вызвал интерес со стороны музыкантов. Это подтверждается тем, что в 1804 году в Дрездене появляется одноименная опера Фердинанда Паэра с итальянским текстом, в основном точно следующим за французским первоисточником; в итальянском либретто, автором которого, вероятно, явился певец Джакомо Чанти, лишь более акцентировано сватовство Жакино к Марселине в духе второй комедийной пары любовников традиционной оперы *semi-seria* и несколько изменен характер губернатора-злодея Пизарро, партия которого у Паэра поручена тенору.<sup>1</sup> Опера Паэра появилась, когда Бетховен уже работал над эскизами «Фиделио». Поэтому неверен анекдот, будто именно произведение Паэра вдохновило Бетховена на создание его музыкально-драматического шедевра.

Более верным будет утверждение, что творческим импульсом для создания «Фиделио» была постановка в Вене в 1802 году оперы Керубини «Водовоз» на либретто того же Буйи.<sup>2</sup> Бетховен был восхищен как музыкой, так и сюжетом: он впоследствии не раз говорил, что либретто «Водовоза» вместе с либретто «Весталки» Спонтини (автором его был французский драматург Жуи) являются наилучшими из существующих оперных текстов. В «Водовозе» Бетховену не могла не импонировать самая атмосфера драмы: простые люди, горячие и чистые сердца, благодарность, самопожертвование, супружеская любовь, спасение политического изгнанника, острые сюжетные перипетии на фоне идиллических бытовых сцен, песни савояров, деревенская свадьба... Хотя действие и перенесено в XVII век, а героя преследуют наемные войска кардинала Мазарини, все же явственно

---

<sup>1</sup> О «Леоноре» Паэра см. статью Энглендера — Richard Engländer, Paërs «Leonora» und Beethovens «Fidelio» в «Neues Beethoven-Jahrbuch», 1930. Энглендер приходит к выводу, что «Леонора» Паэра как в текстовом, так и музыкальном отношении занимает промежуточное положение между произведениями Буйи — Гаво и Бетховена и в некоторых частностях несомненно повлияла на партитуру Бетховена во всех трех ее редакциях.

<sup>2</sup> О «Фиделио» в связи с «Водовозом» см. работу Ernst Pasqué. «Fidelio» und der «Wasserträger». Ein Beitrag zur Geschichte der beiden Opern und ihres Textdichters. «Westermanns Monatshefte». Bd. 63, 1887—1888.

ощущаются отзвуки недавних революционных шквалов и жгучее дыхание современности.

За немецкий текст «Фиделио» по уже упоминавшемуся другому сценарию Буйи «Леонора» берется секретарь придворной театральной дирекции Зоннлейтнер.<sup>1</sup> В этой первой редакции, под названием «Леонора», опера Бетховена была разделена на три акта и в таком виде поставлена на сцене в ноябре 1805 года. Второй вариант — опять же под заглавием «Леонора» — для постановки 1806 года был сделан другом Бетховена Стефаном Брейнингом: этот сжал композицию сценария Зоннлейтнера до двух актов, сделал существенные и для Бетховена достаточно мучительные купюры в музыке (выбросив целиком два номера и кое-где сократив остальные) и подправил текст. Как известно, эта операция не спасла оперу от провала, и для возобновления 1814 года третью, на этот раз окончательную, редакцию делает режиссер Георг-Фридрих Трейчке. Вопреки желанию Бетховена опера получает наименование «Фиделио»: <sup>2</sup> по мнению театральных специалистов, под старым названием опера уж слишком скомпрометирована. Трейчке внес в либретто существенные изменения в лучшую сторону, особенно в разработку первого и второго финалов, где значительно усилено драматическое напряжение: в частности, введен знаменитый хор узников, отсутствовавший в первых сценических редакциях.

Разумеется, заново делает партитуру и Бетховен. О гигантском труде, вложенном Бетховеном в его единственную и страстно любимую оперу, красноречиво повествуют следующие общеизвестные факты: к опере написаны четыре увертюры; <sup>3</sup> среди них — две таких грандиозных вершины

---

<sup>1</sup> См. статью Зандбергера «Leonore» von Bouilly und ihre Bearbeitung für Beethoven durch Joseph Sonnleitner» (Adolf Sandberger. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, II. Bd., München. 1924).

Там же в приложении приведены подлинные тексты либретто Буйи и Зоннлейтнера.

<sup>2</sup> Под именем Фиделио, переодевшись юношей, Леонора проникает в темницу, где томится ее супруг Флорестан, и поступает в услужение к тюремщику Рокко. Имя Фиделио, как псевдоним неузнанной и скрывающейся верной жены, взято из «Цимбелина» Шекспира (III, 6).

<sup>3</sup> Характеристику этих увертюр читатель найдет в вышедшей в серии «Путеводителей по концертам», изданной Ленинградской филармонией, брошюре П. Грачева «Увертюра Бетховена». 1937.

инструментального симфонизма Бетховена, как беспримерно новаторская, бурно драматическая «Леонора» № 2 (сочинена для первого представления оперы в 1805 г.) или не менее гениальная, пользующаяся всемирным распространением, образцовая по классической завершенности «Леонора» № 3 (написана для возобновления оперы в 1806 г.). Отдельные фрагменты арий — судя по сохранившимся черновикам — Бетховен переделывает до восемнадцати раз, добиваясь большей драматической силы и правдивости! Недаром Бетховен за несколько недель до смерти, вручая своему другу и будущему биографу Шиндлеру рукописную партитуру «Фиделио», признался ему, что из всех его детищ это произведение стоило ему при рождении наибольших мук, позже доставило наибольшие огорчения и поэтому оно ему дороже всех прочих. Эти знаменательные слова Бетховен произнес, когда уже были закончены гениальные творения последнего периода — Торжественная месса и Девятая симфония...

#### 4

К какому оперному жанру принадлежит «Фиделио»? На этот вопрос европейское музыковедение давало разные ответы. Иные вагнерианцы склонны были рассматривать в исторической перспективе «Фиделио» как некое предвосхищение симфонизированной музыкальной драмы, созданной великим байрейтским маэстро. Утверждение вряд ли справедливое: в опере Бетховена отсутствует сквозное музыкальное действие; нет ни намека на «бесконечную мелодию» и лейтмотивную систему в вагнеровском смысле (ибо нельзя считать прообразом лейтмотива звучащую в увертюре «Леонора» № 3 и во II акте трубную фанфару, возвещающую спасение: она имеет конкретный сценический смысл); музыкальные номера в «Фиделио» чередуются с прозаическими диалогами. Да и сам Вагнер, философствуя об идейных истоках своей музыкально-драматургической реформы, ориентировался скорее на финал Девятой симфонии, как на некий экстатический дифирамб, из которого в будущем возникнет — по примеру античного — новое трагедийное искусство. Что до оценки «Фиделио» — Вагнер всей опере предпочитал увертюру как ее высший симфонический экстракт или синтез: «Кто мог бы, прослушав эту увлекательную музыкальную пьесу, — восклицает он в своей

известной книге о Бетховене (речь идет именно о «Леоноре» № 3), — не проникнуться убеждением, что музыка заключает в себе совершеннейшую драму? Что такое представляет драматическое действие, которое мы видим в тексте оперы «Леонора», как не слабое, почти превратное изображение драмы, бьющей жизнью в увертюре, — нечто подобное скучному пояснительному комментарию Гервинуса к какой-нибудь сцене Шекспира?».

Более существенна точка зрения, сближающая произведение Бетховена с Глюком. Это верно, если речь идет о высоком этическом пафосе музыкально-драматического действия, о теме личного самопожертвования (подвиг любящей жены в «Альцесте» Глюка и «Фиделио»), о трагедийной напряженности отдельных сцен и ситуаций (возглас Леоноры «убей сначала его жену» в момент, когда Пизарро хочет поразить кинжалом заключенного Флорестана). И все же структура «Фиделио» резко отличается от глюковских опер: прозаическая речь вместо омузыкаленных речитативов; наличие жанровых и бытовых сцен с комедийной окраской (ухаживание привратника тюрьмы Жакино за дочерью смотрителя Марселиной; Марселина, влюбленная в Фиделио и принимающая переодетую женщину за хрупкого юношу), — тогда как у Глюка — всецело в традициях классицизма — «благородная простота и спокойное величие» сцен музыкальной трагедии никогда не разрешит вторжения жанрово-комедийных эпизодов: они были бы стилистически неуместны внутри строгой и сосредоточенной атмосферы цельного драматического действия. Наконец, творец «Орфея» и обеих «Ифигений» оперирует — за немногими исключениями — античным мифологическим материалом, и современный сюжет «Фиделио» вряд ли мог бы быть разрешен в принципах оперной эстетики Глюка.

В целом, конечно, «Фиделио» не принадлежит к типу «лирической трагедии» глюковского образца. Его жанровые корни следует искать в другом месте. Это прежде всего французская «опера ужасов и спасения», блестящими примерами которой являются «Лодоиска» и «Водовоз» Керубини и которая, бесспорно, оказала большое влияние на последующее формирование немецкой романтической оперы. Но и «опера спасения» в свою очередь является смешанным жанром: освоив кое-какие элементы глюковской музыкально-драматической техники, она все же в основном ведет происхождение от «чувствительной» линии французской

комической оперы — буржуазно-демократического жанра, аналогичного гражданской и семейной драме Дидро и сентиментально-патетическим пьесам Себастьяна Мерсье — французской разновидности драматургии «бури и натиска». В «операх спасения» Керубини, как и во французской комической опере, мы встретим — наряду с развитыми музыкально-драматическими формами — и песню, и куплет, и мелодраму (чтение под музыку), и прозаический диалог. У Керубини, как и в «Фиделио», обыденное тесно переплетается с патетическим, будничные бытовые сцены чередуются с эпизодами высокого трагического напряжения.

Для точного уяснения жанровой природы оперы Бетховена надо принять во внимание, что на немецкой почве «Фиделио» не мог обойтись и без стилистических элементов зингшпиля: то была единственная форма, в которой существовала на рубеже XVIII и XIX веков немецкая национальная опера. Разумеется, сказочно-фантастические элементы зингшпиля (переосмысленные в духе просветительской философии XVIII в. у Моцарта в «Волшебной флейте») в композиции «Фиделио» отсутствуют. Зато богато представлены жанрово-бытовые элементы зингшпиля — они преобладают в вводных сценах оперы Бетховена, начиная с дуэта, и лишь появление усталой Леоноры-Фиделио с цепями в руках (эпизод перед квартетом I акта) переводит действие в основной драматический план.

Поэтому неправы те критики и исследователи бетховенской оперы, которые обвиняют композитора и его сценариста в отсутствии единства драматического настроения и смешении стилей: <sup>1</sup> комедийная атмосфера первых сцен, мещанская идиллия во дворе тюрьмы перед жилищем зрителя, воркованье и шаловливая перебранка Марселины и Жакино — все это как раз входит в жанровые традиции и «операх спасения» и зингшпиля, и следует удивляться лишь гениальному музыкально-драматургическому мастерству композитора, с которым он, начиная уже с арии Марселины (над которой Бетховен работал упорно, придавая ей большое значение: сохранились три совершенно различных по музыке ее варианта), изливающей свои лирические чувства по адресу Фиделио, и дальше — через появление Леоноры —

---

<sup>1</sup> Хорошую отповедь подобным критикам дает Вальтерсгаузен в своей интересной работе «Zur Dramaturgie des „Fidelio“» («Neues Beethoven-Jahrbuch», I. Jahrgang, 1924).

канон квартета — выход военного караула — иступленно-мстительную арию Пизарро — и, наконец, финал с потрясающим хором заключенных — дает постепенное нарастание драматического конфликта и нагнетание трагедийной атмосферы. Все это сделано безошибочной рукой подлинного музыкального драматурга и еще раз неотразимо опровергает ходячее мнение, будто Бетховен, будучи прирожденным симфонистом, тем самым был начисто лишен театрального инстинкта и чувства сцены. Драматургическое *crescendo* I акта «Фиделио» может быть по справедливости названо образцовым. Очевидно, Бетховен по-своему глубоко чувствовал природу театра, хотя в отличие от подавляющего большинства своих современников и ставил перед ним несравнимо более высокие задачи: для него, как и для Шиллера (в некоторых отношениях ему конгениального), сцена была прежде всего великой моральной силой.

## 5

Два идейных мотива проходят красной нитью через всю оперу Бетховена: гражданский мотив политического узника Флорестана, деятеля в духе Руссо и заветов французской буржуазной революции, боровшегося с произволом и тиранией и брошенного в темницу своим заклятым врагом, живым олицетворением старого феодального режима — губернатором Пизарро, — и мотив Леоноры, преданной и героической жены Флорестана, которая, переодевшись юношей (переодевание здесь вовсе не предлог для демонстрации актрисы-травести, но глубоко драматический момент, как у Шекспира или в испанской комедии, например у Тирсо де Молина), ставит целью своей жизни разыскать и спасти мужа — даже если бы это было сопряжено со смертельной опасностью. Флорестан появится на сцене лишь во II акте оперы, но его присутствие незримо ощущается в течение всего I акта; он — предмет помыслов и упований Леоноры, мстительной ненависти Пизарро, служебных забот Рокко. Его же образ стоит в центре трех до-мажорных увертюр, где огромную композиционную роль играет цитата из его тюремной арии: внутреннее содержание этих увертюр составляют титанический пафос освободительной борьбы и безмерная радость свершившегося освобождения.

I действие оперы разыгрывается внутри тюремного

двора. Репарка либреттиста с обычной для буржуазной драмы XVIII — начала XIX века тщательностью выписывает обстановку: сзади — ворота, возле ворот — каморка привратника; далее тюремный сад, слева от зрителей — камера арестантов, окна с решетками, обитые железом двери с номерами, запертые крепкими засовами: простая и суровая декорация, предельно далекая от пышности зрелищно-обстановочной большой оперы мейерберовского типа. Оперу начинает — как контраст окружающей мрачной обстановке — семейно-идиллическая сцена: *ля-мажорный* дуэт Марселины — шестнадцатилетней дочери тюремного зрителя Рокко — и влюбленного в нее бравого привратника Жакино; девушка гладит белье, Жакино пристает к ней насчет свадьбы; дуэт неоднократно прерывается стуком в дверь (повторяющийся ритмический акцент у струнной группы на *до-бемкар* с форшлагом, позже на *ре*). Это — не вымученное моцартианство, как утверждали недоброжелательные критики, но изящная и «благополучная» музыка, отлично передающая атмосферу маленького и замкнутого бюргерского мирка.

«В стиле лучших страниц Моцарта» — по характеристике Берлиоза — выдержана и следующая *до-минорная* ария девушки, в мечтах рисующей будущее счастье с Фиделио. Ее грезы прерываются появлением отца. Рокко — достаточно колоритная фигура: преждевременно поседевший на мрачной работе старый служака, тюремщик с давних лет, однако еще сохранивший энергию и выправку, в душе честный малый, не без юмора, нежный с дочерью, дружелюбно расположенный к Фиделио, однако готовый слепо выполнить распоряжение начальства, как бы жестоко оно ни было; если он отказывается в дуэте с Пизарро собственно-ручно заколоть узника, то все же он не в силах воспрепятствовать убийству Флорестана и даже согласен способствовать страшной развязке; совесть свою он успокоит доводом, что мгновенная смерть для пленника лучше медленной голодной пытки. После краткой сценки входит Леонора-Фиделио; она приносит от кузнеца оковы для заключенных. Леонора — юная и хрупкая женщина, и уже упоминавшийся автор статьи о драматургии «Фиделио», известный музыковед Вальтерсгаузен, справедливо и остроумно протестует против нелепого обычая немецких театров выводить бетховенскую героиню в образе мощной валькирии или де-белой матроны, объемистые формы которой безвкусно подчеркиваются мужским костюмом.

Следует изумительный квартет в форме канона — одна из жемчужин партитуры «Фиделио», — предваряемый и сопровождаемый пением альтов и виолончелей, к которым затем присоединяются кларнеты; голоса входят поочередно — сначала *sottovoce* взволнованная и трепещущая от предвосхищения счастья Марселина, затем смущенная и огорченная ее признанием Леонора, далее спокойно и добродушно вззирающий на пару юных существ Рокко и, наконец, ревнующий и сильно обеспокоенный за успех своего сватовства Жакино. Этот квартет впоследствии найдет отражение в одном из восхитительных мест оперы Берлиоза «Бенвенуто Челлини». Любуясь на молодых людей, Рокко, однако, полагает, что полного счастья не может быть без капиталыща, и поет арию о золоте в народно-юмористических тонах; в оркестровом сопровождении — множество сочных комических деталей, как бы обыгрывающих звон пересчитываемых монет.<sup>1</sup> На этом, в сущности, заканчивается зингшпильно-комедийная часть оперы.

Настроение постепенно становится серьезным: речь заходит о таинственном и безымянном узнике, который томится в особой камере, слабея с каждым днем от медленной пытки голодом. Леонора-Фиделио просит Рокко показать ей как-нибудь заключенного: у нее хватит храбрости вынести тягостную картину. Следует терцет Рокко, Леоноры и Марселины о мужестве и добром сердце. Опять мастерски в едином ансамбле переданы три разных психологических состояния: нежная заботливость Марселины, неугасающая уверенность в лучшем будущем Леоноры, отеческая энергия Рокко. На синкопированном ритме в терцию поют женские голоса; на мучительном *ре-бемоле* звучит скорбный возглас Леоноры; «чувствуется, что вступаешь в драму; страсть подает о себе весть отдаленными вспышками», — пишет о терцете Берлиоз.

Новый сдвиг в сторону драматического нарастания: на доминанте *си-бемоль мажора*, в остром пунктированном ритме звучит военный марш; входят караул и зловеющий Пизарро в сопровождении офицеров. Атмосфера совсем сгустилась: в игру вошли силы враждебного мира. Пизарро узнает из депеши о предполагающемся приезде министра, который

---

<sup>1</sup> Песня Рокко — единственный номер партитуры «Фиделио», где ощущается влияние первоисточника — куплетов Гаво из его «Леоноры», что подметил еще тот же Берлиоз.

обревизует тюрьму и, конечно, обратит внимание на незаконно и безвинно содержащегося в ней Флорестана; узника надо немедленно убить. В неистовом *ре-минорном* монологе-арии демонический садист Пизарро предвкушает восторг мести: в оркестре смутный гром литавр, режущая фигура первых скрипок, диссонирующие возгласы духовых. Хор стражи вполголоса обменивается репликами, наблюдая взрыв ярости начальника. Последующий дуэт басов — Пизарро и Рокко — опять строится на психологическом контрасте: губернатор гневен и нетерпелив, подчиненный смущен перспективой убийства беззащитного пленника и не знает, на что решиться; в сопровождении — то унисон струнной группы, то страшный вопль духовых с участием тромбонов форте («один удар — и он замолчит»), то злое пиццикато контрабасов. Мужчины удаляются; с противоположной стороны выходит потрясенная, все слышавшая Леонора.

Наступает большая — единственная в опере — ее монологическая сцена. За взволнованным речитативом следует вдохновенное адажио арии в *ми мажоре* — «Приди, надежда».<sup>1</sup> На фанfare валторн совершается переход в пылкое героическое аллегро: «Я повинуюсь внутреннему влечению, я не колеблюсь». Воля к победе и вера во всемогущую силу любви, — «*che muove il sole e l'altre stelle*» («которая движет солнцем и прочими светилами»), по крылатым словам Данте, — воодушевляют Леонору.

В финале акта — гениальная находка: хор узников. «Они ошупью выходят из мрака, — описывает сцену Ромен Роллан (в книге «Бетховен. Великие творческие эпохи»). — Маленькими глотками, робкими и жадными, впитывают они свет... Кто когда-нибудь выразил эту трепещущую радость, эту сердечную дрожь, эту боязнь счастья? Радость шепотом... Эти *pianissimo* Бетховена!.. Человек, лишенный радости, едва осмеливается прикоснуться к ней, когда она ему предстает... Но над этой дрожащей толпой оркестр воспевает счастье света, упоение груди воздухом; на освободительных пассажах флейт, кларнетов и скрипок душа словно выходит из заточения»...

---

<sup>1</sup> Очень интересные замечания по поводу характера интерпретации этой знаменитой арии можно найти в брошюре, опубликованной одной из лучших исполнительниц партии Леоноры — Лилли Леман: Lilli Lehmann. Studien zum «Fidelio». Leipzig, 1905.

За хором заключенных следуют в торопливом чередовании другие эпизоды финала: сцена между Леонорой и Рокко, где выясняется, что надо приступать к ужасному делу и рыть могилу для узника; скорбь Леоноры прорывается в прекрасном *ми-бемоль-мажорном анданте* (в оркестре своеобразный колористический фон — фаготы и кларнеты, низкие ноты валторн, жалобные вздохи скрипок, пиццикато басов). Запыхавшись вбегает Марселина: Пизарро вне себя от гнева — зачем дали прогулку пленникам? Рокко успокаивает тирана («поберегите свой гнев для того, кто умирает там внизу»). Заключенные грустно прощаются с солнцем и постепенно исчезают со двора. На словах Марселины — «здесь не живут веселье и радость», на «невывразимой меланхолии сожалений, угасающего дня, надежды, которая бьет крыльями и умирает», на словно истаявающих в эфире пассажах деревянных и приглушенных литаврах, среди настороженной тишины, медленно опускается занавес. I акт окончен.

II действие оперы целиком погружено в атмосферу трагедии. Это бетховенское «нисхождение в ад», в угрюмое заплесневелое подземелье, где томится Флорестан. Словно надпись на вратах Дантова ада «*Lasciate ogni speranza voi chi entrate*» («оставь надежду всяк, сюда входящий»), звучит мрачная *фа-минорная* оркестровая прелюдия со зловеще отстукиваемой уменьшенной квинтой *ля* — *ми-бемоль* у литавр. В глухой тишине произносятся первые слова речитатива Флорестана;<sup>1</sup> вслед за ним начинается знаменитая ария, исполненная тихой скорби и мужественной резиньяции. В *фа-мажорном* аллегро арии (написанном для последней редакции) галлюцинирующему Флорестану предстает видение освобождения и образ горячо любимой жены (параллель аналогичному месту в не менее прославленном монологе Эгмонта: видение свободы в облике Клерхен). О сочинении этого заключения арии очень живописно рассказывает сценарист окончательной редакции «Фиделио» Трейчке.

---

<sup>1</sup> В цитированной уже работе о драматургии «Фиделио» Вальтерсаузен также резонно возражает против традиции немецких театров изображать Флорестана сладким тенором-любовником с мловидной внешностью. На самом деле Флорестану под сорок лет: это человек большого жизненного опыта, политический деятель с давно и твердо сложившимися убеждениями, а отнюдь не легко воспламеняющийся юноша.

## Adagio cantabile

ФЛОРЕСТАВ

На за - ре дней я про-стил ся ссча-стьем

всех за - вет - ких снов

«Я выразил свои сомнения, может ли человек на пороге голодной смерти петь в бравурном плане (на такой бравурно-эффектной концовке настаивал певший Флорестана в 1814 г. тенор.— И. С.). Мы придумывали то так, то этак, пока наконец мне не удалось — по его мнению — попасть прямо в точку. Я написал слова, которые рисуют последнюю вспышку жизни перед ее затуханием... То, что я сейчас рассказываю, будет вечно жить в моей памяти. Бетховен пришел ко мне вечером около семи часов. После того как мы поговорили о другом, он осведомился, как обстоит дело с арией. Она была только что окончена, я протянул ему листок. Он прочел, забежал взад и вперед по комнате, бормотал, гудел себе под нос — что он обычно делал вместо пения — и ринулся за фортепиано. Моя жена не раз тщетно упрашивала его сыграть; сегодня он положил текст перед собой и начал импровизировать чудеснейшие фантазии, закрепить которые, к сожалению, было нельзя даже волшебными средствами. Из них он как бы колдовством вызывал мотив арии. Пронеслись часы, а Бетховен продолжал фантазировать. Принесли ужин, который он хотел было с нами разделить, но Бетховен его и не коснулся. Только

много позже он обнял меня и, отказавшись от еды, поспешил домой. На следующий день великолепный музыкальный отрывок был готов».

Вернемся к изложению хода событий. Флорестан вновь погружается в полуобморочное состояние. Слышен легкий шум шагов. Входят Леонора-Фиделио и Рокко, бесшумно начинают рыть могилу в земляном полу камеры. Опять гениальный фрагмент партитуры — *ля-минорный* дуэт: на фоне монотонных триолей струнных время от времени прокатывается зловещая фраза у контрабасов и контрафагота. С потрясающим реализмом переданы и почти безмолвная торопливость работы (обмениваются репликами шепотом) и огромное, еще не нашедшее выхода внутреннее, психическое напряжение: предстоит чья-то смерть, быть может, смерть самого близкого для Леоноры человека. Не из этого

Andante con moto

pp 3 3 3 3

fp

decresc.

ли отрывка «Фиделио» впоследствии возникнет призрачная скачка шубертовского «Лесного царя»? <sup>1</sup>

Флорестан вновь приходит в себя. В едва освещенном подземелье он не может узнать в стройном помощнике тюремщика любимую жену. Зато Леонора видит супруга и в волнении едва не лишается чувств. Рокко дает узнику отхлебнуть из фляжки вина. Терцет в *Ля мажоре* — лирическая остановка перед катастрофой. Входит закутанный в плащ Пизарро. Драматическая кульминация действия — квартет. Пизарро с ножом бросается на Флорестана. Леонора заслоняет его собой со страшным воплем: «убей сначала его жену». Пизарро не останавливается перед новой жертвой. Леонора вынимает пистолет и направляет его в лицо Пизарро. «Я еще сейчас вижу госпожу Девриенг с дрожащей рукой, протянутой к Пизарро, охваченную судорожным смехом», — взволнованно вспоминает Берлиоз, на всю жизнь запечатлевший в памяти гениальную игру великой артистки. В самое критическое мгновение издали звучит фанфара, возвещающая о приезде дона Фернандо и скором избавлении: дикое возбуждение и колоссальное напряжение сменяются оцепенением. Неожиданно нахлынувшая иступленная радость супругов, соединившихся после только что пронесшегося шквала — смертельной опасности, находит свое выражение в ликующем *соль-мажорном* дуэте. «Какая любовь! — пишет Берлиоз. — Какие восторги! Какие объятия! С какою яростью эти два существа обнимаются! Как они лепечут в страсти! Слова торопливо слетают с их дрожащих уст, они шатаются, они задыхаются!»

Следует грандиознейший *до-мажорный* финал-апофеоз, по своему экстатическому подъему и гигантскому симфоническому размаху не уступающий прославленным бетховенским финалам Пятой и Девятой симфоний. Действие переносится на залитую солнцем площадь замка. Торжество освобождения узников просвещенным министром, другом Флорестана, доном Фернандо. Прославление мужества Леоноры; хор поет на шиллеровские слова «Оды к радости» (вновь переключка с финалом-гимном Девятой симфонии) «Пусть тот, кто сумел найти хорошую жену, разделит наше ликованье». Настоящий апофеоз *До мажора* — триумфальной тональности Бетховена — завершает эту гениальную и единственную в своем роде оперную партитуру.

<sup>1</sup> Это более чем вероятно. В 1814 г. «Фиделио» был возобновлен в Вене. В 1816 г. Шуберт создал «Лесного царя».

Особняком высится «Фиделио» на фоне исторического развития западноевропейской музыкальной драматургии. Великий моральный пафос оперы Бетховена, ее благородная простая человечность не нашли дальнейшего воплощения ни в фантастике или рыцарских картинах Вебера, ни тем более в запутанных метафизических концепциях и эротических экстазах Вагнера. Это не значит, однако, что творческий подвиг Бетховена не оставил следа в сознании композиторов последующих поколений. На русской почве, например, «Фиделио» нашел горячего и принципиального почитателя в лице Глинки. «„Фиделио“ я не променяю на все оперы Моцарта вместе», — часто повторял он. И конечно же, линия Глюк — Керубини — «Фиделио» Бетховена в значительной мере предопределила этическую концепцию «Ивана Сусанина» Глинки и его чисто трагедийную структуру. И знаменитое «Славься» Глинки, пожалуй, правильнее было бы сопоставлять не с заключительным хором Девятой симфонии Бетховена, — как это делал А. Н. Серов, — но именно с финалом «Фиделио»: они во многом совпадут и в плане симфонического замысла, и в плане сценической ситуации. Только то, что в «Фиделио» Бетховена было подвигом индивидуально-семейного, частно-этического склада (самопожертвование ради близкого человека), у Глинки стало темой высокого патриотического характера: самопожертвование во имя родины.

Так или иначе — «Фиделио» навсегда останется одним из величайших памятников мировой оперной литературы. Это — не случайный экскурс гениального симфониста в якобы чуждую ему область театра: «Фиделио» — произведение сценическое, имеющее свою драматургическую логику. Правда, драматургические принципы «Фиделио» восходят не к Шекспиру (в отличие от «Дон-Жуана» Моцарта), но к поэтике «бури и натиска», к сентиментализму и семейной драме в духе Дидро и Мерсье: Флорестан — фигура скорее «шиллеровского», нежели «шекспировского» плана — он внутренне ближе маркизу Позе, нежели персонажам елизаветинской трагедии. Образ Флорестана вылеплен поэтому принципиально иными художественными средствами, нежели герой моцартовской «веселой драмы». И «Фиделио» — при всей исключительной гениальности музыки и этической высоте общей концепции — от методов «шекспиризации»

достаточно далек. Но было бы грубой ошибкой ограничивать репертуар одними «шекспиризирующими» произведениями. Хотя и в ином плане, но «Фиделио» построен на основе театральных закономерностей... Они могут быть полностью раскрыты лишь при сценической постановке. Найти для «Фиделио» достойное сценическое воплощение, прочно утвердить его в «золотом фонде» классического репертуара — дело чести советских оперных театров.<sup>1</sup>

## РОМАНТИЗМ, ЕГО ОБЩАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

### 1

В 1827 году умер Бетховен. Годом раньше, в 1826 году, вскоре после премьеры в Лондоне оперы «Оберон», от горловой чахотки умер Вебер, создатель немецкой национальной оперы. Годом позже, в 1828 году, в Вене умер Франц Шуберт. Можно подумать, если сопоставить эти три даты, что перед нами композиторы примерно одного поколения и, возможно, одного творческого плана. На самом деле есть громадная разница между бетховенским творчеством и творчеством Вебера и Шуберта, и эта разница в двух словах может быть определена следующим образом.

Бетховен принадлежал к тому поколению, которое идейно выросло и творчески возмужало в эпоху французской буржуазной революции. Вебер же и Шуберт принадлежали к другой эпохе — эпохе романтизма. И наша сегодняшняя лекция будет посвящена прежде всего определению того, что такое романтизм, какую роль сыграл романтизм в истории европейской культуры, каковы были основные идейные установки романтических композиторов, каково было их философское мышление, — иными словами, тема сегодняшней лекции — это романтизм, его общая и музыкальная эстетика.

Само собой разумеется, самый термин романтизм при-

---

<sup>1</sup> Ныне, как того добивался И. И. Соллертинский, опера «Фиделио» прочно утвердилась в «золотом фонде» репертуара Большого театра Союза ССР и Малого оперного в Ленинграде.— *Ред.*

меним не только к музыке. Можно говорить о романтической литературе, о романтической живописи, о романтическом театре, можно говорить о романтической философии и даже о романтической политике. Романтизм это не есть только стиль, романтизм представляет собой целостное развернутое мировоззрение.

Найти какую-то объединяющую формулу для этого мировоззрения довольно трудно, потому что придется объединять очень мало похожие друг на друга явления. Скажем, к области романтизма относятся поэмы Новалиса и «Три мушкетера» Александра Дюма-отца; к области романтизма относятся «Роберт-дьявол» Мейербера и «Тристан и Изольда» Вагнера. Внутри романтизма мы можем встретить разные струи и разные течения. Мы можем говорить о романтизме либеральном, демократическом, в некоторых случаях даже революционном (скажем, у Виктора Гюго), и можем говорить о романтизме глубоко консервативном, реакционном (скажем, у Шатобриана или Жозефа де Местра).

Таким образом, романтизм объединяет в себе целый ряд достаточно противоречивых художественных явлений, и, очевидно, то определение романтизма, которое нам надо будет установить, должно быть достаточно емким, гибким, чтобы вместить в себя всю полноту противоречий романтических направлений.

Поэтому сегодня мне придется оперировать примерами не только из области музыки, придется говорить и о живописи и главным образом о литературе. Это неизбежно еще и вот по каким причинам. Именно романтики первые заговорили о том, что искусство по существу едино, что художественное произведение должно быть синтетичным, что все искусства говорят по существу об одном и том же, только формы выражения, только материал выражения у них различный. Вот почему именно романтики заговорят о том, чтобы сблизить все виды искусств, чтобы музыка могла рисовать, чтобы музыка могла рассказывать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия приблизилась по своей музыкальности к искусству звука, чтобы живопись стремилась передавать образы литературы, и т. д.

Романтики больше, чем кто бы то ни было, убедительнее, чем кто бы то ни было, заговорили о синтезе искусств. Вот почему каждый романтический музыкант — это не только музыкант, это одновременно и поэт и драматург.

Невозможно понять Шумана только как композитора

в узко профессиональном, цеховом значении этого слова. Не зная того круга поэтических образов, которые продиктовали Шуману «Крейслериану», которые продиктовали Шуману «Карнавал» и множество других его произведений, мы ничего в Шумане не поймем. Шуман — это не только композитор, это поэт, это писатель-новеллист.

В еще большей мере вне литературы мы ничего не поймем и никак не разберемся в творчестве таких композиторов, как Берлиоз, Лист, Вагнер. Именно это созвездие трех композиторов выдвинуло на первый план проблему так называемой программной музыки, то есть музыки, которая стремится связать себя с какими-то определенными литературными, поэтическими или живописными образами. Так, Берлиоз поставит себе целью шекспиризировать музыку, приблизить музыкальный язык к богатству, грандиозности, выпуклой реалистичности шекспировских образов. Берлиоз будет переводить на язык симфонической музыки не только Шекспира, но и «Фауста» Гёте, и поэмы Байрона; Берлиоз первый введет в музыкальный обиход байроновского героя Чайльд-Гарольда. Вслед за этим другой байроновский образ, образ Манфреда, появится у Шумана, появится и в русской музыке у Чайковского.

Лист не только пойдет по пути Берлиоза, передавая музыкальными средствами, скажем, впечатления от «Божественной комедии» Данте, впечатления от гётевского «Фауста», но сделает еще один шаг вперед, а именно — начнет сближать искусство музыки с пластическими, с изобразительными искусствами. Всем хорошо известен тот цикл фортепианных произведений Листа, который носит название «Années de pèlerinage» («Годы странствий»). Вы найдете там переданное в звуках впечатление от статуи Лоренцо Великолепного, созданной гением Микеланджело, вы найдете там музыкальное впечатление от картины Рафаэля «Обручение». Иными словами, живопись, скульптура будут для Листа материалом для музыкальных произведений. Его симфоническая поэма «Битва гуннов» навеяна опять-таки зрительными образами картины немецкого живописца Каульбаха и т. д.

Таким образом, говоря о романтизме, мы не имеем права уединяться только в музыкальную сферу. Нам все время надо будет делать вылазки в область смежных искусств, потому что сама эстетика романтиков требует сближения самых разнообразных отраслей художественного творчества.

Что же такое романтизм? Понять романтическую эпоху, романтический стиль можно, конечно, только историческим путем. Надо посмотреть, что подготовило возникновение романтического искусства и какие крупные исторические события оказались решающими для создания романтической эстетики и романтического художественного творчества.

Были ли у романтиков XIX века предшественники в XVIII веке? Да, были. Первый предок романтизма — это, конечно, Жан-Жак Руссо, тот самый Руссо, который оказал огромное влияние на всю европейскую культуру в целом, тот самый Руссо, который оказал, в частности, огромное творческое воздействие и на Бетховена.

Что взяли романтики у Руссо, чем он им импонировал? Прежде всего, конечно, тем, что Руссо в эпоху рационализма, в эпоху, которая называлась «веком разума», первый из художников выдвинул примат чувства. Именно от Руссо ведет свое начало европейский сентиментализм. Вместо доводов разума Руссо выдвигает стихийную силу человеческого чувства, которое является ведущим началом в поведении человека. Это первое.

Второе: романтический индивидуализм опять-таки корнями своими уходит к Руссо. Именно Руссо в своей «Исповеди» и в целом ряде других сочинений заговорил о том, что каждый человек своеобразен и неповторим, что вне зависимости от того, является ли человек героем, полководцем, философом, мыслителем, гениальным художником или обычным смертным, каждый человек имеет совершенно единственную, неповторимую, своеобразную психологическую структуру.

Наконец, от Руссо романтики берут и культ природы. Мы знаем, какую огромную роль сыграл Руссо «Савойским священником», «Новой Элоизой» именно тем, что ввел в обиход, в кругозор европейского человека природу. И этот культ природы, который от Руссо унаследовал, скажем, Бетховен в своей «Пасторальной симфонии», также переходит к романтикам. Мы увидим позже, какого типа пейзаж будут предпочитать романтики.

Дальше, рядом с Руссо романтизм имеет и второго предка в XVIII веке. Этим вторым предком романтизма является то литературно-общественное движение, которое возникает в 70-х годах XVIII века в Германии и которое носит название «эпохи бури и натиска».

Два произведения прежде всего характерны для этой эпохи. Первое из них — это книга, действительно оставившая глубочайший след во всей истории европейской интеллигенции: это роман молодого Гёте, озаглавленный «Страдания юного Вертера». «Вертерианство», вертеровская меланхолия, болезненная вертеровская чувствительность, приведшая героя романа к самоубийству, — эта «вертеровская» тема была впоследствии очень близка романтикам.

Другое, не менее типичное произведение для «эпохи бури и натиска», — это юношеская драма Шиллера «Разбойники». Именно здесь был выведен образ молодого героя-бунтаря, который видит все несовершенство общественного строя, всю мерзость феодализма, который становится благородным разбойником, уходит в леса, собирает вокруг себя кучку таких же недовольных интеллигентов, как он сам, и объявляет войну обществу. Правда, эта война заканчивается моральным поражением Карла Моора, героя драмы Шиллера. Тем не менее образ романтического разбойника, который из благородных побуждений объявляет войну обществу и которого общество отвергает, — этот образ для романтизма будет родным и близким.

Но, конечно, решающую роль в появлении европейского романтизма сыграла эпоха французской революции и последующая за этим десятилетняя наполеоновская эпопея. Вернее, решающую роль сыграло поражение революции и падение наполеоновского режима. Романтизм рождается в атмосфере, наступающей после Ватерлоо, после ссылки Наполеона на остров св. Елены, — в страшный период реакции.

Я напому в двух словах несколько исторических дат, связанных с появлением романтизма. В 1793 году, как известно, началась диктатура якобинцев, 27 августа происходит кровавый переворот 9 термидора. Сен-Жюст, Робеспьер, Кутон — вожди якобинцев — отправлены на гильотину, торжествует богатая буржуазия. Наступает эпоха Директории. Переворот Наполеона 9 ноября 1799 года, иначе переворот 18 брюмера — по терминологии республиканского календаря — фактически ликвидировал французскую республику. В 1804 году провозглашена империя Наполеона. С 1804 по 1814 год Европа живет под эгидой наполеоновской монархии. В 1814 году происходит первое падение и отречение Наполеона, его отправка на остров Эльбу. В 1815 году, после кратковременного возвращения Наполеона, знаменитого периода «Ста дней», после битвы при Ватерлоо, — вто-

рое и окончательное падение Наполеона и ссылка на остров св. Елены. В Париж въезжает в позолоченной карете, украшенной гербами Бурбонов — золотыми лилиями, толстый, одутловатый, похожий на индюка, Людовик XVIII, брат казненного Людовика XVI. Вместе с ним отовсюду, из всех щелей, из всех дыр начинают появляться старые, траченные молью, одетые в старомодные одежды XVIII века, в кружевные жабо, расшитые кафтаны белоэмигранты — те самые белоэмигранты, которые оптом и в розницу во время Республики и наполеоновской монархии продавали Францию интервентам, которые ничего не забыли и ничему не научились. Причем европейские монархи считают, что период Республики и наполеоновской монархии ликвидирован, а Наполеон — это, с точки зрения тогдашних монархов, все-таки плебейский император, тоже сын революции, хотя и удушивший при рождении свою мать.

В Европе начинается период сильнейшей реакции. Монархи объединяются в так называемый Священный союз, основы которого заложены во время Венского конгресса. Основным рычагом реакции является Австрия. Реакция связана прежде всего с политикой всем ненавистного канцлера Меттерниха. Эта реакция приводит к тому, что прежде всего провозглашается белый террор, расстреливаются или ссылаются в Гвиану, на каторгу, и бывшие якобинцы, и бывшие наполеоновские ветераны, старые генералы. Расстреливается маршал Ней, убивается другой наполеоновский сподвижник — маршал Брюно и т. д.

Считается нужным вернуть эмигрантам все то, что отняла у них революция: земли, замки, имущество. Опять восстанавливаются все феодальные перегородки. Опять устанавливается пропасть между сословиями, опять для представителей мелкой буржуазии закрыты все дороги. Во время Наполеона говорили, что каждый солдат носит в своем ранце маршальский жезл. И действительно — сын провинциального адвоката Бернадот являлся маршалом Франции, а позже королем Швеции, сын трактирщика Мюрат являлся маршалом Франции и королем Неаполя, сын конюха Лазарь Гош являлся одним из первых полководцев Республики и, наконец, сын невзрачного корсиканского мелкого чиновника Наполеон Бонапарт сумел сделать повелителем всей Европы.

Отныне этот период феерических карьер, период мгновенно создающихся репутаций закончен. Все пути перед

мелкой буржуазией, перед народом вновь закрыты. Для того чтобы в армии сделаться офицером, надо доказать, что ваши предки в течение трех или четырех поколений имели незамутненную, беспримесную дворянскую кровь. Закрывается в это время множество университетов, которые были созданы во время революции. Восстанавливается инквизиция. Страшно сказать: в 1826 году, год спустя после восстания декабристов и годом раньше смерти Бетховена, публично на площади в Тулузе был сожжен человек за оскорбление религии. Наполняются тюрьмы, необыкновенно давится и глушится свободное слово, печать и т. д.

### 3

Среди европейской интеллигенции в эту эпоху мрачной реакции водворяется пессимизм. Властителем дум может стать лишь тот художник, который выразит этот надрыв, который выразит в художественных образах эту модную новую болезнь — мировую скорбь. Таким властителем дум прежде всего становится английский поэт Джордж-Гордон Байрон.

Байрон создает образ одинокого человека, гениального мыслителя, который, однако, не находит себе места в действительности, которого гонит из одной страны в другую гложущая его тоска. И всюду среди улыбающихся картин природы он остается погруженным в себя, мрачным, всюду он видит насилие, обман, жестокость, всюду царит коварство. И этот герой жаждет смерти. Когда он, подобно Чайльд-Гарольду, наконец находит желанную смерть от руки бандитов во время оргии где-то в освещенной факелами пещере в Калабрии, он выпивает чашу с ядом спокойно, без малейшего вздоха, без малейшей тени сожаления, потому что «жизнь такова, что она вздоха не стоит».

Рядом с Байроном, обаяния которого не избежали и наши поэты — Пушкин, Лермонтов, Марлинский, выдвигается фигура другого замечательного поэта, также проникнутого безысходностью, — это гениальный итальянский поэт Джакомо Леопарди.

Какой бы мы ни взяли романтический тип художника или произведения, мы всюду найдем эту трещину пессимизма, глубокого разочарования в жизни, глубокого разочарования в истории. Отсюда, конечно, особая невротичность романтического художника и романтического искусства. Ро-

мантизм, повторяю, рождается в сгущенной, нагнетенной, болезненной атмосфере.

Но есть вторая, не менее характерная, нежели пессимизм, черта, объединяющая всех романтических художников без исключения. Эта черта опять-таки полемически направлена против предшествующего столетия. XVIII век, который называли веком философским, веком разума, веком просвещения, веком энциклопедистов, — этот XVIII век верил в решающую, движущую силу разума. Философы XVIII века были рационалистами, они считали, что именно разум есть высший источник познания. Больше того, разум не только управляет миром, разум двигает и историю.

Философы XVIII века — д'Аламбер, Дидро, Вольтер, Лессинг, Марли, Кондорсе и другие считали, что историей движут идеи. Отсюда их основная точка зрения — «просветительство»: достаточно лучом разума, прожектором философской критики осветить недостатки существующего общественного строя — и эти недостатки исчезнут сами собой. Достаточно философам доказать абсурдность религии, религиозных предрассудков католицизма, иезуитизма — и эти предрассудки сами собой уйдут во мрак средневековой ночи. Эта эпоха шла под лозунгом просветительской философии, ибо философы считали, что отныне абсолютизм, католическая инквизиция, неравенство людей, сословные перегородки — все эти остатки средневековых социальных отношений и суеверий — должны сразу же исчезнуть, уничтожиться, если провести настоящую просветительскую работу, если очистить общество огнем разума.

Абсолютная вера в могущество и силу разума и составляла главный пафос XVIII века — пафос писаний Дидро, Вольтера, энциклопедистов, Лессинга или молодого Гёте.

Именно в деятельности энциклопедистов заключалась идейная подготовка революции. Но что же в результате получилось? Отгремела революция, отгремели наполеоновские походы. Тысячи, десятки, сотни тысяч жизней скошены, уничтожены, погибли где-нибудь в снежных равнинах далекой России, или в песках Египта, или в горах Пиренеев. Цвет трех или четырех поколений за эти двадцать пять лет революции и наполеоновской империи был сметен начисто. Были принесены богу истории гигантские жертвы, колоссальные человеческие гекатомбы. И что же получилось, к чему привели события? Опять в Европе царит реакция, опять воссели на троне Бурбоны, опять воздвигнуты

перегородки между сословиями, опять люди неравны, опять церковь подчиняет себе свободную мысль, опять всюду снуют сутаны иезуитов, опять царит суеверие и т. д.

И у представителей нового поколения романтиков возникает мысль: очевидно, философы XVIII века не так вычислили, очевидно, не разум управляет историей. Взамен наступления социальной идиллии Европа опять оказалась в объятиях самой черной реакции. Где-то была совершена грандиозная ошибка. Разум доказал свое банкротство. И романтизм рождается именно под лозунгом отрицания разума. Романтизм — направление антирационалистическое. В романтизме будут, наоборот, господствовать другие начала: чувства, страсти, стихийные силы. Это чрезвычайно существенная и характерная черта романтического искусства — низвержение рационалистических канонов, выдвижение на первый план именно чувства, пылкого полета фантазии и т. п.

Любопытно перелистать томы тогдашних философских книг. Если вы развернете любое сочинение по философии XVIII века — скажем, Лейбница, Вольфа, Лессинга, пожалуй даже молодого Гегеля, вы увидите, что там всегда высшей инстанцией является наука, в частности философия. Философы XVIII века говорят так: можно разными путями постигать и понимать жизнь. Можно изучать жизнь путем искусства, можно подходить к пониманию жизни с помощью научного скальпеля, методом рационалистического мышления, методом логики. И философы XVIII века единогласно говорили: высший тип познания есть познание логическое, высший тип познания есть познание философское. Если вы посмотрите гегелевскую систему, то увидите, что искусство стоит двумя ступенями ниже, нежели философия. Философия венчает здание гегелевской системы.

У романтиков иное. Романтики объявляют, что высший метод познания жизни — это не философия, не наука. Наука дает знание в каких-то абстрактных понятиях, наука дает бледное, обескровленное представление о действительности. Подлинное познание действительности возможно не в науке, а в искусстве. Художник с помощью гениальной интуиции лучше понимает действительность. В свое время еще Бетховен говорил: я считаю музыку более высоким откровением, нежели наука или религия.

В этой системе искусств, которую выдвигают романтики, на самом почетном месте находится интуиция творца-художника. Наиболее типичный в этом отношении философ, один

из лидеров романтической философии — это Шеллинг. В «Эстетике» Шеллинга метод художественного познания находит свое высшее выражение. Шеллинг доказывает, что искусство представляет собой самую глубокую философию.

Кстати, отсюда у романтиков совершенно иной подход и к художнику. Художник — это не обычный смертный. Именно романтики обоготворяют художника, возводят его на пьедестал. Художник — это особое существо, одаренное исключительной нервной системой и чрезмерной чувствительностью. То, что не задевает обычного человека, может привести в трепет художника. И этот художник находится в резком противоречии с обществом. Общество не может простить художнику его гениальности, общество не может простить, что художник является смертным иного, высшего качества. Отсюда — одна из основных тем романтизма (мы еще к ней много раз будем возвращаться) тема одиночества художника, тема глубокой непонятости художника.

#### 4

Вернемся еще раз к месту искусства в романтической философии и в романтическом умозрении. Какое же из искусств, говорят романтики, является самым глубоким и содержательным? Если вы обратитесь к эстетическим сочинениям предшествовавшего XVIII века, то найдете обычно такую иерархию, такую лестницу искусств: низший вид — это архитектура; архитектура имеет дело с тяжестью, с физическим законом массы, архитектура является наполовину прикладным искусством. Дальше, на второй ступени, стоит скульптура. Скульптура изображает уже формы прекрасного человеческого тела, но эти формы в скульптуре еще не являются одухотворенными. Дальше в системе искусств XVIII века идут живопись, музыка и, наконец, высшее искусство — искусство поэзии. Почему поэзия в XVIII веке почиталась высшим искусством? Потому, что поэзия имеет дело со словами, с разумом, с понятиями, с идеей. Вот почему поэзия находится на грани между искусством и философией.

Романтики меняют это соотношение. Они низводят поэзию и на ее место, на высшую ступень, ставят музыку. Именно музыка, с точки зрения романтиков, тем и глубока, что она постигает сущность мира не в отвлеченных

понятиях, не в словах — она берет эмоциональную сущность мира непосредственно. В «Эстетике» Шеллинга музыка объявляется голосом глубочайшей сущности мироздания. Гофман, Тик, Новалис — все они говорят, что мыслить звуками — это выше, чем мыслить понятиями. Музыка ведет нас в сферы стихийного чувства, столь глубокого, что оно не может быть высказано словами. Тютчевское знаменитое, так часто цитируемое «мысль изреченная есть ложь» — есть не что иное, как парафраз романтических построений. Именно Новалис, Тик, Шлегель, Гофман говорят о том, что слова бессильны; музыка вступает в свои права там, где никакая поэзия, никакое литературное мастерство, никакое красноречие не могут охватить настоящую глубину чувств.

Характерна еще одна параллель между XVIII веком и романтизмом. В XVIII веке обычно считали, что низшая форма — это музыка инструментальная, тогда как высшая форма — это музыка вокальная, и в частности оперная, потому что в опере или в вокальном искусстве, в песне, в музыку входит слово. Напоминаю, как Глюк говорил, что именно поэзия дает музыке содержание. Музыка — только краски, которыми раскрашивают рисунок; линии этого рисунка, образ, содержание этого рисунка даются поэтом, сценаристом, драматургом. У романтиков считали обратное: там, где музыка связана со словом, там музыка еще скована. Высшая форма музыки — это именно музыка абсолютная, музыка внесловесная, это музыка инструментальная, симфоническая.

Именно в симфонической музыке, с точки зрения романтиков, скажем Гофмана или Шлегеля, Новалиса, раскрывается настоящая суть, настоящая глубина. Больше того, если вы связаны со словом, вы не должны рабски следовать за ним. Задача композитора, сочиняющего романс или песню, заключается не в том, чтобы точно следовать ритмике или интонации стиха. Он может давать на базе стихотворения совершенно самостоятельную музыкальную форму. Сравните песни XVIII века, скажем, с песнями Шуберта. Вы увидите, насколько у Шуберта чисто музыкальные элементы, особенно в части фортепианного сопровождения, несравнимо более развиты.

Каково же содержание нового, романтического искусства, которое раскрывается средствами всех искусств и прежде всего музыки? О чем будут говорить романтические поэты, художники, композиторы? Здесь надо прежде

всего вспомнить о том, с чего я начал. Романтизм родился в необычайных муках и в очень напряженной атмосфере социальной реакции. Романтизм с самой своей колыбели был окрашен в тона мировой скорби, пессимизма. Поэтому первой и основной темой романтического художника является разрыв между человеком и действительностью. Обычный тип романтического героя, и прежде всего героя байроновского, — это тип бунтующего героя. Его бунт, увы, бессилён. Он бунтует против жестоких законов истории, против бессмыслицы человеческого существования, и отсюда, повторяю, глубокая внутренняя надтреснутость романтического героя. Кстати, лучше всего, мне кажется, можно доказать глубокую болезненность романтического искусства и атмосферы, его окружавшей, именно судьбами романтических художников.

Посмотрите, именно в первую половину XIX века мы наблюдаем ряд личных трагедий художника: сумасшествие Шумана, сумасшествие, связанное с алкоголизмом, Эдгара По, самоубийство Жерара де Нерваля, одного из крупнейших французских романтических поэтов, ранняя смерть Шуберта, ранняя смерть Шопена, огромное количество помешательств и самоубийств. В этом мы видим еще одно подтверждение наличия той болезненной атмосферы, в условиях которой рождается романтическое искусство. Конечно, судьба Гофмана, Новалиса, Шлегеля, Шуберта, Шумана, Шопена — все это социологически очень типичные явления.

Если композитор или художник и его герои находятся в разладе с действительностью, то, очевидно, одной из тем романтического искусства будет бегство от действительности. Романтический художник отворачивается от действительности, она ему кажется серой, сухой, будничной. Куда же он бежит, какие средства для ухода от действительности дает ему вымысел, его поэтическая фантазия? Здесь три пути, и по ним обычно идет романтическое искусство.

Первый путь — это бегство в прошлое, романтизация исторического прошлого. Второй путь — это бегство от действительности, так сказать, территориальное, географическое — это бегство в какие-то экзотические страны, где можно забыться, где можно совершенно отрешиться от будничных образов современной капиталистической действительности. Третий путь — это бегство в сферу чистого вымысла, чистой фантазии, это путь уединения художника в кругу духовных видений, фантастических образов, грез,

это путь фантастики. Романтизм и пойдет этими тремя путями: это будет историческая тема — бегство в прошлое, экзотическая тема — бегство в страны, еще не затронутые капиталистической цивилизацией, и, наконец, фантастическая тема — это гофманианство, которое, конечно, связано не только с фигурой Гофмана, но и, скажем, с фигурой Шумана.

## 5

Итак, художник-романтик бежит от современных тем. Для него прежде всего совершенно закрыта поэзия современного большого города. Романтический художник, наоборот, склонен представлять себе город как чудовище, как спрут, который высасывает кровь и мозг человека, который делает его расслабленным и анемичным. От современности, от поэзии современного большого капиталистического города романтик бежит в прошлое.

Какие же исторические эпохи художник-романтик берет по преимуществу? Это, конечно, не античность. Античная мифология, греческая и римская история были использованы в классическом искусстве. Там мы встречали образы Ифигении, Агамемнона, Ахилла и Клитемнестры, образ Эдипа. Романтики открывают другую эпоху, которая как раз в XVIII веке у просветителей была очень не в чести, — средневековье. Любопытно, что огромное большинство романтических полотен, романтических повестей, драм, опер использует именно средневековый материал. Это поэзия старинных замков, соборов или башен, это поэзия руин, развалин, это галерея образов людей мощных, энергичных, словно высеченных из одного куска камня, людей, которые одеты в железные или стальные доспехи. Мы встречаем прежде всего у Вальтера Скотта богатейший цикл романов из средневековой жизни с любовным живописным воссозданием средневекового быта, романтики средневекового рыцарства. Известно, что Вальтером Скоттом в 20-х годах прошлого столетия зачитывается вся Европа. Им увлекаются и Пушкин, и Стендаль, и Бальзак. Вальтер Скотт раскрывает мир средневековья.

Интерес к средневековью вызывает также повышенный интерес к эпосу. Но уже не античный эпос, не «Илиада» Гомера и не «Энеида» Вергилия изучаются романтиками, а старинные средневековые сказания и баллады: эпос кельт-

ских бардов, друидов, старинный скандинавский эпос, позже записанный руническими письменами («Эдда»), староисландские саги, знаменитый французский эпос XI века «Песнь о Роланде», вассале Карла Великого, который героически погибает в Ронсевальском ущелье, сражаясь вместе с кучкой доблестных друзей против полчищ сарацин, и, наконец, средневековый немецкий эпос («Песнь о нибелунгах»). Эти эпические сказания вдохновляют и драматургов и композиторов. Я укажу, к примеру, на Вагнера, который внимательнейшим образом изучает и скандинавские саги, и средневековый немецкий эпос и на этом материале создает свою тетралогия — «Кольцо Нибелунга».

Возьмите любой сюжет романтической оперы — например «Эврианту» Вебера или «Роберта-дьявола» Мейербера — всюду вы найдете средневековую тематику, которая впервые в таком масштабе овладевает искусством. В XVIII веке просветители — Вольтер, Дидро и другие относились к средневековью глубоко враждебно. Мы знаем, что на языке XVIII века самое слово «готический» означало варварский, дикий, невежественный, хаотический. Для просветителей XVIII века средние века были эпохой чудовищной жестокости, суеверий, инквизиции, схоластики, господства богословия и т. д.

Романтики, идеализируя докапиталистическую Европу, наоборот, склонны видеть в средневековье чуть ли не образец доблестной, патриархальной, героической жизни. Вместе со средневековьем, конечно, воскрешается и весь материал средневековой фантастики. Ведь это была эпоха, когда верили, что по развалинам замков бродят призраки и появляется тень Белой дамы; что из чаши выходят дикие чудовища, драконы, что по ночам из могил кладбища, освещенного луной, появляются призраки, упыри, вурдалаки, вампиры, которые пьют кровь; что где-то в Волчьей долине справляет свою оргию нечистая сила и при диких звуках отливаются заколдованные свинцовые пули, которые убивают на любой дистанции и которые поражают любую цель; что по морям носится фантастический призрачный корабль с огненным багровым парусом, на котором мчится по волнам Летучий голландец, нигде не находящий себе пристанища, и т. д.

Эта поэзия средневековой фантастики ныне внедряется в романтическое искусство, и даже то, что казалось безобразным, — все эти образы чудовищ, гриффов, саламандр где-

вибудь на фронте собора Парижской богородицы, — сейчас приобретает глубочайший смысл.

Что же привлекает в средневековье романтичного художника? Его привлекает прежде всего контраст между образом средневекового человека и образом человека современного. Вот этот самый гигант, закованный в латы, человек слепой веры, который мог отправиться за тридевять земель отвоевывать Иерусалим, — этот образ кажется романтикам героическим, потому что он, сам романтик, — иного порядка человек. Это человек городской культуры, городского сплина, это человек, одержимый сомнениями, человек, который, пользуясь термином Гегеля, обладает «разорванным сознанием». И вот этому городскому человеку с этим разорванным сознанием необыкновенно привлекательным и величественным кажется образ какого-нибудь Зигфрида или Фридриха Барбароссы, или Роланда, который трубит в свой рог Олифант, призывая войска Карла так, что из его ноздрей течет кровь, и который одним взмахом меча Дурандаля сносит головы у целого полчища сарацин. Такие люди, обладающие необычайной цельностью сознания, не знающие колебаний и сомнений, являются идеалом для романтика. Конечно, он наделяет их положительными чертами, создает идеализированный тип рыцарства, который еще более контрастирует с современным миром наживы, низменных страстей и мелких интриг.

Такова первая историческая тема — тема средневековья. Ее вводят, повторяю, романы Вальтера Скотта. С поразительным живописным мастерством воссоздает средневековый город и Виктор Гюго в своем известном романе «Собор Парижской богородицы». Причем собор с его узкими витыми лестницами, колокольнями, готическими башнями, цветными окнами, сквозь которые едва-едва пробивается солнечный луч, — этот собор становится у Виктора Гюго символом средневековой цивилизации. Он является действительно главным действующим лицом романа.

Вторая тема — это, как я уже говорил, экзотическая тема. Художник-романтик стремится бежать туда, куда еще не проникли яд и сплин городской цивилизации. Вот почему Байрон будет воспевать идеальную жизнь прямых, примитивных, первобытных людей, которые не страдают бледной немочью современного городского человека. У Шатобриана герой удаляется в безбрежные просторы американских прерий, там стремясь найти забвение.

И среди европейских стран романтиков будут интересоваться те из них, которые менее всего затронуты развитием капитализма, в которых еще живы образы, нравы, обычаи, одежды средневековья. Известен огромный интерес романтиков, например, к Испании. Причем, конечно, романтик интересуется Испанией не как политик: он интересуется Испанией не в отношении ее тогдашней очень интенсивной исторической жизни, — нет, его привлекает именно то, что осталось в Испании от прошлого. Это — необычайно красивые одежды, пунцовые розы и огромные инкрустированные гребни, сверкающие глаза гитаны, смертоубийственные страсти, кинжальные клинки, навахи, это — необычайная дикость, вспыльчивость, горячность цельного, не разжиженного городской культурой темперамента какого-нибудь баска или горца из Наварры. Так создается эта романтическая Испания, скажем, у Мериме.

На этом пути изучения различных национальных культур романтики впервые систематически обращаются к изучению фольклора. Влюбленность в прошлое вызывает потребность в собирании былин, баллад, легенд и сказаний, поговорок, сказок, народных песен и мелодий этих песен. Поэтому именно в романтическую музыку столь органично входит фольклорная тематика. Так, у Шопена раскрывается все богатство польского фольклора, так, Лист, а позже Брамс вводят в обиход европейской музыки фольклор венгерский; Лист использует не менее замечательный испанский фольклор и особенно — стиль «фламенко» (стиль андалузско-цыганско-мавританской песни). Действие «Дон-Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта или «Фиделио» Бетховена также происходит в Испании. Но в партитурах этих опер нет ни одной по-настоящему испанской темы или ритма болеро, фанданго или хоты!.. Начинается также необычайно внимательное изучение итальянского фольклора. Правда, романтики изучают фольклор под очень специфическим углом зрения: он им дорог именно потому, что это — прошлое, потому, что это принципиально отлично от современности, но, повторяю, в деле изучения музыкального фольклора романтики сыграли решающую роль.

Но темы экзотической природы или фольклора не снимают основной проблемы романтической тоски и одиночества. Огромная пропасть разделяет «Пасторальную симфонию» Бетховена от позднейших произведений, где встречаются пасторальные картины. У Бетховена полное слияние

человека с природой. У романтиков иное дело. Между экзотической или вообще всякой природой и человеком существует глубокое противоречие. Природа величава, спокойна, холодна, равнодушна к человеческому страданию. И вот на фоне этой прекрасной, величественной природы мы видим мятущегося, не находящего себе покоя байронического человека.

Вот Манфред у Байрона или Шумана блуждает по отрогам Альп. Перед его взором разворачиваются ослепительные картины: снег, озаренный лучами солнца, ярчайшая белизна вершин альпийских скал. Где-то внизу пастбища, зеленеющие равнины, откуда-то издали доносится звук бубенцов коров. Возвращаются стада, солнце закатывается. Пастух на свирели наигрывает свою наивную песню, и эта картина природы дается именно как контраст к внутреннему миру человека. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» (Пушкин), и человек по-прежнему остается глубоко одиноким на фоне этой природы.

Таков сюжет симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза. Гарольда мы встречаем на фоне смеющейся, озаренной лучами солнца роскошной итальянской природы, но эта природа только подчеркивает контраст к опустошенности души Чайльд-Гарольда. Вот почему и среди американских прерий, и среди каких-нибудь пиренейских проходов, и Апеннинских или Аbruцких гор этот романтический герой всегда остается верным себе, он не может преодолеть своей раздвоенности, своей тоски. Природа дается именно как необычайно контрастный фон для переживаний человека.

Поэтому романтическое искусство редко когда дает солнечный, ликующий, смеющийся пейзаж, чаще же всего — это пейзаж ночной: кладбище, развалины замка, безбрежная, унылая гладь моря, седые туманы, дикие отроги скал, то есть поэзия природы, возвышенной и страшной. У романтиков этот пейзаж всегда как-то контрапунктирует с темой умирания: это — осень, поэзия вянущих, сохнувших листьев, поэзия одинокой, всеми давно забытой, поросшей мхом часовенки или развалин старого замка, которые говорят лишь о былом величии. . .

Сказанное относится, повторяю, не только к живописи. Возьмите любую романтическую балладу — и тут вы встретите ночь, блеск луны, кладбище, привидения и т. д. Возьмите морские пейзажи романтиков в музыке, скажем, ту изумительную картину, которую дал Мендельсон в «Финга-

ловой пещере», — это безбрежная, спокойная и необыкновенно тоскливая гладь моря, свинцовое небо, где-то вдали вода сливается с горизонтом... То же самое можно сказать относительно «Шотландской симфонии» Мендельсона, морского пейзажа в «Летучем голландце» Вагнера и т. д.

Наконец, третья тема (она неразрывно связана и со второй и с первой темой) — это тема фантастики, говорящая о своеобразном переплетении мира предметного, реального и мира потустороннего, вымышленного. На этом строится, в частности, вся романтика Гофмана. У Гофмана иной раз самые простые люди, самые обыденные вещи вдруг оборачиваются совершенно иной стороной, и вы видите, что это не скромный портной, а какой-то маг и волшебник, это не просто кошка, а какой-нибудь дух, это не просто хижина или же пропитанная табачным запахом комната в каком-нибудь погребе, но вместилище каких-то иных сил, которые действуют вокруг человека и в руках которых человек является только марионеткой, пешкой.

## 6

Таким образом возникает еще одна тема — тема глубочайшей раздвоенности между действительностью и мечтой, между реальностью и вымыслом, между жизнью и сферой грез, которую создает художник. Любопытно, что романтики по-новому поворачивают, например, тему о «Дон-Кихоте». Дон-Кихот — это не смешной чудака, это не маньяк. Дон-Кихот у романтиков — это глубоко трагическая фигура. Трагедия Дон-Кихота заключается именно в том, что он — в подлинном смысле слова романтический герой; что он живет мечтой; что эта мечта иной раз настолько сгущается перед его мысленным взором, что заслоняет собой действительность. Дон-Кихот — именно благородный и трагический безумец, и в том, что он верит, что это не грязная девка Альдонса, а прекрасная Дульсинея, что это не простое стадо баранов, а непобедимые войска сарацинского царя Алифанфарона, что на голове цирюльника не медный таз, а шлем Мамбрина, — в этом трагедия Дон-Кихота. И его трагедия — это трагедия всякого художника, который создает творимую легенду. И беда этого художника заключается только в том, что время от времени ему приходится падать из мира вымыслов на землю, и тогда его пробужде-

ние будет страшным и трагичным. Ибо тем страшнее разочарование, которое постигает Дон-Кихота, когда он убеждается, что он жил бредом, вымыслом, прекрасной мечтой.

Характерно, что если романтики берутся за изображение современной темы, они выбирают прежде всего тему о творце-художнике. Не полководец, не какой-нибудь легендарный Ахилл со своим Мирбидонским щитом, не фиванский царь Эдип, — нет! героем романтического искусства чаще всего является сам художник, и трагедия художника заключается именно в его глубоком одиночестве, глубоком раздвоении между действительностью и тем прекрасным миром, который он сам создает.

Я приведу пример наиболее типичной романтической драмы из области литературы — это драма французского романтического поэта Альфреда де Виньи под названием «Чаттертон». Речь идет об историческом лице. Чаттертон — это молодой, умирающий от чахотки, гениальный поэт. Дело происходит в Англии. Чаттертон пишет изумительные стихи. Увы, он беден. Эти стихи он не может напечатать. Его никто не знает. Он живет в ужасных условиях. Его почти из милости наверху, на чердаке держит трактирщик. Аккомпанементом для сочинения стихов Чаттертону служат шум и гам, трактирная ругань, крики, стук сталкивающихся стаканов, звон бокалов. И в этом пьяном смраде, насыщенном табачными и алкогольными испарениями, там, наверху, умирает от чахотки, от кровохарканья, голодающий Чаттертон. У него нет близких людей. Единственный человек, который иногда поднимается к нему в мансарду, — это белокурая несчастная жена трактирщика — не потому, что она любит Чаттертона, но потому, что она такая же забитая, страдающая женщина, которой так же не удалась жизнь, и она видит в Чаттертоне столь же несчастного человека.

Наконец поэт чувствует, что жить ему осталось недолго, и перед ним встает страшная картина: он умрет, и мир так и не узнает тех замечательных поэм и гениальных баллад, которые вылились из-под его пера. Тогда он отправляет письмо живущему в соседнем замке лорду и сообщает ему, что он доживает свои последние дни, и просит только об одном: дать денег на издание стихов. Долгое время нет никакого ответа. Чаттертон теряет последнюю надежду. Наконец появляется лакей в шитой золотом ливрее и приносит долгожданное письмо от лорда. В этом письме лорд «подружески» говорит, что, мол, стихи — это ерунда, никто еще

стихами не прожил и состояния себе не составил, а ежели молодому человеку есть нечего, то не поступит ли он к нему в камердинеры, место в дворне всегда найдется. Поэт не может вынести оскорбления и кончает самоубийством.

Любопытно, что в этом и во многих других аналогичных произведениях романтики в зашифрованной форме увидели определенный реальный факт, но дали этому реальному факту неверное истолкование. Этот реальный факт был отмечен и Карлом Марксом: глубокое одиночество художника в капиталистическом мире. Именно это имел в виду Маркс, когда писал о том, что самый воздух капитализма враждебен искусству. Эту тему романтики интуитивно ухватили, но решили ее метафизически, то есть сделали вывод, что не данный общественный строй приводит к глубокой моральной и творческой изоляции художника, — они решили это абсолютизировать. Они объявили, что вообще всегда, во все времена, художник и общество будут находиться в состоянии войны, что художник навсегда обречен быть непонятым гением. Эта тема непонятого гения, одинокого, не идущего на компромиссы и голодающего где-нибудь в мансарде Латинского квартала в Париже, — одна из самых постоянных тем романтического искусства. Обреченность художника, его особая чувствительность, его особая нервная конституция, которой каждое грубое прикосновение жизни наносит кровоточащую рану, является одной из важных тем романтического искусства.

## 7

Любопытно сравнить романтический тип художника, скажем, с типом художника или композитора XVIII века: насколько в XVIII веке художник был охвачен переживаниями обобщенного типа и насколько романтик в творчестве своем прежде всего подчеркивал автобиографические моменты.

Возьмем Моцарта. Мы знаем, что жизнь Моцарта сложилась чрезвычайно бедственно, мы знаем, что он умер почти буквально от истощения, в тридцатипятилетнем возрасте, был даже похоронен в общей могиле. И тем не менее как ослепительно жизнерадостна моцартовская музыка! Эта жизнерадостность вытекает прежде всего из того, что Моцарт писал не о себе и не для себя — в этом его глубокая неромантическая сущность. Его переживания, глубочай-

ший оптимизм, который присущ и симфониям, и сонатам, и операм Моцарта,— это оптимизм совершенно иного типа. Моцарт выражает в нем веру, чаяния, надежды той европейской интеллигенции, которая верила, что наступает век разума, что отмирает феодализм.

У романтиков другое. У романтиков музыка — это прежде всего звучащая автобиография, своего рода симфонический, вокально-песенный или фортепианный дневник. Каждая страница романтической музыки это есть прежде всего исповедь. Невозможно понять шумановскую музыку оторванно и от гофманических настроений Шумана, и от всей шумановской биографии. Невозможно понять многое в Берлиозе, в Листе, в Вагнере, если отрешиться от этой автобиографической исповеди, которая сквозит в каждом их произведении. Так, неудачный роман Берлиоза с ирландской актрисой Гарриет Смитсон порождает «Фантастическую симфонию»; трагический разрыв и так неожиданно оборвавшаяся любовь Вагнера к Матильде Везендонк вызывает к жизни «Тристана и Изольду». Это чрезвычайно тесный параллелизм между личной биографией и творчеством композитора.

Новый тип романтического художника, который чувствует свое глубокое одиночество, выдвигает еще один роковой вопрос, который не стоял перед Моцартом и Бетховеном, но который уже встает и перед Шуманом и перед Листом. Это вопрос: для кого писать? Бетховену ответ на этот вопрос был очевиден: он пишет для человечества, он верит в конечную победу лучших сил человека, он живет якобинскими идеями и полон несокрушимого оптимизма, который свойствен поколению энциклопедистов. Бетховен — человек, вскормленный французской революцией. Он знал своего адресата. Его не смущало даже то, что его адресат появится позже. Бетховен был убежден в том, что его музыка — социально полезное дело, что она будет иметь многомиллионную аудиторию.

Но перед композиторами следующего поколения этот вопрос встал чрезвычайно мучительно. В самом деле, для кого писать? Для аристократов меценатствующего типа, вроде гайдновского Эстергази? Порабощение художника в феодальных дворцах для романтика было нестерпимо. Нет, не для них! Или выступать перед банкирами вроде Лафита в Париже, перед богатыми буржуа, для которых музыкант является только украшением салона? Нет, опять-таки и эта аудитория вульгарна и недостойна гения. Почитайте письма

молодого Листа из Парижа, считайте письма Шопена — умные, язвительные, чрезвычайно обидные для тех, в чьих салонах Шопен выступал.

Каждый из романтиков мечтал о народном искусстве, но каждый из этих романтиков в силу своего болезненного индивидуализма и в силу неспособности понять диалектику истории не мог найти контакта со своей аудиторией. И тогда оставалось одно — писать для себя и для небольшого круга друзей, с расчетом на то, что, может быть, когда-нибудь их творчество сделается достоянием широких народных масс.

Этим можно объяснить, в частности, трагедию Листа. Лист, как известно, создал себе репутацию первого в мире фортепианного виртуоза, и тем не менее в 1847 году, в самом расцвете своей артистической карьеры, Лист, которому недавно исполнилось тридцать шесть лет, совершенно отказывается от пианистической деятельности, отказывается от славы, от нескончаемых оваций, от той лавины денег, которую приносят ему концерты. Почему? Потому что снобистская публика, посещающая его концерты, ему глубоко антипатична.

И вторая особенность, вытекающая отсюда: романтики именно потому, что они чувствовали себя глубоко одинокими в борьбе против мещанской «наслажденческой», гедонистической эстетики, выступают не только как музыканты и композиторы, но и как борцы за высокое идейное искусство. И в этом отношении велики различия между Моцартом и Шуманом, Берлиозом или Листом. Моцарт — композитор, и только композитор. Лист, Шуман, Берлиоз, Вагнер — уже не только композиторы, это музыканты-борцы, музыканты-трибуны, это, наконец, первоклассные журналисты, которые великолепно владеют стилем, которые пишут необычайно темпераментно, гневно, порой ядовито, которые выносят на своих плечах борьбу против обывательщины, филистерства в искусстве. Причем каждый из них выступает не только в защиту своего собственного творчества. Они пишут, и пишут взволнованно и вдохновенно, в защиту музыки, которая идейно им близка. Так, Шуман одну из первых своих статей посвящает еще неизвестному Шопену, которую заканчивает знаменитыми словами: «Шапки долой, господа, перед вами гений». Шуман пишет превосходную статью о «Фантастической симфонии» Берлиоза. В то время считали, что это симфония-чудовище, монстр, порождение

большого вдохновения, чуть ли не гашишных или опиумных видений. Шуман первый доказывает, что «Фантастической симфонией» Берлиоз вписывает новую страницу в историю симфонизма.

Любопытна последняя статья Шумана, написанная незадолго до его помешательства и попытки самоубийства, — это статья о композиторе, которому в то время было двадцать лет и который был никому не известен, и имя которого отныне, со времен шумановской статьи, сделалось знаменитым, — это Брамс. То же самое можно сказать о Берлиозе, который пропагандирует творчество многих своих современников — и в том числе Глинки. В еще большей мере пропагандистом чужой музыки является Лист. Будучи первоклассным пианистом, Лист, однако, очень редко исполняет собственные произведения: зато он играет на фортепиано симфонии и сонаты Бетховена, играет Шопена, делает переложения берлиозовских симфоний и т. д. Как журналист он выступает с яркой статьей о «Гарольде в Италии» Берлиоза; как дирижер он первым ставит «Лоэнгрин» Вагнера. Он же первый выдвигает творчество целого ряда молодых композиторов. Он пишет несколько риторически сделанную, но необыкновенно яркую книжку о Шопене. Он пропагандирует все новое в музыке своего времени. В этом отношении очень симптоматична творческая фигура Листа с его пронизательным интересом ко всему тому, что опирается на фольклор, и, в частности, к новым национальным течениям в музыке. Кого только он не выдвинул! В Испании это был молодой Альбенис, это была Новая русская музыкальная школа, причем Лист, особенно горячо пропагандировал творчество Глинки. Лист необычайно тепло относился к Бородину. Лист выдвигает молодого, тогда еще малоизвестного Грига и прокладывает дорогу скандинавской музыке. Лист выдвигает молодого Сметану и открывает дорогу чешской музыке и т. д. Эта широта идейного кругозора принадлежит также к числу характерных черт романтического деятеля.

Задачей сегодняшней лекции было дать общее представление о том, чем был европейский романтизм, в какой исторической атмосфере романтизм родился, каковы были основные черты романтического мировоззрения, каким образом романтизм ввел в литературу, в музыку байроновскую тему, как расширил романтизм тематические границы искусства, а именно — ввел средневековую тематику, экзо-

тическую тематику, фольклорную тематику, расширил до необыкновенности сферу фантастического в музыке. Дальше: каким образом романтизм поставил проблему «автобиографичности» в искусстве, и, наконец, каким образом романтизм создал новый тип композитора, который выступает как защитник, как борец авангарда европейской музыкальной мысли, как композитор, всесторонне владеющий самыми разнообразными видами оружия для того, чтобы сражаться за достоинство музыки, против мещанских вкусов, против пустого фиглярничанья или против выродившегося в формализм виртуозничества.

После этих общих замечаний, когда мы более или менее условились о содержании понятия романтизма, можно перейти непосредственно к творчеству романтических художников и посмотреть, какие глубочайшие сдвиги романтизм вызывает уже в самом музыкальном искусстве: как рождаются новые музыкальные жанры, как обновляются до того существовавшие формы классической симфонии или сонаты и как изменяется отношение к ранее установленным жанрам и формам вокальной музыки или к проблеме музыкального театра.

## ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР

### 1

В одной из многочисленных бесед Гёте с Эккерманом как-то зашла речь о музыке к «Фаусту».

— Все же не теряю надежды, — сказал Эккерман, — что к «Фаусту» будет написана подходящая музыка.

— Это совершенно невозможно, — ответил Гёте. — То отталкивающее, отвратительное, страшное, что она местами должна в себе заключать, противоречит духу времени. Музыка должна бы быть здесь такого же характера, как в «Дон-Жуане»; Моцарт мог бы написать музыку для «Фауста». Быть может, это удалось бы Мейерберу, но едва ли он будет иметь охоту взяться за что-либо подобное; он слишком тесно связал себя с итальянскими театрами.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, запись от 12 февраля 1829 г.

Эта высокая и парадоксальная оценка Мейербера со стороны патриарха немецкой литературы, современника Бетховена и Шуберта (впрочем, так и не сумевшего постигнуть их творчество), в дальнейшем неоднократно вызывала недоумения у музыкантов XIX века. Объяснить ее ссылкой на малую музыкальность Гёте мешал пиетет перед именем одного из наиболее универсальных мировых гениев, да к тому же это было бы и по существу неверно; Гёте вполне разбирался в музыке XVIII века, ценил Генделя, преклонялся перед Моцартом и только к новейшей музыке — начиная от Бетховена — чувствовал неодолимую антипатию. Оставалось объяснить суждение о Мейербере<sup>1</sup> случайными причинами.

Так или иначе — поверить тому, что у Гёте были глубокие основания серьезно отнестись к Мейерберу, европейские музыковеды, за немногими исключениями, не могли. Уж слишком скомпрометированной казалась репутация Мейербера на общем фоне истории оперы XIX века. Не то чтобы ему отказывали в композиторском таланте — этого, кажется, никто не оспаривал. Но тем более обрушивались на Мейербера за то, что он «профанировал» свой талант, угождая моде и публике, гоняясь за театральными эффектами в ущерб драматургической и музыкальной логике, что он стал коммерсантом от музыки и в то же время своеобразным музыкальным демагогом, что — одним словом — именно Мейерберу опера обязана своим общественно-философским и музыкальным декадансом. Уже Роберт Шуман, негодуя, писал по поводу «Гугенотов», что у Мейербера сценическое действие — ради вящих контрастов — происходит либо в публичном доме, либо в церкви. Но все эти нападки бледнеют перед ожесточенной и систематической кампанией, которую повел против Мейербера Рихард Вагнер. Именно Вагнеру Мейербер обязан дискредитацией своего имени и творчества на многие десятилетия.

В теоретическом труде Вагнера «Опера и драма» (1851) Мейербер третируется как постыдное пятно в истории музыкального театра. Он лишен творческой воли и музыкаль-

---

<sup>1</sup> Кстати, не единичное. См. в тех же «Разговорах» с Эккерманом запись от 29 января 1827 г., где Гёте в качестве композитора, желательного ему по складу дарования, назвал Мейербера.

ной индивидуальности. Он не что иное, как «флюгер европейской оперно-музыкальной погоды, — флюгер, который нерешительно вертится по ветру, пока наконец погода не установится». Он менее всего самостоятелен: «Подобно скворцу, он следует за плугом в поле и из только что вспаханной борозды весело выклевывает червей. Ни одно направление не принадлежит ему, но все он перенял от предшественников и разрабатывает чрезвычайно эффектно; к тому же он это делает с такой поспешностью, что предшественник, к словам которого он прислушивается, не успевает еще выговорить слова, как он уже кричит целую фразу, не заботясь о том, правильно ли он понял смысл этого слова. Отсюда и происходило, что он всегда говорил нечто несколько иное, нежели то, что хотел сказать его предшественник. Однако шум, производимый фразой, сказанной Мейербером, бывал так оглушителен, что предшественнику уже самому не удавалось выразить настоящего смысла своих слов: волей-неволей, чтобы также иметь возможность говорить, он должен был присоединить свой голос к этой фразе». Поэтому сам Мейербер — «извращеннейший музыкальных дел мастер», а его оперы — «непомерно пестрая, историко-романтическая, чертовско-религиозная, набожно-сладокрастная, фривольно-святая, таинственно-наглая, сентиментально-мошенническая драматическая смесь». «Тайна мейерберовской оперной музыки — эффект».

В результате нападок Вагнера историческая репутация Мейербера оказалась подмоченной основательно. Особенно постарались — после смерти самого байрейтского маэстро — фанатические вагнерианцы всех мастей, объявившие вагнеровскую музыкальную драму единственным достойным культурного европейца жанром театральной музыки. Опера же, с их точки зрения, являлась видом искусства, подлежащим окончательному упразднению; особенно в лице итальянцев и Мейербера.

Ныне наступает время пересмотреть ходячую точку зрения на Мейербера. Конечно, было бы обратной ошибкой поставить его наравне с Верди, Бизе или тем же Вагнером: Мейербер — композитор меньшего, но все же очень значительного масштаба. Мейербера упрекали при жизни, что с помощью щедро оплаченных реклам и клаки он создал успех своим сочинениям. Но Мейербер давно умер, а «Гугеноты» вот уже более ста лет как не сходят с оперных сцен всего мира.

Значит, дело не в сенсационном ажиотаже, а в действительно крупных достоинствах самой музыки, с честью выдержавшей испытание временем.

Все сказанное заставляет нас отнестись к оперному наследию Мейербера с самым пристальным вниманием.

## 2

Прежде всего — какой национальной культуре принадлежит Мейербер?

Уже современники затруднялись ответить на этот вопрос. Мейербер — типичный европейский космополит как в быту, так и в творчестве. «В его музыке мелодика — итальянская, гармония — немецкая, а ритмика — французская» — так исстари повелось аттестовать творческую продукцию Мейербера.

Жизненные условия крайне способствовали тому, чтобы композитор превратился в «гражданина Европы».

История музыки знает много трагических биографий. Назовем Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Гуго Вольфа, Малера, Мусоргского, в известной мере Вагнера. Среди этих имен Мейербер выступает баловнем судьбы, настоящим счастливецем.

Джакомо Мейербер (точное имя — Якоб Либман Беер; приставка Мейер была обусловлена получением богатого наследства от родственника, носившего эту фамилию) родился в 1791 году (а не в 1794, как ошибочно полагают некоторые биографы) в семье крупного берлинского банкира. Семья культурная и бесспорно талантливая; один из братьев Джакомо — Вильгельм — будущий видный астроном, другой — Михаэль — рано умерший, одаренный драматург и поэт, автор трагедии «Струэнзе», к которой Мейербер впоследствии напишет великолепную музыку. Детям дается блестящее образование; к их услугам штат преподавателей — от иностранных языков до музыки. Джакомо быстро становится пианистом-вундеркиндом; девяти лет выступает в публичном концерте, играя Моцарта; среди его учителей — знаменитый Муцио Клементи; друг Гёте — дирижер Цельтер, ученый и педантичный музыкант; и, наконец, впоследствии, — образованнейший теоретик и оригинальный композитор новаторского толка, эксцентричный аббат Фоглер, в чьей школе в Дармштадте Мейербер встретился на ученической скамье с Карлом-Марией Вебером, будущим

гениальным автором «Волшебного стрелка», «Эврианты» и «Оберона».

Сам Мейербер — при всей живости темперамента — уже в школе обнаруживает характерные черты: он чудовищно трудолюбив и усидчив, он способен по целым неделям сидеть в шлафроке, не выходя из комнаты, погрузившись в штудирование партитур. Он изучает фугу и контрапункт, равно предан — несмотря на конфессиональные различия — церковной и светской музыке, сочиняет кантаты, и одна из них приносит ему первый крупный успех: это — лирическая рапсодия с благонамеренным названием «Бог и природа» (1811). По-видимому, и здесь, несмотря на ученость композиции, ему более всего удалось эффектные декоративные моменты. Во всяком случае, современники отмечают, что «появление света, постепенное зарождение жизни в природе, нежную гармонию цветов, вообще всю поэзию природы он передал особенно удачно. Величаво-торжественно бушуют могучие волны моря и раздаются грозные удары грома в его музыке. Очень ярко также передана сцена воскресения мертвых». Можно упомянуть еще о двух событиях этого периода. Одно из них, характеризующее Мейербера как своего рода «общественника», — сочинение патристического псалма по поводу освободительного движения в Германии, направленного против Наполеона и французских завоевателей. Другое — встреча в Вене с Бетховеном на концерте, где исполнялась не слишком удачная симфоническая картина Бетховена «Битва при Виттории». Молодой Мейербер играл на литаврах и — по отзыву самого рассерженного Бетховена — играл очень плохо: от волнения никак не мог вступить вовремя.

Но то была случайная неудача. Много тревожнее было другое: первые оперы Мейербера — библейская «Клятва Иевфая» и ориентальная «Алимелек, или Хозяин и гость» — прошли с более чем скромным успехом. Правда, значительная доля вины в этом падала на плохую постановку (в Штутгарте первая сценическая репетиция «Алимелека» состоялась накануне премьеры), но, очевидно, не слишком понравилась и самая музыка. Критики упрекали Мейербера в неумении овладеть вокальной линией и вообще в отсутствии мелодической одаренности. Это был опасный симптом. В эпоху Реставрации, после окончания наполеоновских войн, вся Европа с особенной жадностью набросилась на роскошную чувственную мелодику итальянской оперы с ее

чисто гедонистической («наслажденческой») эстетикой. Мейерберу с его немецкой контрапунктической ученостью грозила опасность остаться в стороне. Первым сигнализировал Мейерберу об этой опасности маститый Сальери. Он настоятельно советует молодому композитору пересмотреть свои музыкальные принципы и ехать в Италию.

В 1816 году Мейербер приезжает в Венецию. Начинается новый, итальянский период его развития. Во всех театрах безраздельно царит «Лебедь из Пезаро» — Джоаккино Россини. С триумфом проходят представления его «Танкреда». Готовится к постановке опера, создавшая Россини мировую славу, — «Севильский цирюльник». От природы одаренный огромной сметкой, Мейербер ориентируется в новой обстановке исключительно быстро. Мелодия — вот что должно стать новым рычагом его творчества. Мейербер начинает стремительно переучиваться. Сложная полифония немецкой школы отставлена, багаж дармштадтской учености без сожаления выбрасывается. Появляются первые оперы в манере Россини. В Падуе с достаточным успехом ставится «Ромильда и Констанца» (1818), в Турине — «Узнанная Семирамида» (1819) по старому тексту Метастазии, на который в свое время сочиняли музыку и Гассе и Глюк; в Венеции идет «Эмма Ресбургская» (1819), в Милане — «Мargarита Анжуйская» (1820), там же два года спустя — «Изгнанник из Гренады» (1822). Оперы эти ныне забыты; впрочем, Мейербер многое из них использовал в позднейших партитурах: так, одна рельефная мелодия из «Изгнанника» вошла в «Пророка» (хор мальчиков в церкви). Кое-где уже намечаются острые тембровые комбинации. Шедевром этого периода явится «Крестоносец в Египте», поставленный в 1824 году в Венеции, с участием в главной роли прославленного кастрата Веллутти. В «Крестоносце» есть яркие драматические места; сочно звучит большой оркестр с шестью трубами; в составе деревянных впервые употреблен контрафагот. Некоторые отрывки (хоры гондольеров и заговорщиков) быстро становятся популярными. «Крестоносец» — это уже большой европейский успех. Его ставят даже за пределами Европы — в Соединенных Штатах и в Бразилии.

Итальянский период отразился на всем складе личности Мейербера. «Все мои чувства и мысли сделались итальянскими, — писал он д-ру Шухту. — После года, проведенного там, мне казалось, что я природный итальянец. Под влия-

нием роскошной природы, искусства, веселой и приятной жизни я совершенно акклиматизировался и в силу этого мог чувствовать и думать только как итальянец. Что такое совершенное перерождение моей духовной жизни должно было иметь влияние на мое творчество, — понятно само собой. Я не хотел подражать Россини и писать по-итальянски, как это утверждают, но я должен был так писать, как я писал, в силу своего внутреннего влечения». В этих высказываниях перед нами целиком встает гибкая, полиморфная натура Мейербера, подобно мифологическому Протею выступающая в различных обликах: трудолюбивого немецкого юноши — в Дармштадте, темпераментного итальянца — в Венеции, наконец, типичного парижанина — во Франции.

Однако немецкими сотоварищами Мейербера эта итальянская метаморфоза квалифицировалась как измена национальному искусству. Великий Вебер, правда, помогает Мейерберу продвинуть на немецкие сцены его новые оперы, однако огорчен до глубины души. «Сердце мое обливается кровью, — пишет он, — при виде того, как германский артист, одаренный громадным талантом, ради жалкого успеха у толпы унижается до подражания. Неужели уж так трудно этот успех минуты, я не говорю, — презирать, но не рассматривать как самое великое?»

Для натуры Мейербера успех, впрочем, был не столько удовлетворением тщеславия, сколько компасом, указывающим, в какую сторону плыть. Поэтому немецкие неудачи (а в Германии итальянизированные оперы шли без всякого триумфа) заставили его призадуматься. В это время его привлекает иной предмет вожделений — Париж, тогдашний мировой политический и музыкальный центр. «Я признаюсь Вам, — пишет композитор певцу Левассеру, перекочевавшему из Милана в Парижскую оперу, — что я был бы много счастливее написать одну оперу для Парижа, нежели для всех вместе театров Италии. Ибо в каком другом месте мира может художник, желающий писать подлинно драматическую музыку, найти мощные вспомогательные средства, нежели в Париже? Здесь у нас прежде всего нет хороших текстов, а публика ценит лишь один из видов музыки. В Париже, наоборот, можно найти выдающиеся либретто, и публика восприимчива для любого рода музыки, если только она гениально сделана. И поэтому для композитора там открывается совсем иное поле деятельности, нежели в Италии».

Обстоятельства, как всегда, благоприятствовали Мейерберу. Его вызвал в Париж Россини. Знаменитый маэстро и не предполагал, что впоследствии триумфы Мейербера окажутся роковыми для его собственной славы и обрекут его на долгое, до самой смерти, молчание. («Я еду в Италию,— кричал впоследствии взбешенный успехами «Роберта-дьявола» Россини,— и вернусь в Парижскую оперу только тогда, когда иудеи закончат свой шабаш!») Но сейчас, в 1824 году, ситуация была иная. Мейербер рассыпался в комплиментах, как восторженный ученик; Россини, руководивший итальянской оперой в театре Лувуа, держался покровительственно и поставил в Париже Мейерберова «Крестноносца» (преьера 25 сентября 1825 г.). Успех был изрядный, но не слишком: Париж, избалованный драматическими эффектами Спонтини, реагировал на итальянскую оперу Мейербера не очень уж горячо. Но дело было сделано: Мейербер одной погой уже в «столице мира». Смерть отца в 1825 году вызывает композитора в Берлин. У постели мертвого родителя происходит помолвка Мейербера с кузиной Минной Моссон. Еще раз предпринимается путешествие по Италии, окончательно убеждающее, что необходимо обосноваться в Париже. В 1827 году Мейербер переселяется в столицу Франции.

### 3

Мейербер не ошибся: именно Париж дал ему мировую известность. Подобно Гейне и Оффенбаху, в Париже Мейербер нашел вторую родину.

Париж этих лет представлял собой великолепное и увлекательное зрелище. Франция быстро оправлялась от поражений 1814—1815 годов. Подавленность, имевшая место в первые годы Реставрации, сменилась тайным и даже открытым брожением умов. Правда, еще царил «мировая скорбь», еще зачитывались байроновскими поэмами, еще бредили Чайльд-Гарольдом; но это была скорее литературная мода. Бурбоны доживали последние сроки: их непопулярность была ясна малым детям. Либеральная буржуазия воспрянула духом. Банкиры действовали вовсю, субсидируя подготовляющуюся ликвидацию монархии Карла X. Рождалась «наполеоновская легенда», прославлявшая героическое прошлое. Еще живы были ветераны Маренго и Аустерлица. Распространялись идеи утопического социализма. В лите-

ратуре уже кипела «романтическая революция». В предисловии к драме «Кромвель» молодой Виктор Гюго громил классицизм и превозносил до небес Шекспира. Старые жанры — классической трагедии расиновского типа в драме, «лирической трагедии» в опере — подвергались ожесточенным атакам со стороны передовой художественной интеллигенции: в них видели продукт ненавистного феодально-аристократического «старого порядка». В опере царили: в серьезном жанре — старики Мегюль, Керубини и особенно Спонтини, в чьих операх возрождался Древний Рим, образы которого перекликались с героями наполеоновской империи; в комическом жанре — импортный Россини и отечественные — Буальде, Изуар, Обер... В инструментальной музыке готовилась бомба: Берлиоз уже писал свою парадоксально новаторскую «Фантастическую симфонию». Жизнь была ключом. Не удивительно, что Париж начинает становиться излюбленным местом пилигримства зарубежных свободолюбивых литераторов — среди них Берне, Гейне, — своего рода политической Меккой.

Обосновавшись в 1827 году в Париже, Мейербер не торопится выступить с новым опусом. После премьеры «Крестоносца» (1825) он выжидает шесть лет. За эти годы он открывает салон, завязывает артистические и деловые знакомства, посещает театры, а главное — ко всему присматривается и много наблюдает. На его глазах осуществляются две исторические оперные премьеры: 29 февраля 1828 года ставится «Немая из Порточи» («Фенелла») Обера, 3 августа 1829 года — «Вильгельм Телль» Россини. В обеих сквозит политическая тематика (неаполитанское восстание во главе с Мазаньелло — в «Фенелле», восстание швейцарских горцев против австрийских феодалов — в «Телле»); это сближает их с такими драматическими произведениями, как «Сицилийская вечерня» Казимира Делавиня и «Жакерия» Мериме. В обеих операх новинкой является этнографический колорит (романтическая «couleur locale»), притом — по справедливому замечанию немецкого музыковеда Германа Аберта — не только как декорация южной природы, но и как носитель темперамента целого народа: в этом нерв «Фенеллы» и «Телля». Премьеры этих опер, героических по своей устремленности, перекликавшихся с современностью выбором политической темы (разумеется, под Австрию Гесслера в «Телле» подставляли ненавистную меттерниховскую Австрию 20-х годов XIX в.), — сделались вехами в истории

романтической оперы. Следующим событием будет уже мейерберовский «Роберт-дьявол».

Примерно к этому времени относится и еще одна знаменательная встреча: начало творческой и деловой связи с пользовавшимся громкой известностью драматургом и сценаристом Эженом Скрибом (1791—1861), будущим неизменным соратником Мейербера. Скриб не был ни гениальным человеком, ни великим писателем. Но зато он обладал многими драгоценными (и недаром высоко ценимыми Мейербером) качествами: он превосходно знал театры и публику, как никто умел угадывать вкусы, потребности и сегодняшние и даже завтрашние желания этой публики. У него был замечательный нюх на идеи, носившиеся в воздухе; кроме того, он был первоклассным мастером сценической интриги, неистощимым изобретателем драматических эффектов, принцип которых был заимствован из арсенала антитез романтической драматургии Александра Дюма-отца и Виктора Гюго. К тому же он был отменно работоспособен и чудовищно плодовит. Его общественное положение было окончательно упрочено в 1836 году, когда его удостоили приема во Французскую академию, несмотря на сомнительность его кандидатуры с точки зрения высоких литературных критериев:<sup>1</sup> впрочем, анналы Французской академии знавали и не такие компромиссы. Так или иначе, для Мейербера Скриб оказался «золотым человеком», нужным, как воздух. Первенцем их сотрудничества и явился «Роберт-дьявол» (премьера — 22 ноября 1831 г.).

Трудно понять в наши дни сенсационный успех этой оперы. На сцене фигурирует Роберт, прозванный дьяволом, свирепый нормандский герцог; его невеста, мессинская принцесса Изабелла, иногда блистающая колоратурой; и, наконец, сам дьявол собственной персоной, под именем Бертрама; он же является «незаконным отцом» Роберта. По ходу действия Роберт, порожденный и одержимый дьяволом, должен быть искуплен чистой любовью. Внешне это напоминает аналогичные темы немецких романтических опер — хотя бы Вагнера (начиная от «Летучего голландца»). Но в том-то и отличие Мейербера от немецких романтиков, что психология героев у него отступает на задний план: ее

---

<sup>1</sup> Скриб этим не смущался. В ответной речи во время принятия его в Академию он развивал мысль, что-де вовсе не задача драматурга возиться с идеями.

оттесняют острые и причудливые сюжетные ситуации. Так, Роберт проникает в развалины монастыря, где сатана воскрешает умерших монахинь, которые сладострастными плясками (вставной «балет монахинь» при участии Марии Тальони) соблазняют героя и заставляют его совершить кощунственный акт — сорвать вечзеленую ветвь с гробницы св. Розалии. Все это отдает феерией. Сам дьявол распевает дуэты и мрачные арии (напоминая известные слова Гёте о том, что «нет ничего безвкуснее черта, который находится в состоянии отчаяния»). В композиции спектакля безраздельно царят романтические антитезы: в I акте — пиршество, застольная песнь, сицилиана и т. д., во II — торжественность, рыцарская атмосфера, печальная фигура прекрасной и целомудренной Изабеллы, и далее в том же роде. Развязка наступает в последнем акте — в кафедральном соборе, где раздаются молитвы монахов (солирующие голоса а саррелла и хор в архаическом стиле), где терпит окончательное поражение и с бенгальским треском проваливается в преисподнюю злополучный папаша-дьявол и где под звуки арф добродетель справляет апофеоз.

Как бы то ни было, «Роберт-дьявол» одержал победу над парижанами. В нем было все, что могло привлекать в те годы: живое действие, яркие контрасты, аромат таинственности, роковые разоблачения, бутафорская фантастика, пикантный балет развратных монахинь, поющий сатана, своим появлением жутко и приятно щекочущий нервы, умело дозированная сентиментальность и, наконец, яркая театральная музыка, начиная от краткой интродукции с темой тромбонов захватывающая слушателя. Изобилие эффектных вокальных номеров и блестящая оркестровка завершают успех. Наиболее нравились сицилиана в I акте и каватина Изабеллы в IV. Звуковая живопись и характеристика героев тембрами играют выдающуюся роль: так, Бертрам — олицетворение зла — охарактеризован мрачными звучностями фаготов, тромбонов и офиклеида. В целом партитура «Роберта» уже намечает синтез итальянской вокальной системы и французского инструментально-драматического письма.

«Роберт-дьявол» был первым ошеломляющим успехом Мейербера. За ним следует триумфальная премьера «Гугенотов» (1836). Соперники Мейербера из старшего поколения — Спонтини, Россини — оттеснены в симпатиях парижан окончательно. В 1842 году прусский король Фридрих-Вильгельм IV приглашает его генералмузикдиректором

в Берлин; предложение для Мейербера тем более лестное, что оно исходит из страны, менее других склонной признавать мировую репутацию композитора. В Берлине он руководит оперой, продвигает, между прочим, вагнеровского «Летучего голландца», которым дирижирует сам автор, в то время обхаживавший Мейербера и частенько бывавший у него в гостях. Приписывать Мейерберу неудачу «Голландца» (он выдержал всего четыре представления) было бы в высшей степени несправедливо: Мейербер сделал все возможное, чтобы поддержать своего будущего заклятого врага. Он завязывает переговоры с передовыми музыкантами — Берлиозом, Листом, Маршнером, — приглашая их в Берлин. Неоднократно он выступает как дирижер. Из русских композиторов он интересуется Глинкой, исполняет его трио из «Ивана Сусанина». В одном из писем Глинки можно встретить следующую оценку его деятельности: «оркестром управлял Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях». Впрочем, сам Мейербер не слишком увлекался дирижированием. «Я не очень гожусь в дирижеры, — пишет он дру Шухту: — Говорят, хороший дирижер должен обладать большой долей грубости... Мне же такая грубость всегда была противна... Я не могу поступать так резко и энергично, как это необходимо при разучивании... Репетиции делали меня больным».

Разумеется, на первом месте у него — композиторская деятельность. Он сочиняет для Берлина оперу «Лагерь в Силезии», с обязательным прославлением Фридриха II — «старого Фрица» (действие происходит в эпоху Семилетней войны); главную женскую партию поет знаменитая Жени Линд. Опера эта ныне забыта; многое из ее музыки впоследствии вошло в «Северную звезду» (Париж, 1854). В Париж Мейербер наезжает часто. В 1848 году там осуществляется первая постановка новой большой оперы — «Пророка». В 1859 году в Комической опере ставится следующая новинка — «Динора, или Праздник в Плоэрмеле» на текст Барбье и Карре (либреттистов «Фауста» Гуно). Уже давно Мейербер работает над новой партитурой — «Африканкой»; это единственная его опера, которая вынашивается в течение многих лет. За последние годы здоровье композитора сильно пошатнулось. 2 мая 1864 года он умирает в Париже. Проводы его праха на Северный вокзал (откуда гроб отправлялся в Берлин), при участии главного парижского раввина и всего штата синагоги, были сопро-

вождаемы многочисленной толпой. В апреле следующего, 1865 года имела место премьера «Африканки». Автор уже не мог наслаждаться ее триумфами.

Помимо опер, Мейербер оставил после себя много вокальных произведений — элегий, баллад, романсов, песен, превосходную музыку к драме своего брата «Струэнзе», некоторое количество кантат и псалмов, серию «факельных танцев» написанных для берлинского двора, увертюру в маршеобразном стиле, несколько хоров и оперный фрагмент «Юдифь». Этим наследие Мейербера приблизительно исчерпывается.

4

Мейербер был, бесспорно, первоклассным музыкантом и крупным театральным мастером. Первого не оспаривает никто, даже враги: даже Вагнер с «искреннейшей радостью и неподдельным восторгом» пишет в той же «Опере и драме» об «отдельных чертах известной любовной сцены IV акта «Гугенотов» и особенно о чудной мелодии в Ges-dig, вырастающей как благоуханный расцвет ситуации, захватывающей блаженной болью человеческое сердце

Andante amoroso

РАУЛЬ

Ска - за - ла

ТЫ

те - бя люб -

лю!

и принадлежащей к очень немногим и, несомненно, законченнейшим произведениям этого рода». Следовательно, споры возникают не о факте наличия таланта, а, так сказать, о том употреблении, которое дал Мейербер своему большому музыкальному дарованию. И тогда именно ставят в вину Мейерберу чаще всего театральность. Он-де весь разменялся на пустые сценические эффекты, гонялся за модными и сенсационными сюжетами (типа Варфоломеевской ночи), играл антитезами до потери вкуса и, в сущности, опошлял разрабатываемые им темы: ведь по существу в «Гугенотах» вместо столкновения религиозных идеологий и борьбы двух полигических партий мы видим лишь банальную любовную интригу с галантными приключениями, будуарными тайнами и т. д. Такая же, мол, мнимость серьезного конфликта и в «Африканке»: и там две большие темы — трагедия оторванной от своего народа девушки и борьба смелого мореплавателя Васко да Гама с филистерами — опять вырождаются в шаблонную любовную оперную историю.

Кто-что в этих возражениях верно. Действительно, протестантизм Рауля из «Гугенотов» — лишь наклеенный яр-

лычок; любовная драма могла бы разыграться и без него. Нет глубокой идейной концепции и в «Африканке». И тем не менее Мейербер обращается к темам этих опер не только ради бутафорских эффектов, но чувствуя их политическую значимость: это относится и в особенности к «Гугенотам» и их несомненной антиклерикальной и антикатолической тенденции в эпоху Июльской монархии. Вспомним драматургию французской буржуазной революции и «Карла IX» Мари-Жозефа Шенье, где разрабатывалась та же историческая ситуация! В «Гугенотах» католики-дворяне (за исключением Невера) выведены жестокими и мрачными заговорщиками, чуть ли не негодьями; королевская власть показана как эфемерное начало, как жалкая игрушка в руках католической партии. Идейную подоплеку опер Мейербера великолепно воспринимали многие его современники, в том числе внимательно следивший за французской политикой Гейне, большой энтузиаст Мейерберова творчества, много сделавший для пропаганды его в Германии. В девятом из «Писем о французской сцене» он характеризует Мейербера как композитора Июльской революции и Июльской монархии. В его хорах из «Роберта-дьявола» и «Гугенотов» слышится новая эпоха. «Это человек своего времени, и время, которое всегда умеет выбирать своих людей, шумно подняло его на щит и провозгласило его господство».

Гейне в общем правильно понял роль Мейербера: он действительно типичный композитор буржуазной монархии Луи-Филиппа, этой — по льстивым словам лидера буржуазных либералов-конституционалистов Одилона Барро — «лучшей из республик». Мейербер — плоть от плоти буржуазной Франции. Там, где добивают последние остатки феодализма, он вместе с буржуазной революцией: отсюда антиклерикальные и антимонархические тенденции «Гугенотов». Но прогрессивность его сразу выдыхается, когда буржуазная монархия реализована. В годы, когда политические страсти накалены, он не боится браться за политически смелые темы, затрагивая, например, проблему коммунизма анабаптистов в «Пророке» (не забудем о дате постановки — 1849 г.). Но разрешает он эту тему как типичный буржуа, аплодировавший Кавеньяку при расстреле парижского пролетариата: и Иоани Лейденский в последнем счете оказывается лжепророком, самозванцем, вводящим в заблуждение невежественную чернь и устраивающим в конце оперы нечто вроде пира Сарданапала.

Так или иначе — Мейербер отразил в своем творчестве целую эпоху, и это одно уже позволяет его причислить к классикам оперы. Причем — отразил с большим мастерством. Мастерство это поражает при простом чтении мейерберовских партитур прежде всего в сфере инструментовки. Его оркестр мощен, гибок, выразителен; tutti благодаря блестящим сочетаниям тембров и регистров производят порой ошеломляющее впечатление. В то же время он необычайно деликатен в аккомпанементе; так, скажем, первая ария Рауля в «Гугенотах» сопровождается концертирующими инструментами — и это далеко не единичный случай. . . Виртуозно пользуется Мейербер струнной группой, с частым выделением альтов и виолончелей. Деревянные инструменты то мастерски смешиваются в красках со струнными (блестящие примеры из партитуры «Пророка»: три флейты с английским рожком и тремоло разделенных на три группы скрипок — в сцене в соборе, или сочетания скрипок в самом высоком регистре и флейт в эпизоде сна), то выделяются в отдельную самостоятельную группу. При этом достигаются тончайшие живописные впечатления. Так, эгегический ландшафт Голландии — в первой сцене «Пророка» — изумительно передан простейшими, на первый взгляд, средствами: двумя концертирующими кларнетами. И, наконец, поразительных эффектов Мейербер достигает с помощью группы медных инструментов — достаточно вспомнить «освящение мечей» в «Гугенотах» или коронационный марш из «Пророка». И наряду с искусством оркестровым — не менее виртуозное умение владеть хоровыми массами. И все это — с безошибочным знанием материала, с точным расчетом на качественный эффект звучания, с большим вкусом и великолепным театральным темпераментом. Особое место в эволюции инструментального стиля Мейербера занимает партитура «Диноры»; после импозантной фресковой живописи «Гугенотов», «Пророка» или «Африканки» она поражает камерной эlegantностью и рафинированностью; в свое время ее высоко ценил за эти особенности отец современного дирижерского искусства Ганс Бюлов.

Столь же поразительна и многообразна ритмическая одаренность Мейербера; особенно поучительны в этом разрезе оркестровые сопровождения арий. К ритмически безличным аккомпанеентам Мейербер почти не прибегает: каждое сопровождение разрешает определенной ситуацией ритмико-драматическую задачу. Это изощренное ритмическое ма-

стерство входит уже в традиции французской оперы. Ритмически всегда заострена и мелодия Мейербера, обычно несколько декламаторская, без того широкого дыхания, которым поражают итальянцы и в особенности Верди. Ее связь с песенным народным мелосом уже не слишком значительна.

Оперный симфонизм Мейерберу, как и следовало ожидать, совершенно чужд. Широкого симфонического разворачивания музыкального действия в его партитурах мы не встретим. Он избегает даже обычных обширных увертюр в форме сонатного аллегро. Их место заступает краткое инструментальное введение, иногда в несколько тактов: прием, впоследствии широко распространившийся в новейшей опере. Из других приемов, сближающих Мейербера с оперой последующих десятилетий, отметим употребление лейтмотивов в «Роберте-дьяволе» и «Пророке». Правда, это еще далеко не законченная лейтмотивная система, как у Вагнера. Мейерберовский лейтмотив имеет всегда определенную музыкально-сценическую функцию: это чаще всего «вспоминание» или «напоминание», всплывающее в мозгу у героя при той или иной острой перипетии.

Правомерен ли в какой-нибудь степени вопрос об элементах реализма в мейерберовских операх? и где искать эти элементы? Разумеется, вряд ли в характеристиках отдельных персонажей: в огромном большинстве — это герои романтической мелодрамы, носители абстрактных чувствований и качеств и чаще всего шахматные пешки в руках придуманных хитроумным Скрибом ситуаций. Даже Иоани Лейденский в «Пророке», даже такой благодарный образ, как отважный португальский мореплаватель Васко да Гама, воспетый Камонсом в лучшей эпической поэме португальской литературы — знаменитых «Лузиадах», у Мейербера чаще всего фигурируют в качестве традиционных оперных теноров. Отдельные удачные характерные образы крайне редки; лучший из них, пожалуй, — Марсель в «Гугенотах».

Точно так же тщетно было бы искать у Мейербера проблесков реалистического понимания изображаемых исторических событий. У него вообще нет ясной исторической концепции — даже той доморощенной концепции «маленьких причин и больших последствий», которую развил в «Стакане воды» мирный буржуа Скриб. Так называемые религиозные войны, социальные конфликты, политические

перевороты — для Мейербера лишь живописная декорация, оживляемая хорами, балетами, маршами, процессиями. Историзм Мейербера — только эффектная маска. Правда, в «Гугенотах» делается попытка охарактеризовать католицизм пышной полифонией, а гугенотов строгим лютеранским хоралом (что, кстати, исторически сугубо неверно, ибо гугеноты были кальвинистами). Но эта попытка, при всей своей наивности, опять-таки создает лишь фон для альковной драмы, которая могла бы развернуться в любом столетии.

И все-таки есть нечто, позволяющее — с большими оговорками — заговорить о реализме Мейербера. Это, метафорически выражаясь, дыхание эпохи, его породившей. Не тех эпох, которые Мейербер бутафорски воспроизводил в своих операх, не XVI века, а именно XIX, точнее — Июльской буржуазной монархии с ее противоречиями, вкусами, модами, симпатиями и т. д. Ведь было же что-то, заставившее такого тонкого, умного и саркастического зрителя, как Генрих Гейне, найти в Роберте-дьяволе черты колеблющегося июльского революционера. Мейербер проицательно угадывал вкусы эпохи и своей буржуазной среды. Ее духовной пищей становится эклектизм. Этот эклектизм в музыке осуществляется Мейербером, и буржуа приветствуют его за это. В торжественной речи памяти Мейербера на публичном заседании французской Академии изящных искусств 28 октября 1865 года ученый секретарь Беле сказал между прочим следующее: «Мейербер воплощает этот эклектизм с могуществом, в котором у него нет равных. Он говорит на языке, нравящемся нашему времени, на языке сложном, полном реминисценций, утонченном, красочном, который более адресуется к нашему воображению, нежели трогает сердце. Сделавшись эклектиком, Мейербер стал французом».

## 5

Влияние Мейербера на современных ему композиторов было значительно: его не избегли даже хулители. И «Риенци», и «Летучий голландец», и даже «Тангейзер» Вагнера обнаруживают огромное количество «мейерберизмов». А это красноречивее всего другого свидетельствует о том, что при кажущейся художественной беспринципности и в известной мере бесспорном эклектизме Мейербер создал в музыкальном театре свой стиль большой, помпезной, «обстановоч-

ной» оперы с характерной драматургической композицией и индивидуальными оркестровыми приемами.

Чем же объяснить иступленную вражду к Мейерберу, которую питали Вагнер, Шуман и многие другие музыканты и которая впоследствии привела к компрометации всего мейерберовского дела? По-видимому, здесь действует не только разница художественных убеждений, но и более глубокие причины.

Корни конфликта, думается нам, лежат в следующем. XIX век с его ростом промышленного капитализма создал тип музыканта-бунтаря, остро чувствующего несовместимость искусства и коммерции, мучительно переживающего унижительное положение художника в капиталистическом обществе, индивидуалиста, воюющего со вкусами филистерского мещанства и мечтающего о героическом и всенародном «искусстве будущего». Такой музыкант-утопист, при всей непоследовательности своей политической позиции и мировоззренческих колебаниях, в области своего искусства не идет на компромиссы, обычно бедствует и, ютясь где-нибудь в сырой и нетопленной мансарде, в гордом одиночестве сочиняет новаторскую музыку. Не заискивая перед модной критикой, он ждет признания, подобно тому как великий утопический социалист Шарль Фурье ежедневно поджидал филантропического миллионера, который откликнулся бы на его газетный призыв и предложил бы ему свое состояние для постройки фаланстер и устройства социального рая на земле. Лучшими и гениальными представителями такого типа музыканта — утопического бунтаря были Гектор Берлиоз и отчасти Рихард Вагнер.

Совсем другой тип композитора реализует Мейербер. Это выпуклый тип музыканта-дельца, музыканта-предпринимателя. Он в мире со всеми критиками, начиная от старого Фетиса и кончая д'Ортигом, на книгу которого «Балкон оперы» Мейербер сразу подписался на 50 экземпляров и тем завоевал его симпатии. Методами капиталистической коррупции Мейербер владеет в совершенстве. Он обхаживает редакторов, подкупает сотрудников газет, имеет деловые взаимоотношения с клакой и чутко прислушивается к голосу вождя и организатора клакеров, грозы парижских театров, знаменитого Огюста. Интереснейшие детали этой закулисной деятельности Мейербера приводит тогдашний директор Парижской оперы Верон в своих пространных и занимательных «Мемуарах парижского буржуа». Само собой

разумеется, образцово поставлена реклама: задолго перед премьерой в прессу проникают загадочные, заманчиво интригующие сообщения и заметки. Перед самым спектаклем прессу «подогревают»: Мейербер устраивает большой пир, с приглашением редакторов, фельетснистов и критиков. На самой премьере классовый состав зрительного зала также характерен: тут и миллионеры, и биржевые спекулянты, и дряхлые академики в зеленых с золотом мундирах, и крупные политические деятели, и прославленные красавицы, и аристократы-легитимисты, и буржуазная золотая молодежь. Для умаления соперников типа Россини и Спонтини также существуют испытанные средства: это наемные кадры «зевальщиков» («dormeurs»), которые сидя в партере, ложах или на балконе, должны протяжно зевать и время от времени засыпать, дабы подчеркнуть сновидный характер исполняемой оперы. Иногда на подобном спектакле в креслах появляется сам Мейербер, небрежно слушающий отрывок оперы, а затем закрывающий глаза и притворяющийся задремавшим. В таких случаях язвительный литератор Жюль Сандо обычно замечал, что Мейербер делает экономию на одном «зевальшике».

Такая детально разработанная система театральной коррупции вовсе не казалась Мейерберу чем-то безнравственным: для него это было простым перенесением обычных методов капиталистического предпринимателя в театр. Но как раз этого вторжения коммерческих приемов в искусство и не могли простить Мейерберу Вагнер и его единомышленники. В их глазах Мейербер становился символом «искусства Маммоны», торжествующего капиталистического искусства и его меркантильной изнанки. Однако было бы наивным вменять в вину Мейерберу то, что вообще является присущим буржуазному предпринимательству. С тех пор капиталистическая Европа шагнула так далеко, в том числе и в области художественной политики, что по сравнению с нею деловые махинации Мейербера могут показаться патриархальными или детски примитивными.

Для нас важно другое, Мейербера-дельца пережил Мейербер-музыкант. Его оперы, в особенности лучшая из них — «Гугеноты», — не утратили своей жизнеспособности и доныне. Пусть они уступают в глубине идейной концепции, в выразительности музыкального языка, в психологическом реализме титанам западноевропейского оперного искусства — Моцарту, Верди, Бизе, — однако и в них покоряюще

действуют многие ценные качества: яркая театральность, громадный сценический темперамент, куски великолепной, поистине вдохновенной музыки, оркестровая виртуозность, безошибочное техническое умение. Целая эпоха — Июльская буржуазная монархия — встает перед нами в зрелищно пышных, далеко не утративших своей эффектности, операх Мейербера. Ведь наряду с романами Бальзака мы не отказываемся читать и увлекательно наивных «Трех мушкетеров» Дюма-отца. Пожалуй, Мейербер — такой же Дюма-отец в музыке, но несравненно более яркий, крупный, красочный, талантливый. У него нет композиционной расплывчатости Дюма: он весь собран, целен, по-своему даже лаконичен. Ибо Мейербер прежде всего превосходный и многоопытный мастер. И — конечно же — мимо его богатого наследия не может пройти овладевающий мировой классикой во всех ее жанрах и ответвлениях советский музыкальный театр.

#### СПИСОК ОПЕР МЕЙЕРБЕРА

1811. «Адмирал, или Потерянный процесс», комическая опера (совместно с аббатом Фоглером). Осталась неопубликованной.

1812. «Клятва Иевфая». Премьера в Мюнхене 23 декабря 1812 г.

1813. «Алимелек, или Хозяин и гость», комедия с пеннем. Первое представление в Штутгарте 6 января 1813 г.

1817. «Ромильда и Констанца». Премьера в Падуе 19 июня 1817 г.

1819. «Узнанная Семирамида», либретто Метастазно. Первое представление в Турине, в весеннем сезоне. — «Эмма Ресбургская». Первое представление в Венеции, в летнем сезоне.

1820. «Маргарита Анжуйская». Премьера в Милане 14 ноября 1820 г.

1822. «Изгнанник из Гренады». Первое представление в Венеции 12 марта 1822 г.

1824. «Крестоносец в Египте». Первое представление в Венеции 7 марта 1824 г.

1831. «Роберт-дьявол», либретто Скриба и Делавиня. Первое представление в Париже 22 ноября 1831 г.

1836. «Гугеноты», либретто Скриба и Дешана. Первое представление в Париже 29 февраля 1836 г.

1844. «Лагерь в Силезии», зингшпиль на текст Рельштаба. Первое представление в Берлине 7 декабря 1844 г.

1849. «Пророк», либретто Скриба. Первое представление в Париже 16 апреля 1849 г.

1854. «Северная звезда», опера на текст Скриба. Первое представление в Париже 16 февраля 1854 г.

1859. «Динора, или Праздник в Плоэрмеле», комическая опера, либретто Барбье и Карре. Первое представление в Париже 4 апреля 1859 г.

1864. «Африканка», либретто Скриба. Первое представление в Париже 28 апреля 1865 г.

Берлиоз принадлежит к числу величайших новаторов в истории музыки. Паганини назвал его единственным достойным преемником Бетховена, Глинка — «первым композитором нашего века». Современники и друзья сравнивали его то с Шекспиром, то с Рембрандтом, то с Микеланджело. Но то были суждения одиночных ценителей. Прочного, длительного успеха Берлиозу при жизни завоевать не удалось. Он умер непонятым. Правда, смерть композитора, как это нередко бывает, всколыхнула общественное мнение парижан. Последовал ряд официальных и полуофициальных торжеств, впрочем — по отзывам друзей Берлиоза — натянутых и неискренних. В 70-е годы, после франко-прусской войны, французские патриоты пытались учредить даже нечто вроде культа Берлиоза как национального французского гения и противопоставить его немецким влияниям и традициям. Это не помогло — Париж становился все более вагнерианским. Вышло наоборот: с конца 80-х годов популярность Берлиоза начинает расти, но... в Германии. Его заново «открывают» — Моттль, Вейнгартнер, Рихард Штраус... Берлиоза начинают усиленно исполнять. Его опера «Бенvenuto Челлини», провалившаяся в Париже на первом представлении, ставится в двадцати городах Германии. Начинается грандиозная реабилитация Берлиоза.

Однако, несмотря на посмертные триумфы, споры вокруг имени и наследия Берлиоза не прекратились. Одни рассматривают его как своего рода «недоразвившегося Вагнера», другие категорически противопоставляют его байрейтскому маэстро. Для одних он — великий наследник бетховенского симфонизма, для других — композитор, своей навязчивой программностью профанировавший симфонические принципы Бетховена. Одни поражаются глубиной и волнующей лирической искренностью Берлиоза, другие кричат о напыщенном комедианте, жонглирующем феерической оркестровой техникой. Двойственным предстает и самый облик Берлиоза — гениального чудака, маньяка, эксцентрика, человека, который — пользуясь остроумным выражением французского поэта XVII века Теофиля де Вио — «родился под взбесившейся звездой»...

А между тем историческое место, занимаемое Берлиозом

в развитии европейской музыки, действительно огромно. Он явился мостом, соединившим музыкальные традиции французской буржуазной революции с музыкой XIX века. Он дал первое воплощение в звуках романтического образа «молодого человека XIX столетия». Он первый перевел на симфонический язык Шекспира, Гёте, Байрона... Он заложил основы программного симфонизма. Он оказал большое влияние на Листа, Вагнера, Рихарда Штрауса, Бизе, композиторов «Могучей кучки», Чайковского... Он создал новые принципы оркестрового мышления, развитием которых, в сущности, жила вся последующая европейская симфоническая музыка. Все это делает творчество Берлиоза одним из важнейших узловых моментов мировой музыкальной культуры XIX века.

За последние годы своеобразный «ренессанс» Берлиоза наблюдается и в советской концертной практике. Помимо популярной «Фантастической симфонии», все чаще появляются на афишах «Гарольд в Италии», «Осуждение Фауста», увертюры «Король Лир», «Корсар», не говоря уже о «Римском карнавале»... Прочно вошла в репертуар «Траурно-триумфальная симфония» — великий музыкальный памятник революции 1830 года — достойный вклад в программы наших музыкальных олимпиад. Ставятся даже такие редко исполняемые произведения, как монодрама «Лелио» или монументальный Реквием.<sup>1</sup> На первый взгляд, это много, на самом деле — недостаточно. Ибо Берлиоз — не только гениальный симфонист, но и первоклассный оперный мастер. Его музыка живет подлинным театральным темпераментом. А между тем ни величаво-суровые «Троянцы», ни овеянные тончайшей шекспировской поэзией «Беатриче и Бенедикт», ни великолепный «Бенвенуто Челлини» с его живописным фоном буйного римского карнавала на наших сценах не идут. Это — результат печальной репертуарной инерции, ограничивающей все богатство оперного наследия небольшим числом популярных и давным-давно запетых

---

<sup>1</sup> Из советских дирижеров необходимо особо отметить А. Гаука, неутомимо пропагандирующего Берлиоза и исполнившего впервые после длительного перерыва «Гарольда в Италии», Реквием, «Траурно-триумфальную симфонию», увертюру к опере «Беатриче и Бенедикт» и др.

В последующие годы (публикуемый очерк написан в 1935 г.) в качестве выдающихся интерпретаторов произведений Берлиоза проявили себя дирижеры Е. Мравинский и Н. Рахлин.— *Ред.*

произведений. Надо надеяться, что театральные партитуры Берлиоза когда-нибудь будут раскрыты нашими музыкальными театрами. Тем более что и в опере Берлиоз идет глубоко своеобразным путем, отнюдь не дублируя ни итальянцев, ни Вебера, ни Обера, ни Мейербергера. . .

## 2

Жизненная судьба Берлиоза во многих отношениях типична для передового мелкобуржуазного художника XIX века. В ней сочетаются гениальность, сверхобостренная чувствительность, божемный образ жизни, революционные бури юности и политическая апатия зрелых лет, любовные томления и неистовые страсти, непризнание, неудачи и нужда, борьба за достоинство музыканта и тяжелая, изнуряющая борьба за кусок хлеба на завтрашний день. Жизнь Берлиоза — законченный образец «романтической биографии».

Берлиоз сам позаботился о своем жизнеописании, оставив потомству знаменитые «Мемуары». Однако всецело доверяться этим взволнованным, ярко мелодраматическим, полным сверкающего остроумия и язвительных сарказмов страницам — нельзя. Композитор предупреждает об этом, говоря о своей странной способности подставлять воображаемое вместо реального. Мемуары — не исповедь в духе Руссо, тем более — не точная хроника или летопись: это скорее блестящий роман о самом себе, написанный к тому же с целью защиты дела своей жизни. Он пристрастен с начала до конца: в этом его «нерв» и покоряющая убедительность. Однако в фактическом отношении он далеко не точен. Истина и вымысел сплетаются в нем самым причудливым образом. Конечно, тут меньше всего умышленной мистификации и игры с читателем в духе Стендаля. Наоборот — Берлиоз искренне верит в то, что пишет, досочиняя свою биографию: он рассказывает о событиях так, как он желал бы их видеть. Отсюда эпизоды с итальянскими карбонариями, с мнимым покушением на самоубийство (в действительности близким к инсценировке), с «Шествием на казнь» из «Фантастической симфонии», будто бы лихорадочно сочиненным в припадке иступленного вдохновения в одну ночь, и т. д. Все это — невольные aberrации творческого воображения художника, к тому же излагающего события много лет и даже десятилетий спустя. Не удивитель-

но, что биографы Берлиоза пролили немало чернил, чтобы восстановить подлинную историю жизни композитора.<sup>1</sup>

Сын врача, Гектор Берлиоз родился в провинциальном городке Кот-Сент-Андре (департамент Изеры) 11 декабря 1803 года. Детство его совпадает с годами величия и падения наполеоновской империи — первой буржуазной монархии Европы. Самые ранние музыкальные впечатления — треск барабанов и свистящее пение флейт, врывающиеся с улицы в открытое окно скромного провинциального домика: то возвращаются с похода покрытые пылью и славой полки императора. Сам Гектор (которого впоследствии Вагнер назовет «Наполеоном музыки») с наслаждением бьет в барабан, маршируя во главе колонны маленьких школьников. Он учится также играть на флейте и на гитаре; фортепиано его не обучают — в городке нет ни одного инструмента. Игрой на рояле он так и не овладел до конца жизни.<sup>2</sup>

Отец Берлиоза — высококвалифицированный врач, один из пионеров гидротерапии, интеллигент, воспитанный в традициях великих материалистов XVIII века, почитатель Кондильяка, Кабаниса и Руссо, ревностный ценитель латинских классиков — Горация и Вергилия, убежденный атеист. Мать — совершенно иная фигура: заурядная провинциалка, в семейном быту легко переходящая к истерикам и скандалам; она религиозна, не может обходиться без патера и все более впадает в ханжество. Гектора воспитывает отец в духе идеалов «Эмиля» Руссо, вне церковности и догматизма; обучает его литературе, географии, истории, естественным наукам, музыке (последней не слишком, впрочем, много). Чтение «Энеиды» Вергилия производит на мальчика неиз-

---

<sup>1</sup> Лучшая биография Берлиоза принадлежит французскому музыковеду Адольфу Бошо: Adolphe Boschot. *Histoire d'un romantique* (Hector Berlioz). t. I — *La jeunesse d'un romantique*, 1906; t. II — *Un romantique sous Louis-Philippe*, 1908; t. III — *Le crépuscule d'un romantique*, 1912. Исследование Бошо получило награду от французской академии. Перу Бошо принадлежит также работа о «Фаусте» Берлиоза (1910).

<sup>2</sup> Причина тому кроется, конечно, не в технической неспособности Берлиоза, но в присущем ему типично оркестровому, звуко-красочному мышлению и органической антипатии к фортепиано (особенно листового периода) как единственному инструменту, не имеющему «краски». Характерно, что, кроме аккомпанементов к некоторым песням, Берлиоз ничего не написал для фортепиано. Эта особенность сближает его с Вагнером и Малером.

гладимое впечатление: впоследствии он воссоздает образы этой поэмы на оперной сцене в «Троянцах».

В городке немного музицируют, играют в домашних салонах квартеты Плейеля; барышни поют сентиментальные мелодии Далейрака. Для участия в местных торжествах организуется духовой оркестр Национальной гвардии; юный сын врача участвует в нем в качестве флейтиста. До 1822 года Берлиоз живет в тихом городке, в провинциальной атмосфере, столь хорошо известной по роману Стендаля «Красное и черное». Появляются первые, так и не увидевшие печати, музыкальные композиции; возникает и безответно обрывается первая любовь. В отцовской библиотеке Берлиозу попадаются отрывки из «Орфея» Глюка; из популярного биографического словаря Мишо он вычитывает жизнеописание этого композитора и впервые знакомится с его творческими принципами. Примерно в то же время он находит томики сочинений Шатобриана, раскрывающие перед ним целый мир новых ощущений: романтическое стремление к неопределенному и бесконечному, к химере, меланхолическую жажду потусторонней родины... С волнующим беспокойством прочитываются и романы г-жи Сталь («Коринна», «Дельфина»), в которых — как жаловались современники — автор «говорит о любви — как вакханка, о боге — как квакер, о смерти — как гренадер и о морали — как софист». В сознании юноши постепенно отравляется отношение к реальности; ее начинает замещать романтическая мечта. Атмосфера политической реакции и белого террора, внесенная реставрацией Бурбонов, «ничего не забывших и ничему не научившихся» за годы эмиграции, оказалась крайне благоприятной для эпидемического роста «болезни века» — истерической экзальтации или меланхолии, охватившей молодых интеллигентов в 20-е годы XIX века.

В ноябре 1821 года восемнадцатилетний бакалавр Гектор Берлиоз приезжает в Париж. Ему предстоит изучить медицину: по семейным традициям, сын наследует профессию отца. Вид препарированного трупа в анатомическом музее обращает его в бегство. Вскоре, однако, занятия медицинскими науками начинают пробуждать интерес. Вообще Берлиоз увлекается многим. В ботаническом саду он с большим интересом слушает знаменитого Гей-Люссака, читающего курс экспериментального электричества. Но больше всего Берлиоз потрясен Парижской оперой, где дают Глюка,

Спонтини, Мегюля, Саккини и др. «Данаиды» Сальери, «Стратоника» Мегюля производят на юношу ошеломляющее впечатление. Английская труппа показывает Шекспира — будущего кумира Берлиоза и всех романтиков; но в 1822 году парижские театры не без уязвленного патриотизма освистывают его: «К черту Шекспира! Это адъютант Веллингтона!». Впрочем, в Париже есть актер, упорно пропагандирующий Шекспира (хотя и в сентиментальных переделках Дюсиса), — это великий Тальма, бывший баловень Наполеона и первый трагический актер Франции.<sup>1</sup> Но еще до Шекспира трагедия является Берлиозу в образе Глюка, «Юпитера музыкального Олимпа», к музыке которого он будет испытывать страстное влечение на протяжении всей жизни. Он рыдает над партитурами «Орфея» и «Ифигении», взятыми из открытой для общего пользования консерваторской библиотеки; он выучивает их наизусть, мысленно воспроизводя их звучание во время бессонных лихорадочных ночей. Внезапно созревает решение: он рожден для музыки и посвятит ей всю жизнь.

### 3

Так началась новая эра в жизни Берлиоза. Жизненные обстоятельства складываются неблагоприятно. Предстоит пережить мучительную борьбу с родителями за право стать музыкантом. Средства к существованию скудны. Зато Берлиозу посчастливилось в другом отношении: ему удалось найти достойного и близкого по духу учителя в лице Жана-Франсуа Лесюэра (1760—1837), выдающегося композитора эпохи Революции и первой империи, автора опер, когда-то имевших громадный успех, — «Пещеры» и «Бардов» («Оссиана»).

Лесюэр — фигура в высшей степени примечательная. Сын пикардийского крестьянина, выбившийся в музыканты из церковных певчих, он завоевал себе репутацию еще в 1787 году, когда, будучи назначен музыкальным руководителем капеллы собора Парижской богородицы, стал давать там публичные концерты из ораторий с участием более сотни музыкантов и певцов. У церковников это мероприя-

---

<sup>1</sup> Подробнее о нем см. во вступительной статье И. И. Соллертинского к книге: Ж.-Ф. Тальма. Мемуары. «Academia», М.—Л., 1931.— *Ред.*

тие вызвало бешеное негодование: Лесюэра обвиняли в том, что он «превращает собор в оперу для нищих». В собственном творчестве Лесюэр развивает принципы драматической музыки Глюка. Музыка, изгоняя все излишние украшения, должна стать не чем иным, как точным переводом драматического действия на язык звуков. Исходя из этого положения, Лесюэр становится апологетом изобразительной, или программной музыки. Звукопись «бури» в финале его оперы «Павел и Виргиния» вызывает восторженное удивление современников точностью реалистической передачи. В эпоху Революции Лесюэр становится в ряды композиторов, музыкально оформляющих массовые празднества. В годы Империи с огромным успехом ставится его опера «Барды»: Наполеон после премьеры (1804) присылает ему золотую табакерку, в которую вложен орден Почетного легиона. «Барды» — высшая точка популярности Лесюэра. В эпоху Реставрации на «любимца узурпатора» посматривают косо, однако оставляют в покое. Он — профессор консерватории. Сценические лавры его начинают увядать. В 20-х годах вторжение итальянской оперы и триумфы Россини наносят окончательный удар популярности Лесюэра. Для меломанов этих лет он — всего лишь старый академический чудака с головой, полной странных теорий.

Лесюэр, действительно, усиленно занимается теорией, историей, эстетикой и метафизикой музыки. Он снабжает свои партитуры многословными учеными предисловиями. Его первые брошюры, посвященные изобразительной музыке, появляются еще до революции. Полемизируя со «старыми педантами-контрапунктистами», Лесюэр энергично защищает принцип экспрессивности (выразительности) и музыкальной живописи, неоднократно ссылаясь на Глюка и восторженно анализируя фрагменты его оперных партитур. Впрочем, он не ограничивается Глюком: в традициях учености XVIII века он цитирует и Квинтилиана, и Аристотеля, и Дионисия Галикарнасского, и Библию, и Гомера, и многие другие источники. Его необычайно интересует музыка древних, где он стремится найти прообраз своих идеалов музыкальной выразительности (на античность, впрочем, ссылались и Глюк, и конгениальный Глюку великий реформатор хореографии, прозванный «Шекспиром танца», — французский балетмейстер второй половины XVIII в. Жан-Жорж Новерр). Он изучает ритмы и лады древних, ибо, по его мнению, каждому ладу соответствует особый аффект и

особая экспрессия. Его интересует — задолго до Вагнера, Дельсарта или Далькроза — соответствие жеста и музыки (по терминологии Лесюэра — «гипокритическая музыка»; «гипокритическая» — в смысле «актерская», «театральная»), проблема «мимируемой симфонии» и «мимических движений оркестра»: жест должен становиться песней и — наоборот — песня должна органически переходить в жест; связующим же звеном служит ритм. Далее: исходя из того, что мелодия должна являться носителем конкретного состояния или эмоции, Лесюэр предвосхищает то, что впоследствии будет названо лейтмотивом и что в симфоническом жанре впервые реализует Берлиоз («навязчивая идея» — «*idée fixe*», — проходящая сквозь все пять частей «Фантастической симфонии»): если каждый герой Гомера появляется в сопровождении точно фиксированного и неизменного эпитета, то почему бы и герою лирической трагедии (оперы) не появляться в сопровождении определенного звукового образа?

Таковы были идеи Лесюэра, подчас запутанно выраженные, облеченные в форму полуфантастической эрудиции, перемешанные с философскими отступлениями на тему о бессмертии души и т. п., однако в существе своем развивающие определенную концепцию выразительной и изобразительной музыки. Идеи эти, диаметрально противоположные гедонистической («наслажденческой») эстетике итальянской оперы и в конечном счете восходящие к рационалистическому мировоззрению передовой интеллигенции XVIII века и классицизму французской буржуазной революции, — не могли не оказать громадного влияния на молодого консерваторского ученика Берлиоза. Влияние это было настолько значительно, что позволило одному из французских музыкальных писателей — Октаву Фуку — утверждать, будто «Берлиоз есть не что иное, как удавшийся Лесюэр, а Лесюэр — несостоявшийся Берлиоз» («un Berlioz manqué»).<sup>1</sup> Разумеется, это преувеличено ради эффекта формулировки; но доля истины, здесь, несомненно, есть. Именно от Лесюэра Берлиоз услышал о возможности изобразительного воздействия музыки, о ее высоком моральном назначении (в про-

---

<sup>1</sup> Octave Fouque. Les révolutionnaires de la musique. Paris, 1882. Статья о Лесюэре написана в крайне апологетических тонах, хотя и основана на далеко не полном изучении его наследия (особенно рукописного).

тивовес игривости и пикантности оперы-буфф), об экспрессии, которая является несравнимо более высокой целью музыки, нежели внешняя красота звучаний; об эмоциональной и предметной конкретности музыкального языка и о многом другом. Не забудем и о самом главном: Лесюэр был живым наследником музыкальных традиций французской буржуазной революции. Ниже мы увидим, что эти традиции будут частично воскрешены Берлиозом в его грандиозных массовых композициях: Реквиеме, «Траурно-триумфальной симфонии».

#### 4

Мы не будем подробно описывать ученические годы Берлиоза. Он бедствует, живет где-то в мансарде, обедает редко, перебиваясь с хлеба на воду. То он работает хористом в каком-то театрике, то бегает по урокам, обучая гитаре, флейте и сольфеджио. Зато он молод, полон энергии, энтузиазма и негодования. Он лихорадочно сочиняет оперу, увертюры, мессы, кантаты. Какой-то богатый любитель музыки дает ему взаймы 1200 франков на устройство первого концерта из его, Берлиоза, сочинений, видимо угадывая большой талант. Берлиоз расписывает партии, нанимает музыкантов. Успех невелик. Новые сильные музыкальные впечатления: в 1825 году в Одеоне ставится шедевр немецкой романтической оперы — «Волшебный стрелок» («Фрейшюц») Вебера, увы, — в искаженной, приспособленной ко вкусам парижан редакции Кастиль-Блаза (под заглавием «Робен, сын лесов»).<sup>1</sup>

В исполнении дирижера Габенека он знакомится с симфониями Бетховена: новое потрясающее откровение! Новые толчки для творчества! Сочиняется «Революция в Греции» — «героическая сцена для больших хоров и большого оркестра» с музыкой в духе Глюка, Лесюэра и Спонтини. Однако добиться ее концертного исполнения невозможно. Крейцер, оперный композитор и скрипач (тот самый, кому Бетховен посвятил знаменитую скрипичную сонату и который в свое время едва обратил на нее внимание), лицо

---

<sup>1</sup> Еще хуже обстояло дело с парижской редакцией «Эврипиды», под которую Кастиль-Блаз, ухитрился подтекстовать старую комедию Колле «Охотничья вылазка при Генрихе IV». Разумеется, Берлиоз метал громы и молнии по адресу Кастиль-Блаза.

чрезвычайно влиятельное в музыкальных кругах Парижа, несмотря на мольбы Берлиоза, отказывает ему в концертном исполнении его сочинений: «У нас нет времени разучивать новые вещи». Еще более откровенно он говорит своему коллеге Лесюэру — единственному заступнику за Берлиоза: «Что же будет с нами, если мы будем помогать этим молодым людям?». Из дому приходят неутешительные вести: семья против музыканта; на каникулах его ждет ледяная встреча, инспирированная матерью. В 1826 году Берлиоз, дотоле личный ученик Лесюэра, легализуется в консерватории (тогда Королевской школе музыки). Кроме уроков композиции Лесюэра, он обучается у Рейха контрапункту и фуге. Если Лесюэр — огважный, хоть и немного путаный новатор, то Рейха — старый техник-профессионал консервативного толка, убежденный сторонник «чистой музыки» без всяких программных и философических «мудрствований». Конкурс на Римскую премию. Берлиоз представляет кантату «Орфей, раздираемый вакханками». Увы, она объявляется «неисполнимой» (как часто впоследствии будет повторяться этот «упрек!»). Берлиоз премии не получает.

Новое событие, на этот раз с серьезными последствиями. В сентябре 1827 года в Одеоне труппа английских актеров объявляет цикл шекспировских спектаклей. Пять лет назад англичан осvistали. На этот раз — не прежние времена. Подготовка «романтической революции» — в полном разгаре. Гюго пишет громовое предисловие к «Кромвелю», где ниспровергаются классики и на их пьедестале утверждается обоготворяемый «молодой Францией» Шекспир. В партере Одеона — Жерар де Нерваль, Дюма, Гюго, Жюль Жанен, Альфред де Виньи, Эжен Делакруа. Гамлета играет Кембль — величайший трагический актер Англии после Кина; в роли Офелии выступает высокая красивая ирландка Гарриет (Генриетта) Смитсон. Встреча с Смитсон становится центральным событием интимной биографии Берлиоза. Отныне он будет отождествлять себя с Гамлетом и Ромео, Шекспир станет путеводителем его жизни, а Гарриет Смитсон — «idée fixe», «навязчивой идеей», романтической возлюбленной. В этой психологической ситуации зарождается первое поистине гениальное произведение Берлиоза — «Фантастическая симфония». Для Берлиоза начинается «vita nuova» — новая жизнь и новое искусство. В эти годы Берлиоз сочиняет лихорадочно много. Пишет «Восемь сцен из Фауста»

Гёте (в переводе Жерара де Нерваля) — костяк будущего «Осуждения Фауста». Пишет «Ирландские мелодии» на тексты Томаса Мура. Несколько раньше (в 1828 г.) на конкурсе в Академии изящных искусств получает за кантату вторую премию: первая отдана какой-то посредственности.

Мы не будем описывать перипетии вначале неудачного романа Берлиоза, тщетно пытающегося завоевать сердце английской актрисы. Берлиоз то необузданно активен, уподобляясь демоническим героям романтической драмы вроде «Антони» Дюма-отца или «Эрнани» Гюго, то впадает в меланхолическую прострацию и, подобно Вертеру, помышляет о самоубийстве.

В истории любви к Гарриет Смитсон полностью раскрывается душевный склад Берлиоза, типичный для «молодого человека XIX столетия» (и «Фантастическая симфония» запечатлеет эти черты, тем самым став замечательным музыкально-историческим документом для понимания образа молодого человека XIX в.). От Руссо он унаследовал гипертрофированную чувствительность и мучительную потребность в беспрестанном самоанализе; от гётевского Вертера — душевную хрупкость и меланхолию, от «неистовых» драматургов эпохи «бури и натиска» — непоколебимое убеждение в святости стихийного порыва и необузданной страсти. В атмосфере политической реакции и общественного застоя всякая личная (и прежде всего любовная) драма становится для романтического интеллигента-художника событием катастрофического порядка. Берлиоз безумствует и в то же время энергично ищет выхода. Чтобы привлечь внимание артистки, дает концерт из собственных произведений, влезая по горло в долги. Тщетно!..

Революция 1830 года. Бурбоны свергнуты. Париж покрыт баррикадами. Берлиоз доканчивает кантату на соискание Римской премии под звуки ядер и пуль, свистящих мимо окон или сплющивающихся о стену дома. Дописав последнюю страницу, берет револьвер и выходит на улицу, поет во все горло «Марсельезу», слышит, как на площади распевают его бунтарскую Ирландскую песнь. Инструментует для большого хора и оркестра «Марсельезу», получив от автора ее — Руже де Лилия — горячее и лестное письмо. Революция окончена. Первая премия получена. Кантата «Сарданапал» (на сюжет, разработанный в трагедии Байрона и картине Делакруа) — не без скандала, но

исполнена. После напрасных попыток завоевать сердце Гарриет Смитсон (которую Берлиоз то боготворит, то в припадках бессмысленной ревности обзывает «девкой» и выводит в образе сатанинской куртизанки на шабаше ведьм в финале «Фантастической симфонии») следует любовное ин-термеццо: мимолетный роман с молоденькой и легкомысленной пианисткой Камиллой Мок — «градиозным Ариелем».

Берлиоз едет в Италию: премия дает право на поездку в Рим для усовершенствования. По пути сходится с карбонариями — подпольной революционной партией Италии; вместе обдумывают грандиозные и утопические проекты общеитальянского восстания. Живет в Риме, в вилле Медичи (общежитие парижских лауреатов), под благосклонной эгидой начальства — знаменитого живописца Ораса Верне. Во Флоренции слушает «Ромео и Джульетту» «некоего маленького проказника по имени Беллини» и «Весталку», но не Спонтини, а «жалкого евнуха по имени Пачини». К итальянской опере Берлиоз вообще питает безразличное отвращение. Папская власть подозрительно относится к французам — этим «разносчикам революции». Берлиоз мечтает об уличном восстании не без личных интересов: «как хорошо было бы поджечь этот старый академический барак» (т. е. виллу Медичи, консервативная атмосфера которой претит новаторствующему композитору). Впрочем, «старый барак» больше похож на знаменитое Телемское аббатство из «Гаргантюа» Рабле с его девизом «делай что хочешь».

В Риме Берлиоз знакомится с двадцатидвухлетним Мендельсоном, несмотря на свой юный возраст, уже вполне сложившимся и солидным композитором, другом Гёте и Цельтера, к тому же — блестящим импровизатором на фортепиано. Берлиоз с его репутацией экстравагантности, демонизма и байронизма производит на уравновешенного Мендельсона отрицательное впечатление. «Берлиоз — настоящая карикатура, — пишет он, — без тени таланта, ищущий на ощупь в потемках и воображающий себя творцом нового мира; при всем том он пишет самые отвратительные вещи, а говорит и грезит только о Бетховене, Шиллере или Гёте. К тому же он обладает непомерным тщеславием и с великолепным презрением третирует Моцарга и Гайдна, так что весь его энтузиазм мне кажется очень подозрительным». Справедливость требует тут же оговорить, что впоследствии Мендельсон изменил свое мнение о Берлиозе и много помог ему в устройстве его концертов в Германии.

Тем временем Берлиоз сочиняет увертюру к «Королю Лиру», корректирует «Фантастическую симфонию», разочаровывается в Камилле Мок, уведолившей его письмом, что выходит замуж за богатого фортепианного фабриканта г-на Плейеля, делеет «адскую месть» — убийство неверной и ее жениха, для чего приобретает два пистолета, бутылку стрихнина и костюм горничной (для переодевания), по дороге передумывает, устраивает нечто вроде инсценировки самоубийства и кончает тем, что пишет «Делио, или Возвращение к жизни» — симптом душевного выздоровления. Кризис кончился.

В 1832 году Берлиоз возвращается в Париж с несколькими новыми опусами в чемодане. В Париже после ошеломляющего успеха «Роберта-дьявола» (1831) музыкальным диктатором является Мейербер, любимец фешенебельной буржуазии и оперных предпринимателей. Понемногу он вытесняет и Обера и Россини, променявшего музыку на изысканную гастрономию. В концертной жизни царит «инфернальный виртуоз» Паганини; его считают колдуном, и легенды о нем передаются в парижских салонах из уст в уста. Новая встреча с Гарриет Смитсон: ее сценические успехи неважны, материальные дела плохи. Только теперь происходит личное знакомство, на этот раз заканчивающееся браком, — вопреки воле родителей Берлиоза, которые, конечно, считают мезальянсом женитьбу на актрисе. Новое несчастье — Гарриет Смитсон, сходя с фиакра, сломала ногу. Артистическая карьера для нее закрыта окончательно. За Гарриет — только долги. Счастливого новобрачного это не смущает. Он работает как вол. Сочиняет симфонию «Гарольд в Италии», по инициативе Паганини. Сочиняет оперу «Бенвенуто Челлини», освященную на первом представлении. По ночам пишет музыкальные фельетоны для журналов, блестящие, остроумные, хлесткие; однако пишет их, обливаясь потом, со скрежетом зубным, будучи порой вынужден хвалить из дипломатических или редакционных соображений музыку, которая позывает его на рвоту. Фельетоны — его каторжный труд, он проклинаят их, но они дают ему скудные средства к существованию.<sup>1</sup> Музыка при-

---

<sup>1</sup> Берлиоз, в сущности, обладал талантом прирожденного журналиста и великолепно владел стилем. Существует специальная работа о литературной деятельности Берлиоза: Paul Morillot. Berlioz écrivain, 1903.

носит только расходы: наем зала, переписка партий, оплата оркестрантов. Рождение сына еще более осложняет материальное положение.

Один год приносит ему облегчение: 16 декабря 1838 года, после концерта, на котором Берлиоз дирижировал «Фантастической симфонией» и «Гарольдом», перед ним бросается на колени сам Паганини — мировая знаменитость — и в слезах восторга целует ему руки. На следующий день Берлиоз получает письмо от Паганини, где тот называет его преемником Бетховена, — и чек на двадцать тысяч франков. Двадцать тысяч франков — это год свободной, обеспеченной работы. Берлиоз сочиняет драматическую симфонию «Ромео и Джульетта» — одно из величайших своих созданий. Затем — опять неудачи, опять фельетоны, опять борьба за кусок хлеба. Париж, кроме кружка друзей — среди них литераторы Бальзак, Гейне, Жюль Жанен, — упорно не признает Берлиоза. Ко всему тому прибавляются семейные дрязги: отставная трагическая актриса, больная, почти всегда прикованная к постели, к тому же начавшая пить, — Гарриет Смитсон донимает Берлиоза сценами ревности. В конце концов Берлиоз действительно увлекается красивой, но бездарной певицей Марией Ресио, полуиспанкой: он протезирует ей, хвалит ее в рецензиях и фельетонах. Домашний очаг становится адом. В Париже успеха нет. Остается бежать.

Берлиоз отправляется в концертное турне, дирижируя собственными произведениями. Едет в Германию, где в устройстве концертов ему помогают Меиербер и Мендельсон. Особенно энергично и самоотверженно пропагандирует Берлиоза преданный и бескорыстный друг — Франц Лисг, выступая с его произведениями и как дирижер и даже как пианист — при помощи фортепианных транскрипций его симфоний. Берлиоз едет в Австрию со своим новым сочинением — «Осуждением Фауста». По совету Бальзака, сулящего ему золотые горы, едет в 1847 году в Россию, и действительно имеет огромный успех. Второй раз он посещает Россию незадолго до смерти (в 1867—1868 гг.), больной, разочарованный, потерявший веру в себя и в жизнь, разбитый, смертельно усталый. Правда, Балакирев, Стасов, представители Новой русской школы встречают его восторженно, всячески стараются его подбодрить. «Берлиоза я застал в постели, — пишет Стасов Балакиреву, — настоящий

мертвец: охает и стонет, точно сейчас хоронить уж надо».<sup>1</sup> Желая побудить Берлиоза к творчеству, Балакирев в письме предлагает ему разработанную программу драматической симфонии на сюжет «Манфреда», действительно по своему характеру близкий Берлиозу (впоследствии на эту программу написал известную симфонию Чайковский).

Впрочем, мы несколько забежали вперед. В 1848 году Берлиоз возвращается в Париж. Гарриет разбита параличом. Берлиоз по-прежнему без денег и без надежды на успех в «столице мира». Революцию 1848 года он встречает скорее враждебно: бунтарский темперамент остыл; Берлиоз не понимает смысла событий, боится за судьбу музыки среди революционных бурь; впрочем, его опасения скоро рассеиваются. Дальше — опять поездки, опять разорительные концерты за собственный счет, опять провалы или полусуспех. Берлиоз старится, впадает в глубокий пессимизм. Умирает первая жена — Гарриет Смитсон. Умирает вторая жена — Мария Ресно. Умирает горячо любимый сын — моряк Луи Берлиоз. Один за другим умирают друзья. В отношениях с Листом появляется трещина: Берлиозу не нравится, что Лист слишком уж увлечен Вагнером. Без особого успеха идут и снимаются с репертуара «Троянцы в Карфагене» — одно из последних созданий Берлиоза. В одиночестве, в отчаянии Берлиоз ждет наступления смерти. Она приходит 8 марта 1869 года.

Такова трагическая судьба Берлиоза. Мы опустили много эпизодов. Они красноречиво рассказаны в «Мемуарах». Ограничимся одним из них, часто цитированным случаем с не написанной из-за нужды симфонией. Он относится к зрелым годам жизни Берлиоза.

«Два года назад, в то время, когда состояние здоровья моей жены сулило еще кое-какие надежды на улучшение и требовало больших издержек, как-то ночью я увидел во сне, будто сочиняю симфонию. Проснувшись на следующее утро, я припомнил почти целиком первую часть, которая (это единственное, что я помню до сего дня) шла на  $\frac{2}{4}$  в *ля миноре*. Я подошел к столу, чтобы приняться записывать, как вдруг в голову мне пришла следующая мысль: если я напишу эту часть, я поддамся искушению дописать и все

---

<sup>1</sup> «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», т. I (1858—1869). Музгиз, М., 1935.

остальные. Пылкая фантазия, свойственная моей мысли, приведет к тому, что симфония получится огромных размеров. Я употреблю на это 3 или 4 месяца полностью... Я больше не буду или почти не буду писать фельетонов, мои доходы соответственно уменьшатся: потом, когда симфония будет окончена, я буду иметь слабость отдать ее моему кописту; я дам расписать партии, я влзу в долги на 1000 или 1200 франков. Раз партии будут готовы, я уступлю соблазну услышать ее исполнение. Я дам концерт, который едва покроет половину моих расходов; теперь это неизбежно. Я потеряю то, чего не имею. Моя больная будет лишена всего необходимого, у меня не будет средств ни на личные расходы, ни на содержание сына, собирающегося отправиться в учебное плавание на корабле. От этих мыслей мороз пробежал у меня по коже, и я бросил перо, говоря: ба, завтра я забуду симфонию. Следующую ночь симфония упорно появлялась в моем мозгу: я ясно слышал аллегро в *ля миноре*, больше того, мне казалось, что я его уже записал... Я проснулся в лихорадочном волнении, я напевал тему, которая по характеру и форме мне чрезвычайно нравилась; я поднялся было... но вчерашние соображения меня удержали и на этот раз. Я старался не поддаваться соблазну, я судорожно стремился забыть ее. Наконец я заснул, и на следующее утро, при пробуждении, всякое воспоминание о симфонии исчезло действительно навсегда».

Трудно придумать более потрясающий пример для изображения трагедии художника в капиталистическом мире!..

## 5

Музыкальное наследие Берлиоза по числу названий не слишком велико.

Четыре симфонии: «Фантастическая» (с подзаголовком «Эпизод из жизни артиста»), «Гарольд в Италии» (по Байрону), «Траурно-триумфальная» и «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру).

Три, точнее — четыре оперы: «Бенвенуто Челлини», «Троянцы» (по «Энеиде» Вергилия), в свою очередь распадающиеся на две оперы: «Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене», и «Беатриче и Бенедикт» (по «Много шуму из ничего» Шекспира).

Несколько ораторий и монументальных произведений для хора и оркестра: «Осуждение Фауста» — драматическая

легенда по Гёте, Реквием, библейская оратория «Детство Христа» и др.

Ряд увертюр («Тайные судьбы», «Роб-Рой», «Веверлей», «Король Лир», «Корсар», Римский карнавал» и др.), монодрама «Лелио» (вторая часть «Эпизода из жизни артиста» — продолжение и окончание «Фантастической симфонии»), песни для хора и солирующих голосов и т. п.

Добавим к этому несколько книг — сборников музыкальных статей и фельетонов, трактат об инструментовке (основополагающий труд, впоследствии обработанный Рихардом Штраусом), «Мемуары» — один из лучших памятников подобного рода в европейской литературе — и несколько собраний писем.

Как будто для сорокапятилетнего творческого пути не так уж много, если сравнить с тем, что оставили после себя Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен, Шуберт. . .

Дело, однако, не в количестве опусов. Нельзя забывать, что Берлиоз, за редчайшими исключениями, избегает мелких жанров. Он менее всего миниатюрист. Он вовсе избегает фортепиано. Он мыслит грандиозными масштабами, гигантскими инструментальными и хоровыми массами. Его драматическая симфония «Ромео и Джульетта» — одно из самых совершенных его созданий — длится, например, 1 час 40 мин., она впятеро длиннее любой симфонии Моцарта и вдвое длиннее «Героической» Бетховена.

Этого мало. Монументальность музыкального произведения вовсе не определяется количеством времени, потребным для его исполнения на концертной эстраде. Важно другое. Берлиоз идет не проторенными дорожками. Он один из величайших изобретателей в музыке — в этом ему не отказывают даже злейшие враги. Он разбивает классическую четырехчастную симфоническую схему; он открывает новые гармонии; он перебрасывает из военного оркестра в симфонический ряд инструментов (кларнет *in Es*, офиклеид); он извлекает из старых инструментов дотоле неслыханные эффекты (*col legno* — удары древком смычка у скрипок); он употребляет их в совершенно непривычных регистрах; он хитроумно комбинирует группы инструментов, давая смелые и причудливые звучности (чего стоит хотя бы место с контрабасом и тубой, которой поручена «колоратурная» партия в «Бенвенуто Челлини!»). И это более ста лет назад, в 30-е годы XIX века! Его фантазия кажется неистощимой. И дело не только в новизне эффектов. Само-

довлеющий инструментальный трюк Берлиозу претит. Все — для повышения выразительности. Музыка Берлиоза хочет быть конкретной. Она не стремится к передаче «чувств вообще», она хочет соперничать и с живописью, и с трагедией, и с авантюрным романом, быть не менее образной и наглядной.

Шекспир, Гёте, Байрон, уличные битвы, оргии бандитов, философские монологи одинокого мыслителя, перипетии светского любовного романа, бури и грозы, буйное веселье карнавальная толпы, представления балаганных комедиантов, похороны героев революции, полные пафоса надгробные речи — все это Берлиоз стремится перевести на язык музыки. Притом — не как аккомпанемента к оперному действию, где тенора и басы размахивают картонными мечами в припадке театральных страстей, — но музыки инструментальной, симфонической. Самое понятие симфонии повернуто под непривычным углом. Не удивительно, что творчество Берлиоза ощущается современниками как абсолютно новое качество, как демонстративный вызов всем традициям инструментальной музыки. Парижане 30-х годов еще почти совсем не знают Бетховена, и «Фантастическая симфония» — первенец Берлиоза — кажется плодом болезненно экзальтированной, чудовищной фантазии. Педантические критики отказываются назвать симфонию Берлиоза музыкой. Наоборот, романтическая молодежь сразу чувствует в Берлиозе вождя нового движения и поднимает его на щит. Лист, тогда девятнадцатилетний юноша с блестящей репутацией виртуоза-пианиста, видит в «Фантастической» откровение нового музыкального гения и немедленно после концерта принимается перекладывать симфонию на фортепиано.

Еще одно обстоятельство мы должны принять во внимание. Самобытный гений Берлиоза формируется необычайно рано. «Фантастическая симфония» — произведение, чрезвычайно мало похожее на все, что дотоле существовало в области симфонии, — написана двадцатилетним молодым человеком. А между тем в ней можно найти все отличительные признаки стиля Берлиоза: и нарушение схемы симфонии (в «Фантастической» 5 частей), и наличие лейтмотива («павязчивой идеи» — образа возлюбленной), и ярко своеобразную оркестровку с введением необычных для симфонии инструментов (арфы, кларнет-пикколо, английский рожок). В этом отношении Берлиоз — полный антипод другого

великого романтика — Вагнера, закладывающего здание своей так называемой «музыки будущего» с методической медлительностью.

Отсюда и сложился миф о Берлиозе как «композиторе без предков», который ослепительным фейерверком возник из пустоты, ничем не обязанный прошлому, и который своим появлением начинает абсолютно чистую страницу истории музыки. В действительности, разумеется, дело обстояло иначе. . .

## 6

Берлиоз считает себя продолжателем дела Бетховена: он «взял музыку там, где Бетховен ее оставил». Он обнаруживает поразительную проницательность в оценке Бетховена — и это в 1828 году, когда Бетховен далеко не признан, а во Франции и вовсе неизвестен. Он объявляет, что именно Девятая симфония есть кульминационный пункт бетховенского гения. Он восторгается последними его квартетами, в которых тогда (да и много позже) усматривали лишь фантастические причуды оглохшего и полусумасшедшего старика. Его разборы Пятой, «Пасторальной» и Седьмой симфоний Бетховена метки, остроумны и, несмотря на некоторую перегруженность техническими деталями, исполнены самого бурного энтузиазма.

Но — странное дело: в своем музыкальном письме Берлиоз обнаруживает влияние Бетховена в самых редких случаях. Пожалуй, одни лишь музыкальные пейзажи «Пасторальной симфонии» (кстати, наиболее описательной, «программной» у Бетховена) явственно проступают в соответствующих по изобразительной тематике частях симфоний Берлиоза. Это относится прежде всего к «Сцене у ручья» и «Грозе», сильно впечатлевшихся на «Фантастической» (да и не на одной только «Фантастической») симфонии». В остальном Берлиоз внешне независим от Бетховена — и в мелодике, специфически французской, необычайно рельефной и динамичной, и в гармониях, то варварски жестких, то по изысканности не уступающих импрессионистам, и в ритмах, нервных и с частой переменной размеров, и по-прежнему — в инструментовке.

Дело не во внешнем сходстве. В том-то и заслуга Берлиоза, что, не копируя «буквы» Бетховена, он остался верным его «духу» и первый понял идейную сущность и великое революционное значение творчества Бетховена.

О Бетховене он пишет не иначе, как со слезами иступленного восторга: «Это музыка высшей сферы: Бетховен — это титан, это архангел, это само всемогущество. В сравнении с его творческим делом весь остальной музыкальный мир кажется лилипутом. . .» «Это — музыка звездных сфер», — пишет он Эмберу Феррану. Музыка Бетховена должна вызывать не тихое наслаждение, но глубочайшее потрясение всего организма, подлинные пароксизмы страдания и счастья. В одном из фельетонов Берлиоз с упоением рассказывает, как при исполнении Пятой симфонии в консерватории знаменитая певица Малибран упала в обморок от волнения, и ее на руках вынесли из концертного зала.

Д'Ортиг, музыкальный критик, дружески относившийся к Берлиозу, передает следующий диалог между великим французским композитором и каким-то меломаном, имевший место после исполнения в концерте одной из бетховенских симфоний:

«— Согласитесь, однако, г-н Берлиоз, что цель музыки — доставлять приятное ощущение нашему слуху.

— Да нет же. Я хочу, чтобы от музыки меня лихорадило, чтобы нервы мои напрягались до крайности. . . Неужели же вы воображаете, милостивый государь, что я слушаю музыку ради какого-то удовольствия?»

Этот разговор как нельзя лучше раскрывает отношение Берлиоза к музыке. Не чувственная красота звука, а выразительность, ради которой можно нарушить любые правила из учебника голосоведения, любые академические рецепты, не считаясь с негодующими воплями «париков» из консерватории, — таков первый принцип его музыкального мировоззрения. «Берлиоз вовсе не хочет казаться учтивым и элегантным», — пишет Шуман в своей известной статье о «Фантастической симфонии», первым подметивший эту особенность композитора: если он ненавидит, то яростно вцепляется в волосы, если любит — готов задушить в объятиях. Стремление к экспрессии любой ценой приводит порою к кажущейся растрепанности симфонического повествования, к разрыву формы (часто мнимому), к неожиданным скачкам без соблюдения обычной модуляционной последовательности; к нелогичному; на первый взгляд, использованию материала. Впрочем, по этому поводу тот же Шуман не без справедливости заметил, что можно быть плохим логиком (в формально-школьном смысле) и хорошим философом.

Это убеждение в глубокой и принципиальной содержательности симфонического произведения, в философском достоинстве симфонии, Берлиоз унаследовал от Бетховена. Он включается в великую традицию европейского героического симфонизма, выросшего на почве буржуазной революции XVIII века. И наоборот: развлекательную музыку — «легкий жанр» — он ненавидит всей своей кровью.

Более того, он ополчается на всю феодально-придворную музыку XVIII века. Это приводит его к явной недооценке Моцарта и особенно Гайдна: ему кажется, что и они отравлены тепличной атмосферой дворянского салона. Вот, к примеру, из фельетона о Гайдне:

«Это музыка столовой, писавшаяся для того, чтобы облегчить процесс пищеварения князю Эстергази, патрону Гайдна. Первая часть (симфонии) — под жаркое, анданте — под дичь, менуэт — под сладкое, финал — к десерту. Последний аккорд отгремел, и князь посылает своему капельмейстеру стакан токайского, а исполнителям несколько бутылок рейнвейна, а затем встает из-за стола, делая всем знак покровительственной удовлетворенности. Мне кажется, что дело происходило именно так. . .»

Совершенно в духе бетховенского симфонизма и обращение Берлиоза к «властителям дум» — Шекспиру, Байрону, Гёте — для философского «переворужения» симфонии. Не так важно, что в девяти бетховенских симфониях нет конкретных литературно-философских образов: мы знаем, что идея музыкальной разработки «Фауста» Гёте относилась к числу предсмертных мыслей Бетховена. Характерно, что Рихард Вагнер в своем известном истолковании бетховенской Девятой симфонии счел возможным подтекстовать под нее того же «Фауста». А дальше именно к «Фаусту» обращается ряд великих композиторов XIX века: Берлиоз («Осуждение Фауста»), Лист («Фауст-симфония»), Вагнер (увертюра «Фауст»), Шуман (музыка к «Фаусту»). Философская программность, высокий идейный пафос — все это относится к плодотворному развитию бетховенских принципов.

Наконец, в плане бетховенского же симфонизма лежит обращение к более широкой массовой аудитории и соответственное увеличение физической звучности оркестра, приведшее Берлиоза к употреблению гигантских инструментальных и хоровых масс и полному преобразованию оркестрового аппарата. Но здесь Берлиоз вступает в другую

традицию, идейно родственную бетховенской, но еще более непосредственно связанную с французской буржуазной революцией. Берлиоз не только продолжатель Бетховена, но и наследник массовых празднеств революционного Парижа 1790-х годов, музыкально оформлявшихся Мегюлем, Гретри, Лесюэром и особенно Госсекем. Живым посредником между ними и нашим композитором является Лесюэр, консерваторский учитель Берлиоза.

7

Связанные темой, мы лишены возможности подробно рассмотреть музыкальное оформление массовых празднеств французской революции и потому отсылаем читателей к популярной книге французского музыковеда Тьерсо («Песни и празднества французской революции»). Музыка французской революции — при всем теоретическом внимании к ней — у нас все же знают мало: преимущественно по талантливой и ученой композиции Б. В. Асафьева — балету «Пламя Парижа». По-видимому, музыку французской революции слишком рано сдали в музей, хотя бы и в музей революции. Ибо немыслимо предположить, чтобы среди множества торжественных и траурных маршей, гимнов, од, кантат Керубини, Госсека, Лесюэра, Мегюля, Кателя, Руже де Лилиа и других не сохранилось ничего, достойного звучать в наши дни. Эта музыка заслуживает деятельного, практического внимания прежде всего потому, что это — музыка не салона и даже не концертного зала, но музыка площадей, улиц, политических демонстраций, проводов и встреч революционных войск, похорон героев революции — Лепелетье де Сен-Фаржо, Марата и др.

От музыкальной практики революции Берлиоз берет прежде всего ставку на массовость исполнения. В своих больших композициях — «Траурно-триумфальной симфонии» (сочинена в 1840 г. в ознаменование десятой годовщины геройской смерти жертв Июльской революции 1830 г.) и Реквиеме (сочинен в 1837 г. первоначально для той же цели) — Берлиоз достигает предельного напряжения физической звучности, увеличив оркестровый аппарат до гигантских размеров. Для этого Берлиоз демократизирует симфонический оркестр с его «кастовой» ограниченностью рода и числа инструментов, вливая в него, как это неоднократно практиковалось на революционных празднествах, несколько

военных оркестров. Приводим состав «Траурно-триумфальной симфонии» при первом ее исполнении: 6 больших флейт, 6 флейт-пикколо, 8 гобоев, 10 кларнетов in Es и 18 in B, 24 валторны, 10 труб in F и 9 in B, 10 корнет-а-пистонов, 19 тромбонов, 16 фаготов, 14 офиклендов, 12 больших и 12 малых барабанов, 10 пар литавр, 10 пар тарелок, 2 тамтама; к тому же свыше 150 струнных и хор. В Реквиеме, кроме солиста, хора и громадного основного оркестра (при 12 валторнах) — еще 4 дополнительных медных оркестра, расположенных на хорах с четырех сторон, каждый в составе нескольких тромбонов, труб и туб. Берлиозу тесно в закрытом помещении: он рассчитывает на акустику улиц, площадей и стадионов. В день первого исполнения «Траурно-триумфальной симфонии», например, оркестр Национальной гвардии был усилен музыкантами, мобилизованными со всего Парижа. Этот большой отряд музыки в полной парадной форме дефилировал вдоль бульваров под управлением самого Берлиоза, который шел впереди колонны и дирижировал саблей; во время всего шествия исполнялся похоронный марш — I часть симфонии. Когда кортеж подошел к площади и остановился, тромбон исполнил надгробное слово (II часть симфонии), а затем, при возрастающем грохоте барабанов и пронзительных трубных фанфарах, был совершен переход к заключительной части симфонии — торжественный апофеоз в честь павших героев.

Все это — прямое использование опыта революции: для праздника 1 вандемьера IX года Лесюэр, например, сочиняет симфоническую оду на слова Эменара, где вводит четыре оркестра, расположенные в разных частях здания храма Марса (позже — капеллы Инвалидов). Вот как характеризовала это музыкальное событие тогдашняя парижская пресса: «Гражданин Лесюэр показал себя достойным своей репутации. Его обширная композиция была насыщена эффектами и подлинно драматическими деталями. Каждый из четырех введенных им оркестров был наделен особым характером. Один как будто рисовал веселый шум народа при наступлении торжественного события, празднованию которого был посвящен день; другой развертывал чувство радости в аналогичной, но более оживленной песне; третий — с помощью музыкального мотива, отличного от двух прочих, изображал ту нервную экзальтированность, которая ощущается во всяком скоплении людей, одержимых одним

и теми же чувствами» и т. д. (из отчета «Французского Меркурия»). Несколькими месяцами раньше, 15 мессидора VIII года Мегюль пишет сочинение в ознаменование годовщины взятия Бастилии, причем употребляет три оркестра. Берлиоз, таким образом, идет по славному пути своих революционных предшественников. Добавим, что похоронный марш из «Траурно-триумфальной симфонии» по своей концепции, бесспорно, навеян знаменитым траурным маршем Госсека.

Помимо количества инструментов и акустического величия, симфонический язык Берлиоза зависит от музыки революции и в других отношениях. Широкий размах, гигантские фресковые композиции, риторическая пышность, декоративная величественность симфонической оды, ораторские жесты и интонации — все это мы найдем у Берлиоза, и всем этим он обязан революции. В качестве блестящего примера приведем уже упоминавшуюся II часть «Траурно-триумфальной симфонии» — «надгробную речь» над могилами жертв революции, написанную для тромбона соло

#### Andantino

Тромбон соло



в сопровождении оркестра. Смелая мысль — поручить бессловесному инструменту ораторскую партию — увенчалась успехом: интонации тромбона по-человечески убедительны и патетичны. Вообще, подавляющему большинству мелодических линий и интонаций Берлиоза чужд характер камерности; они требуют простора и широкого дыхания и жеста. Это метко схватил Шуман, утверждавший, что для того, чтобы правильно понять мелодии Берлиоза, нужно не только слышать их ушами, но и самому петь полной грудью.

Заговорив о верности и выразительности интонаций, нельзя не упомянуть и еще об одном предшественнике Бер-

лиоза — правда предреволюционной эпохи, однако в своем музыкальном творчестве несомненно отразившем передовые просветительские идеи XVIII века. Речь идет о великом авторе «Орфея», «Альцесты» и «Ифигении» — Кристофе-Виллибальде Глюке, к которому Берлиоз в течение всей жизни питал глубоко интимную нежность, несмотря на кажущийся контраст в творчестве между классической строгостью первого и необузданными романтическими выходами второго. В 70-х годах XVIII века Глюк — всецело в духе энциклопедистов и буржуазных просветителей Дидро, Мармонтеля, Гримма и др. — совершает реформу оперы, отменяя сторонние украшения и вокализм, обуздывая самодовлеющего певца, идя по пути драматизации содержания и выразительного осмысления поющего слова. Оперы Глюка становятся музыкальными трагедиями на античные сюжеты — всецело в духе классицизма. Все строго и просто, как на картинах Давида; ничего лишнего, не связанного с драматической идеей. Особая забота — об интонации, о патетической выразительности слова: передовые деятели второй половины XVIII века хотят осмыслить оперу, перевести ее из развлекательного в мировоззренческий план, сделать ее носителем прогрессивных философских и моральных тенденций. Вот почему творчество Глюка становится темой длительных и страстных публицистических споров (война «глюкистов» с «пиччинистами» — приверженцами итальянского композитора Пиччини). Берлиоз идет за Глюком в вокально-интонационной части, особенно близко соприкасаясь с ним в «Троянцах»: те же страстные и психологически оправданные речитативы, та же мудрая экономия средств в противоположность крезовской расточительности в молодые годы; тот же строгий, исполненный трагического величия, античный сюжетный материал.

## 8

Итак, мы установили: в исходных точках своего творчества и музыкального мировоззрения Берлиоз примыкает к революционным традициям XVIII века. Отсюда — идейная близость к Бетховену, Глюку, французским композиторам массовых празднеств. Однако специфическое отличие от них Берлиоза — в том, что он живет не в эпоху героических битв буржуазной демократии — о них он знает по великим

преданиям, по наполеоновой легенде,— но в эпоху установившейся буржуазной монархии. Лично он принимает участие только в Июльской революции 1830 года — этой последней стычке с остатками феодальной власти Бурбонов во Франции. Революция упрочила буржуазный строй. Развитие капитализма давит мелкую буржуазию — своего бывшего попутчика в ниспровержении феодализма,— подрывает материальные и моральные основы ее существования. Классовое сознание интеллигенции остается раздвоенным: либо мечтать о возврате к старым, докапиталистическим отношениям, задним числом реабилитировать феодализм, воспевать средние века, католические святые и «патриархальные рыцарские нравы»: то будет путь политической и литературной романтики. Либо капитулировать перед крупной буржуазией и объявить ее царство осуществлением принципов Декларации прав человека и наступлением социального рая. Те, у кого оставались глаза и совесть, признать жестокую капиталистическую эксплуатацию идеальным типом существования человечества не могли. Пока не появился на арене истории новый класс — пролетариат, лучшие представители интеллигенции стоят в вызывающей оппозиции к буржуазному строю. Они ненавидят «царство бакалейщиков» и «филистеров». После 1848 года, когда парижский пролетариат впервые выпрямился во весь рост, часть оппозиционеров бросается в объятия военной диктатуры Наполеона III, другая занимает промежуточное положение, сочувствуя пролетариату, однако будучи не в силах преодолеть собственное классовое мировоззрение.

Историческая судьба ставит Берлиоза в фалангу интеллигентов именно этого периода. Он начинает — как и Лист и Вагнер — с романтического преклонения перед революцией. Он полон энтузиазма, но аффектированного; он не сливается с победившим и уже распавшимся на враждебные части коллективом — это по существу невозможно. Бетховен остался до конца жизни верен революционным принципам 1789—1793 годов, исповедуя коллективистское мировоззрение — утопическую идею всеобщего братства на основе идеалистической нравственности Руссо и Канта. Но Бетховен не дождался окончательного торжества и распада буржуазной революции. Иное поколение — Берлиоз. Трагические противоречия действительности ему ясны до боли в глазах; отсюда — болезненный надрыв, «мировая скорбь», пессимизм, индивидуализм. Но кто знает — не потеряй Бер-

лиоз политическую ориентацию, не утратить темперамента бунтаря,— быть может, он, прирожденный «барабанщик революции», мог хотя бы смутно почувствовать историческую роль пролетариата как единственный выход из капиталистического тупика и — если бы судьбе было угодно продлить его годы — подобно другому великому романтику, Виктору Гюго,— приветствовать Парижскую коммуну. Но политическое чутье Берлиоза притупилось, революции 1848 года он просто физически испугался, и за это трагически расплатился глубоким, безысходным пессимизмом, полным моральным одиночеством, даже неверием в дело собственной жизни. Эпиграфом к «Мемуарам» — своему посмертному завещанию — он выбирает печальные слова из шекспировского «Макбета»:

Что жизнь — тень мимолетная, фигляр,  
Неистово шумящий на подмостках  
И через час забытый всеми; сказка  
В устах глупца, богатая словами  
И звоном фраз, но нищая значеньем!

Теперь нам становится понятной и кривая творческого пути Берлиоза, и его метания от одной крайности в другую, и широчайшая амплитуда его политических колебаний. Он сочиняет и глубоко революционные произведения («Траурно-триумфальная симфония», Реквием), и бунтарско-индивидуалистические («Гарольд в Италии», «Осуждение Фауста»), и отвлеченно-классические, далекие от всяких политических бурь («Детство Христа», «Троянцы»). После сочинений, овеянных дыханием революции, он пишет, например, «Императорскую» кантату для открытия промышленной выставки, посвящая ее «жалкому племяннику великого дяди» — узурпатору Наполеону III, и т. д.

Однако, при всех зигзагах и срывах, кривая творчества Берлиоза имеет свой хронологический профиль. Первый период охватывает по преимуществу произведения, написанные под влиянием революционных настроений. Молодой Берлиоз вдохновляется двумя идеями — музыкой и политической свободой. «Слава — прекрасная вещь, военные подвиги — также; но прекраснее всех то, что именуется свободой!» Уже среди юношеских сочинений мы встречаем «Революцию в Греции», написанную на слова друга Берлиоза — Эмбера Феррана (1825 или 1826 г., исполнена в 1828 г.). Она продиктована греческим восстанием против турок, увлекшим многие выдающиеся европейские умы,

в том числе, как известно, и Байрона. В удушливой атмосфере Священного союза, меттерниховских интриг и повсеместной свирепой реакции греческое восстание стало политической отдушиной. Делакура отозвался знаменитой картиной «Резня в Хиосе», молодой Виктор Гюго посвящал Греции пламенные стихотворения, Берлиоз сочинил «Героическую сцену». Дальше — другой угнетенный народ, постоянный источник революционного брожения, вдохновляет Берлиоза на цикл ирландских мелодий (на слова Томаса Мура). В 1830 году во время Июльских дней на улицах Парижа, еще не свободных от баррикад, композитор слышит, как распевается одна из его ирландских песен, — «воинственная», зовущая к освободительной борьбе. В 1830 году Берлиоз перерабатывает и инструментует «Марсельезу» Руже де Лилия для двойного хора и большого оркестра с знаменитой припиской: «И для всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах». Пожалуй, к революционным же произведениям можно отнести и кантату для баса с хором под названием «Пятое мая» на слова Беранже (1834), посвященную памяти Наполеона I: Бонапарт — по наполеоновской легенде — являлся как бы воплощением мятежного и воинствующего демократического духа, низвергающего феодальные троны и учреждения старой Европы. Не забудем, что Берлиоз принадлежит к тому поколению молодежи, замечательную характеристику которого, давно ставшую классической, дал Альфред де Мюссе в «Исповеди сына века»:

«Во время Империи, когда мужья и братья сражались в Германии, тревожные матери произвели на свет поколение горячее, бледное, нервное. . . Зачатые между двух битв, воспитавшиеся в школах под барабанный бой, эти дети смотрели друг на друга мрачными взорами, пробуя свои хилые мускулы. Время от времени появлялись их окровавленные отцы, прижимали их к своей расшитой золотом груди, а затем опускали их на землю и вновь садились на коней. Один-единственный человек жил тогда в Европе; все остальные существа старались лишь наполнить легкие воздухом, которым он дышал. . .».

Берлиоз с колыбели воспитывался в атмосфере культа Наполеона. Позже, в период Реставрации, Наполеон стал символом героического прошлого Франции. Байрон, Гюго, Гейне, Пушкин, Беранже, Стендаль, еще раньше Гегель и Гёте в стихах и прозе высказывали свое преклонение перед победителем Арколе, Маренго и Аустерлица. Росла наполео-

новская легенда. В этой атмосфере становятся понятными бонапартистские симпатии молодого Берлиоза. Их подогрел и обласканный в свое время Наполеоном Лесюэр, консерваторский учитель Берлиоза. К тому же наполеоновское честолюбие грызло юные души романтического поколения 1830 года. Вагнер — не единственный, кто называл Берлиоза «Наполеоном музыки».

Но было и другое, более близкое, не мистифицированное отношение к революции. В письме из Рима Берлиоз пишет о лионском восстании рабочих: «я бы также хотел быть в Лионе и принять в нем участие». Память жертв революции вызывает к жизни, как мы уже говорили, два грандиозных произведения: Реквием (1837) и «Траурно-триумфальную симфонию» (1840). Но и в других произведениях этого периода — симфониях, увертюрах — пронесится дуновение революционных шквалов и бурь, слышны возгласы битв, торжествующие победные фанфары; нет камерности, всюду царит широкий простор площадей, с шумом шествующих масс. С особой любовью Берлиоз обращается к музыкальной передаче массовых празднеств и гуляний. Таковы — необузданно веселая увертюра «Римский карнавал» (1843), народные сцены из оперы «Бенвенуто Челлини» (1835—1837), стремительный натиск увертюры «Корсар» (1831). Отзвуки освободительных бурь слышатся еще в «Осуждении Фауста»: Берлиоз сам рассказывает в «Мемуарах», как после исполнения в Будапеште знаменитого «Ракоци-марша», после многократного повторения и урагана оваций, к нему ворвался рыдающий венгр и, бросившись ему на грудь, кричал на ломаном языке: «А... француз... революционер... умеешь делать музыку революции!». Это происходило в 1846 году, как раз накануне венгерского восстания.

«Осуждение Фауста» (1846) — переломный момент в развитии творчества Берлиоза. Пессимизм, богемный индивидуализм, скептицизм, разочарование, усталость начинают преобладать. Провал «Бенвенуто Челлини» в свое время нанес композитору страшный и неизлечимый удар, неуспех «Осуждения Фауста» добил окончательно. В эпоху Второй империи серьезная музыка вообще не в фаворе. Наполеон III, его двор, а за ними вся парижская буржуазия толпами валит на «Орфея в аду». Это — царство фривольных песенок, каскадных номеров, пикантных куплетов и самого разнузданного канкана. Берлиоз замыкается в себе. Три крупных произведения последних лет — оратория «Бег-

ство в Египет» (1854), комическая опера «Беатриче и Бенедикт» (по Шекспиру, 1860—1862) и лирическая поэма-опера в двух частях «Троянцы» (1856—1858) уже далеки от «неистовых» симфоний молодости. Это — строгий классицизм, где много прекрасных страниц и где вместо щедрой и необузданной фантазии царят мера и максимальная экономия средств. Эпоха «бури и натиска» кончилась: на смену ошеломляющему экстенсивному новаторству пришло самоуглубление.

## 9

В историю симфонической литературы Берлиоз вошел как создатель жанра так называемой «программной», или драматической симфонии. В отличие от симфонизма Бетховена, где философское мировоззрение композитора находит свое непосредственное выражение в инструментальной музыке, Берлиоз ставит между идейным замыслом композитора и его музыкальным воплощением посредствующее звено — литературный образ. Симфоническое произведение, таким образом, помимо логики своего музыкального развития, приобретает еще сюжетно-литературную программу. Оно стремится рисовать конкретные поступки и чувствования конкретных людей в определенных драматических ситуациях, описывать природу, даже отдельные предметы. Опосредствование симфонии литературными образами, взятыми у Шекспира, или Гёте, или Байрона и составляет основной принцип программного симфонизма Берлиоза. Иными словами, музыка будет выражать не только отвлеченные мысли и чувствования, но и давать описание конкретных процессов и явлений.

Строго говоря, этот принцип не нов. Не обращаясь в глубь XVII—XVIII веков, оставляя в стороне оперную литературу, где описательные и изобразительные моменты встречаются очень часто, мы найдем его в «Пасторальной симфонии» Бетховена. Тут и журчание ручья, и щебетанье соловья, перепелки и кукушки, и сельский праздник под волюнку, и шум дождевых капель, и раскаты грома, и пастьбу рожки. Правда, по ремарке Бетховена, здесь больше изображения вызываемых природой душевных эмоций, нежели ландшафтной живописи в предметном смысле слова. Но все же это наиболее программная симфония Бетховена, с нарушением классической четырехчастной формы, с бога-

тыми колористическими особенностями (засурдиненные виолончели *divisi* в «Сцене у ручья», рокошущие басы и флейта-пикколо в «Грозе», особенно — инструментовка *скерцо!*). Конечно, «Пасторальная симфония» среди прочих бетховенских стоит несколько особняком. Но элементы замаскированной программности нетрудно найти и в «Героической» (где самое название является своего рода ключом к сюжету), и в Пятой (основная драматическая идея которой была сформулирована самим Бетховеном), и в Девятой, и в увертюрах «Эгмонт», «Кориолан» и третьей «Леоноре». Характерно, что романтики — Берлиоз, Лист, Шуман, Вагнер, — комментируя бетховенские симфонии, неоднократно подставляли под них те или другие сюжетные мотивы. Но, разумеется, существует все же значительная дистанция между программными намеками бетховенского симфонизма и инструментальным творчеством Берлиоза, где программный принцип последовательно проведен сквозь все симфонии.<sup>1</sup>

Для того чтобы программность в музыке стала возможной, необходима следующая обязательная предпосылка: установление постоянной ассоциативной связи между определенным звуковым комплексом и соответствующим психическим или предметно-живописным содержанием. Когда Бетховен в инструментальном введении к финалу Девятой симфонии цитирует по несколько тактов из первого аллегро, *скерцо* и адажио, нарушая обычную логику музыкального построения финала, это значит, что он вызывает в памяти слушателя с помощью ассоциативного метода те психологические состояния и драматические ситуации, которые составляли идейное содержание первых трех частей симфонии. Чаще всего ассоциативная связь устанавливается между определенным программным (психическим или живописно-предметным) содержанием и мелодией: именно на этом пути возникает лейтмотивная система. Недаром лейтмотив сначала играет в романтической музыке роль воспоминания или напоминания: в «Роберте-дьяволе» Мейербера, в «Фантастической симфонии» Берлиоза. В этой последней Берлиоз называет лейтмотив (термин этот изобретен, если не ошиба-

---

<sup>1</sup> Во избежание недоразумений разясним еще раз следующее: было бы грубой ошибкой утверждать, будто только программная симфония есть симфония «с содержанием». Разумеется, в любой симфонии Гайдна или Моцарта, лишенной программности, наличествует идейное содержание.

емся, вагнерианцем Вольцогеном) «навязчивой идеей», которая проходит через всю симфонию и означает одновременно и образ роковой возлюбленной, и вызываемую этим образом непреодолимую и трагическую страсть. Мелодические лейтмотивы есть и в «Гарольде», и в «Ромео и Джульетте».

Но ассоциация может возникнуть и с определенным звуковым тембром. Так, валторна (особенно после «Фрейшюца» и «Оберона» Вебера) через бытовой атрибут — охотничий рог — обычно ассоциируется у романтиков с лесной прохладой, таинственным сумраком чащи, фантастическими существами, населяющими лес, отдаленными призывами, неясными голосами и т. д. (вспомним, как поразительно создается сказочно-лесная атмосфера «Оберона» с самого первого такта — нескольких нот валторны. . .). Ниже, говоря об оркестре Берлиоза, мы остановимся на звуковой символике отдельных его инструментов: тембровая характеристика играет у Берлиоза огромную роль. Самым же существенным является восприятие тембра как краски в живописи, а отсюда и возможность установления параллелизма между акустическими (слуховыми) и оптическими (зрительными) впечатлениями. Так методом инструментовки становится создание звукокрасочных пятен (путем наложения тембров и смешения их).

Здесь следует остановиться на свойствах оркестрового мышления Берлиоза. Это — наиболее «бесспорное» в творчестве Берлиоза: даже враги отдают ему должное, говоря о феерическом блеске его оркестра и неслыханных эффектах, достигаемых с помощью простейших средств. Вагнер, относившийся к Берлиозу в общем недружелюбно (хотя и почерпнувший из его музыки для себя весьма многое), писал об оркестровке Берлиоза (в трактате «Опера и драма», где по адресу Берлиоза было отпущено немало язвительных замечаний): «Берлиоз довел развитие этого механизма (оркестра) до прямо изумительной высоты и глубины, и если мы изобретателей современной индустриальной механики признаем благодетелями государства, то Берлиоза следует прославлять как истинного спасителя нашего музыкального мира. . .».

Впрочем, дело не в двусмысленных комплиментах Вагнера. Берлиоз — действительно величайший гений инструментального мышления. Его оркестр красочен, ярок, гибок, полон театрального блеска и темперамента; он может быть то «иерихонски»-громогласным, то камерно-лирическим.

Пластика его — драгоценное наследие романской культуры — совершенно поразительна. Судить о произведениях Берлиоза по чахлам клавираусцугам — и даже на основании чтения партитуры глазами — вещь абсолютно невозможная. «Тот, кто читает его партитуры, никогда не слышав их в концертном исполнении, не может составить о них ни малейшего представления, — пишет о Берлиозе Камиль Сен-Санс.<sup>1</sup> — Кажется, будто инструменты расположены вопреки здравому смыслу; создается впечатление, если говорить на профессиональном жаргоне, что это не должно звучать; а между тем это звучит чудеснейшим образом». И конечно же, в оркестровке у Берлиоза подлинное творчество, а не выкладки опытного калькулятора.

Новаторство Берлиоза в области инструментовки идет прежде всего по линии введения новых инструментов: он перебрасывает в симфонический оркестр из духового военного кларнет *in Es* и офиклеид, он закрепляет в симфоническом составе арфы, английский рожок, ряд ударных инструментов, ныне обычный медный состав с тромбонами. Происходит перераспределение и внутри оркестровых групп. В связи с характерно-изобразительными задачами Берлиоза начинают играть выдающуюся роль низкие регистры: альты (один из любимейших тембров Берлиоза), виолончели и контрабасы — в группе струнных, фаготы (обычно употребляемые в четверном составе) — в группе деревянных.

Наряду с количественным расширением оркестра и усилением его новыми тембрами не менее существенно и другое: фиксация Берлиозом, так сказать, эмоционально-смыслового «амплуа» того или другого инструмента, что сохраняется в романтической музыке XIX века.<sup>2</sup> Здесь оркестр Берлиоза также резко отличается от классического. Фагот, например, у Гайдна обычно употреблявшийся в пасторально-шутливом, чуть гротескном плане, в симфониях Берлиоза становится носителем сгущенно мрачных, трагических состояний (тема введения в «Гарольде в Италии»; в берлиозовском духе употреблен фагот и Чайковским в «Манфреде»

---

<sup>1</sup> Saint-Saëns. Portraits et souvenirs, 1899.

<sup>2</sup> С точки зрения этих зафиксированных Берлиозом инструментальных амплуа, любопытно проанализировать тембровые характеристики вагнеровских лейтмотивов — например в «Кольце Нибелунга».

или в начале Шестой симфонии). Кларнет-пикколо получает гротескно-пародийную функцию («навязчивая идея» в финале «Фантастической симфонии», рисующая появление образа романтической возлюбленной на шабаше ведьм в карикатурно опошленном звуковом виде), и эта характеристика опять-таки остается за кларнетом-пикколо в течение всего XIX века (ср., например, его роль в «Тиле Эйленшпигеле» или карикатурах «врагов» из «Жизни героя» Штрауса). Эмоционально-взволнованные, страстные мелодии Берлиоз отдает английскому рожку (альтовому гобюю); такова роль английского рожка в увертюре «Римский карнавал» или III части («Серенада горца») из «Гарольда в Италии». Английскому же рожку Берлиоз обычно поручает и меланхолические пастушеские напевы (III часть из «Фантастической симфонии» с дуэтом английского рожка и гобоя; в том же амплуа английский рожок употреблен в III акте вагнеровского «Тристана»; Вагнер вообще употребляет этот инструмент в чисто берлиозовском плане).

Не будем характеризовать амплуа каждого инструмента в оркестре Берлиоза. Укажем еще на индивидуальную трактовку тромбонов с поручением им речитативов, как в «Траурно-триумфальной симфонии» (эту речитативную функцию тромбона особенно разовьет впоследствии Малер, поручая ему не только героические, но и сентиментально-лирические кантилены,— например в Третьей симфонии), на мощные соло трубы, на феноменально виртуозное использование арфы с применением ее в самых разнообразных планах (конец «Марша пилигримов» из «Гарольда» с имитацией далекого деревенского колокола в вечерних сумерках; дуэт флажолетов арфы и литавр в конце «танца сильфов» из «Осуждения Фауста»), на зловещий эффект солирующих литавр в конце адажио из «Фантастической симфонии»...

Вся эта грандиозная аппаратура берлиозовского оркестра с его изощренной тембровой характеристикой служит лишь одному: наиболее действенному переводу литературных и зрительных образов на язык музыки. Ибо для того, чтобы создать симфонический роман, симфоническую повесть или новеллу, наконец симфоническую драму (или — по терминологии Берлиоза — драматическую симфонию), надобны новые выразительные средства и новая инструментальная техника. Оркестр Берлиоза — «одно из чудес XIX века», по отзывам современных музыкантов,— и явился одним

из средств решения новой проблемы «шекспиризации» и «байронизации» симфонической музыки, поставленной гением Берлиоза.

## 10

Превращение классической симфонии в музыкальный роман, разумеется, неизбежно должно было сопровождаться нарушением традиционной четырехчастной симфонической схемы. Ибо трудно было бы переложить трагедию Шекспира или поэму Байрона на музыку, сохраняя в целости обязательный порядок: сонатное аллегро, адажио (или анданте), скерцо (менуэт), аллегро (сонатное, рондообразное, вариационное или какое-нибудь другое). Лист поступит, исходя из программных предпосылок Берлиоза, более радикальным образом: он создаст жанр одночастной симфонической поэмы («Symphonische Dichtung»), которая иногда будет вбирать внутрь себя все прочие части симфонии.<sup>1</sup> Берлиоз в первых симфониях идет другим путем, стараясь сохранить четырехчастную форму («Гарольд в Италии») или расширить ее на одно звено (пять частей «Фантастической симфонии»). И лишь позже — в драматической симфонии «Ромео и Джульетта» и «Осуждении Фауста» — он остановится на типе ораториальной симфонии или симфонии-кантаты с ярко выраженными театральными элементами («Осуждение Фауста» изредка дается в театрах даже как сценическое представление — в костюмах и декорациях, при участии балета).

Строго говоря, и здесь Берлиоз мог сослаться на Бетховена как первого «разрушителя» закрепленной Гайдном четырехчастной симфонической схемы. Прежде всего — финал Девятой симфонии с его свободной кантатной формой с вторжением вокального элемента, с гениальным вступлением, построенным на совершенно новых симфонических принципах: уже Вагнер, опираясь на этот финал, утверждал, что Бетховен исчерпал все возможности инструменталь-

---

<sup>1</sup> В сущности, прообраз симфонической поэмы можно встретить у Бетховена (особенно в третьей увертюре «Леонора»). Вообще, симфоническая поэма вырастает из того типа увертюры, которая не предваряет действие, как бы «создавая атмосферу» (вроде увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта), но сжато излагает все события драмы в прагматической последовательности (как в «Эгмонте» и «Леоноре» № 3 Бетховена).

ной симфонии до конца и что этот жанр логически подлежит упразднению. Это одно показывает, как нелегко было Берлиозу «взять музыку там, где Бетховен ее оставил». Но Бетховен вносил серьезные конструктивные изменения в симфонию и раньше: переставляя порядок частей в силу замаскированно-программных соображений (перестановка адажио и скерцо в Девятой симфонии), заменяя адажио более быстрым движением аллегretto (в Седьмой и Восьмой симфониях), развивая симфонические вступления почти до размера самостоятельных частей (в Четвертой, особенно Седьмой симфониях), увеличивая количество частей (в Шестой симфонии), органически сливая несколько частей воедино (единство скерцо и финала в Пятой симфонии, непрерывность трех последних частей в Шестой). Словом, под натиском небывалых по новизне идейно-драматических концепций форма бетховенских симфоний расширялась, становилась более гибкой и все менее похожей на гайдновский прототип. Путь дальнейших новаторств в этой области был, таким образом, для Берлиоза подготовлен.

Другая проблема, встававшая перед Берлиозом, касается трактовки I части симфонии и, в частности, репризы сонатной формы. Эту проблему во всей ее остроте опять-таки знал Бетховен: как совместить поступательный ход и необратимость развития идеи и драматического действия симфонии с необходимостью повтора в репризе экспозиции с ее последовательностью основных тем? Уже Моцарт стремился психологически осмыслить репризу, например путем замены мажора в экспозиции минором в репризе — в I части и финале известной Симфонии *g-moll*, Бетховен, сначала помещавший драматический кульминационный пункт I части в разработку и — отчасти — коду I части (первые аллегро Третьей и Пятой симфоний), в дальнейшем передвигал его в начало репризы, создавая таким образом из утверждения основной темы в репризе точку высшего напряжения симфонического действия (начало репризы Седьмой и Восьмой, в особенности Девятой симфонии, где литавры грохочут фортиссимо на протяжении целых тридцати восьми тактов!). В итоге структурная роль репризы становилась чрезвычайно значительной: вместо механического повторения экспозиции получалось проведение тем на высшей ступени, в новом качестве, как бы обогащенных всей предшествующей разработкой. Этой гениальной симфонической диалектики — высшего в искусстве Бетховена — Берлиоз так и не

сумел усвоить; тем самым он упустил наиболее верный метод драматизации изнутри сонатного аллегро. Поэтому его первые аллегро (в «Фантастической симфонии» в «Гарольде») — после медленных и эмоционально-напряженных вступлений — обычно в драматическом отношении «нейтральны», сюжетно мало значительны и даже статичны: это только пролог, сюжет же начнет разворачиваться дальше — со II части. Первые аллегро симфоний Берлиоза, таким образом, структурно ближе к Гайдну, чем к Бетховену; это наиболее архаичные элементы берлиозовского симфонизма. Берлиоз сам ощутил это и после «Гарольда» повернул на путь театрализованной симфонии-кантаты. В «Ромео и Джульетте» единственное сонатное аллегро («Праздник у Капулетти») помещено внутри симфонии и имеет скорее декоративное значение. В «Осуждении Фауста» оно отсутствует вовсе.

Обратимся теперь к рассмотрению отдельных симфоний Берлиоза.

## 11

*«Фантастическая симфония»* («Эпизод из жизни артиста») в пяти частях. Первое исполнение — 5 декабря 1830 года в Париже. В основе симфонии — автобиографический сюжет авантюрно-фантастического типа. Это — одновременно — романтическая исповедь (в духе «Исповеди сына века» Альфреда де Мюссе), и любовный роман с трагической развязкой (типа «Страданий молодого Вертера»), и выдвинутая романтиками «Künstlerdrama» — произведение, в центре которого стоит фигура художника — любимый романтический персонаж, наделенный нервной экзальтированностью. Общественное значение «драмы художника» такого типа заключается прежде всего в подчеркивании изолированности, глубокого внутреннего одиночества артиста среди капиталистического окружения и «высшего света». Отсюда — особо повышенная чувствительность, «мимозность» художника, его болезненное разочарование под тяжестью жестокой прозы действительности и катастрофическая развязка, ускоряемая неудачей лирического романа. К романтической плеяде неврастенических и одиноких художников принадлежит и герой «Фантастической симфонии» Берлиоза; правда, акцент падает в большей мере на его личную, нежели общественную трагедию.

После ряда предварительных вариантов Берлиоз остановился на следующем сюжете симфонии:

**Вступление.** «Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется опиумом в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, сопровождаемый странными видениями, во время которого его ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду».

**I часть.** «Мечтания. Страсти». «Он вспоминает сначала это болезненное состояние души, эту неопределенную страстность, меланхолию, беспричинную радость, которые он испытал прежде, нежели увидал любимую; потом вулканическую любовь, которую она ему внушила, с ее раздирающими тревогами, ее ревнивыми безумствами, припадками нежности и поисками утешения в религии».

Мы оставляем неизменным стиль подлинника — юношески напыщенный и изобилующий романтическими эпитетами («вулканический», «раздирающий» и т. п.). Музыкальное построение этой части следующее: после медленного вступления (*Largo*, *c-moll*), в основу которого положена прекрасная и жалобная мелодия сочиненного в ранней юности романса (на текст «Эстеллы» Флориана), начинается аллегро в *До мажоре*. У первых скрипок и флейты появляется основная тема Симфонии — лейтмотив,

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Berlioz's Symphony No. 2. The score is in common time (C) and C minor. It features a piano introduction with a tempo marking of "Largo". The upper staff contains a melodic line with triplets and a dynamic marking of "pp". The lower staff contains a bass line with a dynamic marking of "ppp". The score is divided into two systems of staves.

означающий навязчивое воспоминание о возлюбленной и о трагической страсти.



По форме I часть — обычное классическое аллегро гайдновского типа, даже с традиционным знаком повторения экспозиции. Оркестровка прозрачная и экономная — струнные (с частым употреблением пиццикато) и деревянные, почти без меди.

II часть. «Бал». «Он встречает возлюбленную на балу среди шума пышного празднества». Атмосфера бала характеризуется вальсом в *Ля мажоре*, исполненным необычайного мелодического и ритмического изящества, по романтическому настроению могущим состязаться с лучшими страницами Шуберта. Тема вальса входит после краткой интродукции — минорного нарастания на тремоло в басах и кристаллически блестящих пассажей арф. В трио с большим мастерством вводится лейтмотив — «навязчивая идея». Опять прозрачные оркестровые краски — нежный пастельный колорит. «Демонизма» нет и в помине.

III часть. «Сцена среди деревенских полей». «Летний вечер в деревне. Он (музыкант) слышит пастухов, которые поочередно наигрывают свои пастушьи попевки. Этот пасторальный дуэт, место действия, легкий шелест деревьев, нежно колыхаемых ветром, несколько проблесков надежды, зародившихся в нем (герое) с недавнего времени, — все это как будто внедряет в его сердце непривычное спокойствие, дает его мыслям несколько более радостную окраску. Но она (навязчивый образ возлюбленной) появляется снова, его сердце сжимается, его мучат злые предчувствия — она его обманывает... Один из пастухов вновь наигрывает свою наивную мелодию, другой не отвечает. Солнце садится... отдаленный раскат грома... одиночество... молчание...».

Часть эта принадлежит к числу лучших страниц Берлиоза и написана с исключительным поэтическим вдохновением и гениальным психологическим мастерством: ее одной было бы достаточно, чтобы гарантировать Берлиозу место среди величайших композиторов Европы. Новая тема романтического искусства — противопоставление спокойной,

величавой природы и мятущегося, тоскующего, не находящего себе места человека — проведена с поразительной рельефностью. За дуэтом английского рожка и гобоя (за сценой) следует широкий музыкальный пейзаж (не без влияния «сцены у ручья» из «Пасторальной симфонии»



Бетховена). Колорит становится тревожным при появлении лейтмотива. Волнение охватывает весь оркестр. Следует бурная сцена на фоне безумствующих басов. Затем — внешнее успокоение, эпизод с английским рожком, безмятежно возобновляющим наигрыш, приглушенный шум литавр и зловещая тишина... Здесь вовсе нет элементов натуралистического звукоподражания. Ибо, по словам самого автора, если композитор попытался «передать раскаты отдаленного грома посреди спокойствия природы, то совсем не ради детского удовольствия имитировать этот величественный шум, но, наоборот, для того, чтобы сделать еще более ощутимым молчание и тем самым удвоить впечатление беспокойной печали и скорбного одиночества».

Контраст природы и мятущегося героя, впервые введенный в симфоническую музыку Берлиозом (его нет и не могло быть в «Пасторальной симфонии» Бетховена), мы встретим и позже в «Гарольде в Италии» и «Ромео». Несомненно влияние этой части «Фантастической симфонии» и на других композиторов, разрабатывавших аналогичные ситуации (например — пастораль из «Манфреда» Чайковского).

IV часть. «Шествие на казнь». «Ему (герою) снится, что он убил свою возлюбленную, осужден на смерть его ведут

на казнь. Кorteж приближается под звуки марша, то мрачного и жестокого, то блестящего и торжественного. Глухой шум мерных шагов чередуется с взрывами громких криков. В конце — навязчивая идея появляется на мгновение, как последняя мысль о любви, прерываемая роковым ударом».

Часть эта — резчайший контраст трем предшествующим. Там — экономная и прозрачная инструментовка (почти без вмешательства меди), здесь — ослепительный блеск, оглушающая мощь, пронзительные фанфары, усиливающийся гром нескольких литавр и большого барабана. Пиццикато разделенных контрабасов отстукивает тяжелую поступь шествия. В визгливом тембре кларнета *in C* появляется лейтмотив — последнее видение возлюбленной на эшафоте. Его обрывают мощные аккорды всего оркестра. Гильотина приведена в действие.<sup>1</sup>

Вся эта часть проникнута своеобразным «юмором вишельника», напоминающим Франсуа Вильона или остроты шекспировских могильщиков в «Гамлете». Здесь настоящий романтический гротеск: сочетание страшного и шутовского, пародии и гиньоля. Раздвоенное, потрясенное сознание романтика находит мучительное наслаждение в сценах кошмаров и ужасов, перемешанных с дозами иронии. Недаром Гейне писал о Берлиозе: «В нем много сходства с Калло, Гоцци и Гофманом». Впрочем, это скорее Нодье, чем Гофман: поправка французской культуры и здесь дает себя знать.

В часть. «Сон. Ночь на шабаше ведьм». «Он видит себя на шабаше, среди ужасного скопища теней колдунов, всякого рода чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы смеха, заглушенные крики, которым как будто издали отвечают другие. Мелодия любимой вновь появляется; но она потеряла свой характер благородства и застенчивости; она превратилась в мотив грубого,

---

<sup>1</sup> В «Мемуарах» Берлиоз рассказывает, будто «Шествие на казнь» было им написано во время работы над «Фантастической симфонией» в одну ночь. В действительности дело обстояло иначе: марш уже существовал в черновике оперы «Тайные судьи», и Берлиозу оставалось лишь переписать его, добавив несколько тактов с появлением лейтмотива. Дело облегчалось тем, что эмоциональная ситуация марша из «Тайных судей» была примерно той же: это марш стражи, ведущей кого-то на пытку и казнь в мрачном подземелье.

непристойного танца; это «она» прибыла на шабаш. Рев радости при ее прибытии. . . она растворяется в дьявольской оргии. . . звуки погребального колокола, шутовская пародия на заупокойную мессу, вихрь шабаша и «Dies irae» (католический гимн) вместе».

Эта часть — один из шедевров Берлиоза. Несмотря на свой сюжет, она вовсе лишена мистической трактовки. Берлиоз не верит в своих духов. Он подает их с шутовским реализмом. Призраки выпуклы, осязаемы. . . Оргия для Берлиоза — лишь предлог для комбинаций ошеломляющих тембровых эффектов. Он словно опьянен оркестровыми возможностями: щедрыми пригоршнями он сылет инструментальные находки одну за другой. Тут и высокие тремоло скрипок, и шуршащие, стрекочущие скрипки *col legno*, словно имитирующие пляску скелетов, и пронзительный писк кларнета *in Es*, излагающего окарикатуренный, «пош-



ленный» лейтмотив (на этом приеме «сатанинской» деформации мелодии будет впоследствии построена вся III часть «Фауст-симфонии» Листа — портрет Мефистофеля), и колокола, и неистовствующая медь. Дерзкая пародия на католическую обедню и fuga дают место новым оркестровым эффектам. Замысел этой части, бесспорно, возник под влиянием «Вальпургиевой ночи» из Гёте, и самое введение пародии на лейтмотив как бы соответствует появлению призрака Гретхен на шабаше в Брокене.

Такова эта поразительная по мысли и новаторскому выполнению симфония Берлиоза, — несомненно, самая яркая симфония во всей французской инструментальной музыке. Ее место примерно соответствует месту «Эрнани» Гюго в истории французской литературы и театра. Это — «романтическая революция в действии». В то же время — это первый в истории музыкальный роман с изощренным психологическим анализом в духе Мюссе или даже Стендаля. В этом отношении «Фантастическая симфония» могла бы занять место вагнеровского «Тристана», если бы не мелодраматич-

ческие эффекты, бутафория бульварно-авантюрной драматургии, декоративно-романтические неистовства и известная доля актерской позы.

Так или иначе, в «Фантастической симфонии» Берлиоз открывает новые территории музыкальных звучаний. «Шабаш ведьм», например, начинается вереницу всех последующих «сатанинских», демонических вещей — «Мефисто-вальс» Листа, его же «Мефистофель» из «Фауст-симфонии», «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, финал из «Манфреда» Чайковского («Оргия в чертогах Аримана») — вплоть до «Поганого пляса» из «Жар-птицы» Стравинского: те же в основном тембры и краски для изображения «чертовщины», те же методы деформации мелодического материала («дьявольская ирония»), и даже отдельные приемы разработки; так, примененное Берлиозом фугато для картины кружения в адском хороводе мы встретим — в такой же смысловой функции — и в «Мефистофеле» из листовской «Фауст-симфонии», и в финале «Манфреда» Чайковского.

Смелая и глубоко своеобразная, «Фантастическая симфония» впервые привлекает серьезное внимание к Берлиозу. Ею восхищены Гейне, Берне, Теофиль Готье, Паганини; Лист немедленно делает ее фортепианное переложение; Шуман посвящает ей обширную и глубокую по анализу статью.

Но «Фантастическая симфония» имеет и продолжение: это — лирическая монодрама «*Делио, или Возвращение к жизни*» (вторая часть «Эпизода из жизни артиста»), написанная через полтора-два года (1831—1832). Это в высшей степени эксцентричное произведение; по своему жанру — не что иное, как литературно-музыкальный монтаж. Оркестр и хор скрыты за занавесом. На авансцене — актер в черном плаще, читающий цикл ультраромантических монологов: он изображает музыканта — героя «Фантастической симфонии», только что очнувшегося от навеянных опиумом («неудавшееся самоубийство») грез и страшных видений гильотины и черной мессы. «Боже! Я все еще живу», — начинает он свою тираду. Он говорит о Шекспире — «великом колоссе, упавшем в мир карликов», о роковой любви («она, опять она!»), о Гамлете, с которым отождествляет себя, и о верном друге Горацио, который тут же за занавесом поет умиротворяющий душу романс, — и о брюзжащих критиках — «печальных жителях храма рутины», не понимающих ни Шекспира, ни Бетховена, ни нового романтического искусства (при этом делается вырази-

тельный жест в сторону консервативного музыкального критика Фетиса). Вся эта эмфатическая декламация перемежается с музыкальными номерами, зачастую имеющими очень приблизительное отношение к монологу героя; подавляющая часть этих номеров была сочинена много раньше: это, так сказать, смонтированный рукописный архив композитора. Тут и баллада о рыбаке (на текст Гёте), и зловещий «балет теней» (из юношеской кантаты «Клеопатра» для хора и фортепиано, написанной в 1829 г. для конкурса), поющий текст на языке абракадабры (не без налета Сведенборга); и «сцена бандитов», которые «пьют за здоровье своих принцесс из черепов их возлюбленных», и лирически-взволнованная «песнь счастья», и коротенький оркестровый отрывок, озаглавленный «Эолова арфа» (взята из кантаты 1827 г. «Орфей», опять-таки сочиненной в свое время для консерваторского конкурса), и, наконец, фантазия на мотивы «Бури» Шекспира. Все это причудливо сплетено; однако в «Лелио» встречается много кусков хорошей музыки. Уступая в гениальности «Фантастической симфонии», «Лелио» все же очень типичен как пример эффектных романтических излишеств. Разумеется, интерес «Лелио» — в значительной степени исторического порядка.

## 12

«Гарольд в Италии», симфония в четырех частях для альта соло и оркестра. Написанная в 1834 году по предложению Паганини для его репертуара, была первоначально задумана как трехчастная соната для альта с оркестром. Однако Паганини, будучи вообще поклонником этого произведения, нашел партию альта для себя все же неподходящей, слишком подчиненной общему оркестровому замыслу, и от исполнения ее отказался.<sup>1</sup>

В «Гарольде», как и в «Фантастической симфонии», мы снова встречаемся с лейтмотивом. Только там он был характеристикой страсти, здесь — характеристикой героя. Это — Чайльд-Гарольд, главный персонаж поэмы Байрона.

---

<sup>1</sup> «Паганини, я думаю, найдет, что альт недостаточно трактован в концертирующем характере, — писал Берлиоз. — Это симфония в новом плане, а вовсе не сочинение, написанное с целью показать блеск его индивидуального таланта. Однако я ему всегда обязан тем, что он заставил меня приняться за эту тему».

Adagio

АЛЬТ СОЛО



Он одинок, он разочарован в мире и людях, он пресыщен; тоска, вызванная мучительным сознанием несовершенства вселенной, гонит его из одной страны в другую, превращая в вечного скитальца. И всюду — среди улыбающейся или грозной природы, среди мирных поселян или воинственных бандитов, — он остается невозмутимым, погруженным в свои безмолвные страдания, пока не находит конец среди жестокой разбойничьей оргии. Его одиночество противопоставлено окружающему миру. Берлиоз поручает характеристику Гарольда солирующему альту, тембр которого, более глухой и мрачный, нежели тембр скрипки, как нельзя лучше соответствует душевному состоянию героя, — и противопоставляет его всему оркестру. Таким образом, в «Гарольде» правильнее было бы говорить не о лейтмотиве, а о «лейттембре»: единству персонажа соответствует единство тембра. Какие бы мелодии альт ни играл, можно всегда узнать появление Гарольда по тембровой характеристике.

I часть носит название «Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости». Она состоит из медленного введения (Adagio на  $\frac{3}{4}$  в виде мастерской фуги) и быстрого движения собственно I части (Allegro, G-dur,  $\frac{6}{8}$ ). На фоне арф входит альтовая тема Гарольда, потом подхватываемая всем оркестром. Построение всей части основано на типичной романтической антитезе: введение сосредоточено на изображении опустошенной души Гарольда, яркое и темпераментное аллегро разворачивает картины ликующей итальянской природы.

II часть — «Шествие пилигримов, поющих свою вечернюю молитву». Это жанровая картина, по справедливому замечанию Листа, вовсе лишенная какого бы то ни было религиозного подъема или экстаза. Здесь — лишь наивная процессия итальянских крестьян в форме медленного марша (Allegretto, E-dur,  $\frac{2}{4}$ ). Шествие приближается и исчезает в сумерках под отдаленный звон деревенского или монастырского колокола... *squilla di lontano, che raja il giorno pianger che si tuoghe*, — «который будто бы оплакивает умирающий день» (знаменитый стих из VIII песни «Чисти-

лица» Данте, цитируемый Байроном). Гарольд безучастно созерцает процессию.

По колориту и тончайшему оркестровому мастерству — это один из шедевров Берлиоза. Недаром эту часть смело сравнивали с «Закатами» художника Клода Лоррена. Валторна и низкий тон арфы замечательно передают звук колокола в сгущающихся сумерках. На повторяющемся откуда-то издали звуке колокола, как бы подчеркивающим наступающее молчание безбрежной ночи, и заканчивается эта поразительная часть.

III часть — «Любовная серенада горца в Абрудцах» (Allegretto, C-dur,  $\frac{6}{8}$ ). Гарольд — свидетель бесхитростной деревенской любовной сцены: простые люди, сильные, не подточенные городским сплином чувства... Маленькое скерцо сельских дудошников — на флейте-пикколо и гобое; затем у английского рожка появляется робкая и одновременно страстная любовная мелодия. Опять романтический контраст природы и городской культуры, наивных и испорченных чувств идеализированного в духе Руссо горда-охотника и отравленной меланхолии Гарольда.

IV часть — «Оргия бандитов». Картина разнузданного пиршества в зловещей, освещенной факелами горной пещере. Гарольд, окруженный разбойниками, спокойно осушает смертельный кубок и умирает в молчаливом презрении к беспутному и развращенному миру. Музыка — реалистическая, с дерзкими танцевальными ритмами, красочно шумная. Наподобие финала Девятой симфонии цитируются отрывки из предшествующих частей: это как бы вихрь воспоминаний, хаотически проносащийся в сознании Гарольда перед смертью. В целом, вследствие наличия мелодраматических эффектов и неудачного подражания Бетховену, последнюю часть «Гарольда» принято считать по меньшей мере «дискуссионной».

В «Гарольде» много типических признаков программной романтической симфонии. Тема «лишнего человека», не находящего себе места, ненавидящего городскую цивилизацию и в то же время смертельно ею отравленного, музыкальная индивидуализация героя — его портрет, выполняемый «байроническим» альтом, контрасты, совмещение философской проблемности с театральными эффектами и звуковой живописью — все это чрезвычайно показательное. Однако в симфонии нет надрыва; Берлиоз еще молод; внутренний разлад еще не раскрылся до конца. Вот почему,

несмотря на пессимизм рассказа о Гарольде, симфония в целом вызывающе бодра. Итальянский фольклор, изученный Берлиозом во время его недавнего пребывания в Италии, помогает перенесению акцента с изображения страданий героя на ряд великолепных жанровых сцен (особенно в лучших — средних — частях).

*«Ромео и Джульетта»* — драматическая симфония с хорами, вокальными сольными номерами и прологом с хоровыми речитативами, по трагедии Шекспира. Сочинена в 1839 году, принадлежит к числу лучших симфонических произведений Берлиоза. В симфонии четыре части.

I часть. I. Инструментальное введение. Уличные схватки. Смятение. Появление герцога. II. Пролог: а) хоровой речитатив, б) строфы (контральто), в) речитатив и скерцетто (тенор соло и маленький хор).

II часть. Ромео один. Печаль. Отдаленный шум бала и концерта. Большой праздник у Капулетти (оркестровая часть).

III часть. Ясная ночь. Сад Капулетти, молчаливый и пустынный. Молодые Капулетти, возвращаясь с праздника, проходят, напевая мотивы из музыки бала. Сцена любви. Джульетта на балконе и Ромео в тени (оркестровая часть).

IV часть. I. Скерцо: фея Маб, царица снов (оркестр). II. Процессия погребения Джульетты. Фугированный марш, вначале инструментальный, с псалмодией на одной ноте в голосах; затем вокальный, с псалмодией в оркестре. III. Ромео в склепе Капулетти. Призыв. Пробуждение Джульетты. Страстный порыв радости, прерываемый первыми приступами отравления. Последние томления и смерть любящих сердец (оркестр). IV. Финал. Толпа сбегается на кладбище. Спор Капулетти с Монтекки. Речитатив и ария патера Лоренцо. Клятва примирения.

Вследствие грандиозных размеров симфонии она часто исполняется в виде трех инструментальных частей: II (праздник у Капулетти), III (сцена любви) и скерцо из IV (фея Маб).

В свое время Берлиоз писал из Рима: «„Ромео“ Шекспира! боже! какой сюжет! В нем все как будто предназначено для музыки!.. Ослепительный бал в доме Капулетти... эти бешеные схватки на улицах Вероны... эта невыразимая ночная сцена у балкона Джульетты, где два любовника

шепчут о любви нежной, сладостной и чистой, как лучи почных звезд... пикантные буффонады беспечного Меркуцио... потом ужасная катастрофа... вздохи сладострастия, превращаемые в хрипение смерти, и, наконец, торжественная клятва двух враждующих семейств — над трупами их несчастных детей — о прекращении вражды, которая заставила пролиться столько крови и слез...».

Мы лишены возможности сколько-нибудь подробно заняться разбором этого замечательного произведения. Его специфическое отличие прежде всего в том, что трагедия Шекспира о любви двух юных существ среди раздираемого расприями феодального города становится темой не оперы (как, например, у Гуно), а симфонии. При этом полное освобождение от обычной симфонической схемы дало Берлиозу возможность драматизировать симфонию, подчинить ее строение логике трагического действия.

Здесь в полной мере проявляется гениальный и своеобразный мелодический дар Берлиоза: по справедливому определению Нефа — Асафьева, «мелодия у Берлиоза выступает не как пассивный, существующий только для того, чтобы быть гармонизируемым, элемент а как актуальный, организующий форму и направляющий развитие музыки, пластический и колористический фактор».<sup>1</sup> В этом отношении

*Andante con moto e appassionato assai*

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked with a forte dynamic 'f'. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. It is marked with a decrescendo 'dim.' and a piano dynamic 'p'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

<sup>1</sup> К. Неф. История западноевропейской музыки, переработанный и дополненный перевод с французского проф. Б. В. Асафьева. Музгиз, М., 1938, стр. 273.

особенно показательна «Сцена любви», — вероятно, лучшее адажио во всей французской музыке, необычайно целомудренное, вовсе лишенное болезненно-эротических обертонов, с поразительной мелодикой. Очень любопытен пролог, где хор — по образцу античного — излагает смысл и развитие действия трагедии и комментирует появляющиеся в дальнейшем симфонические лейтмотивы в своеобразном хоровом речитативе. В финале симфонии — подлинная театральная сцена; драматическая симфония заканчивается почти оперой: три хора (хор Монтеки, хор Капулетти, хор пролога) и патер Лоренцо, примиряющий враждующие семьи.

В целом — это наиболее оригинальное, новаторское и гениальное произведение Берлиоза. Это подлинная «симфония с хорами» (и притом структурно совершенно иная, нежели Девятая симфония Бетховена). Не удивительно, что ее новизна долгое время не была понята и оценена по достоинству. Даже Балакирев, относившийся к Берлиозу более чем сочувственно, писал Стасову: «„Ромео“ скорее буффонада, нежели симфония, хотя там есть прелестное Scherzo féerique и еще кое-что, но вообще безобразно до смеху» (письмо от 14 июля 1861 г.). Если так мог отзываться о «Ромео» чуткий и передовой музыкант, то легко представить, как восприняла симфонию рядовая музыкальная пресса.

Влияние «Ромео» на последующее развитие музыки было весьма значительно; в частности, Вагнер многим обязан «Ромео» в своем «Тристане». И если ныне это произведение менее популярно, нежели «Фантастическая симфония», то только потому, что постановка его требует громадного исполнительского аппарата. Вот почему всякое исполнение «Ромео» полностью — крупнейшее музыкальное событие.

*«Траурно-триумфальная симфония»* для большого военного (и симфонического с хором — по желанию) оркестра; сочинена в 1840 году в связи с перенесением праха жертв Июльской революции и освящением колонны на месте Бастилии. Это в высшей степени замечательное произведение Берлиоза, могущее быть причисленным к высшим созданиям революционной музыки прошлого.

В симфонии три части: грандиозный похоронный марш; надгробная речь, исполняемая тромбонем соло; заключительный апофеоз; о колоссальном составе оркестра и не

менее колоссальной тембровой звучности — доминирующем факторе симфонии — мы писали выше. Сам Берлиоз говорит о ней следующее:

«Я хотел сначала напомнить о боях трех знаменитых дней (Июльского восстания), — напомнить акцентами скорби похоронного марша, одновременно устрашающего и полного горести, исполняемого во время погребального шествия; затем произнести напутствие, «последнее прости» великим мертвецам, в минуту опускания гробов в монументальный склеп. А затем запеть гимн прославления, апофеоз, когда последний камень замурует гробницу и перед глазами народа вознесется колонна свободы с распростертыми крыльями, устремленная ввысь, словно души тех, кто умерли за нее».

Вагнер, относившийся к Берлиозу с ревнивым недоброжелательством, пишет тем не менее о «Траурно-триумфальной симфонии»: «Слушая эту симфонию, я живо чувствовал, что любой мальчишка в синей блузе и красном колпаке должен ее вполне понимать. Я без всякого колебания поставил бы это произведение впереди других вещей Берлиоза; оно полно величия и благородства от первой до последней ноты; высокий энтузиазм, поднимающийся от тона оплакивания до высочайших вершин апофеоз, оберегает это произведение от всякой нездоровой экзальтации... Я с радостью должен высказать свое убеждение, что симфония эта будет жить и возбуждать в сердцах отвагу до тех пор, пока будет существовать нация, носящая имя Франции».

Вагнер ошибался только в одном: произведение Берлиоза будет еще долго жить и вне национальных рамок Франции. Оно дает превосходный пример сочетания подлинного революционного энтузиазма с идеальной доступностью, популярностью в лучшем смысле слова. Гармонии просты, мелодии чрезвычайно рельефны. Симфонию, эту можно исполнять и не в концертных залах; это действительно музыка сотен тысяч слушателей...

*«Осуждение Фауста»* — драматическая легенда в четырех частях. Текст сделан на основе «Фауста» Гёте, переведенного знаменитым романтическим поэтом Жераром де Нервалем, для солирующих голосов, хора и оркестра.

Обращение Берлиоза к «Фаусту» Гёте, как уже упоминалось выше, чрезвычайно характерно для мировоззрения

романтиков XIX века. «Фауст» — «вечный образ» — является для них символом бесконечной неудовлетворенности, воплощением пытливого, критического разума, раздвоенного сознания, пресловутой «фаустовской души». «Фауст» увлекал как «наифилософичнейший» сюжет. Проблему «Фауста» решали и буржуазная метафизика, и литература, — от решения ее не могла уклониться и музыка — поскольку идейные задачи молодых романтиков были тождественны литературно-философским, поскольку «достоинство музыки» требовало ее обязательного участия в разработке «вечных» и «проклятых» вопросов.

«Фауст» привлекает внимание Берлиоза чрезвычайно рано. Еще в 1828 году он сочиняет «Восемь сцен из Фауста» по только что появившемуся прозаическому переводу Жерара де Нерваля, сыгравшему решающую роль в деле ознакомления французской интеллигенции с веймарским поэтом. Эти «Восемь сцен» с изменениями и дополнениями вошли в «Осуждение Фауста», сочинявшееся в 1845 году, составив, таким образом, его остов, костяк. Любопытно, что партитуру «Восьми сцен» Берлиоз переслал в 1829 году самому Гёте, который передал ее своему другу, композитору и дирижеру Цельтеру. Этот последний, не поняв ничего в глубокой новизне юношеского сочинения Берлиоза, дал Гёте о ней далеко не лестный отзыв.<sup>1</sup>

«Осуждение Фауста» в окончательной редакции сильно разнится и от Гёте, и от других музыкальных обработок сюжета. По концепции Гёте Фауст спасен вмешательством «вечно-женственного» начала и божественной благодати. Для Берлиоза вера не есть выход из трагедии раздвоенной мысли и воли, поэтому его Фауст обречен, «осужден» (не самим Берлиозом, конечно, — он солидарен со своим героем); Мефистофель, его иронический двойник, воплощение скептицизма, разъедающего душу интеллигента, — увлекает Фауста в ад. Таким образом мистериальный конец Гёте заменен другим, по существу глубоко атеистическим: спасение Маргариты — лишь дань традиционному сюжету.

Мы отметили: от прочих музыкальных обработок «Фауста» трактовка Берлиоза отличается разительным образом. Для Вагнера (в увертюре «Фауст»), для Листа (первый

---

<sup>1</sup> Цельтер издевательски писал Гёте, что запах серы, который распространяет вокруг себя Мефистофель, по-видимому, свел с ума Берлиоза и что вследствие этого о Фаусте он позабыл вовсе.

портрет «Фауст-симфонии») все сводится исключительно к передаче субъективного мира героя. Четыре основные темы симфонии — лишь иероглифы четырех изнанок души Фауста, начиная с знаменитой первой темы, построенной на увеличенном трезвучии и действительно гениально воплотившей фаустовское сомнение. Все растворено в переживании внутреннего мира мыслителя. Иное — у Берлиоза. Субъективизм, даже солипсизм трактовки Вагнера и Листа, выросшие на почве немецкой идеалистической философии Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, — Берлиозу чужды. Он не мыслит своего Фауста изолированно от того материального мира, который его окружает, он не исключает его из развития действия, авантюрного и стремительного. Он дает и превосходные музыкальные пейзажи — долины Венгрии (куда по прихоти Берлиоза перенесено действие I части), лужайки и лесов на берегу Эльбы. Он вставляет в «Фауста» гениальный «Ракоци-марш», подъемный, зовущий к революционной борьбе. Он сочиняет для «Осуждения Фауста» очаровательный по мелодическому и инструментальному изяществу «Балет сильфов» и «Менуэт блуждающих огней», где придворная форма подверглась такой фантастической обработке, что от классического менуэта не осталось и следа. При этом, не боясь за философскую «строгость» действия, он уснастил его танцевальными ритмами, что, вероятно, побоялись бы сделать и Вагнер и Лист. Фауст, Мефистофель, Маргарита, Брандер, подвыпившие студенты, солдаты, крестьяне — все это не бестелесные видения, не метафизические абстракции, но живые люди, вылепленные с пластической рельефностью. Берлиоз предстает здесь великим реалистом; сохраняя краски для характеристики внутреннего состояния героев, он тем не менее дает увлекательную картину объективного мира и сюжетного действия «Фауста».

С громадным мастерством Берлиоз создает образы движения; в этом отношении шедевром является изображение финальной бешеной скачки Фауста и Мефистофеля в преисподнюю: черные кони, изрыгая пламя, с головокружительной быстротой мчатся сквозь темный ночной лес, ломая ветви; к их неистовому галопу примешиваются пронзительные крики ворон и филинов — ужасный смех ада, ожидающего добычу.

Структура «Осуждения Фауста» такова:

*I часть. Равнины Венгрии. Введение (Фауст).*

Хоровод крестьян (хор). Речитатив (Фауст) и венгерский марш (оркестр).

*II часть.* Север Германии. Фауст один в своем рабочем кабинете. Пасхальная песнь (хор). Фауст и Мефистофель — Погребок Ауэрбаха в Лейпциге. Хор пьяниц. Песня (Брандер), fuga (хор), речитатив (Мефистофель и хор) и песня (Мефистофель). — Леса и поля на берегу Эльбы. Ария (Мефистофель). Хор гномов и сильфов. Балет сильфов. — Финал. Хор солдат. Песенка студентов.

*III часть.* В комнате Маргариты. Уединение. — Ария (Фауст). Фауст и Мефистофель. — Маргарита. Баллада о фульском короле. — Заклинание (Мефистофель). Менуэт блуждающих огней (оркестр). Серенада (Мефистофель и хор). — Дуэт (Маргарита и Фауст). Трио (Маргарита, Фауст и Мефистофель) и хор.

*IV часть.* Романс (Маргарита). — Воззвание к природе (Фауст). — Речитатив и охота (Фауст и Мефистофель). — Скачка в бездну (Фауст, Мефистофель и хор). — Пандемониум (хор). — Небо (хор).<sup>1</sup>

## 13

Остается сказать несколько слов об операх Берлиоза.

«Я хорошо понимал, сколько я мог бы создать в области драматической музыки; однако приступить к ней было делом столь же бесполезным, сколь опасным. Прежде всего большая часть наших музыкальных театров представляет собой не что иное, как дурные места; с точки зрения музыканта, особо мерзка сейчас [Парижская] опера. Затем — я смог бы дать разбег моей мысли в этом жанре композиции только в том случае, если бы мог вообразить себя абсолютным хозяином большого театра, подобно тому как я являюсь хозяином оркестра, когда дирижирую свою симфонию. Я должен был бы располагать доброй волей решительно всех, начиная от первой певицы, первого тенора, хористов, музыкантов, танцовщиц и сотрудников, вплоть до декоратора, машинистов и режиссера. Оперный театр, как я его понимаю, есть прежде всего обширный музыкальный

---

<sup>1</sup> В изданном клавире Берлиоз дал иную группировку эпизодов, обозначив 26 номеров (в партитуре, как указано в тексте книги, — 18). — *Ред.*

инструмент; я умею на нем играть, но, чтобы я хорошо сыграл, необходимо, чтобы мне его доверили без оговорок. А этого как раз никогда не случится».

Этот характерный отрывок из «Мемуаров» Берлиоза невольно напоминает великого реформатора оперы — Рихарда Вагнера. Подобно Вагнеру, Берлиоз глубоко неудовлетворен современными ему музыкальными театрами. Как и Вагнер, Берлиоз думает о коренной реорганизации оперного театра. Но методы этой реорганизации должны быть иными, нежели «музыка будущего» байрейтского маэстро.

Историческая судьба опер Берлиоза печальна: они нашли признание много позже берлиозовских симфоний. «Бенвенуто Челлини», как известно, был освистан в 1838 году и снят после четвертого представления. Лишь четырнадцать лет спустя, в 1852 году, Лист блестящей постановкой этой оперы в Веймаре доказал, что «Бенвенуто» может с успехом идти на сцене.<sup>1</sup> Сам Берлиоз не мог примириться с парижским провалом буквально в течение всей жизни: для него это был страшный удар. Тем более что он ценил музыкальные достоинства этой оперы чрезвычайно высоко: «Я больше чем когда-либо люблю эту столь дорогую для меня партитуру «Бенвенуто», — писал он сестре в 1853 году, — самую живую, самую свежую, самую новую из всех, что я написал».

Сюжет «Бенвенуто Челлини» был почерпнут из увлекательнейших «Записок» этого замечательного ювелира и авантюриста. В эпоху романтизма «Записками» Челлини много увлекались; предприимчивый Дюма-отец выкроил из него роман («Асканио»). Текст либретто для Берлиоза сделали Огюст Барбье (известный автор «Ямбов») и Леон де Вальи: драматургически сценарий оказался не слишком удачным.

Действие происходит в Риме, во время карнавала 1532 года. Челлини хочет похитить красавицу Терезу, дочь папского хранителя казны Бальдуччи. Ему мешает соперник — ювелир Фьерамоска, фигура, блестяще предвосхищающая Бекмессера из вагнеровских «Мейстерзингеров» (на партитуру которых «Бенвенуто» оказал большое влияние). Во время буйного масленичного веселья похищение все же удается. Однако встает новое препятствие: поглощенный лю-

<sup>1</sup> Для этой постановки Берлиоз дал иную редакцию оперы: из двухактной она превратилась в четырехактную; позднее, в 1856 г., была создана новая, трехактная редакция.— *Ред.*

бовной интригой Челлини медлит с порученным папою заказом — отлить статую Персея. В заключительной сцене Челлини тем не менее создает свой шедевр; он получает прощение за совершенные проступки и руку Терезы.

На канве этого сюжета Берлиоз создает блестящую партитуру, ярко театральную, с поразительной наглядностью рисующую в оркестре сценическое действие. Чередование речитатива и ариозных мест, гибкость и выразительность интонации, мастерские вокальные ансамбли (например, в финале I акта), великолепная сцена представления уличных комедиантов (*comedia dell'arte*) с Арлекином и Полишинелем — все это сверкает подлинной гениальностью, выдумкой, остроумием и неподдельным весельем. Опере предшествует гениальная увертюра — одно из лучших инструментальных созданий Берлиоза. Смело ломая условные оперные формы, не жертвуя при этом певучестью мелодии ради речитативов, Берлиоз в «Бенвенуто» достиг того, чего тщетно добивались многие оперные реформаторы, — совпадения сценического и музыкального действия. И это — без громоздкого аппарата, без намека на тяжеловесность, с чисто романской легкостью, гибкостью и простотой. Атмосфера римского карнавала передана с неподражаемым очарованием. Увы, партер Оперы, неистово аплодировавший Мейерберу, освистал «Бенвенуто»; через двадцать с лишним лет он так же убийственно встретит «Тангейзера». Даже дружественно настроенные критики вынуждены были констатировать факт театрального провала. «Берлиоз — талант могущественный, убежденный, энергичный, страстный, следующий своей дорогой, мало беспокоящийся о том, что копошится ниже его музыки. . . Но что поделаешь с партером, который смеется в лицо Вашей поэме? . . .» — писал Жюль Жанен.

Отсюда длительный отказ Берлиоза от театральной музыки. Лишь через 25 лет он принес в театр партитуру «Троянцев».

«Троянцы» распадаются на две части (и исполнять их следует в два вечера). Первая, трехактная, повествует о взятии Трои; в финальном акте на улицах города Приама, при зареве пожара, происходит резня. Во второй части в пятиактных «Троянцах в Карфагене» рассказывается история трагической любви карфагенской царицы Дидоны к спасаемому из Трои Энею, будущему легендар-

ному основателю италийского царства. Одна за другой проходят сцены: рассказ Энея о странствованиях, зарождение страсти Дидоны, охота и гроза (изображенные в замечательной «Симфонии с пантомимой», служащей 2-й картиной II акта «Троянцев в Карфагене»), грот, где укрылись от бури Дидона и Эней и где происходит сцена любви. Затем — сознание исторической миссии неудержимо влечет Энея прочь от карфагенских гаваней и объятий Дидоны; он отплывает в Италию. Последний акт — потрясающая сцена самоубийства Дидоны: под злое пение жреческих хоров она пронзает себя мечом на воздвигнутом на берегу моря царственном погребальном костре.

Все это по музыке далеко от языка «Фантастической симфонии» или «Гарольда». Берлиоз возвращается к Глюку и Спонтини. Правда, Берлиоз не отказывается и от новейшей лейтмотивной системы: таков основной мотив, проходящий сквозь обе части «Троянцев», — мотив троянского марша. Громадная роль отведена пантомиме (в духе уже упоминавшейся «гипокритической пантомимы» Лесюэра). Быть может, по формальному мастерству и изобилию поистине гениальных деталей «Троянцы» — одно из совершеннейших созданий Берлиоза: поразительный вечерний септет II акта «Троянцев в Карфагене», например, может быть отнесен к высшим образцам мировой вокальной музыки. Однако той громадной эмоциональной силы, которая заложена в первых симфониях Берлиоза, мы не найдем в этих прекрасных и несколько холодных, подлинно классических страницах. «Троянцам», вероятно, еще надолго, если не навсегда, суждено оставаться произведением для немногих знатоков.

В миниатюрной опере *«Беатриче и Бенедикт»* Берлиоз обработал изящную итальянскую комедию Шекспира. Подлинное заглавие пьесы «Много шуму из ничего» было отброшено, дабы не дать пищу для злых острот, обычных по адресу Берлиоза. Местами шекспировский диалог оставлен в неприкосновенности. Либретто делал сам композитор, и первые наброски его относятся еще к 1833 году. Изысканная ритмика, прекрасные танцевальные номера (чудесная сицилиана I акта), гротескная фигура музыкального маэстро Сомароне, введенная самим Берлиозом, двое своеобразных влюбленных, не желающих открыться друг другу — все это очень удалось Берлиозу, но — повторяем — в плане

изящной миниатюры. Вокальные номера очень интересны, — например, прекрасный дуэт в финале I акта, о котором Гуно после премьеры оперы в Баден-Бадене в 1862 году восторженно писал: «это законченный пример того, как тишина вечера и спокойствие природы могут ниспослать в душу мечтательное и нежное состояние. Это абсолютно прекрасно и совершенно. . .». По-видимому, даже в шестидесятилетнем возрасте, после бурной и трагической жизни, Берлиоз все же не утратил свежести мысли и непосредственности вдохновения. «Беатриче и Бенедикт» — настоящий маленький шедевр.

В заключение упомянем еще об одном произведении позднего Берлиоза, хотя и не принадлежащем к жанру оперы. Это — триптих «*Детство Христа*» (1854). Несмотря на евангельский сюжет, по существу это совсем не религиозное произведение; скорее — ряд библейских ландшафтов и идиллических картин. В I части, озаглавленной «Сон Ирода», преобладают шекспировски мрачные тона. Ночь. Зловещее молчание. Спят узенькие улицы Иерусалима. Откуда-то слышен шум шагов. Это — ночной патруль римских легионеров. Пиццикато контрабасов, затем виолончелей; позже присоединяются другие голоса оркестра. Время от времени — сигнал валторны и приглушенный стук литавр. Шаги патруля долго еще глухо отдаются на ночных мостовых, пока наконец не стихают где-то вдалеке. Опять ночь, молчание, спящая тишина. . . Трудно передать настроение ночного города и шествие освещаемого факелами дозора с большим мастерством, нежели это сделал Берлиоз. Это — одна из самых замечательных его страниц.

Ночной патруль — введение в трагическую сцену бессоницы и злых предчувствий жестокого иудейского тетрарха Ирода. Его терзают галлюцинации. Появляются волхвы. В молчании оркестра зловеще звучит протяжная нота закрытой валторны. Начинается мрачная сцена волхования, с заклинанием духов. В музыке — согласно магической формуле — все время чередуются такты счетом на три и на четыре. Дикая, исступленная пляска. Наконец слово найдено: Ирода ждет беда от новорожденного младенца. Ирод приказывает начать поголовное избиение только что родившихся детей.

Далее следуют буколические сцены в нежных оркестровых тонах. В «Бегстве в Египет», в «Прибытии в Саис»

слышатся отзвуки Глюка или «Волшебной флейты» Моцарта. С помощью небольшого оркестра Берлиоз находит восхитительные звучности. Иногда оркестр смолкает: вводится пасторальное трио для двух флейт и арфы. Оратория кончается идиллией.

Многие критики, пораженные простотой музыки Берлиоза и полным отсутствием «вулканических» эффектов и романтической необузданности, заговорили о том, что Берлиоз изменил себе. «Нет ничего менее обоснованного, нежели это мнение, — отвечал сам композитор, — сюжет естественно привел меня к нежной и наивной музыке. . . Я бы написал «Детство Христа» в такой манере и двадцать лет тому назад».

#### 14

Наш очерк закончен. Тему о Берлиозе нам далеко не удалось исчерпать. Остался нерассмотренным ряд произведений Берлиоза — в том числе гениальный Реквием с его «апокалипсическими» звучностями. Впрочем, нашей целью был отнюдь не исчерпывающий анализ всех сочинений великого французского композитора, а всего лишь общая характеристика дела его жизни.

Дело это не прошло бесследно. Берлиоз — этот «гигантский соловей, этот жаворонок величиной с орла», по крылатому слову Гейне, этот непоследовательный «барабанщик революции» (как не был последователем и сам Гейне — друг Берлиоза и во многом родственная ему натура), — Берлиоз оказал огромное влияние на всю последующую историю музыки.

Сам Берлиоз еще со времени молодости видит свое жизненное назначение в том, чтобы «внедрить в искусство музыки гений и могущество Шекспира». Трудно сказать, насколько удалась Берлиозу поистине титаническая задача «шекспиризации музыки»: речь идет, разумеется, не о простой разработке шекспировских сюжетов и тем, но о достижении в музыке глубины и реализма образов, приближающихся к потрясающему реалистическому богатству Шекспира. Конечно, у Берлиоза не было цельности шекспировского гения: в нем слишком много лирики, романтической «болезни века» — неврастении, слишком много раздвоенности и внутренней надорванности, слишком много, наконец, воображения, порой заслоняющего реальность. Прав

Гейне: это не орел, а «жаворонок величиной с орла», у которого за внешним титанизмом скрывалась больная, до муки чувствительная, трепетная лирическая душа.

Так или иначе, Берлиоз — фигура первой величины. Он открыл для музыки новые горизонты, сблизил ее с литературой, живописью, философией, создал новый жанр симфонического романа, реорганизовал симфонический оркестр. Больше чем кто-либо чужд он формального или «гастрономического» подхода к музыке. Его симфонии волнуют прежде всего как создания пытливого и ищущей выхода мысли; это всегда «трагедии мировоззрения», написанные с исключительной искренностью.<sup>1</sup> Этому никоим образом не противоречит наличие в них некоторых элементов театрального пафоса: они есть и у Гюго, и у многих других романиков 1830-х годов, но это не умаляет подлинности их чувств. Гипербола — обычная романтическая манера выражения. Поэтика гиперболы и антитезы свойственна была, конечно, и молодому Берлиозу.

Есть еще одна драгоценная особенность гения Берлиоза: это абсолютная, доходящая до фанатизма, музыкальная честность. За всю жизнь Берлиоз не написал ни одной ноты, в необходимость которой он не верил, и ни на шаг не уклонился от того, что он считал своим художественным исповеданием веры. Ни легкий успех, ни овадии, ни полные сборы, ни репутация любимца салонов его не соблазняли: «для успеха» он не сочинил ни одного такта. «Стоик искусства», — так назвал его Теофиль Готье в своей «Истории романтизма». «Никто не питал к искусству более абсолютной преданности и не посвятил ему столь полно жизнь. В это время колебаний, скептицизма, уступок другим, пренебрежения к самому себе, поисков успеха с помощью всевозможных средств Берлиоз ни одно мгновение не внимал тому трусливому соблазнителю, который наклоняется — в дурные часы — к креслу артиста и нашептывает ему на ухо благоразумные советы. Его вера не терпела никаких покушений, и даже в самые печальные дни, несмотря на равнодушие, несмотря на издевательство, несмотря на бедность, ему никогда не приходила в голову мысль купить

---

<sup>1</sup> То, что симфонии Берлиоза принадлежат к «трагедиям мировоззрения» («Weltanschauungstragik») между прочим, правильно подметил Иоганнес Фолькельт в своей объемистой «Aesthetik des Tragischen». II Auflage. München, 1906.

славу вульгарной мелодией... Вопреки всему он остался верен своему пониманию искусства. И если можно еще спорить, был ли он великим гением (Готье писал эти строки в 1870 г.—И. С.),—никто не посмеет отрицать, что он обладал великим характером».

История решила спор. Берлиоз умер в нужде, забытым и непонятым: ныне он признан величайшим гением французской музыки и одним из крупнейших композиторов мира. За последние годы его все чаще исполняют в Советском Союзе. Место Берлиоза, гениального новатора и подлинного революционера в музыке,— в первых рядах того музыкального наследия, которое входит неотъемлемой частью в советскую музыкальную культуру. Ибо у Берлиоза есть что сказать советскому слушателю и есть чему поучить советского композитора.

### СПИСОК СОЧИНЕНИЙ БЕРЛИОЗА

1815—1819. Романсы с аккомпанементом гитары.

1816. Два квинтета для струнных инструментов, флейты и валторны (уничтожены).— Романсы на текст «Эстеллы» Флориана.

1822. «Арабский скакун» — кантата для баса с оркестром на текст Мильвуа.

1823. «Эстелла», набросок оперы на текст Жероно по Флориану.— Сцена для баса с оркестром к драме Сорена «Веверлей, или Игрок». — «Переход через Красное море», оратория (уничтожена).

1821—1827. «Торжественная месса», исполнена 10 июля 1825 г. в церкви св. Рока и 22 ноября 1827 г. в церкви св. Евстафия в Париже.

1825—1826. «Греческая революция», героическая сцена с хором на текст Эмбера Феррана. Первое исполнение в Париже 26 мая 1828 г.— «Изгнанный горец», элегическая песнь для двух голосов в сопровождении арфы или ф-п. на текст А. Дюбуа.— «Ты, что любила меня», романс на текст А. Дюбуа.— «Дружба, вернись в свои права», романс.— «Свободный канон в квинту» для двух голосов в сопровождении ф-п.

1826. «Ревнивый мавр», романс.— «Плачь, бедняжка Колетта», романс для двух голосов в сопровождении ф-п. на текст Буржери.

1827. «Рыбак», баллада по Гёте А. Дюбуа. Включена в «Мелио». — «Смерть Орфея», лирическая сцена. Сочинена для конкурса в консерватории. Исполнена в первый раз 26 мая 1828 г. Священный марш волшебников (магов).

1827—1828. Увертюра «Веверлей». Первое исполнение 26 мая 1828 г. Напечатана как ор. 1.— Увертюра «Тайные судьбы». Первое исполнение тогда же. Напечатана как ор. 3.

1828. «Эрминия и Танкред», сцена из «Освобожденного Иерусалима» Тассо для двух голосов с оркестром. 2-я премия консерватории.— Восемь сцен из «Фауста» по Гёте. Впоследствии использованы для «Осуждения Фауста».

1829. «Балет теней» для хора и ф-п. Напечатан в 1830 г. как ор. 2.—«Клеопатра после битвы при Акциуме», кантата для консерватории.—«9 ирландских мелодий» для одного и двух голосов с ф-п. на тексты Томаса Мура: 1) «Заход солнца», 2) «Елена», 3) «Волшебная песнь», 4) «Прекрасная путешественница», 5) «Застольная песнь», 6) «Священная песнь», 7) «Рождение арфы», 8) «Прощание Бесси», 9) «Элегия».

1830. Фантастическая симфония в пяти частях. Первое исполнение в Париже 5 декабря 1830 г.; второе — в переработанном виде — 9 декабря 1832 г. совместно с «Лелио». Опубликована как ор. 14.—«Песня разбойников». Включена в «Лелио». «Последняя ночь Сарданапала».—Кантата для оркестра. Увенчана Римской премией. Первое исполнение 30 октября 1830 г.—«Марсельеза» Руже де Лилля — обработка для большого оркестра и двойного хора.—Драматическая фантазия на тему «Бури» Шекспира для хора, оркестра и ф-п. Исполнена 7 ноября 1830 г. в парижском театре Гранд-опера. Позже включена в «Лелио».

1831. Увертюра к «Корсару» (сочинена в Риме). Впоследствии заново переработана, ор. 21.—Увертюра к «Королю Лиру» (сочинена в Риме и в Ницце).—«Песнь счастья», включена в «Лелио». Издана в 1835 г.—«Религиозное размышление» по Муру для шестиголосного хора (сочинено в Риме).—«Tristia» № 1, ор. 18.

1831—1832. Увертюра «Роб-Рой». Исполнена впервые в концерте консерватории 14 апреля 1833 г.—«Лелио, или Возвращение к жизни», лирическая монодрама для соло, хора и оркестра.—Вторая часть «Эпизода из жизни артиста» (окончание «Фантастической симфонии»). Первое исполнение в Париже 9 декабря 1832 г.

1832. «Пленница» по Виктору Гюго для контральто или меццо-сопрано с оркестром, ор. 12.

1834. «Сара-купальщица» по Виктору Гюго для четырех мужских голосов; исполнена 9 ноября 1834 г. Переработана для трех хоров с оркестром, ор. 11.—«Гарольд в Италии», симфония в четырех частях для альта соло с оркестром, ор. 6. Первое исполнение в Париже 23 ноября 1834 г.—«Молодой бретонский пастух» для голоса и ф-п. в сопровождении валторны *ad libitum* — «Романс» на текст Беранже.—«Я верю в вас, романс на текст Герена.—«Пятое мая» (на смерть Наполеона), кантата для баса и хора, текст Беранже. Исполнена 22 ноября 1835 г.

1834—1837. «Бенвенуто Челлини», опера в двух актах (существуют также позднейшие редакции в четырех актах, 1852, и в трех актах, 1856), текст де Вальи и Барбье. Первое исполнение в парижском театре Гранд-опера 10 сентября 1838 г.

1837. Реквием. Первое исполнение в соборе Инвалидов 5 декабря 1837 г., ор. 5.

1839. «Мечта» и «Каприз», романсы для скрипки с оркестром, ор. 8.—«Ромео и Джульетта», драматическая симфония для хора, солистов и оркестра, текст по Шекспиру Э. Дешама. Первое исполнение в Париже 24 ноября 1839 г., ор. 17.

1840. «Траурно-триумфальная симфония» в трех частях (Траурный марш. Надгробная речь. Апофеоз). Первое исполнение при освящении колонны памяти жертв Июльской революции 28 июля 1840 г., ор. 15.—«Летние ночи», 6 мелодий на тексты Готье для

голоса и ф-п. (или оркестра). Наброски относятся к 1836 г. («Вилланелла». «Призраки розы». «На лагунах». «Разлука». «На кладбище». «Неведомый остров»).—Речитативы к опере Вебера «Фрейшюц» для возобновления оперы 7 июня 1841 г. в парижском театре Гранд-опера.—«Приглашение к танцу» Вебера, оркестровано в качестве вставного балета для того же возобновления оперы «Фрейшюц».

1841—1847. «Кровавая монахиня», неоконченная опера.

1843. «Римский карнавал», вторая увертюра к опере «Бенvenuto Челлини», ор. 9. Первое исполнение 3 февраля 1844 г.—«Вокальный гимн». Впоследствии переложен для шести саксофонов.

1844. «Гимн Франции» на текст Барбье. Исполнен 1 августа 1844 г. в парижском Дворце индустрии.—«Прекрасная Изабо» на текст Дюма, для меццо-сопрано и ф-п (хор *ad libitum*).

1845. «Марокканский марш». Исполнен в апреле 1845 г. в Олимпийском цирке.—«Датский охотник», мелодия для баритона.—«Заида», болеро на текст Бовуара.—«Деревенская серенада Мадонне», Гимн и Токката для гармониума.

1846. «Железнодорожная песнь» на текст Жюль Жанена для хора с тенором соло; исполнена 14 июня 1846 г. в Лилле при освящении Северной ж. д.—«Ракоди-марш», исполнен в начале 1846 г. в Будапеште; включен в «Осуждение Фауста».—«Осуждение Фауста», драматическая легенда в четырех частях. Текст по переводу Гётева «Фауста» Жерара де Нерваля, ор. 24. Первое исполнение в парижской Комической опере 6 декабря 1846 г.

1847. «Смерть Офелии», баллада по Шекспиру Э. Легуве для сопрано или тенора с ф-п. Впоследствии переработана для женского хора.—«Tristia» № 2, ор. 18—Похоронный марш для последней сцены «Гамлета» для оркестра и хора.—«Tristia» № 3, ор. 18.

1848—1849. «Цветы ландов» — пять мелодий для одного и двух голосов и хора с ф-п., ор. 13 («Утро». «Птичка». «Западня». «Бретонский пастушок». «Бретонская песнь»).—«Листки из альбома», 6 песен для голоса и ф-п., ор. 19 (Заида. «Поля». «Железнодорожная песнь». «Утренняя молитва». «Прекрасная Изабо». «Датский охотник»).

1850. «Марш франков» для двойного хора с оркестром. Первое исполнение в Париже 25 марта 1851 г.—«Vox populi» («Глас народа»), два хора с оркестром, ор. 20 («Угроза франков». «Гимн Франции»).—«Бегство в Египет», мистерия для соло, хора и оркестра. Исполнена 1 декабря 1850 г. в Лейпциге. Включена в «Детство Христа».—«Pater noster» и «Adogamus». «Два четырехчастных хора a cappella. Исполнены 28 января 1851 г. в Филармоническом обществе.—«Tristia», три хора с оркестром, ор. 18 («Религиозное размышление». «Смерть Офелии». Траурный марш для последней сцены «Гамлета»).—«Лесной царь» Шуберта, оркестровка.

1854. Оратория «Детство Христа» в трех частях («Сон Ирода». «Бегство в Египет». «Прибытие в Санс»), ор. 25. Первое исполнение 10 декабря 1854 г.—«Te Deum» для трех хоров с оркестром и органом, ор. 22. Первое исполнение в Париже в церкви св. Евстафия 30 апреля 1855 г.

1855. «Императорская кантата» для двух хоров и большого оркестра, ор. 26. Исполнена 15 ноября 1855 г. в парижском Дворце индустрии.

1856—1858. «Троянцы», лирическая поэма в двух частях: 1) «Взятие Трои» (в трех актах). 2) «Троянцы в Карфагене» (в пяти актах с прологом). Текст композитора. Вторая часть была поставлена 4 ноября 1863 г. в Лирическом театре в Париже. Полностью «Троянцы» поставлены впервые Феликсом Моттлем в Карлсруэ 6 и 7 декабря 1890 г.

1859. «Радость любви», романс Мартини, инструментовка для малого оркестра.— «Орфей» Глюка, обработка для Лирического театра.

1860—1861. «Всемирный храм», кантата на текст Бодена для двойного хора и органа. Написана для Международного фестиваля в Лондоне, ор. 28.

1861. «Альцеста» Глюка, обработка для парижского театра Гранд-опера. Гимн для освящения новой скинии, для трехголосного хора.

1860—1862. «Беатриче и Бенедикт», комическая опера в двух актах, по комедии Шекспира «Много шума из ничего». Текст Плуве и композитора. Написана для открытия театра в Баден-Бадене 9 августа 1862 г. Веймарская премьера 10 апреля 1863 г.

#### ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ БЕРЛИОЗА

1. «Voyage musical en Allemagne et en Italie», 2, vol. Paris, 1844.

2. «Traité de l'instrumentation suivi de la théorie du chef d'orchestre». Paris 1844 et 1856.

3. «Les soirées de l'orchestre» 2 vol. Paris, 1852.

4. «Les grotesques de la musique». Paris, 1859.

5. «A travers chants». Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. Paris, 1863.

6. «Mémoires», 2 vol. Paris, 1817. Русский перевод Гектор Берлиоз. Мемуары. Перевод с французского А. В. Оссовского, СПб, 1896.

7. Ряд сборников писем — к Эмберу Феррану, к княгине Сайн-Витгенштейн и др.

#### «МОРЯК-СКИТАЛЕЦ» ВАГНЕРА

##### 1

«Драматическая баллада» — так определил сам автор тот жанр, к которому принадлежит «Моряк-скиталец» («Летучий голландец»).

Старинная морская легенда положена в основу этой романтической оперы. Корни ее, по-видимому, восходят к эпохе «великих открытий», конквистадоров и первых ко-

лонияльных экспедиций. Впрочем, литературную ее фиксацию мы встречаем впервые в XIX столетии — в английской мелодраме Фицбалля, шедшей в Лондоне в 1827 году, в известном романе капитана Мариетта (1839) и т. д.

Вагнер наталкивается на легенду о моряке-скитальце у Гейне. Отправной точкой для него служит следующий пассаж из «Воспоминаний господина фон Шнабелевопского»:

«Предание о летучем голландце — это история околдованного корабля, который никогда не может достичь гавани и с незапамятных уже времен носится по морю. Если он встретится с другим судном, то некоторые моряки из таинственного экипажа подъезжают к нему на лодке и покорнейше просят захватить с собой пакет с письмами. Письма эти должны быть накрепко прибиты к мачте, иначе с кораблем приключится несчастье, особенно же если на борту судна нет библии, а на фок-мачте — подковы. Письма всегда адресованы людям, которых никто не знает и которые давным-давно умерли, так что иногда случается, что кто-либо получает любовное письмо, отправленное его бабушке, которая уже больше сотни лет покоится на кладбище. Этот деревянный призрак, этот страшный корабль носит имя своего капитана-голландца, который некогда поклялся всеми дьяволами, что он обогнет мыс, название которого я запомнил, вопреки жесточайшему урагану, хотя бы ему пришлось носиться под парусами вплоть до страшного суда. Дьявол поймал его на слове, и голландец должен скитаться по морю до самого второго пришествия, если только его не освободит от заклятия женская верность». Эту последнюю черту, по-видимому, присочинил к легенде сам Гейне.

«Ночью, — продолжает поэт, — я внезапно увидел большой корабль с поднятыми кроваво-красными парусами; он казался темным великаном в широком багровом плаще. Был ли то Летучий голландец?»

С рассказом Гейне Вагнер познакомился еще в Риге, летом 1838 года. «Этот сюжет привел меня в восторг, — пишет он, — и неизгладимо запечатлелся в душе; но во мне не было еще необходимых для его воспроизведения сил». Вскоре, однако, литературная традиция скрещивается с личным опытом. Вагнер бежит из Риги, где он занимал скромный пост капельмейстера, в Париж. Бежит, спасаясь от многочисленных кредиторов, угрожающих долговой тюрьмой, тайком — при помощи местечковых контрабандистов —

переходит границу и в маленькой восточно-прусской гавани Пиллау садится на парусное судно, чтобы плыть морем до Лондона. Путешествие длится три недели; на море бушует шторм; утлый парусник не приспособлен для перевозки пассажиров; о комфорте нет и речи; спасаясь от бури, судно укрывается в одном из норвежских фиордов. Перипетии морского путешествия производят на Вагнера потрясающее впечатление; из уст матросов парусника — бывалых «морских волков» — он вновь слышит предание о призрачном корабле и о загадочном голландском капитане. Контуры будущей оперы внезапно проступают с поразительной отчетливостью. В 1840 году драма набросана, в 1841 — закончена. «Я начал с хора матросов, и песни за прялкой, — пишет Вагнер в автобиографическом эскизе. — Все мне стремительно удавалось, и я громко ликовал от радостного внутреннего сознания, что я еще музыкант. В семь недель была сочинена вся опера. К концу этого времени меня вновь начали одолевать самые тягостные заботы о существовании; прошло целых два месяца, пока я наконец смог написать к уже законченной опере увертюру, хотя я и носил ее почти готовой в голове». Премьера оперы состоялась под управлением самого Вагнера 2 января 1843 года в дрезденском Королевском театре. В роли Сенты выступила великая трагическая певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент.

## 2

В одной из ранних статей, написанной в Париже (1842) и посвященной разбору оперы Галеви «Королева Кипра», Вагнер приступает к развитию мысли, которая позже займет выдающееся место во всем его музыкально-философском мировоззрении: совершенное оперное произведение возможно лишь при условии соединения поэта и композитора в одном лице.

Эту идею Вагнера иные комментаторы склонны были понимать упрощенно: композитор-де сам должен сочинять свои либретто. Вагнер же говорит о другом: не о либретто, имеющем служебное назначение относительно будущей оперы, но о подлинной поэтической драме, принадлежащей большой литературе, хотя и требующей дальнейшего музыкального оформления. И если в предшествующей опере — «Риенци» — Вагнер все-таки был в большей мере либрет-

тистом, инсценирующим роман Бульвер-Литтона и перекраивающим его в помпезную «большую оперу», то в «Морякескитальде» он выступает с самостоятельной поэтико-драматической концепцией.

Прежде всего, по сравнению с легендой и вариантом Гейне, Вагнер осложняет и углубляет образ таинственного голландца. Это — не просто лихой капитан, который попадает дьяволу в сети за фанфаронскую браваду, подкрепленную изрядной порцией сногсшибательных морских ругательств. Голландец Вагнера скорее сродни Одиссею, или «вечному жиду» — Агасферу, или байроновскому Манфреду. Чем вызвано страшное проклятие — так и остается до конца не разъясненным. Это окружает его ореолом тайны. С жуткой эффектностью подготовлено его первое появление: среди неистово бушующих волн, на горизонте, при вспышках прорезающих мглу молний виден корабль, несущийся к береговым рифам с фантазмагорической быстротой. Молча, без обычных песен и возгласов, совершаются приготовления к высадке: медленными шагами выходит на берег призрачно-бледный капитан, закутанный в темный плащ, с чертами лица, искаженными усталостью и отчаянием. Следует большой трагический монолог. Тот, кого мы готовы были принять за ночной мираж, оказывается глупо-страдающим человеком.

Голландец стал хронологически первым действительно трагическим героем Вагнера. Ибо, если отвлечься от всей романтической аппаратуры — ревущего океана, сверкающих молний, пушечных выстрелов, угрюмых скал и развеваемых ураганом черных плащей, — перед нами один из вариантов «молодого человека XIX столетия», одержимого «мировой скорбью». Летучий голландец — романтическое выражение трагедии мелкобуржуазного интеллигента-художника, бездомного, гонимого непризнанием и нуждой, скитающегося по европейским столицам в тщетных поисках родины. Проблему рокового и двусмысленного положения художника в капиталистическом мире Вагнер ставил на разные лады — и в теоретических работах, и в памфлетах, и в музыкальном творчестве. Автобиографические черты (и в то же время типологические черты «трагедии художника») проступают в «Голландце» совершенно отчетливо. Сам Вагнер писал, сравнивая «Риенци» и «Морякескитальца», что в промежуток времени между сочинением этих двух опер с автором произошло нечто значительное. Пребывание

в Париже углубило психологический кризис Вагнера. «Моряк-скиталец» полон зловещих и мрачных страниц. Правда, это еще далеко не законченное мировоззрение; впереди еще предстоят революционные схватки, дрезденские баррикады и судьба политического эмигранта. Пессимизм «Голландца» — это скорее пессимизм юношеских «бури и натиска», и в известной мере прав немецкий музыкальный критик Макс Граф, когда он проводит параллель между «Моряком-скитальцем» и «Вертером» Гёте.<sup>1</sup> Впрочем, сходство этих произведений лежит отнюдь не в плоскости общей идеи или развертывания сюжета, но скорее в общей психологической тональности.

### 3

«Моряк-скиталец» интересен и в другом отношении: в нем впервые выступает идея искупления, которой в дальнейшем творчестве Вагнера суждено будет занять центральное место. Желанная и недоступная смерть для голландца наступит лишь тогда, когда его проклятие будет искуплено любовью женщины, приносящей себя в жертву. Миссию искупительницы принимает на себя дочь норвежского моряка Даланда — Сента: в заключительной сцене оперы она бросается со скалы в море — и в ту же минуту погружается на дно заколдованный корабль со всем экипажем; «пытке бессмертием» наступает конец.

Баллада Сенты о летучем голландце становится центром действия и зерном всей оперы. Сента полна предчувствий; она подолгу всматривается в портрет чернобородого незнакомца в плаще, висящий на стене в комнате отца (прием, заимствованный Вагнером у представителей так называемой «драмы рока» — «Schicksalsdrama»: Захариаса Вернера, Гувальда, Мюльнера и др., в чьих трагедиях фигурируют всевозможные «роковые предметы»). Драматизм усиливается с появлением Эрика — жениха Сенты, персонажа, неизвестного легенде и введенного Вагнером для создания трагического конфликта. Эрик рассказывает вещий сон, где фигурирует незнакомец с портрета. Экзальтированная Сента доходит чуть ли не до полной галлюцинации. Внезапно раскрывается дверь: входят Даланд и голландец — оригинал таинственного портрета, его живой двойник...

<sup>1</sup> Max Graf, Wagner-Probleme, 1900.

Вся эта фантастика, ведущая поэтическое начало от романтических баллад Бюргера, Уланда и их английских параллелей, от выше упоминавшихся «драм рока», а музыкальное — от опер Вебера и Маршнера (особенно от «Ганса Гейлинга»), от замечательных, у нас далеко не оцененных баллад Лёве, — уживается у Вагнера с известными элементами реализма. В любопытных «Замечаниях по поводу исполнения оперы „Летучий голландец“», характерно обрисовывающих Вагнера как режиссера, композитор всячески подчеркивает необходимость реалистического изображения не только природы — океана, движущегося корабля (давая при этом технические указания декоратору и машинисту), но и героев оперы. В отношении наиболее трудной роли — Сенты он предостерегает: «Никоим образом не изображать мечтательное существо в духе модернистической, болезненной сентиментальности! Напротив, Сента — коренная уроженка Севера и при всей своей кажущейся сентиментальности сплошь наивна. Именно на такую наивную девушку, со всем своеобразием ее северной природы, баллада о летучем голландце и портрет бледного моряка могут произвести столь сильное впечатление, чтобы внушить мысль об искуплении проклятого героя». И дальше Вагнер распространяется об особой восприимчивости норвежских девушек, желая тщательно мотивировать с точки зрения этнической психологии поведение Сенты. Поэтому вряд ли композитор присоединился бы к мнению тех комментаторов, которые видят в Сенте лишь воплощение принципа «вечно женственного» вроде Гретхен из II части «Фауста», а в диалоге ее с Эриком — столкновение «идеального сострадания» с «эгоистической реальностью мира».

Однако и реалистические тенденции Вагнера в «Моряке-скитальце» не следует переоценивать. Непрерывное балансирование между фантастикой и действительностью, миром иллюзорным и миром реальным характеризует не только Вагнера начала 40-х годов, но и его музыкальных предшественников; Гофмана, Вебера, Шпора, Маршнера. Выйти на дорогу большого реалистического искусства немецкая опера первой половины XIX века не смогла, как не смогла и немецкая литература стать на путь реалистического романа в духе Бальзака или «Мадам Бовари» Флобера. Вот почему и в «Моряке-скитальце» преобладает романтическая раздвоенность: Сента находится на полпути между простой крестьянской девушкой и экзотической

визионеркой, одаренной мистическим прозрением; сам «летучий голландец» — на полпути между Агасфером или байроновским Каином и стандартным героем приключенческого морского романа. И лишь Даланд — не вполне удавшаяся бытовая (впрочем, отнюдь не комическая, как трактуют иногда исполнители) фигура старого моряка — отца Сенты, чересчур поспешно сватающего свою дочь за богатого незнакомца, — да эпизодические типажи норвежских матросов Даландова экипажа замышлялись автором целиком в реалистических тонах. Что касается Эрика, то, по вагнеровской ремарке, он менее всего «сентиментальный пискун» или рутинный лирический тенор; автор даже советует выпустить из его партии несколько мест (например, заключительную каденцию из каватины III акта), если они будут способствовать слащавому исполнению роли; однако нельзя отрицать, что Эрик — достаточно традиционная фигура в довагнеровской немецкой опере: вспомним веберовского Макса или охотника Конрада из «Ганса Гейлинга» Маршнера.

#### 4

И тем не менее, несмотря на раздвоенность общей концепции, на романтическую бутафорию, на явственные следы влияний предшествующей немецкой оперы, на ряд штампованных мест, на риторику, временами подменяющую трагический пафос, «Моряк-скиталец» является громадным шагом вперед в истории становления вагнеровской музыкальной драмы. От «Риенци» его отделяет если не пропасть, то, во всяком случае, серьезная дистанция. В нем есть единство музыкального замысла. Если песню рулевого, песнь за прялкой, каватину Эрика и можно еще рассматривать как некие оперные «номера», хотя и включенные в музыкально-драматическую ткань оперы, то баллада Сенты есть ее подлинный стержень. «В этом отрывке, — пишет Вагнер, — я бессознательно заложил тематическое зерно всей музыки оперы: это был мой творческий эскиз всей драмы, как она вырисовывалась в моей душе, и, когда я должен был озглавить готовую работу, я был не прочь назвать ее „драматической балладой“».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Не надо забывать, что первоначальный замысел «Моряка-скитальца» предполагал еще большую композиционную цельность: речь шла об одноактной опере с двумя интермедиями.

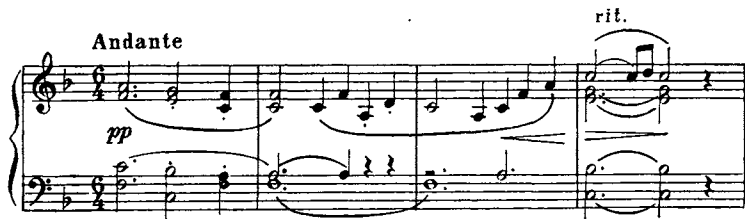
Оперу предваряет широко задуманная драматическая увертюра, ныне одна из популярных концертных вещей. Лист в своем превосходном разборе «Летучего голландца» («Dramaturgische Blätter, 2-я часть») по праву называет эту увертюру подлинной «инструментальной драмой». Центральный музыкальный образ увертюры — бушующий океан, по которому игрушкой ветров носится корабль-привидение. Поэтика моря всегда привлекала композиторов-романтиков: лучшие примеры тому — элегические пейзажи «Фингаловой пещеры» и «Шотландской симфонии» Мендельсона. Увертюра «Моряка-скитальца» выдержана в тонах «бури и на-



тиска»; океан ревет и неистовствует; в валторнах и фаготах трагически звучит тема проклятия, интонирующая преимущественно тонику и доминанту. Ей сопутствует тремоло



скрипок в высоком регистре, к которому на шестом такте присоединяются хроматические пассажи альтов и виолончелей. У медных инструментов преобладают тревожные сигналы. Основному мотиву противопоставлена мелодия



Сенты (английский рожок, валторна), соответствующая одной из фраз баллады II акта. Вновь воцаряется основной

темп с характеристикой бури и проклятия; у скрипок, флейт и гобоев слышны интонации большой и сумрачной арии — монолога голландца из I акта. После большого нагнетания звучности, когда вновь возникает образ мчащегося по волнам призрачного корабля, — как контраст звучит веселая морская песенка. Еще раз возникает картина шторма, последние трагические перипетии в оркестре — и увертюра заканчивается апофеозом мотива баллады об искуплении.

Несмотря на кажущуюся разорванность, увертюра является одной из высших точек музыкального действия оперы. Кульминационные пункты есть и в каждом акте: в I — мрачный монолог-ария голландца; во II — баллада Сенты и развернутый дуэт; в III — ярчайший контраст оживленного хора подвыпивших людей Даланда и мертвой тишины на корабле голландского капитана, за которой следует странный демонический хор, немного в стиле гротеска Берлиоза, заканчивающийся сатаническим хохотом экипажа призраков. Вместе с тем в опере встречается много неудачных мест: временами теряется драматическая напряженность (например, финал II акта, действующий после предшествующего дуэта расхолаживающе); есть пустоты и провалы; многое эскизно намечено. (Не следует забывать и о двадцатисемилетнем возрасте композитора; тем более, что — в отличие от Моцарта или Берлиоза — музыкальный гений Вагнера формируется довольно медленно.)

«Моряк-скиталец» в целом не принадлежит к числу наиболее излюбленных опер Вагнера. В известной мере это справедливо: в сравнении с «Тристаном» или «Гибелью богов» он может показаться примитивным, романтически-выспренным, декоративно-мелодраматичным, порою даже аляповатым. Ортодоксальные вагнерианцы обычно ставят ему в вину «оперность». Вагнер-де не реализовал в нем того идеала музыкальной драмы, которому впоследствии суждено будет раз навсегда ликвидировать всяческую оперную условность и который воплотился в «Кольце Нибелунга». Именно по этим соображениям несколько недооценивают «Моряк-скиталеца» многие из правоверных байрейтского круга. Однако подобная точка зрения в настоящее время все более теряет убедительность. Ибо, после того как рассеялся байрейтский гипноз, стало ясно, что Вагнер отнюдь не ликвидировал оперные условности; в лучшем случае он несколько

подновил их. Разве не остались в тетралогии всевозможные передевания, русалки, вешие пряжи-норны, бутафорский дракон, волшебные напитки и магические заклинания, охотничьи приключения, клятвы о кровном братстве и романтические убийства, трескучие монологи и бесконечные экспозиции «валгалльских дразг», которые вывели из себя Чайковского в бытность его в Байрейте?

С этой точки зрения, «Моряк-скиталец» неожиданно выигрывает: театральность в нем более неподдельна, сконцентрирована, красочна: контрасты более драматичны, действие более стремительно, нежели в том же «Кольце Нибелунга». В «Голландце» нет утомительных и запутанных повествований, где в сотый раз рассказывается то, что давным-давно известно слушателю, но неизвестно кому-либо из действующих лиц, вроде рассказа Логе Вотану о похищении рейнского золота, которое зрители только что сами видели и о чем позже вновь будет рассказывать Вотан Брунгильде. В «Голландце» нет казуистических договоров, так усложняющих композицию «Кольца» тетралогии. Его драматическая структура ясна, характеры резко очерчены. При этих бесспорных сценических преимуществах «Моряк-скиталец» знаменует собой крупную веху и в становлении музыкального языка Вагнера. В нем уже отчетливо даны элементы лейтмотивной системы, хотя опять-таки далеко не в том рационалистически расчлененном, анатомизированном виде, что в «Кольце Нибелунга». Во всяком случае, мы вправе утверждать, что именно с «Моряка-скитальца» начинается вагнеровский этап истории европейской музыки.

## О «КОЛЬЦЕ НИБЕЛУНГА» ВАГНЕРА

### 1

В 1848 году, за год до дрезденского восстания, Вагнер приступает к сочинению самого гениального и самого монументального своего произведения. Содержание его почерпнуто из двух источников: «Эдды» — скандинавского эпоса, возникшего в VIII—IX веках, и «Песни о нибелунгах» — немецкого эпоса начала XIII века. В 1848 году появляется первый литературный набросок вагнеровского текста —

«Смерть Зигфрида». Вскоре Вагнер убеждается, что в рамках одной драмы невозможно уложить все глубокое содержание мифа о нибелунгах, для чего в 1851 году прибавляет вторую часть, которую называет «Молодой Зигфрид». Позже, когда композитор уже начал работать над музыкой «Кольца Нибелунга», он пришел к еще более радикальному убеждению, что и в две музыкальные драмы все содержание мифа не вместится, и поэтому задумал грандиозный цикл из четырех музыкальных драм — отсюда и появилось название «тетралогия».

Вагнер работает над частями тетралогии в следующем порядке: в 1853—1854 годах он создает партитуру первой части (предвечерья) — «Золото Рейна»; в 1854—1856 годах заканчивает вторую часть (первый день) — «Валькирия»; в 1856 году Вагнер принимается писать третью часть (второй день) — «Зигфрид», но внезапно бросает эту тему и начинает лихорадочно работать над новой оперой — «Тристан и Изольда», законченной в 1859 году в Венеции. Затем композитор снова обращается к «Зигфриду»; однако работа опять прерывается новым замыслом, который зрел у него уже давно, но был осуществлен в 1862 году. Это — бытовая комедия, озаглавленная «Нюрнбергские мейстерзингеры». Лишь в конце 60-х годов Вагнер наконец принимается за «Зигфрида» и в 1871 году заканчивает партитуру. Еще раньше, нежели была завершена партитура «Зигфрида» в 1870 году, Вагнер приступает к работе над последней, пожалуй наиболее гениальной, частью тетралогии — «Гибель богов» (третий день) и в 1874 году дописывает последнюю строчку. Таким образом, работа над всей тетралогией заняла 26 лет — с 1848 по 1874 год.

За этот период утекло много воды, и самый замысел Вагнера претерпел очень серьезные изменения. В истории искусства «Кольцо Нибелунга» занимает совершенно исключительное место. Его можно сравнить с таким многочастным и многотемным произведением, каким является «Человеческая комедия» Бальзака. По мысли гениального романиста-реалиста, оно должно было охватить всю картину жизни тогдашней Франции сверху донизу; в 1850 году смерть прервала работу Бальзака над гигантской эпопеей. Можно сравнить «Кольцо Нибелунга» и с другой серией романов — «Ругон-Маккары», принадлежащей перу Эмиля Золя. Наконец, по масштабности идейного замысла уместно сравнить тетралогия с такими выдающимися произведениями миро-

вой литературы, как «Божественная комедия» Данте или «Фауст» Гёте.

Вагнер приступает к сочинению «Кольца Нибелунга» непосредственно под влиянием революционных событий. Естественно возникает вопрос: какова связь между дрезденской революцией 1849 года и замыслом «Кольца»? В Дрездене Вагнер встречался с Бакуниным, распространял прокламации и сражался на баррикадах, — а в «Кольце Нибелунга» будут фигурировать мифическая обитель Валгалла, бог Вотан с одним глазом, одетые в панцирь валькирии, рейнские русалки, волшебные напитки и поединки. Что общего между миром скандинавских и немецких сказаний и кипучей общественно-политической действительностью Германии середины XIX века?

Может быть, Вагнер просто бежал от этой действительности в область прошлого? Таков путь, который нередко избирали романтики, которые, отворачиваясь от кричащих социальных противоречий современности, идеализировали средневековье. Но Вагнер стоит на другой точке зрения, и в этом отношении он не романтик.

Вагнер говорит: поэт должен брать свои сюжеты не из модного романа и даже не из истории, потому что и история иной раз отражает нечто случайное. Темой подлинной музыкальной драмы должно быть отстоявшееся всеобщее содержание, которое можно найти только в народной сокровищнице — в легенде, в мифологии. При этом Вагнер ссылается на античность. Откуда черпали свои сюжеты великие греческие трагики Эсхил, Софокл, Еврипид? — Из мифов и легенд, из цикла рассказов о Троянской войне, о мщении Ореста за смерть Агамемнона, о царе Эдипе и целом ряде других великих мифологических, легендарных героев. Драгоценная особенность мифа, говорит Вагнер, заключается в том, что миф есть продукт индивидуального творчества или личного каприза художника, — миф творится народом. Это есть откристаллизовавшаяся и отстоявшаяся народная мудрость в неповторимом сочетании идеи и конкретной образной формы. Так, солнечный миф претворился в легенду о страдающем боге Дионисе, мифическое истолкование грома породило представление о Юпитере-громовержце или боге Доннере в германской мифологии. Миф вечен: с одной стороны, он универсален, а с другой — каждая историческая эпоха прочитывает его по-своему и находит в нем отражение того, что глубоко современно и злободневно.

Какие же стороны мифа о нибелунгах больше всего волнуют Вагнера?

Прежде всего Вагнер считает остро современной основную тему этого мифа. Речь там идет о кладе, о золоте, о роковом кольце, сделанном из золота и несущем с собой раздоры, вражду, кровопролития, междоусобицу; о золоте, благодаря которому брат восстает на брата, сильный эксплуатирует слабого; о золоте, которое уродует и ломает человеческую психику. Разве это не современная тема? Вагнер говорит: у меня носителем клада является уродливый карлик Альберих; но переоденьте этого Альбериха из его чешуйчатого зеленого камзола в современный смокинг, дайте ему в руки портфель биржевого дельца — разве вы не признаете в нем современного капиталиста?

Вторая тема, которую Вагнер берет из мифа и которая кажется ему также глубоко современной — это тема гибели богов, гибели Валгаллы. Античная греческая и германская мифологии не знают представления, существовавшего в очень многих восточных религиях, о боге вечном, всемогущем, вездесущем. Боги Греции являются теми же людьми, только более могучими, более прекрасными, и над богами, как и над людьми, возвышается третья власть — власть безликой и неумолимой судьбы — «ананке». Такая же концепция характерна и для германской мифологии. И там существуют люди, существуют боги, но их могущество не бесконечно, боги не всеильны: и над ними довлеет безликая, неумолимая сила судьбы. Воплощением этой судьбы являются три вещих парки-норны, которые прядут нить жизни. Вмешаться в их работу не могут боги: они также обречены на гибель; наступит время — и Валгалла сгорит в мировом пожаре.

Вагнер спрашивает: разве наше время (т. е. 50—60-е годы XIX в.) не наполняет душу человека, следящего за историческими событиями, сознанием близости какой-то страшной мировой катастрофы? Разве нет у современного человека ощущения, что в огне мирового пожара должен родиться новый социальный строй, новое человечество, уже свободное от рокового гипноза золота?

По мысли Вагнера, мир может быть избавлен от власти золота социалистом-искупителем, простым смертным, который пожертвует своей жизнью. Это будет герой-одиночка, так как в представлении Вагнера революционер — всегда одинокий герой (вспомним Риенци). Такова центральная фи-

гура «Кольца Нибелунга» — лучезарный, солнечный, абсолютно свободный от власти золота, лишенный эгоизма Зигфрид.

Для того чтобы понять роль Зигфрида, необходимо остановиться на связи вагнеровской концепции мифа с тем философом, который в 40-х годах оказал на композитора огромнейшее влияние. Это был знаменитый немецкий материалист Людвиг Фейербах.

Фейербаховскую философию часто называют антропологической философией, потому что ее основой является не бог, не вселенная, а человек, причем — я сошлюсь на знаменитую книгу Фейербаха «Сущность христианства» — человек не есть создание рук божества. Наоборот, он сам создает богов по своему образу и подобию. И Юпитер-Зевс громовержец, и богиня красоты Афродита, и Аполлон с лучезарным хороводом муз, и Арей — бог войны, — не что иное, как идеализированное порождение человеческой фантазии. Вагнер главным героем тетралогии, который спасет не только людей, но и богов, делает человека Зигфрида. Больше того: подвиг Зигфрида может совершиться лишь при условии, что никакая божественная сила не будет ему помогать. Сам человек, своим человеческим подвигом, человеческими руками должен спасти мир от проклятия золота. Такова роль человека Зигфрида, которая противопоставлена бессилию бога Вотана.

От Фейербаха Вагнер берет и другое положение. В «антропосе» борются два принципа; один заставляет человека замыкаться в своей скорлупе, в собственном «я», — это принцип себялюбия и эгоизма. Его выражением является воля к власти, к могуществу и, как одно из средств к достижению этого, страсть к деньгам. Именно в воле к власти эгоизм достигает своего наиболее сильного воплощения; чтобы самому стать повелителем, человек топчет другое «я», другую индивидуальность.

Принципу эгоизма Фейербах противопоставляет иной принцип — альтруизма. Высочайшим выражением этого принципа является любовь, ибо из любви человек готов пожертвовать собой ради другого существа, именно любовь позволяет ему преодолеть свой эгоизм, обрести настоящее бессмертие в памяти человечества.

Этот ход размышлений Фейербаха отражается на вагнеровской концепции. В тетралогии золотом может овладеть лишь то существо. — будь то бог или человек, — которое

откажется от любви, проклянет ее, обречет себя на безлюбное существование; такой человек и будет абсолютным эгоистом. Наоборот, лишь свободный от власти золота герой, приносящий свою жизнь в жертву, сможет спасти мир. Этот человек будет совершенным выразителем нового принципа любви. Так фейербаховская философия образно претворилась в «Кольце Нибелунга» Вагнера.

## 2

В «Кольце Нибелунга» действуют три группы персонажей. Во-первых, мир богов — обитателей неслыханно прекрасного дворца, который воздвигнут на берегу Рейна на высокой скале и называется Валгаллой. В этом мире фигурируют следующие, в высшей степени важные персонажи: прежде всего центральный образ, один из самых сложных в германской мифологии и у Вагнера, — бог Вотан, повелитель Валгаллы, закованный в латы, с мечом Нотунгом, с копьём; его сопровождают два ворона. Вотан, который совмещает в себе и великий ум, и великую жажду власти, который является одновременно и Фаустом и Мефистофелем, желая знать будущее и тайны судьбы, когда-то пожертвовал своим глазом, чтобы обрести настоящее знание, но это знание оказалось роковым. Он узнал, что боги совершат преступление, и этим преступлением будет все та же роковая жажда власти; поэтому мир богов обречен на гибель в огне, и только человек, абсолютно бескорыстный, лишенный чувства эгоизма, может сделать попытку спасти его.

Рядом с Вотаном встречаем его супругу, воинственную Фрику; богиню весны и молодости Фрейю, которая питает своими золотыми яблоками богов и дает им возможность сохранить вечную юность; бога-громовержца Доннера и, наконец, наиболее загадочное существо, одновременно и помощника, и предателя богов, противоречивого, лживого, обманчивого и в то же время демонически прекрасного Логе — бога вьющегося, змеящегося огня.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В Логе воплощено старинное представление об огне, как о двойственном существе: огонь приносит счастье человеку, согревая его жилище, давая ему жизнь, и тот же огонь может испепелить человеческое жилище, обуглить и превратить в прах человека.

Другая сфера — мир полубогов, существ фантастических. Это — звонкоголосые русалки, дочери Рейна, которые плавают по волнам, охраняя покоящееся на дне сокровище-клад. Это — валькирии, дочери Вотана; они закованы в панцири и летают в облаках на диких конях, из ноздрей которых пышет пламя; валькирии подбирают на полях сражения героев, павших доблестной смертью, и привозят их на крунах своих коней в Валгаллу, где герои вступают в торжественные чертоги. Это, наконец, маленькие, уродливые карлики-нибелунги (от слова *Nebel* — туман), «дети тумана», которые выползают где-то на дне Рейна из поросших мхом расщелин скал.

Третья категория персонажей — люди: лучезарный герой Зигфрид, Зигмунд и Зиглинда, феодальные рыцари типа Гунтера или одетый в звериные шкуры полудикий Хундинг. И над всеми этими существами — и над людьми, и над карликами, и над обитателями Валгаллы тяготеет рок, стихийный, слепой, неумолимый, непонятный не только для человека, но трудно постижимый даже разуму божества.

Как во всяком мифе, во всякой народной легенде не только живые существа, но и стихийные силы природы вовлекаются в действие: огонь, вода, гром, камни, золото — все это играет в вагнеровской тетралогии огромную роль.

Каждая мифология начинается, конечно, с легенды о сотворении мира. Вначале было небытие, хаос, беспредельное, неразличимое вещество, и лишь потом из этого первоединства, первоначала стали возникать камни, деревья, животные, люди и боги.

Такой картиной неразличимого хаоса и открывается «Золото Рейна». Сперва перед нами некое струящееся вещество; затем, когда глаз начинает привыкать, мы различаем, что это огромные потоки воды на рейнском дне. Вагнер гениально нашел здесь музыкальное оформление — необыкновенно простое и в то же время поразительное по своей красочности: тоника на протяжении 136 тактов, органнй пункт на ми-бемоль-мажорном аккорде, звучание которого все более ширится дробными фигурациями. Наконец первый луч солнца падает на эту текущую воду, и в ней можно что-то различить: вот чешуйчатые рыбы, вот камни, поросшие мхом, вот копошащиеся на дне подземные существа. Внезапно все озаряется ослепительным светом — лучи солнца упали на золотой клад, хранящийся на дне Рейна.

Вдруг в оркестре, в низком регистре, раздаются какие-то хаотические, нестройные звуки, неуклюжие шаги, и из расщелины появляется злой карлик Альберих — уродливый гном с лягушечьей физиономией. Он, весь во власти животной похоти, хочет схватить то одну, то другую русалку, но они с хохотом от него увертываются, все больше распаяя Альбериха. Внезапно взор его падает на сверкающий нестерпимым блеском золотой клад. Одна из русалок наивно говорит ему, что это золото таит в себе источник невообразимого могущества, но лишь тот может овладеть кладом, кто навсегда откажется от любви и проклянет ее. Русалки спокойно рассказывают Альбериху тайну, потому что этот распаленный сладострастием карлик, конечно, не отречется от любви. Однако у Альбериха гораздо сильнее, чем похоть, жажда власти. Карлик неожиданно выпрямляется и в страстном, патетическом, демоническом монологе шекспировского склада проклинает любовь. Он похищает клад — мгновенно солнце исчезает и все погружается в непроглядную тьму; веселые песни смолкают; русалки мечутся в потемневшей воде, бессильные вернуть клад, который Альберих утаскивает к себе в Нибельгейм.

2-я картина переносит нас в Валгаллу — пышный чертог, воздвигнутый для богов двумя великанами — Фафнером и Фазольтом. Они приходят, требуя уплаты. Однако у Вотана нет возможности оплатить столь грандиозное сооружение. Тогда великаны уводят Фрейю. Боги остаются в глубоком оцепенении, среди них воцаряются уныние и тоска. В это время появляется огненный, коварно прихотливый Логе, который рассказывает о том, что Альберих похитил клад, хранившийся на дне Рейна. Логе зажигает в Вотане жажду обмануть Альбериха и овладеть кладом, потому что власть над миром должна принадлежать, конечно, ему, Вотану, а не какому-то карлику из Нибельгейма. Вместе с Логе Вотан отправляется в путь, чтобы похитить клад.

3-я картина — подземный Нибельгейм. Карлики и среди них Миме — родной брат Альбериха — превращены в жалких рабов. В кузницах и душных шахтах под дном Рейна они выковывают для Альбериха из золота панцири, чаши, драгоценное оружие и, наконец, знаменитое золотое кольцо. Вагнер здесь прямо переключается с современностью: этот Нибельгейм, эти страшные, кошмарные шахты, где копошатся скорчившиеся люди с обугленными голыми телами,

изнемогающие от жары, — является символом капиталистической эксплуатации.

Не буду подробно рассказывать, какими способами и хитростями Вотану и Логе удастся наконец похитить кольцо. Однако Вотан отнимает кольцо не для того, чтобы освободить мир от власти золота, а для того, чтобы самому получить эту власть. Тогда Альберих вторично произносит проклятие: пусть не радуется Вотан; кольцо будет приносить гибель всякому, кто им овладеет, оно будет служить вечным символом вражды, раздора, братоубийства и т. д.

4-я и последняя картина «Золота Рейна»: Вотан и Логе с сокровищами возвращаются обратно. Раздаются тяжелые, неуклюжие, семимильные шаги: приходят великаны с Фрейей. Они видят золото и требуют насыпать им столько сокровищ, чтобы целиком закрыть богиню. Вотан соглашается и карлики из Нибельгейма несут золотые чаши, панцири, сосуды и устраивают золотой бастион вокруг Фрейи. Увы, Фазольту не хочется расставаться с Фрейей; он привязался к ней своей доверчивой и дикой душой. Он говорит, что хотя богиня и закрыта, однако в щели виден ее молящий взор. Вдруг Фафнер заметил волшебный перстень на руке Вотана. Щель можно закрыть этим кольцом. Вотан вынужден согласиться: без Фрейи боги жить не могут. Великаны забирают золото, но в это время между ними возникает спор о том, кому владеть кольцом; они выхватывают палицы, и Вотан с ужасом убеждается, что проклятие Альбериха начинает действовать, брат убивает брата. И в этот момент в оркестре звучит лейтмотив проклятия кольца, потому что кольцо приносит убийство... Фафнер уходит, унося с собой перстень, за ним карлики-рабы, сгибаясь, несут золотые сокровища. Боги под звуки торжественных аккордов оркестра, при появившейся на небе радуге, начинают медленное восхождение в ныне завоеванную и обретенную ими Валгаллу. На этом заканчивается первая часть тетралогии.

### 3

«Золото Рейна», по мысли Вагнера, является лишь прологом к основной драме, которая открывается второй частью — «Валькирия». Содержание драмы разворачивается следующим образом:

Ночь. Дремучий лес. Весенняя гроза и ливень. По лесу

бежит израненный, измученный человек. Он добегает до одиноко расположенной хижины и в изнеможении падает на пороге. Из хижины выходит женщина — Зиглинда, приветливо подносит ему напиток и предлагает отогреться у огня. Кто он? — Человек без роду, без племени, скиталец. Вся жизнь его — сплошная цепь скитаний и страданий. У Зиглинды вспыхивает чувство горячего сострадания к этому человеку, обездоленному судьбой, но она боится, что ее муж — свирепый полудикарь Хундинг, отправившийся на охоту, вот-вот может вернуться и убить чужестранца. И правда: Хундинг входит, оглядывает незнакомца, недоверчивым взором смотрит на жену и поражен сходством между этим неизвестным человеком и Зиглиндой. Зиглинда, встревоженная тем, что Хундинг расправится с чужестранцем, дает ему напиток, в который подсыпает снотворное зелье; да и сам Хундинг видит, что незнакомец едва держится на ногах, и решает, что может убить его на следующий день; он отправляется спать.

Зигмунд и Зиглинда остаются одни; их влечет друг к другу непонятная сила. Следует очень поэтичный эпизод: ливень прекратился; ночь. Скрипнула и распахнулась дверь, но никто не вошел: звучит пение соловья, луна сияет, воздух напоен весенней грозой. Вместе с дыханием весны вошла в дом любовь. Зигмунд и Зиглинда бросаются друг другу в объятия. Они — дети Вотана, брат и сестра, но их любовь сильнее, чем предрассудки.<sup>1</sup>

Приближается следующий день; сегодня Зигмунд должен сразиться на поединке с Хундингом. Сначала Вотан хочет помочь Зигмунду, думая, что, быть может, он будет тем героем, которому суждено освободить мир от власти золота. Но за эту ночь Вотан меняет свое решение. С одной стороны, он помнит, что герой должен сражаться без его помощи, а Вотан дал Зигмунду свой меч Нотунг. С другой стороны, Фрика, свирепая жена Вотана, видит в Зигмун-

---

<sup>1</sup> Из последующего хода действия оперы мы узнаем, что Вотан, мучимый совестью, решил явиться на землю под именем Вельзе. Он соединился со смертной женщиной, чтобы зачать героя, ибо, как предсказала вещая Эрда, мир может быть спасен только человеческой, а не божественной рукой. От этой связи родились близнецы — Зигмунд и Зиглинда. Но однажды, когда мальчик был в отлучке, хищные варвары-кочевники напали на хижину и увели женщину вместе с Зиглиндой в плен. Так началась тяжелая скитальческая жизнь Зигмунда.

де исчадие презренной связи Вотана со смертной женщиной и требует, чтобы этой связи был положен конец. Вотан с болью в сердце соглашается и приказывает своей дочери, валькирии Брунгильде, способствовать победе Хундинга.

Происходит поединок. Зигмунд и Хундинг в ожесточенной схватке наносят друг другу смертельные раны. Должна погибнуть, по требованию Фрики, и Зиглинда. Но Брунгильда знает, что Зиглинда уже понесла от Зигмунда дитя — Зигфрида, будущего светлого, лучезарного богатыря. Валькирия дважды ослушалась Вотана: она пыталась помочь в битве Зигмунду, а после его смерти сажает обезумевшую от отчаяния Зиглинду, только что потерявшую и мужа и любимого человека, на своего коня и мчится с ней в лес. Там, в лесной хижине, у карлика Миме, она оставляет измученную женщину и возвращается обратно, зная, что дитя Зигмунда и Зиглинды будет спасено.

Вотан в глубине души одобряет поступок своей дочери, но она преступила его формальный приказ и нарушила то, что было предначертано. Поэтому Вотан обрекает Брунгильду на кару: отныне она не будет небожительницей, обитательницей Валгаллы, не будет носиться на своем вороном коне, а превратится в простую смертную женщину. И Брунгильда молит Вотана только об одном: пусть она достанется не трусу или дикарю вроде Хундинга. Вотан погружает Брунгильду в непробудный сон на рейнской скале и затем приказывает Логге окружить ее кольцом огня, целым океаном пламени. Только герой сумеет пройти сквозь этот пояс пламени, разбудить поцелуем Брунгильду и стать ее мужем.

Вторая часть тетралогии заканчивается монологом Вотана — прощанием с Брунгильдой и знаменитым заклинанием огня, когда вокруг камней начинают виться языки пламени — целая симфония пламени и черных камней; мало-помалу это заволакивающее огненное море скрывает от нас заснувшую долгим сном Брунгильду.

#### 4

Третья часть тетралогии — «Зигфрид». Проходит много лет. Зиглинда, родив мальчика, умерла. Мальчик остался на попечении хитрого карлика Миме. Он воспитал Зигфрида

как родного сына, но не из добросердечия и не из настоящего родительского чувства: Миме знает, что этот мальчик вырастет богатырем, которому будет суждено победить Фафнера, превратившегося в дракона, и завладеть его кольцом. Миме лелеет мысль, что тогда он вероломно убьет своего воспитанника, присвоит кольцо и сделается повелителем Валгаллы.

Появляется Зигфрид. Он одет в звериную шкуру и приходит, играя с медвежонком, чем страшно пугает трусливого Миме; Зигфрид звонко смеется. Это — дитя природы, человек, не знающий низменных страстей, с огромной волей к радости и к жизни. Самые обстоятельства его рождения — мотив кровосмесительной связи Зигмунда и Зиглинды — придуманы Вагнером, чтобы еще больше бросить вызов мещанской морали: вот замечательный герой, и он же является плодом союза, нарушающего все божеские заповеди.

Рог Зигфрида будит Фафнера; тот выползает из своей пещеры. Происходит поединок. Фафнер гибнет, и Зигфрид становится обладателем кольца. Случайно слизывая каплю крови дракона, оставшуюся на мече, Зигфрид получает необыкновенный дар — возможность понимать язык птиц. Дальше следует гениальная сцена: утомленный битвой, среди залитой солнцем чаши, под музыку шелестящего леса Зигфрид ложится на траву и начинает слушать пение птичек. Птичка рассказывает ему в высшей степени замечательные вещи: о коварстве Миме, о том, что Миме готовится вероломно нанести ему сейчас смертельный удар, что его, Зигфрида, ждут многие подвиги: ему предстоит овладеть трудным подступом через бушующее море огня и поделуем разбудить Брунгильду, которая будет его женой.

Зигфрид убивает Миме и встречает Вотана, в одежде странника преграждающего ему путь. Вотан в это время уже не тот: он весь полон какого-то отречения, в нем нет той жажды власти, того демонического влечения к золоту, которое характерно для Вотана в первой части тетралогии. Он одержим только одной мечтой — спасти мир от гибели, помочь совершиться искуплению. Вотан вызывает Зигфрида на поединок, желая испытать его силу. Зигфрид своим мечом Нотунгом разламывает копьё Вотана; тот удаляется, мысленно благословляя Зигфрида на дальнейшие подвиги. Герой пробивается к скале, взбирается на нее. проходит

через огонь и будит Брунгильду. Она бросается к нему в объятия, и ликующей стихийной радостью — замечательным любовным дуэтом заканчивается третья часть тетралогии.

## 5

Четвертая и последняя часть — «Гибель богов». Опять ночь; Рейн; темные скалы и седые туманы. Ничего не видно в тумане, кроме маленького огонька. Это в пещере сидят три вешие норны и сучат пряжу жизни. Одна из них напевает, зловеще бормочет и вскрикивает: нить порвалась. Зигфрид обречен на смерть; норны поют о предстоящей гибели мира.

Дальше идет гениальная музыкальная картина: над Рейном начинают подниматься туманы, встает солнце. Опять ликующий день. Из пещеры после брачной ночи выходят Зигфрид и Брунгильда. Зигфрид отправляется на новые подвиги на лодке по Рейну; где-то внизу, на извилинах реки, звучит его рог. С высокой скалы окружённая пламенем Брунгильда машет ему рукой. В оркестре — «Путешествие по Рейну».

Зигфрид подплывает к чертогам Гибихунгов. Обитатели замка оповещены; что едет герой, победитель дракона. Радушно встречает Зигфрида Гунтер, но в оркестре звучит мотив проклятия кольца: несмотря на радостную встречу и ликующий день, здесь Зигфрида ожидает смерть.

В замке вместе с Гунтером и его сестрой Гутруной живет загадочное и злое существо. Это сын Альбериха Хаген, который был рожден не в любви — Альберих не может любить, — но циничным, холодным расчетом мести. Хаген задумал погубить Зигфрида: во время пиршества ему подносят чашу с волшебным напитком, который заставляет его забыть о Брунгильде. Зигфрид видит Гутруну — миловидное, но довольно безличное существо. — И просит ее руки. Хаген рассказывает, что на скале покоится девушка замечательной красоты. Гунтер вспыхивает к ней любовью, и Хаген настаивает, чтобы Зигфрид, которому чуждо чувство страха, проник сквозь огонь и добыл красавицу для своего друга и кровного брата. Зигфрид надевает волшебный шлем и вторично совершает восхождение на скалу.

Брунгильда с радостью бросается к нему, но в ужасе замечает незнакомого человека; когда он поднимает забрало, она видит черты лица Зигфрида и его неузнающие глаза,

будто он встречает ее в первый раз. Зигфрид сажает Брунгильду на коня и мчится в замок Гибхунгов к Гунтеру.

Брунгильда в отчаянии: Зигфрид оскорбил ее, отдав другому. Брунгильда, покоряясь необходимости, выходит замуж за Гунтера, но решает отомстить Зигфриду. Поэтому она рассказывает всем, что Зигфрид овладел ею. Гунтер и Хаген клянутся мстью вероломному другу, который обесчестил невесту своего кровного брата. Тучи сгущаются над Зигфридом...

Берег Рейна. Где-то вдали шумят охотники; звенят охотничьи рога, проносятся лани и вспугнутые птицы. Зигфрид один. Отбившись от охоты, он идет испить воды на берег Рейна. В это время выплывают три рейнских русалки и обращаются к Зигфриду с ласковыми словами. Они видят у него на руке роковое кольцо и просят отдать им его. Зигфрид — чистая натура, золото для него не имеет цены, он охотно готов бросить кольцо в Рейн. Но одна из русалок говорит ему: «Ты умно сделаешь, потому что кольцо принесет тебе смерть». Зигфрид молод, горяч, несколько упрям и своенравен; он не хочет прослыть трусом. Он привык не уклоняться от опасности, а смотреть ей прямо в лицо; русалкам не удастся его запугать — кольцо останется у героя. Дочери Рейна с жалобным пением исчезают.

Близится вечер. Приносят заколотого вепря. Собираются охотники. Горит костер. Начинает ходить круговая чаша. Все обращаются к Зигфриду — пусть он расскажет о своих боевых подвигах. Зигфрид задумывается; Хаген незаметно подсыпает в его рог чудесное зелье, восстанавливающее память героя. Зигфрид пьет и вдруг начинает, как сквозь туман, вспоминать и шелест листвы, и детство, и злого карлика Миме, и поединок с драконом, и птичку, которая предсказала ему его будущую славу, и Брунгильду. Внезапно в его сознании возникает голос Брунгильды и воспоминание о близости с ней. Это является для Гунтера подтверждением, что Зигфрид овладел его невестой. Хаген наносит Зигфриду удар копьём в спину. С именем Брунгильды Зигфрид падает и умирает; два ворона несут эту весть Брунгильде.

Наступает ночь. По небу бегут облака. Время от времени из-за туч пробивается луна, озаряя своим светом местность. Зажигаются факелы. Тело Зигфрида поднимают на носилки, набрасывают на него звериную шкуру, и освещенное факелами шествие в зловещем молчании и полной тишине движется по берегу Рейна к замку Гибхунгов. В ор-

кестре — траурный марш, один из замечательных примеров органического использования Вагнером лейтмотивной техники: перед нами проходит точно музыкальная родословная Зигфрида (мотивы родителей Зигфрида, его самого, Брунгильды и др.).

В глубоком молчании шествие с телом Зигфрида приближается к замку. Хаген, полный торжества, стучит в ворота и цинично кричит: «Хо-хо! открывайте, принесли матерого зверя!» Двери открываются; вбегают Брунгильда и Гутруна. Гунтер узнает наконец о страшной тайне. Поединок — и Хаген убивает Гунтера. Затем он хочет снять кольцо с руки Зигфрида, но мертвая рука поднимается с угрозой и останавливает его. Брунгильда возвращает кольцо Рейну. Увидев кольцо в руках русалок, Хаген бросается в воду и тонет, не достигнув их.

Брунгильда не в силах жить после смерти Зигфрида, она сжигает себя и прах Зигфрида. Пламя от гигантского костра разгорается, и одновременно начинает полыхать заревом весь небосклон. Все ярче и ярче становится ослепительный свет, и когда рассеивается туман, то видно, что небо зажглось пожаром. Горит Валгалла; пламя охватило стропила и колонны; скрестивши руки, боги — Вотан, Фрика, Доннер, валькирии спокойно ждут конца — смерти в пламени. Наступает гибель богов. Из Рейна доносятся веселые голоса русалок: они вновь обрели свое золотое сокровище. Опять вечно струится вода, в ней навсегда похоронен клад... Симфонией очищающего и разрушающего огня заканчивается «Гибель богов».

## 6

В своем изложении я выпустил много побочных эпизодов. Дело в том, что сюжет «Кольца Нибелунга» в высшей степени сложен, и П. И. Чайковский справедливо негодовал на то, что эти «валгалльские дразги» настолько запутаны, что трудно в них разобраться.

В сюжете тетралогии, поражающем своей грандиозностью, нас, однако, смущает другое обстоятельство. В чем заключается мысль Вагнера? Боги совершили преступление, позарились на золото; но вот появляется человек, психика которого не отравлена жадностью богатства и власти, и он спасает мир от власти золота — спасает ценой своей жизни. Однако в ходе «Гибели богов» мы наблюдаем какой-то сдвиг.

серьезные изменения в замысле. В самом деле: Зигфрид погибает — правда по недоразумению, потому что появляются волшебный напиток, мщение Хагена и ревность Гунтера; но все же — почему его смерть не спасает Валгаллу, почему боги гибнут в пламени и тетралогия заканчивается грандиозной космической, вселенской катастрофой?

На протяжении двадцати шести лет, которые Вагнер посвятил созданию «Кольца Нибелунга», сам он претерпел большую идейную метаморфозу. Вагнер начинает тетралогию, будучи последователем Фейербаха, убежденным в героической силе побеждающего человека. Но уже в 50-е годы он постепенно отходит не только от политической борьбы, но и от своей прежней философии и подпадает под влияние другой философии, другого мировоззрения.

В 1854 году поэт Георг Гервег, также эмигрант и политический деятель, дает Вагнеру книгу, которая становится его евангелием; знакомство с ней он считал величайшим событием своей жизни. Эта книга принадлежала перу немецкого философа; вышла она в 1819 году, называлась «Мир как воля и представление»; автором ее был Артур Шопенгауэр. Именно в 50-х годах, в результате поражения революции, эта книга получила широкую известность.

В чем заключается смысл реакционной шопенгауэровской философии? Изложу эту сложную философскую систему лишь в самых схематических и огрубленных чертах.

Философы-энциклопедисты XVIII века учили, что в основе человеческой истории лежит развитие логической идеи, что историей движет сила разума, и неуклонно, хотя и через ряд трагических битв, человечество приближается к неким идеалам разума и свободы. Эту веру XVIII века в прогресс полнее всего воплотил Гегель в своей «Философии истории», написанной в первом десятилетии XIX века.

Шопенгауэр являлся выразителем тех слоев европейской буржуазной интеллигенции, которые, разочаровавшись в гегелевской философии и в философии французских энциклопедистов, считали иное: в основе мира лежит зло, непонятное человеческому рассудку, слепая, стихийная, бессмысленная воля к жизни. Это — сильнейшее чувство человека, находящее свое выражение в продолжении человеческого рода. Как сама воля к жизни, так и ее выражение в половом инстинкте иррациональны и не поддаются логическому обоснованию. Воля к жизни всегда приводит к страданию, и наша жизнь, по существу, глубоко трагична, ибо хотя че-

человек одарен рассудком, но разум беспомощен против этой воли к жизни. Единственным свободным актом человека, когда в нем действует не стихия, а его собственное светлое и ясное сознание, является подавление воли к жизни: не самоубийство, как толковали учение Шопенгауэра, а состояние оцепенения — то, что древние греки называли «атараксией», а индусы — «нирваной».

Жизнь человека трагична вовсе не потому, что он совершает преступления или ошибки, — жизнь человека трагична самим фактом его рождения. Шопенгауэр берет к своей книге два эпиграфа. Один из Софокла: «Лучше всего быть нерожденным, а если увидел свет — думать, как скорее уйти в небытие»; другой — из пьесы испанского драматурга XVII века Кальдерона: «Единственное и величайшее преступление человека заключается в том, что он родился на свет». Это воззрение сочетается у Шопенгауэра с своеобразной идеалистической гносеологией, опирающейся на «Критику чистого разума» Канта и философию греческого идеалиста IV века до нашей эры Платона. Все чувственное многообразие красок, цветов, звуков и т. д., составляющее окружающий мир, есть лишь мое представление, иллюзия, «обманчивое покрывало Майи». Поэтому человеческий разум неспособен к настоящему познанию сущности мира; оно достигается лишь одним из искусств — музыкой. Именно музыка, по Шопенгауэру, является непосредственным выражением этой бьющей через край воли к жизни: музыка так же эмоциональна, ее также нельзя объяснить логическими доводами; в музыке говорит глубочайшая сущность мира. Вот почему музыка так тесно связана с порывами, с инстинктами, со стихийными, бессознательными настроениями; музыка апеллирует не к нашему рассудку и мозгу — она взывает к тому стихийному в человеке, что нельзя высказать словами.

Эти моменты — глубокий пессимизм и признание особой роли музыки — и привлекли Вагнера к Шопенгауэру. Логическим последствием явились два сдвига в тетралогии.

По мере проникновения шопенгауэровской философии Вагнер все больше отодвигает Зигфрида на задний план, показывая на переднем Вотана. Вотан — это существо, расщепленное между волей к жизни, власти и сознанием, говорящим ему, что эта воля есть преступление. Вотан обладает тем, что Гегель называл «разорванным сознанием». Вагнер, который любит проводить параллели между мифом и совре-

менностью, — вспомним его трактовку образов Альбериха или Зигфрида, — говорит что Вотану присуще раздвоенное сознание современной интеллигенции. Зная, что он обречен, Вотан с часами в руках — в метафорическом смысле — следит за приближением конца, не только своего, но и возглавляемого им мира Валгаллы; Вотан понимает, что каждая секунда, каждое движение стрелок приближает его к неотвратимой гибели, — и в этом его трагедия.

Второе существенное изменение в «Кольце Нибелунга» заключается в соотношении слова и музыки. Когда Вагнер начинал свою тетралогия, он говорил, что в опере решающая роль принадлежит слову, а музыка — лишь краска; содержание дает поэзия, музыка только согревает ее своим эмоциональным жаром. Теперь Вагнер мыслит иначе: музыка — это вселенная, стихия; из океана музыки, из многоголового, стоголового оркестра должны возникать образы людей, которые чувствуют, любят и убивают, их подвиги и страдания. Начиная с «Валькирии», оркестр у Вагнера постепенно затопляет сценическое действие; он играет и за художника, и за декоратора, и за актера; в нем совершаются все события, а на сцене мы видим лишь бледный отблеск того, что делается в оркестре. И недаром, когда в Байрейте кто-нибудь из гостей начинал слишком усердно смотреть на сцену, Вагнер ему закрывал глаза и говорил: «Да не смотрите же, слушайте!». И действительно, никакой декоратор не изобразит «Путешествия по Рейну» или картины леса с такой живостью и наглядностью, как вагнеровский оркестр.

И все же, несмотря на все сдвиги, в «Кольце Нибелунга» чувствуется дыхание революции 1848 года. Это произведение было задумано как большая героическая концепция, и даже в последнюю минуту Вагнер-философ пасует перед Вагнером-музыкантом, и «Гибель богов» заканчивается темой Зигфрида. Да, этот мир сгорит. Да, Валгалла с богами, которым было так много дано и которые совершили так много добра и немало зла, исчезнет. Но в огне и пламени родится другой, новый и лучший мир, где не будет роковой власти золота.

Эту идею Вагнеру удалось провести через все «Кольцо Нибелунга», и для нас, несмотря на все мировоззренческие шатания композитора, тетралогия является одним из самых гениальных синтезов его музыкальной и философской мысли и, быть может, лучшим из того, что дала в музыке рево-

люция 1848—1849 годов. Ибо «Кольцо Нибелунга» является, по существу, антикапиталистическим произведением, его идейное содержание остро изобличает буржуазный строй, порожденное им общество. Но в то же время какая огромная глубина идейных противоречий заключена в этом капитальном произведении, в котором сосредоточено все наиболее характерное, свойственное творчеству Вагнера! . .

## ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

### 1

В истории оперного театра Верди принадлежит по праву исключительное место. Огромен прежде всего диапазон воздействия его музыки на широкие слушательские массы: разве лишь «Кармен» Бизе может состязаться в популярности с «Риголетто» или «Трубадуром». В XIX веке в Европе это чуть ли не единственный композитор, чьи мелодии распевались повсеместно, чья музыка, помимо ежедневного исполнения в оперных театрах, притом не только первоклассных столичных, но и самых захудалых провинциальных, звучала и на улицах, передаваемая сотнями шарманок, садовых и военных оркестров, трактирных органчиков и т. д. Сам Верди с шутливой гордостью замечал, что его музыка проникла вплоть до далеких уголков Африки и Индии. Нечего и говорить, что на родине Верди давно стал подлинно национальным композитором, что его арии и кабалетты вошли в плоть и кровь итальянского народа.

Такой грандиозной популярности Верди достиг менее всего путем снижения музыкального мастерства или потакания обывательским вкусам. Наоборот, с редкой творческой прямолинейностью, не знающей уступок и компромиссов, Верди шел по намеченному пути, мужественно перенося неудачи (например, провал первого представления «Травиаты» в Венеции в 1853 г.), упорно борясь с австрийской цензурой, не обращая внимания на нападки эстетов, шокированных демократизмом его музыки и жаждавших утонченности звучаний в духе вагнеровского «Тристана». В то же время Верди необычайно суров и взыскателен к самому себе: он неоднократно возвращается — иногда че-

рез несколько десятков лет — к старым своим операм, подвергая их существенным переделкам и изменениям. Так возникли новые редакции «Макбета» (через 18 лет после первой), «Симона Бокканегры» (через 24 года после первой, с новым текстом Бойто), «Дон Карлоса» (через 17 лет, с новым текстом Гисланцони, с сокращением 5 актов до 4) и т. д. Чувство критики и ответственности перед слушателем особенно усилилось в последние годы жизни; так, в 1895 году, два года спустя после создания своего последнего и величайшего шедевра — «Фальстафа», — он писал: «родившись бедняком, в бедняцкой деревушке, я не имел средств получить какое-либо образование. Мне дали в распоряжение жалкий спинет (род клавишного инструмента, предок фортепиано. — *И. С.*), и немного спустя я начал писать ноты... ноты за нотами... ничего, кроме нот... Вот и все. Но хуже всего то, что сейчас, в возрасте 82 лет, я крепко сомневаюсь в ценности этих нот». В этих словах — пусть написанных под влиянием преходящих меланхолических раздумий старости — ярко обрисовывается характер Верди, даже на склоне лет не знающего творческого самоуспокоения.

Верди частенько говаривал — даже в зените славы, — что он по своей натуре всегда был, есть и останется простым итальянским крестьянином. В этом — разгадка ошеломляющей популярности Верди. Его творчество органически связано с народным; его музыка своими корнями уходит в крестьянский песенный мелос Италии; в свою очередь его кантилены распевают рыбаки, гондольеры, ремесленники, пастухи... Отсюда — интонационная простота, глубокая жизненность и правдивость столь рельефно запоминающихся мелодий Верди.

Эти особенности творчества Верди завоевали ему горячую любовь со стороны широких слушательских масс; но по тем же причинам Верди долгое время был недооценен профессиональной музыкальной критикой. Снобы отворачивались от Верди, презрительно пожимая плечами: это «шарманочная музыка», «итальянщина», «вампука»! Правда, рутинная провинциальных театров конца XIX — начала XX века и хрип граммофонных пластинок с руладами третьесортных теноров многое сделали, чтобы исказить подлинный музыкальный облик Верди. Но не в них одних было дело. В эпоху импрессионизма, безудержного вагнерианства европейские критики-эстеты вообще объявляли итальянскую

оперу упраздненной, а Верди — сданным в архив, недостойным утонченного слуха ценителей, воспитавшихся на «Парсифале» Вагнера и «Пеллеасе» Дебюсси. И лишь после первой мировой войны, когда культу Вагнера был нанесен решающий удар, когда рассеялся гипноз байрейтских традиций, среди некоторых кругов европейской интеллигенции начался поворот к Верди. Он признается классиком. При этом на сценах воскрешаются многие забытые оперы Верди («Ломбардцы», «Симон Бокканегра», «Макбет»).

В Советском театре интерес к творчеству Верди чрезвычайно значителен. Ясная, темпераментная, эмоционально-взволнованная, глубоко искренняя и правдивая, основанная на народном итальянском мелосе, почти мгновенно запоминающаяся музыка Верди не может не найти отклика среди многомиллионных масс советских слушателей. Однако не надо забывать, что Верди у нас знают все еще односторонне: по общеизвестной триаде «Риголетто» — «Травиата» — «Аида», к которым иногда присоединяются «Трубадур» и величайший шедевр последних лет — «Отелло» — одно из высших созданий всей мировой оперной литературы. Этого недостаточно: наследие Верди много богаче. Советским сценам надо познакомиться с шекспировскими операми Верди — замечательным по суровой выразительности «Макбетом» и гениальной музыкальной комедией «Фальстаф» (кстати, единственной комической оперой Верди, если исключить раннее произведение «Король на день»). Надо внимательно изучить «Силу судьбы», «Симона Бокканегру», «Луизу Миллер», «Дон Карлоса»... Знакомство с Верди, бесспорно, принесет существенную пользу и молодым советским композиторам. Сейчас, когда требования простоты и ясности музыкального языка поставлены перед советской музыкой с предельной отчетливостью, — знакомство с Верди может убедительно показать, что значит сочетание глубокой творческой мысли и гениального мастерства с величайшей доступностью музыкальной речи.

## 2

Биография Верди не богата событиями. В ней нет ни острых романтических приключений, ни бурных эпизодов, ни запутанных любовных драм, словом, всего того, что любят описывать биографы Листа, Шопена, Вагнера (типа

автора известных романов-жизнеописаний Ги де Пурталеса). Жизнь Верди — это тяжелая жизнь композитора-труженика, скромного выходца из народа. Подобно Бальзаку, он имеет право воскликнуть: «Великие события моей жизни — это мои произведения».

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в деревушке Ронколе, недалеко от городка Буссето. Отец его был содержателем скромного постоялого двора, мать — пряхой.

Шли годы. Верди рос задумчивым и не по летам серьезным мальчиком; страсть к музыке обнаружилась у него с раннего детства. Он заслушивался игрой бродячего скрипача, который, по преданию, первым обратил внимание на восторженную внимательность мальчика и посоветовал родителям обучать его музыке; он часами торчал на площади, где по воскресеньям играл местный духовой оркестр, или в церкви, внимая мелодиям органа. Как-то раз, прислуживая во время обедни, Верди, весь погруженный в звуки органа, забыл вовремя подать чашу с вином; за это священник тут же пинком свалил его с ног и наградил крепкими затрещинами. Вскоре отец Верди, видя возрастающую страсть мальчика к музыке, купил ему старый спинет, на котором Верди играл без усталости днем и даже ночью. Жандармы соседней кордегардии, досадуя, что Верди мешает им спать, нередко грозили оборвать ему уши. Зато будущий автор «Риголетто» делал феноменальные успехи под руководством местного органиста Байстрокки — настолько, что к двадцати годам смог занять место своего первого учителя с более чем мизерным окладом в 40 франков в год.

Верди нужно продолжать учиться. Родители посылают его в соседний город Буссето. Там он поступает подручным в лавку колониальных товаров некоего Антонио Барецци. Почтенный бакалейщик — что нередко в Италии того времени — страстный меломан и председатель местного Филармонического общества. По вечерам в лавке, когда прекращается торговля, устраиваются репетиции: играют Гайдна и итальянских мастеров XVIII века. Постепенно Верди становится своим в семье Барецци, поселяется в их доме, частенько играет в четыре руки с дочерью Антонио — Маргаритой, впоследствии женой композитора; к этому времени относятся и первые его сочинения.

Добрый Барецци оказывает Верди еще одну немаловаж-

ную услугу: он субсидирует его поездку в Милан. Правда, в консерваторию его не принимают. Приходится брать частные уроки у маэстро Лавинья, дирижера оперного театра «Ла Скала». С редким усердием юный Верди изучает партитуры великих классиков, в том числе — Палестрины и Марчелло. В один прекрасный день ему улыбается случай: представляется возможность продирижировать ораторией Гайдна «Сотворение мира» в миланском Филармоническом обществе. Концерт проходит с солидным успехом и немного спустя повторяется.

Вскоре Верди возвращается на родину, женится на дочери своего покровителя — Маргарите Барецци, пишет первую оперу «Оберто», представленную — после долгих проволочек — в театре «Ла Скала» в 1839 году. К этому времени он — счастливый отец двух детей. Но семейная идиллия длится недолго. 1840 год оказывается для Верди роковым: едва он оправился от тяжелой болезни, как один за другим умирают дети, а вслед за ними и их мать. «Я остался один, один, один, — пишет в отчаянии Верди. — Чуть ли не в два месяца все три дорогих мне существа исчезли навсегда. Моя семья уничтожена, и среди ужасных страданий я должен был сочинять и закончить оперу-буфф». Не удивительно, что написанная в состоянии сильной психической подавленности комическая опера «Король на день» оказалась не слишком веселой и была беспощадно освистана. Зато следующая опера «Навуходоносор» на библейскую тему, представленная в том же Милане 9 марта 1842 года, прошла с крупным успехом: сильная, мужественная музыка, с грандиозной увертюрой, с рельефной обрисовкой драматических характеров, с воинственными призывами и элегическими хорами (плененные евреи «на реках вавилонских») — все это произвело мощное впечатление. Гений Верди впервые раскрылся, хотя и в традиционной форме итальянской лирической оперы. Следующая премьера — «Ломбардцев» (1843) — не только закрепила успех, но и стала крупным политическим событием. С тех пор имя Верди стало тесно связано с Risorgimento (итальянским национально-освободительным движением).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Как справедливо замечают биографы Верди, здесь, в сущности, кончается его «личная жизнь». Дальнейшая биография Верди состоит лишь из творческих событий.

«Маэстро итальянской революции» — этим почетным именем часто называли Верди. После изнеженных, ярко чувственных мелодий Россини — типичного композитора Реставрации, после элегической лирики Беллини, после Доницетти — музыка Верди потрясла современников своей героической устремленностью, мужественным пафосом, страстностью, энергией, неукротимой волей...

В лице этого крестьянина из Ронколе, столь мало похожего на утонченных салонных маэстро, угнетенная Италия, встающая на борьбу против Австрии и собственных феодальных властителей, признала своего музыкального вождя.

Как ни свирепствовала австрийская цензура, вытравляя из театральных произведений самые отдаленные намеки на национально-освободительное движение и буржуазно-демократическую революцию, — достаточно было малейшей искры, чтобы превратить исполнение оперы Верди в бурную политическую демонстрацию. Уже в «Навуходоносоре» тема порабощенного еврейского народа перекликалась с темой поверженной и раздробленной Италии. В «Ломбардцах», с которыми порядочно пришлось повозиться цензуре, когда миланский архиепископ потребовал от шефа полиции категорического запрещения оперы, — хоры крестоносцев вновь и вновь вызывали патриотический энтузиазм. В «Эрнани» (1844) вместо «Иберии» пели «Италия», а вместо «Карла Великого» подставляли «Пия Девятого», на которого итальянская буржуазная интеллигенция возлагала одно время либеральные надежды. В «Аттиле» (1846) после слов Аэция «Пусть тебе будет принадлежать вселенная — Италия останется мне» — раздавались бешеные возгласы всего зрительного зала «Италия — нам!». Известно, что даже самое начертание имени Верди толковалось как эмблема национального объединения, и бесчисленные надписи на стенах «Evviva Verdi» («Да здравствует Верди!») расшифровывались как первые буквы «Evviva Vittorio Emanuele Re d'Italia» («Да здравствует Виктор-Эммануил, король Италии!»).<sup>1</sup>

Можно привести множество других примеров общественно-национальной популярности Верди и политической взрыв-

---

<sup>1</sup> Эти надписи относятся, разумеется, ко времени, когда австрийцы не были изгнаны из Италии и объединенного Итальянского королевства еще не существовало.

чатости тех или иных мест из его опер. Ограничимся одним, часто цитировавшимся эпизодом с Кавуром. В 1859 году началась освободительная война. Пьемонтский министр нервно и нетерпеливо ожидал телеграмму, которая известила бы его о проходе через Тессию австрийских войск, что в свою очередь обуславливало интервенцию французов. Часы текут с убийственной медленностью. Наконец желанная телеграмма приходит. Кавур оживляется, хочет говорить — ему не хватает слов, его душит волнение. Наконец он раскрывает окно и — вместо речи — срывающимся голосом поет перед собравшейся толпой знаменитую кабалетту Манрико «*Da quella riga*» из оперы «Трубадур».<sup>1</sup> Такова обобществляющая сила мелодии Верди!

Разумеется, такая музыка, высекающая — по крылатому слову Бетховена — «огонь из сердец», пишется не для снобов и эстетов. Последние часто бросали Верди упрек в грубости, в отсутствии вкуса. Таким хулителям в свое время горячо возражал гениальный автор «Кармен» — Жорж Бизе: «когда художник с темпераментом страстным, бурным, даже жестоким, как Верди, одарит искусство живым и мощным созданием, полным золота, шлака, желчи и крови, неужели же мы скажем ему холодно: «Но, милостивый государь, это лишено вкуса, это не изыскано»? Да разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Бетховен, Сервантес, Рабле отличались изысканностью?» Верди не боится ярких эффектов, резких антитез, подчеркнутой театральности, порой банального мелодического материала. Он знает конкретного адресата своей музыки; этим он выгодно отличается от Вагнера, в свое время мечтавшего о «всенародном искусстве», наподобие античного и вместо того создавшего в Байрейтском театре своего рода Мекку для пресыщенных космополитов-рантье и фешенебельных туристов эстетского толка.

#### 4

Назвать Верди просто гениальным композитором — значило бы все же односторонне оценить его. Он — один из величайших музыкальных драматургов. Природу театра он знает в совершенстве. Оперное либретто для него — вовсе

---

<sup>1</sup> Кабалетта Манрико «Нет, не удастся дерзким злодеям» из финала III акта.

не безразличный предлог для сочинения музыки. Верди чаще всего сам выбирал темы. В разработке сюжета он ценил не лирическую поэзию и не риторiku, а прежде всего — острые драматические ситуации, раскрывающие человеческие характеры. Его либреттисты — Солер, Каммарано, Пиаве, Гисландони, Бойто — во время сочинения текста все время находились в поле деятельного внимания композитора, входившего во все детали сценарной работы, зачастую диктовавшего свои требования.<sup>1</sup> Наиболее тонкого, интеллигентного и талантливого сценариста Верди нашел на склоне своей жизни в лице Арриго Бойто (1842—1918). Бойто был не только культурным поэтом, но и одаренным композитором (опера «Мефистофель» 1868 г., вторая редакция — 1875 г.). Для Верди Бойто сочинил либретто новой редакции «Симона Бокканегры» (1881) и двух гениальных шекспировских опер последнего периода — «Отелло» (1887) и «Фальстафа» (1893).

В выборе сюжетов Верди руководится совершенно иными соображениями, нежели его знаменитый современник и соперник Рихард Вагнер. Его не интересуют глубокомысленные мифы, которые надо расшифровать с помощью символов и идеалистических концепций, — туманные легенды, уводящие зрителя от реального мира в сферу сверхъестественного и таинственного. Запутанные метафизические построения Вагнера и абстрактная риторика богов Валгаллы Верди начисто чужды. Великий итальянский маэстро ищет изображения реальной жизни, глубоко человеческих характеров, могучих страстей. Правда, по существующим оперным традициям, он обычно избирает исторические сюжеты: средние века, итальянский или испанский Ренессанс, XVIII век... Лишь один раз, отважно ломая каноны, он реалистически подошел к изображению современности, создав на материале «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына один из своих шедевров — «Травиату» (как известно, вследствие необычности жанра провалившуюся на первом представлении в марте 1853 г. в театре Фениче в Венеции).

В этом (да и не только в этом) разрезе «Травиата» открывает дорогу веристам, а также — французским создате-

---

<sup>1</sup> В высшей степени интересные документы, касающиеся работы Верди с либреттистами над шекспировскими либретто, опубликованы в двухтомных «Carteggi Verdiani» a cura di Alessandro Luzio (Reale Accademia d'Italia. Studi e documenti, 1935).

лям жанра музыкально-драматического романа типа Брюно и Шарпантье.

Интересно рассмотреть литературные первоисточники сценариев Верди. Сначала из общей массы, где фигурирует и Байрон («Двое Фоскари», 1844; «Корсар», 1848) и даже Вольтер («Альзира», 1845), выделяются две линии. Одна — мелодраматично-патетическая шиллеровская («Иоанна д'Арк», 1845; «Разбойники», 1847; «Луиза Миллер», 1849; «Дон Карлос», 1867). Другая — идущая от Виктора Гюго («Эрнани», 1844; «Риголетто», 1851 — по драме «Король забавляется») и его испанских подражателей типа Анхел Перес-де-Сааведра-и-Рамиреса («Сила судьбы», 1862) или Антонио-Гарсиа-Гутьерреса («Трубадур», 1853; «Симон Бокканегра», 1857).<sup>1</sup> Здесь преобладают роковые недоразумения, жестокие тайны, сенсационные узнавания, эффектные проклятия, кинжальные удары, поединки, кровавые развязки. Интрига обычно сложна и извилиста. Примером наиболее затрудненной экспозиции может служить «Трубадур» с перепутанными детьми, по ошибке брошенными в огонь, тайнами графского замка и т. п.

В зрелые годы, преодолевая романтическую бутафорию, Верди ориентируется на величайшего драматурга-реалиста — Шекспира. Вторые редакции «Макбета», «Отелло» и «Фальстафа» являются этапами в разрешении шекспировской темы. Скажем прямо: финалы I и II актов «Макбета», изображение бури в I акте «Отелло», трактовка главного героя (его монологи во II и III актах, сцена убийства, начиная с знаменитых ходов контрабасов пианиссимо), да и вообще весь последний акт гениальной оперы, наконец характеристика Фальстафа — все это подлинно близко шекспировским масштабам. Верди вместе с Берлиозом и Чайковским образуют замечательную триаду «великих шекспировлогов» европейской музыки XIX века.

## 5

Размеры нашего очерка не позволяют охарактеризовать каждую оперу Верди в отдельности. Ограничимся поэтому общими соображениями касательно музыкального языка Верди.

---

<sup>1</sup> Литературным первоисточником этой оперы часто ошибочно называли «Заговор Фнеско» Шиллера.

Верди не придает музыке в театре абсолютно самодовлеющего значения. «Опера есть опера, а симфония — симфония», — беспрестанно повторяет он. Основу его оперного искусства составляет мелодия — ясная, рельефная, скульптурная, построенная на широком дыхании и в то же время всегда психологически оправданная, драматически выразительная. Верди сам сравнивает свои мелодии с простыми и закругленными линиями романской архитектуры, тогда как немецкие мелодии он уподобляет капризным, ломаным и причудливым линиям готических соборов. Это сочетание ясности и психологической правдивости мелодии с могучей обобществляющей силой и делает Верди великим музыкальным реалистом. С какой поразительной психологической правдой, например, очерчивает Верди четыре отличные друг от друга — и мелодически и эмоционально — линии в знаменитом квартете из последнего акта «Риголетто»! Без особых контрапунктических ухищрений, все время сохраняя стилистическое единство ансамбля, Верди гениально набрасывает четыре различные человеческие характеристики, и притом — с поразительным лаконизмом («длинноты в театре равнозначащи скуке, а скучный театр — самый худший из всех возможных»)!

Вокальное мастерство Верди не ограничивается ариями, канцонами, романсами, кабалеттами или ансамблями солистов. Огромную и действенную роль в операх Верди играют хоры. Уже в первых операх запомнились скорбные хоры евреев («Навуходоносор») и воинственные — крестоносцев («Ломбардцы»). В то время как в вагнеровской и послевагнеровской музыкальной драме функции хора все более и более атрофируются (из всех четырех частей «Кольца Нибелунга» лишь в одной «Гибели богов» есть хорик вассалов; в «Саломее» или «Электре» Штрауса хора нет вовсе), у Верди хор получает широкое драматическое применение, — то доводя динамическое напряжение до кульминационного пункта (знаменитые финалы актов типа II акта «Аиды»), то создавая жуткую атмосферу, в которой произойдет развязка трагедии (хор, изображающий вой ветра во время бури в «Риголетто»), или зловещий фон (Miserege в «Трубадуре»), или создавая яркие жанровые сценки (хор цыган под аккомпанемент молотов, ударяемых о наковальни, — в «Трубадуре», ратаплан — в «Силе судьбы»).

Дать статистическое описание некоей суммы приемов голосоведения, гармонизации или оркестровки Верди — дело

невозможное. У него нет раз навсегда выработанной системы. Он неустанно трудится над созданием все большей драматической выразительности. Громадная дистанция отделяет его первые «плакатные» оперы от знаменитой триады начала 50-х годов: «Риголетто», «Трубадура» и «Травиаты». Эта — условно выражаясь — вторая манера опять-таки уступает место более драматически разработанным «Силе судьбы» или «Дон Карлосу» — грандиозной опере, на фактуре которой явственно отразилась техника большого французского музыкального спектакля. Новый тип оперы реализует «Аида», написанная по заказу египетского хедива для празднеств в Каире по поводу открытия Суэцкого канала. И, наконец, — случай единственный в своем роде во всей истории музыки — после четырнадцатилетнего молчания семидесятичетырехлетний Верди, которого все давным-давно считали творчески мертвым, — создает подлинную музыкальную драму со сквозным действием — «Отелло», притом — на совершенно ином пути, нежели Вагнер (хотя некоторые элементы искусства Вагнера Верди сумел творчески освоить и ассимилировать, ни на йоту не пожертвовав самостоятельностью музыкального мышления и языка).

Создание «Отелло», а затем — еще через шесть лет — «Фальстафа» — беспримерный творческий подвиг, свидетельствующий о громадной жизнеспособности, неукротимой воле и неутомимо ищущей мысли гениального старца Верди. В «Отелло» исчезают последние следы ложной декламации, риторики, мелодрамы, драматической раздробленности: действие неуклонно движется к трагической катастрофе. В «Фальстафе» психологическое мастерство Верди достигает вершины: легкая, гибкая, эlegantная, ритмически прихотливая музыка полна поразительной свежести и непосредственности (и это — несмотря на 80-летний возраст ее творца!) — она выражает мельчайшее душевное движение, тончайший оттенок мысли. В «Фальстафе» Верди становится «смеющимся мудрецом», — таким, вероятно, древние греки изображали «смеющегося философа» Демокрита...

И все же, как бы ни был велик замечательный творческий путь, пройденный «музыкальным Гарибальди» — гениальным маэстро итальянской революции, Верди никогда не отклонялся от своего основного назначения — быть национальным, народным композитором в подлинном и лучшем смысле этого слова. Ни в малейшей мере не зараженный

бациллами «болезни века» — модным индивидуализмом, снобизмом, гамлетической рефлексией, психологией «лишнего человека», рафинированным «культом ощущения», — Верди в своей музыке выразил общественный подъем итальянской буржуазнодемократической революции. Не удивительно, что, когда Верди умер (27 января 1901 г.), его хоронила вся Италия: за его гробом шла не кучка меломанов, а несметные толпы народа.

Слава Верди не померкла с годами: напротив, в исторической перспективе его роль в развитии музыкального театра встает во все более грандиозных очертаниях. Верди нужен и нашему советскому театру. Он — неотъемлемая часть музыкального наследия прошлого. Его взволнованный, реалистический, образный, прозрачный, неиссякаемо богатый в мелодическом отношении, своими корнями глубоко уходящий в народное творчество музыкальный язык, его мужественный героический оптимизм, его волевая устремленность — все эти прекрасные особенности гения Верди обеспечивают его операм почетное место в репертуаре советского музыкального театра.

#### СПИСОК ОПЕР ДЖ. ВЕРДИ

1. *«Оберто, граф ди Сан Бонифачио»*, опера в 2 актах, либретто Пиацца и Солера. Премьера в театре Ла Скала в Милане 17 ноября 1839 г.

2. *«Король на день»* («Un Giorno di Regno», дословно — «Один день царствования»), опера в 2 актах, либретто Романи. Премьера в театре Ла Скала в Милане 5 сентября 1840 г. После провала в Милане шла на других сценах под названием «Мнимый Станислав».

3. *«Навуходоносор»* («Nabucco»), опера в 4 актах, либретто Солера. Премьера в театре Ла Скала в Милане 9 марта 1842 г.

4. *«Ломбардцы»*, опера в 4 актах, либретто Солера. Премьера в театре Ла Скала в Милане 11 февраля 1843 г.

5. *«Эрнани»*, опера в 4 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Фениче в Венеции 9 марта 1844 г.

6. *«Двое Фоскари»*, опера в 3 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Арджентина в Риме 3 ноября 1844 г.

7. *«Иоанна д'Арк»*, опера в 4 актах, либретто Солера. Премьера в театре Ла Скала в Милане 15 февраля 1845 г.

8. *«Альзира»*, опера в 3 актах, либретто Каммарано. Премьера в театре Сан-Карло в Неаполе 12 августа 1845 г.

9. *«Аттила»*, опера в 4 актах, либретто Солера. Премьера в театре Фениче в Венеции 17 марта 1846 г.

10. *«Макбет»*, опера в 4 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Пергола во Флоренции 14 марта 1847 г.

11. *«Разбойники»*, опера в 4 актах, либретто Маффен. Премьера в Лондоне 22 июля 1847 г.
12. *«Иерусалим»* (переделка «Ломбардцев»), опера в 4 актах, либретто Руайе и Ваэза. Премьера в театре Гранд-опера в Париже 26 ноября 1847 г.
13. *«Корсар»*, опера в 4 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Гранде в Триесте 23 октября 1848 г.
14. *«Битва при Леньяно»*, опера в 3 актах, либретто Каммарано. Премьера в театре Арджентина в Риме 27 января 1849 г.
15. *«Луиза Миллер»*, опера в 3 актах, либретто Каммарано. Премьера в театре Сан-Карло в Неаполе 8 декабря 1849 г.
16. *«Стифелло»*, опера в 3 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Гранде в Триесте 16 ноября 1850 г.
17. *«Риголетто»*, опера в 3 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Фениче в Венеции 11 марта 1851 г.
18. *«Трубадур»*, опера в 4 актах, либретто Каммарано и Бардаре. Премьера в театре Аполло в Риме 13 января 1853 г.
19. *«Травиата»*, опера в 3 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Фениче в Венеции 6 марта 1853 г.
20. *«Сицилийская вечерня»*, опера в 5 актах, либретто Скриба и Дюверье. Премьера в театре Гранд-опера в Париже 13 июня 1855 г.
21. *«Симон Бокканегра»*, опера в 3 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Фениче в Венеции 12 марта 1857 г.
22. *«Гарольд»* (переделка «Стифелло»), опера в 4 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Нуово в Римини 16 августа 1857 г.
23. *«Бал-маскарад»*, опера в 3 актах, либретто Сомма. Премьера в театре Аполло в Риме 17 февраля 1859 г.
24. *«Сила судьбы»*, опера в 4 актах, либретто Пиаве. Премьера в Мариинском театре в Петербурге (итальянская труппа) 10 ноября 1862 г.
25. *«Макбет»* (новая редакция), опера в 4 актах, либретто Пиаве. Премьера в театре Лирической оперы в Париже 21 апреля 1865 г.
26. *«Дон Карлос»*, опера в 5 актах, либретто Мэри и Дю Локля. Премьера в театре Гранд-опера в Париже 11 марта 1867 г.
27. *«Сила судьбы»* (новая редакция), опера в 4 актах, либретто Гисланцони. Премьера в театре Ла Скала в Милане 20 февраля 1869 г.
28. *«Аида»*, опера в 4 актах, либретто Гисланцони. Премьера в Каире 24 декабря 1871 г.
29. *«Симон Бокканегра»* (новая редакция), опера в 3 актах, либретто Бойто. Премьера в театре Ла Скала в Милане 24 марта 1881 г.
30. *«Дон Карлос»* (новая редакция), опера в 4 актах, либретто Гисланцони. Премьера в театре Ла Скала в Милане 10 января 1884 г.
31. *«Отелло»*, опера в 4 актах, либретто Бойто. Премьера в театре Ла Скала в Милане 5 февраля 1887 г.
32. *«Фальстаф»*, опера в 3 актах, либретто Бойто. Премьера в театре Ла Скала в Милане 9 февраля 1893 г.

В дореволюционных отечественных кругах за Оффенбахом издавна укрепилась репутация чуть ли не порнографического композитора, во всяком случае — композитора фривольного, «с похабинкой», чего-то вроде музыкального Поль де Кока. «Дзинь-ля-ля», сногшибательный канкан, пикантные ритмы, разрез платья à la «Belle Héléne», соблазнительно оголяющий ногу, кувыркoм летящая «супружеская честь» и распевающие куплеты роконосы — вот примерно цепь представлений, возникавшая в памяти обывателя при упоминании имени Оффенбаха. Не удивительно, что и серьезные музыковеды, за малым исключением, относились к Оффенбаху с пренебрежением: бульвар, третий сорт...

Впрочем, умы более проникательные подошли к Оффенбаху серьезнее и глубже. Они подметили у него не только игривость и эротикy, но и злую иронию, ядовитую улыбку, аристофановскую пародию, разрушающий скептицизм. Это действительно так, — и Оффенбах встает перед нами как один из величайших сатириков в истории музыки. Мишень его сатиры — быт и нравы Второй империи.

В знаменитой вводной главе «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» Маркс заклеил Вторую империю кличкой «фарса». И есть глубокая — вполне закономерная — ирония истории в том, что зеркалом общественной морали Второй империи, ключом для ее понимания оказалась оперетка Оффенбаха. Она разоблачает цинизм и разврат Второй империи не хуже «Ругон-Маккаров» Эмиля Золя. Искусно обходятся рифы полицейской цензуры: действие происходит то в античной Греции, то в фантастическом Перу, то в несуществующем на географической карте герцогстве Герольштейнском. Но завсегдатаи Буффа или Варьете отлично ориентируются в этом несложном маскараде. А в Вене, в одной из первых постановок «Прекрасной Елены», с молчаливого благословения самого автора маски сброшены совсем: актер, играющий роконосца Менелая, «мужа царицы», нацепляет на себя нафабренные усы и классическую эспаньолку «жалкого племянника великого дяди» — Наполеона III, а сама «прекрасная Елена» гримируется под императрицу Евгению Монтихо.

Вот почему роль Оффенбаха среди общества Второй империи несколько напоминает роль Бомарше с его «Свадь-

бой Фигаро» накануне французской буржуазной революции. Оба живут среди общества, «торопящегося посмеяться над всем, прежде чем начать плакать», общества, лихорадочно пляшущего на вулкане. Легкомысленные версальские придворные и сама Мария-Антуанетта, разыгрывая в любительском спектакле «Свадьбу Фигаро», проглядели в ней взрывчатую революционную силу и увидели лишь пикантную эротическую интригу. Не удивительно, что и аристократы Второй империи, хохоча над Менелаем или Калхасом, видели только «дзинь-ля-ля» и канкан, не рассмотрев элементов сатиры. Зато эти элементы злорадно подхватывались мелким буржуа — посетителем бульваров и маленьких театриков. А сама Вторая империя, подхлестываемая бешеным ритмом оффенбаховских канканов, неудержимо неслась к Седанской катастрофе.

Чем ближе к разгрому, тем разнузданнее становилось веселье. В водовороте придворных празднеств, карнавалов, публичных балов, где в ураганном танце смешивались плюмажи кирасиров, гигантские тюрбаны ряженных турок, домино, визжащие кокетки во всевозможных париках и где отличались в замысловатых фигурах канкана модные гетеры — Роза Помпон, Селестра Могадор и знаменитая Ригольбош — идеал «шикарной женщины» для отечественных «господ ташкентцев»<sup>1</sup>, — в фейерверочном треске открывшейся в 1867 году в Париже Всемирной выставки Вторая империя пыталась забыть о классовых противоречиях и о полном крахе политики военно-полицейской диктатуры. «Это была словно лихорадка, — описывает один из современников. — Болезнь распространялась с чудовищной быстротой. Остановить ее было невозможно. Ничто не могло устоять против бешенства. Нервный смех охватывал всех. В это мрачное время смеялись пронзительно; это не был смех веселого, радующегося жизни малого, но смех больного, которому непрестанно щекочут пятки».

Такова была эпоха, создавшая мировое имя Оффенбаху. Его появление в Париже прошло незамеченным. Известность пришла не сразу, но неожиданно. «Вдруг среди нас, — рассказывает видный парижский критик и театральный деятель Жюль Кларети, — внезапно выскочил, точно чертик из ящичка, — а его ящичек звался театром Буфф, — маленький

---

<sup>1</sup> «Господами ташкентцами» М. Е. Салтыков-Щедрин проничеки называл косных обывателей Российской империи. — *Ред.*

человечек, сухой, нервный, странного вида, с морщинистым лицом, магнетическим взглядом, с угловатыми и в то же время повелительными жестами, с колюче-иронической улыбкой на тонких губах. Он заявил резко: «Я — Оффенбах». Откуда он взялся? Его почти не знали.

Последующие историки — первый из них француз Андре Марино — много потрудились для выяснения биографии Оффенбаха. Проследим в общих чертах жизнь композитора.

## 2

Жак Оффенбах родился 21 июня 1819 года в городе Кёльне в семье местного синагогального кантора Иуды Эбершта. Есть, несомненно, некоторая парадоксальность в том, что автор «Прекрасной Елены», светский фланер, парижанин, космополит, создатель канкана, человек, которого обвиняли в «развращении нравов» чуть ли не всей «цивилизованной Европы», оказался сыном ученого талмудиста, почетного члена еврейской общины в Кёльне, издавшего в 1830 году «Общий молитвенник для израильского юношества».

Таким образом, биография Оффенбаха несколько напоминает биографию Гейне: оба родились в Германии, оба вышли из еврейской среды, оба переселились во Францию и нашли в Париже вторую родину.

Первые зачатки музыкальной культуры Жак Оффенбах получил в патриархальной семье отца, на счастье — страстного почитателя музыки. Мальчик обнаруживает редкие музыкальные способности. «Мой отец,— вспоминает сам Оффенбах,— научил меня играть на скрипке. В семь лет я играл неплохо, но уже тогда я помышлял больше о сочинительстве, нежели о всех упражнениях и гаммах этого мира.

Три года спустя мой отец возвращается как-то вечером домой и приносит виолончель, которую он только что приобрел. Едва я рассмотрел новый инструмент, как высказал отцу желание забросить ради него скрипку. Родители отказали мне, под предлогом моего здоровья, обеспокоенные моим тщедушным видом. Я притворно согласился с ними, но с тех пор я каждый раз поджидал их ухода, и как только дверь за ними захлопывалась, я схватывал виолончель и, запершись в комнате на замок, с ожесточением учился на ней играть.

Несколько месяцев спустя меня приглашают в знако-

мый дом, где каждую неделю устраивались квартетные собрания. Все были в сборе, не хватало лишь виолончелиста.

Понемногу всеми овладевает нетерпение: все нервничают, все в отчаянии от перспективы отложить исполнение квартета Гайдна еще на неделю. Тогда я подхожу к отцу и шепчу ему на ухо, не разрешит ли он мне заменить опоздавшего; я утверждаю, что уверен в успехе.

Отец мой разразился взрывом смеха и на вопрос хозяина о причине веселости рассказал ему о моей просьбе.

«Почему же не дать ему попробовать?» — «Да он ни разу в жизни не прикоснулся к этому инструменту». Краснея, я тут же признался в ослушании.

Не теряя времени на выговор, мне вручают желанную виолончель, и я исполняю свою партию под аплодисменты всех присутствующих».

После такого блестящего дебюта родители перестают возражать. Оффенбах учится игре на виолончели у некоего Александера, неважного музыканта и отъявленного скупца, требующего от ученика прежде всего, чтобы перед началом урока он выложил на стол полагающийся гонорар. Жак делает крупные успехи. Двенадцати лет он выступает на вечерах и публичных концертах как солист-виртуоз. Типичный вундеркинд, он исполняет и свои собственные композиции, преодолевая нагроможденные в них технические трудности. Больше в Кёльне учиться нечему, и для дальнейшего совершенствования отец посылает сына в центр тогдашней музыкальной культуры — Париж. Четырнадцати лет Жак Оффенбах прибывает в «столицу мира» и поступает в консерваторию, где директорское место занимает маститый Керубини. Одновременно зачисляется виолончелистом в оркестр Комической оперы, дабы иметь самостоятельный заработок.

Переезд в Париж стал решающим событием в жизни Оффенбаха. «Новый Вавилон» стал второй и, в сущности, подлинной родиной композитора. Он раскрыл в нем те свойства, которые оставались в зародыше у немецкого вундеркинда: жизненный темперамент, любовь к шутке, к каламбуру и мистификации. Семена «галльского юмора» («*esprit gaulois*») пали на чрезвычайно благодарную почву. В Оффенбахе проявился талант исключительного и остроумного собеседника, неизменно находчивого, наблюдательного и меткого в суждениях. Способность импровизировать торжествовала не только в музыкальных композициях, но и

в быту; она делала Оффенбаха желанным гостем парижских буржуазных салонов. Эти годы для композитора — типичные годы богемной жизни. И тем не менее, несмотря на все светские времяпрепровождения, несмотря на безудержную страсть к театру, на частое фланирование по бульварам и улицам Парижа, несмотря на проказы на службе — в оркестре Комической оперы, так что из ежемесячного жалования в 83 франка львиная доля падала на всевозможные удержания и штрафы, — несмотря на все это, Оффенбах продолжал усердно работать. В нем всегда будут причудливо уживаться беспечный прожигатель жизни и трудолюбивый музыкант; французская подвижность корректируется немецко-еврейской методичностью. Впрочем, интерес к виолончели остывает: на первое место выдвигается страсть к композиции. Он сочиняет много, едва успевая набрасывать мелодии на бумагу. В большинстве случаев — это элегантная салонная музыка, со вкусом, но без глубины. Оффенбах разменивается на мелочи. Иногда его пленяет музыкальный трюк: он имитирует различные музыкальные инструменты, причем с особой виртуозностью — «коронный номер» — волынку. Некоторую популярность за пределами салонов доставляют ему музыкальные обработки басен Лафонтена.

К маленьким художественным удачам прибавляется большое событие в личной жизни. Оффенбах женится на дочери оппозиционного испанского политического деятеля — Герминии д'Алькен. Новый парадокс: будущий певец адюльтера, злополучных рогоносцев-мужей, легкомысленных изменничен и удачливых ухажеров, на сценических подмостках разрушающий семейные очаги, словно карточные домики, — в личном быту оказывается образцовым супругом, типичным буржуазным семьянином со строгой пуританской моралью, до конца жизни верным своей «половине».

В ту пору Оффенбах увлечен серьезной музыкой. Его кумир — непризнанный новатор, гениальный композитор-романтик Гектор Берлиоз. Он мечтает сочинить большую комическую оперу; единственной реализацией этой мечты будет посмертная опера «Сказки Гофмана». Это придает творческой личности Оффенбаха некий трагический обертон: он уподобляется великому комику, который всю жизнь грезит сыграть крупную трагическую роль. За сочинением пикантных ариеток и ураганных канканов, вызывающих восторженный рев зрительного зала, Оффенбах мучительно

думает о серьезной музыке, о крупных замыслах, завидуя гордому одиночеству непризнанного музыканта вроде уже упоминавшегося Берлиоза.

Но жизнь диктует совсем другое. Оффенбах становится поставщиком театральной музыки. В 1839 году он дебютирует в театре Пале-Рояль, сочинив музыку для пьесы популярного драматурга с симптоматической фамилией — Буржуа. Тщетно стучится он в двери театра Комической оперы, предлагая сочинить для нее то или другое произведение: директора остаются глухими. Работает совместно с популярным композитором Флотовым, автором «Марты» и «Страделлы», снабжая его мелодиями, под которыми Флотов ставит свою подпись. С 1850 по 1855 год служит штатным композитором знаменитого театра Французской комедии — «Дома Мольера», иллюстрируя своим аккомпанементом трагедии Корнеля и Расина, подбирая музыку к антрактам. Все это — творчески неблагодарная, хотя и сносно оплачиваемая поденщина.

С 1855 года Оффенбах сам занимается антрепризой: нанимает маленький театрик «бомбоньерку» в Елисейских полях, с крошечным залом, где открывает получивший впоследствии мировую известность театр Буфф. Актерский персонал рекрутируется частично из Варьете, частично из кафешантана, частично из молодых и изнывающих в бездействии актеров больших сцен. Оффенбах в высшей степени одарен проицательностью в деле открывания неизвестных талантов. Он неутомимый администратор и искусный выдумщик-режиссер. Своим энтузиазмом он заражает труппу. Он умеет работать с актером. Вот зарисовка его на репетиции, относящаяся, правда, к последующим годам громкой славы и сделанная мастерской рукой друга и соратника Оффенбаха Людовика Галеви:

«Я шныряю между хористами, и вот я уже на подмостках. Оффенбах здесь, сидит на авансцене, в кресле, очень бледный, трясущийся от холода в своем зимнем пальто.

— Я страдаю,— говорит он мне.— Я не спал всю ночь и не завтракал утром; я без голоса и без ног. Репетиция ужасна, все движения искажены, замедлены, и у меня не хватает храбрости вмешаться в это дело.

Он не окончил фразы, и вот он уже на ногах, яростный, потрясая тростью. Он обращается к женщинам-хористкам:

— Что это вы там поете, сударыни? Начнем еще раз, возьмем финал сначала.

Оффенбах становится подле пианино рядом с дирижером и берет на себя ведение репетиции. Он внезапно обрел — словно чудом — движение, силу, жизнь. Он оживает, возбуждается, загорается, бегаёт взад и вперед, говорит, поёт, кричит, расшевеливает где-то в глубине сцены заснувших хористов, затем возвращается на авансцену и сразу же бежит налево растолкать фигурантов... Только что он дрожал от холода; теперь пот льет с него ручьями. Он сбрасывает пальто, перекинув его на кресло, отбивает такт руками, ломает свою трость о пианино пополам, резко вырывает смычок из рук ошарашенного дирижера и, не останавливаясь, с необычной властностью и силой продолжает отбивать такт, завораживая и увлекая за собой всех присутствующих кончиком смычка. Сколько силы духа в этом лице, таком выразительном и оригинальном! Сколько энергии в этом маленьком, тщедушном и слабом теле! Это — совсем другой человек, а рядом с ним — совсем другие актеры, совсем другие хористы. Финал разрешен на одном порыве, одним штрихом, без задержек, в настоящем исступлении остроумия и веселости. И все без исключения актеры, хористы, фигуранты после заключительной ноты аплодируют Оффенбаху, который в изнеможении падает в кресло со словами:

— Я сломал трость, но нашел финал».

### 3

Париж 40—60-х годов прошлого столетия бесспорно являлся центром европейской музыкальной жизни. Он обладал несколькими первоклассными оперными театрами. Прежде всего — театром Большой оперы (раньше — «Королевской», затем «Национальной академии музыки», восходящей еще к XVII веку, к Перрену, Камберу и Люлли), где все было пышно и богато — декорации, балет, правительственные субсидии и артистические гонорары — и где безраздельно диктаторствовал Мейербер, с блестящим успехом поставивший ряд опер — от «Роберта-дьявола» до «Пророка».

Рядом — театр Комической оперы, где давались старинные вещи Гретри, Мегюля, Буальдьё и Обера и где модной новинкой была «Миньона» Амбруаза Тома. В итальянской опере этих лет уже покинули сценические подмостки ку-

миры парижан второй четверти XIX века — Каталани, Паста, Зонтаг, Малибран, — зато всходила звезда, позже прославившаяся, — Аделины Патти, а на афише анонсировались первые оперы еще не знакомого Парижу Джузеппе Верди. В Лирическом театре по преимуществу играли немецкую оперу — Моцарта, Вебера... Рядом великое множество драматических театров — Французская комедия, «Одеон», «Жимназ» и другие — бульварные сцены типа знаменитого театра у Сен-Мартенских ворот, частные театры — Варьете, малые сцены вроде Люксембургского театра, «канатоходцев» («Funambules»), «Фоли-драматик», театры предместий и т. д. и т. д.

В этот кипучий водоворот интенсивнейшей театральной жизни с головой окунулся Оффенбах, открыв в 1855 году, как мы уже упоминали, собственный театр Буфф. Известный немецкий журналист и литератор Рудольф Готшалль, оставивший ряд зарисовок Парижа эпохи Второй империи, дал описание этого театрала. Он невелик, даже миниатюрен: всего шесть лож в двух ярусах; цены, однако, достаточно дорогие — 36 франков за ложу 1-го яруса. Полный сбор представления едва достигает 1200 франков. В зале было тесно: ходкая карикатура изображала нагромождение взаимно раздавливающих друг друга голов и тел, с подписью «военная хитрость молодого Оффенбаха, который устраивает театр на ступеньках лестницы». Фойе представляло собой нечто вроде веранды, где дул ветер и просачивались капли дождя.

Но это еще полбеда. Хуже другое: министерство цензуры, ограждая интересы привилегированных сцен, запрещает малым театрам выводить на сцену более 3—4 действующих лиц. Приходится играть одноактные безделушки — «Двух слепых» (прошедших с сенсационным успехом), «Белую ночь» с прологом «Войдите, господа и дамы», «Пьеро-клоун», «Три поцелуя дьявола» и т. д. Два-три острых положения, веселая, незамысловатая интрига, несколько хлестких словечек, несколько пикантных, запоминающихся мелодий...

При постановке «Последнего из паладинов» — первое столкновение с цензурой: в оперетте 5 персонажей. Административный надзор безжалостно вымарывает пятую роль. Что делать? На выручку приходит опыт ярмарочных театров, еще в XVII веке упорно и хитроумно ведших подпольную войну с привилегиями Французской комедии. Вычерк-

нутый пятый персонаж становится немой фигурой: это — солдат, которому сарацины отрезали язык. С помощью нити он приводит в движение надписи, особым образом привинченные к его кирасе: «да», «нет», «вот как», «разумеется». Как быть с квинтетом, где по ходу действия немой должен принять участие? Выход найден: он, «немой», будет лаять. Комизм получился необыкновенный, хохот в зале — гомерический. Цензура была обойдена.

В 1858 году Оффенбаху наконец удается добиться отмены всяческих ограничений. Отныне он может вывести на сцену любое количество персонажей, хоров, процессий, балетных «антре», притом — в соответствующем пышном оформлении. У Оффенбаха руки развязаны. Он может приняться за создание большой оперы-буфф. Правда, начальные опыты неудачны: ни «Дамы рынка», ни «Кошка, превращенная в женщину», не имеют успеха. Реванш берет «Орфей в аду» — первый действительный шедевр Оффенбаха, написанный на текст Гектора Кремье и — пожелавшего остаться анонимным будущего неизменного либреттиста Оффенбаха — Людовика Галеви.

Премьера состоялась 21 октября 1858 года. Прием у публики — достаточно холодный. Непривычным показался сюжет, когда-то послуживший Глюку для величественной и элегической оперы и ныне вдруг превращенный в фарс. Греческая мифология, почтение к которой подогревалось классическим образованием, неожиданно оказалась развенчанной, боги сошли с Олимпа и закружились в бешеном канкане, Венера оказалась простой кокеткой, легендарный певец и образцовый супруг Орфей — влюбленным учителем музыки и веселым вдовцом, целомудренная Евридика — флиртующей дамочкой и т. д. Правда, история литературы знала примеры подобного «снижения» античности: «человеческими, слишком человеческими» страстишками богов занимались Лукиан и Овидий, в XVII веке Скаррон выворачивал наизнанку «Энеиду» Вергилия, а в XVIII веке ту же непочтительную операцию с «Илиадою» Гомера проделал романист и комедиограф Мариво. Но то были вольнодумные литературные опыты, далеко не имевшие такого публичного резонанса, как «Орфей» Оффенбаха. Вот почему премьера своим ироническим, пародийным отношением к тому, что почиталось «священным прошлым» и «нетленной красотой», поставила публику в тупик. Риск был велик. Оффенбах поставил на карту все свои доходы, численно увеличив хор,

солистов и оркестрантов и сильно затратившись на оформление. Грозил провал.

И вот неожиданно помогла... враждебная критика. В «Журнале дебатов» с громовой статьей против «Орфея» выступил сам знаменитый Жюль Жанен, признанный «метр» тогдашней театральной критики, вершитель судеб театров, авторов и пьес. Его полемика была страстной и жестокой. Он выступил в роли адвоката классического идеала и уважения к античному миру, обличая «музыку в короткой юбочке» и даже «вовсе без юбочки», предсказывая, что оперетта Оффенбаха неизбежно ведет к подрыву всех культурных ценностей. Автор текста — Гектор Кремье — не остался в долгу: он указал, что некоторые из наиболее шокировавших грозного критика мест заимствованы не более, ни менее, как... из фельетонов самого Жюля Жанена. Вокруг спектакля начала сгущаться атмосфера громкого театрального скандала. И это возымело свое действие. Публика повалила толпами. На театр полился буквально золотой дождь. «Орфей» стал сенсацией дня. Битва была выиграна.

«Орфей в аду» оказался поворотным пунктом в судьбе Оффенбаха. За «Орфеем» последовали: в 1859 году — «Женевьева Брабантская», ядовитая пародия на благочестивую средневековую легенду, потребовавшая при представлении вмешательства полиции. В 1861 году — одноактная комическая оперетта «Песнь Фортунио» (по Альфреду де Мюссе), даже противниками Оффенбаха — вроде пресловутого Макса Нордау — сравнивающаяся со страницами партитур Моцарта, — яркая лирическая вещь, предвосхищающая «Сказки Гофмана». В 1864 году в театре Варьете — всемирно известная «Прекрасная Елена». В 1866 году — «Синяя Борода», в том же году — «Парижская жизнь», одна из лучших оперетт Оффенбаха. В 1867 году ставится «Герцогиня Герольштейнская», в 1868 году — «Перикола», в 1869 году — «Трапезундская принцесса» и «Разбойники».

Это — годы величайшего творческого напряжения Оффенбаха. Осаждаемый неотступными предложениями театральных директоров, он работает как вол, то бросая собственную антрепризу, то вновь возвращаясь к ней. Слава его распространяется далеко за пределы Франции. Его ставят в Вене, в Петербурге... Часто он сам выезжает для постановки, присутствуя на репетициях, консультируя режиссеров и дирижеров, работая с актерами. Особенно плодо-

творно взаимодействие с Веной, где Оффенбах влияет на целую плеяду композиторов, внося новые элементы в жанр венской оперетты.

Высшая точка успеха Оффенбаха — парижская Всемирная выставка 1867 года, когда в партере театра Буфф видны фигуры королей Португалии, Швеции, Норвегии, Баварии, вице-короля Египта Измаила-паши, принца Уэльского и т. д., когда Александр II, только что протелеграфировавший из Кёльна просьбу оставить ложу, по приезде в Париж после поспешного молебна сразу же устремляется в оперетту, нарушая все церемониалы, дабы высказать комплимент оффенбаховской примадонне Гортензии Шнейдер. Оффенбах становится в эти годы кумиром аристократических бездельников и космополитических снобов, близоруко усматривающих в его опереттах лишь одни скабрёзности.

Франко-прусская война прерывает успехи Оффенбаха: театр закрыт, фойе превращено в лазарет для раненых, в газетах вместо театральных фельетонов печатаются военные сводки и фронтовые репортажи. Седанское поражение приводит к падению монархии... Осада Парижа... Великие героические недели Коммуны... Садистическая расправа версальцев... 70 000 расстрелянных... Массовые ссылки в Гвиану, на Чертов остров... Торжество Третьей республики Тьеров и Мак-Магонов... Постепенно открываются театры... Оффенбах вновь берется за антрепризу... Успех падает... Вышние постановки не окупают затрат... В 1875 году — банкротство.

Состояние потеряно, авторские права приостановлены на 3 года. Правда, долги все до копейки выплачены. Чтобы жить и поддерживать семью, Оффенбах едет в Нью-Йорк и Филадельфию дирижировать садовыми концертами. Путевые впечатления изложены им в изящно и остроумно написанной книге «Заметки путешествующего музыканта». Дальше — снова Париж, снова сочинение одноактных оперетт, снова хлопоты, репетиции и долги. В год Второй всемирной выставки — 1878 год — Оффенбах почти забыт. Два успеха скрашивают положение: «Мадам Фавар» и «Дочь тамбур-мажора». «Оффенбах вновь нашел себбя», — пишет пресса. Но его мысли теперь заняты только одним: написать хотя бы одну серьезную лирическую оперу, без пародии и буффонады. Это ныне всемирно известные «Сказки Гофмана». Последние при жизни композитора так и не были поставлены.

4 октября 1880 года **Оффенбах** умирает от припадка удушья. Партитуру «Сказок Гофмана» доинструментовывает и приводит в окончательный вид **Гиро**, — тот самый, кто сочинил речитативы для «Кармен» и в чьей редакции гениальная опера **Бизе** известна всему миру.

#### 4

...Вслушайтесь и вчитайтесь в **Оффенбаха**. В нем сразу же явственно станут различимы два плана.

Первый — это «дзинь-ля-ля» и «пиф-паф-бум-бум», это кабриоли и каскады опереточных див, это вакхическое сумасбродство и гимны супружеским изменам, это «очаровательный порок», золото, шампанское, шелк, раскачивание бедер, абрикосовая туника **Калхаса** и игривый разрез платья до пояса à la «**Прекрасная Елена**», это острые ритмы и подмывающие мелодии, это канкан в своем разнузданном апофеозе.

Это — то самое, что делает **Оффенбаха** модным среди жуирующих и волочащихся за примадоннами европейских «царствующих особ» и снобов «высшего света», что заставляет толпиться за кулисами его театра поэтов, актеров, алчных до всяческих наслаждений местных и импортных миллионеров, подлинных или фальсифицированных принцев, жадных в своем порочном любопытстве светских дам, дам полусвета и кокоток всех рангов, освищенных и неосвищенных сочинителей, коммерчески настроенных мамаш юных кандидаток в «дивы» и всякий пестрый сброд.

Но за этим — фривольным — **Оффенбахом** не так уже трудно рассмотреть другого — ядовитого сатирика, своеобразного **Аристофана буржуа Второй империи**, создавшего убийственную картину морального падения и глубочайшего ничтожества изображаемой среды, вплоть до религии и высших частей государственного аппарата.

Вот, не угодно ли. Механика организации плебисцита («**Перикола**»). Инсценировка верноподданнических восторгов, которые при ближайшем рассмотрении суфлируются полицией (там же). Или изнанка милитаризма, бездарно-патриотические генералы **Бумы** — те самые, что приведут Францию к **Седанскому поражению** («**Герцогиня Герольштейнская**»). Вот похотливая царица, эдакая **Екатерина Вторая** в миниатюре, производящая приглянувшихся ей простых солдат в фельдмаршалы за альковные услуги и столь

же быстро сбрасывающая их вниз, дабы очистить место другому фавориту (там же). Вот о принципе наследственной власти: молодой принц, о котором придворный отзывается так: «едва только его взяли в отрочестве из рук женщин, чтобы сделать из него мужчину, как он поспешил вновь кинуться в женские объятия, в результате чего не замедлил сделаться полным идиотом. Как доверить ему участь ста двадцати миллионов людей? В прошлые времена, я не спорю, это было вполне возможно, но теперь... при этих новых идеях»... и т. д. («Синяя Борода»). Небольшой диалог из той же оперетты о возможности войны с Синей Бородой.

**Граф Оскар:** Ваше величество, но ведь у вас нет пушек.

**Король Бобеш:** Но что же делает мой начальник артиллерии с суммами, которые я ему отпускаю?

**Граф:** Он прокучивает их с женщинами.

**Король:** Он должен был бы пригласить нас принять в этом участие, по меньшей мере.

**Граф:** Признаюсь, меня он приглашает» и т. д.

**Оффенбах** — поэт коррупции, коррупции сверху донизу, коррупции на тронах, где восседает кучка кретингов, развратников и садистов, коррупции в армии, порученной трусам, лоботрясам и растратчикам, коррупции в высшем свете, где титулы, чины и ордена находятся в прямой зависимости от постельных подвигов, коррупции в буржуазной семье, где «святость очага» сделалась лишь видимостью, а «супружеская честь» — темой для скабрёзных острот. Общей участи не избегает и религия, и вовсе не одни только языческие верования служат мишенью сатиры «Орфея в аду» и «Прекрасной Елены». В вопросах религии Оффенбах типичный вольтерьянец: религию изобрели жрецы и попы для одурачивания толпы. Боги режиссируются жрецами; все их появления — часто бутафорского характера. Вот небольшая сценка из «Прекрасной Елены»:

**Евтиклес:** Однако в хорошеньком состоянии ваш гром [речь идет о грома Юпитера]. Вы стучите им там наверху, словно глухой.

**Калхас (жрец):** Это Филоком стучит. Он стучит грубо, и он прав. Надо поразить воображение народов. По крайней мере, хорошо ли он [гром] действует?

**Евтиклес:** Лучше послушайте (приводит в движение гром).

К а л х а с (*бросаясь на него*): Да кончишь ли ты! Народ вообразит, что это Юпитер... Нужно поэкономней прибегать к подобным эффектам».

Диалог, вряд ли нуждающийся в комментариях о взглядах Оффенбаха на религию.

При всем том Оффенбаху чужд пафос обличения. Он менее всего Савонарола. Он попросту хлесткий и наблюдательный музыкальный фельетонист, которого внимательное рассмотрение окружающей среды привело к своеобразному нигилизму.

Он — продолжатель дела французских просветителей и прежде всего — Вольтера. То, что Оффенбах попадает в вольтеровскую традицию, еще в 70-е годы подметил Н. К. Михайловский. Мы имеем в виду его знаменитую статью в «Русском богатстве» (октябрь 1871 г.) под парадоксально-завлекательным заголовком «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха». Речь идет о сравнении скабрёзной формы и антирелигиозного содержания «Орлеанской девицы» Вольтера с аналогичными приемами Оффенбаха:

«Цинизма и сальностей в литературе Просвещения было слишком достаточно для того, чтобы поставить с ней в этом отношении рядом Оффенбаха. Но их можно и должно ставить рядом и в других отношениях. Смех Оффенбаха есть отголосок хохота Вольтера, отголосок, достойный большого внимания по своей общедоступности. Оффенбах — это легион, которого все слушают и смотрят, несмотря на свой кажущийся ригоризм и презрительное отношение к опереткам. Круг явлений, осмеиваемых Оффенбахом, почти тот же, что круг явлений, осмеиваемых Вольтером. Приемы смеха опять-таки весьма часто совершенно совпадают. Желая осмеять, например, нетерпимость или какие-нибудь верования, Вольтер берет иногда совершенно фантастическую канву, вводит на сцену разных египетских и индийских богов, жрецов и проч., и на этой канве начинает вышивать свои сатирические узоры в полной и совершенно резонной уверенности, что узоры эти дойдут по настоящему адресу. И они действительно доходили. Совершенно такой же эффект производят и фантастические образы Оффенбаха. Надо обладать очень малой аналитической способностью, чтобы не отличать во всех этих канканирующих богах, сластолюбивых жрецах, «меднолобых, то бишь меднолатых» Аяксах, похотливых герцогинях Герольштейнских, глупых карабинерах и проч. и проч. элемент клубничный, развращающий, от эле-

мента сатирического и, смею сказать, революционного. Да, милостивые государи, революционного, и я сердечно рад, что могу сказать это, т. е. сделать открыто донос, который, наверно, останется без последствий. А останется он без последствий потому, что Оффенбах — *C'est la fatalité* (это судьба), потому, что это один из настоящих хозяев исторической сцены, с головы которого не падет ни один волос, даже в угоду московским громовержцам; потому, что он нужен всем, даже тем, под кем он роется».

А поэтому — «никакие самые деятельные красноречивые нападки на полицию не унижат ее так, как эти комические фигуры карабинеров.<sup>1</sup> Никакими словами не наложишь на известный сорт людей такого клейма, как образом «цар-р-ря Ахилла, ге-р-роя». Обличайте, сколько хотите, лицемерие, пьянство и разврат католических попов, но вы никогда не произведете на массы такого впечатления, как фигура Калхаса, отплясывающего, подобрав полы своей хламиды, «пиррический танец». Много ходит рассказов о различных похотливых и веселых герцогинях. Но посмотрите на герцогиню Герольштейнскую, как она производит приглянувшегося ей здорового солдата в генералиссимусы, как она велит затем своим прихвостням убить его ночью, но отменяет внезапно приказ и довольствуется разжалованием его опять в солдаты; как она тут же заглядывается на одного из убийц и как, наконец, выходит замуж за тупоумного принца Павла»...

Иными словами, Оффенбахом не пощажены никто: ни троны, ни духовенство, ни высший свет, ни армия, ни полиция, ни буржуазная мораль, ни самые основы буржуазного существования. Он подвергает пародийному обстрелу не частности, а систему в целом. Именно благодаря этому универсальному сатирическому размаху, этой широте гротескно-обличительных обобщений Оффенбах выходит из рядов опереточных композиторов — Эрве, Леккока, Иоганна Штрауса, Легара — и приближается к фаланге великих сатириков — Аристофана, Рабле, Свифта, Вольтера, Домье и др. Законченная картина злого, циничного, развращенного, отнюдь не сентиментального мира, встающая со страниц оперетт Оффенбаха, — мира, вовсе лишенного героических и вообще положительных персонажей, зачастую отпугивала позднейших критиков композитора и вообще сделала из

<sup>1</sup> Из «Разбойников».

него нечто вроде жупела для иных современных буржуазных моралистов.

Кшенек — автор отнюдь не пуританских по своей морали опер «Прыжок через тень» и «Джонни» — обвиняет Оффенбаха в том, что он сделал мишенью своей насмешки не отдельные стороны человеческого существования, но «das Seriöse in sich», «серьезное в себе», то есть самый факт возможности существования чего-либо серьезного в этом мире. Кшенека шокирует полное отсутствие в Оффенбахе каких бы то ни было намеков на героическое, идеалистическое, сентиментальное начало. Отсюда недалеко до повторения старых упреков, восходящих еще к 60—70-м годам, будто Оффенбах «убил все святое» в молодежи, развратил нравы, пропагандировал разрушение буржуазной нравственности и вообще морально отравил буржуазную цивилизацию и буржуазное искусство.

Надо ли доказывать, что в подобных утверждениях мы вновь встречаемся с типичной для буржуазных историков и моралистов ошибкой: подменой причины следствием и наоборот? Оффенбаху вовсе не нужно было развращать общество Второй империи: оно было уже достаточно развращено само по себе, мораль потомков Руссо и Канта давным-давно выродилась в лицемерие, — и Оффенбах явился лишь веселым и убийственно правдивым зеркалом. А на зеркало, как известно, «неча пенять, коль рожа крива».

При всем том было бы сугубой ошибкой представлять нашего опереточного Мольера в виде некоего проповедника-обличителя, «вопиющего в пустыне», этакого библейского пророка среди канканирующих Содомы и Гоморры, борца за новую мораль, стоящего высоко над изображаемой средой и зовущего человечество к «новым берегам». Ничего похожего. Оффенбах — не Савонарола и даже не человек с ясными политическими убеждениями. Протестантского пафоса у него нет ни на грош. Он совсем не руководится какой-нибудь социальной программой, он ни в чем не убежден, он вовсе не собирается морализировать или — подобно Дюма-сыну — брать на себя обязанности целителя общественных язв. И его едкая критика буржуазного государства менее всего может быть квалифицирована как критика с революционных позиций.

Нет. Оффенбах кровно принадлежит тому насквозь разложившемуся порядку, который он изображает. Он по-своему любит своих героев. Но у него — и у его верных соратни-

ков-либреттистов Анри Мельяка и Людовика Галеви — своеобразный реалистический дар, меткая наблюдательность, умение мгновенно подмечать все смешное и уродливое и быстро на него реагировать. И отсюда без всяких морализующих тенденций со стороны авторов — циничная и неприглядная картина полной и абсолютной коррупции.

Вот почему к Оффенбаху до известной степени применимы слова, сказанные в 1888 году Фридрихом Энгельсом о Бальзаке в известном письме к английской писательнице Маргарет Гаркнесс: «Правда, Бальзак по своим политическим взглядам был легитимистом. Его великое произведение — нескончаемая элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества; его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание. Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех людей, которым он больше всего симпатизировал, — аристократов и аристократок».<sup>1</sup> У Оффенбаха, разумеется, не было ни человеческой глубины Бальзака, ни самостоятельной исторической концепции. Но его дар меткой наблюдательности, по своему внимательного изучения «физиологии» человеческих поступков и страстей и в то же время «физиологии» общества в целом, общества, в котором он себя чувствовал как рыба в воде, — неизбежно, помимо субъективного намерения автора, — приводил его к выводам глубоко разрушительной сатирической силы.

## 5

Оффенбах был — как ни громко это звучит — одним из одареннейших композиторов XIX века. Только работал он совсем в ином жанре, нежели Шуман или Мендельсон, Вагнер или Брамс. Это был блестящий музыкальный фельетонист, сатирик-буфф, импровизатор, «разговорщик» (если употребить неуклюжую терминологию современных малых жанров), фокусник, музыкальный трансформатор и престижитатор, безукоризненно знающий требования и вкусы своей публики, но в то же время умеющий сохранить собственную творческую индивидуальность.

Музыка Оффенбаха соблазняет необыкновенной простотой. Он избегает всего сложного и рафинированного. В гар-

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные письма. Госполитиздат, М., 1948, стр. 406.

моническом отношении он достаточно примитивен; завоевания романтиков, Листа, Вагнера его нисколько не интересуют. Правда, иногда он склонен поразить слушателя неожиданной модуляцией, отважным скачком в отдаленную тональность, интересным гармоническим оборотом. Но это бывает редко и отнюдь не возводится в систему. Оффенбах предпочитает тонику и доминанту. Почти никогда не прибегает он и к сложным формам: в его дуэтах, терцетах, квартетах, квинтетах и т. д. ведущее начало всегда принадлежит верхнему голосу, а прочие лишь сопровождают его в тех или других ритмических вариантах. Оркестровка Оффенбаха также проста и прозрачна. Его партитуры никогда не перегружены. Он избегает меди, и тромбоны вводятся им относительно редко. Главную роль играют струнная группа и солирующие деревянные инструменты, употребляемые Оффенбахом чрезвычайно находчиво и остроумно. Зато каждый введенный в партитуру инструмент известен композитору во всех регистрах и деталях: особенно интересны неожиданные использования инструментов в пародийных целях. В том же пародийном плане чрезвычайно любопытно использование человеческой дикции (кстати сказать, вообще виртуозно трактуемой Оффенбахом): имитация кваканья уток — в куплетах из «Острова Тюлипатана», имитация жужжания мух — в дуэте из «Орфея», там же в одном из хоров — имитация сонного храпа богов. . .

Но главную роль в партитурах Оффенбаха, бесспорно, играет ритм. Ритм марша (знаменитая ария о «сабле моего папаша» из «Герцогини Герольштейнской»), ритм вальса, ритмы галопа, кадрили, канкана, итальянские ритмы гондольер, серенад и баркарол, испанские болеро и фанданго (в «Периколе») . . . Кульминационных пунктов, высшего театрального напряжения Оффенбах достигает не в тексте, не в ариях, не в куплетах и ансамблях, но в финальных рефренах — общих припевах хора, переходящих в неистовый канкан «под занавес». Именно здесь можно говорить о своеобразном «демонизме» Оффенбаха, его стихийности и в то же время новизне музыки. Его танцевальные ритмы перекрещиваются далеко за пределы опереточных сцен и бульварных театриков: они доводят до исступления, до изнеможения весь космополитический пляшущий сброд на публичных балах, во всех этих Тиволи, Фраскати, Елисейских полях, Монсо, Прадо, Шато-Руж и прочих бесчисленных увеселительных местах, где вместо чинных вальсов справляет свои разнузданные оргии оффенбаховский канкан.

Разумеется, музыкальная оригинальность Оффенбаха отнюдь не снимает вопроса о его предшественниках. Это — французская комическая опера второй половины XVIII и начала XIX века — Дуни, Филидор, Монсиньи, Гретри, Далеяр, это — более поздние — Буальдьё, Обер, Адан, Гризар, откуда Оффенбах, равно как и его современник Эрве — автор «Нитуш» — черпают достаточно много. Это — жанр французской «chanson» — песенки с эпиграмматической тенденцией и шутливой, стилистически отточенной «моралью» в конце. Из немецкой музыки в Оффенбахе явно проступает разве только один Моцарт — Моцарт камерных ансамблей, арий, песенок и куплетов. Но встречаются у Оффенбаха и современники: помпезный Мейербер, лиричный Гуно — притом не то пародийно, не то чуть-чуть всерьез.

Не следует упускать из виду и того обстоятельства, что музыкальные приемы у Оффенбаха меняются в зависимости от различия тематических и жанровых заданий. Например, «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена» являются пародиями не только «по содержанию» (сатира на Вторую империю, несмотря на античные хламиды и туники), но и формально: пародия на большую мифологическую оперу, снижение традиционной высокой «античности». По жанру они частично могут быть сближаемы с произведениями типа «Любови к трем апельсинам» Прокофьева: в рамках фантастико-комической сказки происходит «избиение» оперных штампов.

Совершенно иной жанр представляет собой, скажем, «Парижская жизнь»: это остроумно омузыкаленный городской фельетон со всеми атрибутами зарождающегося театрального урбанизма. Тут и перрон вокзала, и прибывающие поезда, выбрасывающие на мостовые Парижа тысячи туристов-иностранцев и провинциалов, и хоры носильщиков, железнодорожных служащих и чиновников, и отели для приезжающих, и уличные крики — словом, бешеная атмосфера космополитического города, на фоне которого разворачивается основная интрига с переодеванием: одурачивание двумя веселыми парижанами приезжего шведа — барона де Гондремарка ради прелестей его молодой и жаждущей столичных развлечений супруги. В проведении этой интриги принимают деятельное участие модистки, лакеи, кокетки: словом, пред нами — модернизированная редакция мольеровского господина де Пурсоньяка, попавшего в Париж Второй империи.

Еще один пример: «Синяя Борода». Снова — пародия, но на этот раз не по адресу академической античности (как это имело место в «Орфее» и «Елене»), но скорее романтической драмы на кровавые средневековые сюжеты. Страшный феодал Синяя Борода, садист в духе Жюль де Ретца или Ландрю — «потрошителя женщин», гильотинированного героя сенсационного судебного процесса в современной послевоенной Франции, — превращен в своеобразного «веселого вдовца», заканчивающего куплеты о своих умерщвленных женах безудержным канканом. Тут же в первой сцене — пародия на пастушеские идиллии в жанре Ватто и Фрагонара: пастушок (переодетый принц) Сапфир, любезничающий с пастушкой (тоже принцессой) Герминией. Дальше вышучиваются — любовь, девственность, сцены романтических «узнаваний», донжуанизм в его романтико-идеалистической трактовке (Синяя Борода любит не одну какую-либо женщину, но всех женщин, или — в плане пародии — «вечноженственное» вообще), принципы монархии и принципы наследственной власти, и многое другое. «Синяя Борода» — гротеск в точном смысле слова: порою смешное сгущается до страшного, до кошмаров в духе Гойи и Ролса; несколько реплик — и страшная атмосфера разрежается, уступая место самому задорному и бесшабашному веселью.

## 6

И тем не менее было бы глубоко неверно вообразить Оффенбаха в виде сплошного циника, скептика и Мефистофеля. В этом ироническом насмешнике таился трогательный лирический дар. Он редко проявлялся наружу: разве только в «Песни Фортунио», в прощальном письме Перикола, кое-где в лирических ариях, задушевность которых не до конца парализовалась соседством ядовитых пародийных пассажей. И только в одном произведении, особняком стоящем среди прочих «опусов» Оффенбаха, его лирический дар сказался сполна — в посмертной фантастической опере «Сказки Гофмана».

Любопытна судьба этой оперы. Для композитора она была реализацией его единственной, почти маниакальной мечты — написать «серьезную вещь», без буффонады, фарса и пародии, без пикантности и эротики — без всего того, что создало Оффенбаху мировую, хотя и двусмысленную славу.

«В эту партитуру «Сказок Гофмана», — пишет один из друзей Оффенбаха — Альберт Вольф, — маэстро вложил всю свою душу; она должна была стать, по его мысли, увенчанием его жизни, последним словом его искусства и последним его произведением вообще». Есть нечто глубоко трогательное в отношении Оффенбаха к своему последнему детищу: единственная его боязнь — умереть до окончания партитуры; несмотря на болезнь и переутомление, он напрягает все силы, чтобы довести до конца задуманное. Он приводит в движение все свои богатейшие мелодические и ритмические импульсы, весь свой «подпольный» романтизм, в свое время вытесненный пародийным отношением к сюжетному материалу.

Сценарий «Сказок Гофмана» выполнен известным либреттистом Жюлем Барбье и является свободной обработкой ряда новелл автора «Крейслерианы» и «Фантазий в манере Калло». Драматургического единства в нем нет вовсе. В трех актах (собственно, четырех; I акт во всех современных постановках трактуется как пролог) — три различных женских профиля: Олимпии, Джульетты и Антонии; три различных места действия — игрушечная лаборатория физика и механика Спалланцани, раскаленно-чувственная атмосфера палатцо в Венеции с отдаленным плеском гондол на илстых ночных каналах и убаюкивающей музыкой откуда-то доносящихся ветерком гитарных серенад, наконец, — тихий мещанский уют идиллической комнаты Антонии, одаренной и обреченной на смерть — вследствие скрытого недуга — певицы. Три акта — три фантазмагорические любовные авантюры гениального и пьяного поэта. «Обрамляющая новелла» — пролог и эпилог: душный и насквозь пропитанный табачным дымом нюрнбергский погребок, где Гофман рассказывает подвыпившим студентам — «добрым буршам» — свои причудливые, подсказанные романтической тоской и алкоголем истории о влюбленности, обманчивых видениях и смерти.

В обращении Оффенбаха к фантасту и сказочнику Гофману нет ничего удивительного. Композитор, растративший все годы жизни на сатирическое разоблачение маскарада Второй империи, видевший в окружающей его действительности лишь лицемерие, распушенность и цинизм, — композитор, вовсе лишенный веры в какие бы то ни было «положительные идеалы», утонченный скептик и в последнем счете — глубоко притаившийся пессимист, — в своих интимных, донныне вытесняемых лирических стремлениях, прихо-

дит к трагическому отречению от мира, к гофмановской идее обманчивости, миражности видимых людей и вещей и созданию «тщеты земных видений», к романтической идее рока, приводящего в движение жалких марионеток-людей. . .

## 7

Со второй половины 60-х годов оперетты Оффенбаха начинают свое триумфальное шествие за пределами Франции. Публика — в иступленном восторге; мелодии Оффенбаха распеваются на улицах, в кафе, прочно входят в обиход бытовой музыки. Критика же, уstraшенная репутацией Оффенбаха — аморалиста и циника, в огромном большинстве случаев принимает его в штыки. Рихард Вагнер, озлобленный парижским провалом «Тангейзера», питает к Оффенбаху ненависть. «В Оффенбахе есть некоторая теплота, — полусерьезно, полуиздевательски восклицает он, — но это — теплота навозной кучи: на ней могли бы вальсировать все свиньи Европы». Он же выводит Оффенбаха в своей памфлетной комедии «Капитуляция» (1871), направленной против республиканцев и парижских коммунаров, где, между прочим, обливаются помоями сбитые в общую кучу национальная гвардия, Гюго и Оффенбах. В шовинистическом восторге от поражения французов Вагнер делает Оффенбаха чуть ли не виновником разгрома Франции: «Оффенбах, муж универсальный, интернациональный, делает свой народ непобедимым», — грубо иронизирует он над побежденными и их культурой.

В ненависти к Оффенбаху Вагнер не одинок. В начале франко-прусской войны берлинский Союз музыкантов постановил начать настоящий поход на Оффенбаха, предложив ряд мероприятий бойкотного характера, дабы парализовать пагубное влияние его оперетт и пародий. «Идеалы великого немецкого искусства» были объявлены под угрозой. Однако все эти вопли и жалобы не могли остановить победного шествия Оффенбаха по немецким опереточным сценам, где «Орфей» и «Прекрасная Елена» без труда вытеснили старинные немецкие зингшпили и произведения Нестроя и Лорцинга.

Примерно в эти же годы Оффенбах проникает и на русскую сцену. Оперетты его идут в Александринском театре, идут во Французском театре в Петербурге, идут в провинции.

В исполнении их принимают участие все тогдашние драматические корифеи: Савина, Стрепетова, Давыдов, Варламов, Правдин, Петипа, Сазонов. В 1867 году ставится «Прекрасная Елена», где Савина играла Ореста, Петипа — Париса, Варламов — Менелая, Давыдов — Калхаса и т. д. Лядова, игравшая Елену, с успехом состязалась с знаменитой Девериа, подвизавшейся в той же роли на спектаклях французской труппы. Рассказывают, что фотограф Бергамаско, развернувший бойкую торговлю карточками артистов в ролях из «Прекрасной Елены», нажил на этом чуть ли не целое состояние.

В 1870 году на сцене Александринского театра была впервые поставлена «Перикола» под названием «Птички певчие». «Театральный старожил» отзывается об исполнителях премьеры так: «В. Лядова в роли уличной певицы затмила французскую знаменитость Шнейдер; чтение письма трогало до слез, а сцена опьянения была проведена артисткой благородно и без малейшей утрировки. Прекрасно исполняли роли губернатора и Пикило — Монахов и Сазонов, а в ролях сестриц — содержательниц кабачка — выступили В. Стрельская, Лелева и Прокофьева. Если прибавить, что Озеров и Марковецкий были прекомичны в ролях полицейского и Панателлы, то не удивительно, что ансамбль по веселости исполнения не оставлял желать лучшего».

Широкая публика приняла Оффенбаха исключительно восторженно, особенно провинция, где «пошехонцы» и «ташкентцы» усмотрели в «Прекрасной Елене» последнее откровение парижской культуры. Достаточно перелистать Салтыкова-Щедрина, чтобы иметь представление, какой ошеломляющей популярностью пользовался у нас Оффенбах.

Вот две едва оперившиеся юные провинциальные дивы — Любинька и Аннинька, которая обнажалась в «Прекрасной Елене», являлась пьяной в «Периколе» и пела всевозможные бесстыдства в отрывках из «Герцогини Герольштейнской» («Господа Головлевы»). В роли «Прекрасной Елены» Аннинька «накладывала на свои пепельные волосы совершенно огненный парик, делала в тунике разрез до самого пояса, но за всем этим выходило посредственно, вяло, даже не цинично». Печальная история падения обеих сестер, приведшая одну к самоубийству, а другую — к алкоголизму и горячке, разворачивается на фоне Менелая, Калхасов, пьяных обер-офицеров, грязных «общих зал» или «отдельных

кабинетов», провонявших кухней и клопами провинциальных гостиниц.

Вот диалог из «Благонамеренных речей» о своеобразной «культуртрегерской» роли Оффенбаха. Беседуют приятели.

«— Итак, ты в целой Франции, в ее истории, ее гении ничего не видишь кроме «La belle Hélène» («Прекрасной Елены»), — сказал я вновь.

— Ничего.

— «La belle Hélène». Но я нахожу, что это еще очень хорошо. Она познакомила нашу армию и флоты с классической древностью, — воскликнул Тебенков. — На днях приходит ко мне капитан Потугин: «Правда ли, говорит, Александр Петрович, что в древности греческий царь Менелай был?» — «А вы, говорю, откуда узнали?» — «В Александринке, говорит, господина Марковецкого (актера) на днях видел».

В тех же «Благонамеренных речах» один из героев признает «Прекрасную Елену» превосходным решением женского вопроса и феминистических споров, притом — в форме, не представляющей ни для правительства, ни для верно подданных ни малейшей опасности.

В «Дневнике провинциала в Петербурге» ведутся нескончаемые разговоры о Шнейдерше, то есть знаменитой первой исполнительнице главных ролей Оффенбаха Гортензии Шнейдер, и о том, как она в роли крестьянки Булотты из «Синей Бороды» неподражаемо «чешет себе бедра и ноги». Можно процитировать сотни любопытнейших отрывков из Щедрина, и, вообще, тема «Щедрин и Оффенбах» может быть предметом интересной работы.

Разумеется, были попытки и у нас, подобно известным слоям французской демократической интеллигенции, справедливо увидевшим в Оффенбахе злейшую сатиру на существовавший во Франции режим, — истолковать Оффенбаха политически. Отечественной цензуре порядком пришлось повозиться над «Прекрасной Еленой» и «Герцогиней Герольштейнской» (превращаемой по означенным причинам в «Отрывки из „Герцогини Герольштейнской“»). В нашу мевшей в свое время картине художника Мюссара в ярких красках изображались пагубные результаты постановки «Прекрасной Елены» на отечественных сценах: тут и осквернение алтарей, и падение правительства, и нигилисты с бомбами, и прочие ужасные перспективы.

Нужен ли Оффенбах советской сцене?

Безусловно нужен. Ибо Оффенбах с грандиозным сатирическим размахом, с желчным темпераментом набросал убийственную картину политического и морального разложения общества Второй империи, вплоть до его коронованных верхушек. И в числе документов, разоблачающих европейское мещанство XIX века, рядом с гневными творениями Золя, Герцена, Флобера можно поставить и замечательные музыкальные памфлеты Оффенбаха.

Пусть сам Оффенбах — субъективно — не задавался никакими конкретно-политическими целями, будучи лишь наблюдательным и злостным летописцем, «опасным свидетелем» внутри изображаемой им общественной среды. Французская демократическая интеллигенция сумела извлечь сатирическое ядро из оперетт Оффенбаха и использовать его по прямому назначению. Никто в искусстве так не способствовал скандальному скомпрометированию царствования «Наполеона-маленького», как автор «Прекрасной Елены».

На основании этих общих соображений нетрудно определить и те принципы, которые должны быть положены в основу работы советского театра над Оффенбахом.

Прежде всего: Оффенбах бьет по современникам. Мишенью его сатиры являются буржуазные отношения, точнее — буржуазные отношения в эпоху Второй империи. Туники, хламиды, боги, звучные мифологические имена, античные образы и т. п. — в «Орфее» и «Елене»; испанские конквистадоры, перуанцы и инки — в «Периколе»; феодалы в «Синей Бороде» — все это маскарад, диктуемый в значительной мере цензурными соображениями. Режиссер советского опереточного театра обязан показать подлинного классового адресата сатиры.

Но не следует присочинять к Оффенбаху то, чего в нем никогда не было и не могло быть. В постановке «Перикола» (в переделке М. Гальперина) Театр имени В. И. Немировича-Данченко, например, совершал двойную ошибку, во-первых, поверив в реальность перуанских индейцев и испанцев-феодалов и, во-вторых, заставив индейцев поднять колониальное восстание.<sup>1</sup> Ни текст, ни партитура Оффенбаха

<sup>1</sup> Постановка была осуществлена в 1922 г.

не дают никакой опоры для разрешения вопросов современной колониальной политики эпохи империализма и революционного движения в колониях. Последние, таким образом, пристегнуты к «Периколе» механически, внешне — и, естественно, приводят к вульгаризации темы и искажению замысла оперетты. Революционером Оффенбах во всяком случае не был, и делать из него борца за угнетенные народности совсем не требуется.

И, наконец, учитывая все время сатирическую направленность Оффенбаха, не надо забывать, что Оффенбах — не агитка и не «мистерия-буфф», что действующими лицами его оперетты являются живые образы, а не политические символы; что моменты развлекательного смеха, равно как и любовная интрига играют у Оффенбаха весьма значительную роль. Режиссер, ставящий Оффенбаха, должен дать веселый и увлекательный спектакль с тем, чтобы элементы сатиры не навязывались зрителю извне, а воспринимались как органическая составная часть оперетты. А потому — побольше танцев, жизнерадостного смеха и неподдельного веселья. Выхолощенный Оффенбах советскому зрителю не нужен!..

#### СПИСОК ОСНОВНЫХ ОПЕРЕТТ И КОМИЧЕСКИХ ОПЕР ОФФЕНБАХА

1. «Пепито» (1853).<sup>1</sup>
2. «Перинетта» (1855).
3. «Двое слепых» (1855).
4. «Скрипач» (1855).
5. «Войдите, господа и дамы» (1855).
6. «Госпожа Бабочка» (1855).
7. «Арлекин-цирюльник» (1855).
8. «Пьеро-клоун» (1855).
9. «Полишинель в свете» (1855).
10. «Финансист и сапожник» (1856).
11. «Батаклан» (1856).
12. «Тромб-Аль-Казар» (1856).
13. «Роза из Сен-Флура» (1856).
14. «Конфеты на крестины» (1856).
15. «Шестьдесят шестой» (1856).
16. «Пастушки Ватто» (1856).
17. «Детская бонна» (1856).
18. «Белая ночь» (1857).
19. «Крокефер» (1857).
20. «Три поцелуя дьявола» (1857).
21. «Барышня, разыгранная в лотерею» (1857).
22. «Два рыбака» (1857).
23. «Вечерний ветер» (1857).
24. «Свадьба при фонарях» (1858).
25. «Дамы рынка» (1858).
26. «Орфей в аду» (1858, новая редакция — 1874).
27. «Кошка, превращенная в женщину» (1858).
28. «Маленькие пророки» (1858).
29. «Муж на пороге» (1859).
30. «Маркитантки великой армии» (1859).
31. «Женевьева Бранбантская» (1859, новая редакция — 1875).
32. «Карнавал ревю» (1860).
33. «Дафнис и Хлоя» (1860).
34. «Баркуф» (1861).
35. «Песнь Фортунио» (1861).
36. «Господин Шуфлери» (1861).
37. «Мост вздохов» (1861).
38. «Аптекарь и парикмахер» (1861, новая редакция — 1874).
39. «Жакелина» (1862).
40. «Господин и госпожа Дени»

<sup>1</sup> В скобках указаны даты премьер.

(1862). 41. «Путешествие господ Дюнанан с сыном» (1862). 42. «Болтуны» (1863). 43. «Лизхен и Фрицхен» (1863). 44. «Рейнская ундина» (1864, новая редакция — 1872). 45. «Грузинки» (1864). 46. «Синьор Фагот» (1864). 47. «Прекрасная Елена» (1864). 48. «Король одной летней ночи» (1865). 49. «Косколетто» (1865). 50. «Жанна плачет, Жан смеется» (1865). 51. «Пастушки» (1866). 52. «Спящая Борода» (1866). 53. «Парижская жизнь» (1866). 54. «Герцогиня Герольштейнская» (1867). 55. «Робинзон Крузо» (1867). 56. «Замок Тото» (1867). 57. «Урок пения» (1867). 58. «Остров Тюлшпата» (1868). 59. «Перикола» (1868, новая редакция — 1874). 60. «Волшебная дудочка» (1868). 61. «Вер-вер, или Похождения попугая» (1869). 62. «Дива» (1869). 63. «Трапезундская принцесса» (1869). 64. «Разбойники» (1869). 65. «Какаду» (1869). 66. «Романс о Розе» (1870). 67. «Сплетня» (1872). 68. «Черный корсар» (1872). 69. «Король-морковь» (1872). 70. «Фантазио» (1872). 71. «Браконьеры» (1873). 72. «Красивая парфюмерша» (1873). 73. «Румяное яблочко» (1873). 74. «Багатель» (1874). 75. «Госпожа Аршидюк» (1874). 76. «Разрешение на десять часов» (1874). 77. «Булочница» (1875). 78. «Креолка» (1875). 79. «Путешествие на луну» (1875). 80. «Виттингтон и его кошка» (1875). 81. «Пьеретта и Жако» (1876). 82. «Ярмарка в Сан-Дорене» (1877). 83. «Доктор Окс» (1877). 84. «Мадам Фавар» (1878). 85. «Метр Перонилла» (1878). 86. «Марокканка» (1879). 87. «Дочь тамбур-мажора» (1879). 88. «Прекрасная Луретта» (1880). 89. «Сказки Гофмана» (1881).

## «КАРМЕН» БИЗЕ

### 1

«Вчера вечером, я, дабы отдохнуть от собственной музыки,— сообщает Чайковский в письме к своему другу Н. Ф. фон Мекк,— проиграл от начала до конца «Кармен» Бизе. По-моему, это в полном смысле слова шедевр, то есть одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи».

И несколькими строками ниже: «Это обаятельно-преlestно от начала до конца. Пикантных гармоний, совершенно новых звуков, комбинаций, множество, но все это не исключительная цель. Бизе — художник, отдающий дань веку и современности, но согретый истинным вдохновением. 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 столкнул и через целый ряд страданий привел к неизбежному концу.

Я убежден, что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире. Но «несть пророка в отечестве своем». «Кармен» в Париже настоящего успеха не имела. Бизе умер вскоре после ее постановки, бывши еще молодым и в цвете сил и здоровья. Кто знает, не неуспех ли так подействовал на него?»

В тот же день Чайковский пишет брату Модесту: «Я готов присягнуть, что через десять лет «Кармен» будет считаться абсолютным шедевром... Я просмотрел вчера всю «Кармен» от начала до конца и воспламенился снова любовью и удивлением к этой чудной опере. У меня даже в голове явился план статьи, в которой должна быть проведена та мысль, что «Кармен», несмотря на скромные свои претензии попасть лишь в репертуар *Opéra comique* (т. е. театра парижской Комической оперы.— *И. С.*), едва ли не самое выдающееся лирико-драматическое произведение нашей эпохи».

Оба письма Чайковского датированы 18 июля 1880 года. Прошло пять лет после полупролальной премьеры «Кармен» в Париже. Слова Чайковского оказались поистине пророческими. В 1883 году «Кармен» была с триумфом возобновлена в Париже. Мировая слава этой оперы возрастала с каждым годом. Ни одна опера — за исключением разве лишь «Риголетто» Верди — не могла состязаться с «Кармен» в популярности. Уже несколько десятилетий театральная статистика неизменно отводит ей первое место по количеству представлений. Удивителен масштаб воздействия «Кармен»: она в равной мере способна захватить и искушенного специалиста-музыканта, и рядового слушателя. И эта массовая популярность вполне заслужена. В истории мировой оперной литературы «Кармен» навсегда останется произведением, в котором сочетались потрясающий психологический реализм музыки с драматической силой и человечностью сценического действия (герои «Кармен» не мифологические боги, не фараоны и египетские принцессы, не закованные в латы феодалы, но простые люди с сильными чувствами) и гениальной лаконичностью выразительных средств. Недаром Чайковский, ненавидевший в опере ходульность, вычурность и бутафорскую шумиху, увидел в «Кармен» идеал музыкальной драмы. Лишь немногие тво-

рения мирового музыкального театра могут быть сопоставлены с «Кармен» по глубине и силе музыкальной мысли: «Дон-Жуан» Моцарта, «Отелло» Верди, «Пиковая дама» Чайковского. Мудрое, ясное и правдивое мастерство Бизе навсегда останется прекрасным образцом сочетания глубокой содержательности музыки с подлинно массовой силой ее воздействия.

## 2

Краткая жизнь Бизе не богата событиями. Будущий автор «Кармен» родился в Париже 25 октября 1838 года. В официальной записи его имя было обозначено: Александр-Сезар-Леопольд. Но крестный отец, старый друг дома, прозвал его Жоржем, и с этим новым именем Бизе вошел в историю. Семья была музыкальная: отец — преподаватель пения, мать — сестра известного певца и педагога Ф. Дельсарта.

Выдающиеся музыкальные способности мальчика проявились рано: с четырех лет он начал обучаться нотам, десяти лет поступил в Парижскую консерваторию. Его руководители — Мармонтель по классу рояля и Фроманталь Галеви, автор популярной оперы «Жидовка» (1835), по классу композиции. Связь с Галеви осталась прочной и далее: впоследствии Бизе женился на его дочери Женевьеве.

Из консерватории Бизе выходит композитором-лауреатом и первоклассным пианистом. Лист, познакомившийся с ним в 1861 году во время домашнего музицирования у Галеви, был буквально потрясен его феноменальной техникой и умением читать с листа сложнейшую партитуру. Музыкальные симпатии молодого Бизе широки: с равным увлечением он изучает и органные фуги Баха, и колоратурные арии Россини, и симфонии Бетховена, и оперы Моцарта. Это не мешает ему принять участие в конкурсе на сочинение музыки к оперетте «Доктор Миракль», который организовал Оффенбах для своего театра Буфф. В этом конкурсе Бизе разделил первую премию со своим товарищем Лекоком, позже — прославленным автором «Дочери мадам Анго».

Как лауреат консерватории Бизе едет в Рим для усовершенствования. Итальянская природа и красоты «вечного города» пленяют его воображение: «Я привязываюсь к Риму все больше и больше. . . Каждая улица, даже самая грязная,

имеет свой тип, свой особый характер, нечто, напоминающее античный город Цезарей». Но в то же время Бизе отмечает в письмах упадок музыкального искусства: «Дурной вкус отравляет Италию... Россини, Моцарт, Вебер, Паэр, Чимароза здесь не известны, или находятся в пренебрежении, или вовсе забыты». От Бизе требуют, чтобы он написал мессу. Однако композитор заявляет: «Я не гожусь для того, чтоб сочинять религиозную музыку», и вместо мессы создает двухактную комическую оперу «Дон Прокопио» (на итальянское либретто Камбиаджо, сюжетно напоминающее «Севильского цирюльника» Россини: старик хочет жениться на молоденькой девушке, которая любит другого). В этот же «итальянский период» Бизе сочиняет программную симфонию-кантату с хорами «Васко да Гама» на тему величайшего эпического произведения португальской литературы — знаменитой поэмы Камоэнса «Лузиады» (к сожалению, испорченной плохим либретто некоего Делатра), а также оркестровую сюиту.

После трехлетнего пребывания в Италии Бизе возвращается в Париж. Творческая деятельность усиливается. Директор Лирического театра Карвальо предлагает Бизе трехактное либретто Карре и Кормона «Искатели жемчуга». Оно шаблонно и наивно. Действие происходит на Цейлоне; главными героями являются «чистая дева» Лейла, которая своим пением укрощает морских богов, в то время как рыбаки ныряют за жемчугом; подле нее — два соперника: охотник НаDIR и ревнивый рыбак Зурга. Премьера оперы состоялась 29 сентября 1863 года; успех был не очень велик. Музыка «Искателей жемчуга» не слишком ярка и самобытна; в целом — ничто не предвещает в ней потрясающего реализма «Кармен», хотя отдельные обороты порой и обнаруживают сходство с иными страницами (вернее, тактами) последней оперы Бизе. Сам композитор — по свидетельству своего ученика и друга Галабера — впоследствии ценил музыку «Искателей жемчуга» крайне невысоко; за исключением медленной части дуэта Надира и Зурги и знаменитого романса Надира в I акте, хора за сценой и каватины Лейлы во II и арии Зурги в III акте, все остальное заслуживает полного забвения.

Относительная неудача с «Искателями жемчуга» отнюдь не обескуражила Бизе. Он работает над пятиактной оперой «Иван Грозный». Дальше происходит характерный эпизод: опера закончена, инструментована, принята Лирическим те-

атром, начата разучиванием — как вдруг Бизе, не удовлетворенный своим детищем, забирает ее партитуру обратно и без всякого колебания уничтожает ее.<sup>1</sup> Вместе с тем рушатся надежды на доходы и материальную обеспеченность. Чтобы прожить, Бизе вынужден заняться инструментовкой для издателя Эжеля бальных танцев, всевозможных галопов и канканов для ресторанных и садовых оркестров и т. п.

Следующая опера Бизе — «Пертская красавица» (премьера — 26 декабря 1867 г.) по одноименному роману Вальтера Скотта. Композитор писал ее наспех, работая нередко по 15—16 часов в сутки. Увы, либретто, повествующее о судьбе прекрасной дочери перчаточника Гловера — Катерине, сделано было еще более кустарно и трафаретно, нежели текст «Искателей жемчуга»; авторы его, Сен-Жорж и Аденис, не сумели использовать богатые поэтические и живописные возможности знаменитого романа Вальтера Скотта. В музыке «Пертской красавицы» встречаются удачные места: лучшее из них — замечательный цыганский танец (нередко помещаемый в качестве вставного номера в «Кармен»). Но как цельное музыкально-драматическое произведение «Пертская красавица» заслуженно позабыта.

Много интереснее изящная и миниатюрная комическая опера «Джамиле» (премьера — 22 мая 1872 г.), сюжет которой был заимствован из известной поэмы Альфреда де Мюссе «Намуна». Действие разворачивается в полуисторическом-полусказочном Каире, в чертогах Гаруна, вначале — беспечного и ищущего новых наслаждений богача, позже — внутренне перерождающегося под воздействием преданности и любви рабыни Джамиле. В музыке господствуют восточный колорит, изысканные гармонии, танцевальные ритмы. К лучшим местам оперы относятся: хор нильских лодочников, трогательная и поэтическая жалоба Джамиле, танец Альмеи и прекрасный заключительный дуэт.

Минова оркестровые произведения Бизе (юношеская симфония *S-dur*, симфония «Рим», сюита «Детские игры», увертюра «Родина»), остановимся лишь на произведении, в котором впервые оригинальный гений Бизе выпрямляется во весь рост и которое музыкально и психологически является подступом к «Кармен». Это — великолепная по краскам

---

<sup>1</sup> Автор ошибается, утверждая, что Бизе уничтожил партитуру «Ивана Грозного»: она считалась утерянной, но недавно была обнаружена. — *Ред.*

и выразительности музыка к драме Альфонса Додэ «Арлезианка» (премьера — 11 октября 1872 г.).<sup>1</sup> Действие происходит в патриархальном Провансе, среди фермеров и крестьян. Мечтательный юноша Фредери, сын фермерши Розы Мамаи, до самозабвения любит красивую и обаятельную девушку из Арля. В самый канун свадьбы происходит разрыв: неожиданно вскрывается скандальное прошлое арлезианки. Тщетно Фредери пытается выгнать ее образ из своей памяти, тщетно хочет полюбить юную и застенчивую Виветту, очаровательного шестнадцатилетнего подростка. Воспоминания о прежней любви разгораются с неудержимой силой, и ночью, во время деревенского праздника, когда крестьяне танцуют фарандолу под звуки флейты и бубна, Фредери кончает самоубийством, выбросившись из окна. Сходство с «Кармен» установить нетрудно: душевная драма Фредери, раздвоенного между страстным влечением к арлезианке и чистой привязанностью Виветты, напоминает отношение Хозе к Кармен и Микаэлю. Характерно, что и там и здесь развязка личной трагедии совершается на фоне шумного народного торжества.

Музыка «Арлезианки» является подлинным шедевром Бизе. Основу ее составляют три народные провансальские темы (старинный «Марш королей», колыбельная и фарандола). По колориту и настроению близок к «Кармен» пора-

Adagio  
(с закрытым ртом)

Сопрано

(почти с закрытым ртом)

Тенора

Ла . ла

pp

Ла . ла

mf

(почти с закрытым ртом)

Басы

Ла . ла

зительный хор крестьян из II акта. Вся музыка в целом написана с огромным художественным вкусом, изобилует тончайшими гармоническими деталями и инструментована

<sup>1</sup> Арлезианка — жительница старинного южно-французского городка Арля. В Провансе арлезианки пользовались репутацией обольстительных и «роковых» женщин.

с мудрым и лаконическим мастерством. Не удивительно, что эта музыка — в виде двух оркестровых сюит (из которых первая была составлена самим Бизе, а вторая, после смерти композитора, — его другом и помощником Эрнестом Гиро) — впоследствии завоевала все концертные эстрады мира.

Через «Арлезианку» открывался прямой путь к гениальнейшему созданию Бизе — «Кармен».

3 марта 1875 года состоялась премьера «Кармен» в театре парижской Комической оперы.

2 июня того же года, ровно в полночь, автор «Кармен» внезапно скончался в Буживале, под Парижем, по-видимому, от паралича сердца. Ему не было полных тридцати семи лет.

### 3

Сюжетным источником последней оперы Бизе послужила вышедшая в свет в 1847 году повесть знаменитого французского писателя Мериме «Кармен».

Проспер Мериме (1803—1870) представляет собой на фоне европейской литературной жизни прошлого столетия в высшей степени своеобразную фигуру. Он известен как разносторонне образованный человек, археолог и историк, неутомимый путешественник, дипломат, увлекательный рассказчик, замечательный стилист, великий мастер литературной мистификации (как известно, даже Пушкин в «Песнях западных славян» попался на его удочку, приняв сочиненный Мериме сборник «Гузла» за подлинные записи иллирийских песен, якобы принадлежавших сказителю-певцу Иакинфу Маглановичу, на самом же деле — лицу, вымышленному самим Мериме). Он рано выходит на литературное поприще, начав опять-таки с мистификации: со сборника маленьких драм «Театр Клары Газуль» (1825), будто бы принадлежащих перу некогда прославленной испанской актрисы (причем к сборнику для пушей достоверности было приложено ее воображаемое жизнеописание). Псевдоним скоро был раскрыт, и о таланте Мериме заговорили. Гёте в известных беседах с Эккерманом неоднократно отзывался о Мериме с большими похвалами.

В эти годы Мериме находится под сильным влиянием Стендаля, настроен антиклерикально и антимоноархически. Об этом красноречиво свидетельствует его замечательная историческая драма-хроника «Жакерия» (1828) с ярким и темпераментным изображением средневекового крестьян-

ского восстания. Мировую славу Мериме завоевывает своими новеллами «Взятие редута» (драматический эпизод из истории наполеоновских войн), «Маттео Фальконе» и «Коломба» (правы корсиканских крестьян), «Двойная ошибка», «Души чистилища» (оригинальная обработка легенды о Дон-Жуане), «Кармен», «Локис» (у нас известная по кинофильму «Медвежья свадьба») и др. Стиль повествования Мериме — в отличие от театрального пафоса романтиков — точный, лаконический, элегантний, слегка иронический, иногда остроумно парадоксальный. Нотки скептицизма и пессимизма усиливаются во второй половине жизни. Особая заслуга Мериме — в ярко талантливой пропаганде русской литературы. Овладев русским языком, он переводит Пушкина, Голя, Лермонтова и др.

Развитие сюжета в опере Бизе несколько разнится от хода повествования Мериме. В новелле Мериме рассказ ведется от имени автора, который осенью 1830 года предпринял путешествие в Андалузию с археологическими целями. В лесу он встречает человека, в котором его проводник из Кордовы сразу узнает известного бандита, Хозе Лиззарабенгоа, баска из Наварры. Он имел «белокурые волосы, голубые глаза, большой рот, прекрасные зубы, маленькие руки, рубашку тонкого полотна, бархатную куртку с серебряными пуговицами, гамаша из белой кожи и пегого коня». В следующей главе Мериме описывает встречу в Кордове на набережной Гвадалквивира с цыганкой Кармен:<sup>1</sup> она была «молода, мала ростом, хорошо сложена и имела очень большие глаза», «в волосах ее был большой букет жасмина, цветы которого в вечернем воздухе излучали дурманящий аромат». Дикая красота Кармен производит на автора неизгладимое впечатление. Впоследствии Мериме узнает, что Хозе находится в тюрьме и ожидает казни. Автор навещает бандита в темнице, и тот рассказывает ему исповедь своей жизни, свою любовную трагедию. Он был бригадиром полка Альмансы; под влиянием любви к Кармен стал контрабандистом, дальше разбойником, не останавливавшимся перед убийствами; позже он предложил Кармен бежать вместе с ним в Америку, чтобы покончить с преступным прошлым;

<sup>1</sup> Слово «Кармен» на андалузском наречии означает «сад» или «загородный дом с парком». Женское имя «Кармен» (уменьшительное — «Карменсита») происходит от одного из «титолов» богоматери: «Санта Мариа дель Кармен», что означает: «Святая Мария, покровительница садов».

однако Кармен, увлеченная пикадором Лукасом, отказалась следовать за Хозе, и тот, в бешеном порыве ревности, убил ее.

Рассказав свою жизнь, Хозе просит автора передать проживающей в Наварре старухе-матери медальон: «Скажите ей, что я умер, но не говорите, какой смертью».<sup>1</sup>

Такова повесть Мериме, послужившая источником гениального создания Бизе. Либретто оперы принадлежит двум известным и опытным французским драматургам Анри Мельяку (1831—1897) и Людовику Галеви (1834—1908), авторам многих оригинальных пьес и остроумным сценаристам Оффенбаха.

Либретто «Кармен» сделано мастерски; экспозиция проста, действие стремительно развивается вперед, все время держа слушателя в состоянии напряженного интереса. Следуя в основном за повестью Мериме, Мельяк и Галеви внесли некоторые изменения; так, ими введен в драму образ крестьянской девушки Микаэлы как лирический контраст к фигуре Кармен.

Известно, что в первоначальной редакции «Кармен» музыкальные номера (арии, дуэты, ансамбли, марши, танцы) чередовались с прозаическими диалогами. Впоследствии разговорная речь была заменена музыкальной — речитативами, которые написал ближайший друг Бизе, композитор Эрнест Гиро (1837—1892). Гиро подошел к этой труднейшей задаче с замечательной стилистической чуткостью, как бы стараясь вжиться в манеру письма Бизе, дабы речитативы не выпадали из общего музыкального замысла оперы. Гиро это блестяще удалось: достигнута полная иллюзия, будто речитативы написаны той же рукой, что и вся опера.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Последняя глава новеллы не имеет непосредственного отношения к предшествующему рассказу и посвящена историко-филологическим изысканиям на тему о цыганах.

<sup>2</sup> Правда, при переводе на музыкальную речь кое-что из прозаических диалогов пришлось сократить, и отсюда некоторые маленькие несообразности в на редкость осмысленном либретто оперы. Так, в нынешней редакции непонятно, почему лейтенант в I акте спрашивает Хозе, та ли это табачная фабрика, и т. д.; в оригинале это пояснялось тем, что Цунига всего лишь два дня назад переведен в Севилью. Во II акте Хозе не успевает прийти к Кармен, как ему сразу надо бежать по сигналу горниста обратно; в первой же редакции танцу Кармен под звуки труб за сценой предшествовал большой диалог. Точно так же в III акте в оригинале давалась мотивировка загадочного появления одинокой Микаэлы в горах, в самом логовище контрабандистов.

При первом представлении в парижской Комической опере «Кармен», как сказано, успеха не имела, несмотря на замечательное исполнение артисткой Галли-Марье роли Кармен. По свидетельству Галеви, хлопали лишь дуэту Хозе и Микаэлы в I акте, бисировали вступление ко II действию и аплодировали куплетам Эскамильо; в III акте понравилась лишь ария Микаэлы; последний акт был принят ледяным молчанием. Гиро рассказывает, что всю ночь после премьеры — вплоть до утреннего рассвета — Бизе в молчаливом отчаянии бродил по спящим улицам Парижа, мучительно переживая провал любимейшего своего создания.

Нелегко уяснить причины этого провала в наше время, когда «Кармен» давно уже сделалась любимейшей оперой в репертуаре. Некоторый свет проливают тогдашние рецензии. Одни упрекали Бизе в «вагнерианстве» (хотя методы музыкальной драматургии Бизе прямо противоположны методам Вагнера!), другие — в отсутствии мелодии (!), третьи — в том, что песенка Хозе за кулисами («Драгун из Алькала») «обладает расплывчатым рисунком и вычурной гармонией» (хотя, как известно, эта песенка написана без инструментального сопровождения). Укоряли Бизе и за «непонятность»: «это — кохинхинская музыка» (?). Но главное — «Кармен» был брошен упрек в «безнравственности»! Пример подал Камилл дю Локль, туповатый директор Комической оперы, «почтительнейше» ответивший министру, обратившемуся к нему с просьбой предоставить ложу на премьеру «Кармен», что опера «неприлична» и что пусть лучше г-н министр сам придет на генеральную репетицию и лично решит, может ли он взять свое почтенное семейство на столь рискованный спектакль!

Итак, буржуазная мораль, в свое время не смущавшаяся соблазнительным разрезом платья «Прекрасной Елены» и сногшибательными канканами Оффенбаха, сочла нужным стать в позу оскорбленного целомудрия при виде «Кармен»! Почему же великосветский Париж Третьей республики выступил в защиту ханжеской морали гувернантки?

Ларчик открывался просто. Французская буржуазия 1875 года, еще не успевшая оправиться от панического страха перед Парижской коммуной, не могла простить Бизе, что он — впервые на оперной сцене — вывел на подмостки не трафаретных принцесс и рыцарей, но живых людей

из народных низов: работницу табачной фабрики, солдата, крестьянку, контрабандистов. Ибо, конечно, Хозе менее всего — сентиментально-галантный оперный красавец-тенор: это — живая человеческая фигура. В I акте он — суеверный крестьянский парень, затянутый в драгунский мундир. Он «ест» глазами начальство. Он помнит проповеди деревенского патера о нечистой силе и впрямь убежден, что Кармен — ведьма, околдовавшая его демоническими чарами. Во II акте его дезертирство — вовсе не результат сознательного бунтарства; он растерян, он потрясен одновременно и чувственной страстью к Кармен, и фактом нарушения военной субординации; он — игрушка в руках рокового стечения обстоятельств. В последнем акте Хозе — выбитый из жизненной колеи крестьянин среди шумного городского праздника. Вышее, на что он способен, — это иступленный протест мелкого собственника, находящий потрясающее выражение в финальном дуэте и убийстве цыганки. Бизе дает с поразительной реалистической силой живой образ страдающего, бессильного и жалкого человека.

Не менее рельефен и непобедимый тореадор Эскамильо, очерченный несколькими выразительными штрихами. Он — не более, как цирковая примадонна, кокетливый фат, кумир истерических дам испанского высшего света; впрочем, ради популярности (да и амурных интрижек) он не прочь заигрывать и с «чернью». При всем том он лишен мужества и темперамента.

Новейшая французская эстетская критика (Ландорми, Готье-Виллар, Лапарра и др.) склонна упрекать Бизе в штампованности образа Микаэлы. Обвинение направлено не по адресу и должно быть обращено к тем исполнительницам, которые превращают Микаэлу в благонравную институтку. Микаэла — это добросердечная, трогательная и в то же время мужественная крестьянская девушка (она не боится идти ночью в стан контрабандистов) с обветренным и загорелым от работы под палящим зноем лицом. Ее появление в III акте — вовсе не предлог для вставной лирической арии, но глубоко драматический момент.

Высшим достижением реалистического мастерства Бизе, разумеется, является образ цыганки Кармен. Ее выход на драматических акцентах оркестра, хабанера и сегидилья в I акте, танец в таверне, гениальная по психологической силе сцена гадания в горах, фа-минорный монолог, где Кармен поднимается до высот подлинного трагического величия,

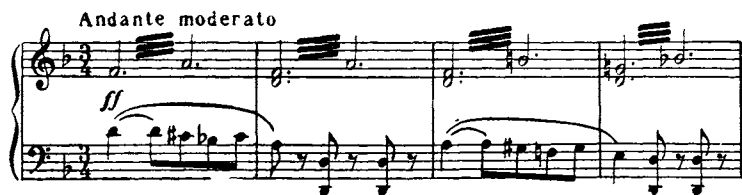
не менее потрясающий дуэт последнего акта, — последовательно раскрывают единственный в своей неподражаемой правдивости образ Кармен. Такой героини оперная сцена XIX века не знала.

А как великолепно поданы Бизе жанровые сцены и персонажи — все эти табачницы, цыганки, солдаты, контрабандисты, красочно пестрая толпа, предвкушающая острые ощущения корриды (боя быков)! Все это живет, движется, волнуется, спешит, буйствует в безудержном веселье, полно кипучего южного темперамента. Ритмическая гибкость и интонационная выразительность хоров в «Кармен» опять же не имеют ничего общего с обычной штампованной трактовкой оперной «массы». В хоровых сценах «Кармен» бьет ключом настоящая жизнь.

Этого-то не могли переварить в гениальном творении Бизе парижские буржуа и оперные завсегдатаи Третьей республики. Свои впечатления они резюмировали обошедшей «столицу мира» фразой: «Какая правдивость! но... какой скандал!».

## 5

Крупнейшим достоинством «Кармен» является полное, в точном смысле слова абсолютное совпадение сценического и музыкального действия. Статически-описательных моментов нет вовсе; оркестр никогда не отвлекает внимания от драматических событий. На первый взгляд кажется, будто вся «Кармен» состоит из чередования маршей, арий, куплетов и танцев. На самом деле она представляет собой поразительное композиционное единство. Все «номера» спаяны между собой железной музыкально-драматической логикой. Связующими элементами являются прежде всего несколько «сквозных» мотивов. Таков, например, знаменитый роковой мотив из пяти нот с увеличенной секундой (типичной для андалузско-цыганской мелодии — так называемого стиля



«фламенко»). Этот мотив впервые появляется в конце увертюры у виолончелей, подкрепленных кларнетом, трубой и фаготом, на фоне возбужденного тремоло струнных, и дальше проходит красной нитью через всю партитуру оперы, появляясь то в основном, то в замаскированном или видоизмененном виде во всех решающих для судеб героев моментах действия — вплоть до сцены убийства, когда он прорывается с трагическим торжеством на мощном фортиссимо всего оркестра. Далее — это мотив тореадора, звучащий и в увертюре, и в куплетах в таверне Лилас-Пастья, и в зловеще настроенной тишине финала III акта, и в триумфальном марше последнего действия. Можно указать еще на эпизодически появляющийся мотив страсти Хозе и Кармен (он впервые взволнованно звучит в том месте I акта,

Andantino quasi allegretto



когда Кармен бросает солдату цветок), на мотив бегства в горы ради вольной жизни (II акт), на мотивы матери (I и III акты)... Это не навязчивые лейтмотивы, но своеобразные эмоционально-звуковые символы или напоминания.

Большая часть мелодического материала «Кармен» — оригинальные создания Бизе, обнаруживающие интонационное родство скорее с провансальским, нежели испанским фольклором. В Испании Бизе никогда не был. К подлинным испанским мелодиям относится прежде всего мотив хабанеры I акта; он взят — хотя и в несколько измененном виде — из песни «El agreglito» («Обручение»), помещенной в сборнике





испанских песен Себастьяна Ирадьера, изданном в Париже в 1864 году; впрочем, ритмика хабанеры — не испанского, а креольско-американского характера (что подчеркивается и названием «хабанера» — от Гаваны, города на острове Куба) и приближается к ритму медленного танго. При всем том поразительно мастерство, с которым Бизе сделал из скромной танцевально-лирической песенки Ирадьера гениальный в своей драматической выразительности монолог, раскрывающий характер и «философию любви» Кармен. Испанского происхождения и мелодия знаменитого фанданго — вступление к IV акту, — навеянная одной из песен в сопровождении гитары некогда прославленного тенора Мануэля Гарсиа (отца двух не менее прославленных певцов — Мари Малибран и Полины Виардо). И здесь Бизе из незатейливой песенки создает громадную, полную напряженного трагического ожидания неумолимой развязки, музыкальную картину. Типичные для андалузско-цыганского стиля «фламенко» мелодические обороты можно найти и в открывающей сцену в таверне песне Кармен. В остальном

Бизе мелодически совершенно самостоятелен, хотя благодаря замечательному стилистическому чутью не раз создает иллюзию подлинно испанской музыки.

В пределах настоящего очерка нет никакой возможности, хотя бы в общих чертах, охарактеризовать все музыкальное богатство величайшего создания Бизе, его чисто моцартовское умение достигать сильнейших эффектов более чем скромными средствами, его ритмическую изобретательность, его — подмеченные еще Чайковским — гармонические новшества (чего стоит — возьмем наудачу — хотя бы секвенция из увеличенных трезвучий в хоре контрабандистов III акта!). Все это отмечено печатью подлинной гениальности и все это, — что тоже подчеркнул Чайковский, — никогда не является самоцелью, но с потрясающим искусством раскрывает глубоко человеческое содержание драмы. Именно этот углубленный музыкальный реализм бесконечно возвышает Бизе над всеми его оперными современниками — Тома, Гуно, Массне, Сен-Сансом и прочими — и позволяет назвать Бизе, рядом с другим при жизни не признанным гением, Гектором Берлиозом, — первым композитором Франции. Вдохновенное же создание Бизе — «Кармен» — бесспорно принадлежит к числу величайших произведений всей мировой музыки.

## СИМФОНИИ БРАМСА

### 1

К созданию больших симфонических партитур Брамс пошел в зрелом возрасте. Во время завершения работы над Первой, до-минорной симфонией (сентябрь 1876 г., судя по пометке в рукописи) композитору исполнилось сорок три года. Правда, эта симфония — «десятая симфония Бетховена» по крылатому определению Ганса Бюлова — в отличие от последующих трех симфоний — вынашивалась годами, если не десятилетиями: ее I часть — за исключением поразительного по напряженности, в своем роде не имеющего прецедента во всей мировой симфонической литературе, медленного вступления со зловеще отстукиваемыми восьмыми у литавр — была в черновике закончена еще в 1862 году. Это —

вдохновенное, хотя и в муках рожденное (как в длительных страданиях рождалась и Девятая симфония Бетховена), детище брамсовских лет «бури и натиска», гениальное воплощение всех противоречий его творческой души, его «фаустовская» или «прометеевская» симфония. Остальные симфонии были созданы сравнительно быстро: осенью 1877 года была закончена идиллическая Вторая симфония D-dur; далее, после некоторого промежутка, в течение которого были написаны скрипичный концерт D-dur (1879), «Академическая» и «Трагическая» увертюры (1881) и Второй фортепианный концерт B-dur (1882), создается Третья симфония F-dur (1883) — по архитектонике наиболее совершенное инструментальное произведение Брамса, вслед за которым симфонический путь Брамса достойно увенчивается потрясающей Четвертой симфонией e-moll (1884—1885).

Свое «боевое крещение» симфонизм Брамса получил в Вене в тех же 70—80-х годах прошлого столетия: он оказался в центре страстной и продолжительной дискуссии между «листо-вагнерианцами» и «браминами» (этой иронической кличкой враги обзывали приверженцев музыки Брамса), по своей непримиримой ожесточенности напоминавшей войну между «глюкистами» и «пиччинистами», разыгравшуюся в оперных фойе и литературно-философских салонах Парижа столетием раньше. В печати лидером брамсианцев выступал саркастический, тонкий и умный критик Эдуард Ганслик; его поддерживали великие и пламенно энтузиастические пропагандисты творчества Брамса — скрипач Иозеф Иоахим, дирижер и пианист Ганс Бюлов...

В свою очередь неукротимый Вагнер — кстати, на редкость искусный мастер поднимать вокруг своего дела оглушительный полемический шум — мобилизовал против Брамса целую армию своих адептов — музыкальных писателей, журналистов, молодых композиторов, студентов и просто восторженных юношей. Среди них впоследствии выделится ярко своеобразная фигура Гуго Вольфа, который своими резкими и пристрастными статьями по адресу Брамса в «Венском салонном листке» («Wiener Salonblatt», где в 1884—1887 гг. он был постоянным рецензентом) будет подливать немало масла в огонь дискуссии.

В этих спорах очень характерна позиция самого Брамса: он начисто воздерживается от каких бы то ни было печатных или публичных выступлений, и вовсе не потому, что хочет остаться в тени и руководить дискуссией закулисно — он

нисколько не сочувствует полемическому темпераменту ни друзей, ни противников. Брамс был художником, который в точном смысле слова стоял на высшей ступени современной ему цивилизации. Его литературные и музыкальные вкусы были на редкость широки и разносторонни.<sup>1</sup> Он вполне понимал и высоко ценил музыку своего яростного врага Рихарда Вагнера — особенно партитуру «Мейстерзингеров», — что не мешало ему горячо восхищаться Реквиемом Верди и почитать «Кармен» Бизе своей любимой оперой.

И все-таки, как ни глубоко ценил Брамс музыку Рихарда Вагнера (как и пианистическую гениальность Листа), разделять творческие принципы и установки байрейтского мастера или веймарской школы, созданной Листом, он не мог. Всем его убеждениям, всей его «философии культуры», воспитанной на чувстве исторической преемственности между прошлым и настоящим, органически претил сам вагнеровский замысел «музыки будущего», для которой вся классическая музыкальная традиция — лишь трамплин для прыжка в неизвестное, которая не признает великих мастеров XVII—XVIII веков (ибо Вагнер, в сущности, не понимал ни итальянцев, ни Баха, ни Генделя, и даже Моцарта и Глюка принимал со множеством оговорок) и которая начинает свое летосчисление лишь с Бетховена, рассматриваемого в качестве «предтечи». Вагнеровская идея «синтетического произведения искусства» («Gesamtkunstwerk»), возникающего на основе музыкального театра и отменяющего все дотоле существовавшие отдельно музыкальные жанры — симфонию, сонату и т. д., — не могли не казаться Брамсу дилетантской утопией. Еще менее мог согласиться Брамс с теорией отмирания чисто инструментального симфонизма, проповедуемой Вагнером: будто Бетховен исчерпал в первых своих восьми симфониях все возможности инструментальной музыки, а в финале Девятой симфонии капитулировал перед силой поэтического слова, тем самым доказав невозможность продолжать оперировать дальше одними оркестровыми средствами. Поэтому-де, по мысли Вагнера, финал Девятой симфонии

---

<sup>1</sup> В этом разрезе, помимо известного биографического труда о Брамсе, принадлежащего перу Макса Кальбека (4 тома, 1904—1914), в высшей степени интересна переписка Брамса с его другом, знаменитым ученым медиком Теодором Билльротом («Billroth und Brahms im Briefwechsel» Berlin und Wien), с очень содержательным введением и примечаниями.

Бетховена — это тот дифирамб (в древнегреческом смысле слова), из которого — подобно античной — рождается музыкальная трагедия будущего. Именно потому с таким сектантским негодованием встретили вагнерианцы появление «десятой симфонии Бетховена» — Первой симфонии Брамса: самый факт возможности ее создания являлся живым творческим опровержением вагнеровских теоретических прогнозов!

Самое же главное: Брамс с поразительной пронизательностью и дальновидностью понимал, что от листо-вагнеровских эротических томлений и экстазов, от шопенгауэровского, буддийского или неокатолического пессимизма, от тристановских гармоний, от мистических озарений, мечтаний о сверхчеловеке — прямой путь ведет к модернизму и декадентству, к распаду классической европейской художественной культуры. Именно эти бактерии декадентства, скрыто или явно наличествовавшие в «музыке будущего», и вызывали наибольшие опасения Брамса. Он ясно понимал, что — если отбросить весь полемический задор, всевозможные личные аргументы, газетное остроумие и обязательный в таких случаях бранный лексикон — принципиальный смысл дискуссии очень серьезен. Спор шел ни больше, ни меньше, как о дальнейших судьбах европейской музыкальной культуры в целом: удержится ли она в лучших классико-романтических традициях, связанных с великим музыкальным прошлым, или неудержимо покажется по декадентскому наклону — ко всяческим «измам», к разрушению классических жанров, структур и связей, их нигилистическому отрицанию, к формальному гениальничанию, истерии и внутренней безыдейности — ко всему тому, что будет характеризовать этически опустошенное искусство гнивающего капитализма... Этого-то Брамс и страшился больше всего. Задержать распад европейской музыкальной культуры, ориентировать ее на великие классические эпохи прошлого, охватить ее железным обручем строгой классической формы, бороться с рыхлостью, расплывчатостью, дряблостью неоромантических эпигонов — такова была великая историческая задача Брамса. Поверхностным критикам эта задача казалась рожденной в голове упрямого консерватора и архаиста: по существу она была во всяком случае не менее дерзновенно смелой, нежели вулканический замысел «музыки будущего!»

Своеобразие музыкального языка и стиля Брамса изучено все еще далеко не достаточно.<sup>1</sup> Нет полной ясности и в членении творческой биографии Брамса на основные периоды. Кстати, одна из редких особенностей становления Брамса-композитора заключается в том, что он не культивирует преимущественно какой-либо один жанр (как это имело место у Вагнера и Верди — с оперой, у Брукнера и Малера — с симфонией и т. д.) и не совмещает на одном и том же этапе работу над разными жанрами (подобно Моцарту, Бетховену или Чайковскому), но обычно обращается к одному из них, бросает на него все свои силы, а затем, словно исчерпав свои творческие возможности в данном жанре, переходит к другому, чтобы к предыдущему больше не возвращаться. Так, все три фортепианные сонаты Брамса (C-dur, fis-moll и f-moll) написаны между 1852—1859 годами и принадлежат к числу самых ранних опусов (1, 2 и 5). Далее Брамс переходит к сочинению фортепианных вариаций и несколько позже — композиций для струнного ансамбля с фортепиано (фортепианные квартеты g-moll соч. 25 и A-dur соч. 26, фортепианный квинтет f-moll соч. 34). Опусы от 41 до 55 вокальны (за исключением 51-го, вмещающего в себя два струнных квартета c-moll и a-moll): тут и песни, и хоры, и вальсы для вокального квартета и фортепиано в 4 руки, и проникновенный «Немецкий Реквием» — одно из самых монументальных творений Брамса, и кантаты «Ринальдо» (по Гёте), «Песнь судьбы» (по Гельдерлину), «Триумфальная песнь» (на текст отрывка из 19-й главы Апокалипсиса) и величавая рапсодия для контральто соло, хора и оркестра (по «Зимнему путешествию в Гарц» Гёте). Далее наступают годы работы над оркестровыми концертами, симфониями и увертюрами. Сочинения последних

<sup>1</sup> Из существующих специальных работ, посвященных анализу стиля Брамса, можно назвать диссертацию August Sturke: «Der Stil in Johannes Brahms Werke. Eine Stilkritische Untersuchung seiner Klavier-Kammermusik und Orchester-werke», 1932, где есть отдельные интересные наблюдения. Другие работы по стилистике Брамса ограничиваются рассмотрением отдельных жанров его творчества, в частности песни; такова диссертация Гаммермана: W. Hammermann. «J. Brahms als Liederkomponist», 1912, и работа Миса — Paul Mies. «Stilmomente und Ausdruckstilformen im Brahmschen Lied», 1921.

лет — вновь камерного плана; среди них в жанровом разрезе особо выделяются произведения с участием кларнета. Трио a-moll для фортепиано, кларнета и виолончели (соч. 114), гениальный Квинтет h-moll для кларнета и струнных (соч. 115), две превосходные сонаты для кларнета и фортепиано f-moll и Es-dur (соч. 120).

Исходная точка стилевой эволюции Брамса — Бетховен и в особенности Шуман: это становится очевидным хотя бы при поверхностном ознакомлении с первыми опусами — фортепианными сонатами. Напутствуемый Шуманом в его эпохальной для молодого композитора статье «Новые пути» (1853), Брамс как бы становится «творческим душеприказчиком» Шумана, полноправным наследником и продолжателем его музыкального дела; перефразируя известное высказывание Берлиоза о своей преемственности Бетховену, Брамс мог бы утверждать, что он «взял музыку там, где Шуман ее оставил». В это время Брамс — романтик чистой воды, целиком впитавший в себя романтическое мироощущение, романтическую философию искусства, романтическую этику и стиль жизни. Верно, однако, и то, что уже в эти годы двадцатилетний Брамс — и это не могло не поразить Шумана — сполна владеет трудным искусством большой формы: романтические интонации, романтический музыкальный материал у него как-то иначе, строже организованы, заключены в чеканную оправу. Нет импровизационной расплывчатости, многословия. Во вдохновенной творческой работе незримо присутствует суровая и мужественная внутренняя дисциплина. Это еще не означает, что романтическая порывистость и страстность полностью обузданы могучим интеллектом. И тем не менее уже в раннем периоде творчества Брамс обнаруживает неуклонное стремление к глубоко индивидуальному синтезу романтического комплекса чувств и чисто классического структурного мышления. Именно благодаря этому стремлению Брамс не мог принять созданный Листом жанр программной симфонической поэмы: его отталкивала от него рапсодическая импровизационность, рыхлость формы, швы, рамплиссажи — искусственные заполнения пустых мест; ему казалось, что в симфонических поэмах подобного рода музыкальная логика насилуется ради «литературщины». Оттого в начале 50-х годов Брамс категорически воздержался примкнуть к модному тогда программно-симфоническому направлению, несмотря на гипно-

тическое обаяние авторитета Листа и попытки листианцев вовлечь столь одаренного юношу в веймарскую орбиту.

Воля классическим принципам музыкального мышления и формообразования заставила Брамса обратить свой взор — после того как Бетховен и Шуман были творчески освоены — на все грандиозное музыкальное наследие великих мастеров добетховенского времени: Генделя, Баха и дальше — нидерландских, итальянских, германских полифонистов XVI—XVII веков. Они интересуют Брамса вовсе не в плане пышной декоративной стилизации (которая всегда предполагает «пафос дистанции» между художником-стилизатором и стилизуемым объектом: стилизуют обычно то, что принципиально и хронологически далеко от современности, по существу чуждо ей, и стилизация есть особый метод именно из этой «далекости» и «чуждости» извлечь особое эстетическое наслаждение; так буржуа трезвого и делового XIX века с легкой руки Гонкуров стремились «вживаться» в стилизованное дворянское искусство XVIII века и создали снобистический культ рококо).

Искусство Баха и старинных контрапунктистов Брамс стремится понять изнутри, как живую музыку, а отнюдь не как великолепные памятники мертвой культуры прошлого (а именно так — и то в лучшем случае — их воспринимали вагнерианцы). Поэтому он глубоко проникает в духовный мир великих зодчих монументальной музыкальной классики XVII—XVIII веков: как сказано выше — без ретроспективной стилизации, без «смакования старинки» — и в то же время без модернизации, без «гальванизации» классиков при помощи романтико-трагедийного пафоса (что нередко делал Лист, обращаясь к Иоганну-Себастьяну Баху). Брамс хочет постигнуть живой человеческий, драматический смысл любой классической формы-структуры, внутренний творческий стимул, ее породивший.<sup>1</sup> Только поэтому ему удастся вдохнуть огненную жизнь в такие формы-структуры, как

---

<sup>1</sup> В этом глубокое принципиальное отличие поворота Брамса к классикам от внешне как будто сходных с ним тенденций европейской музыки, после первой мировой войны нашедших выражение в известных лозунгах «назад к Баху», «назад к Генделю», «назад к Люлли» и т. д. Представители этих тенденций исторически не способны понять и возродить морально-философскую основу монументальной классики XVII—XVIII вв. и, в сущности, несмотря на известные маскировки, тоже балансируют между стилизацией и экспрессионистской или конструктивистской модернизацией.

классическое сонатное аллегро, тема с вариациями, пассакаля, чакона и т. д. В этом разрезе непревзойденным шедевром Брамса является гениальный финал его Четвертой симфонии — чакона с тридцатью двумя вариациями, где завоевано совершеннейшее единство сложнейшей формы и сквозного потока раскаленной эмоции, целостного трагического действия. . . Единственный во всей мировой музыкальной литературе его аналог — вариационный финал Героической симфонии Бетховена. Здесь Брамс полностью, до конца, выдерживает состязание с Бетховеном и может по праву пожать ему руку как равный равному. . .

И все же, при таком методе музыкального построения, перед Брамсом естественно могла возникнуть опасность отвлеченного академизма или рационализма. Этой опасности Брамс счастливо избежал благодаря своей органической и крепкой связи с народной песней. Ибо истоки музыкального языка Брамса — это не только Шуман, Бетховен, Бах, старинные контрапунктисты XVI—XVII веков: это в то же время и венгерская, немецкая, славянская народная песня. . .

Совершенно исключительную роль в музыкальной биографии Брамса сыграл венгерский фольклор. Брамс сроднился с ним еще в юности, в «годы странствований», когда на родине Брамса — в Гамбурге — временно оседали на пути в Америку венгерские политические эмигранты после 1849 года. Позже дружба с венгерскими музыкантами-скрипачами — Ременьи, Иоахимом — закрепила эту связь Брамса с венгерскими народными напевами. Венгерская музыкальная речь становится для Брамса буквально родной. Дело не только в том, что, начиная с 1853 года, когда были написаны фортепианные вариации на венгерскую тему (позже изданные как соч. 21 № 2), Брамс обращается к венгерскому мелосу, блестяще используя его, в частности, для бурных и ослепительных финалов своих инструментальных сочинений (например, последние части фортепианных квартетов *g-moll* и *A-dur*, Скрипичного и двойного — для скрипки и виолончели — концертов с оркестром и т. д.). Более существенно то, что Брамс, отнюдь не прибегая к цитатам, пользуется типическими венгерскими оборотами и интонациями («унгаризмами») всякий раз, когда ему нужно создать патетический или драматический образ (тогда как для идиллических образов Брамс чаще всего обращается к венскому городскому фольклору). Именно венгерскими

интонациями насыщены многочисленные пламенно-драматические страницы его симфоний.

Говоря о венгерских темах и интонациях, трудно не упомянуть Листа. И все же следует подчеркнуть, что Брамс проникает в стихию венгерской песенности много глубже, нежели Лист. Это верно подметил В. Стасов, утверждая, что сочинения Брамса с венгерской тематикой являются «достойными своей славы и далеко оставляющими за собой венгерские рапсодии и фантазии Листа, — в этих последних вместе со многими достоинствами и великим одушевлением слишком много листовского концертного пианизма, личного вкуса и ненужной орнаментики». Это совершенно справедливо, но дело не только в этом. Для Листа — несмотря на то, что в жилах его текла венгерская кровь, — венгерская музыкальная речь — не родная; он вскоре забывает ее и выучивается ей заново впоследствии — после парижского пребывания, после увлекательного знакомства в России с цыганами. В сущности, в своих рапсодиях Лист разрабатывает не столько венгерские, сколько цыганские темы (а это далеко не одно и то же). Больше того: когда Лист обращается к воплощению волнующих его философско-поэтических идей-образов («Фауст-симфония», «Данте-симфония» и «Данте-соната» и т. п.) или к иным крупным композициям (например, соната h-moll), он совершенно перестает мыслить венгерскими интонациями; в этих основополагающих для Листа сочинениях «унгаризмов» не найти.

Совершенно иное — у Брамса. В самых монументальных и в самых интимных его сочинениях — во всех четырех симфониях, в квартетах, последних квинтетах, где угодно, — можно всегда явственно расслышать венгерские интонации. Брамс словно «думает по-венгерски» (речь идет, разумеется, о музыкальном мышлении). Конечно, венгерский фольклор — не единственная основа мелоса Брамса. На втором месте стоит венская бытовая музыкальная культура, освященная именами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Ланнера, Иоганна Штрауса (с «королем вальсов» Брамса и биографически связывали узы личной и творческой дружбы: лишнее доказательство того, как далек был Брамс от академической замкнутости). Разумеется, немалую роль играют и северно-немецкая песня, и славянская, в частности чешская: как совершенно «по-брамсовски» звучит у кларнетов прекрасная в своей задушевности тема B-dur в дуэте Янека и Маженки из I акта «Проданной невесты»

Сметаны, хотя о каком-либо прямом заимствовании (разумеется, скорее Брамсом у Сметаны) вряд ли может идти речь. Впрочем, свой долг чешской музыке Брамс вернул с лихвой, сыграв решающую роль в творческом формировании (не говоря уже о моральной и житейской поддержке) такого блестящего чешского композитора, как Антонин Дворжак.

Обращаясь теперь к симфонизму Брамса, приходится вспомнить, что среди ошибочных суждений, в разное время высказывавшихся по поводу музыки этого композитора, между прочим, фигурировало и такое: Брамс — не настоящий симфонист; его симфонии — не что иное, как монументализированная камерная музыка.

Вряд ли нужно сейчас полемизировать с подобными утверждениями. Конечно же, Брамс — подлинный симфонист, то есть прежде всего — подлинный инструментальный мыслитель-драматург. При этом Брамс обнаруживает поразительный диапазон: если у другого великого венского симфониста — Брукнера все девять симфоний являются как бы вариантами некоего единого композиционного построения, то у Брамса каждая из четырех симфоний имеет свою особую драматургию. В Первой симфонии еще сильны отзвуки мощной бетховенской идеи «от мрака к свету», Вторая представляет собой идиллию, Третья — патетическую оду с драматическим финалом, завершающимся, однако, тонами почти экстатического умиротворения; в Четвертой же драматический путь идет от элегии к трагедии почти античного типа. Разумеется, это воплощается и в различной архитектонике симфоний: во всех четырех — четыре совершенно разных решения структуры первого сонатного аллегро и четыре драматических совершенно различных финала...<sup>1</sup>

### 3

*Вторая симфония* Брамса (D-dur соч. 73) возникла летом 1877 года; первое исполнение ее состоялось в Венской филармонии 30 декабря 1877 года под управлением Ганса Рихтера. «Образцовое исполнение, самый горячий прием!» —

---

<sup>1</sup> К сожалению, И. И. Соллертинский не написал задуманный им очерк о Первой симфонии Брамса. Поэтому аналитические главы начинаются с разбора Второй симфонии. — *Ред.*

взволнованно сообщает издателю Брамса Зимроку присутствовавший на премьере известный немецкий музыковед, ученый биограф Гайдна — К. Ф. Поль. Действительно, после более чем дискуссионного успеха Первой, до-минорной симфонии Брамса (сочиненной годом раньше), Вторая симфония была сразу оценена по достоинству; автора, сидевшего на галерее среди музыкальной молодежи, неутомимо вызывали после каждой части.

Новая симфония Брамса быстро завоевала европейскую популярность; иные критики<sup>1</sup> склонны отдать ей пальму первенства перед всеми прочими оркестровыми сочинениями Брамса.

Изучая творческий путь Брамса, интересно сравнить Вторую симфонию с ее предшественницей. Хронологическая дистанция между ними невелика, но какая разница в характере! В Первой симфонии преобладают трагические акценты, напряженные, жесткие звучания; изложение ведется в суровых, страстных, экзальтированных тонах. И по своей структуре, начиная от неповторимого по своеобразию вступления и вплоть до грандиозного, построенного на подлинно широком симфоническом дыхании, подступа к финалу бетховенского типа, Первая симфония — настоящее детище периода «бури и натиска» в творческой биографии Брамса.

Совсем иное — во Второй симфонии. Это — обаятельная в своей непосредственности и простоте романтическая идиллия, «голландский ландшафт при закате солнца» (Вейнгартнер), вернее — гениальная пастораль, овеянная поэзией старой Вены. По всей симфонии разлит спокойный, мягкий свет; разве лишь в сосредоточенно строгом адажио (H-dur) да в таинственных аккордах тромбонов в I части (вслед за развернутым изложением основной темы) можно расслышать далекие отзвуки трагических перипетий Первой симфонии.

Как и все прочие оркестровые сочинения Брамса, Вторая симфония не имеет программно-литературного содержания. Поэтому при характеристике отдельных ее частей можно говорить не о сюжете или фабуле, а лишь об общем

---

<sup>1</sup> Например, известный дирижер Феликс Вейнгартнер в брошюре «Die Symphonie nach Beethoven» или французский музыкальный писатель Поль Ландорми в своей — впрочем, крайне тенденциозной — монографии о Брамсе (P. L a n d o r m y. Brahms, Paris, Alcan, 1919).

музыкально-поэтическом замысле. В этом разрезе Вторая симфония Брамса приближается к типу таких произведений, как, скажем, Четвертая (особо высоко ценимая романтиками — например, Шуманом) симфония Бетховена.

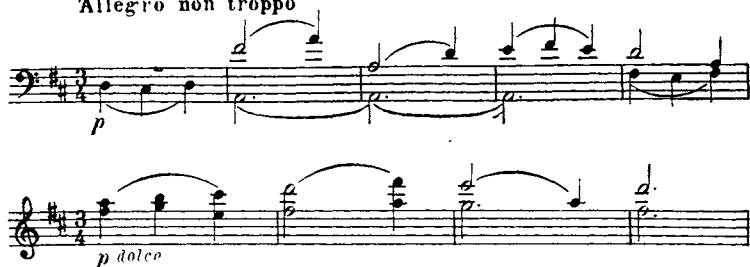
Оркестр Второй симфонии Брамса не выходит за пределы нормального состава (с парным деревом); он даже скромнее, чем в Первой симфонии (нет контрафагота; отсутствует колористический эффект скрипки соло); лишь в I часть и финал введены три тромбона и туба. Как всегда, с помощью экономных средств Брамс достигает мастерских результатов.

В конце прошлого века вагнерианцами была сфабрикована легенда о «тусклости» и «серости» брамсовского оркестра. Предпосылкой этой легенды было умышленное или невольное игнорирование следующего существенного обстоятельства. В сфере оркестрового письма Брамс — не колорист-живописец, а график; для него важна рельефность инструментального рисунка, а вовсе не внешний блеск и красочность эффектно наинструментованного аккорда. Поэтому Брамсу вовсе не нужна великолепная оркестровая палитра Листа, или Вагнера, или Рихарда Штрауса. И совершенно справедливо утверждение такого блестящего знатока оркестра, как Н. А. Римский-Корсаков, что всякая иная оркестровка была бы для Брамса художественной нелепостью. Зато поистине поразительно мастерство, с которым Брамс в той же Второй симфонии распределяет светотень в сложном голосоведении, то индивидуализируя тембр того или иного инструмента (замечательное «обыгрывание» валторны в I части, особенно перед кодой, в лучших традициях оркестровой поэтики Вебера и немецкого романтизма), то давая тончайшие тембровые сочетания (как пример — хотя бы вторая тема *fis-moll* из той же I части, где верхний голос поручен виолончелям, а нижний — альтам) и тем самым достигая своеобразнейшей нюансировки.

Структурно Вторая симфония задумана в классическом гайднбетховенском плане и распадается на обычные четыре части.

I часть (*Allegro non troppo, D-dur,  $\frac{3}{4}$* ) по характеру движения приближается к темпу медленного вальса. Она открывается — после вступительной фигуры на контрабасах — красивой мечтательной темой валторны, которую затем ведут дальше деревянные инструменты:

Allegro non troppo



Казалось бы, на таком тематическом материале, лишенном драматического напряжения и не содержащем в себе начала внутреннего конфликта, трудно построить большое симфоническое «первое аллегро». Брамсу, однако, несмотря на отсутствие взрывчатой энергии в основной теме, блестяще удастся создать грандиозный симфонический разбег. Он достигает этого прежде всего при помощи сложнейшей и поистине гениальной контрапунктической работы с богатейшими вариантами трех основных элементов этого тематического комплекса (фраза контрабасов, фраза валторны, фраза деревянных), тем самым осуществляется необходимое динамическое и идейно-эмоциональное напряжение I части. Брамс усиливает его рядом побочных мелодических образований, среди которых наиболее значительная элегическая, чуть-чуть напоминающая Шуберта, проникнутая романтической меланхолией вторая тема:



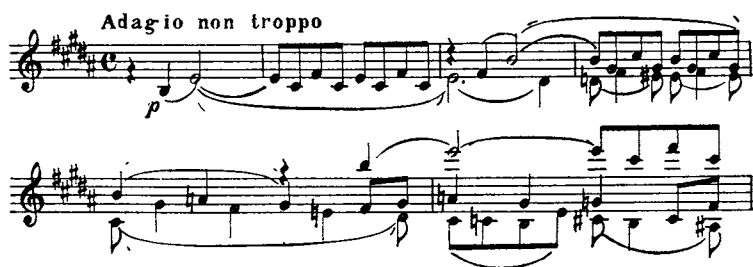
Позже она появляется в идиллически-светлом мажоре, на фоне триолей флейт. Самым прекрасным моментом I части (и, пожалуй, наиболее вдохновенным эпизодом всей симфонии в целом) является величаво-спокойная, замедляющая симфонический разбег кода; ее открывает взволнованно-поэтический монолог (почти речитатив) валторны, а затем, словно в просветленном виде, всплывает основная тема; последние такты полны глубокой умиротворенности и тишины.

II часть симфонии (*Adagio non troppo*, H-dur,  $\frac{4}{4}$ ) носит задумчивый, возвышенный и даже несколько суровый ха-

ракет. Изложение основной мысли начинают виолончели и фаготы.



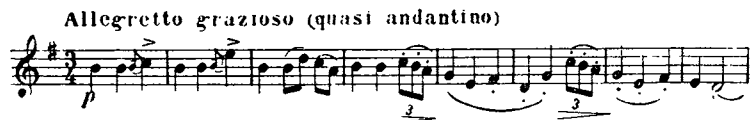
Новый мотив вводит меланхоличное фугато у валторны, гобоя и флейты:



Драматическая страстность адажио усиливается с появлением третьей темы.

В целом адажио принадлежит к числу наиболее своеобразных страниц возвышенной философской лирики Брамса; по глубокой содержательности оно не уступает знаменитым адажио симфоний Брукнера; только у Брамса, как всегда, выразительные средства более сжаты и лаконичны.

Ярко индивидуальна и следующая III часть (*Allegretto grazioso, quasi andantino*, G-dur,  $\frac{3}{4}$ ). Это — ритмически прихотливый, медленный менуэт или лендлер, начинающийся наивной и изящной, слегка элегически окрашенной мелодией гобоя в сопровождении кларнетов и фаготов на фоне пиццикато виолончелей:



По стилю, воспроизводящему очарование старой Вены шубертовских времен, тема напоминает менуэт из ре-мажорной серенады того же Брамса (вообще тонально и мело-

дически приближающейся к разбираемой симфонии). Плавное течение аллегретто дважды прерывается причудливым вторжением стремительного Presto не без венгерских интонаций, причем счет соответственно меняется (на  $\frac{2}{4}$ ; движение в духе галопа — на  $\frac{3}{8}$ ). Колорит преобразуется: вместо томных вздохов гобоя — фантастика порхающих эльфов в духе «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. В обоих случаях мастерски подготовлено возвращение основной мемуэтной темы. В целом этому аллегретто присуще тончайшее сочетание юмора, едва уловимой грусти и шумного задора.

Последняя часть (Allegro con spirito, D-dur,  $\frac{4}{4}$ ) полна энергии, жизнерадостности, напоминающей темпераментное веселье гайдновских финалов. Она несколько традиционна по построению. Первую тему излагают струнные инструменты в приглушенном piano, которое прерывается взрывом буйного fortissimo. Великолепна вторая — пластически рельефная, мужественная, словно вырубленная из старого патриархального дуба, чисто брамсовская тема:



Стремительное движение финала, лишь в разработке однажды уступающее место пасторально-созерцательному эпизоду, подводит к веселому торжеству. Это — «фламандский жанр» Брамса, картина народного гулянья, масленичного карнавала или кермессы, напоминающая полотна Рубенса, Остаде или Брейгеля. Аккордами общей радости и ликования заканчивается эта симфония, пожалуй — самое жизнерадостное из великих творений Брамса.

#### 4

Третья симфония F-dur (соч. 90) была закончена композитором в 1883 году и впервые исполнена оркестром Венской филармонии 2 декабря того же года под управле-

нием Ганса Рихтера. Премьера прошла с большим успехом, несмотря на отдельные попытки сторонников «музыки будущего» освистать новую симфонию.

Ганс Рихтер назвал эту симфонию «героической»; определение не слишком точное, в особенности же по сопоставлению с «Героической» Бетховена: у Брамса нет той картины титанической борьбы, которая развернута в бетховенской партитуре. Это не препятствует Третьей симфонии Брамса принадлежать к числу самых содержательных и глубоких произведений европейской инструментальной музыки.

В симфонии четыре части:

I часть (*Allegro con brio*, F-dur,  $\frac{6}{4}$ ) открывается кратким и мощным (деревянные духовые, валторны, трубы) девизом или эпитафией, состоящим из трех аккордов: F—AS—F



который играет большую цементирующую роль на протяжении всей симфонии. На третьем такте триумфально вступает первая патетически вдохновенная тема у струнных (причем аккорды эпитафия сначала образуют ее бас), мелодически и особенно ритмически напоминающая первую тему Третьей симфонии Шумана; в ее изложении стремительно чередуются мажор и минор:



Вся I часть симфонии построена с предельным лаконизмом: в этом отношении с ней может быть сопоставлена лишь I часть Пятой симфонии Бетховена, где интенсивное трагическое содержание — поединок человека с судьбой — нашло гениальное воплощение при помощи самых скупых музыкальных средств.

После краткого по числу тактов, но проведенного со стремительным размахом нагнетания композитор почти мгновенно переносит нас в совершенно иной мир звучаний: на прихотливом синкопированном ритме (*grazioso*,<sup>9</sup><sub>4</sub>) в ля-мажорной тональности у кларнетов и фаготов проводится изящная, венско-танцевального происхождения, вторая тема:



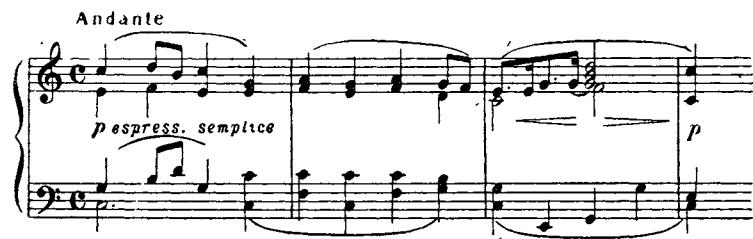
Ее мечтательная задумчивость и словно колеблющаяся поступь мастерски противопоставлены мужественному характеру бурно низвергающейся первой темы.

Столь же насыщенно и сжато, с той же железной симфонико-драматической логикой написана и разработка I части. Она начинается возбужденно-грозным вторжением на альтях и виолончелях второй темы. Последняя совершенно преобразилась, утратила свой лирико-идиллический облик, звучит во взволнованном миноре. Движение темы становится все более напряженным; создается впечатление, будто с каждой секундой неотвратно приближается трагический взрыв. Но атмосфера внезапно разрежается: на синкопированном ритме струнных появляется певучая умиротворяющая мелодия у валторны («словно восход луны после ночной бури», — пишет один из комментаторов Брамса — Кречмар), построенная на развитии начального лейтмотива-эпиграфа (который явно или замаскированно возникает во все решающие моменты драматического становления симфонии). Изложение принимает задумчиво-сосредоточенный и несколько таинственный характер (*un poco sostenuto*).

Поворот к основной тональности разбивает оцепенелое состояние и вновь — при ярком солнечном освещении — экстатически триумфально входит первая тема: начинается реприза, в которой партия побочной темы проходит в Ре мажоре. Развернутая кода еще раз победно утверждает

главную тему, а затем — на постепенно убывающей до пианиссимо звучности — воцаряется состояние блаженного покоя; все растворяется в мягком, тихом свете заключительного Фа мажора.

II часть симфонии (Andante, C-dur,  $\frac{4}{4}$ ) проникнута тем же возвышенно спокойным чувством, что и последние страницы предшествующего аллегро. Она открывается напевной, благородно простой, напоминающей колыбельную, темой у кларнетов в сопровождении фаготов:



Эта тема разворачивается дальше в свободно вариационном плане. Позже в ее изложение вплетается вторая, приглушенно жалобная мелодия. Она же — в несколько трансформированном виде — будет играть значительную роль в финале цикла. Ее завершает загадочная цепь звучащих пианиссимо смелых диссонансов и задержаний. Безмятежность анданте в середине части сменяется большим патетическим нарастанием и неожиданным срывом; опять, как и в I части, создается впечатление, что действие симфонии все время разворачивается где-то совсем близко от сферы подлинной трагедии, но пока что не вступает на ее территорию; поэтому трагедийные зарницы сверкают лишь издали. II часть заканчивается просветленным эпилогом — задушевым пением скрипок.

В III части (Poco allegretto, c-moll,  $\frac{3}{8}$ ) драматургическое развитие симфонии переходит из мажорного русла в минорное. По своему расположению внутри симфонического цикла эта часть соответствует классическому скерцо. Однако в своем творчестве Брамс сознательно избегает кипучих юмористических трехдольных скерцо бетховенского типа с их шекспировски клоунадными — ритмическими, или тембровыми, или динамическими — выходками; для подобных скерцо на его композиторской палитре мало красок (исключением является, хотя и развернутое в двухдольном

движении, улично-карнавальное скерцо Четвертой симфонии).<sup>1</sup> Вместо них Брамс обычно вводит элегическое интермеццо или романс в замедленном движении (см. II часть Фортепианного квартета *g-moll*, третьей части Первой и особенно Второй симфонии). Преобладающие в них настроения — тихая, сдержанная грусть, улыбка сквозь слезы, неповторимое, только у Брамса (и отчасти Шумана) встречающееся, смешение меланхолии и легкого юмора. Все эти «скерцовые заместители» прежде всего эмоционально всегда приглушены; страсть никогда не вырывается с необузданностью наружу, но остается молчаливой, во всяком случае до конца не высказанной; и в этом — особое обаяние подобных страниц Брамсово́й музыки.

Таково и «Poco allegretto» Третьей симфонии. Оно построено на простой — и в то же время утонченной из-за смены и чередования ямбических и хорейческих ритмов — романсной теме:



<sup>1</sup> В сущности, почти все романтические, послебетховенские симфонические скерцо далеки от непосредственной жизнерадостности и заразительного веселья; если они и восходят к Бетховену, то скорее к скерцо его Пятой и Девятой симфоний (или элегическим скерцо некоторых сонат); в них преобладают порывистость, нервная возбужденность (Шуман), или мефистофельский сарказм (Лист, Брукнер — особенно в скерцо из Девятой симфонии *g-moll*), или демонические конвульсии и мучительно пронические, пародийные гримасы (Малер). О причинах этого явления здесь нет места

Ее излагают в первых двенадцати тактах виолончели, в репризе — валторны. В середине части — исполненное светлой печали трио (As-dur, основная мелодия у деревянных духовых). Эмоционально-приглушенный колорит распространяется на всю часть; лишь в конце ее, в самых последних тактах, движение расширяется до большого, мучительно страстного вздоха *forte* и вновь бессильно никнет.

И вот наконец давно ожидавшаяся трагическая буря разражается в IV и последней части симфонии (*Allegro, f-moll*). Финал — высшая точка драматического напряжения симфонии. Это перенесение Брамсом идейно-смыслового центра инструментального цикла с I части (где обычно решались судьбы симфонии у Бетховена — вспомним первые аллегро Героической, Пятой, Девятой симфоний) на финал впоследствии будет продолжено Густавом Малером (что особенно отчетливо выражено в Первой, Второй, Шестой симфониях и в «Песне о земле»).

Финал Третьей симфонии Брамса открывается зловещим шепотом, изложенным на приглушенном *piano* (*sotto voce*) основной темы у струнных и фаготов:



Таинственно, на остром ритме звучит испытывавшая симфоническую метаморфозу тема из анданте (тромбоны, струнные и деревянные).

На третьем возгласе тромбонов — яростный вскрик всего оркестра: трагическая стихия наконец развязана. Музыка



финала вызывает образы неистовой схватки с роком... Лишь с появлением второй темы финала (валторна и виолончели, C-dur) колорит несколько смягчается, но нена-

---

обстоятельно говорить; это в основном те же причины, которые не дали возможности романтическим композиторам XIX века создать настоящую комическую оперу, не отяготив ее пессимистическими раздумьями, как в «Мейстерзингерах» Рихарда Вагнера.

долго: заключение экспозиции вновь возвращает действие к драматически насыщенному *до минору*. Далее трагические взлеты и вопли достигают своей кульминации. Но победа близка, и в коде симфонии (*un poco sostenuto*) изумительно воссоздается впечатление отгремевшей бури, рассеявшихся туч и взошедшей радуги; мягко струится свет (фигурации шестнадцатыми у скрипок), и на этом лучезарном фоне просветленно звучит мужественно-героическая тема I части, прекрасно завершая симфонию.

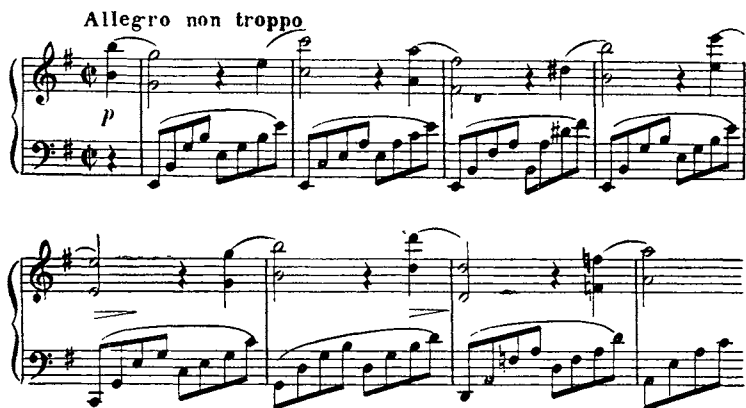
5

*Четвертая симфония* Брамса (соч. 98) принадлежит к величайшим его созданиям. Она была написана в 1884—1885 годах, ее тональность — эгегический ми минор (тональность «Траурной симфонии» Гайдна или «Франчески да Римини» и Пятой симфонии Чайковского). Симфония эта может служить великолепным опровержением ходячего обывательского мнения о «сухости» и «бюргерском благополучии», якобы характеризующих музыку Брамса: в истории европейской симфонической литературы трудно найти столь взволнованные и вдохновенные страницы, как I часть или финал симфонии.

Перед нами замечательная инструментальная драма, развитие которой идет от скорбных раздумий и эмоциональных взлетов I части — через мечтательность и самоуглубление прекрасного анданте — к трагической катастрофе финала, где ярким контрастом является III часть — вызывающе бодрое и шумное скерцо, построенное на венском бытовом материале.

«Мне кажется подлинно сверхъестественным страшное душевное содержание этой вещи, — пишет о финале Четвертой симфонии Брамса прославленный дирижер Феликс Вейнгартнер, — я не могу избавиться от навязчиво возникающего образа неумолимой судьбы, которая безжалостно влечет к гибели то ли человеческую личность, то ли целый народ. . . Конец этой части, насквозь раскаленный потрясающим трагизмом, — настоящая оргия разрушения, ужасный контраст радостному и шумному ликованию конца последней симфонии Бетховена». Любопытно, что во время сочинения этого финала любимым чтением Брамса были трагедии Софокла.

I часть симфонии (*Allegro non troppo, e-moll, 4/4, alla breve*) глубоко своеобразна. Она открывается — без всякого вступления — изложением темы главной партии, спокойной и печальной.



Ее играют первые и вторые скрипки в октаву; альты и виолончели сопровождают восходящими арпеджио. Тема эта немедленно повторяется в вариационном изложении с более оживленной ритмикой; разработка ее начинает принимать все более страстный характер; ее прерывает звучащая тревожным сигналом новая тема у деревянных духовых,



последняя фраза которой подхватывается всем оркестром. Вслед за этим немедленно вступает третья, патетическая тема — у виолончелей и валторны, — принадлежащая к числу самых прекрасных мелодий Брамса:



За нею следует яркий мажорный эпизод, приводящий к триумфальному кульминационному пункту с победными фанфарами. Внезапно колорит меняется: вновь входит в действие элегическая первая тема — начинается разработка; появляются новые комбинации обеих тем. Модуляционный план разработки характерен для Брамса: через G-dur, g-moll, B-dur, b-moll, Ges-dur, es-moll, H-dur, G-dur, c-moll и затем через движение в басу c—cis—d—dis к основной тональности, причем медленное начало репризы обставлено тончайшими гармоническими деталями. После репризы, повторяющей экспозицию в несколько измененном виде, следует драматически взволнованная кода; элегическая первая тема появляется фортиссимо в трагическом образе. I часть заканчивается как бы предварением душевной катастрофы финала.

II часть — замечательное *Andante moderato* (E-dur,  $\frac{6}{8}$ ) — открывается задумчивым монологом валторн, к которым потом присоединяются удвоенные в октаву деревянные. В отличие от I части, драматически взволнованной, здесь

*Andante moderato*



царит глубокая романтическая созерцательность. Это — едва ли не лучший пример возвышенной философской лирики Брамса.

Великолепным, поистине шекспировским контрастом всему предшествующему характеру симфонии является III часть — скерцо (*Allegro giocoso*, C-dur,  $\frac{2}{4}$ ). Оно преисполнено шумной и неукротимой веселости. С бурным темпераментом звучит в оркестровом *tutti* основная тема, заканчивающаяся громом литавр.

В состав оркестра введены контрафагот, флейта-пикколо и даже треугольник (обычно Брамсом никогда не употреблявшийся). Развитие скерцо невольно вызывает образ необузданного карнавального праздника с пестрым уличным шумом; оно полно динамических противопоставлений (от крайнего форте — к неожиданному пианиссимо), ослепительных трубных возгласов и разворачивается в стремительном темпе. Антитезой является вторая тема — изящная и кокетливая.

Лишь на несколько тактов приостанавливается движение — в середине части (*rosso meno presto*), когда на валторнах и фаготах, под едва слышное тремоло литавр, входит романтически-мечтательная мелодия. Но разработка ее обрывается властным вторжением карнавальнoй темы. Экстатическим ликованием заканчивается скерцо.

Вершиной симфонии является финал (*Allegro energico e passionato, e-moll,  $\frac{6}{4}$* ) — действительно один из величайших шедевров Брамса и вообще европейского симфонизма. Прежде всего — это шедевр в конструктивном отношении: он построен как чакона с тридцатью двумя вариациями, во время которых неизменно присутствующая — то в явном, то в замаскированном виде — тема беспрерывно повторяется либо в басу, либо в верхних голосах. Тема эта входит на духовых и медных инструментах, с введением тромбонов, молчавших в предшествующих частях симфонии, и состоит из восьми нот: *ми, фа-диез, соль, ля, ля-диез, си* (скачок на октаву вниз) и *ми*.

*Allegro energico e passionato*



Началом внутреннего конфликта является пятая нота — *ля-диез*, не входящая в состав ми-минорной гаммы; появление ее в изложении темы подчеркивается тремоло литавр. Тема эта повторяется — одновременно с вариациями на нее — тридцать два раза; иными словами, вся часть до коды, написанной в более свободной форме, состоит из строгого чередования восьмитактных периодов. При этом часть делится на три цикла: вариации 1—10 составляют как бы основное изложение трагедии; вариации 11—15 (на  $\frac{3}{2}$ ) — интермеццо то элегического характера — гениальная двенадцатая вариация с мелодией флейты и прерывистым сопровождением аккордов скрипок, альтов и валторны:



то торжественно-величественного образа — четырнадцатая вариация у тромбонов и фаготов в ритме старинного танца сарабанды или чаконны (на этот раз в хореографическом значении слова):



Затем, начиная с шестнадцатой вариации, возвращающей симфонию к основной тональности, начинается третий цикл: вариации его образуют нечто вроде воспроизведения — то в искаженном, то в обогащенном виде — вариаций первой серии.

Казалось бы, столь математически расчлененное построение должно было привести к сочинению абстрактной, надуманной музыки. Гений Брамса достигает обратного: финал Четвертой симфонии — сквозной поток взволнованной, глубоко трагической и страстной музыки, с единой драматически восходящей линией. Музыкальная трагедия получает, таким образом, поразительно чеканную форму, действительно достойную величайших античных классиков драматургии или скульптуры. Симфония заканчивается все ускоряющимся нагнетанием, приводящим к катастрофе. Это — замечательный человеческий документ, свидетельствующий о трагическом отречении и глубоком одиночестве романтического художника.

## СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ БРУКНЕРА

### 1

В 1882 году — за полгода до смерти — Рихард Вагнер во время одной из байрейтских бесед задумчиво произнес: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену; это — Брукнер»...

Суждение Вагнера было, по-видимому, воспринято окружающими как один из частых парадоксов великого и капризного в своих оценках маэстро. Разумеется, в вагнерианских кругах знали пятидесятивосьмилетнего Антона Брукнера —

застенчивого, мешковатого, на редкость скромного, просто-душного до чужаковатости композитора, который так трогательно выражал свои восторги автору «Кольца Нибелунга» и «Парсифаля» и который сам сочинял внушительных размеров симфонии, обычно никем не исполнявшиеся. Да и сам Вагнер был хорошо знаком только с двумя его симфониями — Второй (с-moll) и Третьей (d-moll, кстати, Вагнеру и посвященной), которые, правда, ценил очень высоко; Брукнер в то время, однако, работал уже над Седьмой. Именно этой Седьмой симфонии (E-dur), первое исполнение которой под управлением Артура Никиша состоялось в Лейпциге 30 декабря 1884 года, и суждено было принести Брукнеру запоздалую славу; после долгой безвестности композитор «проснулся знаменитым», когда ему пошел уже седьмой десяток.<sup>1</sup>

Причины, препятствовавшие подлинному пониманию и освоению музыки Брукнера, были двоякого рода. С одной стороны, конечно, слишком нов и своеобразен был строгий и замкнутый мир брукнеровских симфонических образов, где — казалось — причудливо переплетались суровая полифония Баха, пленительная поэзия шубертовских лендлеров<sup>2</sup> и пряная гармоническая изощренность вагнеровского «Тристана»: нечто одновременно патриархально-архаическое и модернистски-новаторское... С другой стороны, Брукнер выдвинулся при крайне сложной музыкальной ситуации, не только травимый музыкальными противниками, но по существу не понятый и людьми «своего лагеря».

Дело обстояло так. В 1868 году Брукнер переселился в Вену, где в 1871 году получил звание профессора по теории музыки. В 70-х и 80-х годах прошлого столетия музыкальная Вена сделалась ареной ожесточенной полемики между «брамсианцами» (т. е. приверженцами Брамса) и вагнерианцами. Первые защищали преемственную связь с принципами и жанрами классической музыки, и в том

---

<sup>1</sup> Любопытно привести некоторые цифровые данные. Так, Первая симфония Брукнера пролежала в портфеле у автора, дожидаясь первого оркестрового исполнения, целых 25 лет, Вторая — 22, Третья — 13, Четвертая — 16, Пятая — 23, Шестая — 18, и лишь Седьмая симфония благодаря Никишу вызвала интерес к Брукнеру и ускорила исполнение остальных симфоний.

<sup>2</sup> Лендлер — австрийский народный танец типа медленного вальса. Помимо сочинений венских классиков первой половины XIX в., жанр лендлера очень часто встречается в скерцозных частях симфоний Брукнера и Малера.

числе отстаивали право на существование музыки чисто инструментальной и внепрограммной. Вторые, выступая под знаменами демонстративно подчеркнутого новаторства, утверждали основы «музыки будущего», синтетическое произведение искусства в духе вагнеровской музыкальной драмы и программность в листовском ее понимании. Фанатическая любовь Брукнера к Вагнеру была широко известной; поэтому его причислили безоговорочно к сторонникам «музыки будущего»; и вождь «брамсиетской» критики, язвительный и до крайности пристрастный в своих склонностях и антипатиях Эдуард Ганслик повел на Брукнера яростные атаки, сделав его на долгие годы постоянной мишенью для злых сарказмов.

Но и в лагере вагнерианцев положение Брукнера было неопределенным и даже двусмысленным. Вагнер, как известно, исповедовал теорию отмирания так называемого «чистого» инструментального симфонизма после Бетховена, считая, что уже Девятая симфония доказала дальнейшую невозможность его существования. Симфонии Брукнера, выдержанные всецело в плане так называемой «абсолютной музыки», являлись наглядным творческим опровержением вагнеровского теоретизирования. Вагнерианцы делали исключение лишь для листовской программной симфонической поэмы на темы Гёте, Шекспира, Ламартина или Гюго, то есть для инструментальной музыки с неперменной изобразительно-поэтической концепцией; Брукнер не прибегал ни к каким литературным программам и ни разу не переложил на язык симфонии ни философской драмы, ни модного романа или стихотворения. Его симфонический путь пролегал далеко от закладывавшейся магистральной Лист — Рихард Штраус.

С Вагнером же у Брукнера были общими лишь «тристановские» гармонии да некоторые интонационные обороты, преимущественно фанфарного или «вотановского» типа. В остальном же музыкальное мышление Брукнера и специфические особенности его музыкального письма (особенно — методы развития материала, ритмика и оркестровка) совершенно самобытны и к Вагнеру имеют самое отдаленное отношение. Миф о том, что симфонизм Брукнера есть не что иное, как приложение принципов вагнеровской музыкальной драмы с ее лейтмотивной системой и «бесконечной мелодией» к области инструментальной музыки, был вызван к жизни самым поверхностным знакомством с Брукнером, и конечно

же, в советском музыковедении должен быть отброшен. Рассматривать Брукнера как эпигона Вагнера значило бы повторять зады буржуазного музыковедения конца XIX века. Брукнер — это не какой-нибудь Бунгерт, безнадежно пытавшийся в своей оперной тетралогии «Гомеровский мир», написанной в 1898—1903 годах, идти по стопам автора «Кольца Нибелунга»; Брукнер — творческая личность огромного и совершенно самобытного дарования.

К сожалению, у нас Брукнера знают слишком мало, и в оценке его зачастую питаются старыми, предвзятыми мнениями. Лишь в Ленинградской филармонии Брукнер исполнялся относительно часто — под управлением Отто Клемперера, Бруно Вальтера, Фрица Штидри, Германа Абендрота, Вацлава Талиха и других. За последние годы ярко талантливыми исполнениями Брукнера выдвинулся Е. А. Мравинский, пока что — единственный советский дирижер, имеющий симфонии Брукнера в своем постоянном репертуаре. Его пример, надо полагать, воодушевит и других наших дирижеров: интерпретация Брукнера — задача исключительно трудная, но творчески увлекательная, значительно обогащающая дирижерский опыт.

Особо подчеркнем, что до сих пор начисто отсутствует на русском языке какая-либо литература о Брукнере (кроме одной-двух устарелых переводных статей, вышедших еще до первой мировой войны). Настоящий краткий очерк, немало не претендуя на сколько-нибудь законченную характеристику Брукнера, является лишь элементарной справкой о великом австрийском композиторе XIX века и его Седьмой симфонии.<sup>1</sup>

Разумеется, в дальнейшем советское музыковедение не сможет пройти мимо грандиозного наследия Брукнера. Внимательное изучение его не только поможет разобраться

---

<sup>1</sup> Монументальные симфонии Брукнера вызвали не менее монументальные (во всяком случае по внешнему объему) труды об их авторе в зарубежном музыковедении. Лучшим биографическим исследованием о Брукнере является восьмитомный труд (5000 страниц), начатый Августом Геллерихом и заверченный Максом Ауэром: отдельные выпуски его выходили с 1923 по 1936 г. Среди многочисленных исследований, посвященных характеристике и анализу брукнеровского симфонизма, наиболее капитальным является труд бернского профессора Эрнста Курта (2 тома, 1925), построенный на ошибочно методологической основе, но ценный рядом метких наблюдений над структурой брукнеровских симфоний и целостностью их формы.

в закономерностях развития европейской инструментальной музыки, но и уяснит многое в трудной проблеме так называемого «чистого симфонизма».

## 2

Антон Брукнер прожил долгую и тяжелую жизнь музыканта-труженика, бедную какими-либо эффектными внешними событиями. Родился он 4 сентября 1824 года в маленькой деревушке Ансфельдене (Верхняя Австрия); отец его — школьный учитель, обремененный семьей, — будущий композитор был старшим из одиннадцати детей. Подобно Верди, Брукнер провел детство в крестьянской среде и так же, как Верди, сохранит с ней органическую внутреннюю связь на всю жизнь; характерно, что в разное время и по разным поводам иные их недоброжелатели будут презрительно именовать их музыку «мужицкой». На этом, впрочем, аналогия кончается. Верди будет вовлечен в орбиту итальянского *Risorgimento* — национально-освободительного движения — и станет «музыкальным Гарибальди», «маэстро итальянской революции». Брукнер надолго, если не на всю жизнь, останется провинциалом, стоящим в стороне от тревожений европейской общественной жизни, что не мешает ему, однако, потрясающе воплотить в музыке многие из трагических противоречий, раздиравших сознание «передовых европейцев» — и Листа, и Вагнера, и ряда других представителей европейской художественной интеллигенции. В этом заключается один из парадоксов брукнеровского творчества.

Трудовая жизнь мальчика начинается рано. Уже в десятилетнем возрасте он помогает отцу в занятиях со школьниками младших классов. Рано пробуждаются и музыкальные способности: сызмала он обучается игре на рояле (сначала — на старом спинете), скрипке и органе, к которому всю жизнь будет питать особое пристрастие. После смерти отца поступает учеником и хоровым певчим в монастырь св. Флориана, где изучает наряду с другими предметами многоголосное литургическое письмо и в совершенстве овладевает культурой грегорианского хора. Феноменальные способности проявляет Брукнер, обучаясь там же у органиста Каттингера, в искусстве вдохновенной органной импровизации; впоследствии именно в этой сфере он создает себе громкое имя. В семнадцатилетнем возрасте, окончив занятия, Брукнер становится помощником школьного учи-

теля в деревне Виндхаге. Оплата скудная, приходится совмещать школу с игрой на органе в деревенской церкви, руководством местным хором, и даже исполнением танцев на свадьбах. Одновременно Брукнер продолжает самостоятельно заниматься музыкой; между прочим, собственноручно переписывает «Искусство фуги» Баха. За ним следует изучение «Хорошо темперированного клавира». Возникают первые сочинения культового и хорового характера. Каникулы всецело посвящаются музыке; по собственному признанию, Брукнер ежедневно проводит десять часов за роялем и три — за органом. Страстная любовь к музыке сочетается с не менее страстной любовью к природе: молодой школьный учитель — неутомимый пешеход, исходивший вдоль и поперек окрестности на много миль.

Опускаем несущественную для нашей темы историю служебных перемещений Брукнера из одного местечка в другое. С 1845 по 1855 год он служит в том же монастыре св. Флориана сначала помощником учителя, а затем органистом. С 1856 года он получает место соборного органиста в городе Линце и тем самым обретает возможность всецело посвятить себя музыке, отказавшись от школьной педагогики. Время от времени совершает поездки в Вену на несколько недель, чтобы брать уроки у знаменитого теоретика Симона Зехтера. В Линце Брукнер создает себе известность как гениальный импровизатор: его органные фантазии заставляют вспомнить об Иоганне-Себастьяне Бахе. Материальное положение по-прежнему более чем скромно: возникают проекты переселения то в Мексику, то в Россию. С 1861 года Брукнер сближается в Линце с театральным капельмейстером Отто Китцлером, который впервые знакомит его, дотоле воспитывавшегося на Бахе и старинных мастерах, с новейшей музыкой; он показывает ему партитуры вагнеровских «Летучего голландца» и «Тангейзера». Отсюда ведет начало длительное, на всю жизнь, увлечение музыкой Вагнера. В 1865 году Брукнер присутствует в Мюнхене на первом представлении «Тристана» и завязывает с его автором личное знакомство. Любопытно, что еще до мюнхенской премьеры «Мейстерзингеров» Вагнер доверяет Брукнеру первое исполнение знаменитого финала этой оперы с заключительным хором, который был впервые сыгран под управлением Брукнера в концертном зале в Линце.

В этот линцкий период появляются и первые зрелые сочинения Брукнера: ряд хоровых опусов, первая месса

(d-moll) и Первая симфония (c-moll, 1865—1866) — произведение редкой новаторской смелости, сполна обнаруживающее творческий почерк великого симфониста. В 1866 году заканчивается вторая месса (c-moll) для восьмиголосного смешанного хора и духовых инструментов, в 1868 году — третья (f-moll). Хронологически ей предшествует сильнейший душевный кризис с желанием «уйти из мира» и даже с симптомами психического заболевания (некоторые маниакальные странности — вроде привычки считать все предметы, встречающиеся на пути, например число листьев на дереве или окон в доме, — остались у Брукнера на всю жизнь).

Осенью 1868 года Брукнер переезжает в Вену и начинает преподавательскую деятельность в консерватории: ведет класс органа, читает гармонию и контрапункт. В 1871 году получает звание профессора, с 1875 года читает лекции по музыке в Венском университете. Дважды совершает поездки за границу на гастроли в качестве выдающегося органиста: в Париже вызывает всеобщее восхищение, импровизируя на органе в соборе Парижской богородицы. Не меньший успех имеет он в Англии. Если бы Брукнер продолжал свои гастроли в качестве органиста и дальше, его ждала бы мировая известность. Но его застенчивой, сосредоточенно погруженной в себя натуре претил космополитический образ жизни путешествующего виртуоза — отели, вагоны-люкс, импресарио, интервьюеры-газетчики; к тому же грандиозные симфонические замыслы настойчиво звали к уединению и лихорадочной творческой работе. Еще в Англии начата работа над Второй симфонией (c-moll), законченная в 1872 году. В 1873 году создается гениальная Третья симфония (d-moll), посвященная Рихарду Вагнеру.

Правда, попытки публично сыграть Вторую симфонию оказались безрезультатными: венские филармонисты объявили ее «неисполнимой»; этот же приговор был вынесен и по адресу Третьей симфонии. Когда в 1877 году Третью симфонию все же удалось поставить под управлением самого автора (ибо за нее не взялся никто из дирижеров-профессионалов), противники вагнерианцев устроили во время исполнения обструкцию с шумом и издевательским хохотом. Лишь немногие музыканты из молодежи поддержали симфониста; среди них был и семнадцатилетний Густав Малер.

Брукнер, однако, продолжает работать: десятилетие 1873—1883 годов ознаменовано появлением — впоследствии наиболее популярной — Четвертой симфонии («романтической», Es-dur), Пятой (B-dur), Шестой (A-dur), Седьмой (E-dur). В 1879 году рождается единственное камерное сочинение Брукнера — прекрасный Струнный квинтет F-dur. Материальное положение по-прежнему было тяжелым: от концертных поездок Брукнер отказался, чтобы иметь время для симфонического творчества, консерваторский оклад был более чем скромен, сочинения — за немногими исключениями — не исполнялись и не печатались. Не обладая железной волей, будучи по натуре болезненно чувствительным, даже «мимозным», Брукнер жестоко страдал от рецензентской свистопляски в газетах и журналах: ибо отношение прессы к Брукнеру порой напоминало травлю. Сам же композитор не обладал — в полную противоположность Вагнеру — ни полемическим темпераментом, ни искусством печатно отражать врага; поэтому он предпочитал молчать. Сильнейшее нравственное потрясение вызвало в нем известие о смерти Вагнера, последовавшей в Палаццо Вендрамин в Венеции 13 февраля 1883 года; результатом его было проникновенное траурное адажио Седьмой симфонии — одна из самых вдохновенных страниц брукнеровской музыки. Именно это адажио с экстатической кульминацией в До мажоре решило успех симфонии на историческом исполнении ее Артуром Никишем в конце 1884 года.

Отныне начинается поворот к Брукнеру. В его защиту пламенно выступает подвизающийся одно время в Вене в качестве критика замечательный композитор Гуго Вольф. За исполнение Седьмой симфонии, помимо Никиша (кстати, ученика Брукнера по консерватории), берутся известный дирижер вагнерианец Герман Леви, Ганс Рихтер и Феликс Моттль (тоже ученик Брукнера).

Последнее десятилетие жизни старца Брукнера связано с сочинением двух наиболее грандиозных и глубоких по замыслу симфоний — Восьмой (c-moll) и неоконченной Девятой (d-moll; обычно исполняется в виде первых трех частей; в высшей степени оригинальный и необычайный для Брукнера финал Девятой симфонии, намечающий поворот к новому музыкальному языку, остался в черновых эскизах). Во время работы над финалом симфонии, 11 октября 1896 года Брукнер умирает.

Музыкальное наследие Брукнера состоит из девяти монументальных симфоний (не считая двух, относящихся к 60-м годам и забракованных композитором: f-moll и d-moll), трех месс, струнного квинтета и значительного числа культовых и хоровых произведений. Опер и вообще театральной музыки Брукнер не писал вовсе, тем самым будучи крайне далек от вагнеровских идей о синтетическом произведении искусства с обязательным включением в него ярко театральных элементов.

В зарубежном музыковедении вокруг наследия Брукнера возникла страстная дискуссия, по содержанию напоминающая полемику, имевшую место в советской музыкальной науке и критике по поводу редакции Римским-Корсаковым произведений Мусоргского. В 1936 году музыковеды Роберт Хаас и Альфред Орель опубликовали хранившиеся в венской Национальной библиотеке рукописи симфоний Брукнера, сильно отличавшиеся от напечатанного «канонического» партитурного текста. В издании этого «канонического» текста принимали большое участие приверженцы Брукнера — дирижеры братья Шальк (Иозеф и Франц) и Фердинанд Лёве. Руководясь субъективно самыми лучшими побуждениями, желая сделать партитуры Брукнера более «доходчивыми», Шальк и Лёве внесли в них существенные изменения как в отношении всей симфонической структуры в целом, так и в отношении состава отдельных аккордов и модуляций, а также оркестровки. В целом они чрезмерно «вагнеризировали» партитуры симфоний Брукнера; подлинные тексты много более смелы и самобытны, хотя и изобилуют более жесткими гармониями и сочетаниями тембров. Так как часть сочинений Брукнера была издана при его жизни, возник вопрос, санкционировал ли композитор печатные редакции, считая их окончательными, или же изменения были сделаны вопреки воле автора, что можно предположить, зная мягкий и податливый характер композитора. Биограф Брукнера Макс Ауэр приводит данные, свидетельствующие о том, что в последний год жизни, на почве настояний Иозефа Шалька и Лёве по поводу будто бы необходимых изменений и переделок в партитурах, Брукнер серьезно поссорился с ними и даже отказался принимать их у себя. Дискуссия в сфере «брукнеровской филологии» еще не сказала своего окончательного слова. Однако наиболее выдающиеся дирижеры Запада — Фуртвенглер, Клемперер и другие — исполняли симфонии Брукнера исклю-

чительно по Urfassungen — первоначальным рукописным редакциям, опубликованным по инициативе международного Брукнеровского общества.

### 3

Симфонии Брукнера нередко принято сближать с симфониями его младшего современника, другого великого мастера инструментальной музыки — Густава Малера.<sup>1</sup> Сопоставление мало плодотворное, объясняемое лишь недостаточной осведомленностью относительно творческого метода обоих симфонистов. Брукнеру начисто чужды — «берлиозовское» в Малере, малеровская феноменальная оркестрово-колористическая фантазия, малеровская «разорванность сознания», его метания от иступленной проповеди к гримасе и сарказму, почти эпилептическая напряженность его симфонических кульминаций, его «достоевщина», острота его гротеска, его обличительный пафос в духе «Ярмарки на площади» из эпопеи Ромена Роллана. Малер много более рафинирован, космополитичен; элементы его музыкальной речи несравнимо более сложного происхождения. Брукнер более целен, монолитен, прост; применяя терминологию Шиллера, — это «наивный художник», Малер — «сентиментальный».

При всем том Брукнер в душе остается крестьянским музыкантом, тогда как Малер — утонченный и болезненно восприимчивый сын большого города. Общее между ними — монументальные масштабы «симфонического строительства» (хотя тот же Малер в своих песенных циклах с оркестром, в Четвертой симфонии и «Песне о земле» создал несвойственный Брукнеру тип камерного симфонизма), пользование венским городским и австрийским крестьянским песенным фольклором и — в области оркестровки — применение «йерихонски» мощных унисонных медных хором. В остальном — достаточно сопоставить обработку одной и той же мелодии фольклорного происхождения у Брукнера (идиллическое трио *Des-dug* в скерцо Четвертой симфонии) и у Малера (вторая тема первого раздела скерцо Второй симфонии), чтобы понять всю огромную разницу их музыкально-философского мышления.

---

<sup>1</sup> Кстати, Малер никогда не был в точном смысле слова учеником Брукнера, как это иногда утверждают.

Основные эмоциональные темы симфонизма Брукнера могут быть обозначены примерно так: огромное внутреннее одиночество человека (романтический разлад между художником и жестокими законами капиталистической действительности Брукнер — деревенский органист, затерявшийся в гигантском столичном городе, — чувствовал по-своему не менее остро, нежели Берлиоз или Вагнер); преодоление одиночества в пантеистическом слиянии человека с природой, землей, космосом; экстаз как высший момент счастья, когда человек сливается со вселенной и когда в неизъяснимом восторге растворяется и исчезает личное страдание; эмоционально окрашенные сельские ландшафты (но никогда не программная звукопись в духе «Альпийской симфонии» Рихарда Штрауса), наивные пастушеские напевы, пленительные в своей простоте ритмы деревенского танца — лендлера. И юмор — чаще добродушный, иногда — тревожный (скерцо Седьмой и Восьмой симфоний), редко демонический, «мефистофельский» (неподражаемое в своей гениальности скерцо Девятой симфонии).

Первоосновой музыкального языка Брукнера, его исходной точкой является Шуберт. Если угодно прибегнуть к несколько торжественной формулировке: Брукнер — это Шуберт второй половины XIX века, Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, осложненный элементами баховской полифонии и вагнеровской «тристановской» гармонии. Очень любопытно было бы проанализировать, сколь много отправных точек брукнеровского симфонизма заключено в большой до-мажорной симфонии Шуберта.

По своей архитектонике все девять симфоний Брукнера являются вариантами некоего единого композиционного построения, как бы единого идеального типа — эталона.<sup>1</sup> Несомненным прообразом его будут первые три части Девятой симфонии Бетховена — и становление из тишины темы первого аллегро, и его кода, и общий нервно-порывистый характер скерцо с идиллическим танцем в трио, и просветленное адажио с чередованиями темы в четном и темы в нечетном движении. Речь идет именно о внутренней форме Девятой симфонии Бетховена (без финала): восемь предшествующих бетховенских симфоний на Брукнере почти что не отпечатались. Трагический конфликт у Брукнера обнаруживается

---

<sup>1</sup> См. об этом интересную книгу Августа Хальма: August Halm. Die Symphonie Anton Bruckners. München, 1923

не сразу; первая тема дается не в откристаллизовавшемся виде, при полном свете (как у Бетховена в Третьей, Пятой, Восьмой симфониях), но медленно вырастает из тематического эмбриона; поразительно становление темы, например, в Третьей или Девятой брукнеровских симфониях. Изложение зачастую носит величаво-эпический,<sup>1</sup> а не бурно-драматический характер (хотя отдельные страницы Брукнера, например финал I части Девятой симфонии или середина адажио оттуда же, принадлежат к числу самых потрясающих трагических страниц всей мировой музыки).

Огромная роль в симфониях Брукнера отведена медленным частям. Это — внутренний центр симфонии, высший момент вдохновенного созерцания, горения, творческого экстаза. В XIX веке после бетховенских медленных частей Девятой симфонии или Двадцать девятой фортепианной сонаты (Hammerklavierersonate) никто не писал таких сосредоточенных, проникновенных, философски глубоких, поистине гениальных адажио, как Брукнер в Третьей, Четвертой, Пятой, Шестой, особенно в трех последних симфониях. Брукнер — подлинный философ адажио, в этой сфере не имеющий себе равных во всей послебетховенской музыке.

Очень самобытна оркестровка Брукнера. С берлиозо-листо-вагнеровским оркестром она не имеет ничего общего: в ней отсутствуют колористические инструменты вроде английского рожка, кларнета *in es* или басового кларнета и т. д. Арфы встречаются всего лишь в одной симфонии — Восьмой. В основном — это оркестровка органного типа, с частыми педалями и т. д. Из характерных приемов брукнеровской инструментовки можно указать на ослепительные фортиссимо с унисонной темой в медных хорах; на всевозможные пиццикато струнных; на длинные певучие кантилены альтов (например, в медленной части Четвертой симфонии)... С Вагнером сближает Брукнера лишь употребление квартета, теноровых туб — в медленных частях трех последних симфоний.

После этих по необходимости беглых и разрозненных замечаний о симфонизме Брукнера перейдем к краткой характеристике Седьмой симфонии.

---

<sup>1</sup> В этом плане медленного эпического разворачивания, разумеется, должны восприниматься и пресловутые «божественные длинноты»; упрекать в них Брукнера так же нелепо, как обвинять Гомера в многословии. Речь идет именно об эпическом повествовании.

Седьмая симфония E-dur была начата сочинением в сентябре 1881 года и закончена ровно через два года — в сентябре 1883 года. Она принадлежит — после «романтической» Четвертой — к относительно более популярным произведениям Брукнера. О первом исполнении ее 30 декабря 1884 года в Лейпциге под управлением Артура Никиша и о значении этого исполнения для запоздалой славы Брукнера выше уже шла речь. Литературно-программного содержания эта симфония Брукнера, как и все прочие его симфонии, не имеет.

В составе оркестра — две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, четыре валторны, три трубы, три тромбона, четыре теноровых тубы (в адажио), басовая туба, литавры, треугольник и тарелки (в адажио), струнный квинтет.

I часть (*Allegro moderato*, E-dur) начинается — на фоне таинственного, почти беззвучного тремоло струнных — изложением широкой, эпически спокойной, чуть окрашенной в эгегические тона, чисто брукнеровской темы:

*Allegro moderato*  $\text{♩} = 56$

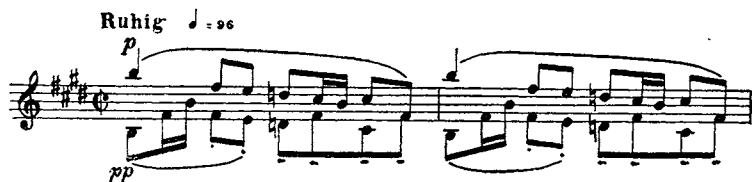


ее запевают валторна и виолончели, продолжают виолончели, альты и кларнеты.<sup>1</sup> На огромном нарастании проходит эта тема вторично в мощной звучности всего оркестра и затем, на быстром убывании динамики, сменяется темой побочной партии в *h-moll*. Следует замечательная полифоническая разработка этой темы, с участием тромбонов и басовой тубы, порой напоминающая Баха и старинных мастеров.

<sup>1</sup> Приводим лишь начало темы; в целом ее изложение занимает двадцать два такта (не считая двух вступительных тактов тремоло у струнных).



Разработка побочной партии заканчивается гигантским нагнетанием мощности звучания (органый пункт на *fis*) — первой грандиозной кульминацией симфонии, после чего — как бы разрывая массив звучности — на контрастном пианиссимо входит третья, заключительная тема экспозиции (у деревянных и струнных), острая, несколько загадочная, угловатая, на танцующем ритме.



В ее проведении — непрерывная светотень, почти ментальное чередование мажора и минора: си минор, Ре мажор, ре минор, опять Ре мажор и ре минор. Экспозиция части заканчивается на благоговейной тишине: откуда-то издали доносится замирающий призыв валторн.

Начало разработки носит тихий и торжественный характер: аккорды тромбонов; у флейт мелькает, точно исчезая в пространстве, обращенная третья тема. С драматической экспрессией звучит — также в обращении — вторая тема у виолончелей. Кульминация разработки — страстное, патетическое вторжение первой темы (сначала — первых двух ее тактов) опять-таки в обращении — в до миноре (*до* — здесь лишь органый пункт, на котором стремительно воздвигаются трагические диссонирующие аккорды). Неторопливо готовится реприза: словно после крушения всплывают сначала в миноре — обрывки первой темы. В репризе — как и следовало ожидать — становление и рост первой темы уже не даны: тема сразу появляется в полном

оркестровом облачении. В коде разлит ослепительный свет — победно утверждает излучающий этот свет ми-мажорное трезвучие.

II часть (Adagio cis-moll) — одно из самых вдохновенных и потрясающих созданий гения Брукнера — траурная ода, посвященная памяти Рихарда Вагнера, известие о смерти которого было получено во время сочинения этой части.

Сосредоточенно, сурово и скорбно звучит первая тема у квартета теноровых туб; начиная с середины четвертого такта, — большое, с жесткими акцентами, нарастание у струнных.

Adagio  $\text{♩} = 63$

The musical score consists of two staves. The top staff is for tubas, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), a mezzo-forte (*mf*) section, and then a decrescendo (*dim.*). The bottom staff is for strings, starting with a crescendo (*cresc. sempre*) and then a decrescendo (*dim.*). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Скрипки вносят кажущееся умиротворение, которое прерывается, однако, трагическим воплем.

Adagio

The musical score consists of two staves for violins. The top staff features a series of accented eighth notes with a steady rhythm. The bottom staff features a more melodic line with a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Трагедийная атмосфера несколько разрежается. Спокойно, задушевно, с необыкновенной сердечностью и теплотой входит вторая тема (Fis-dur, движение на  $\frac{4}{3}$ ) — одна из лучших мелодических находок Брукнера.

Moderato  $\text{♩} = 92$

The musical score consists of one staff for a melodic instrument. It starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a decrescendo (*dim.*). The key signature is two sharps (F#, C#) and the time signature is 4/3.

Еще раз — как в адажио Девятой симфонии Бетховена — чередуются первая и вторая темы. После этого начинается центральное место всей симфонии: медленное, волнообразное приращение звучности, сверхчеловеческое crescendo и гениально осуществленная кульминация — экстатическое, ликующее преобразование первой темы (C-dur, тема у труб, удар тарелки). Далее — эпилог, исполненный тихой меланхолии и скорбной резиньяции: экстатическое видение счастья исчезло. Последний раз всплывает первая тема в c-moll и заканчивается в спокойном, примиренном, едва слышном мажоре.

III часть (a-moll) — стремительное, взволнованное, призрачное скерцо. На фоне остигнательной фигуры у струнных вихрем проносится тревожная тема — фанфара у трубы.



Время от времени весь оркестр словно содрогается от раскатов судорожного, демонического хохота.

Контрастом к гофманическому скерцо является легковейное трио — нечто вроде колыбельной, временами с эггической окраской. Вслед за ним вновь ураганом обрушивается фантастически неистовое скерцо, открываемое тем же беспокойным сигналом трубы.

IV часть симфонии (Finale, E-dur) композиционно наиболее сложна. В основном она носит характер то быстрого воинственного марша, то торжественного шествия. Схематически построение финала таково: изложение первой темы (E-dur); изложение второй темы (As-dur); разработка, включающая в себя репризу второй темы (C-dur); реприза первой темы и кода.

Рисунок первой темы — призывно-героический и порывисто-стремительный.

Bewegt, doch nicht schnell *♩ = 63*



Вторая тема — мужественный хорал, очень часто применяемый Брукнером в заключительных частях симфоний, обычно обрамляемый пиццикато басов.

В целом финал — несколько уступая по драматической напряженности предшествующим частям симфонии — является шедевром контрапунктического искусства Брукнера. В разработке темы появляются в обращении, расширении, уменьшении, многократно трансформируясь. Общий характер величавого, патетического, возвышенного музыкального действия, разрастающегося до универсальных, космических масштабов, окончательно утверждается в грандиозной коде. Симфония заканчивается лучезарным гимном; в памяти невольно возникаю безграничные картины эфирных пространств и звездные песнопения последней части бессмертной поэмы Данте.

## СИМФОНИИ МАЛЕРА

### 1

Судьба Густава Малера — судьба музыканта, выходца из провинциальной мелкобуржуазной семьи. Сначала — музыкальные уроки, ранняя борьба за кусок хлеба. У юноши — гениальные дирижерские способности. С девятнадцати лет (Малер родился в 1860 г.) он за капельмейстерским пультом, сначала в оперетте, затем в опере. Двадцати восьми лет — главный дирижер Будапештской оперы. С 1897 по 1907 год возглавляет дирижерскую часть Венской оперы, сделав этот театр первым оперным театром мира. Осуществляет исторические постановки «Фиделио», «Тристана и Изольды», моцартовского цикла. Моцарт буквально открыт заново, освобожден от салонного рококо и жеманной гра-

ции — плодов мещанской стилизации XIX века. «Свадьба Фигаро», например, по словам венского критика Рихарда Шпехта, показывалась как бы в перспективе невидимой, но явственно ощущаемой французской революции: вместо легковесной водевильной интриги на первый план проступала бунтарская социальная комедия. Малер объявляет беспощадную войну традициям, рутине, лени, обиходам и привычкам премьеров, уничтожает дотоле всемогущую клаку, держится с прямолинейностью фанатика, работает по шестнадцати часов в сутки, требуя и от других такой же полной самоотдачи делу. В опере совершаются чудеса, но одновременно растут и интриги привыкших к лени «любимцев публики» и примадонн против гениального новатора. Интриги подогреваются антисемитскими выпадами желтой прессы и завсегдатаев венских кафе. Корни конфликта лежат глубже: это отчаянная борьба художника-интеллигента (типа Жана-Кристофа из эпопеи Романа Роллана), отстаивающего свои художественные идеалы, с крупным капиталистическим предприятием, каким по существу является всякий столичный театр современной буржуазной Европы. Борьба длится целых десять лет, но в конце концов исход ее предопределен. В 1907 году Малер вынужден покинуть оперу. С 1908 года дирижирует многими концертами, по преимуществу в Америке. В 1911 году умирает.

По портретам, по письмам, воспоминаниям нетрудно воссоздать облик Малера. Он худощав, небольшого роста; бритое лицо со впалыми щеками, громадный лоб, беспокойно сверкающие из-под очков глаза, остроконечный череп с взъерошенной шевелюрой. Одет небрежно. Внешний вид фанатика и аскета. Бросается в глаза исключительная нервность. Малер в непрерывном возбуждении, экзальтации: он постоянно подергивается, он конвульсивно жестикулирует («мимика одержимой судорогами кошки» — традиционная острота по поводу внешней манеры его дирижирования); он не разговаривает, а кричит, закликает, проповедует, осыпает сарказмами; он не ходит, а бежит. Подобно Вагнеру, он может сказать, что «только тогда ему было по себе, когда он был вне себя». Смены настроения чрезвычайно быстры: среди вспышки бурного гнева — внезапный добродушный смех. В оркестре он — тиран, в обыденной жизни — скромн, прост и нетребователен. Часто после экзотического возбуждения впадает в задумчивую отрешенность визионера, просиживая часами неподвижно с отсутствующим

взглядом. Единственное средство успокоения нервов — прогулка в полном одиночестве на большие расстояния: Малер — неутомимый пешеход и восторженный поклонник природы. Эти прогулки и служат для сочинения симфоний. Отдыхать он не умеет. Работа по шестнадцать часов в сутки — его нормальное состояние. Особенно в последние годы его внутренняя подвижность и непрерывное горение доходят до высшей точки. «Могу только работать, делать что-либо другое за последнее время я совершенно разучился», — пишет он в 1908 году Бруно Вальтеру. Лихорадочная работа для него столь же необходима, как морфинисту наркоз. По собственному признанию, он сочиняет столь быстро, что едва физически поспевает записывать ноты. Только моменты сочинения или дирижирования он может воспринимать как какие-то положительные состояния. Впрочем, и дирижирование отнюдь не достигает психического успокоения: во время генеральной репетиции своей Шестой симфонии (финал которой принадлежит к самым трагическим страницам Малера) он настолько потрясен, что вынужден прервать репетицию вследствие сильнейшего истерического возбуждения.

Не удивительно, что творчество становится для Малера буквально актом самосожжения. Он работает запоем, иступленно, не щадя сил, удаляясь с утра в маленькую крестьянскую хижину или беседку где-нибудь в Тироле и оставаясь там до позднего вечера. Творческое удовлетворение ему незнакомо. Он убежден, что всякое предшествующее его произведение есть лишь пролог к основному делу его жизни, лишь первый камень для фундамента некоего грандиозного здания. Взыскательность Малера к своим сочинениям не знает пределов: до последних дней он пересматривает свои симфонии, ретуширует инструментовку, переделывает и т. д. В 1907 году врачи ставят Малера в известность о неизлечимой сердечной болезни и предстоящей в самые ближайшие годы смерти. Это еще более подхлестывает композитора в его фанатической творческой работе. «У меня вовсе нет ипохондрического страха смерти, — пишет он летом 1908 года Бруно Вальтеру. — Что я должен умереть, — я знал еще раньше... Я не могу Вам объяснить словами мое сознание, что я стою лицом к лицу с ничем (*vis-à-vis de rien*) и к концу жизни вновь лишь начинаю и должен заново учиться». Сильнейший душевный кризис этих лет находит разрешение в трех посмертно изданных и исполненных

произведениях — «Песни о земле», Девятой симфонии и незаконченной Десятой.

Музыка была для него совершенно неотделима от социально-этических, мировоззренческих задач, стоящих перед человеком. Прочитируем еще раз письмо к Бруно Вальтеру: «Поразительно. Когда я слушаю музыку, — также и во время дирижирования, — я слышу совершенно отчетливые ответы на все мои вопросы, и во мне все проясняется и успокаивается. Или, точнее — я ощущаю совершенно отчетливо, что это вообще не вопросы».

Любимым автором Малера был Достоевский. Не реакционный политический писатель, ядовитый памфлетист «Бесов», не апологет православия, — но творец «Бедных людей», «Униженных и оскорбленных»... Малер где-то обмолвился, что всю жизнь сочиняет музыку собственно на один вопрос Достоевского: «как могу я быть счастлив, если где-нибудь еще страдает другое существо». Романтик-утопист, Малер пытался найти выход не в политической борьбе, но в моральном подвиге, проповедью которого и должен был служить его симфонизм, полный высокого социально-этического пафоса. Уже современникам и критикам бросалось в глаза, что нерв творчества Малера — сострадание к горестям «большинства человечества, страдающего под игом стригущего купоны меньшинства» (статья Ганса Редлиха в посвященном Малеру номере австрийского музыкального журнала «Musikblätter des Anbruch», 1930, № 3). Никаких иных узко музыкальных задач Малер перед собой не ставил, к формальному новаторству отнюдь не стремился, эпатировать новыми звучаниями пресыщенную концертную публику вовсе не хотел. Глубокая душевная трагедия Малера и заключалась в сознании бесплодности утопической проповеди социального сострадания среди жестоких законов капиталистического мира. Трагедия непризнанного музыканта была лишь одним из следствий, частным случаем этой основной трагедии — несовершенства мира и социальной нужды, крушения идеалистических методов его улучшения. Последние произведения Малера, рассматриваемые в биографическо-психологическом плане, — потрясающие человеческие документы, свидетельствующие о крушении романтического, идеалистического и гуманистического мировоззрения. Экзальтация сменяется трагической Ironией.

Помимо всех более глубоких причин, частично нами уже

приведенных, необходимо указать еще на одно обстоятельство.

С Малером-композитором повторилась история, имевшая в свое время место с Листом. При жизни в них видели главным образом замечательных исполнителей — интерпретаторов чужих произведений. Малер был известен и русским слушателям как гениальный дирижер, создавший новую эпоху в дирижерском искусстве.

Вот как описывает Малера за дирижерским пультом его биограф, австрийский музыковед Гвидо Адлер: «Когда маленький человек с живыми движениями входит за пульт, воцаряется полная тишина. Он приветствует с дружеской симпатией музыкантов, которые, как только поднята палочка, всецело подчинены его взору и его ведущей воле. Его лицо серьезно, глаза блестят... Во время репетиций можно наблюдать, как шаг за шагом он помогает оркестру завоевывать симфонию, как при тончайшей отделке мельчайших деталей он не упускает из виду ни на мгновение целого. То он приводит разъясняющее сравнение, то насвистывает или напевает мотив или ход, рисует рукой и кистью мелодические линии, простирает руки в воздух, то вырастает при *crescendo* до гиганта, то уменьшается при *diminuendo* до роста карлика; выражением лица, нахмурившимися бровями, просящими уголками рта, грозным лбом он вызывает самые интимные и самые мощные нарастания в оркестре от *ppp* до *fff*. Он то поощрит юмористическим словом, то отпустит саркастическое замечание — и все для того, чтобы продвинуть оркестранта или певца «на новые геройства». Или он расскажет какую-нибудь историю, чтобы возбудить фантазию исполнителя. Он заметит певца в большом хоре, который интонирует октавой ниже, или же скрипача, который в общем *tutti* берет верную ноту, но не на той струне, на которой нужно эту ноту взять»...

Любопытно отметить, что П. Чайковский в бытность свою в 1892 году в Гамбурге, где Малер дирижировал тогда в опере, слышал его, и он произвел на русского композитора сильное впечатление. Вот что пишет о Малере Чайковский своему племяннику В. Давыдову (7/19 января 1892 г.) «Кстати, здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный и сторающий желанием дирижировать на первом представлении (речь идет о предстоящей постановке в Гамбурге «Евгения Онегина». — И. С.). Вчера я слышал под его управлением удивитель-

нейшее исполнение «Тангейзера». Певцы, оркестр, режиссеры, капельмейстер (фамилия его Малер) — все влюблены в „Евгения Онегина“».

Не менее высокую оценку дал Малеру Брамс, слышавший под его управлением Девятую симфонию Бетховена и «Дон-Жуана» Моцарта...

## 2

...Музыкальное наследие Малера состоит из 10 симфоний:

Первая симфония *D-dur* (1885—1888) — в четырех частях.

Вторая симфония *c-moll* с участием солирующих контральто, сопрано и смешанного хора (1894) — в пяти частях.

Третья симфония *d-moll* с участием контральто соло, женского хора и детского хора (1896) — в шести частях.

Четвертая симфония *G-dur* с участием колоратурного сопрано соло (1899—1900) — в четырех частях.

Пятая симфония, без определенной тональности (1902) — в пяти частях.

Шестая симфония *a-moll* (1904) — в четырех частях.

Седьмая симфония, без определенной тональности (1905) — в пяти частях.

Восьмая симфония *Es-dur* с двумя солирующими контральто, двумя сопрано, тенором, басом, баритоном, детским хором и двумя смешанными хорами (1906—1907) — в двух частях.

«Песнь о земле» (1908), симфония для тенора и контральто (или баритона) соло, на тексты китайских поэтов VIII века нашей эры — в шести частях.

Девятая симфония (фактически десятая), без определенной тональности (1909) — в четырех частях.

Десятая симфония (фактически одиннадцатая) — осталась незаконченной.

Симфонии эти не изолированы друг от друга, но могут быть рассматриваемы как десять глав грандиозной философской поэмы. Каждая из них последовательно вытекает из предшествующей. Группируются они следующим образом:

Пролог: Первая симфония.

Первая трилогия: Вторая — Четвертая симфонии. Помимо общей концепции, их объединяют тексты: все они написаны на слова песен из немецкого народного сборника

«Чудесный рог мальчика», который Малер обработал в виде цикла песен с оркестром. Цикл этот и является мелодической и философской основой первой трилогии симфоний. Все три, помимо оркестра, требуют участия солистов и во Второй и Третьей — хора.

Вторая трилогия: Пятая — Седьмая симфонии. Мелодическая их основа — другой цикл песен с оркестром — «Песни об умерших детях» на слова немецкого романтического поэта Рюккерта. Симфонии, входящие во вторую трилогию, носят чисто инструментальный характер.

Кульминационный пункт: Восьмая симфония — знаменитая «симфония тысячи участников». II часть этой симфонии — заключительная сцена из «Фауста» Гёте. Симфония как бы синтезирует обе трилогии. Симфония «вокальна» от начала до конца.

Эпилог: «Песнь о земле» и Девятая симфония.

Кроме симфоний, у Малера имеется ряд вокальных циклов с оркестром: «Песни странствующего подмастерья», уже упоминавшиеся песни из «Чудесного рога мальчика», «Песни об умерших детях» и «Семь песен последних лет». Все оркестровые песни написаны в камерно-симфоническом плане. К ним можно добавить ранние произведения — «Жалобную песнь» для солистов, хора и оркестра, написанную еще двадцатилетним юношей, — и три тетради песен под аккомпанемент рояля, также относящиеся к юношескому периоду. Этим наследие Малера исчерпывается.

Таким образом, ни фортепианных произведений, ни квартетов, ни даже опер (что особенно примечательно, ибо Малер как дирижер в течение почти тридцати лет работал в оперных театрах) мы у Малера не найдем. Песенные циклы — лишь мелодический (и вообще музыкально-философский) материал для симфоний. Они органически связаны с соответствующими симфоническими трилогиями.

...Музыкальные образы и оркестровый стиль Малера полны двойственности. Это — сочетание иступленной проповеди и сарказма, величайшего пафоса и колючей иронии, обусловленной в последнем счете сознанием полной бесплодности этой проповеди. Так, по народной легенде, долго и тщетно проповедовал Антоний Падуанский на берегу озера рыбам, рекомендуя им воздерживаться от пожирания себе подобных. Карпы, щуки, осетры, сомы не без удовольствия послушали моралиста, а затем возобновили свои охотничьи подвиги. Легенду о «проповеднике среди рыб» — язвитель-

ную пародию на «Цветочки» Франциска Ассизского<sup>1</sup> — Малер переложил в оркестровую песнь, а затем обработал ее в гениальное символично-автобиографическое скерцо Второй симфонии: героизм, искреннейшая лирика, отчаяние, шутовской глум придают этому скерцо характер, пожалуй, единственный в своем роде во всей симфонической литературе.

Обличительный характер ряда частей малеровских симфоний приводит композитора к методу гротеска. Капиталистическая действительность оскальчивается жуткой гримасой; малеровские скерцо (во Второй, Шестой, Седьмой, особенно два скерцо из Девятой симфонии) в карикатурной выпуклости образов могут состязаться с Гофей, Ропсом или Георгом Гроссом. Сюда же относится знаменитый «Траурный марш в манере Калло» из Первой симфонии (еще в середине 80-х гг.), воссоздающий образы народных сказок. Лесное зверье хоронит умершего в лесу охотника; зайцы и лисицы утирают лапками притворные слезы. Малер превращает эту картину в одно из лучших своих произведений, где кошмар, ирония, гримаса и серьезность неотделимы друг от друга. Карикатурный марш начинается с соло литавр, на фоне которых у засурдиненного контрабаса соло в высоком регистре выступает монотонный канон на старую студенческую песню «Брат Мартин, ты еще спишь». Затем выступает в пародийном плане сверхсентиментальная цыганская мелодия, сопровождаемая то торжественным пением труб, то кваканьем кларнетов-пикколо в фантастически жутком окружении. В середине марша — контраст: простая, лирическая, задушевно-грустная песнь. Затем вновь возобновляется канон в убийственной монотонности, с внезапными взрывами дикого веселья. Пожалуй, это одна из наиболее острых и жутких страниц мировой музыки, к тому же не имеющая себе предшественников; разве только «Шествие на казнь» из «Фантастической симфонии» Берлиоза может быть в какой-то мере отдаленным аналогом. Лучше сравнить этот марш с кошмарными «Капричос» Гофьи или картинами Босха и Брейгеля.

Необходимо подчеркнуть: «гротеск» Малера, явный в его симфонизме еще в 80-х годах, не имеет ничего общего с «гротеском» и «пародийностью» урбанистов XX века —

---

<sup>1</sup> Многочисленные легенды о Франциске Ассизском изложены в сборнике «Fioretti» («Цветочки»). Одна из тем сборника — идиаллическое описание жизни этого католического святого на лоне природы и его общение с миром животных.

Стравинского, Кшенека... У урбанистов «гротеск» — скорее формальное остроумие либо опять-таки формальная пародия. Это метод «десентиментализации», «деэмоционализации» музыки, выхолащивания из нее всякого патетического, романтического, психологического или проблемно-философского содержания. Принципиальная пропасть отделяет, например, «Маленькую сюиту» Стравинского от любого «саркастического» скерцо Малера. У Стравинского — остроумное зубоскальство по адресу штампов бытовой мещанской музыки (вальс, полька). У Малера — патетический срыв маски с сентиментального буржуазного благодушия, метод музыкального обличения капиталистического inferno — Дантова ада в модернизированной редакции. Вспомним соответствующую систему эпиграфов из Данте в «Жане-Кристофе» Романа Роллана.

Вообще, малеровский гротеск вернее будет назвать «трагической иронией», ибо трагическое в нем всегда является скрытым или отчетливо проступающим аккомпанементом. Когда один из венских критиков охарактеризовал уже упоминавшийся нами «Траурный марш в манере Калло» из Первой симфонии как добродушно-веселое произведение, Малер всегда приводил эту рецензию как пример явного непонимания. Эта часть, говорил он друзьям, должна быть «раздирающей, трагической иронией, она служит как бы подготовкой к внезапному взрыву отчаяния в последней части. Это голос раненной до самой глубины и опустошенной души». Малер менее всего склонен пародировать «форму» или «жанр». Содержанием «гротеска» является обличение «зол земли». Это голос интеллигента-мыслителя, раздавленного империалистическим пангерманизмом и американизированным индустриализмом.

Как о классических образцах малеровского «гротеска», следует упомянуть о двух скерцо Девятой симфонии — лендлере в *До мажоре* и «бурлеске» в *ля миноре*. Оба нарочито, подчеркнута тривиальны. Два танца — две маски. Первая — лендлер, где с идиотической монотонностью шарманки повторяется одна и та же тема: от идиллизма, уюта, сентиментальности филистерской Вены нет и следа. Второй танец — торопливый, синкопированный, лихорадочный танец большого капиталистического города, с памфлетной остротой вскрывающий механизированную его сущность. Это любопытный образец экспрессионистской пародии на урбанизм, когда — благодаря гениальной интуиции Малера —

пародирующее произведение чуть ли не предвосхищает по времени объект пародии. Притом пародии уже не в формальном, но в социально-философском плане.

Другое лицо Малера — это экстатическая проповедь, приводящая к судорожному трагизму. У него назревает сознание невозможности найти в империалистической Европе в качестве философского стержня симфонии великую обобществляющую идею. Поэтому симфонический мир Малера — мир непрерывной экзальтации, мир судорог, конвульсий: все вещи даны в состоянии пароксизма. Любопытно проследить за динамическими обозначениями в его партитурах, особенно в «трагических» частях — финале Шестой, II части Пятой, I части Седьмой симфоний: все время гигантские судорожные контрасты; оглушительные взрывы всего оркестра чередуются то с напряженно драматическим, то с лирическим *pp*; динамические знаки меняются буквально по несколько раз внутри такта, изобилуют *crescendi* и *sforzati*. Музыка приобретает характер порывистости, нервности и исключительного эмоционального напряжения, доводимого почти до крика. Создается впечатление, будто страницы партитуры буквально написаны кровью. . .

### 3

...Пролог. *Первая симфония* — большое четырехчастное произведение, с первых же тактов обнаруживающее глубокую оригинальность симфонического мышления и языка Малера. Не забудем, что она писалась сразу же после смерти Вагнера и Листа, когда Брамс только что закончил свою Четвертую симфонию. Малер сумел уже в Пятой симфонии избежать подражания, эпитонства, ученичества и выступил с оригинальной концепцией, смелой, острой, парадоксальной и в то же время необычайно свежей и непосредственной.

Обоснованием замысла Первой симфонии Малера является созданный им на основе народных песен юношеский цикл «Песен странствующего подмастерья». Молодость и задор, юношеский энтузиазм, восторженное исповедание природы, любовь и мечтательность, первые горькие разочарования («так ли прекрасен этот мир?») и оптимистическая уверенность в лучшем будущем, жажда дела, подвига составляют содержание этого цикла. Первая симфония и есть развитие этого песенного цикла в законченную симфони-

скую концепцию. Мелодическая связь между ними очевидна в I и середине III части; — общая же, эмоционально-идейная — в любом такте. I часть симфонии построена на глубочайшем переживании природы и ее скрытых сил. Симфония возникает из абсолютного покоя и тишины: шестьдесят два такта вступления на органном пункте *ля* (флажолеты у всей струнной группы пианиссимо). Время от времени тишина нарушается таинственными ходами по квартам и отдаленными приглушенными фанфарами (кларнеты, затем засурдиненные трубы). Наконец из квартового хода рождается тема (излагаемая сначала виолончелями), и симфония переходит в маршеобразное движение пасторального характера, под конец части превращающееся в экстатический дифирамб природе. Однако — что чрезвычайно важно — в этом исповедании природы нет не только элементов имитации и звукоподражания, но и элементов созерцательности, пассивности: у Малера отношение человека к природе дано в разрезе активном и героическом. Природа развязывает силы человека, укрепляет его мускулы для борьбы. Пасторальное у Малера непрестанно переходит в героическое.

Остановимся вкратце на остальных частях. II часть — венский вальс, заразительно бодрый, построенный, однако, не на мелодическом изяществе, но на стихийной силе ритма; в идиллическом трио как бы возрождается шубертовский лендлер. Ход симфонии резко меняется с III части; идиллия исчезает, обступающий одинокого юношу-подмастерья мир оскаливается гримасой; следует знаменитый, нами уже упоминавшийся «Траурный марш в манере Калло». За ним — исступленный финал драматического характера, полный контрастов, с неистовствующей медью. Финал по музыке неровен; двадцативосьмилетний возраст композитора дает себя знать. Лучшее в нем — певучая кантилена побочной партии. Удачно вводятся реминисценции из I части. Однако есть места судорожно захлебывающиеся, бесформенно экстатические. Конец симфонии — грандиозный апофеоз торжествующей молодости. Герой (не в программно-литературном смысле, но в духе «героя» из Третьей или Пятой симфонии Бетховена) на этот раз из схватки с темными силами мира выходит победителем.

Заметим, что финал симфонии по протяжению равен чуть ли не всем первым трем частям вместе взятым и является не формальным завершением симфонии, но кульми-

национальным пунктом действия. Именно в финале решаются судьбы симфонии. Это перенесение центра тяжести с I части на финал, как установил Пауль Беккер в своем большом аналитическом исследовании «Симфонии Густава Малера» (1921), является одним из основных законов конструирования Малером симфонии. С развернутым финалом мы встретимся и дальше — во Второй, Шестой, Восьмой симфониях и в «Песне о земле».

Мы умышленно остановились подробнее на Первой симфонии Малера. Свойственные ее музыке черты становятся более выпуклыми в последующих симфониях.

Первую трилогию образуют Вторая, Третья и Четвертая симфонии. Симфонии эти, написанные между 1892 и 1900 годами, наиболее популярны из всего малеровского наследия. Особенно известна Вторая симфония, действительно, неизменно производящая сильнейшее впечатление.

Фундаментом этих симфоний — двух грандиозных: Второй и Третьей — и их полуидиллического, полупародийного эпилога — камерной Четвертой симфонии — являются песни из знаменитого немецкого народного сборника «Чудесный рог мальчика», записанного и приведенного в порядок романтическими литераторами Арнимом и Brentано. Малер переложил отсюда на музыку двенадцать песен, сделав из них два цикла оркестровых песен. Содержание их много сложнее, нежели в «Песнях странствующего подмастерья»: глубокое отчаяние от несовершенства мира и пламенная экстагическая жажда его преобразования, народный юмор и горький сарказм, шутовство и романтическая скорбь, трагедия и идиллия переплетаются как в песнях «Чудесного рога», так и в симфониях чрезвычайно своеобразно.

Связь этого песенного цикла с первой симфонической трилогией — помимо общего философско-эмоционального содержания и мелодического материала — еще более непосредственна: саркастическая оркестровая песня «Проповедь Антония Падуанского рыбам», уже нами упоминавшаяся, становится инструментальным скерцо Второй симфонии; оркестровая песня «Изначальный свет» прямо вставляется в ту же симфонию на правах IV части. Точно так же V часть Третьей симфонии и IV часть (финал) Четвертой симфонии суть не что иное, как непосредственная вставка в симфонию оркестровой песни. Некоторые из них играют в конструктивном плане роль камерных интермеццо, продолжая

сохранять за собой, однако, ведущую идейную роль. Если Первая симфония была чисто инструментальна, и песенные мелодии поручались скрипкам, деревянным или даже медным инструментам, то во Вторую, Третью и Четвертую симфонии вводится вокальный элемент, притом не только как заключительный хор (наподобие Девятой симфонии Бетховена), но и в средние части. Так, в пятичастной Второй симфонии в IV часть введено солирующее контральто, а в V — контральто, сопрано и смешанный хор. В Третьей симфонии — шестичастной — IV часть опять поручена контральто, в V части к нему присоединяются женский и детский хоры; финал же, VI часть — инструментальное адажио. Наконец, последняя часть Четвертой симфонии имеет в качестве протагониста (ведущего лица) колоратурное сопрано. Это внедрение вокального элемента в симфонию является специфическим именно для малеровского симфонизма и придает ему особое своеобразие. В письме к немецкому музыкальному писателю Артуру Зейдлю сам Малер говорит об этом так: «Когда я задумываю большое музыкальное полотно, всегда наступает момент, где я должен привлечь слово как носителя моей музыкальной идеи».

Необходимо, однако, заметить, что введение Малером в симфонию инструментальной или вокальной песни далеко не означает фиксации некоей литературной программы в духе Берлиоза, Листа или Рихарда Штрауса. Общая концепция всегда остается музыкальной, развертывание действия происходит на основе симфонической логики, а не литературного сюжета. Из песни берется в симфонию ее эмоционально-философское содержание и его мелодическое выражение, а не литературный образ. Симфонизм Малера — это не беллетристический роман (как, например, «Фантастическая симфония» Берлиоза или «Дон-Кихот» Штрауса), но философская лирика. Малер как бы отвечает на вопрос Тика: «Разве не позволительно мыслить звуками и музицировать словами и мыслями?» Во всяком случае, ни одной малеровской симфонии нельзя дать программно-литературного (в берлиозовском смысле) истолкования. Можно говорить только об общих философских идеях.

Так, идея Второй симфонии, суровой, трагической и грандиозной по размерам (она длится более полутора часа и занимает собой целый концерт), — идея личной смерти и вечной жизни человечества. Третья симфония развертывает как бы романтическую космогонию — от пробуждения природы

от зимнего сна (1-я часть) и жизни цветов (замечательный менуэт 2-й части) к животному миру (скерцо 3-й части с почтовым рогом за сценой) и, наконец, человеку (4-я часть на слова застольной песни Заратустры Ницше: «О человек, берегись, что говорит глубокая полночь?», 5-я часть — на слова из «Чудесного рога мальчика» и 6-я часть — оркестровое адажио). Здесь еще в большей мере, нежели в Первой симфонии, природа берется не отвлеченно и созерцательно: наоборот, природа, бурно ломающая льды и выходящая из берегов, как бы перекликается с человеческим коллективом, сокрушающим старые отношения во имя новых. Недаром именно в I части этой симфонии — гигантском шествии, открываемом рельефной темой восьми валторн в унисон, с трагическими взлетами, с нагнетаниями, доводимыми до кульминационных пунктов нечеловеческой силы, с патетическими речитативами валторн или солирующих тромбонов, как бы призывающих к восстанию, — критики слышали поступь рабочих колонн, идущих на первомайскую демонстрацию.<sup>1</sup> По героическому напряжению, по ликующему энтузиазму I часть Третьей симфонии (которая одна длится 45 минут, занимая первое отделение, и по размерам равняется лишь финалу «Трагической», Шестой симфонии) является одним из величайших созданий Малера первого периода.

Нельзя отрицать: во Второй и — в значительно меньшей мере — в Третьей симфонии существуют еще элементы романтической метафизики и даже некоторого мистицизма (в двух последних частях Второй симфонии), впоследствии преодолеваемые. Впрочем, мистика лишена какой бы то ни было церковности или богословских тонкостей: она либо восходит к пантеизму и религии человечества в духе Руссо и Девятой симфонии Бетховена; либо, ведя свое происхождение от народной немецкой песни, она наивна, простодушна и материальна. К тому же мистика эта подается всегда с некоторой иронией, а в эпилоге первой трилогии — в Четвертой симфонии переводится в оригинальный идиллически-шутовской план. Финал симфонии — наивная и трогательная песенка «о небесных радостях» с точки зрения бедного крестьянского ребенка, о царстве, где много яблок и слив, где ангелы заняты печением вкусных хлебцев, апостол Лука закалывает быка для ужина, а святая Марта орудует в переднике в качестве кухарки. Жажда небесных утешений — это

---

<sup>1</sup> Об этом, в частности, говорил Рихард Штраус.

голодные ребяческие мечты; в реальной жизни мальчика ждет тяжелая борьба. Четвертая симфония развенчивает романтическую метафизику, переводя ее в умышленно инфантильный план. Тем самым она открывает дорогу второй трилогии «земных» симфоний.

Если первая симфоническая трилогия условно может быть названа «Человек и природа», то вторая трилогия (Пятая, Шестая и Седьмая симфонии сочинялись от 1901 по 1905 г.) может быть названа «Человек и история», «Человек и общество». В ней нет романтической метафизики и космических устремлений; человек сталкивается лицом к лицу с реальностью, с миром лихорадочной деятельности, слез, наживы, преступлений и подвигов. Эта трилогия — трагедия мыслителя-гуманиста среди жестоких законов капиталистического мира. Венская элегическая «шубертианская» культура здесь исчезает. Музыка становится судорожной, истерической, конвульсивной, жесткой; о красоте, приглуженности не может быть и речи. Музыкальная выразительность доводится до крика (ср. с «Shreidramen» — «драмами крика» послевоенных экспрессионистских драматургов Германии); ее нерв — отчаянная попытка вновь обрести коллективистическое мировоззрение, восстановить «распавшуюся связь времен», утвердить бетховеннианскую идею о братстве человечества среди ужасов эксплуатации империалистической Европы. Это скорбь, но скорбь не отречения, а иступленной проповеди. Пятая симфония открывается траурным маршем; Шестая симфония (наиболее трагическая среди этих трех симфоний) заканчивается страшной катастрофой, где жуткий рев колоссального оркестра покрывается тремя глухими ударами молота; наконец, в Седьмой симфонии Малер пытается преодолеть эти настроения, обратившись к бетховеннианской (в философском смысле слова) концепции финала.

Все три симфонии, входящие в состав второй трилогии, чисто инструментальны — без участия человеческих голосов. Но и здесь нетрудно проследить рождение симфонии из песни. Основа второй трилогии — цикл «Песни об умерших детях» (на слова немецкого романтического поэта Рюккерта), откуда берется не только мелодический материал (который мы в точности находим в траурном марше Пятой симфонии или анданте Шестой, но и общая идея: преодоление личного страдания. Очень характерно и то обстоятельство, что в этих симфониях крестьянская песня все более замещается городской; появляются элементы урбанизма, венский вальс (в Пя-

той, частично в скерцо Седьмой симфонии) все более переводится из шубертианского в драматико-сатирический план. Вообще, усиливаются элементы гротеска, пародии (вальс в Пятой, Седьмой симфониях), ирония утрачивает характер добродушия; от бидермейеровского благополучия не остается и следа. В этих симфониях Малер с большими основаниями, нежели кто другой из композиторов Запада, может быть назван, подобно Достоевскому, «жестоким талантом».

Несколько особняком стоит Седьмая симфония. В ней композитор пытается найти исход из трагического конфликта, и поэтому музыка ее строится на противопоставлении полярных образов ночи и дня. Судорожно-драматическая I часть (опять же — одна из лучших у Малера) — минувший день, полный отчаяния и горести. Три средних части — два гениальных ноктюрна (*Nachtmusik*) и скерцо, обозначенное в партитуре трудно переводимым немецким словом «*Schattenhaft*» («игра теней»), — знаменуют ночь. Особенно замечателен первый ноктюрн, дающий как бы переложение на язык музыки содержания знаменитой картины Рембрандта «Ночной дозор»: на уснувших улицах города гулко отдаются шаги таинственного патруля, где-то вдали перекликаются приглушенные рога, испуганно кричат на черных ветвях потревоженные птицы. . . Рембрандтовская светотень — если продолжить сравнение дальше — мастерски передана одновременным сочетанием *До мажора* и *до минора*. Скерцо — причудливая игра теней, фантастический танец, куда грубо врываются время от времени звуки тривиального вальса. Второй ноктюрн — с введением гитары и мандолины — откуда-то издали доносимая ночным ветерком серенада. «*Parfums de la nuit*» — «ароматы ночи» в обоих ноктюрнах переданы не менее тонко, нежели у Дебюсси или Равеля. Наконец, финал симфонии — в духе финала Пятой симфонии Бетховена или увертюры «Мейстерзингеров» Вагнера — говорит о ликующем, освободительном новом дне.

Синтезом обеих трилогий является самое монументальное создание Малера — его Восьмая симфония, так называемая «Симфония тысячи участников», последняя грандиозная и гениальная попытка повторить «Оду к радости» Бетховена в новой исторической обстановке. «Это — самое значительное, что я до сих пор написал», — сообщает Малер по окончании симфонии знаменитому голландскому дирижеру и неутомимому пропагандисту малеровского симфонизма Виллему Менгельбергу: «Вообразите, что вся вселенная начинает

звучать. . . Все мои прежние симфонии — только прелюдии к этой. В них — все еще субъективный трагизм, здесь же — великая радость».

Симфония вокальная от начала до конца, оперирует гигантскими хоровыми и оркестровыми массами и органом. Она распадается на две части, причем последняя (написанная на текст заключительной сцены «Фауста» Гёте), в свою очередь делится на адажио, скерцо и финал, непрерывно вытекающие один из другого. В Восьмой симфонии Малер делает крайние выводы из принципа финала Девятой симфонии Бетховена. Но проповедь всеобщего братства в эпоху империализма и пролетарских революций утопична. Такой замысел был обречен на идейно-художественную неудачу. Малер осознал это — и для него судьба Восьмой симфонии явилась катастрофой. . .

#### 4

Крушение малеровского симфонического замысла, высшим напряжением которого была Восьмая симфония, приводит — в качестве одного из следствий — к изменению содержания и структуры последних произведений композитора. Две «посмертные» симфонии («Песнь о земле» и Девятая) — результат страшного кризиса, полной катастрофы утопической иллюзии возможности всеобщего братства, катастрофы всего гуманистически-идеалистического мировоззрения Малера. Отречение, трагическое сознание глубокой бесплодности дела собственной жизни, последнее самоуглубление в ожидании скорой и неотвратимой смерти составляют содержание этих произведений.

*«Песнь о земле»* — шестичастная симфония-кантата для тенора (в 1-й, 3-й и 5-й частях) и контральто или баритона (в четных — 2-й, 4-й, 6-й частях). Словесно-сюжетный материал — тексты китайских лирических поэтов VIII века нашей эры — Ли Бо — «китайского Гёте», — Чэнь Шэня и Ван Вэя, известных Малеру по немецкому переводу Ганса Бетге. I часть — «Застольная песня о бедствиях земли». Ее центральный образ: освещенная луной, торчит на могильной плите кладбища обезьяна, ее неистовый вой врывается в благоуханную тишину южной ночи. Общий колорит части — дикий, возбужденный, фантастически-жуткий, с пронзительными воплями валторн и засурдиненных труб, перекрикивающими визг, рев и свистящие тремоло деревянных, струнных

и гlockеншпиля. Отчаяние, горечь, ирония, экстаз, опьяненность, демонизм доминируют в музыке. Среди оргиастических звуков мастерски вводится контрастная лирическая кантилена. II часть — «Одинокий осенью» — рисует меланхолический колорит увядания земли и осыпающихся желтых листьев; безучастно повторяющаяся фигура аккомпанемента у засурдиненных скрипок, усталая, монотонная песнь гобоя говорят о пустоте и одиночестве; внезапный, страстный взрыв — и опять однообразное журчанье скрипок и приглушенные вздохи гобоя. . .

Следуют три контрастирующих части: III, озаглавленная «О юности», IV — «О красоте» и V — «Пьяница весною». «О юности» — гениальное по своеобразному мастерству миниатюрное скерцо: в зеркальной воде пруда отражен фарфоровый павильон, где, чинно рассевшись, болтают юные друзья. «О красоте» — медленный менуэт, прерываемый взрывом неистового марша: молодые китайки рвут цветы лотоса на берегу реки; внезапно проносится бурная кавалькада юношей на взмыленных конях; и одна из девушек, тщетно пытаюсь сохранить гордый вид, смотрит долгим и страстным взглядом вслед умчавшимся всадникам. «Пьяница весною» — трагикомический диалог между пьяницей, просыпающимся на пороге дома, и птичкой, щебечущей высоко над его головой на ветке о пришествии весны. Три интермеццо кончены; исчезли видения — молодость, весна, дружба, застенчивая девичья улыбка. . .

Последняя центральная часть — «Прощание» — возвращает нас к основной теме — одиночеству и смерти. Это потрясающая песнь в больших трех строфах, каждой из которых предшествует речитативный рассказ; перед третьим речитативом — траурное оркестровое интермеццо. Преобладает состояние приглушенной, почти беззвучной скорби. В конце части — примиряющий *До мажор*; вечно голубеет небо, вечно белеют вдаль снежные вершины гор, вечно обновляется весной земля; человек уходит в последнее свое странствование. Все тише становятся серебристые звуки арф, челесты и мандолины; как бы истаивает в воздухе основной мотив у флейт в низком регистре — последние повторения темы земли. До предельного *pianissimo* доводится последний неразрешенный аккорд *до — соль — до — ми — ля*.

Стилистически характерны для «посмертного» периода творчества Малера прежде всего камерный характер симфонизма и полная свобода симфонической структуры, ведущая

к преодолению симфонической формы в классическом смысле и замене ее свободной многочастной рапсодией.

Несмотря на эти стилистические изменения, Малер остается верен основному: стремлению к выразительности во что бы то ни стало и выведению симфонии из песни. Оба эти принципа в «Песни о земле» и Девятой симфонии доводятся до крайних возможных для Малера пределов. Каждый инструмент становится послушным орудием выразительности; ухо, чувственная красота самодовлеющего звука перестают играть всякую роль. Местами, особенно в Девятой симфонии, создается впечатление, будто музыка непосредственно исходит от обнаженных нервов. В европейской музыке XX века трудно найти более искренние, глубоко выстраданные и трагические страницы, нежели вся «Песнь о земле» или I часть Девятой симфонии. Пожалуй, это лучшее, что оставил Малер.

От Девятой симфонии (точнее — одиннадцатой) сохранились только эскизы. Она задумана в пятичастном плане: одно адажио и четыре скерцо. Построение, повторяющееся в еще более утрированном виде парадоксальную структуру Девятой симфонии. Две части — I, адажио и III, интермеццо (под заглавием *Purgatorio* — чистилище) — закончены и в таком виде — в редакции Кшенека, восстановившего их партитуру, — неоднократно исполнялись. Адажио — торжественная песнь просветленного характера. В многочисленных скерцо — страшные конвульсии, почти эпилептическая напряженность нервов, демонические пароксизмы. На полях эскизов — надписи бредового свойства. Симфония говорит о мучительной агонии и оставляет странное и жуткое впечатление. Передают, что перед самой смертью Малер настаивал на ее полном уничтожении. . .

«Песнь о земле» и Девятая симфония суть нечто большее, нежели эпилог личной судьбы гениального композитора-неудачника (неудачника не в индивидуально-биографическом, но в культурно-философском смысле слова). Это конец бетховенской традиции в Западноевропейском симфонизме. С последними тактами малеровских симфоний высыхают последние капли героического симфонизма. После Малера на Западе существуют лишь единичные эпигонские симфонии, но симфонизма в бетховенском смысле слова нет. Современная буржуазная Европа живет главным образом урбанистическими ритмами, джазом, механизированной, армоциальной музыкой, живет всевозможными архаизмами, сти-

лизациями, экзотическими новинками или изысканностью импрессионистических гармоний. Законодателем мод является Стравинский, наиболее антибетховенианская фигура современного музыкального мира. Малер был последним, кто пытался в Европе — внутри буржуазной культуры — построить «симфонический мир» на основе героико-философского пафоса.

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ СИМФОНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

История мировой симфонической культуры вступила в ту стадию своего развития, когда решающую роль в ней призван сыграть молодой советский симфонизм. Ему выпадает на долю выдвинуть и решить все те большие проблемы, которые остались трагически неразрешенными у многих великих представителей и западноевропейского и русского симфонизма XIX — начала XX века.

Как бы значительны и прекрасны ни были отдельные достижения советского симфонизма в наши дни, — все же в целом это только пролог, эскиз, черновик той грандиозной симфонической культуры, которая будет создана в нашей стране. В этой необъятной всемирно-исторической перспективе — великий и подлинный пафос нашего «симфонического строительства».

О том, что такое симфонизм как метод, в чем особенности подлинного симфонического мышления — писалось достаточно много. Цель настоящей статьи — предложить на обсуждение ряд замечаний, касающихся проблемы исторических типов и жанров симфонизма. Советский симфонизм — законный наследник лучших традиций классического симфонизма. Ориентироваться в этих традициях — задача, существенная не только для историка, но и для композитора.

### 1

В нашем музыковедении все еще имеет хождение некая «бетховеноцентристская» концепция развития мирового симфонизма. Суть этой концепции — в несколько схематизированном виде — сводится к тому, что в истории музыкальной культуры досоциалистического общества существовал всего

лишь один кульминационный пункт развития симфонизма и этой кульминацией является именно симфонизм Бетховена в том виде, в каком он был воплощен в «Героической», Пятой и Девятой симфониях. Это — так сказать — экстракт, конденсат симфонизма, единственная полноценная залежь симфонического радия, это — та ось, вокруг которой могут быть расположены все прочие симфонические проблемы. Всякий другой композитор получает право именоваться симфонистом лишь в той мере, в какой он освоил бетховенский метод симфонического мышления и стал сопричастен «бетховенианству». Самые термины «симфонизация» и «бетховенизация» стали совпадать.

Разумеется, эта бетховеноцентристская концепция соответствующим образом аранжировала и историю музыки. Все композиторы-инструменталисты рассматривались либо как «предтечи», в творчестве которых наличествовали зародыши будущего бетховенского симфонизма, либо как продолжатели, эпигоны, разлагатели бетховенских традиций — что-то вроде диадохов, поделивших империю Александра Македонского и не сумевших задержать ее стремительный распад.

В этом разрезе особенно не повезло Моцарту и Гайдну. Их поместили в передней европейского симфонизма. В них ценили не то, что делало Гайдна Гайдном, а Моцарта Моцартом, но лишь то, что в той или иной мере предвосхищало Бетховена: они рассматривались не как гениальные музыканты с неповторимой творческой индивидуальностью, хотя и полностью исторически обусловленной, но как «недоразвившиеся Бетховены», эмбрионы, личинки бетховенианства. Их лишали права именоваться симфонистами в подлинном значении этого слова. После подобных утверждений невольно возникает вопрос: к какому же типу и жанру музыки отнести, скажем, великолепные (и отнюдь не «эмбриональные») бытовые и юмористические симфонии Гайдна? Неужели же весь своеобразнейший мир его «лондонских» симфоний должен быть аннулирован в своем симфоническом достоинстве только потому, что «это еще не Бетховен»? А как быть с таким абсолютным шедевром симфонической архитектоники, как «Юпитер» Моцарта, который, право же, в своей симфонической динамике не уступает лучшим симфониям Бетховена? Или же с гениальным воплощением «вертерианства» в музыке — моцартовской *соль-минорной* симфонией, от которой протягиваются нити и к «Неоконченной симфонии» Шуберта, и к Четвертой симфонии Брамса, и, наконец,

к Чайковскому? Ведь эпоха просветительства, «бури и натиска» и подготовки французской буржуазной революции имела свою симфоническую культуру (и симфоническую эстетику, одна из исходных точек которой — философия чувства Руссо: отнюдь не Бетховен первым ввел руссоизм в музыку!). Бетховеноцентристская концепция вынуждена ее отрицать или сводить к «предвосхищающим элементам». Не говоря уже о том, что при подобной постановке вопроса не только снимается возможность понимания симфоничности оперных финалов Моцарта, но повисает в воздухе и кардинальная проблема инструментализма Баха. Либо, еще более искажая историческую перспективу, мы должны будем в Бахе выискивать «предвосхищение»!

Происхождение этой бетховеноцентристской концепции установить не так уже трудно. Это — работы итальянского музыкального писателя Джанотто Бастианелли (особенно «La crisi musicale eugorea»), которые хорошо знал и точки зрения которых популяризировал в своих выступлениях и статьях на музыкальные темы А. Луначарский. Это — с воодушевлением и блестящим знанием первоисточников написанные книги о Бетховене Ромена Роллана, где элементы бетховеноцентризма выступают очень отчетливо (Гендель — по Роллану — «скованный Бетховен» и т. д.) и где общая концепция — при всей яркости — все же односторонняя. Взгляды Ромена Роллана у нас же часто целиком, без всякой критики, вбирались в работы советских музыковедов. Наконец, — это брошюра Пауля Беккера — «Симфония от Бетховена до Малера», переведенная на русский язык в 1926 году и очень популярная еще во времена АСМ.<sup>1</sup> Позже эта бетховеноцентристская теория была положена — в вульгарно-социологической транскрипции — в основу одностороннего выпячивания Бетховена у теоретиков РАПМ.<sup>2</sup> По традиции она в значительной мере бытует в советском музыковедении и поныне.

Разумеется, полемика с бетховеноцентристской концепцией в истории музыки не имеет ничего общего с попыткой умалить великое историческое значение симфонизма Бетховена. Речь идет лишь о том, чтобы понятие симфонизма не покрывалось сполна понятием бетховенианства. Иначе под определение симфонизма нельзя будет подвести ни «Реквием» Берлиоза, ни симфонии Бородина, ни многое другое.

<sup>1</sup> АСМ — Ассоциация современной музыки.

<sup>2</sup> РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов.

Бетховен был великим симфонистом и создал один из основных типов мирового симфонизма. В свою историческую эпоху этот тип оказался самым плодотворным и значительным. Этому типу, надо думать, принадлежит большое будущее и в советском симфонизме. Но — при всех его исключительных возможностях — это не единственный, а всего лишь один из возможных типов симфонической драматургии.

Этот тип симфонизма прежде всего можно определить как симфонизм, построенный на объективном и обобщенном отражении действительности и совершающихся в этой действительности процессов борьбы; как симфонизм драматический, ибо драма есть процесс, действие, где наличествует не одно, а несколько человеческих сознаний и воля, вступающих друг с другом в борьбу; следовательно — как симфонизм полиперсоналистический (прошу извинения у читателя за несколько «гелертерский» термин, но не могу подобрать другого, более точного и более легкого), «многоличный». Словом, симфонизм бетховенского типа исходит не из монологического, а из диалогического принципа, из принципа множественности сознаний, множественности противоборствующих идей и воля, из утверждения — в противоположность монологическому началу — принципа «чужого я». (Кстати, эта тема «чужого я» в симфонической драматургии Бетховена могла бы быть предметом интересного исследования в области философской проблематики бетховенского творчества и показала бы, к примеру, отличие бетховенского мышления от иных ответвлений классического германского философского идеализма, например от Фихте.)

Такой тип симфонизма я условно назову симфонизмом шекспиризирующим. Речь идет, разумеется, о шекспиризмах не в сюжетно-фабульном, программном истолковании. Шекспиризация здесь понимается в том смысле, что именно Шекспир развил до возможных художественных пределов искусство драматического «полиперсонализма», полного психологического перевоплощения, изощреннейшей психологической характеристики самых разных человеческих образов и типов. Ни одного из своих персонажей Шекспир не делает рупором авторского «я»; идея пьесы возникает из объективного изображения судеб героев, а не из лирического или дидактического высказывания автора.

Характерно, что у многих, писавших о Бетховене, мысль о том, что симфонизм этого композитора отображает какне-

то объективные процессы драматического становления, уже возникала. Сколько раз, например, доводилось читать, что увертюра «Кориолан» в своей экспозиции построена по принципу диалога, где первая тема воплощает образ неистового героя, «пившего ненависть к людям из полноты любви», а вторая тема — голос матери. Любопытно, что у большинства комментаторов возникали как раз ассоциации шекспировского порядка.

В настоящий момент я не буду касаться вопроса об особенностях мелодического строения симфонических тем, принадлежащих к рассматриваемому типу симфонизма. Во всяком случае, достаточно сопоставить первую тему «Героической» или Пятой симфонии Бетховена — типичную тему «толчок», тему «ракету», содержащую в себе начало противоречия и движения, — с темой первого Allegro Четвертой симфонии Чайковского или хотя бы лейтмотивом «Фантастической симфонии» Берлиоза, чтобы понять специфическое строение тем бетховенского симфонизма.

## 2

Развитие инструментальной музыки после Бетховена выдвигает другой тип симфонизма, тесно связанный со всей вообще романтической философией и эстетикой, романтическим миропониманием и «стилем жизни». Это тип лирического или монологического симфонизма. Монологический симфонизм вовсе не является «снижением», «разложением», «оскудением», «распадом» симфонизма бетховенского типа: это особый тип симфонизма, и истоки его можно проследить в музыке эпохи «бури и натиска» и предромантизма, в частности — в иных субъективно окрашенных произведениях Моцарта и прежде всего в его *соль-минорной* симфонии.<sup>1</sup>

В монологическом симфонизме весь реальный процесс борьбы идей, личностей, мир социально-этических конфликтов дан через преломление глубоко индивидуального авторского я, лишь одним голосом авторского сознания. Музыка превращается в ряд страстных личных высказываний, в стра-

<sup>1</sup> Связь симфонии *g-moll* Моцарта с романтическим симфонизмом монологического типа хорошо обоснована в талантливой работе В. Д о н а д з е. Симфония *h-moll* Шуберта (Очерки по теории и истории музыки, вып. II. Изд. Гос. Научно-исследовательского института театра и музыки, Л., 1940).

виду из дневника, в пламенную и порой мучительную исповедь. Это будет — вновь в условной рабочей терминологии — тип байронизирующего симфонизма. Речь идет опять-таки не только о «Гарольде в Италии» Берлиоза или «Манфреде» Шумана и Чайковского. . . В этом разрезе симфония Листа «Фауст» — произведение, не в меньшей мере принадлежащее «байронизирующему» симфонизму. Но дело в том, что именно Байрон создал такой тип поэмы, при котором все образы — Чайльд-Гарольд, Каин, Манфред и прочие — суть варианты одного и того же образа и этот образ по существу глубоко автобиографичен. Когда мы произносим «байронический герой», нам трудно определить, о ком идет речь: о Гарольде или о самом Байроне, — настолько эти образы срослись друг с другом, настолько улетучилась дистанция между поэтом и его героем.

Особую трудность в монологическом симфонизме представляла проблема отображения объективного мира. Так легко было растворить его в субъективном авторском сознании, в потоке страстных лирических эмоций. Не один раз симфонисты монологического толка останавливались перед опасностью своеобразного солипсизма. Примером может служить та же «Фауст-симфония» Листа, в которой главный герой оторван от историко-бытового фона, от готической Германии, от прагматического действия трагедии Гёте: все растворено в изображении внутреннего мира героя; отдельные темы I части симфонии являются как бы музыкальными иероглифами тех или иных сторон «фаустовской души». Либо объективный мир превращался в контрастный фон для страданий погруженного в гамлетические раздумья, разьедаемого рефлексией и скептицизмом героя, равнодушно смотрящего на залитые солнцем ландшафты и наивное веселье поселян: такова драматургическая линия «Гарольда в Италии» Берлиоза, где Гарольд всегда одинок, всегда безучастен, и его альтовая характеристика никогда не сливается с общей жизнью оркестра.

Отсюда — сужение в монологическом симфонизме картины объективного мира и — в то же самое время — отчаянная борьба за ее сохранение. Мне думается, что именно здесь кроется одна из существенных причин возникновения программного принципа в музыке. Романтики-симфонисты чувствовали, что они стоят перед опасностью утратить объективность внешнего мира. Именно для того и создан был программный симфонизм, чтобы в какой-то мере — через

поэтический или изобразительно предметный, живописный образ — сохранить внутреннюю связь симфонического монолога с реальной действительностью, чтобы не расплыться в глубоко субъективном преломлении этой действительности, в зачастую хаотическом и зыбком, чтобы не раствориться в потоке раскаленной, иной раз трагически мучительной лирики. Большие сюжеты — Шекспир, Байрон, Гёте, Данте — как бы удерживали фантазию романтиков в пределах некоторой поэтической реальности. Но в целом, однако, диалектика развития европейского симфонизма была такова, что музыкальная разработка шекспировских тем отходила все более от методов шекспировского полиперсонализма и бетховенского объективного отображения обобщенных процессов. Вот почему был, по существу, обречен грандиозный замысел Берлиоза «внедрить в искусство музыки гений и могущество Шекспира»: каковы бы ни были красоты лучшего симфонического создания Берлиоза — «Ромео», это тоже одна из разновидностей байронизированного симфонизма, а центральный герой является вариантом «молодого человека XIX столетия».

! Характерно, что в лирико-монологическом симфонизме мы наблюдаем еще одну попытку вырваться за пределы индивидуального сознания: это путь экстаза, когда стихийно, в мгновение нестерпимого озарения, словно рушатся рамки индивидуальности, и человек в порыве неизъяснимого счастья растворяется в космосе. Выразителями идеи экстаза явились — после Листа и Вагнера — Брукнер и Скрябин, два величайших «экстатика» неоромантической музыки. Разумеется, идея экстаза по существу возникает на сугубо индивидуалистических предпосылках и часто окрашивается в пантеистические, мистические или даже теософски-окультиные тона.

### 3

Несравнимо более сложен симфонизм Чайковского и Малера. Оба эти великих музыканта мне представляются глубоко родственными в своей общей творческой направленности. Отличаясь повышенным эмоционализмом, шлифуя, до степени художественного совершенства, песенные, в частности — фольклорно-городские интонации (и получая за это упреки в эклектизме и банальности), оба шли из сферы субъективно лирического в «жестокий мир» обступавшей их

действительности, не стремясь укрыться от нее никакими эстетическими и стилизаторскими фикциями. Оба мучительно ставили в своих симфониях «проклятые вопросы» века, оба жаждали больших философских обобщений и, по существу, тяготели к симфонизму бетховенского типа. Но и у них героическое начало изображения борьбы отступало перед патетическим, то есть субъективным переживанием героического. Оба стали самыми патетическими композиторами европейской музыки. Внешний же мир вторгается в патетическую картину поединка героя с темными силами или с самим собой как враждебное начало: как видение города-спрута в скерцо Пятой симфонии Малера, как фанфара судьбы в Четвертой симфонии Чайковского, как таинственный натиск злых начал в скерцо-марше его Шестой симфонии. . . Характерно, что когда Чайковский покидал сферу патетического и пытался дать финал — решение симфонии — в объективно-бетховенском плане, «симфоническое резюме» получалось двусмысленным: я имею в виду финал Пятой симфонии, оставляющий двойственное впечатление, — то ли победа над роком, то ли триумфальное шествие самого рока. И сам композитор своим предельно чутким и правдивым музыкальным сознанием чувствовал это: Пятая симфония принадлежала к числу нелюбимых автором произведений.

Что до Малера, — у него начинает все больше обнаруживаться новый тип лирического высказывания. Метод прямой лирики (наиболее вдохновенно воплощенный в заключительном Adagio из Третьей симфонии, в последней части «Песни о земле» и в особенности в I части Девятой симфонии — самом прекрасном из всего, что когда-либо писал Малер) начинает комбинироваться с методом косвенной или эксцентрической лирики, где лирическое дается не «в лоб», а замаскировано гротескной интонацией. Лирика, завуалированная гротеском, лирика через эксцентриаду, глубокая человечность под защитной маской шутовства — все это роднит Малера с другим крупным художником Запада — Чарли Чаплином. Такие страницы малеровского симфонизма, как карикатурный «Траурный марш в манере Калло» из Первой симфонии, как проповеднически-шутовское скерцо из Второй симфонии, финал с колоратурной песенкой из Четвертой симфонии, лендлер и бурлеска из Девятой симфонии, — являются великолепными примерами подлинной «чаплинады» в симфонизме Малера, причем нередко «чаплинада» переключается у него на трагиче-

скую иронию. Отметим попутно, что только при таком понимании «эсцентрической лирики» у Малера становится ясной — на первый взгляд парадоксальная до нелепости — драматургия незаконченной его Десятой симфонии: одно *Adagio*, за которым следуют четыре скерцо.

Добавлю, что этот метод переинтонирования гротеска в плане косвенно-лирического высказывания бесспорно присущ через Малера — и Шостаковичу. Это, несомненно, один из путей Шостаковича к большой лирике (хотя, конечно, не единственный и не самый главный). В частности, в свое время изумившая многих структура Шестой симфонии Шостаковича опять же становится понятной, если истолковать ее драматический замысел как противопоставление глубокой философской «прямой лирики» (I часть) лирике «косвенной» (последние две части). Вся симфония, разумеется, поразительно цельна (это ощущаешь при первом же прослушивании, несмотря на кажущуюся пеструю разнородность частей) и вся — от первого до последнего такта — насквозь лирична. Путь к лирике из эксцентрико-юмористических интонаций можно, пожалуй, проследить и на финале его же Фортепианного квинтета.

#### 4

Особую трудность для XIX века представляла проблема эпического симфонизма.

Что методы эпического симфонического развертывания в корне отличаются от методов драматического симфонизма шекспиризирующего типа, понятно само собой. Но был ли дан где-либо этот эпический симфонизм в европейской музыке XIX века? И был ли он вообще возможен исторически?

Романтическая философская эстетика на этот вопрос, в общем, отвечала отрицательно. Памятны блестящие рассуждения об эпосе в лекциях по эстетике у Гегеля. Эпос не может быть создан искусственно;<sup>1</sup> он предполагает эпическое состояние мира, героическую ступень его развития, большие коллизии народов, народные войны, храбрость, как настоящую эпическую добродетель... Поэтому эпос кончается с средневерхненемецкой «Песней о нибелунгах», с испанскими романсами о Сиде, с «Лузиадами» Камоэнса.

---

<sup>1</sup> См. К. Маркс. К критике политической экономии, введение. Госполитиздат, М., 1950, стр. 224—225.

Ныне эпос невозможен, место эпоса занял роман — эпос частных лиц, а не народов. Поэтому в искусстве XIX века для эпоса нет воздуха и места.

В известной мере концепция Гегеля имела свою историческую правоту: в той обстановке, в какой читались эти лекции по эстетике, в негероической послереспубликанской, посленаполеоновской Европе о больших эпических коллизиях, действительно, говорить было трудно. И все же кое-какие элементы эпического симфонизма в европейской музыке расслышать было можно.

Что характерно для эпического симфонизма? Думается, лирика, но не отдельной творческой личности, а лирика целого народа, целой культуры, лирика, откристаллизовавшаяся в течение столетий, связанная с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа.

Мне представляется, что, быть может, единственным образцом эпического симфонизма на Западе в чистом виде явился гениальный Реквием Берлиоза. Это — последний отблеск героических битв французской революции. Он был рожден воспоминаниями о баррикадных боях Июльской революции 1830 года, он говорит об этих боях менее всего байроническими интонациями (которые были типичны для Берлиоза в «Фантастической симфонии», «Гарольде», «Ромео», «Осуждении Фауста»), но языком, обобщившим интонации и бетховенского симфонизма, и республиканской оперы Керубини и Лесюэра, и песен, маршей и траурных шествий французской буржуазной революции — Мегюля, Госсека, Руже де Лилиа и многих народных певцов, и даже той музыки, которая столетиями звучала под сводами собора Парижской богородицы. Берлиоз действительно сумел подняться до гениального, единственного в своем роде обобщения многовековых интонаций всей музыкальной культуры французского народа. Вот почему ему удалось создать подлинно эпическую симфонию на романтической основе.

У Вагнера было много предпосылок создать произведения эпического склада. Он понимал, что такое монументальность и величие. Его «Зигфрид» задуман в лучшую эру творческой жизни Вагнера, связанную с дрезденскими уличными боями и со страстной ненавистью к капиталистическому угнетению; его тетралогия, могла бы стать — рядом с «Человеческой комедией» Бальзака — величайшим антикапиталистическим художественным произведением XIX века.

Но Вагнер стал на скользкий путь антиисторической модернизации эпоса: его Вотан философствует, словно защитил докторскую диссертацию в одном из немецких университетов XIX века, его Брунгильды и Изольды начитались Новалиса и обладают психологическим анализом героинь Флобера и Гонкуров. Сочетание эпического панциря и меча с флоризмом и было, думаю мне, тем внутренним противоречием, на котором потерпел крушение вагнеровский замысел симфонического эпоса. Трагический пафос «Кольца Нибелунга» — пафос романтических конфликтов XIX века, а не суровых эпических коллизий седого прошлого.

И все-таки в XIX веке великая традиция эпического симфонизма была создана. Всемирно-историческое значение русской классической симфонической культуры заключалось в том, что она не только возродила к новой жизни все, доколе существовавшие типы симфонизма, почти отсутствовавшего на Западе. Гений Глинки — всеобъемлющего русского композитора — вывел его на путь бетховенианского драматического симфонизма шекспиризирующего типа («Иван Сусанин», от которого прямая дорога ведет к «Борису» Мусоргского с его симфонизацией вокальной интонации и чисто шекспировским методом социально-психологической портретизации) и на просторную дорогу симфонизма эпического. От «Руслана» протягиваются нити к «Игорю» и «Богатырской симфонии» Бородина, к сказочно-эпическому симфонизму Римского-Корсакова (разумеется, эпический симфонизм включает в себя и пейзажно-природное начало: в эпосе стихии природы неотделимы от судеб человеческих, и это отлично понимали и Глинка, и Римский-Корсаков, и Бородин) и, наконец, к величайшему эпическому произведению, созданному уже на рубеже XIX века, — «Сказанию о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова. То, что русская музыка смогла в XIX веке создать эпос, нас не должно удивлять: в силу исторических путей развития Россия в XIX веке разрешала ряд ренессансных проблем, выдвинув своего Шекспира — Пушкина (тогда как на Западе ни один драматург XIX века, даже Бюхнер в «Смерти Дантона», не мог приблизиться хотя бы отдаленно к шекспировским масштабам), своего Сервантеса в образе Гоголя (чья поэма «Мертвые души» является самым гениальным «плутовским романом» всей мировой литературы).

Русский эпический симфонизм также явился великолепным обобщением многовековых интонаций русского народа

на протяжении всего его великого творческого пути. И Глинка, и композиторы Новой русской школы творили, имея богатейшие предпосылки в русской песенности, фольклоре, сокровищнице былин и исторических преданий. Воздействие русского эпического симфонизма нельзя недооценить. Он приобретает исключительное значение для путей развития советского симфонизма, в частности для молодых симфонистов наших братских республик: и «Давид Сасунский», и «Джангар», и «Калевала», и многие другие великие создания эпического народного творчества являются темами советского эпического симфонизма.

Мы охарактеризовали несколько основных типов мирового классического симфонизма. Существуют и другие. Особая тема — симфонизм бытовой и комедийно-юмористический; у нас есть все основания ожидать появления и «советского Россини», и «советского Гайдна». Оставим в стороне эту тему. Пока что, в заключение, сделаем следующие выводы.

Русская музыкальная культура не только творчески освоила и развила на новой национальной основе все существующие типы европейского симфонизма (бетховенско-драматический симфонизм «шекспиризирующего» типа, лирико-монологический «байронизирующий» симфонизм), но и создала в целом неведомый Западу тип эпической симфонии. Эти типы должны быть продолжены и творчески развиты советским симфонизмом. Вероятно, он же закономерно создаст и новые симфонические типы и жанры, предугадывать очертания которых сейчас, быть может, и преждевременно. Во всяком случае, было бы ошибкой односторонне культивировать какой-либо излюбленный тип, например лирического симфонизма (некоторый крен в эту сторону, и притом нередко в плане суженной, упрощенно понятой лирики, без сомнения у нас существует). Именно универсальный охват, многообразие тем, типов, жанров, интонаций, выразительных средств вообще должны быть присущи советскому симфонизму. Он принимает на себя симфоническое представительство во всемирно-историческом масштабе. К его голосу взволнованно прислушиваются все честные, жаждущие выхода из мучительных, далеко не всегда до конца преодоленных противоречий, ищущие новых творческих путей, передовые, лучшие музыканты всех стран мира. На наших советских симфонистов возложена великая историческая ответственность.

## ЗАМЕТКИ О КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

Жанру комической оперы в советской музыке пока что не слишком уделялось внимание. По вполне понятным причинам наши композиторы обращались прежде всего к героической и историко-революционной тематике. Тут были оперы на тему о восстании Ивана Болотникова («Комаринский мужик» Желобинского), о Степане Разине («Степан Разин» Триодина), о Пугачеве («Орлиный бунт» Пашенко), о трагедиях крепостного быта («Тупейный художник» Шишова, «Именины» Желобинского, незавершенная «Анна Колосова» Щербачева), о декабристах (опера Шапорина), о революции 1905 года («Броненосец „Потемкин“» Чижко), о перерастании империалистической войны в гражданскую («Тихий Дон» Дзержинского), о героических годах гражданской войны и интервенции («Щорс» Фарди, «Черный яр» Пашенко, «Мятеж» Ходжа-Эйнатова) — вплоть до недавних событий нашего великого времени («Поднятая целина» Дзержинского).

Советская комическая опера далеко не может конкурировать по числу названий с оперой героической и историко-революционной. Водевильно-мелодраматический «Граф Нулин» покойного Н. Стрельникова, полная реминисценций «Казначейша» Б. Асафьева и изломанно-гротесковый, написанный под сильнейшим влиянием новейших западных музыкальных течений, сугубо экспериментальный «Нос» Д. Шостаковича с его фантазмагорией гофманических масок — вот, собственно, все или почти все, относящееся к «предыстории» нашей комической оперы. Отсюда — особое значение постановки в 1939 году сатирической оперы А. Пашенко «Помпадуры» (по материалам произведений Салтыкова-Щедрина) на сцене ленинградского Малого оперного театра. Ибо жанр комической оперы имеет все права существования на советской сцене. Ресурсы комической оперы очень велики, средства воздействия на слушателя — сильны и многообразны. Об этом красноречиво свидетельствует все богатейшее историческое прошлое комической оперы в масштабах развития мировой музыкальной сцены. Именно комической опере пришлось взять на себя львиную долю участия в основной задаче — борьбе за музыкально-сценический реализм в многовековой истории оперного театра.

Одной из центральных проблем европейской романтической эстетики была проблема комического во всех его аспектах и разновидностях (юмор, шутка, гротеск, остроумие и т. д.); достаточно вспомнить умозрения Жан-Поля, Руге, Вейссе или Теодора Фишера. При этом особо ставился вопрос о комическом применительно к искусству музыки. Возможно ли вообще комическое в музыке? Может ли музыка быть шутливой, озорной, остроумной? Или комический эффект привносится в музыку извне, от литературы, возникает, например, от преднамеренного несовпадения текста и его инструментального сопровождения?

Даже беглое знакомство с мировой музыкальной классикой незамедлительно приводит к ответу: комическое в музыке существует, притом не только в музыке вокальной, где наличествует поэтическое слово (типа «Мельника» или «Червяка» Даргомыжского), не только в опере, где комизм нередко возникает из сюжетной ситуации, но и в музыке чисто инструментальной. Достаточно вспомнить хотя бы финалы симфоний Гайдна с их безудержной веселостью и искрометным остроумием, с задорными выходками и бутадами отдельных «комикующих» инструментов (классический пример: производящее неотразимо смешной эффект неожиданное фортиссимо двух фаготов в конце медленной части симфонии *D-dur* — № 5 по традиционному обозначению лондонских симфоний, — сразу переводящее музыку из плана уютной венской идиллии в сочную буффонаду!). Уже давно повелось сопоставлять вдохновенный юмор бетховенских скерцо с гениальными шутовскими сценами шекспировской драматургии. А разве ошеломляюще парадоксальный и сверкающий неукротимым юмористическим темпераментом финал Восьмой симфонии, который еще Глинка считал непревзойденным чудом бетховенского гения, не является бессмертным воплощением титанического веселья и гомерического хохота в музыке?

Можно привести ряд ярких примеров юмористического симфонизма и в новейшей музыке: достаточно назвать Четвертую симфонию Малера или «Веселые проделки Тили Эйленшпигеля» Рихарда Штрауса.

Если в области инструментальной музыки комическая стихия, естественно, не могла играть ведущей роли (хотя, как мы убедились, все же создала ряд великолепных партитур), то в сфере оперы дело обстоит иначе. Комическая опера не только одержала ряд прекрасных побед в истории мирового музыкального театра, но и оказалась в первой шеренге борцов за реалистическое искусство. Характерно, что творцы комического жанра не боялись перекладывать на музыку самые выдающиеся пьесы мирового комедийного репертуара: и комедии Шекспира (например, гениальный «Фальстаф» Верди, «Беатриче и Бенедикт» — чудесная опера Берлиоза по «Много шуму из ничего», веселые в своей незатейливости «Виндзорские кумушки» Николаи, «Запрет любви» — ранняя, весьма примечательная опера Рихарда Вагнера по «Мере за меру», «Укрощение строптивой» талантливой и преждевременно умершего композитора XIX в. Германа Гетца и проч.), и Мольера (например, «Лекарь поневоле» Гуно), и Бомарше («Севильский цирюльник» Паэзиелло, одноименная, пользующаяся мировой славой опера Россини, «Свадьба Фигаро» Моцарта), и Гольдони (например, пользовавшаяся в свое время большим успехом «Добрая дочка» мнимого соперника Глюка — одаренного Пиччини, не считая опер-буфф Эрманно Вольф-Феррари). Список можно значительно удлинить: мы выбрали лишь несколько наиболее запомнившихся названий.

В исторических судьбах европейской комической оперы прежде всего обращает на себя внимание следующее обстоятельство: комическая опера оказалась бесспорно жизнеспособнее серьезных жанров — итальянской *opera-seria*, французской лирической трагедии. Сохранились ли в репертуаре некогда пользовавшиеся шумным успехом оперы Люлли, Рамо, Генделя, Кампра, Иомелли, Грауна и других? Все эти «Альмиры», «Артаксерксы», «Покинутые Дидоны», «Узнанные Семирамиды», «Александры в Индии», тексты которых сочинялись в свое время прославленным музыкальным драматургом Пьетро Метастазियो? Из всего серьезного репертуара XVIII века лишь один новатор Глюк время от времени появляется на афишах оперных театров. И в то же время по-прежнему неуваждаемы такие непритязательные образцы итальянской классической оперы, как «Служанка-госпожа» Перголези, «Тайный брак» Чимарозы (правда,

из-за инерции наших театров мы чаще видим эти оперы на консерваторских и студийных спектаклях), не говоря уже о бессмертной юности таких шедевров, как «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» или «Cosi fan tutte» Моцарта. Сказанное относится в известной мере и к оперной культуре XIX века. Так, все «серьезные» оперы Доницетти — «Анна Болейн», «Лукреция Борджиа» — давно сданы в архив, тогда как «Дон Паскуале» или «Любовный напиток» по-прежнему держатся в репертуаре. Да и у Россини «Севильский цирюльник» пережил «Танкредо» или «Аврелиана в Пальмире». Причины этого различия в сценическом существовании серьезной и комической оперы отнюдь не могут быть сведены к масштабам талантливости композиторов, работавших в том и другом жанре. И Гендель в «Роделице», «Агриппине» и «Юлии Цезаре», и Рамо в «Ипполите и Арисии», и Люлли в «Армиде» обнаруживают порой исключительную гениальность. Дело в законах самого жанра серьезной оперы XVIII века. И в драматургии Филиппа Кино — либреттиста и сотрудника Люлли, и в драматургии Метастазियो серьезная опера — это типичный жанр придворно-аристократического искусства.

Против условности придворной мифологической серьезной оперы, меткую и злую критику которой дали передовые мыслители XVIII века — Монтескье в «Персидских письмах», Вольтер устами своего Гурона, Дидро в «Нескромных драгоценностях» и особенно Руссо в «Новой Элоизе», — выступает комическая опера. Вместо полубогов и Ахиллов в кирасах она показывает на сцене живых современников — крестьян, ремесленников, буржуа, аптекарей, солдат и чиновников. Вместо арии с вычурными руладами и сухих речитативов — простые мелодии, своими корнями уходящие в живое народное творчество. Ее заразительная веселость выгодно контрастирует с чопорной серьезностью «лирических трагедий». Когда в 1752 году заезжие итальянские актеры показали «Служанку-госпожу» Перголези с простеньким, чисто житейским комедийным сюжетом (ловкая служанка Серпина женит на себе старого холостяка Уберто), выдающиеся представители французской интеллигенции, включая энциклопедистов, подняли ее на щит как новое слово музыкального реализма (так наз. «война буффов»). Живая бытовая интонация, вошедшая в итальянскую комическую оперу, противопоставлялась ими абстрагированной, идеализированной интонации придворной французской

оперы, построенной на омузыкаливании александрийского стиха трагедий Расина. Не удивительно, что Дидро, Гримм, Руссо единодушно «голосовали» за итальянцев.

Итальянская комическая опера с ее пластической ясной мелодикой, с ее никогда не прекращающейся связью с народным песенным творчеством, с ее реалистически живыми интонациями одерживает в XVIII веке не одну победу. Назовем «Севильского цирюльника» и «Мельничиху» Паэзиелло, «Добрую дочку» Пиччини, в особенности же восхитительную оперу-буфф Чимарозы «Тайный брак».

Завершением этого блистательного периода оперы-буфф является творчество «лебедя из Пезаро» — Джоаккино Россини, создающего такие комические шедевры, как «Итальянка в Алжире» и «Севильский цирюльник». В то же время Россини поднимает итальянскую оперу на новую ступень.

В XVIII веке мы встречаемся с комической оперой и помимо Италии. Так, в 1727 году в Англии появляется знаменитая «опера нищих» с поразительно остроумным, напоминающим Свифта, сатирическим текстом Джона Гея и музыкой Пепуша, составленной по своему материалу из народных песен и баллад.<sup>1</sup> Это одновременно и ядовитая пародия на придворную оперу, и острая зарисовка, в манере Хогарта, уголовной и полицейской Англии. Пожалуй, это один из немногих и самых острых примеров блестяще удавшейся сатирической оперы. Бесспорно влияние «оперы нищих» (как и вообще английских комедиантских традиций) на немецкий зингшпиль — плебейско-демократическую ярмарочную оперу.

Из скрещения зингшпиля и итальянской оперы-буфф возникают музыкально-комедийные шедевры Моцарта: на основе зингшпиля — «Похищение из сераля» и «Волшебная флейта», на основе итальянской оперы-буфф — «Свадьба Фигаро» и «Cosi fan tutte».

«Свадьба Фигаро» Моцарта — не только совершеннейшее произведение всей музыкально-комедийной литературы XVIII века, но и гениальный опыт глубокого раскрытия му-

---

<sup>1</sup> В 1926 г. всю Европу с сенсационным успехом обошла новая редакция этой оперы с текстом Берта Брехта и музыкой Курта Вайля.

зыкальными средствами знаменитой политической комедии Бомарше.<sup>1</sup>

Наконец, говоря о комической опере XVIII века, нельзя не упомянуть о выдающейся роли французской комической оперы — Монсиньи, Филидора, Гретри и других — в борьбе за утверждение музыкального реализма. И здесь та же плебейско-демократическая генеалогия, ведущая линию от ярмарочных и бульварных театров, те же живые интонации, восходящие к крестьянской песне и богатейшему парижскому городскому фольклору. Характерны самые названия опер: «Блэз-сапожник», «Дровосек», «Кузнец», «Садовник и его госпожа Филидора», «Король и фермер», «Дезертир» Монсиньи, указывающие на социальную среду, в которой происходит действие оперы, — быт «низов», мир простых людей, горячих сердец, сильных чувств. Сила французской комической оперы — в жанровом реализме, в метких музыкально-психологических характеристиках. Правда, в иных произведениях наблюдается сильный крен в сторону чувствительности в духе модного сентиментализма: некоторые комические оперы приближаются по эмоциональной температуре к популярному в то время жанру «слезливой комедии» (*comédie larmoyante*), где подвизались Нивелль де ла Шоссе, Седен (он же — плодовитый либреттист комической оперы) и др. Сохраняя ряд постоянных признаков (герои преимущественно демократического происхождения; в структурном плане — чередование пения, танцевальных номеров и разговорной речи и т. д.), французская комическая опера иногда превращалась в произведение драматического характера, где непосредственная веселость сюжета уже переставала служить определяющим моментом. Не забудем, что столетие спустя и «Кармен» Бизе по жанровой структуре будет отнесена к типу комической оперы.

Правда, к концу XVIII века значительные сдвиги в сто-

---

<sup>1</sup> Иногда приходится встречаться с наивными утверждениями, будто Моцарт и его либреттист да Понте «вытравили» революционное содержание комедии Бомарше. Подобные утверждения основаны на недомыслии. Моцарт и да Понте оставили в неприкосновенности всю сюжетную структуру и общую идейную направленность комедии. Моральное превосходство и победа плебея над графом даны у Моцарта с не меньшей силой, чем у Бомарше. Что до политических тирад Фигаро «от автора», то не перекладывать же их было, в самом деле, на язык оперных арий! Моцарт опустил только то, что не могло быть воплощено средствами музыкального театра.

рону музыкального реализма происходят и в серьезной опере: мы имеем в виду замечательную реформаторскую деятельность Глюка. Но и Глюк отдал в своем творчестве немалую дань комической опере («Пилигримы в Мекку», «Мнимая рабыня», «Исправленный пьяница», «Остров Мерлина» и др.). Для творческого пути Глюка это крупный этап. Именно в комических операх Глюк освобождается от выпендренной риторики Метастазіо, обогащает свою палитру реалистическими красками, широко пользуется народными мелодиями — французскими, чешскими, цыганскими. Мы можем найти здесь и водевильные куплеты, и арии, построенные на танцевальных ритмах: мелодии их начинают пользоваться широкой популярностью, входя составной частью в городской фольклор «старой Вены».

Иными словами, в борьбе за утверждение музыкально-сценического реализма XVIII века застрельщиком была именно комическая опера во всех своих ответвлениях. Ее историческая заслуга огромна. На основе ее завоеваний развивается вся европейская оперная культура последующего XIX века, в том числе и серьезных жанров: достаточно указать на реалистическое искусство величайших европейских музыкальных драматургов этой эпохи — Верди и Бизе.

### 3

Если в XIX веке уроки комической оперы были усвоены всеми композиторами, работавшими в реалистическом направлении, то самый жанр комической оперы претерпевает значительные изменения. В первую половину века он представлен в Италии операми Россини и Доницетти, во Франции — операми Буальдьё и Обера. К середине столетия у комической оперы появляется опасная конкурентка — оперетта. В Париже ее возглавляет «Моцарт Елисейских полей», гениальный автор «Орфея в аду» и «Прекрасной Елены» — Жак Оффенбах, в Вене — первоклассный музыкант Иоганн Штраус.

В пределах настоящей статьи нет возможности хотя бы схематически объяснить все процессы, совершающиеся внутри оперной драматургии XIX века, и указать причины, почему жанр комической оперы отступает на задний план, давая место произведениям на темы Шекспира, Гёте, Байрона, Гюго, на мотивы скандинавско-германской мифологии,

модернизированные с помощью модных философских теорий, и т. д. Не говорю уже об общих предпосылках: о начавшемся распаде буржуазно-эстетической культуры, об отрыве оперного искусства от народных корней, о преобладании трагических конфликтов в творчестве романтических композиторов в связи с их общей оценкой капиталистической действительности и т. д. Послебетховенское поколение композиторов не сумело унаследовать от творца Девятой симфонии его героический несокрушимый оптимизм. В их творчестве мы чаще найдем потрясающие воплощения трагических противоречий — в «Фауст-симфонии» Листа, «Тристане» и «Гибели богов» Вагнера, Четвертой симфонии Брамса, в «Силе судьбы», «Отелло» и Реквиеме Верди, в «Манфреде», «Патетической симфонии» и «Пиковой даме» Чайковского — вплоть до трагических взлетов, эпилептической напряженности и суровой скорби грандиозных симфоний Густава Малера — этих философских поэм в звуках. У того же Малера смех часто оборачивается гневным сарказмом: вспомним язвительные скерцо его Второй, Четвертой, Шестой, Седьмой симфоний.

И все же оперная литература XIX века дает несколько замечательных партитур комического жанра. Это вдохновенный «Бенвенуто Челлини» Берлиоза с его красочными картинками буйного масленичного карнавала в Риме, с умерительной патомимой «Царь Мидас или Ослиные уши», разыгрываемой на площади уличными комедиантами с участием Арлекина, Паскварелло и других. Однако, при всех блестящих юмористических эпизодах, основная тема оперы серьезна: это тема о художнике-творце и художнике-кропаче, решенная на противопоставлении двух героев оперы — Челлини и его соперника Фьерамоски. Эту антитезу, как и всю концепцию «Бенвенуто Челлини», впоследствии почти целиком вберет в своих «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнер.

Далее — это «Проданная невеста» Сметаны — гениальная партитура, построенная на богатейшем чешском фольклоре, с живым действием, остроумнейшими музыкальными характеристиками и подлинно народным юмором.<sup>1</sup> Это — уже упоминавшиеся «Мейстерзингеры» Вагнера, сочный

---

<sup>1</sup> Обращаю внимание наших музыкальных театров, что перу Сметаны принадлежит еще несколько первоклассных комических опер — «Две вдовы», «Поцелуй», «Тайна». Музыкально они почти не уступают «Проданной невесте».

юмор которых заключен, однако, в чересчур массивную оркестровую оправу и отяжелен размышлениями центрального героя — Ганса Закса о «безумии, охватившем мир», и «суете всего земного» — совершенно в духе Экклезиаста или пессимистической философии Шопенгауэра. Это, наконец, «Фальстаф» Верди — последний его театральный опус и в то же время первая его комическая опера (если исключить раннюю, потерпевшую фиаско — «Король на час»). «Фальстаф» изумительно завершает ту линию развития комической оперы, в начале которой мы встретим «Севильского цирюльника» Россини. От «Фальстафа» же протягиваются нити к единственной примечательной итальянской комической опере XX века — язвительно-остроумному «Джанни Скикки» Пуччини.

#### 4

Комическое в русской классической опере — особая тема, которая не уместается в рамках музыкально-комедийного жанра. Великолепные комические эпизоды мы найдем в опере и былинно-фантастической (бесподобный Фарлаф в «Руслане и Людмиле»), и героико-эпической (Скула и Ерощка в «Князе Игоре»), и историко-трагедийной (Варлаам в «Борисе Годунове»). Сочными юмористическими деталями расцвечены многие оперы Римского-Корсакова (например, «Сказка о царе Салтане»).

Наиболее выдающиеся русские комические оперы в сюжетном плане связаны с Гоголем (тогда как вся русская «серьезная опера» развивалась под знаком Пушкина). Правда, центральные произведения Гоголя — «Ревизор», «Мертвые души» остались вне поля внимания композиторов (если исключить хоры Кастальского на отрывки из «Мертвых душ», — «Русь», «Тройка», — сочинения, написанные вне контекста всей гениальной гоголевской поэмы и потому в значительной мере стилистически обесмысленные). Зато русские композиторы широко использовали «Вечера на хуторе близ Диканьки». На этом сюжетном фоне возникают одна за другой известные оперы Чайковского и Римского-Корсакова с их лирическими украинскими пейзажами, поэзией морозной рождественской или теплой майской ночи, с их лирическими ариозо. Стилистически наиболее близка гоголевской манере повествования «Сорочинская ярмарка» Мусоргского с ее острыми речевыми характеристиками: та-

кова знаменитая сцена Хиври и бурсака-поповича, изъясняющегося елейными интонациями дьячка или псаломщика.

То обстоятельство, что в русской опере второй половины XIX века акцент был сделан на «Вечерах на хуторе близ Диканьки», — нас не должно удивлять: Чайковского и Римского-Корсакова влекли лирические ландшафты, добродушный юмор и чудесная фантастика ранних гоголевских повестей. Чтобы подойти вплотную в опере к миру чиновников, купцов, разночинцев, «бедных людей», — были потребны иные интонации. Они намечались у Даргомыжского в «Титулярном советнике» (психологический мотив гоголевского Поприщина), в «Червяке»... Но Даргомыжский прошел мимо Гоголя: в опере его влекло к пушкинскому стиху. И только Мусоргский сумел найти подступ к гоголевскому реализму — и в незавершенной «Сорочинской ярмарке», и — еще раньше — в новаторско-экспериментальной «Женитьбе», где упор был сделан на бытовые характеристики персонажей и омузыкаливание обычной разговорной речи. Правда, и «Женитьба» осталась недописанной: Мусоргский понял, что его тогдашний метод омузыкаленного говорка грозит натуралистическим тупиком. Понял и повернул на более широкий путь — к трагедийному «Борису». Преждевременная смерть Мусоргского на койке Николаевского военного госпиталя, не дала осуществиться многим творческим планам. Кто знает, быть может, гениальный создатель «народных музыкальных драм» стал бы и основоположником русской комической оперы: жанрово-бытовой и сатирической? О том, что предпосылки были налицо, красноречиво говорят не только неоконченные «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка», но и вокальные опусы: романсы и «народные картинки» — «Озорник», «Козел», «Семинарист» и многие другие.<sup>1</sup>

## 5

Композиторы наших героических дней неустанно работают над великой задачей — созданием советской оперной классики. Число советских опер неуклонно растет. Иные из них отмечены печатью крупного композиторского таланта и значительного мастерства.

---

<sup>1</sup> Автор, к сожалению, обходит молчанием выдающийся, уникальный образец сатирической оперы в классическом музыкальном наследии — имеется в виду «Золотой петушок» Римского-Корсакова. — *Ред.*

Одной из предпосылок для успешного решения задачи — создания советской оперной классики является богатство жанров. Нам нужны и большие героические полотна, и хорошие лирические оперы, нам нужна и советская комическая опера. В ней тоже будут свои разновидности: опера жанрово-бытовая, опера, построенная на увлекательной авантюрной интриге, опера сатирическая и т. д. Смех — могущественное оружие, и мировая музыка на своем историческом пути, как мы пытались показать, неоднократно им пользовалась. Советские композиторы не создают свои оперы на пустом месте: они творчески осваивают все мировое музыкальное наследие. В их поле зрения (точнее — слуха) должны войти и охарактеризованные нами выше великие мастера комической оперы, борцы за реализм, в выработке принципов которого комическая опера сыграла столь почетную роль. Можно многому научиться не только у «музыкального Прометея» — Бетховена, но и у «лебедя из Пезаро» — сладкозвучного и брызжущего остроумием Россини. Нам нужен не только советский «Фиделио», но и советский «Севильский цирюльник». Не должен быть оставлен без внимания и великолепный опыт музыкальных комедий в оперных театрах наших братских республик...

## ШЕКСПИР И МИРОВАЯ МУЗЫКА

### 1

Кто музыки не носит сам в себе,  
Кто холоден к гармонии прелестной,—  
Тот может быть изменником, лгуном,  
Грабителем: его души движенья  
Темны, как ночь, и, как Эреб, черна  
Его приязнь. Такому человеку  
Не доверяй...

Эти знаменитые, столь часто цитированные строки из «Венецианского купца», — отнюдь не единственное признание в любви к музыке у Шекспира. Юлий Цезарь, говоря о дурном характере Кассия, выразительно подчеркивает: «музыка ему ненавистна». Существует целая литература о целительном воздействии музыки на основании прослав-

ленной сцены пробуждения под музыку больного Лира. Среди тридцати семи пьес так называемого «шекспировского канона» лишь в пяти нет речи о музыке. Даже Полоний, беседуя со слугой Рейнальдо о сыне, настоятельно рекомендует: пусть Лаэрт усерднее занимается музыкой. Урок музыки мы встретим в «Укрощении строптивой»: Люченцио обучает Бьянку философии, Гортензио музыке, причем из разговора Баптисты с Гортензио мы узнаем, что взбалмошная Катарина сокрушает музыкальные инструменты. Шекспир безусловно знал музыкальную технологию своего времени. В «Двух веронцах» Юлия и Лючетта беседуют о мелодии, гармонии, басах, дискантах... Кто не помнит прославленного диалога из «Гамлета» о клапанах и дырочках флейты?

Примеры можно умножить. Можно сослаться на музыкальную структуру ряда сцен, на пленительные эпизоды шекспировских серенад (серенада Протея в «Двух веронцах», в несколько ином плане — серенада Клотена из «Цимбелина»; кстати, впоследствии обе были вновь положены на музыку Шубертом), на песни шутов («Лир», «Двенадцатая ночь») и т. д. Недаром известный английский критик и издатель Шекспира Сэмюэл Джонсон (его восьмитомное собрание сочинений Шекспира с интересным предисловием вышло в 1765 г.) упрекает великого драматурга именно в страсти к музыке.

Не надо забывать, впрочем, что елизаветинская Англия менее всего была «страной без музыки» и нисколько не подтверждала сложившейся в последующие века репутации «немузыкального Альбиона».<sup>1</sup> По свидетельствам современников, Лондон наводнен дудошниками и скрипачами. Прозвывают вёрджинелисты,<sup>2</sup> широкой популярностью поль-

<sup>1</sup> Об английской музыке XVI—XVII вв. в связи с Шекспиром см. работу: Edward W. Naylor. «Shakespeare and Music», new edition, London and Toronto, 1931 (коренная переработка первого издания, вышедшего в 1896 г.). В книге даны описания музыкальных инструментов (с иллюстрациями), употреблявшихся в елизаветинской Англии, изложены основы тогдашнего музыкального обучения, охарактеризованы песни, серенады, танцы и т. д. Обстоятельно прокомментированы встречающиеся в текстах Шекспира музыкальные термины. Перу того автора принадлежит и другая работа «Shakespeare Music» 1-е изд.— 1912; 2-е изд. 1928 г.

<sup>2</sup> От «Virginal». Вёрджинел (английское название спинета) — близкий по типу к клавишному инструмент небольшого размера, бывший в описываемую эпоху широко распространенным в домашнем быту.

зуются мадригалы — преимущественно на основе народной песенной мелодики, многоголосное пение звучит и в церкви, и в светском обществе, при дворе с исключительным успехом идут балеты-«маски», в которых блистал выдумкой и вывезенными из Италии декоративно-техническими новшествами знаменитый Иниго Джонс. «Музыка должна освежать душу после серьезных трудов и дневных треволнений», — гласил популярный тезис тогдашней музыкальной эстетики. Не было недостатка и в теоретическом обосновании роли музыки. «Застольные речи» и «О музыке» Плутарха были не менее популярны, нежели его «Параллельные жизнеописания», откуда черпали сюжетный материал для трагедий на античные темы тогдашние драматурги (в том числе и Шекспир). Точное описание музыкального состояния елизаветинской Англии оставил Бэкон во II и III главах своей «*Sylva Sylvarum*». Эта эпоха выдвинула и фалангу одаренных композиторов: назовем Томаса Морлея (выпустившего в 1597 г. учебник музыки в диалогической форме), Джона Дауланда, Орlando Гиббонса, Вильяма Берда, Джона Булля и других.

Следует особо подчеркнуть выдающуюся роль музыки в драматических спектаклях. В описываемое время существует целая эстетика театральной музыки с детально разработанной инструментально-сценической семантикой.<sup>1</sup> Так, трубные фанфары применялись при сценах выборов королей, при входе посланников и вельмож, в начале пролога и в конце эпилога, наконец, при особо важных сценических событиях. Барабаны употреблялись в эпизодах битв и маршах. Сцены свадеб и религиозных церемоний сопровождались флейтами, шуточные и трагические эпизоды (типа фальстафовских сцен из «Генриха IV») — гобоями, сцены погребения — тромбонами (траурные марши «Гамлета», «Кориолана», «Отелло»), охотничьи — валторнами (например, в «Как вам это нравится»; кстати: Бенедикт в «Много шуму из ничего» предпочитал музыку валторн всем прочим инструментам). Лютни и скрипки аккомпанировали любовным песням. Разумеется, эта «прикладная» музыка елизаветинских театров никогда не издавалась; и если не сохранились манускрипты шекспировских драм, то нотные рукописи и подавно не могли сохраниться; до нас дошла

---

<sup>1</sup> См. об этом диссертацию Мейер-Балля: Hans-Georg Meyer-Ball. Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. Lugano, 1916.

относящаяся лишь к несколько более позднему времени песенка Джона Вильсона (1594—1673) к «Мере за меру».

Разумеется, этими беглыми замечаниями проблема музыки в театрах елизаветинской Англии отнюдь не исчерпывается. Мы вовсе оставили в стороне, например, вопрос о хореографических элементах в драматургии Шекспира. А между тем и здесь материал богат: от маскарадного появления короля и его спутников, ряженных московскими боярами, в «Бесплодных усилиях любви» — вплоть до элементов пасторали («Зимняя сказка») и развернутых «масок» («Цимбелин», особенно «Буря»). Хореография в шекспировском театре — особая и обширная тема; в данной статье мы касаться ее не будем.

## 2

В своих философско-эстетических и искусствоведческих трудах романтики любили прибегать к истолкованию того или иного искусства или конкретного художественного произведения с помощью принципов, образов и метафор, заимствованных из смежных искусств. Так вошли в эстетический обиход определения архитектуры как «замороженной музыки» (*gefrorene Musik*) и музыки как текучей архитектуры. Так, Август-Вильгельм Шлегель в известных лекциях о драматическом искусстве и литературе говорит, что соотношение между античной и шекспировской трагедиями тождественно соотношению между скульптурой и живописью, статуей и картиной.

В разрезе нашей темы особенно интересны шекспировские этюды Отто Людвига, в которых этот выдающийся драматург и теоретик трагедии определяет принципы структуры шекспировских пьес, исходя из музыки. Так, Людвиг уподобляет драматическую функцию Яго и Отелло на протяжении всей трагедии — теме и ее противосложению в фуге Баха. Шекспировская контрастность в характерах и ситуациях понимается Отто Людвигом в чисто симфоническом плане. Архитектоника большинства шекспировских трагедий раскрывается — по его концепции — в сонатной форме: тема героя, побочная тема — противостоящие ему силы; разработка и реприза, повторение побочной темы в минорной тональности (в трагедиях) — все это прослеживает Людвиг на примерах из шекспировских пьес, устанавливая — иной раз метко и убедительно, иногда с существен-

ными натяжками — общность принципов шекспировской и инструментально-симфонической драматургии.

Мысль об органической музыкальности, «симфоничности» шекспировской драматургии неоднократно подхватывалась и позже, впрочем чаще в метафорическом плане, нежели в плане конкретного структурного анализа. Его часто приводили — наряду с подчеркиванием бесспорно исключительной музыкальности Шекспира как творческой личности — для объяснения поистине грандиозного влияния шекспировских образов, тем и сюжетов на всю мировую музыку.

Действительно, одни статистические данные производят внушительное впечатление. Так, существует четырнадцать опер на тему «Ромео и Джульетты» Шекспира (в том числе Гарсиа, Цингарелли, Далеирака, Меркаданте, Беллини, Гуно), не говоря уже о не оперных произведениях: драматической симфонии Берлиоза, увертюре-фантазии и дуэте Чайковского, балете Сергея Прокофьева. Столько же — четырнадцать — опер на сюжет «Бури». Понятно, больше всего импонировал трагический материал: «Гамлет» (Лист, Гале, Чайковский, Тома, частично Берлиоз), «Макбет» (Шпор, Верди, Рихард Штраус — называем лишь главнейшие имена), «Король Лир» (Берлиоз, Балакирев), «Отелло» (Россини, Верди), «Юлий Цезарь» (Шуман, Бюлов), «Ричард III» (Фолькман, Сметана). Но и комедии Шекспира неоднократно подвергались музыкальной разработке. Больше всего повезло образу Фальстафа: он фигурирует у Диттерсдорфа, Антонио Сальери (очаровательная двухактная опера-буфф «Falstaff, ossia Le tre burle» на либретто Франчески, 1798 г.<sup>1</sup>), Адана — вплоть до заслуженно популярной оперы Отто Николаи и гениальной музыкальной комедии «Фальстаф» восьмидесятилетнего Верди — последнего его театрального создания. Одно из лучших произведений позднего Берлиоза — изящная и ритмически изысканная опера «Бетриче и Бенедикт» — написана по «Много шуму из ничего». К той же комедии интересную музыку написал Э. В. Корнгольд. Упомянем еще об «Укрощении строптивой» незаслуженно забытого (а у нас и вовсе неизвестного) Германа Гетца и о ранней опере Рихарда Вагнера «Запрет любви» по комедии Шекспира «Мера за меру» — единственной творческой встрече Вагнера со страстно почитаемым им

---

<sup>1</sup> О «Фальстафе» Сальери см. Andrea della Corte. Un italiano all'estero. Antonio Salieri. Torino, 1936

Шекспиром. Были музыкально «озвучены» и «Зимняя сказка» (Флотов, Биттнер, Гольдмарк), и «Двенадцатая ночь» (Гольдмарк). Наконец, шекспировская фантазия эльфов, зачарованного леса и любовных метаморфоз воздушной комедии «Сон в летнюю ночь» нашла исключительное по яркости воплощение в гениальной музыке Мендельсона.

Столь же разнообразны и музыкальные жанры, в которых осуществлялись шекспировские темы и сюжеты. Здесь и сотни оперных партитур, и большие многочастные программные симфонии (вроде «Ромео» Берлиоза), и симфонические поэмы и увертюры, музыкальные антракты и интермедии, и небольшие вокальные произведения, и даже оперетты — «Джилетта Нарбонская» Одрана (1883) по комедии «Все хорошо, что хорошо кончается» и ее литературному первоисточнику — одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. Опять же мы опускаем перечень многочисленных балетов и хореографических композиций на шекспировские темы, в сочинении которых особенно отличился великий миланский балетмейстер начала XIX века Сальваторе Вигано; его «Отелло» в свое время вызвал бурное восхищение у Стендаля.

Наконец, ради курьеза можно назвать оперу, в которой Шекспир фигурирует в качестве действующего лица. Это «Сон в летнюю ночь» — трехактная комическая опера Амбруаза Тома (автора некогда популярной оперы «Гамлет» на либретто Розье и Левена), впервые поставленная в Париже в 1850 году.

Содержание ее примерно следующее: Королева Елизавета и ее фрейлина Оливия, отстав от свиты, попадают в таверну, где бражничает Шекспир с приятелями. Тщетно королева — инкогнито, под маской — читает поэту нравоучения; мертвецки пьяный, он валится под стол. Тогда Елизавета приказывает сэру Джону Фальстафу — губернатору Ричмонда — перенести спящего Шекспира в королевский парк. Ночь, озеро, озаренное лунным светом, отдаленно звучащая музыка; поэт просыпается и — после ряда авантюрных эпизодов — влюбляется в королеву, предварительно попытавшись утопиться в реке, также по романтическим причинам. Елизавета успокаивает Шекспира. «Пусть все случившееся этой ночью будет сном для всех, кроме вас». Стоит ли добавлять, что либретто оперы Тома не имеет ничего общего со скудными данными подлинной биографии Шекспира и основано на анекдотическом вымысле весьма

сомнительного вкуса, не без примеси вульгарных, но в основе традиционных романтических положений: Шекспир стилизован под Кина из мелодрамы «Гений и беспутство»!

3

Удалось ли Шекспиру найти среди европейских композиторов конгенитального истолкователя? Сумел ли кто-нибудь из великих музыкантов прошлого воплотить в звуках могучий реализм Шекспира, титанические масштабы его характеров и драматургических концепций, его великолепный метафорический язык, его контрасты, его вдохновенное сочетание трагедии и юмора? При чем речь будет идти не о буквальном музыкальном воспроизведении того или иного шекспировского сюжета или ситуации, но именно о масштабности музыкальных образов, о музыкально-драматическом методе, приближающемся к шекспировскому, принципиально родственном ему.

Попытки решить эту трудную проблему делались неоднократно. Так, в 1868 году вышел труд, озаглавленный «Гендель и Шекспир». Автор его — лицо достаточно авторитетное в вопросах шекспирологии — Георг Гервинус, ранее опубликовавший четырехтомное исследование о Шекспире. «Гендель и Шекспир» Гервинуса<sup>1</sup> имеет посвящение известному биографу и неутомимому исследователю Генделя Фридриху Кризандеру и распадается на две неравные части. Первая, более обширная, в свое время сильно заинтересовала Мусоргского (ссылающегося на Гервинуса в своей автобиографической записке): в ней Гервинус содержательно и интересно рассуждает о взаимоотношении звука и слова, о музыкальных элементах человеческой речи, ее эмоциональной структуре, о происхождении песни и т. д. Вторая часть, наиболее существенная для нашей темы, устанавливает творческую параллель между Генделем и Шекспиром. Эта параллель, впрочем, не слишком убеждает. Архитектоника трагедий Шекспира весьма далека от галантной историко-мифологической оперы и от героической оратории Генделя с ее монументальной статикой. Психологическое развитие арии у Генделя и шекспировского монолога также далеко не совпадает. Совершенно различны драматургиче-

<sup>1</sup> G. Gervinus. Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst. Leipzig, 1868.

ские конструкции характеров. Правда, иной раз ситуация преступного и терзаемого совестью на троне властелина (типа Валтасара или Саула у Генделя) несколько напоминает соответствующие мотивы в исторических хрониках и «Макбете» Шекспира. Спорными кажутся аналогии между музыкально-изобразительными средствами Генделя и метафорической речью Шекспира. Гервинус ограничивается констатацией большого нравственного пафоса у Генделя и Шекспира (хотя последнему начисто чужды элементы пуританской идеологии, существующие у автора «Самсона» и «Иуды Маккавея»), сходства женских портретов у обоих художников и т. п. Таким образом, в основном параллель Гервинуса не может считаться убедительной (при ряде отдельных метких наблюдений): как ни бесспорно величие Генделя, в целом его музыкально-драматический метод далек от шекспировского.<sup>1</sup>

Несравненно более обоснованной будет другая параллель: Шекспир — Моцарт. Это сопоставление особенно выигрывает в наши дни, когда окончательно сдается в архив наивно-обывательское представление о Моцарте как об олимпийски-уравновешенном и бездумно-радостном композиторе, как о «божественном ребенке», который пел, как райская птичка, и музыка которого является звуковым воплощением безмятежного детского возраста человечества. Против этого «мифа о Моцарте» впервые восстал в своем «Жизнеописании Моцарта» (1814) уже Стендаль. Великая заслуга его перед европейской музыкальной мыслью заключается в том, что он первый указал на шекспиризм Моцарта, и прежде всего — на шекспировскую мощь его гениальной «веселой драмы» («*dramma giocoso*») — «Дон-Жуан». Это сближение Моцарта с Шекспиром вовсе не казалось парадоксальным Гёте, который в известной беседе с Эккерманом заявил, что только Моцарт мог бы написать адекватную музыку к «Фаусту». Любопытно, что сто лет спустя — правда по недвусмысленно идеалистическим соображениям — аналогию между Шекспиром и Моцартом проводил возглавлявший марбургскую школу неокантианцев философ Герман Коген в своей книге «Драматическая идея в оперных текстах Моцарта»,<sup>2</sup> где, при всей методологической уязвимости

<sup>1</sup> В этом можно убедиться, сравнив музыкальную драматургию оперы Генделя «Юлий Цезарь» с одноименной трагедией Шекспира.

<sup>2</sup> Hermann Cohen. Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. Verlag Bruno Cassirer, 1916.

общей концепции Когена (взятой целиком из его же капитальной «aesthetik des reinen Gefühls»), встречаются отдельные верные соображения. По Когену, именно Моцарт достигает шекспировского единства драматического действия «в самопревращении (Selbstverwandlung) возвышенного в юмор, трагического в комическое и обратно». Впрочем, вся эта достаточно отвлеченная диалектика двух эстетических категорий связана у Когена с его общей концепцией этического человека в его индивидуальности и всеобщности, причем реализацию этого этического человека Коген видит в шекспировских драмах и моцартовских операх.

Разумеется, дело не в Когене и его идеалистических построениях. Существенно то, что Моцарта неоднократно пытались связать с Шекспиром, хотя зачастую исходя из методологически ошибочных предпосылок. Эта связь Моцарта с Шекспиром кажется нам глубоко органичной, и остается пожалеть, что вследствие преждевременной смерти гениального композитора в тридцатипятилетнем возрасте его творческая встреча с Шекспиром на одном и том же сюжетном материале не могла состояться. Моцарт интересовался Шекспиром; это может быть засвидетельствовано и в биографическом разрезе. В Лондоне он видел Гаррика в Дрюриленском театре и слушал музыку Мэтью Локка к «Макбету». Автор либретто «Волшебной флейты» — импресарио, драматург и актер Эммануэль Шиканедер — играл Гамлета. Гамлета играл в Берлине и актер Бешорт, певший в те же годы и моцартовского «Дон-Жуана».

Путь Моцарта к драматургии шекспировского типа, музыкально нашедший свое высшее осуществление в партитуре «Дон-Жуана», идет через творческое освоение Моцартом традиций ярмарочного, плебейского, балаганного театра, через культуру народной, демократической оперы — зингшпиля. В отличие от Глюка, который движется к реформе оперного театра через классицизм, через преодоление музыкально-драматической эстетики Метастазियो, Моцарт исходит из народного, плебейского театра и через него соприкасается с подлинными шекспировскими традициями, с их мощным реализмом, с их многоплановым изображением человеческого характера, с их методом сочетания возвышенной философии и феерии, трагедии и балагана, великого и шутовского (что осталось Глюку с его величаво-скульптурной трактовкой героев до конца жизни чуждым). Зарастро и Папагено из «Волшебной флейты», как, разумеется, и Дон-

Жуан с Лепорелло, — это чисто шекспировские образы. В высшей степени поучительно сравнить героев «Волшебной флейты» с персонажами из «Бури» Шекспира: Зарастро и Просперо, Тамино с Паминой и Фернандо с Мирандой, Папагено и Калибана и т. д. С другой стороны, любопытно сопоставить разработку аналогичных ситуаций: безумие Памины и сумасшествие Офелии. Иными словами, именно Моцарт, думается нам, ближе всего подошел к шекспиризации музыкального театра.

В сущности, не состоялась творческая встреча Шекспира и с другим титаном мировой музыки — Бетховеном. Единственное его произведение, по заглавию напоминающее Шекспира, — знаменитая увертюра «Кориолан» написана не для трагедии Шекспира, а для одноименной пьесы Генриха Коллина (причем произведение Коллина не является переделкой Шекспира, а написано самостоятельно по Плутарху). Впрочем, возможно, что, создавая увертюру, Бетховен вдохновлялся не мелодраматической риторикой Коллина, а образом шекспировского героя. В какой-то мере навеяны Шекспиром и две фортепианные сонаты Бетховена: *d-moll* (соч. 31 № 2) и гениальная *f-moll* (соч. 57, «Appassionata»), которую В. И. Ленин — по воспоминаниям Горького — называл «изумительной, нечеловеческой музыкой»; когда Бетховена спрашивали о внутреннем содержании этих сонат, он многозначительно отвечал: «Прочтите «Бурю» Шекспира». Впрочем, «Буря» вряд ли может быть ключом к сюжетно-программному истолкованию названных произведений: скорее речь будет идти об общей поэтической атмосфере. Во всяком случае, вышеприведенные указания Бетховена так и остались в музыковедении не до конца расшифрованными.

Что Бетховен — весьма начитанный в литературном и философском плане — преклонялся перед Шекспиром, считая его одним из своих кумиров наряду с Гомером, Гёте и Кантом, существует множество свидетельств, в том числе одно чрезвычайно курьезное: некий Гельмут Винтер, обладавший, по собственным уверениям, «бешеной фантазией», писал Бетховену: «Раз Вы вдохновляетесь Шекспиром, Вы рождены для моих стихотворений». Более интересно другое. Бетховен, мучительно искавший оперное либретто, которое удовлетворяло бы его в этическом, идейно-философском и художественном отношении, дважды задумывается над «Макбетом». В первый раз — в 1808 году, когда сочине-

ние сценария должен был взять на себя тот же Коллин; к этому времени относится тема в *d-moll* — любимой трагической тональности Бетховена. Второй случай приводится в воспоминаниях актера Аншютца и имел место летом 1822 года: беседовали с Бетховеном о «Лире» и «Макбете»; его наэлектризовала мысль написать музыку к «Макбету» на манер «Эгмонта» — ведьмы, сцена убийства, пир с призраком, ночная сцена, предсмертный бред Макбета. В несколько минут Бетховен нарисовал всю трагедию. К сожалению, этот великолепный замысел, как и многие другие, относящиеся к описанному периоду творческого пути Бетховена, так и остался невоплощенным.

Мы не упомянули единственную оперу Бетховена — «Фиделио». Это не случайно: драматический метод «Фиделио» в корне иной, нежели «Дон-Жуана» Моцарта; он восходит к Глюку, Керубини и драматургии французской буржуазной революции и по существу — при очень высокой моральной температуре, свойственной оперной концепции Бетховена и ее идейно-музыкальным источникам, — ближе к идеализирующей «шиллеровской», нежели «шекспировской» драматургической линии. Образ Флорестана вылеплен принципиально иными художественными средствами, нежели фигура Дон-Жуана. Несколько абстрактный этический пафос, свойственный Бетховену-драматургу, конечно, ближе к Руссо, Мерсье и театральным писателям периода «бури и натиска», нежели к Шекспиру. Метод величайшего идейно-эмоционального обобщения, составляющий основу бетховенского симфонизма, дает в оперной драматургии иные результаты.

#### 4

Послебетховенская музыка XIX века, при изобилии всевозможных музыкальных произведений на шекспировские темы, выдвинула трех великих композиторов-«шекспирологов»: Берлиоза, Чайковского и Верди.

«Внедрить в искусство музыки гений и могущество Шекспира» — так еще с молодых лет определял Берлиоз свое жизненное назначение. Обращение Берлиоза к Шекспиру понятно и закономерно. Его творческая личность, его мировоззрение формируются в те годы, когда появляются «Расин и Шекспир» Стендаля (1823), предисловие к «Кромвелю» Гюго (1827).

Берлиоз посвящает шекспировским темам несколько произведений: увертюру «Король Лир» (1831), драматическую симфонию «Ромео и Джульетта» (1839). «Смерть Офелии» и похоронный марш из «Гамлета» (1847) и оперу «Беатриче и Бенедикт» (1860—1862). Таким образом, Берлиоз возвращается к Шекспиру на протяжении всего своего бурного творческого пути.

Наиболее значительным из шекспировского цикла сочинений Берлиоза является его драматическая симфония «Ромео и Джульетта» — с хорами, вокальными сольными номерами и прологом с хоровыми речитативами. Эта монументальная партитура по справедливости считается лучшим симфоническим произведением Берлиоза.

Конечно, структура драматической симфонии Берлиоза далека от классической. «Ромео» — блестящий пример созданного Берлиозом жанра «театрализованного симфонизма». Симфония Берлиоза заканчивается почти оперой: три хора (хор Монтеки, хор Капулети, хор пролога); ария патера Лоренцо, примиряющего враждовавшие семьи. Очень любопытен пролог, где хор — по образцу античного — излагает смысл и развитие действия трагедии и комментирует путем своеобразного хорового речитатива появляющиеся в дальнейшем симфонические лейтмотивы. Великолепна оркестровая «сцена любви», вероятно, лучшее адажио во всей французской музыке, вдохновенное по мелосу, необычайно целомудренное, вовсе лишенное болезненно-эротических обертонов.

Мы задержались на характеристике драматической симфонии «Ромео» не только потому, что эта партитура отмечена печатью подлинной гениальности: на ее материале нетрудно установить, как преломляется Шекспир в творческом воображении композитора. Берлиоз как бы транспонирует Шекспира в романтическую тональность (как это делал и Делакруа в своих известных иллюстрациях к «Гамлету»). От Шекспира берутся ослепительные краски, пышная декоративность («Праздник у Капулети»), пленительная фантастика (виртуозное скерцо «Фея Маб» с его изысканнейшими, паутинно-тончайшими звучностями), эффектные антитезы (в этом отношении достойна внимательного изучения архитектура IV части). В то же время образ Ромео у Берлиоза байронизирован. Это — один из вариантов фигуры «молодого человека XIX столетия»; его исступленная меланхолия — от Ренэ, от Вертера, от Чайльд-Гарольда. И очень харак-

терно, что благодаря модернизированной чувствительности «Ромео» Берлиоза по своему музыкальному языку во многих отношениях предвосхищает вагнеровского «Тристана».

Вот почему трудно сказать, насколько удалась Берлиозу поистине титаническая задача «шекспиризации музыки». Конечно же, у Берлиоза не было цельности шекспировского гения; в нем слишком много лирики, романтической «болезни века» — неврастении, слишком много раздвоенности и внутренней надорванности, наконец, слишком много необузданного воображения, порою заслоняющего реальность.

Романтическую транскрипцию Шекспира дает в своих произведениях и другой великий симфонист XIX века — П. Чайковский. Три сочинения Чайковского посвящены шекспировской тематике: увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1870), симфоническая фантазия «Буря» (1873) и увертюра-фантазия «Гамлет» (1888), к которой позже (1891) прибавляется и музыкальное оформление всей трагедии — оркестровые антракты, мелодрамы, марши (в том числе глубоко выразительный траурный марш), песни и фанфары.

Наиболее замечательна из шекспировских партитур Чайковского — «Ромео» (кстати, любимое детище самого композитора). Мелодия любви из этой увертюры-фантазии является одной из самых прекрасных мелодических находок Чайковского. В отличие от Берлиоза, Чайковский не развертывает в прагматической последовательности ход событий трагедии. Он сосредоточивается на центральной (в понимании композитора) теме обреченности любви двух юных существ. Здесь Чайковский всецело в традициях идеалистической эстетики XIX века: любовь Ромео и Джульетты слишком прекрасна и возвышенна, чтобы уцелеть в этом жестоком материальном мире; поэтому юных веронских любовников неотвратимо ожидает гибель. Теме любви противостоит другой музыкальный образ: он звучит во вступлении как хорал и потому сначала соединяется с представлением о монахе Лоренцо; в дальнейшем развитии эта тема принимает грозный облик (особенно в проведении ее у труб в высоком регистре в середине аллегро): она становится символом обступающей юных героев страшной действительности, сокрушающей их счастье; более того — символом

неумолимого рока.<sup>1</sup> В «Ромео» уже отчетливо проступает фаталистическая концепция Чайковского (которая несколькими годами позже найдет потрясающее выражение в Четвертой симфонии). Примиряющего конца — восстановления долгожданного мира в Вероне — нет и в помине. Увертюра-фантазия заканчивается устрашающе резкими аккордами оркестра; словно последние гвозди вколачиваются в гроб — по образному сравнению одного из критиков.

Аналогичную романтико-пессимистическую транскрипцию Шекспира дал Чайковский и в симфонической фантазии «Буря». Предложенная В. Стасовым Чайковскому программа такова: «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариеля произвести бурю, жертвой которой делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариель. Калибан. Влюбленная чета отдается торжественному обаянию страсти. Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море».

Уже из этой программы становится ясным, как перестраивает Чайковский сюжет Шекспира. Отходит на задний план Просперо — изгнанный властелин, Просперо-маг. Самая «буря» занимает более чем скромное место. Чайковский выдвигает другое. Центральный образ его симфонической фантазии — безбрежная зыбкая гладь океана, из которого встают миражные, обманчивые видения (и самое пленительное из них — любовь Фернандо и Миранды), чтобы вновь бесследно рассыпаться и исчезнуть. Картиной спокойного необъятного водного простора, величавой и монотонной песней океана и заканчивается симфоническая фантазия Чайковского.

Насквозь элегическим получился у Чайковского и «Гамлет». От сарказмов и иронии датского принца не осталось и следа. Это понял сам Чайковский, писавший в одной из критических статей (по адресу «Гамлета» Амбруаза Тома), что «для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета — именно та язвительная ирония, которой проникнуты все

---

<sup>1</sup> Разумеется, при такой концепции Чайковского из трагедий Шекспира выпадают и многие эпизоды и вообще жанрово-бытовые черты. Этого не понимал В. Стасов, сетовавший на Чайковского, что он не воспроизвел в увертюре комической фигуры словоохотливой мамки Джульетты.

его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верование в хорошие стороны человеческой души». Гамлет Чайковского насквозь лиричен. Это возвышенная, скорбная душа. Фаталистическая концепция Чайковского отчетливо видна и здесь. Гамлет обречен: его роком является призрак, зловещая тема которого в альтях и виолончелях открывает данную увертюру.

Таким образом, во всех трех произведениях Чайковский дает своеобразную романтико-фаталистическую транскрипцию Шекспира (как впоследствии внесет фаталистический момент и в вовсе свободную от него повесть Пушкина).<sup>1</sup> Разумеется, это говорится менее всего в упрек Чайковскому: всякий великий музыкант всегда дает свое, ярко индивидуальное понимание литературного первоисточника, исходя из предпосылок собственного мировоззрения и творческого метода. Но, конечно, метод Чайковского оказался далеким от исторического Шекспира.

Из триады великих музыкантов-шекспиристов XIX века (Берлиоз — Чайковский — Верди), пожалуй, наиболее сумел приблизиться к Шекспиру именно Верди.<sup>2</sup> Две редакции «Макбета» (1847 и 1865), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893) являются этапами в творческом пути гениального европейского музыкального драматурга к Шекспиру.

Старая редакция «Макбета» (либретто Пиаве) относится к первому периоду творчества Верди. Она была написана

---

<sup>1</sup> Разумеется, было бы грубой ошибкой объявлять все творчество Чайковского исполненным фаталистического пессимизма. Фатализм — лишь одна из сторон очень сложного мировоззрения великого композитора. Но как раз шекспировские произведения Чайковского проникнуты фаталистической концепцией что, по-видимому, исходило из соответствующего понимания самого жанра и самого принципа трагического. В этом отношении «трагизм» Чайковского ближе к античному нежели к шекспировскому. К сожалению, в нашем музыковедении еще нет работы, в которой были бы обследованы и проанализированы основные эстетические принципы и категории («красота», «возвышенное», «трагическое», «юмор» и т. д.) в понимании Чайковского.

<sup>2</sup> В настоящей статье мы характеризуем тех или иных композиторов в разрезе творческой конгенности Шекспиру, а вовсе не даем перечень шекспировских произведений мировой музыки с краткими аннотациями. Поэтому опущены многие партитуры (например, музыка Балакирева к «Королю Лиру», «Ричард III» Сметаны и др.).

между «Аттилой» и «Разбойниками» (по Шиллеру). Верди достигает в ней большой драматической силы. Особенно впечатляют «бриндизи» леди Макбет и финалы I и II актов. Текст либретто довольно точно следует за шекспировским. Уже в этой редакции «Макбета» отчетливо проступают реалистические тенденции Верди, весьма новаторские для итальянской оперы. Характерно письмо композитора, адресованное неаполитанскому импресарио<sup>1</sup> и датированное 1848 годом, по поводу сценического воплощения «Макбета» и исполнения главной женской партии певицей Тадолини: «У Тадолини добрая, красивая внешность, а я хотел бы видеть леди Макбет злой и наводящей ужас. Тадолини поет в совершенстве, а я хотел бы, чтобы леди не пела. Тадолини обладает голосом восхитительным, чистым, прозрачным, мощным, а я хотел бы для леди голос резкий, прерывистый, мрачный. Голос Тадолини имеет в себе нечто ангельское, — я хотел бы, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское. Выскажите эти соображения антрепризе, маэстро Мерканданте». Нечего и говорить, как далеки эти требования от традиционного для тогдашней итальянской оперы виртуозного «концерта в костюмах».

К тому же периоду (судя по письму к Мочениго, даже к более раннему времени — к 1843 г.) относятся и первые замыслы оперы «Король Лир». В середине 50-х годов Верди переписывается по этому поводу со сценаристом Сомма, причем для роли Делии (Корделии) предназначается певица Мариетта Пикколомини, одна из лучших исполнительниц главной партии в «Травиате». Партия шута (названного в либретто Микой) должна была стать развитием и в то же время своеобразным контрастом образа Риголетто (без его злобы и демонической мстительности). Корделия и Эдмунд — по гипотезе Истеля — психологически и музыкально превосходили Дездемону и Яго из много более позднего «Отелло». В духе эпизода с Уголино из Данте была задумана остро драматическая сцена в темнице и рассказ Корделии о страшном, предвещающем смерть, сне. Верди отложил работу над «Лиром», по словам мемуаристов, будто бы отступив перед исключительными трудностями достойного Шекспира музыкального воплощения сцены Лира в степи. По-видимому, кое-что из музыки к «Лиру» было написано; так, большая часть

---

<sup>1</sup> Эта переписка обильно цитируется Э. Истелем в его этюде «Verdi und Shakespeare».

каватины Корделии впоследствии вошла в партию Леоноры из «Силы судьбы» (имеем в виду вторую сцену I акта).

Гениальными воплощениями Шекспира являются две последние оперы Верди (на высококвалифицированные в литературном и драматическом отношении либретто Арриго Бойто) — «Отелло» и «Фальстаф». В музыкальном оформлении «Отелло» Верди имел предшественника в лице Россини; III акт его оперы с романсом об иве и песней гондольера на слова Данте «Nessun maggior dolore» — действительно весьма замечателен. Но шедевр Верди затмил Россини. Семидесятичетырехлетний композитор создает подлинно реалистическую музыкальную драму, в которой действие неуклонно движется к трагической катастрофе. Сцена бури, все монологи Отелло (во II—III актах), весь IV акт — все это в самом точном смысле достойно Шекспира и по потрясающему музыкальному реализму действительно близко ему. Лишь образ Яго (впрочем, изумительный в музыкальном отношении — вспомним его «бриндизи» I акта, его сатаническое «Кредо», его гениальный *C-dur*'ный рассказ о сне Кассио) несколько байронизирован в своем трагическом величии.

Не менее замечателен «Фальстаф» — последний театральный опус Верди — произведение гениальное, веселое и просветленно мудрое. . .

Так Верди, завершая тернистый и долгий творческий путь, преодолев романтическую мелодраму в духе Гюго и его испанских подражателей (Гутьерреса в «Трубадуре» и «Симоне Бокканегра», герцога Де Риваса в «Силе судьбы»), сумел к концу жизни вплотную подойти к величайшему мировому драматургу-реалисту и с равной гениальностью воплотить в музыке и трагедию и комедию Шекспира. Наиболее объективно раскрыть Шекспира средствами музыки, пожалуй, Верди удалось в большей мере, нежели кому-либо из великих музыкальных мастеров XIX века.

## 5

После «Фальстафа» (1893) западноевропейская музыка не дала ни одного мало-мальски значительного произведения на шекспировские темы. Оно и закономерно: титанический реализм Шекспира не по плечу современной буржуазной музыке. Композиторам импрессионистского, конструкти-

вистского, экспрессионистского направления с Шекспиром не по пути. Шекспира не перескажешь музыкальным языком «Пеллеаса» Дебюсси, «Эдипа» Стравинского или «Воздека» Альбана Берга.

К сожалению, мало отражен Шекспир и в советской музыке. Пока еще не появились оперы и симфонии на шекспировские темы. Наиболее крупное произведение этого плана — балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Партитура обеих сюит из балета очень эффектна и изобилует интересными оркестровыми находками. Яркая, остроумная, пластичная музыка Шостаковича к «Гамлету» в театре Вахтангова. Много удачного и в музыке Хренникова к «Много шуму из ничего»...<sup>1</sup>

А между тем работа над Шекспиром раскрывает перед советскими композиторами увлекательные перспективы. Шекспировские характеры, страсти, драматические коллизии, юмор, трагические монологи и буффонады — все это, бесспорно, поможет нашим композиторам в их борьбе за музыкальный реализм. Опыт классической музыки, давшей столь значительное число шекспировских партитур, должен быть бережно изучен. Конечно, работа над Шекспиром трудна, она потребует от композиторов не только мощных выразительных средств, но и способности драматургического перевоплощения. Во всяком случае, нашим композиторам, как и нашим драматургам, вполне может быть переадресован мудрый совет Энгельса: посчитаться немножко больше с Шекспиром в истории развития драмы.

## СТЕНДАЛЬ И МУЗЫКА

### 1

«...Моя любовь к музыке... была, может быть, самой сильной и самой дорого стоящей страстью; я сохранил ее еще в пятьдесят два года, и сейчас она сильнее, чем когда-

---

<sup>1</sup> Когда писалась эта статья, балет Прокофьева еще не был поставлен на сцене. Появилось много новых произведений советских композиторов на шекспировские темы — комическая опера В. Шебалина «Укрощение строптивой», музыка А. Хачатуряна к драматическому спектаклю и кинофильму «Отелло», балет А. Мачаваряни на ту же тему, романсы и песни Д. Шостаковича, Д. Кабалевского («10 сонетов Шекспира») и др.— *Ред.*

либо. Не знаю, сколько миль прошел бы я пешком или сколько дней просидел бы в тюрьме, чтобы послушать «Дон-Жуана» или «Тайный брак»; не знаю, ради чего другого я совершил бы такие усилия».<sup>1</sup>

Так характеризует Стендаль свои музыкальные пристрастия. И дальше — с небольшой вариацией:

«Чтобы присутствовать на представлении хорошо исполненного «Дон-Жуана», я прошел бы десять миль пешком по грязи, — а это я ненавижу больше всего на свете. Когда кто-нибудь произносит хоть одно итальянское слово из «Дон-Жуана», у меня тотчас же возникают нежные воспоминания о его музыке и овладевают мною.

У меня остается лишь одно сомнение, но не очень понятное: нравится ли мне музыка, как знак, как воспоминание о счастье юности, или сама по себе?»<sup>2</sup>

И, наконец, в известном проекте собственной эпитафии на «небольшой мраморной дощечке в форме игровой карты» должны были быть вырезаны следующие знаменательные слова:

«Эта душа обожала Чимарозу, Моцарта и Шекспира».<sup>3</sup>

После этих экзальтированных признаний вряд ли покажется удивительным, что в литературе Стендаль дебютировал как автор (или переводчик, или компилятор — об этом ниже) книг о музыкантах.

« В 1814 году, когда он (здесь Стендаль пишет о себе в третьем лице. — *И. С.*) понял, что такое Бурбоны, он пережил два или три мрачных дня. Чтобы рассеяться, он взял переписчика и продиктовал ему исправленный перевод одной итальянской книги: «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазия», том 1<sup>п</sup> 8, 1814».<sup>4</sup>

Книга эта появилась в Париже под следующим названием: «Письма, написанные из Вены в Австрию, о знаменитом композиторе И. Гайдне, сопровождаемые жизнеописанием Моцарта и рассуждениями о Метастазии и о современном состоянии музыки во Франции и Италии». Изобретательный на псевдонимы, Стендаль пометил автора именем Луи-Александра-Сезара Бомбе.

<sup>1</sup> «Анри Брюлар»; цит. по собр. соч. Стендаля, т. VI. Изд. «Время», Л., стр. 153.

<sup>2</sup> Там же, стр. 231.

<sup>3</sup> «Воспоминания эготиста»; цит. по тому же изд., т. VI, стр. 328.

<sup>4</sup> «Заметки о Бейле, составленные им самим»; цит. по тому же изд., т. VI, стр. 383.

В 1824 году, на этот раз под каноническим псевдонимом Стендаля, выходит в Париже двухтомная «Жизнь Россини». С прославленным маэстро, в те годы — европейски известным автором «Танкреда» и «Севильского цирюльника», — Стендаль лично познакомился в Италии в 1819 году. Книга имела успех, бойко раскупалась и несомненно сыграла роль в окончательном утверждении репутации Россини во Франции. Последнее, впрочем, было делом нетрудным: Россини менее всего была свойственна позиция непризнанного новатора; мода на него распространялась во Франции с молниеносной быстротой; и Стендаль, таким образом, в своей аполгии «лебедя из Пезаро» лишь плыл по течению, комментируя симпатии парижан рядом остроумных замечаний и анекдотов. Отсюда бесспорный успех книги о Россини, по собственному признанию Стендаля, — единственный читательский успех, который ему пришлось пережить при жизни.

## 2

Определить специфическое очарование книг Стендаля о музыке довольно трудно; не удивительно, что многие читатели-музыканты закрывали их с чувством некоторого разочарования. В них нет прежде всего целостной литературно-философской концепции музыки: этим они принципиально отличаются от книг типа «Жана-Кристофа» Ромена Роллана, или — совсем в другом плане — от «Поисков утраченного времени» Марселя Пруста, где Скрипичная соната и Септет Вентейля являются ключом для понимания существенных сторон прустовского мира. Нет у Стендаля и оригинального литературно-психологического истолкования какого-либо музыкального шедевра, как это сделал, скажем, Ницше в отношении «Кармен» Бизе или парадоксальный датчанин Сёрен Киркегор — в отношении моцартовского «Дон-Жуана». Еще менее свойственна Стендалю та разновидность образно-поэтического фантазирования на музыкальные темы, которая создала известность музыкальным новеллам Гофмана или Одоевского. Таким образом, Стендаль как будто не примыкает ни к одному распространенному типу писателя, избравшему темой музыку или музыканта.

Если строго определить жанр сочинений Стендаля о Гайдне, Моцарте, Россини, — перед нами «анекдотические биографии», притом переводно-компилятивного харак-

тера. Правда, сам Стендаль, по-видимому скорее из мистификаторской игры, нежели корыстных соображений, запутывает вопрос об источниках. Жизнеописание Моцарта снабжается вводным письмом, где работа аттестуется как перевод с немецкого оригинала Шлихтегролля. В действительности, как это выяснил Даниель Мюллер,<sup>1</sup> произведение Стендаля имеет весьма мало общего со статьей о Моцарте Шлихтегролля, опубликованной во II томе «Некрологии» в 1793 году. На самом деле Стендаль почти дословно использовал брошюру Винклера «Биографическая заметка о Иоганне-Хризостоме-Вольфганге-Теофиле Моцарте» (Париж, 1801), правда, в свою очередь кое-что позаимствовавшего у Шлихтегролля, — и затем брошюру Крамера «Тридцать два анекдота о Моцарте» (тоже 1801 г.). Это касается семи глав, составляющих «первое письмо» о Моцарте. Второе принадлежит целиком Стендалю и является глубоко индивидуальным выражением его музыкальных симпатий.

Еще больший интерес представляет история с «Жизнеописанием Гайдна», вызвавшая длинную и достаточно скандальную полемику с обвинением Стендаля в плагиате. Источником на этот раз явилась книга итальянца Джузеппе Карпани — «Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn», вышедшая в 1812 году. Ромен Роллан, проделавший кропотливую работу по сравнению жизнеописания у Карпани и Бомбе (Стендаля), пришел к выводу, что из 298 страниц Карпани 200 были списаны Стендалем, что последний заимствовал у Карпани и форму писем, и биографические данные, и все исторические сведения (история симфонии, история церковной музыки и т. д.), все музыкальные разборы, критические суждения о музыканте, и даже эпизоды, относящиеся лично к Карпани, которые Бомбе-Стендаль без малейшего смущения переадресовал себе. Не удивительно, что Карпани поднял вопль о беззастенчивой литературной краже, и разгорелась ожесточенная полемика, которая тянулась с 1815 по 1824 год. Мы не будем излагать содержания многословных и эмфатических писем злополучного Карпани.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В введении и комментарии к «Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase», изд. Champion, 1914. Все предшествующие критики, трактовавшие эту проблему, — Андерс, Шюке, Стриенский, Кюнау, Мишель Брене и др. обычно верили Стендалю на слово.

<sup>2</sup> Они полностью приведены в уже цитированном издании «Жизнеописаний Гайдна, Моцарта и Метастазно».

Заметим лишь, что впоследствии, в 1841 году, Стендаль дал Керару<sup>1</sup> следующее объяснение: он-де хотел опубликовать имя подлинного автора, но издатель Дидо категорически запротестовал, уверяя, что книга, помеченная как перевод с итальянского, не будет иметь спроса. Тогда Стендаль изобрел псевдоним Луи-Александра-Сезара Бомбе и успокоил свою совесть следующим заключением: разве может аноним быть плагиатором?

Это не лишено правдоподобия: Стендалю не составило бы большого труда замаскировать «плагиат» с помощью легких изменений и выпуска мест с наиболее компрометирующими совпадениями. Но Стендаль этого не сделал: по-видимому, он не был заинтересован сохранить даже видимость авторства. И вся последующая полемика с Карпани со стороны Стендаля продиктована скорее желанием позлить тяжеловесного противника, доведя его до бешенства, нежели отстаивать свои «авторские права».

Практику «заимствования» Стендаля можно объяснить и следующими соображениями: он никоим образом не был музыковедом-профессионалом, эрудитом в тогдашнем понимании этого слова. «Я едва знал ноты,— признается он,— но я говорил себе: ноты — это лишь искусство записывать идеи, главное — это иметь их».<sup>2</sup> Не удивительно, что Стендаль черпает фактические сведения и в отдельных случаях — даже точки зрения из чужих литературных источников; и надо ему отдать справедливость: он выбирает всегда достаточно авторитетные, хотя и имеет досадное обыкновение не называть их по именам.

Здесь, собственно, и начинается творческая работа Стендаля: он выбрасывает целые страницы, перегруженные учеными латинскими цитатами, утомительными параллелями и цветистыми метафорами; он придает изложению сухой и элегантный стиль; попутно он щедро сыплет восторженными фразами по адресу своих кумиров — Моцарта, Перголези, Чимарозы, Шекспира, итальянских живописцев Ренессанса... Он виртуозно владеет техникой экскурсов и отступлений: то он предлагает сопровождать исполнение симфонии декоративными эффектами, то сравнивает музыкальное восприятие немца, итальянца и венца, с особой любовью задерживаясь на «географии музыкальной чувствительности». Каждое из «писем», образующих в совокупности жизнеописание Гай-

<sup>1</sup> Quérard. *Supercheries littéraires dévolées*. Paris, 1859.

<sup>2</sup> «Анри Брюлар». *Собр. соч. Стендаля*, т. VI, стр. 228.

дна, становится увлекательным музыкальным фельетоном.<sup>1</sup> Все это придает глубоко личный характер музыкальным биографиям Стендаля, даже там, где — как в жизнеописании Гайдна и первой части биографии Моцарта — он широко пользуется методами «заимствования» и компиляции. И, разумеется, это обаяние персональной манеры неизмеримо усиливается, когда Стендаль начинает говорить «своим голосом», отбрасывая ученые первоисточники: во втором письме о Моцарте, в ряде глав книги о Россини. . .

### 3

Подобно Гёте, Стендаль в своих музыкальных пристрастиях ориентировался на XVIII век. Он любил Моцарта и гедонистическую культуру итальянской оперы. Французскую музыку он ценил невысоко («Французы, на мой взгляд, отличаются явным отсутствием таланта к музыке. . .») «. . . Я никогда не встречал красивой мелодии, сочиненной французом. . .»), строгому классицизму Глюка предпочитал сладкозвучного Пиччини, разделял вместе с Наполеоном влечение к Паэру и Паэзиелло, которые обоим казались много привлекательнее серьезной музыки времен Первой империи — Керубини, Лесюэра, Спонтини. . .

Стендаль проходит равнодушно мимо грандиозных музыкальных празднеств Революции: Госсек, Мегюль его несколько не затрагивают: даже в «Марсельезе» Руже де Лилия, которая ассоциативно связана с его политическими симпатиями, он находит известную «грубость», подобающую народной песне, то есть такой, которая должна нравиться всем.<sup>2</sup>

Величайшего музыкального современника и друга французской революции — Бетховена — он, по-видимому, знает только по имени. В «Жизнеописании Гайдна», правда, упоминается, что Бетховен «нагромождал ноты и идеи» и «стремился к большому количеству и причудливости модуляций», вследствие чего его «ученые и полные изысканности симфонии не производили никакого впечатления». Но, во-первых, этот пассаж целиком списан с Карпани, а во-вторых, яв-

<sup>1</sup> Кстати, Стендаль — постоянный читатель «отца театрального фельетона» Жоффруа — умного и ядовитого драматического критика эпохи Первой империи (см. «Воспоминания эгоиста», стр. 352).

<sup>2</sup> «Апри Брюлар». стр. 229.

ляется ходячим общим местом, которым в начале 10-х годов прошлого столетия обычно характеризовали Бетховена за пределами Вены. Впрочем, есть все основания предположить, что при более близком знакомстве титанизм Бетховена, его подлинно демократический пафос, его могучие взлеты и несокрушимый оптимизм произвели бы на Стендаля столь же отпугивающее впечатление, что и на Гёте. К тому же он — убежденный почитатель вокальной музыки в традициях придворного театра и салона, и инструментальный симфонизм ему глубоко чужд.

По-видимому, Стендаль так и не узнал ни Шуберта, ни Вебера, ни гениального французского симфониста-новатора Гектора Берлиоза, вплотную подошедшего к проблеме перевода Шекспира, Гёте и Байрона на язык инструментальной музыки. И не удивительно, что музыканты-новаторы 30-х годов относятся к музыкально-литературным сочинениям Стендаля с их подчеркнута архаизирующими симпатиями отрицательно: Берлиоз в своих мемуарах рассерженно упоминает о каком-то консуле из Чивита-Веккии, фамилию которого он никак не может назвать правильно и который в «Жизни Россини» написал о музыке «самые возмутительные глупости», воображая, что он «понимает толк в этом искусстве».<sup>1</sup>

Берлиоз, всю жизнь воевавший с реликтами феодально-дворянской эстетики, ненавидевший гедонистический принцип в музыке и называвший Россини «паяцем», а итальянскую оперу — с ее самодовлеющим культивированием чувственной вокальной линии — не иначе, как «проституткой», разумеется, не мог разделять восторгов Стендаля по адресу Пиччини, Паэзиелло или Россини, ибо Россини воспринимался Берлиозом, а позже Листом и Вагнером как живой наследник гедонистической культуры XVIII века и типичский композитор эпохи Реставрации. Словом, с передовыми музыкантами послебетховенского поколения Стендаль в своих оценках резко разошелся.

И тем не менее было бы величайшей ошибкой представить Стендаля чем-то вроде академиста-рутинера, уныло полемизирующего с новаторами. Стендаль — просвещенный дилетант с болезненно чутким музыкальным восприятием, втайне считающий себя несостоявшимся композитором и страстно влюбленный в Чимарозу и тогда далеко еще

---

<sup>1</sup> «Мемуары» Берлиоза, примечание к главе 36.

не признанного Моцарта. О Моцарте он говорит восторженно и по любому поводу — пишет ли он о Гайдне, о Россини или о самом себе. Моцарт для него высшая музыкальная инстанция, «Лафонтен в музыке» (а Лафонтена Стендаль почитает величайшим французским писателем). Правда, и здесь он порой высказывает курьезные суждения: Моцарту не хватает веселости; поэтому в опере-буффа он слабее Галуппи, или Гульельми, или Сарти. Единственная веселая ария, им сочиненная. «Non più andrai» из «Свадьбы Фигаро»;<sup>1</sup> пожалуй, для комедии Бомарше лучше подошли бы Паэзиелло или Чимароза. Зато Стендаль находит в моцартовской партитуре «великолепное смешение остроумия и меланхолии», равного которому нет в музыке; это — «чистый шедевр нежности и меланхолии, совершенно свободный от докучной примеси величественного и трагического» (качества, которые в музыке Стендаль расценивает крайне низко). В «Дон-Жуане», музыке «без всякого фальшивого величия, без всякой напыщенности», Моцарт — по мнению Стендаля — приближается к Шекспиру. Стендаль восхищен и другими операми Моцарта — «Идоменею», «Волшебной флейтой», в которой он очень тонко характеризует знаменитую арию негра Моностагоса, при свете луны пытающегося украдкой поцеловать уснувшую дочь царицы ночи — Памину; и лишь для сюжета «Cosi fan tutte» он предпочел бы Чимарозу: таланту Моцарта не свойственно «шутить с любовью».

В оценке Моцарта Стендаль не ограничивается импрессионистскими замечаниями: в «Жизнеописании Россини» он посвящает одну из первых глав разбору моцартовского стиля. Он указывает, что, хотя «искусство гармонии будет совершенствоваться до пределов возможного, — всегда будут с удивлением отмечать, что Моцарт дошел до конца всех путей». В «Анри Брюларе» Стендаль говорит о «страшной новизне мелодии» Моцарта.

Конечно, Стендаль не мог понять все значение Моцарта как музыкального «буревестника революции» (термин принадлежит лучшему из современных исследователей Моцарта — Герману Аберту). Но великая заслуга Стендаля перед европейской музыкальной мыслью заключается уже в том, что он первый в XIX веке вышел за пределы стандартного понимания Моцарта как жеманного и безоблачно веселого

---

<sup>1</sup> Ария Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый».

композитора рококо, что он первый указал на романтические черты у Моцарта, его меланхолию, даже своеобразное «вертеррианство», на его демоническую страстность, на его порывистый драматизм, роднящий его с необузданными гениями «бури и натиска»; на шекспировскую мощь его «Дон-Жуана», на просветленную мудрость «Волшебной флейты», наконец, на его глубокое музыкальное новаторство.

В этом отношении Стендаль неизмеримо прозорливее Берлиоза и его романтических соратников: те наивно полагали, что Моцарт «преодолен» Бетховеном, что между Моцартом и Бетховеном существует та же пропасть, что и между Фрагонаром и Делакруа. Стендаль же великолепно ощутил Моцарта, живого для последующих поколений, гениального предшественника романтической музыки. Это одно обеспечивает почетное место музыкальным книгам Стендаля: с них начинается поворот к «живому Моцарту».

Не забудем, что Стендаль пишет о Моцарте, когда в романских странах даже легендарная репутация его еще не установилась. В Италии оперные инструменталисты тщетно бьются две недели, чтобы разучить эпизод с тремя оркестрами в сцене пира в «Дон-Жуане»; это прославленное место представляет для них непреодолимые трудности чисто симфонического порядка; в конце концов пришлось объявить его неисполнимым!.. В Париже в 1801 году «Волшебная флейта» идет в изуродованном до неузнаваемости виде — под интригующим названием «Таинства Изиды». В газетных рецензиях Моцарт трактовался как непонятный музыкант, в своей загадочности не уступающий Гераклиту Темному. На этом фоне заслуга Стендаля, оценившего и восторженно пропагандировавшего Моцарта, становится еще более рельефной.

#### 4

Из других героев музыкальных биографий Стендаля следует остановиться на Джоаккино Россини.

Теперь, когда от богатейшего музыкального театра этого «лебедя из Пезаро» в репертуаре сохранились всего лишь «Севильский цирюльник» да «Вильгельм Телль», трудно вообразить ту огромную всемирную славу, которой наслаждался Россини в 20-е годы прошлого века.

«После смерти Наполеона нашелся человек, о котором все время говорят в Москве, как и в Неаполе, в Лондоне, как и в Вене, в Париже, как и в Калькутте. Слава этого человека

ограничена только пределами цивилизации, а ему всего лишь тридцать два года». Этими торжественными словами начинает Стендаль жизнеописание Россини.

Россини увлекалось не только светское общество эпохи Реставрации. Он был кумиром многих выдающихся умов эпохи. В 1819 году на литературном рынке появилась книга, которой суждено было получить громкую славу лишь тридцать с лишним лет спустя. Третья часть этой книги, носившей название «Мир как воля и представление» и принадлежавшей перу Артура Шопенгауэра, была посвящена метафизике музыки. Однако не многие знают, что учение Шопенгауэра о музыке как выражении мировой воли, как голосе глубочайшей сущности мира, было создано под влиянием непосредственного увлечения музыкой Россини и что в основе пессимистической концепции, обычно ассоциируемой с эротическими томлениями вагнеровского «Тристана», лежала колоратура Розины или веселая каватина Фигаро!..

Верный себе, Стендаль не возводит никаких метафизических построений. Так, парадоксально открыв в самых что ни на есть итальянских операх Россини «Зельмире» и «Семирамиде» — элементы «германизма», он без колебаний уверяет, что «Россини скоро станет более немцем, нежели Бетховен». Для Стендаля Россини — это современность. Музыка его — в самом существе «романтическая» и отвечает потребности наших дней. При этом Стендаль еще не может предугадать появление «Вильгельма Телля» (1829), произведения, которое вместе с «Фенеллой» («Немой из Портичи») Обера и «Робертом-дьяволом» Мейербера действительно сыграло в оперном театре роль, аналогичную роли «Генриха III» Дюма-отца или «Эрнани» Гюго в романтической драме. Так или иначе, автор «Расина и Шекспира» относит Россини к сонму «шекспиризирующих»;<sup>1</sup> зато в лагерь Расина на основании достаточно поверхностных признаков попадает Глюк! Стендаль — единственный француз этого времени, осмеливающийся заявить — правда с известным реверансом — об антипатии к Глюку. В конце века к мнению Стендаля присоединился — впрочем из несколько иных соображений — Клод Дебюсси.

<sup>1</sup> В этом отношении потрясающее воздействие на современников производил последний акт «Отелло» с песней гондольера на слова Данте «Nessun maggior dolore», с романсом об иве в исполнении Пасты, Зонтаг и особенно Малибран, увековеченной в знаменитых стансах Альфреда де Мюссе.

Итак, литературным эквивалентом Россини, по мнению Стендаля, является романтизм, политическим — империя Наполеона. Разбирая воинственный дуэт из «Танкреда», он пишет: вот «современная честь во всей своей чистоте, которую ни один итальянский композитор не подумал бы изобразить до Арколе и Лоди. Это первые имена, которые были произнесены у колыбели Россини; эти великие названия принадлежат 1796 году; Россини было пять лет, и он мог видеть, как через Пезаро проходили эти бессмертные полубригады 1796 года».

Так рассуждал Стендаль, чутко вслушиваясь в геронкоромантические мотивы иных опер Россини. Не зная симфоний Бетховена, будучи почти незнаком с операми французской революции и Первой империи — Керубини, Госсекса, Мегюля, Лесюэра, Спонтини, оказавшими бесспорное влияние на автора «Вильгельма Телля», он, естественно, остановил свой выбор на Россини, как выразителе идей наполеоновского времени.

Но не так думало последующее поколение. Гейне, например, в девятом из «Писем о французской сцене» проводит следующую политическую параллель между Россини и Мейербером: музыку Россини прежде всего характеризует мелодия, которая служит для выражения изолированного (индивидуального) ощущения; музыка Мейербера более социальна, нежели индивидуальна; современники июльской революции слышат в ее звуках свои устремления, свою внешнюю и внутреннюю борьбу, свои страсти и надежды. Россини — типичный композитор Реставрации, услаждающий блазированную публику; живи он во времена якобинцев — Робеспьер обвинил бы его мелодии в антипатриотизме и модерантизме; живи он в эпоху Империи — Наполеон не назначил бы его даже капельмейстером в один из полков великой армии, и т. д. Историческая истина оказалась скорее на стороне Гейне, нежели Стендаля; одно из доказательств тому — поразительный факт — после падения Бурбонов в 1830 году тридцативосьмилетний Россини выпустил перо из рук и до самой смерти в 1868 году — еще тридцать восемь лет упорно молчал, не написав ни одного опуса (если исключить «Stabat Mater», 1832, переработанную в 1841 году, и несколько малоизвестных церковных сочинений).

Фактическая сторона стендалевского «Жизнеописания Россини» — как и следовало ожидать — изобилует ошибками и неточностями: вылавливанием их в свое время занимался

французский биограф Россини, известный историк музыкального театра Пужен. Стендаль путает даты, рассказывает о постановках опер Россини в городах, где они никогда не шли или ставились много позже, повторяет ходячие анекдоты и театральные сплетни и т. п. Все это он делает с обычным мастерством рассказчика, необычайно живо и увлекательно: сообщаются тысячи курьезных деталей об импресарио и музыкантах, о кастратах и примадоннах, о театральные нравах, о причудах самого маэстро, о технике сочинения либретто и т. д. Не удивительно, что книга о Россини, элегантно комбинирующая почерпнутое из третьих рук музыковедение со стилистически отточенным фельетоном, нашла многочисленных читателей и сыграла роль в истории распространения Россини во Франции.

## 5

Остается сказать несколько слов о работах Стендаля о Гайдне и Метастазиио.

Гайдн не принадлежал и не мог принадлежать к числу интимных привязанностей Стендаля. Гайдн был по преимуществу инструменталистом — Стендаль любил вокальную музыку. Гайдн органически принадлежал венской музыкальной культуре с ее народной песенностью, демократическими лендлерами, уличной музыкой и своеобразным юмором — Стендаль предпочитал более утонченных итальянцев с их аристократическим эпикурейством. Поэтому, не внося в характеристику Гайдна персональных нот, он предпочел «добросовестно» изложить сведущего Карпани. Таким образом, для Франции книга о Гайдне имела значение хорошо документированной информации; в этом отношении она была много выше тех заметок о Гайдне Фрамери и Ле Бретона,<sup>1</sup> которые до Стендаля были во Франции единственным источником знаний о великом австрийском композиторе. Тут ее бесспорная заслуга.

Сложнее обстоит дело с Метастазиио, величайшим либреттистом, точнее — музыкальным драматургом XVIII века. Все известные композиторы того времени считали своим долгом перелгать его на музыку. Мелодичность его

<sup>1</sup> Framery. Notice sur Joseph Haydn, associé étranger de l'Institut de France. Paris, Barba, 1810; Le Breton. Notice historique sur Joseph Haydn. Paris, 1810.

версификации казалась современникам волшебной. Никогда в истории оперы либреттист не имел столь громкой литературной репутации.

Эта репутация была вполне заслуженной. Метастазιο великолепно знал то, что мы сейчас назвали бы «спецификой музыкальной драматургии», знал вокальную структуру стиха, его фонетику, знал досконально ресурсы итальянского певца, а главное — блестяще умел компоновать музыкальную драму. И если ныне он забыт, то лишь потому, что с театральных подмостков давно сошли композиторы, работавшие с Метастазιο и некогда гремевшие в Европе, — Гассе, Иомелли и другие.

Стендаль не жалеет похвал Метастазιο. Его стиль — по словам Стендаля — «единственный иностранный стиль, который воспроизводит очарование Лафонтена». Его «„Милосердие Тита“ или „Иосифа“ нельзя читать без слез. Его канцонетты бесподобны: даже Анакреон, даже Гораций не могут с ними соперничать. Какое счастье, что Перголези и Чимароза встретили драматурга в лице Метастазιο!

Разумеется, во многом он равен Шекспиру и Вергилию и далеко превзошел Расина».

Все это отдает восторженным преувеличением. И тем не менее главы о Метастазιο — ключ к пониманию музыкальных пристрастий Стендаля. Именно Метастазιο для него — творец идеального типа итальянской оперы, «облагораживающей наслаждение», «увлекающей нас — ради нашего счастья — далеко от реальной жизни», похожей на арабски Рафаэля. Созданная при деятельном участии Метастазιο итальянская опера погружает слушателя в некую блаженную эпикурейско-анакреонтическую атмосферу, которая позволяет позабыть обо всех земных тревоблениях. Так, после ужасов отступления из снежной России, после Березины и казацких погонь, обмороженный аудитор «великой армии» Анри Бейль (Стендаль) со слезами на глазах слушал «Милосердие Тита» в Кёнигсберге.

## 6

Конечно, эта фанатическая, одновременно — стыдливая и страстная любовь Стендаля к музыке и составляет основное и неповторимое очарование его музыкально-биографических книг. Не будем ставить ему в вину и то, что он, подобно Гёте, прошел мимо современной ему музыки, не

заметив ни Бетховена (несколько традиционных фраз и комплиментов не в счет), ни Шуберта, ни Вебера, ни начинавшего Берлиоза,<sup>1</sup> ни великих музыкантов Революции. В своих музыкальных убеждениях Стендаль — этот вдохновенный ученик Гельвеция, Кабаниса и Дестю де Траси — был типичным гедонистом и сенсуалистом. Музыка для него — один из наиболее верных и скорых путей той «погони за счастьем», которую Стендаль провозгласил единственным жизненным стимулом для себя и своих литературных героев. Он слишком связан с салонно-театральной культурой XVIII века, с ее вокальными мелодиями, камерным инструментализмом: титанический пафос, философские раздумья, романтическая необузданность, нарушения классической формы у Бетховена и в послебетховенской музыке были ему абсолютно чужды. Если он не полемизирует с Бетховеном, то только потому, что личным опытом не знаком с его творчеством. Ему принципиально чужда самая возможность музыки, адресованной миллионам, требующей сопереживания громадного слушательского коллектива, объединяющегося в экстатическом исповедании всеобщего братства: гениальная утопия бетховенской Девятой симфонии, синтезирующей музыкально-философский опыт французской революции, показалась бы ему монстром. Он гутирует музыку наедине, в лучшем случае — в обществе избранного друга. Музыка для Стендаля — слишком интимное дело: она неразрывно связана с любовью, с многочисленными увлечениями и разочарованиями, с переживаниями молчаливого счастья и невысказанных страданий и обид, со всей «подпольной чувствительностью» Анри Брюлара. Вот почему он тяготеет к интимной камерно-театральной музыке XVIII века. Он слышит в ней не академическую стилизацию, не затянутое в корсет рококо, но живой нерв. Он становится последним рыцарем и бардом итальянской комической оперы — Перголези, Паизиелло, Чимарозы, Пиччини.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Последний упрек может быть отнесен только к автобиографическим сочинениям Стендаля. В годы написания «Жизни Россини» Берлиоз еще ничего не сочинил.

<sup>2</sup> Разумеется, пристрастие Стендаля к итальянской опере коренится в общем влечении его к культуре Италии, которая со времени итальянских походов Бонапарта стала для него своего рода «обетованной страной». В симпатиях Стендаля к Италии противоречиво перемешиваются его левые политические убеждения (элементы якобинства, связи с карбонариями, ненависть к меттернихов-

С исключительной психологической прозорливостью он расшифровывает Моцарта: там, где современники видят лишь безмятежную улыбку, он слышит целый мир, в драматическом многообразии не уступающий шекспировскому. Этот наивный и утонченный, нервный, порывистый, меланхолический, задумчивый, то ослепительно жизнерадостный, то глубоко страдающий Моцарт является лучшим музыкальным «открытием» Стендаля: он связует Чимарозу и Бетховена, век восемнадцатый с веком девятнадцатым. И сейчас, пристально всматриваясь в XVIII век — колыбель европейского оперного симфонического наследия — мы начинаем лучше понимать правоту иных утверждений Стендаля, «обожавшего Чимарозу, Моцарта и Шекспира».

---

скому режиму и Священному союзу) и художественный индивидуализм, тяготеющий к реакционной гедонистической эстетике аристократии XVIII в. Эту действительность «итальянской темы» в творчестве Стендаля можно проследить и в других сочинениях, посвященных Италии: «Риме, Неаполе и Флоренции» (1817), «Истории живописи в Италии» (1817), «Прогулках по Риму» (1829), итальянских хрониках и т. д. Много интересных параллелей к музыкальным воззрениям Стендаля, к его звуковой восприимчивости и чувствительности — в особенности применительно к тезису «хорошая музыка есть не что иное, как наша эмоция» — можно найти в знаменитом трактате «О любви» (1822).

## ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Литературное наследие выдающегося советского музыковеда профессора И. И. Соллертинского значительно: оно содержит около 300 названий — газетных и журнальных статей, популярных очерков, брошюр и исследований.<sup>1</sup> В них охвачен широчайший круг явлений музыкальной культуры прошлого и современности. Блестящая литературная одаренность исследователя, владеющего замечательным даром живого и простого изложения, разносторонняя эрудиция не только по самым различным вопросам истории музыки, но и глубокая и обширная осведомленность в других областях гуманитарных знаний — общественных науках, истории культуры, литературы, философии, эстетики и т. п., — поразительное умение подчинить это богатство знаний определенной идейной задаче при рельефной обрисовке художественных явлений в их связи с окружающей культурно-исторической действительностью, своеобразие и меткость литературно-образной передачи содержания музыки — все это неоспоримые достоинства работ Соллертинского.

Однако значение их в советской музыкальной науке и критике не равноценно.

Смелый, талантливый исследователь и публицист — эти две стороны искусствоведческой деятельности были у него нераздельны, — И. И. Соллертинский прошел большой и сложный путь идейной эволюции, что бесспорно сказалось на его работах, приводило порой к неверным, ошибочным утверждениям. Подобные заблуждения, хотя и в меньшей мере, коснулись и трудов по зарубежной музыкальной культуре, публикуемых в настоящем издании.

Редактор пересмотрел все богатейшее литературно-музыкальное наследие Соллертинского и отобрал те работы, содержание которых не утратило своей актуальности. Тем не менее, если бы

---

<sup>1</sup> Краткий хронологический указатель работ, составленный О. Гейниной, публикуется в одновременно выходящем с этим томом сборнике критических статей И. И. Соллертинского. Полный список его работ за годы 1927—1943 хранится в библиотеке Ленинградской филармонии.

автор лично принимал участие в подготовке этого тома к печати, он, вероятно, дал бы новую редакцию ранее написанному, внес бы в текст исправления и дополнения, так как в публикуемых очерках имеются теоретические положения, которые могут вызвать возражения. Редактор, однако, не считал необходимым ни полемизировать с покойным автором на страницах этой книги, ни — тем более — исправлять его, сглаживать имеющиеся противоречия.

К числу таких наиболее существенных вопросов относятся следующие.

В ряде работ явно ощущается недооценка героико-патриотической тематики в операх как Россини, так и прямых предшественников Верди — в противовес этому односторонне подчеркивается роль гедонистически-развлекательного начала в их творчестве;<sup>1</sup> недооценивается также значение национальной венгерской струи в творчестве Листа; противоречива оценка Вагнера — наряду с работами, в которых дается высокое признание его идейно-художественных достижений, — в других очерках находим излишнюю остроту в критике особенностей вагнеровской оперной драматургии; автор выдвигает важный тезис о наличии двух направлений романтизма в зарубежном искусстве — прогрессивного и реакционного, — но не развивает это положение, не кладет его в основу изучения как романтического стиля в целом, так и музыки отдельных композиторов-романтиков; дискуссионной, хотя и свежей, интересной по теоретической постановке вопроса, представляется даваемая автором классификация исторических типов симфонической драматургии, и более чем спорны его соображения о программном симфонизме или упорно проводимые им параллели между образно-эмоциональным содержанием симфоний Малера и Чайковского, равно как и вообще характеристика творчества последнего в целом,<sup>2</sup> и т. д.

Особо отметим, что, увлекаясь избранным «героем» монографии — личностью творца или его произведением, — Соллертинский в некоторых случаях поэмически заостряет свою мысль. В результате появляются преувеличенные общие оценки идейно-художественного значения творческого наследия ряда зарубежных композиторов — в первую очередь Оффенбаха, Брукнера, Малера. Встречаются и частные замечания аналогичного свойства. Например, очерк, посвященный «Моряку-скитальцу» Вагнера, заключается утверждением, будто с этой оперы начинается новый период в истории мирового музыкального театра (см. стр. 205 настоящей книги), тогда как на деле «Моряк-скиталец» открывает новый, зрелый период лишь в творчестве самого Вагнера.

Примеры подобных полемических заострений, спорных или даже ошибочных высказываний нетрудно умножить. Но указанные недостатки не могут заслонить главного — работы Соллертинского будят мысль, толкают на размышления, в них затронут значительный круг актуальных историко-теоретических вопросов — их ярко талантливая и страстно убежденная разработка двигает вперед советскую музыкальную науку и практику.

<sup>1</sup> Например, Россини назван «типичным композитором эпохи Реставрации», проповедником «аристократического эпикуреизма».

<sup>2</sup> Так, И. И. Соллертинский усматривает в ряде произведений Чайковского (в «Ромео», «Буре» и др.) наличие фаталистической концепции, воздействие идеалистической эстетики, романтико-пессимистические черты.

Оставляя неизменными перечисленные, как и некоторые другие спорные моменты, редактор все же решился исключить из книги устаревшие формулировки (ведь публикуемые работы писались в основном в 30-х годах!), изъятие которых не нарушает последовательности изложения. Появление таких устаревших формулировок в трудах Соллертинского является следствием не индивидуальных его ошибок, но результатом общего недостаточного идейно-теоретического уровня советского музыковедения тех лет.

Сделаны сокращения и другого рода. Дело в том, что эти работы писались в разные сроки и по заказу различных издательств. Печатая близкие по теме очерки, Соллертинский допускал порой повторы. Сводя воедино, согласовывая их текст в настоящем издании, редактор был вынужден сделать соответствующие купюры, дабы избежать ненужных повторений. Причем предполагается, что читатель знакомится с содержанием тома в том порядке, как помещены в нем работы — поэтому в предшествующих очерках эти места сохранялись, а из последующих изымались. Из указанного правила делались исключения, когда определенное положение было важнее сохранить в контексте последующего, а не предшествующего очерка<sup>1</sup>.

Наконец, внесены редакционные изменения на основе тех карандашных авторских помет (так наз. маргиналии), которые редактор обнаружил на полях книг, брошюр и статей, сохранившихся в архиве И. И. Соллертинского. К сожалению, таких помет относительно немного. Они содержатся в более ранних работах покойного автора, что не удивительно, так как именно эти работы (например, о Малере или Берлиозе) более, чем последующие, отмечены печатью вульгарного социологизма. Вероятно, Соллертинский готовил их к переизданию и отмечал для себя некоторые выражения или фразы, требовавшие новой редакции. Редактор не мог пройти мимо этих поправок.

Все перечисленные сокращения и изменения не оговорены в тексте книги. В примечаниях лишь указывается, публикуется ли материал с незначительными или более существенными сокращениями.

Последнее замечание касается порядка следования очерков. Редактор не придерживается хронологии их опубликования (сведения о первоисточниках текста даны в примечаниях). В интересах читателя представляется более целесообразной тематическая компоновка материала. Монографии, посвященные композитору или отдельным его произведениям, публикуются в исторической последовательности тем, которая охватывает значительный период развития зарубежной музыки от Глюка до Малера. Далее помещены работы теоретического плана. Там заключается очерками, в которых рассматриваются вопросы взаимодействия литературы и музыки.

---

<sup>1</sup> Например, и в лекции о романтизме, и в лекции о «Кольце Нибелунга» Вагнера философская система Шопенгауэра охарактеризована в аналогичных выражениях. Однако редактору представлялось более целесообразным сохранить эту характеристику в лекции о Вагнере, почему из предшествующего очерка было исключено все, что касалось Шопенгауэра.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Кристоф-Виллибальд Глюк.* Печатается по изданию Ленинградского отд. Музгиза, 1937.

*«Волшебная флейта» Моцарта.* Печатается по изданию Ленинградской филармонии, 1938.

*«Фиделмо» Бетховена.* Печатается по изданию Ленинградской филармонии, 1940.

*Романтизм, его общая и музыкальная эстетика.* Стенограмма лекции, прочитанной 9 октября 1937 года. Подготовлена к печати редактором. Опубликовано в книге: И. И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. «Искусство», Л.—М., 1946.

*Джакомо Мейербер.* Печатается с незначительными сокращениями по изданию Ленинградской филармонии, 1936. Текст сверен с первой публикацией в книге: «Гугеноты». Музыка Дж. Мейербера. Сборник статей. Изд. Гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, Л., 1935.

*Гектор Берлиоз.* Печатается с сокращениями по изданию Ленинградской филармонии, 1935. Первая публикация в более кратком изложении: И. Соллертинский. Гектор Берлиоз. Гос. муз. издательство, М., 1932.

*«Моряк-скиталец» Вагнера.* Печатается по изданию Ленинградской филармонии, 1934.

*О «Кольце Нибелунга» Вагнера.* Стенограмма лекции, прочитанной 31 марта 1938 г. Текст сверен с стенограммой аналогичной лекции от 8 марта 1937 г. Подготовлена к печати редактором. Публикуется впервые.

*Джузеппе Верди.* Печатается с незначительными сокращениями по книге: И. И. Соллертинский. «Риголетто». Музыка Дж. Верди. Изд. Гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, Л., 1936. Текст сверен с публикацией лекции И. И. Соллертинского о Дж. Верди, прочитанной 17 апреля 1933 г. в ленинградском Доме ученых им. А. М. Горького.

*Жак Оффенбах.* Печатается с незначительными сокращениями по изданию Гос. акад. Малого оперного театра, Л., 1933. Редактором добавлен список основных оперетт и комических опер Оффенбаха, составленный по ряду справочных изданий.

*«Кармен» Бизе.* Печатается по книге: И. Соллертинский. «Кармен». Опера Жоржа Бизе. «Искусство», Л.—М., 1937.

*Симфонии Брамса.* Печатается с сокращениями сводная редакция трех брошюр, изданных Ленинградской филармонией: «Вторая симфония Брамса», 1936; «Четвертая симфония Брамса», 1940; «Третья симфония Брамса», 1941.

*Седьмая симфония Брукнера.* Печатается по изданию Ленинградской филармонии, 1940.

*Симфонии Малера.* Печатаются отрывки из книги: И. Соллертинский. Густав Малер. Музгиз, Л., 1932.

*Исторические типы симфонической драматургии.* В статье изложены положения, высказанные автором в первом разделе его доклада на пленуме Оргкомитета Союза советских композиторов СССР в Ленинграде в мае 1941 г. Статья подготовлена к печати автором. Опубликовано в книге: И. И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. «Искусство», Л.—М., 1946.

*Заметки о комической опере.* Печатается с незначительными сокращениями по книге: «Помпадуры». Музыка А. Ф. Пащенко. Сборник статей. Изд. гос. акад. Малого оперного театра, Л., 1939.

*Шекспир и мировая музыка.* Печатается с сокращениями по книге: «Шекспир. 1564—1939». Сборник статей. «Искусство», Л.—М., 1939. Очерк представляет собой обработанную автором стенограмму доклада, прочитанного 25 апреля 1939 г.

*Стендаль и музыка.* Печатается с сокращениями по журналу «Советская музыка», 1935, № 12. Текст сверен и частично дополнен по вступительной статье И. И. Соллертинского к X тому собр. соч. Стендаля. Изд. «Худ. литература», Л., 1936.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Д. Шостакович. И. И. Соллертинский</i> . . . . .	3
Кристоф-Виллибальд Глюк . . . . .	12
«Волшебная флейта» Моцарта . . . . .	54
«Фиделио» Бетховена . . . . .	70
Романтизм, его общая и музыкальная эстетика .	90
Джакомо Мейербер . . . . .	113
Гектор Берлиоз . . . . .	134
«Моряк-скиталец» Вагнера . . . . .	196
О «Кольце Нибелунга» Вагнера . . . . .	205
Джузеппе Верди . . . . .	223
Жак Оффенбах . . . . .	236
«Кармен» Бизе . . . . .	262
Симфонии Брамса . . . . .	276
Седьмая симфония Брукнера . . . . .	300
Симфонии Малера . . . . .	316
Исторические типы симфонической драматургии	335
Заметки о комической опере . . . . .	347
Шекспир и мировая музыка . . . . .	357
Стендаль и музыка . . . . .	374
От редактора-составителя . . . . .	389
Примечания . . . . .	392

*Иван Иванович Соллертинский*

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ**

Редактор *И. В. Голубовский*

Художник *Б. В. Воронцовский*  
Худож. редактор *Л. И. Рожков*  
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*  
Корректор *Н. К. Яковлева*

Сдано в набор 29/XII—1962 г.  
Подписано к печати 4/IV 1963 г.  
М-21300. Формат бумаги  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. л. 12,375. Печ. л.  
24,75 (20,3). Уч. изд. л. 22,415+  
+1 вкл.=22,447. Тираж 3000 экз.  
Заказ № 5. Цена 1 р. 28 к.

**Музгиз**

**Ленинградское отделение  
Ленинград, Невский пр., 28**

**Типография № 4 Ленсовнархоза,  
Ленинград, Социалистическая, 14.**