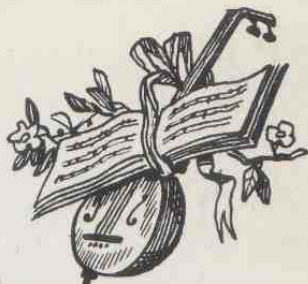


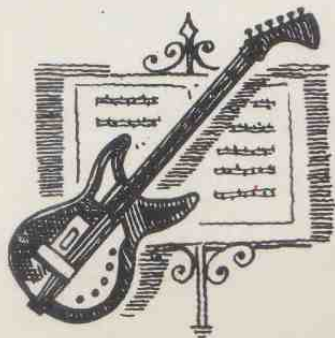
Л. МАРХАСЁВ



любимые
и
другие



Л



Л. МАРХАСЁВ

ЛЮБИМЫЕ



ДРУГИЕ

**ПЕСТРАЯ КНИГА
О МУЗЫКЕ**

Оформление и рисунки
АНДРЕЯ ХАРШАКА

ЛЕНИНГРАД «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1978

Научно-художественная книга

Мархасёв Л. С.

М 29 Любимые и другие. Научно-художественная
книга. Рис. А. Харшака. Л., «Дет. лит.», 1978. —
224 с., ил.

Книга приоткрывает перед читателем всю многосложность и пестроту музыкального мира наших дней, рассказывает о великих композиторах прошлого и музыкантах современности.

78

70803—147
М—————400—78
М101(03)—78

© Издательство «Детская литература», 1978 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

О музыке написано много книг, самых разных: специальных и популярных, научных монографий и романов о жизни великих композиторов.

И все же о музыке пишутся все новые и новые книги, потому что каждое поколение открывает для себя заново творения великих мастеров прошлого и создает свою современную музыку.

Музыкальный мир нашего современника многосложен, пестр, калейдоскопичен.

Книга, которую вы прочтете, приоткроеет вам эту многосложность и пестроту. Автор писал ее, как бы советуясь с вами. Большинство глав и главок продиктованы ответами старших школьников на вопросы социологических анкет о любимых композиторах и популярных у юношества музыкальных жанрах. Цитаты из писем ребят являются своеобразными «эпиграфами» к разделам и главам. Эти цитаты типичны для музыкальных интересов ребят, их пожеланий, убеждений, заблуждений. Таким образом, «ведущим» этой книги, помимо автора, стал еще и ваш «коллективный голос».

Самое существенное в книге — главы о великих композиторах прошлого и музыкантах современности. За что их любят одни? Почему не понимают другие? Чем современны классики, и почему такие наши современники, как Дмитрий Шостакович, еще при жизни становятся классиками? Об этом рассказывают страницы, посвященные жизни композиторов и истории великих произведений классической музыки.

Но книга любопытна и необычна не только этими основательно, достоверно и художественно интересно написанными главами. Вы найдете здесь и «Заметки на полях», и «Личные впечатления», и короткие истории, и маленькие фельетоны. В них как раз и сделана попытка отразить

калейдоскопичность нашего музыкального мира с его Великим и суетным, Вечным и быстропроходящей модой.

Охват книги велик: от Баха до супермодернистов XX века, от «Реквиема» Моцарта до рок-опер и поп-ансамблей...

Автор любит музыку, умеет ее слышать, как современный человек, и умеет писать о ней, как внимательный, заинтересованный слушатель. А это путь заинтересовать музыкой и вас.

Быть может, прочитав эту книгу, вы не только послушаете — и не раз! — то, о чем пишет автор, но обратитесь к новым музыкальным произведениям и новым книгам о музыке.

Мур. Бетховен

КТО ТАКИЕ «ЛЮБИМЫЕ» И КТО ТАКИЕ «ДРУГИЕ»



Что бы вы ответили на вопросы социологической анкеты: «Назовите ваших любимых композиторов» или «Перечислите ваши любимые музыкальные произведения»?

Непросто ответить, правда? Когда однажды иностранный журналист спросил композитора Дмитрия Шостаковича, какие шесть любимых пластинок взял бы он с собой на необитаемый остров, Шостакович лишь смущенно пожал плечами. . .

Вы бываете решительнее в своих ответах. И тогда в «любимые» попадают сочинители модных танцев и песен, которые сегодня часто звучат по радио и телевидению в исполнении популярных артистов. В этом, конечно, нет ничего страшного. Композитор Дмитрий Кабалевский на конференции Международного общества по музыкальному воспитанию говорил: «. . . интерес подростков и молодежи к легкой развлекательной, особенно танцевальной музыке — явление само по себе столь естественное, что делать из него проблему равносильно тому, чтобы превращать в проблему саму молодость». Проблема возникает тогда, подчеркнул Д. Б. Кабалевский, когда, «искусственно раздувая и эксплуатируя это стремление, превращают его в основную и даже единственную эстетическую потребность. . . Увлечь можно лишь глубокими мыслями и глубокими чувствами. Развлечь можно чем угодно, любым пустячком, лишь бы он занятно был сделан и «щекотал нервы». Подлинное глубокое искусство неподвластно веяниям моды, оно способно жить века, обогащая духовный мир человечества и не проявляя признаков старения, как живут великие творения Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского».

А если Бах, Моцарт, Бетховен, Чайковский так всю вашу жизнь и не попадут в «любимые», останутся в «других»? И вы не узнаете, что пропустили, мимо чего прошли? Ведь так легко заблудиться в лабиринтах музыкального мира наших дней.

«Слишком много музыки!» Музыка на улице, в кафе, на вокзале, на танцплощадке, в кино, в парке, в поезде, на пароходах, в самолетах... Музыка окружает как воздух, проливается как ливень, грохочет как гром, окутывает как туман.

Никогда еще мир музыки не был так многолик и многозвучен. Все звучит: клавесин, орган, рояль, гитара, электронный синтезатор; струнное трио, большой симфонический оркестр, джаз-диксиленд, джаз-рок...

Величавые классики сталкиваются на «музыкальных перекрестках» с быстро сгорающими «поп-звездами».

Просто «музыкальный потоп», который подчас рождает своеобразную «музыкальную глухоту». Ведь слушателей музыки меньше, чем потребителей. А потреблять ее можно по-разному: как ресторанный фон, как танцевальный шум, как оглушающий «звуковой наркотик»...

Но сказано же о музыке и так: «язык души».

Великие умы человечества соперничали в хвале музыки.

Гете: «Музыка — высшее из искусств».

Стендаль: «... музыка, когда она совершенна... дает, несомненно, самое яркое счастье».

Гейне: «Музыка — последнее слово искусства».

Маяковский: «Все совдепы не сдвинут армий, если марш не дадут музыканты».

А помните знаменитое ленинское восклицание о бетховенской «Аппасионате»: «Я всегда с гордостью, может быть, наивной думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»

Это были Великие Слушатели Музыки.

Могут ли быть такие Слушатели сегодня? Можете ли стать такими Слушателями вы?

Ваш «слуховой опыт», музыка, которую вы слышите по радио и телевидению, в кино, на пластинках и т. д., больше ваших знаний о музыке. В течение одного только дня вы могли бы услышать романсы Глинки, фуги Баха, симфонию Бетховена, марши времен Петра Первого, вальсы Чайковского, сцены из оперетт Дунаевского, пьесы в исполнении джаз-оркестра Глена Миллера, записи ансамбля «Битлз»... Но «могли бы» еще не означает «услышали». А не услышали — Баха или Бетховена — потому, что не стремились услышать, мало знаете о них и пока не хотели узнать больше.

А между тем «вся музыка мира» ныне ваша.

Об этом — чтобы музыка была доступна всем — веками мечтали ее творцы. В 1896 году «Русская музыкальная газета» писала: «На последнем всероссийском съезде деятелей технического и профессионального образования был прочитан доклад о распространении музыки в народной среде... Мало отрадного было сказано. Да и как сделать музыку возможно доступной? Где достать на селе оркестровые инструменты, когда там и фортепьяно-то редко бывает под рукой...» Но в том же 1896 году уже най-

дено было средство, «как сделать музыку возможно доступной»: радио, изобретенное А. С. Поповым.

Пройдут еще многие годы, прежде чем первые тысячи, никогда не слышавшие Баха или Чайковского, соберутся на первый радиоконцерт. Пройдут десятилетия, прежде чем появятся транзисторы, величиной чуть больше школьного пенала (и в них будут все филармонии и джаз-фестивали), и войдут в быт кассетные магнитофоны (несколько кассет — и в них все симфонии Бетховена), и зазвучат стереопроекторы, «погружающие» вас в звучности всех времен, всех народов, всех жанров и стилей.

Так стоит ли намеренно обрекать себя на «музыкальную глухоту» и не замечать ничего, кроме понравившегося модного мотива?

... Когда я работал редактором радио, мне приходилось читать груды писем о музыке и музыкальных вкусах, написанных вашими сверстниками. Если бы письма могли драться, редакторский стол стал бы полем боя. Вот что написал однажды Виктор Р.: «Нигде я не встретил такого молодого человека, который бы хоть немного любил «классическую» музыку... Нужно разогнать симфонические оркестры, нужно прекратить передачи по радио и телевидению «классической» музыки». Вот какой решительный оказался Виктор Р.! Светлана Г. была не знакома с Виктором Р. Но в своем письме она, сама того не зная, ответила Виктору: «Раньше к музыке я относилась как к веселому, дающему хорошее настроение шуму (есть такой шуточный афоризм: «музыка — это самый дорогой шум»). Ведь в тишине, как в пустой комнате, тоже бывает неудобно. А если гремит радиолка — становится веселее, тем более в компании... В такую музыку даже не обязательно вдумываться и вслушиваться, ноги пританцовывают сами собой... И вдруг я услышала Грига! Он как будто спросил меня: «Правильно ли ты живешь, не напрасно ли тратишь драгоценное время, которое отпущено на короткую жизнь?» Ведь мы разбрасываемся, считаем, вся жизнь еще впереди, а потом оглянешься — и не найдешь ничего...»

Еще в XVII веке в своем «Универсальном музыкотворении» Атаназий Кирхер предостерегал: «Встречаются три категории врагов музыки: некоторые отрицают ее полностью, как нечто весьма неприятное; другие признают отдельные виды музыки, не испытывая удовольствия от остальных; третьи, не испытывая отвращения к музыке в целом, не уважают музыкантов, считают их бездельниками и стараются лишить их заработка».

Конечно, таких «гонителей классики», как Виктор Р., ничтожно мало. Куда больше ее знатоков и ценителей, для которых Бах, Моцарт, Бетховен, Чайковский — отныне и навсегда «любимые».

Но если для вас они все еще «другие», попробуйте преодолеть инерцию бездумного отношения к музыке и войти в мир Большой Музыки.

Начните слушать их музыку, а не только модные диски и пленки, которые — вы в этом убедились — через месяц уже не развлекают, нужны другие, еще более необычные. Концертные залы и филармонии открыты и

для вас. Программы радио и телевидения составляются так, чтобы величайшие виртуозы мира играли у вас дома. И все, чем века заслушивалось человечество, записано на пластинки и доступно, как хлеб и вода.

Есть немало первых «путеводителей» по «музыкальной вселенной». Один из них — эту книгу — вы только что начали читать.

Конечно, у автора, как у любого человека, есть свои пристрастия. Но если последовательно отобрать имена, попавшие в разных опросах в число «любимых», останутся на первом месте: в зарубежной музыке — Бах, Моцарт, Бетховен; в русской музыке — Глинка, Чайковский; в советской — Шостакович.

Отправимся, взяв с собой письма ваших ровесников, и к «вечным современникам» — великим композиторам прошлого, и к тем, кто живет в наши дни и создает современную музыку. К тем, кто попал в «любимые», и к тем, кто пока остался в «других».

«РАДИ ЧЕГО МУЗЫКА!»

ШКОЛА АРИСТОТЕЛЯ ОТВЕЧАЕТ

«Нелегко точно определить, в чем заключается природа музыки, ради чего следует ею заниматься — ради ли развлечения...»

Или же скорее следует думать, что музыка стоит в известном отношении к моральной добродетели и что она оказывает в данном случае такое же действие, что и гимнастика: подобно тому как гимнастика способствует до известной степени развитию физических качеств, так точно и музыка способна оказать некоторое воздействие на этическую природу (человека), развивая в нем способность правильно радоваться?»

Или — это было бы третьим вопросом, который должно поставить на разрешение — музыка включает в себе нечто такое, что служит для (надлежащего) пользования досугом и для (развития) интеллекта?

...она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи».

«РАЗНАЯ МУЗЫКА...»

Более тысячи лет назад один из великих философов Востока Абу Наср Ибн Мухаммед аль-Фараби писал в «Трактате о музыке»:

«Мы различаем три рода музыки. Музыка первого рода просто доставляет удовольствие, музыка второго рода выражает (и вызывает) страсти, музыка третьего рода возбуждает наше воображение...»

Музыкой, порождающей у нас приятные ощущения, пользуются во время отдыха; она восстанавливает наши силы. Музыку, которая пробуждает в нас страсти, исполняют, желая заставить кого-нибудь действовать под влиянием определенной страсти, или хотя бы вызвать особое душевное состояние... Музыка, возбуждающая воображение... усиливает выразительность слов...»

Музыка, обладающая всеми тремя качествами, о которых мы только что говорили, несомненно, наиболее совершенна.

Особо одаренные люди научились сочинять музыку трех родов, которые мы описали».



КАКИЕ БЫВАЮТ СЛУШАТЕЛИ

Т. Адорно во «Введении в музыкальную социологию» рассматривает восемь типов слушателей: 1) эксперт, 2) «хороший слушатель», 3) «потребитель культуры» — образованный, но равнодушный и пассивный, 4) «эмоциональный» слушатель, переживающий чувства «по поводу» музыки 5) «рессантиментный» (антиэмоциональный) слушатель — сектант-пуристин, слепо преданный серьезной музыке, но не понимающий ее, 6) «джазовый фанатик» (джаз-фан), 7) «развлекающийся» слушатель, 8) немusикальный или антимusикальный человек...

А. Сохор в книге «Социология и музыкальная культура» выделяет в каждой из трех основных жанровых сфер — серьезная музыка (с), легкая музыка (л), фольклор (ф) — три типа слушателей: 1) высокоразвитый — «знаток», «эксперт» (В); 2) среднеразвитый — «любитель», «дилетант» (С); 3) низкоразвитый — «профан» (Н)...

«...Знаток серьезной музыки вовсе не обязательно является таковым в области легкой музыки или фольклора. Напротив, здесь он может оказаться дилетантом или профаном.

И наоборот: знаток фольклора часто бывает профаном в других жанровых сферах.

Учитывая это, мы получаем 27 типов слушателей: от идеального, то есть высокоразвитого во всех сферах (ВсВлВф), до полностью неразвитого (НсНлНф)...

Так, в наших условиях, судя по некоторым наблюдениям, чаще других встречаются следующие типы:

1) ВсСлСф — условно говоря, квалифицированный серьезный слушатель, 2) СсСлСф — культурный дилетант, 3) НсСлНф — малокультурный дилетант, 4) НсВлНф — фанатик легкой музыки, 5) НсНлВф — «фольклорный слушатель»...

...Обозначим высокое развитие слушателя в каждой сфере двумя баллами, среднее — одним баллом, низкое — нулем. Тогда ценность каждого типа можно определить либо суммой баллов, либо их произведением. По первой системе идеальный слушатель получит 6 баллов, квалифицированный серьезный слушатель — 4 балла, культурный дилетант — 3 балла,

фанатик легкой музыки — 2 балла и т. д. По второй системе идеальный слушатель будет «стоять» 8 баллов, квалифицированный, серьезный — 2, культурный дилетант — 1, а все малокультурные дилетанты и фанатики — 0, так как наличие хотя бы одного нуля среди множителей превращает их произведение в нуль. Возможно, что вторая система подсчета более показательна, так как в ней ярче выявляется уязвимость любой односторонности в музыкальном развитии человека...

...стоит задача постепенного превращения мало- и средне- развитых слушателей в высокоразвитых слушателей...

Пусть каждый любит свое, но разбирается во всем».

Итак, сколько баллов набрали бы вы уже сегодня и сколько хотели бы набрать завтра?

Помните: лучшая формула слушателя

ВсВлВф!



Почему опять в моде старин-
ная музыка и такие старые
композиторы, как Бах? Ведь
они сочиняли музыку давным-
давно, для королей, князей и
церкви... Мы живем совсем в
другое время, в век атома
и ракет, значит, нам нуж-
на не музыка стариков, а
совсем другая, новая,
музыка...
Василий С.

Есть минуты, в которые вполне чувствуешь
недостаток земного языка,
хотел бы высказаться какой-то гармонией, музыкой.

А. И. Герцен

Я не знаю, существует ли хоть один великий музыкант,
о котором можно было бы сказать, что он устарел.
Самая простая песня, идущая из глубины тысячелетий,
жива.

А. В. Луначарский

ЛИЧНОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Брно. Мотоциклы у собора

Есть в Чехословакии удивительный город Брно — город, похожий на музей. Старинные дома с затейливыми украшениями в стиле барокко, похожие на декорации к балету "Щелкунчик". Изящная лепка на фасадах, карнизы, статуи. Брусчатка мостовых, каменные чаши фонтанов, арки и ограды. И огромная глыба собора святого Петра и Павла, вонзившая свои готические башни в высокое моравское небо...

Собор атакует толпа молодежи. Для верующих они, пожалуй, одеты слишком вольно. И девушки и парни, бросившие свои мотоциклы, в джинсах.

Если же это неверующие...

Впрочем, зачем гадать, подойдем к входу в собор и прочтем маленькое объявление: "Концерт органной музыки. В программе Иоганн Себастьян Бах..."

... Могуче и гордо звучит орган.

Как они слушают музыку, эти неверующие! Лица девушек в брюках озарены каким-то светом, вдохновенны и благородны, а парни серьезные и склонили головы. Музыка будто сделала их рыцарями — неважно, что они не в латах, а в джинсах...

В самом деле, почему вдруг становится вновь современной музыка композитора, который, казалось, остался в далеком прошлом?

Почему стал снова созвучным нам Бах? В его музыке есть космическое величие и космическая гармония. И есть познание этого величия и слияние с этой гармонией.

Они постигают Баха, слушая его...

Нет, это не мода, это глубокая потребность души, ведущая молодых на штурм собора святого Петра и Павла в Брно, или Домского собора в Риге, или собора святого Павла в Лондоне, когда туда на несколько часов возвращается Бах...

И они стоят в очередях у Ленинградской или Вильнюсской филармонии, или у Большого зала Консерватории в Москве, если обещана встреча с Бахом...

Встреча на всю жизнь, на века!



«ТОЛЬКО ОДИН БАХ»



Те, кто слушал многих музыкантов, справедливо говорят: в мире был только один Бах.

М. И. Адлунг. 1758 год

... Если б можно было разом услышать современный город так же, как с вертолета мы видим его — внизу, в геометрической красоте и цельности — с императорскими дворцами и высотными отелями, парадными площадями и хитроумными разъездами дорог, триумфальными арками и телебашнями, — если б город вдруг зазвучал, как оркестр, — наверно, музыка его была бы похожа на музыку Баха. На его «Пассакалью». На его «Магнификат» — великое многоголосье жизни, многолюдной и стремительной. На его органные прелюдии и фуги, в их математически безупречной расчисленности и глубине чувств.

Удивительно, как современна эта музыка. Странно! Ведь когда Бах писал ее, мир был совсем иным — еще передвигались на лошадях, стреляли из мушкетов, секли шпицрутенами, еще контрданс слыл дерзким танцем, а фортепиано было в диковинку. И жизнь тащилась медленно и сонно, как почтовая карета из Лейпцига в Гамбург.

Из прошлого, с портрета смотрит Иоганн Себастьян Бах. Парик с буклями. Черный кафтан. Белый шейный платок. Смотрит на нас через два века. Упрямый волевой подбородок поджат. Твердо сомкнуты губы. Словно он готов к испытаниям судьбы.

... В последний год, предчувствуя полную слепоту и сам уже не в силах писать, начал Иоганн Себастьян Бах диктовать хоральные обработки зятю своему — тоже Иоганну Себастьяну Альтниколю. Когда они отдыхали, говорил Альтниколь.

— На днях видел я курьезную книгу Иоганна Готлиба Бидермана, ректора во Фрейбурге. Сей ревнитель науки ополчается против музыкаль-

ного образования. Послушайте, дорогой отец, что он твердит: «Занятия музыкой вредят наукам, самые дурные субъекты в школе обыкновенно те, кто увлечен музыкой. Да и может ли музыка выразить дух наш так, как теология или другие божественные науки? Нет, она отвлекает лишь непомерными своими притязаниями от познания бога и человека. Ее значение прекратилось, и сама она...»

Бах перебивал в гневе:

— Хватит! Болтовня глухого! Хорошей взбучки заслуживает этот ученый болван. Прочистить бы ему уши и сделать их пригодными для музыки. Я ответил бы ему сам, если б не темнота вокруг... Но мы ответим ему музыкой. Возьми ноты «О славный день» и записывай такие слова:

Хотя искусною игрою
Ты нам лишь радости, о музыка,
несешь.
В раздумье нынче ты поникла
головую,
Узнав, что многие тебя не ставят
в грех.

Альтниколь улыбался иронически:

— О дорогой отец, глухих кантатами не переделывешь!

Но Бах становился только нетерпимей:

— Вся моя жизнь прошла среди глухих. Глухие величества и высочества, глухие магистраты и консистории, глухие города и княжества — можно сойти с ума. Глухой мир, в который я пришел, ничего не имея, кроме пристрастия рода Бахов к музыке, да еще рук и ног, обученных игре на органе...

Славный род Бахов! Все его представители, как видно, в дар от самой природы получили любовь к музыке и музыкальный талант. И начиная с прародителя рода, Фейта Баха, на протяжении семи поколений, посвящали свою жизнь музыке. Органисты, флейтисты, капельмейстеры, церковные канторы, придворные композиторы — неутомимый музыкальный цех Бахов, увенчанный рождением 21 марта 1685 года, у Амвросия Баха в Эйзенахе, в старом доме № 303 на Фраценплан, Иоганна Себастьяна Баха.

В десять лет мальчик лишился родителей, и его воспитанием занялся старший брат Иоганн Христоф, ордруфский органист.

Орган стал главной школой Иоганна Себастьяна. Орган открыл ему, где таится музыка. Не клавишин, с его дребезжащим однообразием, — орган, в котором Иоганн Себастьян слышал голоса земли и неба...

Он постиг секреты органных мастеров, вымеряя органные трубы, обтачивая клавиши, придельывая поршни, обклеивая клапаны. Он постиг

тайны замечательных органистов, их искусной игры. И превзошел своих учителей.

Орган — великий, могучий, грозный инструмент, «царь царей» среди инструментов, ни один из которых не мог сравниться с ним по звучности, мощи и силе. Инструмент-оркестр. Инструмент-хор.

В юности Бах научился играть на скрипке, потом — на фортепиано, но орган остался его богом.

* * *

Молодой органист, служивший в церквях Эйзенаха, Ордруфа, Люнебурга, Арнштадта, был строптив и непокорен церковному начальству.

Консистория в Арнштадте не раз учиняла ему разносы.

Суперинтендант с пристрастием допрашивал его:

— Куда Бах недавно уезжал на такое долгое время и у кого он испрашивал разрешение?

— Я был в Любеке. Я ушел туда, ушел пешком, чтобы услышать игру на органе знаменитого Дитриха Букстехуде. Нигде я не мог научиться своему искусству так, как у этого великого мастера. Я испрашивал разрешение у господина суперинтенданта.

— Он испросил у меня таковое только на четыре недели, а в отсутствии пробыл четыре месяца.

Бах усмехнулся:

— Но разве другой органист не вел игру надлежащим образом? Община, слава богу, довольна, а наш хор, увы, лучше петь не будет, даже если сам господь бог примется ставить голоса...

Суперинтендант возвысил свой голос:

— Порицаем господина Баха за небрежение занятиями. Имея нрав всльщливый, не желая следовать нашим наставлениям, он, музицируя, вводил в хорал много странных вариаций, примешивая к оному чуждые звуки, чем приводил общину нашу в немалое смущение.

— Можно ли ставить музыке пределы? — вскричал Бах. — Музыкант — не подмастерье.

— Порицаем господина Баха. Раньше он играл слишком долго, но

*Дом в Эйзенахе,
где родился
И. С. Бах*



Орган Баха в Арнштадте



после сделанных ему замечаний стал играть слишком коротко. Делаем ему выговор: в прошедшее воскресенье он ушел во время проповеди в винный погребок. Объявляем с возмущением, что в церкви он осмелился музицировать с незнакомой девушкой. Консистория предупреждает: если он и дальше будет так небрежен и заносчив, то лишится всего хорошего, что ему предназначалось...

Придется покинуть Арнштадт. Единственно, с чем жаль расставаться в Арнштадте, — новый орган. Его орган. Играя на нем, Бах, следуя примеру своих кумиров — органистов Лева, Бема и Рейнкена, — приблизился к ним в совершенстве исполнения. Его орган, с которым в одинокие сумрачные часы, в тишине опустевшей церкви Бах уходил от службы в замыслы первых своих фуг и прелюдий...

Да, жаль расставаться с новым органом в Арнштадте.

Он отдал ключи в магистрат.

— Передайте их суперинтенданту и скажите ему: служить отвратительно, но служить ему — трижды противно!

Вы еще слишком молоды, господин Бах! Вы не знаете, что всюду есть суперинтенданты, всюду, куда бы вы ни бросились в поисках лучшей службы — в Мюльхаузене, в Веймаре, в Кетене... Вы слишком молоды и потому вы так строптивы. Музыкант — всего лишь придворный. Ему случилось надевать мундир лакея, повара или егеря. Ему случалось даже прислуживать — игрою на органе — в мундире гайдука... Так что, господин Бах, еще не раз вам дадут это почувствовать — и в Веймаре, и в Кетене, и в Дрездене...

Герцог Веймарский в разговоре с придворными не будет церемониться: — Он все еще играет слишком тяжело, слишком по-немецки, наш гоф-органист Иоганн Себастьян Бах. В нем не хватает ни итальянской живости, ни французского изящества.

— Он упрям, ваше высочество. Упрям и своенравен.

— Упрям? — переспросил герцог. — Разве в Веймаре ему мало платят?

— Сто пятьдесят шесть гульденов в год, ваше высочество.

— Ну вот. Или в Мюльхаузене он получал больше?

— В Мюльхаузене — только восемьдесят пять гульденов. И еще — три бочонка зерна, два клафтера дров, шесть связок хворосту и три фунта рыбы в год.

— Ну вот. Скажите ему, в его игре должно быть больше живости. Так это слишком серьезно, слишком учено и скучно. Скажите ему: это подходит на неблагодарность. . .

А между тем слава Баха — виртуоза и импровизатора — уже распространилась в Галле, Лейпциге, Эрфурте и Мейнингене. . . Суровый судия музыкантов Маттесон удостоил Баха щедрых похвал. О нем уже рассказывают историю, которую перескажет теперь любой мальчик из «Гевандхауза» в Лейпциге, будто Бах в одежде бедного сельского учителя приходил в церковь и просил у органиста разрешения сыграть хорал, чтобы затем полюбоваться всеобщим удивлением, вызванным его игрой, или услышать от органиста, что он или Бах, или сам дьявол. Анекдот, не более, но сколь характерный!

«Князь клавесинистов и король органистов».

Бах нигде не стремился так доказать правоту сих титулов, как пожелав состязаться в Дрездене с французом Луи Маршаном, искуснейшим исполнителем. Но Маршан уклонился от состязания, тайком покинув Дрезден.

Дрезденский король был любопытен. Он спросил Баха:

— Как вы достигли такого искусства?

— Трудом, ваше величество. Мне пришлось быть прилежным. Будьте столько же прилежны — и достигнете того же.

Король улыбнулся дерзости ответа.

— Мы знали не менее прилежных. Но у них орган звучал хуже. Вы — искуснее их.

— В сем нет ничего удивительного. Нужно только своевременно попасть пальцами на правильные клавиши. Тогда орган играет сам по себе.

Король рассмеялся.

— Отпустите господина Баха. И даруйте ему пятьсот талеров. Он позабавил нас не только блеском своей игры, но и остротой своего языка.

Но уехал Бах ни с чем. Королевская награда затерялась где-то в дворцовой канцелярии. . .

По прибытии в Веймар Бах был посажен ревнивым герцогом веймарским под арест «за строптивное упрямство». Почти через месяц последовало «немилостивое освобождение». . . с увольнением в отставку. В конце концов, решил герцог, в мире найдутся другие органисты, кроме Иоганна Себастьяна Баха, более смиренные и покладистые. Кто он такой, этот самолюбивый органист, неужели он не знает, что имя его будет стерто временем, едва другие займут его место.

Предания о блистательных состязаниях с другими музыкантами и дерзких спорах с королями — еще не бессмертие. Бессмертие — только живая музыка, от которой и в XX веке сжимается сердце.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

«ОПРЕДЕЛИТЕЛЬ МУЗЫКИ»

ТАК ОПРЕДЕЛЯЛИ В XV ВЕКЕ

Agtonia (гармония) — некоторая приятность, получающаяся оттого, что один звук подходит к другому.

Compositor (композитор) — создатель какого-либо нового сочинения.

Contrapunctus (контрапункт) — это есть пение, осуществленное противопоставлением одного голоса против другого...

Discordantia (диссонанс) — смещение разных звуков, по природе оскорбляющее ухо.

Melodia (мелодия) — то же, что гармония.

*Из первого музыкального словаря
Иоанна Тинкториса
«Definitorium musicave», 1475 год*



* * *

Причудливы капризы истории, когда она распоряжается бессмертием.

Кажется, все предвещало, что пророчества зловещих недругов Баха сбудутся. Его лучшие творения при жизни не издавались, а после смерти Баха были забыты на целый век. Его «Бранденбургские концерты» пошли по шести грошей каждый, а «Страсти», грандиозные как «Божественная комедия» Данте, пылились в рукописях.

Да, Бах-органист заслужил величайшие похвалы. Но Бах-композитор...

Один тогдашний критик вынес ему приговор: «В его произведениях нет естественности, красота затемняется слишком большим искусством».

А мастерство органиста оказалось смертно: не стало Баха — и молва заговорила о других виртуозах.

Наполеоновские солдаты, ворвавшись в Эрфурт, сбывли его портрет старьевщику за несколько стаканов водки.

Даже могила его затерялась: двор церкви святого Иоанна в Лейпциге, где был похоронен Бах, стал городской площадью — полтора века над ним грохотали экипажи, стучали солдатские сапоги и суетилась крикливая рыночная толпа.

А сам орган, великий орган, потеснили симфонические легионы Бетховена и Вагнера.

А уж в нашем, двадцатом веке, с его усилителями, ревербераторами, электромодуляторами, стереофонией, квадрофонией и прочей сокрушаю-

щей техникой, орган совсем мог оказаться чем-то вроде музыкального бронтозавра. Но вот не оказался.

Орган, давший бессмертие Баху, сам обессмертился Бахом. Почему?

Сознание грандиозности мироздания рождало грандиозную музыку.

Задолго до космической эры Бах выразил в своей музыке то чувство единства со Вселенной, которое пронизывает творчество поэтов наших дней:

В шар земной упираясь ногами,
Солнца шар я держу на руках.
Я — как мост меж землею и солнцем,
И по мне
Солнце сходит на землю,
А земля поднимается к солнцу...

Э. Межелайтис

«Каковы достоинства истинного человека? Я отвечу: спокойное упорство, презрение к мирским обидам, наслаждение трудом, в котором выражается духовная сущность, независимость воли, насмешливое обращение с фортуной — но, пожалуй, прежде всего терпение». «Надо выстрадать».

Увы, терпение не было добродетелью Баха. И к тому же немецкая фортуна сама была с ним груба и насмешлива.

Бах писал: «Обстоятельства, приведшие меня в Кетен, вам известны. Впрочем, я полагал пробыть там на службе всю жизнь. Но должно было так случиться, что князь женился на Беренбургской принцессе, и склонность его к музыке блекнуть начала, тем более, что новая принцесса оказалась немзыкальной... Тогда я

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

«ОПРЕДЕЛИТЕЛЬ МУЗЫКИ»

ТАК ОПРЕДЕЛЯЛИ В XVII ВЕКЕ

«Токката — вступление, или прелюдия, которую органист импровизирует на органе или клавичембало (до того, как приступит к мотету или фуге) отдельными аккордами или с добавлением украшений... *toccare* и *tangere* значит трогать, прикасаться... Отсюда токката — прикосновение или удар по клавишам.

Фуга... это не что иное, говорит аббат Иоганн Нуйцус, как частое повторение одной и той же темы в различных местах. Она названа так от слова «бежать», то есть один голос догоняет другой, исполняя ту же самую тему...

«Концерт» происходит от латинского глагола «*concertare*», означающего совместную игру...»

*Из труда Михалля Преториуса
«Синтагма Музикум»*





решился отправиться в Лейпциг, подвергся пробе и стал музик-директором и кантором в школе при церкви святого Фомы. Здесь, по воле божьей, живу и поныне. Но нахожу, что служба сия не так ценна, как мне ее описали, доходы мои низки, а местность здесь дорога, прибавьте ко всему странное и мало преданное музыка начальство. Я принужден жить в постоян-

ных огорчениях, среди зависти и преследований. . . Хочу упомянуть о моих семейных делах. Моя жена умерла в Кетене, и я женился во второй раз — на Анне Магдалене. От первого брака у меня три сына и дочь. . . От второго брака — один сын и две дочери. . . Жить моей теперешней службой, при столь дорогой жизни, трудно, и посему буду вынужден искать своей фортуны в другом месте. . .»

Господин Бах! Куда девалась ваша строптивая веселость, ваша громогласная жизнелюбовость! В конце концов, как бы неприятны ни были часы в школе святого Фомы, у вас есть дом и милая, молчаливая Анна Магдалена. В конце концов, разве Лейпциг хуже других немецких городов? Здесь хорошо сочиняется. Кантаты, французские и английские сюиты, «Магнификат». . . А если требуется что-нибудь торжественное, парадное, на случай приезда кронпринца или переизбрание магистрата, Бах вытаскивает старые свои рукописи и небрежно подновляет их. Эти вечные «музыкальные приношения», дань, которую надо платить власти имущим.

И вечные тяжбы за «полную плату со всеми причитающимися мне акциденциями».

И вечное недовольство церковного совета. Он только и слышит их сердитые голоса:

— Господа! Кантор Бах несправим. Вчера он швырнул парик в ученика Ренеке, обругал его болваном и посоветовал ему заняться сапожным ремеслом.

— Он оскорбляет слух благочестивых прихожан. Сочиненная им музыка подчас возмутительна. После его «Страстей по Иоанну» одна благородная старая вдова справедливо воскликнула: «Господи, помилуй нас! Где я нахожусь, в опере-комедии?»

- Снизить ему жалование!
- Снизить!
- Снизить!

Ну, что вы ответите, господин Бах?

— Обязуюсь: высокоцитимому совету города Лейпцига оказывать должное уважение и послушание. . . Обязуюсь: повиноваться господам инспекторам. . . Обязуюсь: для поддержания порядка в церкви музыку приспособить так, чтобы она не была слишком длинной, не походила на легкомысленные оперы и соответствовала благочестию слушателей. . .

Неужели, господин Бах, они лишат вас врожденной дерзости и насмешливости и никогда больше вы не устроите шуточных концертов в «коллегнум музикаум» лейпцигских студентов?

. . . Бах становился угрюмой и молчаливей. Его раздражали грязные классы, орущие ученики, фискалы-учителя, соглядатаи из церковного совета. . . Жалкий хор, вечно пьяные оркестранты, скопище воспитанников, страдающих чесоткой.

По утрам Бах шествовал в школу — большой, грузный, сумрачный, в камзоле и парике. Потом спешил в церковь, садился к органу, с тоской думая о долгом дне — о веренице уроков, свадеб, репетиций, о похоронах, на которых тоже нужно играть, — о всей этой долгой суете дня. Но ведь будет вечер, благословенный вечер, когда он останется один.

Вечером он забывал, что уже стар и что жить остается недолго. Он мысленно видел взгляд Анны Магдалены, ее волосы, струящие свет, слышал голоса сыновей, не нынешних, усатых мужчин, а мальчиков, чутких к звукам флейты и органа.

Горькие мысли обступали Баха. Одна была особенно неотвязной: быть может, он сдался раньше времени, не поспешил за своей фортунной композитора? А она ждала его где-то, не в Лейпциге, так в Берлине. . . Или и там она приготовила бы ему еще один мундир «королевского компониста».

Печаль сгущалась, как сумрак. И тогда он зажигал свечи в темном пространстве церкви святого Фомы и касался клавиш органа, зная: этого достаточно, чтобы нахлынуло счастье. . .

* * *

28 июля 1750 года, в тишине длинного летнего вечера, перестал дышать Иоганн Себастьян Бах, музыкальный директор и кантор школы святого Фомы. Величайший органист и композитор.

* * *

Его век был к нему немилостив.

Через десять лет после кончины Баха, уже почти забытого, Анна Магдалена,

ПЕВЧИЕ ШКОЛЫ СВ. ФОМЫ



воспитавшая его сыновей, была брошена даже ими и скончалась нищей, питавшейся подаяниями. А ведь Бах, умирая, ослепший, просил только об одном: будьте добрыми с Анной Магдаленой.

Но век был жесток и немилостив и к музыке Баха, к радости и мудрости Баха в «Магнификате», к скорби Баха — в «Мессе»...

Быть может, человечество должно было прожить еще два столетия, чтоб ему открылись наконец радость, мудрость и скорбь Иоганна Себастьяна Баха.

С чем сравнить Баха?

Бетховен сравнил его с морем.

Максим Горький — с горной вершиной.

Космонавт Алексей Леонов — с величием грозных стихий: «Бах — его органные концерты ассоциируются для меня с грозой, когда сверкает молния и хлещет дождь».

Прекрасный польский поэт Константы Ильдефонс Галчинский написал о нем:

Говорят, что я стар, как древние реки.
Что время из рук моих утекает навеки.
Да, много его утекло без пользы, я знаю.
Но, дьявол, пусть это так! Пусть велики утраты.
Еще, черт подери, существуют мои кантаты.
И не время меня — а я его доконаю.

Пер. Д. Самойлова



ВЕСЕЛЫЙ БАХ

В старой кинокомедии «Антон Иванович сердится» есть такое запальчивое утверждение: «Иоганн Себастьян Бах был веселый, толстый человек».

Первый биограф Баха Форкель подтверждает, что в Бахе были «веселость и шутовство мудреца».

Кто еще умел сочинять такие шуточные кантаты, как «Кюфайная», или «Крестьянская», или песни — «кводлибеты» — «кто во что горазд»? Песни озорные, лихие, полные соленых намеков и сочных острот. Песни философско-юмористические: «квашня», «трубка» и даже «репа и капуста погубили меня»...

Кажется, в свое время Бах так же отпугивал иных гонителей легкого жанра, как пугает ныне иных несведущих ревнителей этого жанра. Во всяком случае, и тогда, в XVIII веке, один из суровых неприятелей музыки Баха жаловался: «В церковь тащат уже всякий песенный мусор, и чем музыка веселее и танцевальнее, тем больший успех она имеет, так что иногда не хватает только того, чтобы мужчины обняли женщин и пустились бы в пляс».

Бах смеялся в ответ, раскатисто, громко, с удовольствием. И смех его донесся к нам, в 70-е годы XX века.

Великие мелодии Баха питают «живой водой» веселости и задора вариации джаз-квartetов и композиции биг-бэндз, танцы современных балетов и сложную гармонию барокко-рока...

Бах смеется...



КОРОТКАЯ ИСТОРИЯ



КАК ВИВАЛЬДИ ЧУТЬ НЕ СТАЛ БАХОМ

Иоганн Себастьян Бах любил слушать музыку сладкозвучного Антонио Вивальди. Ему нравилось переключать для органов концерты Вивальди.

Но сто лет спустя только дотошные архивариусы да ученые толкователи музыки знали, что некогда жил на свете Антонио Вивальди. Впрочем, и им достоверно известно было не так уж много.

... Неутомимый Грипенкерль, проводивший дни и ночи в хранилищах Берлинской библиотеки, увидел в кипе манускриптов ноты фуги. На первой странице была надпись: «В. Ф. Бах». Знакомый почерк Вильгельма Фридемана Баха, сына Иоганна Себастьяна! Но ниже почему-то еще несколько слов: «переписано рукой моего отца».

Итак, еще одно произведение старшего сына Баха — Грипенкерль был в этом совершенно уверен — лежало перед ним на столе!

И, радуясь находке, он поспешил издать ноты в том же 1844 году, поставив на обложке имя автора: «Вильгельм Фридеман Бах». Откуда было знать многоученому искателю шедевров в Берлинской библиотеке, что он станет жертвой тщеславия старшего сына Баха! Вильгельму Фридеману тоже хотелось погреться в лучах отцовской славы. И на главном листе органного сочинения он совершил небольшую подмену — просто надписал не те инициалы: «В. Ф.» вместо «И. С.». А то, что это переложение забытого Вивальди, — об этом, наверно, Вильгельм Фридеман и не подумал..

Пожалуй, самое удивительное в этой истории заключалось в том, что оригинал Вивальди пылился здесь же, в Берлинской библиотеке. Быть может, поройся Грипенкерль еще несколько дней, и он наткнулся бы в хранилище и на этот манускрипт..

Пройдет еще семьдесят лет, прежде чем извлекут из затклого полумрака пожелтевшие листы и, раскрыв их, увидят небрежно написанные ноты. А в нотах этих будут зашифрованы гармония солнечного мира и ясность неомраченной, ничем не потревоженной, чистой в своей откровенной простоте человеческой радости..

XX век вернул Вивальди из небытия, провозгласил его величайшим музыкантом. Почему? Не потому ли, что в музыке его живет та удивительная крылатая певучесть, которая так сродни стремительному молодому порыву, мечте, освободившейся от всех пут, наконец, полету, в котором человек парит сегодня над землей? Или потому Вивальди вернулся к нам, что и в наш век есть жажда ясной и светлой музыки — музыки в неторопливых ритмах сердца?

Опять, скажете, старинная музыка? Но сердце человеческое — тоже довольно старинная вещь. А потом, разве отдает холодом старины от музыки Вивальди, когда ее поют голоса XX века — ансамбль «Свингл сингерс» или наши молодежные вокально-инструментальные ансамбли? Вслушайтесь в ликующий солнечный поток звуков, источник которого — сердце Антонио Вивальди..

XX век постарался узнать о нем все.
«Рыжий поп»... Так насмешливо звали его в Венеции. Впрочем, прозвище это знали и в Ферраре, и в Мантуе, и даже в Риме. Да, он имел сан священника. Но пренебрег служением богу.

Легенда рассказывает: «Однажды Вивальди служил мессу, и вдруг ему пришла в голову тема фуги; оставив алтарь, он направился в ризницу, чтобы записать сию тему... Последовал донос. Но инквизиция, считая его музыкантом, а значит, и сумасшедшим, только тем и ограничилась, что запретила ему впредь служить мессу».

Ну что ж, «концерто гроссо» стоит мессы.

Впрочем, инквизиция не дремлет и не спускает глаз со священника, променявшего мессы на концерты. Но «рыжий поп» хитер, осторожен, вечно жалуется на болезни: «Я живу почти всегда дома и выезжаю только в карете или в гондоле, потому что не могу ходить из-за болезни груди...»

«Рыжий поп» охает и кричит.

Но маэстро Вивальди энергичен и неутомим. Он играет и дирижирует, ставит оперы, набирает труппы, ругается с музыкантами из-за жалования. Несмотря на все свои болезни, он отправляется в дальние поездки. В одной руке молитвенник, в другой — сверток с нотами...

И рядом — его любимая ученица Анна Жиро. Маэстро Вивальди был бы рад назвать ее своей женой. Но повсюду бдительные папские соглядатаи. И Анна Жиро остается ученицей, прилежно распеваящей произведения знаменитого маэстро.

Да, Вивальди уже знаменит. Его плодовитость изумляет. Говорят, он может написать концерт со всеми его партиями быстрее, чем писец сумеет переписать ноты.

Когда через двести лет соберут все (или почти все); сочиненное Вивальди, даже цифры покажутся невероятными: 49 опер, 23 симфонии, увертюры, 75 сонат, 49 «концерто гроссо» и более 450 сольных концертов — для скрипки, виолончели, виолы д'амур, флейты, гобоя, фагота, мандолины...

В одном человеке — союз композиторов.

Современники тоже ему удивляются: «Созданный из контрастов, слабый, больной, и тем не менее живой, как порох...»

Когда Вивальди умер — это случилось в Вене, — служка канцелярии собора святого Стефана деловито занес в книгу похоронных расходов: «Малый колокольный звон». Покойник был беден, и хоронить его следует без особых почестей.

XX век воздал Вивальди иные почести — не колокольным звоном, а звучанием лучших оркестров мира.

Весна пришла, торжественно оповещает
Веселый хоровод ее, и песнь в горах звучит...

«Рыжий поп» когда-то встретил этими словами венецианскую весну.

Если вам доведется в зимнюю стужу или в дождливый день увидеть афиши с именем «Вивальди», остановитесь. Идите на концерт.

Вас встретит венецианская весна...





ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР ГЕНДЕЛЯ



«Я, Георг Фридрих Гендель, сознавая всю бренность человеческой жизни, объявляю мою последнюю волю. Я завещаю моему слуге Питеру мой гардероб, и мою одежду, и триста фунтов стерлингов. Остальным моим слугам — годовое жалованье. Я завещаю мистеру Кристоферу Смиуту мои клавикорды, мой маленький домашний орган, мои книги о музыке и пятьсот фунтов стерлингов...»

Генделю так часто перечитывали завещание, что он давно знал его наизусть. Как мало в нем имен, как мало осталось людей, о ком он может еще позаботиться...

Завещание было написано по-английски. «Джордж Фредерик Хэндл» — так читал его имя нотариус.

И в самом деле, он ли это, тот Георг Фридрих Гендель, который родился в тихом, истинно немецком городе Галле и доживает свой век в шумном, многолюдном Лондоне?

... С тех пор как он совершенно ослеп и привык часами сидеть неподвижно у горящего камина, слушая, как стучат колеса экипажей, сворачивающих к Темзе, его все чаще осаждали гости из прошлого. Он их не звал, они являлись сами, словно выйдя из экипажей у дверей его дома и пройдя сквозь все засовы. Они заговаривали с ним, и прежняя его жизнь вдруг возвращалась в картинах отрывочных, но наполненных звуками.

Отец вдруг усаживался в кресло против него и смотрел на огонь в камине.

— Пристрастие к музыке — презренное пристрастие, — медленно поучал он. — Музыка — забава для знатных, мой мальчик... Посвятив свою жизнь забавам, ты сам станешь игрушкой. Я не требую, чтобы ты, как я, был хирургом и лекарем. Но, став юристом и познав законы страны, ты сможешь жить спокойно...

Потом отец исчезал, и вместо него являлось в кресле нечто раззолоченное, надутое, без лица, но с низким громким голосом:

— Курфюрст Бранденбургский восхищен. Одиннадцать лет — и такая

виртуозность! Мы богаты поварами, конюхами и лакеями. Но с музыкантами дело обстоит хуже. Так не послать ли нам этого терпеливого мальчика учиться в Италию?

И вновь в кресле сидел отец и укоризненно смотрел на Георга Фридриха Генделя, как если б тот все еще был мальчиком.

И Генделю хотелось оправдываться: «Бог — свидетель: я спешил к тебе, отец, чтобы услышать, что же ты скажешь. Но в дороге я узнал, что ты умер. Бог — свидетель: я стремился потом сделать по-твоему, поступил в университет в Галле. Но толковать темные законы — это занятие не по мне. Судьба вела меня не к судейскому столу, а к клавишам органа...»

Он слышал многие органы: в соборе святого Петра в Риме и в соборе святого Павла в Лондоне. И сам играл на прославленных инструментах.

Он все еще находит в себе силы и теперь садиться к органу. Но пальцы немеют, и нет в них прежней уверенности и беглости.

...Странная мысль не дает ему покоя: если бы он вернулся в Галле и снова сел за орган в соборной церкви, свой первый орган, и прикоснулся к его клавишам, то вновь стал бы зрячим, и молодость вернулась бы к нему, и руки обрели бы прежнюю мощь.

Как он работал тогда — «как черт»: играл, учил, руководил хором и оркестром, каждое воскресенье устраивал концерты, писал хоралы, мотеты, кантаты — писал десятками...

Быть может, если б он не уехал из Галле, именно ему достался бы титул «величайшего органиста», ему, а не Иоганну Себастьяну Баху.

Впрочем, не бывать ему уже в Галле, и в Гамбурге, и в Риме, и в Венеции. Огромный Лондон поглотил его. И на могильном камне англичане будут читать: «Джордж Фредерик Хэндл...»

Англия дала ему приют — и в Лондоне он давно уже стал предметом всеобщего любопытства.

Карикатурист Гупи изобразил его сидящим за органом на бочке с вином. Вокруг Генделя дичь, устрицы, окорока, бутылки, и из кармана торчит огромный счет за обед. И под этим подпись: «Я совсем-совсем одинок».

За спиной он слышал насмешливые толки:

— Какое громадное тело, какие огромные руки и ноги! А этот устрашающий парик над длинным лицом! А двойные щеки и тройной подбородок!

Раньше бы им не поздоровилось, этим насмешникам. В гневе он был страшен. Впрочем, и раньше он смирял свой гнев. Простил ведь Джону Гэю и Кристоферу Пепушу «Оперу нищего», когда они заставили своих воров идти под марш крестоносцев из его оперы «Ринальдо».

...Если бы в эти поздние одинокие часы в кресло напротив уселся Иоганн Маттесон, его друг и его недруг.

Как хочется с ним поговорить!

Гендель. Это ты, Иоганн Маттесон? Садись сюда, поближе к камину. Значит, ты забыл все обиды и явился ко мне?

Маттесон. Нет, я уже не увижу тебя и не приеду к тебе в Лондон. Но ты хотел сегодня говорить со мной. Тебе теперь это совсем просто — взять и вызвать меня из памяти. . . Задерни поплотней шторы. Очень шумно на улице.

Гендель. Все спешат на фейерверк к Темзе. Но я уже не хожу на фейерверки.

Маттесон (*ехидно*). Ты не ходишь на фейерверки и покорно сносишь насмешки?

Гендель. Я равнодушен к насмешкам.

Маттесон. Я помню тебя другим. Когда ты прибыл в Гамбург, ты даже был красив. . .

Гендель. Никогда я не был красив. Отец и мать даровали мне отменную волю и трудолюбие. От отца я унаследовал практический ум и упрямство, от матери — душевную мягкость. Но красота — увя!

Маттесон (*повторяет упрямо*). Ты мне нравился. Я подружился с тобой. А чем ты мне отплатил?

Гендель. Значит, ты ничего не забыл. И снова будешь писать те же злые слова, которые написал в моей биографии; я ведь помню их.

Маттесон. «В тысяча семьсот третьем году летом Гендель, богатый способностями и доброй волей, приехал в Гамбург. Первое знакомство он заключил со мной, при моем содействии он познакомился со здешними органами и хорами, операми и концертами, кроме того, я звал его в один дом, где все в высокой степени были преданы музыке. Вначале он играл вторую скрипку в оперном оркестре и притворялся, как будто он не умел считать до пяти, так как и вообще он от природы был весьма склонен к неумной шутке».

Гендель. Вот видишь, мой любезный Маттесон, как пристрастны бывают люди. И это написал ты, мой друг, мой умнейший, преданнейший, талантливейший друг. У тебя была бездна музыкальных талантов и не было только одного, человеческого: понять, что мне уже не нужно твое стесняющее покровительство, что я уже вырос. Или — ха-ха! — ты так и не можешь мне простить, что я поколотил тебя?

Маттесон. Это я поколотил тебя!

Гендель. Обожди, неужели и тут ты дал волю своему мстительному чувству? Как ты написал об этом?

Маттесон. «. . . Исполнялась моя третья опера «Клеопатра». Как композитор, я дирижировал и в то же время исполнял роль Антония, который за полчаса до окончания спектакля лишал себя жизни. До сего времени я имел обыкновение после сцены сей идти в оркестр, чтобы самому аккомпанировать остальной части спектакля, что, бесспорно, всякий автор может выполнить лучше, чем кто-либо иной, но я не был допущен к сему. . .»

Гендель. Ну что же ты остановился? Продолжай. Я не допустил тебя на дирижерское место, потому что хотел проучить тебя, тщеславный ты петух. И мы схватились врукопашную. И ты так разъярился, что тут же на гамбургской площади после спектакля вознамерился проткнуть меня шпагой.

Маттесон. «Благодаря божьему соизволению, моя шпага при ударе сломалась о широкую металлическую пуговицу противника... Нас помирили, так что в том же месяце, а именно тридцатого декабря, я имел честь угощать у себя Генделя, после чего мы вечером оба присутствовали на репетиции его «Альмиры» и сделались еще лучшими друзьями, чем прежде...»

Гендель. Ты уже уходишь? Маттесон? Ты уже ушел?

Кресло было пусто, лишь блики огня бегали по бархату.

Тени его прошлого, они внезапно являлись и внезапно исчезали.

Жаль! В эти часы он охотно разговаривал с Маттесоном.

Когда они рассорились? Кажется, тогда, когда Гендель покинул Гамбург и отправился в Италию. Маттесон ему этого не простил.

В Италии Генделя называли «знаменитым саксонцем». Импровизатор, органист, клавесинист, он наслаждался итальянским солнцем и публикой.

Флоренция, Венеция, Рим, Неаполь... Цветы и лавровые венки...

Синьор Гендель — «Орфей Италии». Синьору Генделю льстят монархи и кардиналы. И даже чопорный, высокомерный английский двор хотел бы видеть синьора Генделя в Лондоне.

Он уверен, что напишет оперу ничуть не хуже итальянских, но «Ринальдо» он ставит не в Риме — в Лондоне...

Маттесон. Ну, и чего ты добился, навсегда покинув Гамбург и распрощавшись с нами, Георг?

Гендель. Я так и знал, что ты, Иоганн Маттесон, вернешься. Ведь это не в твоих правилах — ускользнуть, не доспорив.

Маттесон. Чего ты добился? Да, твой «Ринальдо» вызвал восторг в Лондоне. Даже враги насвистывали твои мелодии. Но потом ты написал еще множество опер, и все они забыты.

Гендель. Не все... Не все...

Маттесон. Итальянская опера! Ты ей отдал всю жизнь, а теперь она здесь, в Лондоне, предмет жесточайших насмешек. Так же, как и ты сам. Джон Гэй...

Гендель. Джон Гэй! Веселый мальчик. Что вам так хочется столкнуть меня с ним? Да знаешь ли ты, мой недоверчивый Маттесон, что я немного завидую ему и Пенушу? Они написали «Оперу нищего» — и она у всех на устах. А кто это говорил: «Музыка — то, что хорошо звучит»? Признаюсь тебе: я сам записывал крики и возгласы лондонских продавцов. Вот в том углу, в нотной тетради, рядом с библией, ты найдешь эти записи. Я сам мечтал о новой опере...

Маттесон. Никто об этом не узнает. Никто! Зато все доподлинно

знают: сначала Гендель писал гимны королеве Анне, потом ее врагу королю Георгу Первому, потом герцогу Кумберлендскому...

Гендель. Гендель писал гимны Англии. Пусть Англия пеняет на себя, если ее короли так часто меняются.

Маттесон. Ты простодушен, и тебе никогда не удавалось провести меня. А «Музыка на воде»? В Лондоне говорят: ты написал ее, чтобы задобрить короля Георга. Выбрал день, когда он гулял по Темзе, и вместе с оркестром подплыл к нему на барке. Так это было?

Гендель. Ха-ха! Представь себе, не помню. Музыка мою помню, а повод — совершенно не помню. Ты мне веришь? Разве так уж важен мелкий повод, если хороша музыка?

Маттесон. Я тебе не верю. Ты всегда стремился к славе. А слава — как туман над Темзой. Знаешь, что говорят о тебе теперь?

Комнату вдруг заполнили разноречивые голоса:

— Я слушал Генделя, пока его музыка разгоняла скуку и освобождала от докучных мыслей. Но ныне он пишет тяжеловесные сочинения, ученые и длинные...

— А какие страсти вызывали его премьеры прежде! Я видел, как две примадонны — Фаустина Бордони и Франческа Куццони — сцепились на сцене, вызвали кровавую битву своих сторонников в зале. Таких баталий не бывало даже в парламенте!

— Я слышал Генделя-органиста. Я признаюсь, тогда написал ему панегирик.

— Панегирик?

— Да. «Смотрите, как этот могучий человек заставляет звучать силы органа... Радость собирает свои когорты, вражда утихла... Молчите, пачкуны искусства! Здесь вам ни к чему милостивое отношение лордов. Здесь царь — Гендель».

...Колеса экипажей все реже стучали по лондонской мостовой. Наверно, фейерверк уже начался. Интересно, будет ли сегодня на празднике исполнена его «Музыка фейерверка»?

Стало совсем тихо, камин погас, улица словно вымерла. И музыка не долетает сюда, в комнату Генделя. Нет музыки...

Быть может, нынешняя его болезнь пройдет. Ведь ему не привыкать к смерти. Да, к смерти — он умирал трижды. Трижды терпел крах его оперный театр. Трижды отшатнулись от него покровители, друзья, последователи. Он умирал, когда его разбил паралич. И был на пороге смерти, когда кредиторы донимали его долговой тюрьмой. А сколько раз его хоронили...

Маттесон. Ну, и чего же ты добился, бросив нас?

Гендель. Ты спросил, чего я добился, мой злой, мой придиричивый Иоганн Маттесон? Я не знаю, что ты напишешь в моей биографии... Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился их сделать лучше. Я не знаю, будут ли жить мои оперы.

И не знаю, переживут ли меня оратории. Но если бы ты услышал «Мессию» в Дублине! Конечно, твое чувствительное сердце (а ведь ты чувствителен, несмотря на всю свою язвительность), было бы больше всего тронуту тем, что я поставил ораторию в пользу бедных заключенных «Общества узников долговой тюрьмы». Но, надеюсь, и сама музыка не оставила бы тебя равнодушным...

Георг Фридрих Гендель родился 23 февраля 1685 года, на месяц опередив появление на свет Иоганна Себастьяна Баха.

Они никогда не встречались, Бах и Гендель, хотя Бах желал такой встречи.

И на девять лет Гендель пережил Баха.

В 1759 году Георг Фридрих Гендель был похоронен в Вестминстерском аббатстве, как величайший композитор Британии. На могильном памятнике — он у органных труб, в мантии, подобной королевской...

Музыка Генделя... Величие, мощь и грандиозность сплелись в ней с чело вечностью и красотой чувств.

Многие годы Гендель руководил оперным театром в Лондоне, но не 46 опер составили его вечную славу (хотя и оперы извлекают ныне из забвения, и ставят, поражаясь мелодическому их богатству).

Гендель в истории музыки не знает себе подобных как творец ораторий, монументальных вокально-симфонических драм о библейских героях и пророках, о народных сражениях за свободу, о победах и поражениях, о людях больших страстей, славной жизни и героической смерти, о бессмертии тех, кто побеждает суетность и низкие помыслы.

«Величайший композитор из когда-либо живших», — скажет о Генделе Бетховен.





Вестминстерское аббатство, залитое солнцем английского лета, 1 июня 1791 года было полно музыкой.

Над могилой Генделя могуче возносились голоса, певшие его «Мессию».

В оркестре и хоре — тысяча музыкантов.

Таинственный свет льется сквозь цветные витражи, солнечный туман клубится над головами бесчисленных статуй, под темными, круто уходящими вверх перекрытиями.

Голоса звучат громоподобно, торжественно и печально.

Королевский двор, пэры государства, высший свет благоговейно слушают Генделя...

Его музыка, как морские волны, билась о его надгробье.

...Когда отзвучала последняя часть и слушатели, повинувшись безотчетному порыву, стремительно поднялись со своих мест, какой-то невысокий человек в парике и камзоле воскликнул: «Он — учитель для нас всех».

То был Франц Йозеф Гайдн.





ДОБРЫЙ МАСТЕР ГАЙДН



Кто Гайдн? Суровой вечности гонец?
 Алхимик, музыкант или астролог?
 Порхающий на веточке птенец
 или звезды погаснувшей осколок?

Виктор Афанасьев. 1969 г.

Молодые люди могут убедиться на примере моей жизни,
 что и из ничего получается нечто...

Ф. И. Гайдн

Франц Йозеф Гайдн. Крещен 1 апреля 1732 года в австрийском местечке Рорау. Значит, вероятно, родился 31 марта (в то время было принято крестить ребенка на второй день после рождения). Умер в Вене 31 мая 1809 года.

Человек меж двух веков, композитор меж двух эпох...

В шестнадцать лет Гайдн был выгнан из хора мальчиков собора святого Стефана в Вене за то, что голос его огрубел, а дерзкий нрав не исправился. Юного Гайдна и раньше пороли, теперь его просто выставили в промозглый ноябрьский вечер на опустевшие улицы Вены.

Иоганн Себастьян Бах в тот вечер обдумывал «Искусство фуги».

Георг Фридрих Гендель писал «Музыку фейерверка».

Вольфганг Амадей Моцарт еще не родился.

А Франц Йозеф Гайдн, бездомный, голодный, неприкаянный, бродил по ночной Вене и спал на скамейке.

«...Странны бывают подчас стыки истории музыки на рубеже двух эпох, — замечает известный биограф Гайдна Леопольд Новак. — В 1749 году Иоганн Себастьян Бах работал над своим музыкальным завещанием «Искусство фуги». Гений эпохи барокко еще один, последний, раз подытожил полифонией все, что он знал о музыкальной мудрости и мощи человечества... Другой гений, гений более нового искусства — «венского классического стиля», не имел крыши над головой и еще не подозревал о своем высоком призвании».

В старости добродушный «папа Гайдн», среди прочих своих любимых историй, будет рассказывать и о том, как, терзаемый голодом, засматривался он в окна богатых домов, не унывая и полагаясь на удачливую фортуна.

И ведь судьба улыбнулась ему!

Вам, господа потомки, будет трудно представить себе Гайдна стариком, которому вот-вот стукнет восемьдесят, если хоть раз вы услышите его музыку, беспечную, прозрачную, безмятежную, нежную и ласковую.

Впрочем, с тех пор как в Вене звучат военные марши, а императорское знамя Наполеона реет над Веной у Шенбрунна, у Гайдна появилось навязчивое желание: сочинить свою эпитафию. Пора... Все, кто шел с ним, уже ушли. Даже солнечный Моцарт, молодой гений, дитя сердца Гайдна, давно ушел. Эпитафия — итог... Что он успел за свою долгую и, кажется, такую тихую жизнь? «Вени, скрипси, викси». «Пришел, писал, жил...»

Сколько роскошных изданий с его творениями — у Брейткопфа из Лейпцига, у Гуммеля из Берлина. Тяжелые фолианты в золоченых переплетах из Майнца, Гамбурга, Лондона. Весь мир издает Гайдна. Смотрите, кипы его сочинений на столе, на полу, на постели, в кресле. Было бы больше, но сколько рукописей он растерял, раздарил, рассеял — в Эйзенштадте, у князей Эстерхази, в Лондоне, у добрейшего Саломона.

Оксфорд, академии Парижа, Стокгольма, Амстердама избрали его почетным доктором...

«Вени, скрипси, викси».

Он облакал радость в звуки, как его отец — каретник — надевал на железные шины деревянные колеса. Для этого он пришел, писал, жил. Радость останется. Она понадобится этому жестокому миру, когда он оглохнет от грохота военных оркестров...

Гайдна никогда не заботила мысль о славе. Но по врожденной доброте он не мог отказать настойчивому итальянцу синьору Джузеппе Карпани в беседах и рассуждениях. Итальянец объявил, что намерен написать и издать письма о жизни и произведениях знаменитого маэстро Йозефа Гайдна, дабы оставить биографию Гайдна благодарному потомству. Что ж, если ему это надо, пусть снова войдет в шенбруннское убежище великого Гайдна. Доброе утро, синьор Карпани!

Из «Писем» Дж. Карпани¹

«... На окраине одного из венских предместий, неподалеку от императорского шенбруннского парка, находится маленькая немощеная улочка, где прохожие так редки, что она заросла травой.

¹ Здесь и дальше Карпани цитируется по «Письмам о прославленном композиторе Гайдне» Стендаля, который, как известно, свои «Письма» заимствовал у итальянца.

Вы стучите; славная старушка, его давнишняя домоправительница, с улыбкой отпирает вам дверь; вы поднимаетесь по деревянной лесенке и во второй комнате весьма просто обставленной квартиры застаете тихого старика...»

Подождите, сеньор Карпани, может быть, удастся откопать в этих книжных лабиринтах старую тетрадку в кожаном переплете — многословный «Трактат» Фукса о контрапункте — первый учебник Зепперля Гайдна — или труды Маттесона и Кельнера. Хотя как их теперь найдешь... Да и нужно ли? В вас говорит педантизм старомодных биографов. Вы хотите проследить каждый день и каждый шаг Гайдна. Но право же, он не был тогда знаменит и не старался запомнить все.

После того, как его выгнали из хора, Гайдн был кем угодно: переписчиком нот и настройщиком, учителем пения и бродячим музыкантом, органистом, скрипачом, певцом, аккомпаниатором. Птица певчая, обитающая на чердаках, бродяга с улыбкой на устах...

Но, сеньор Карпани, неужели вас так занимают житейские невзгоды молодого Йозефа Гайдна? Не лучше ли обратиться к его музыке?

Из «Писем» Дж. Карпани

«Для меня он прежде всего создатель симфоний. Он создал этот род музыки и довел его до высокой степени совершенства. Гайдн, создавая в своем воображении симфонию, бывал всегда полностью счастлив; ему оставалось лишь испытать чисто физическое наслаждение — услышать, как исполняют, и чисто духовное — увидеть, как ей рукоплещут. Я часто наблюдал, как он, отбивая такт своей собственной музыкальной пьесы, не мог удержаться от улыбки, когда приближался один из тех отрывков, которые он находил наиболее удачными...»

В этом вы правы, сеньор Карпани. Симфонии Гайдна остались источником наивного и чистого наслаждения, даже грусть в них жизнерадостна. Симфоний он написал много — 104. Его вдохновляла народная музыка, напевы и танцы, их простодушие, жизнелюбие, неунывающая энергия. И называл он свои симфонии простыми житейскими словами: «Часы», «Утро», «Полдень», «Вечер и буря», «Детская», «Военная», «Охота», «Медведь», «Курица»... В этих симфониях кукует кукушка, поет жаворонок, шумят добрые леса, даже грозы его размеренны и молнии укрощены. Хотя в поздних симфониях уже доносятся раскаты бетховенских бурь...

Кроме симфоний Гайдном написаны 30 опер, 83 струнных квартета, 52 сонаты для фортепиано, много концертов. И оперы его бесхитростны, безыскусны — для придворного театра, для кукольных представлений, для увеселений и праздников... Но после «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана» Моцарта Гайдн не будет больше писать опер: теперь «кто посмеет стать рядом с великим Моцартом».

Когда газета «Винеришес Диариум» в 1776 году в статье «О венском вкусе в музыке» впервые его прославит, Гайдн прочтет не без удовольствия: «Господин Йозеф Гайдн — любимец нации, его мягкий характер запечатлен в каждом его сочинении. Его композициям присуща красота, стройность, чистота, тонкая и благородная простота, которую слушатель ощущает прежде, чем его об этом предупредили. Его кассации, квартеты и трио чистотой письма напоминают прозрачные воды озера, порою колеблемые дуновением южного ветра, но не покидающие родных берегов. . . нельзя отказать его голосоведению в приятности. В симфониях он столь же мужественен и силен, как и изобретателен. В кантатах — очарователен, вкрадчив, увлекателен; в менуэтах — естественен, шутилив, пленителен. . .» Спасибо критику, написавшему это двести лет назад. Сегодня, слушая Гайдна, мы ничего не убавим и не прибавим к этим словам.

А ведь было и иначе. Музыку Гайдна называли «игрой в звуки», «галантным пиликаньем», в котором «с голубиной непорочностью» отброшены серьезные тревоги и волнения времени. Музыку эту уподобляли мелодичному перезвону дворцовых часов (наподобие тех, которые собраны в Павловском дворце, под Ленинградом. Кстати, Гайдн написал для Павла I — тогда еще великого князя — «русские квартеты»). Про Гайдна обидно говорили, что такая музыка могла легко и беззаботно порхать в раззолоченных клетках княжеских дворцов, ибо была таким же их украшением, как китайские пагоды на шелковых обоях, танцующие пастушки на фарфоровых вазах, амуры на рукотканых гобеленах, мерцающий хрусталь в бесчисленных люстрах и блеск свечей в зеркалах, многократно отразивших изящные фигуры менуэта. . .



Из «Писем» Дж. Карпани

«Попав в дом Эстерхази, оказавшись во главе большого оркестра и в придворном штате такого вельможи, который не только был несметно богат, но и страстно любил музыку, Гайдн испытал на себе влияние всех этих на редкость благоприятных обстоятельств, способствующих



полному расцвету большого таланта. С этого времени жизнь его становится размеренной и наполненной трудом. Он вставал рано поутру, тщательно одевался и садился за небольшой столик возле фортепьяно; за ним же обычно заставлял его и обеденный час. Вечером он шел на репетицию или на оперное представление, дававшееся в княжеском дворце четыре раза в неделю. Порою, но довольно редко, он проводил утро на охоте. Скромный досуг, остававшийся ему в обычные дни, Гайдн уделял либо друзьям, либо м-ль Базелли. Так выглядела его жизнь на протяжении более тридцати лет. Этим и объясняется потрясающее количество написанных им произведений. . .»

Так ли, синьор Карпани?

Попав в дом Эстерхази, Гайдн нашел расстроенный хор и еще более расстроенный оркестр. Нередко бывало, что флейтист не мог явиться на репетицию, потому что разделывал тушу на кухне, а гобоист — потому что чистил платье его княжеской светлости.

Да, князь был несметно богат, но что касается страстной любви к музыке и к Гайдну. . . «Капельмейстеру Гайдну не следует забывать, что ему надобно сочинять прилежно, прилежней, чем было до сих пор. . . Созданные им композиции он, Гайдн, никому не должен сообщать и тем более не давать списывать, но хранить их исключительно для его княжеской светлости. . . В случае если он, Гайдн, не угодит, князь всегда может его уволить. . .»

Засим Гайдну ничего не оставалось, как быть довольным «на редкость благоприятными обстоятельствами, способствующими полному расцвету большого таланта и написанию столь потрясающего количества произведений».

Из «Писем» Дж. Карпани

«На первых порах нашего знакомства я часто расспрашивал: «Как вы это делаете?» Но я заметил, что композитор постоянно избегает подходить к этой теме вплотную...

— Если у вас будет красивая мелодия, то ваше сочинение, каким бы оно ни было, будет прекрасным и обязательно понравится. Мелодия — это душа музыки, это жизнь, дух, самая суть произведения.

...Бумага, на которой он писал, должна была отличаться самым высоким качеством и ослепительной белизной. Он писал с такой опрятностью и с таким вниманием, что даже самый лучший переписчик не мог бы изобразить нотные знаки отчетливее и ровнее. Правда, у нот, написанных Гайдном, была такая крохотная головка и такой тоненький хвостик, что он справедливо называл их мушинными лапками...

...Он склонен был пользоваться музыкальными инструментами с целью вызвать у слушателя смех. Нередко на репетициях он давал своим партнерам-музыкантам небольшие, написанные в этом стиле пьесы.

Из всех комических сочинений Гайдна до наших дней уцелело только одно: это известная симфония, по мере исполнения которой все инструменты поочередно исчезают, и в конце ее играет только первая скрипка...»

Но разве можно назвать «Прощальную симфонию» «комическим сочинением»? Все музыканты ушли, один за другим. Только все еще жалуется скрипка...

Князь возит за собой музыкантов как челядь, как охотничьих собак. Они забыты в замке Сюттер, а им хочется домой, в Эйзенштадт, к близким. Здесь, в замке Сюттер, промозглая болотная сырость и долгие ночи без сна. Но князь не спешит выбираться отсюда: вокруг замка Сюттер превосходная охота.

Музыканты безгласны. Но разве музыка не может сказать то, что скрывают уста? Музыка приказано улыбаться, но даже в легкой и приятной музыке может быть скрыт горький упрек и протест.

Случайно ли, что именно на службе у Эстерхази Гайдн сочинил свою «Прощальную» и «Траурную» симфонии, и симфонию «Страдание»?

Смерть князя Николая Эстерхази стала поводом для последней траурной мессы, спетой капеллой капельмейстера Гайдна. Отныне капелла распускалась, и он, Гайдн, больше был не нужен.

...Свобода, но у нее привкус горечи. Запоздалая свобода. Скоро уже шестьдесят.

Вот тогда-то и принял он приглашение поехать в Лондон.

Из «Писем» Дж. Карпани

«Гайдн заметил, что англичане, которым очень нравились его инструментальные произведения, написанные в темпе виво аллегро, обычно драматизировали во время исполнения анданте, какой бы красотой он их ни наделял. Композитор написал анданте, проникнутое мягкостью, нежностью и отличающееся самой спокойной мелодией; инструменты один за другим словно замирают; и вот внезапно среди глубочайшего пианиссимо они вступают все сразу, вдобавок раздается сильный удар в литавры — и задремавшие слушатели подсакаивают с мест.

...Оксфордский университет прислал ему диплом доктора; звание это, начиная с 1400 года, присуждалось всего лишь четырем лицам, и даже сам Гендель не был его удостоен.

Гайдн, который, по обычаю, должен был послать университету образец ученой музыки, отправил ему нотную страницу, написанную таким образом, что, если читать эти ноты начиная сверху вниз, с середины страницы или даже справа налево, всегда получалась мелодия с правильным аккомпанементом.

Из Лондона Гайдн уехал под чарующим впечатлением музыки Генделя...»

Опыт прожитой жизни Гайдну захотелось выразить в столь же величественной и всеобъемлющей форме, как оратории Генделя. И на склоне лет создает Гайдн свои оратории «Сотворение мира» и «Времена года».

В 1800 году «Сотворение мира» исполнялось в Петербурге и Москве.

Из «Писем» Дж. Карпани

«Музыкальная карьера Гайдна завершилась ораторией «Четыре времени года». Работа над ней и преклонный возраст подорвали его силы. «Со мною кончено, — говорил он мне спустя некоторое время после того, как оратория была написана, — голова моя уже не та; прежде мысли сами являлись ко мне, искать их не приходилось; нынче же я вынужден гоняться за ними, а мне не под силу бегать по визитам».

В 1805 году парижские газеты по ошибке сообщили о смерти Гайдна, и так как он был почетным членом Французского института, то эта знаменитая корпорация, которой не свойственно немецкое тугодумие, решила почтить его память заупокойной мессой. Идея эта весьма позабавила Гайдна. Он нередко повторял: «Если бы эти господа оповестили меня, то я бы сам явился дирижировать прекрасной мессой Моцарта, которую они заказали отслужить по мне».

... Вот и пришел XIX век. С его приходом связано столько надежд! Но век начался безумием: кровью, картечью, нашествием Наполеона.

Гранаты рвутся где-то рядом, зловеще звенит колокол, оплакивая мертвых.

«Вени, скрипси, вокси». Кто придет вослед? Он, Гайдн, думал: наступит век Моцарта. Нет, не похоже. . . Значит, другой гений выразит время? Не будет ли это его недолгий ученик, сумрачный, замкнутый, ожесточенный Бетховен, чем-то пугающий старого Гайдна.

Сегодня назойливый и улыбчивый синьор Карпани не пришел. Не потому ли, что канонада грохочет над Веной и французские всадники заполнили Шенбрунн? Допишет ли он письма о знаменитом маэстро Гайдне? Старик уже равнодушен к славе — его радует только солнце, трава, небо и тишина. Но сегодня так гулко, так тревожно в Вене. . .

Старческой рукой Гайдн проводит пять нотных линейек. Пять дрожащих строчек остаются пустыми.

«Вени, скрипси, вокси. . .»

На надгробном памятнике Гайдна будет другая надпись по-латыни: «Non omnis moriar» — «весь я не умру».



ОТ ГЕНДЕЛЯ — К ГАЙДНУ, ОТ ГАЙДНА — К... РАДИЩЕВУ?

Добродушный, законопослушный «отец классической симфонии», Франц Йозеф Гайдн — и великий русский революционный демократ, писатель Александр Николаевич Радищев — что тут общего?

У Гайдна есть оратория «Сотворение мира», у Радищева — незавершенная поэма «Творение мира».

В книге Г. Шторма «Потаенный Радищев» высказана гипотеза, что радищевскую поэму вызвало к жизни знакомство с ораторией Гайдна. Названия почти одинаковы: «Сотворение мира» — «Творение мира». А. Н. Радищев дал своей поэме подзаголовок «Песнословие», а это то же, что оратория. Поэма написана так, как если б предназначалась для пения: строки для солистов, для хора... И содержание тождественно, переложение библейского мифа о сотворении мира, появлении человека, его грехопадении, изгнании из рая...

У Гайдна было либретто оратории, написанное по поэме великого английского поэта Джона Мильтона «Потерянный рай». Первоначально либретто предназначалось Генделю, но Гендель им не воспользовался, и Гайдн увез либретто с собой из Лондона.

После возвращения из сибирской ссылки в калужскую усадьбу отца А. Н. Радищев мог видеть либретто и ноты оратории Гайдна. Их, вероятно, привез к 1800 году из Вены сосед Радищевых по поместью, их родственник Афанасий Николаевич Гончаров, дед Натальи Николаевны Гончаровой, будущей жены Пушкина. А. Н. Гончаров интересовался музыкой, имел крепостной оркестр и, будучи в Вене, охотно подписался на партитуру «Сотворение мира» Гайдна. Это все любопытно, если согласиться с Г. Штормом, что поэма «Творение мира» появилась

лишь в поздних списках «Путешествия из Петербурга в Москву», никак не раньше 1799 года. (Оратория Гайдна исполнялась в Вене в 1798 году.) Ну, а если не соглашаться, если считать, что поэма была уже в первых списках, скажем, в 1789 году, и Радищев просто не включил ее в печатное издание «Путешествия...»?

Многие, очень многие не согласились с Г. Штормом. Ведь нет веских доказательств, что поэмы не было в ранних списках.

Последняя строфа оды «Вольность» уже содержит как бы «краткое содержание» «Творения мира». А «Вольность» написана между 1781 и 1783 годом. Радищев и сам, до Гайдна, читал в подлиннике Мильтона. Да и в свою поэму он вложил иные, грозные «ноты» торжества света и разума и сокрушения зла, «ноты», в которых слышалось скорее эхо «Путешествия из Петербурга в Москву», чем «Сотворения мира» Гайдна.

Но советские музыковеды пришли к выводу: «Творение мира» А. Н. Радищева — «первый отечественный литературный опыт в области оратории» (Б. Штейнпресс).

И еще один вывод неоспорим, его сделал сам Радищев: «О вы, в исступление приводящие душу, Глюк... Моцарт, Гайдн...»





«Мой лучший друг, мой единственный, вполне настоящий друг...»

Так обратился к Моцарту Чичерин, соратник Владимира Ильича Ленина, нарком иностранных дел молодой Советской республики. Он писал:

«Моцарт более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века, от которого он оторвался и ушел в будущее. Он потому и умер в нищете, что под конец жизни стал чужд своим современникам. Он из тех художников, которые открываются лишь постепенно... Моцарт в полном объеме... его бездонная глубина начинают открываться только XX веку».

Известно, что Моцарт родился 27 января 1756 года.

Известно, что умер 5 декабря 1791 года.

Жизнь его полна необыкновенных событий.

Смерть его неясна и темна.

Он оставил после себя столько сочинений — симфоний, опер, балетов, произведений для камерных концертов, музыки почти всех видов и жанров, — что одно перечисление его творений составило большой и толстый том указателя произведений В. Моцарта, составленного Л. Кехелем.





«ТЫ, МОЦАРТ, БОГ...»



Так, на «ты», обратился к Моцарту Сальери в знаменитой «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери».

... Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь,
Я знаю, я.

Так сказано о Моцарте у Пушкина.

В пушкинском Моцарте, в его дерзновенной молодости есть нечто и от того Пушкина, каким представляла его молва:

... бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан,
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного...

Или:

... Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье,
В нас, чадах праха, после улететь!

Пушкин, которому минуло тридцать лет, писал о Моцарте, которому шел тридцать шестой год.

И Пушкин в тридцать не был таким, каким представляла его молва.

И Моцарт в тридцать пять давно забыл о «счастливой праздности» прежних лет...

* * *

«Дорогой брат мой и любимый друг! Я решаюсь потревожить вас снова, мне неоткуда больше ждать помощи... Из-за болезни моей жены Констанцы и после смерти нашей маленькой Терезии дела приняли ужасный

Оперный театр в Вене



оборот, и я умоляю вас одолжить мне, если это возможно, двести гульденов... Домовладелец опять грозит меня выселить... А ждать вознаграждений неоткуда. Я все еще верю, что сочинения мои вновь завоюют благосклонность публики. Только что я закончил новую симфонию и надеюсь закончить еще одну... Если бы вы помогли мне, я снова чувствовал бы себя человеком и смог бы жить без постоянного страха, унижения и отчаяния... Меня терзают зловещие предчувствия, мне удастся отогнать их лишь огромным усилием воли. Если бы не все это, я был бы счастлив...»

Купец Пухберг, страдавший непостижимой для бюргера любовью к музыке, не раз ссужал Моцарту гульденy. Но в последнее время и Пухберг стал подозрителен и скуп: знаменитый, прославленный, увенчанный лаврами Моцарт — и всегда без лишнего крeйцера! Уж не обирает ли он своих доверчивых друзей?

Как это ни странно, но Вена отвернулась от Моцарта. Как ни удивительно, знаменитого, прославленного, увенчанного лаврами Моцарта больше не приглашают в императорский дворец и дома венской знати. Ему не заказывают ничего, кроме военных маршей и боевых песен (император Иосиф II отправился воевать с турками). И на листе желающих присутствовать на новом концерте Моцарта по подписке — всего одна подпись: барон ван Свитен...

Столица империи Вена восхищалась им, когда он был чудо-ребенком, виртуозом-импровизатором.

Устремленная к удовольствиям Вена говорила о нем, когда его изящные, легкие, лучезарные серенады, танцы и дивертисменты украшали придворные празднества.

Но пресыщенная развлечениями Вена не понимает нынешнего Моцарта: резкого, насмешливого, с обострившимся профилем, с неотступной силой прямого, пристального взгляда. Неужели это тот же человек, быстрый, живой, с неизменной милой улыбкой, в безукоризненно причесанном парике с косичкой, в кружевном жабо и туфлях с серебряными пряжками?

Совсем недавно он слыл веселым и влюбчивым остроумцем, беспечным гением. Когда он успел стать другим?

И когда в его музыке открылась эта пугающая глубина — ждешь восторга, но он оборачивается великой печалью, как в новых его сочинениях, операх и симфониях...

* * *

Кажется, равнодушие Вены стало явным после провала оперы «Дон Жуан». Императорскую Вену шокировало искусство подлинного горя и подлинной страсти. Трагическое оскорбляло сладость жизни.

А все, согласно императорскому указу, обязаны радоваться жизни. Театр — «храм удовольствий», спектакль — приятная игра...

«Чудо-ребенок» Моцарт был невиданной музыкальной игрушкой. «Мазетро Моцарт» превосходно развлекал и услаждал. Но этот «новый Моцарт», сочинивший «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана»...

Впрочем, первый императорский капельмейстер Антонио Сальери всегда предостерегал Моцарта:

— В «Женитьбе Фигаро» содержатся нападки на власть, на дворянство. Ты думаешь, Моцарт, эти намеки не будут поняты?

Но Моцарт смеялся в ответ:

— Фигаро, Фигаро, один лишь Фигаро! Голова и руки мои настолько полны этой оперой, что, боюсь, я сам превращусь в оперу...

Да, он плут, Фигаро. Но разве ложны его слова: «Изображай из себя особу; размножай доносчиков и поддерживай подлецов... И если прибавить сюда искусство вскрывать письма, подслушивать разговоры да осветить все это великим принципом, что важная цель оправдывает любые средства, то в этом — убей меня бог! — и заключается вся политика!»

— Или, ты полагаешь, то, чего нельзя сказать, можно спеть? — усмехнулся Сальери, называвший себя другом Бомарше и другом Моцарта.

...Моцарт чувствовал влечение к Сальери. Антонио всегда так улыбчив, громче всех восклицает: «Браво, Моцарт!»

Жена Моцарта Констанца не любила Сальери. Она утверждала, что он зол, неискренен и коварен. А этот тяжелый, неотступный, гипнотический взгляд темных глаз!

— Тайный совет настаивает на введении строжайшей цензуры из-за «Фигаро». А теперь, я слышал, ты еще берешься за «Дон Жуана»...

Автор либретто Лоренцо-да-Понте предложил назвать новую оперу «Дон Жуан, или Наказанный развратник» — веселая драма в двух актах.

Лоренцо-да-Понте писал еще одно либретто — для Сальери. Сальери, разумеется, важнее Моцарта, навряд ли Моцарт займет когда-нибудь место первого императорского капельмейстера, дальше третьего ему не

«ВЛАСТИТЕЛЬ ДУМ ЭЙНШТЕЙНА»

В 1952 году в Америку, в Принстон, в гости к знаменитому ученому-физику, создателю теории относительности Альберту Эйнштейну приехал молодой австралийский пианист Манфред Клайн. Он сыграл Эйнштейну одну из сонат Моцарта, и Эйнштейн пришел в восторг...

По дороге домой Клайн думал: что может связывать труды Эйнштейна и музыку Моцарта? Музыка эта «не только прекрасна, не только грациозна. Она обладает какой-то удивительной независимостью от времени, места и среды. Это музыка для Эйнштейна...»

Да, Эйнштейну открыл мир музыки Моцарт. С шести лет мальчика Альберта стали учить играть на скрипке и, как большинство обыкновенных мальчиков, он тяготился скрипкой, пока ему не попались сонаты Моцарта. Вот тогда музыка превратилась из опостылевших упражнений в прикосновение к высшей гармонии и красоте.

Биограф Альберта Эйнштейна Б. Г. Кузнецов пишет: «Музыкальные симпатии Эйнштейна были обращены



продвинуться... Поэтому Лоренцо-да-Понте поспешно, кое-как дописывал «Дон Жуана».

Моцарт ждал.

Сальери торопил, Сальери ревниво следил за Моцартом.

В Вене «Дон Жуан» провалился, но в Праге его ждал триумф.

— Твой «Дон Жуан», Моцарт, злодей, развратник и убийца. «Веселая драма!» Где оно, это веселье? Музыка полна боли и мрака...

Моцарт смеялся в ответ.

— Если бы ты прочел пражские газеты: «Опера нравится всем...» «Дон Жуан» — нечто великое...», «Едва ли после смерти Моцарта кто-нибудь создаст нечто подобное...»

В самом деле, на оперную сцену, привыкшую к очищенным чувствам и страстям, к холодному искусству итальянских примадонн, ворвался, как ураган, «Дон Жуан» Моцарта.

И вот перед балконом пел
С гитарой Дон Жуан переодетый.
Романс тоскою страсти пламенел.
А музыка в разлад с тоскою этой
Смеялась, беззаботна и резва.
Печальной песни голос и слова.

Акомпанируя язвительно, старалась
Та музыка как будто осмеять,
И тем еще чудеснее казалась.
Романс хотел нам точно доказать,
Что любят и обманывают разом;
Что с сердцем не в ладу бывает разум;
Что плачут — насмехаясь, что любовь
С собой приносит клятвопреступленье;
Что виноват невинный сам; что кровь
Лить можно без нужды; что провиденье
Добро смешало с злом спокон веков.
Таков весь свет...

Альфред де Мюссе.
Пер. Д. Минина.

Сальери был неутомим в передаче толков и мнений.

— «Какая изнурительная музыка» — это слова примадонны Алоизии Ланге. «Музыка чересчур сложна» — это сказала Катарина Кавальери. Граф Орсини-Розенберг боится, что такая музыка развратит публику. Граф Цинцендорф признался, что опера ему наскучила. И даже император...

Моцарт его перебил:

— Император сказал: «Опера божественна...»

— ... и прибавил: «Но этот кусок не по зубам моим венцам».

Моцарт смеялся в ответ:

— А все-таки ты плакал, Антонио Сальери, ты плакал на репетиции «Дон Жуана», тебя видели плачущим. Значит, опера и вправду хороша.

И все же венский неуспех «Дон Жуана» вызвал тень забвения и нищеты.

... В тот великолепный июльский день, когда отчаявшийся Моцарт послал письмо Пухбергу, он напрасно ждал ответа.

К вечеру он вышел из дому. Предместье Вены Альсергрунд было пустынно и безлюдно. Но судьба послала неожиданную встречу. Его издатель Паскуале Артариа!

— Моцарт! Ты здоров?

— Последние недели были самыми страшными в моей жизни, Паскуале. Станци снова больна...

— Ты ничего не писал?

— Я написал фортепианный концерт, закончил симфонию в ми-бемоль мажоре, и сейчас пишу еще одну — в соль миноре... У меня есть замысел — трех симфоний, в которых

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

прежде всего к творчеству Баха, Гайдна, Шуберта и Моцарта. Музыка Баха... ассоциировалась у ученого не только с архитектурным образом устремленного к небу готического собора, но и со стройной логикой математических конструкций... Как и в науке, чистоту и простоту он считал залогом адекватного (соответственно точного) отображения бытия. Предметом страстного влечения, властителем дум Эйнштейна всю жизнь оставался Моцарт».

Не правда ли, знаменательно? Эйнштейн признан одним из властителей дум XX века, а властителем дум самого Эйнштейна всю жизнь оставался Моцарт.

Музыка Моцарта была для Эйнштейна звучащей гармонией мира, выраженной в совершенной, чистейшей, простой форме, как писал друг Эйнштейна Ганс Билан, в «ореоле эллинской красоты, с ее ясными линиями, то шаловливо-грациозными, то могучими и возвышенными». Это — музыка полноты чувствующего Разума и мудрого Сердца, Жизни, с ее вершинами и безднами. Моцарт — это «Маленькая ночная серенада», но это и величественный «Реквием».

... Когда готовились отмечать первую годовщину Великого Октября, было решено: в память о героях, павших в борьбе за Советскую власть, пусть прозвучит «Реквием». И 7 ноября 1918 года в актовом зале Смольного рабочие, крестьяне, солдаты, год назад штурмовавшие Зимний, услышали «Реквием» Моцарта.



вся моя жизнь с ее мечтами, страстями, восторгами и бедами должна наконце...

Артариа перебил его:

— Моцарт, ты же знаешь, сейчас никому не нужны симфонии. На складе лежит партитура «Дон Жуана», переложенная для фортепиано, — даже ее никто не берет. Пиши побольше танцев, сейчас спрос на контрдансы. Они идут по гульдену три крэйцера за экземпляр...

Вернувшись домой, не зажигая свечей, Моцарт взял в руки нотные листы. Ноты в полумраке множились в скопления странных, казавшихся живыми существ, как будто роились в его руках, ожидая знака, чтобы взлететь в нависшую, удушливую тишину, взлететь крылатой, победной музыкой.

* * *

Жизнь началась так счастливо...

Европейские газеты сообщали: «Зальцбургский придворный вице-капельмейстер Леопольд Моцарт доставил всем величайшее наслаждение, дав возможность быть свидетелями совершенно исключительного дарования двух своих малюток, над воспитанием и образованием которых господин капельмейстер, как истинный отец, трудится с неутомимым прилежанием. Он смог представить миру девочку 11 лет, и что кажется невероятным, мальчика семи лет, чудо как нашего времени, так и прошлых лет в игре на клавесине...»

В четыре года Вольфганг Амадей Моцарт пишет первый свой концерт для клавесина, такой трудный, что навряд ли кто-нибудь из европейских виртуозов мог бы его сыграть. В семь лет — первую симфонию, в двенадцать лет — первую оперу... Мальчик не может понять, отчего все удивлены. Он не сознает свои триумфы. Слава не может вскружить ему голову, потому что ему чуждо желание славы.

Сказочный мир: дороги, кареты, дворцы; мраморные лестницы, великолепные залы в золоте и гобеленах; люди, одетые как сказочные принцы и короли... Впрочем, почему сказочные — это действительно императоры и короли, принцы и принцессы, герцоги и князья. Они аплодируют ему, склоняются над ним, с любопытством оглядывают его, передают из рук в руки в Вене, Мюнхене, Брюсселе, Париже, Лондоне. Они задают вопросы, заставляют снова и снова садиться за клавесин. То закроют платком клавиши: «Играй, мальчик, не видя клавиатуру». То прикажут: «Играй, Вольферль, одним пальцем». То настаивают: «Импровизируй!»

Маленький чародей простодушен в своем неведении. Он не понимает, что их всех так восхищает, — играть и импровизировать ему так же просто, как им — властвовать и воевать.

Маленький чародей дерзок в своем неведении. То вскарабкается на колени к императрице Марии-Терезии, как если бы это была мама Анна Ма-

рия. То, случайно упав и растянувшись у ног юной эрцгерцогини Марии-Антуанетты, задорно крикнет ей: «Ты будешь моей женой!» Откуда ему знать, какая меж ними бездна. Да и кто может предсказать, что Моцарт умрет в нищете, а спустя немногим более года после его смерти Мария-Антуанетта, надменная французская королева, расстанется с жизнью на гильотине. . .

А пока они дети, играющие на скользком блестящем полу императорского дворца в Шенбрунне. Пока он, Вольфганг Амадей Моцарт, не знает, как звенят деньги, какой запах у нищеты и как изменчива слава.

Все замолкают, когда он входит, маленький человечек, в парике и при шпаге, напудренный и нарумяненный, в огромный зал. Все поворачиваются к нему. Зазвучал клавесин, и теперь царствует только Моцарт.

Он щедро дарит свои произведения: шесть сонат для клавира и скрипки — принцессе английской, шесть сонат — принцессе вейльбургской.

Лучший клавесинист Европы в десять лет, прекрасно играющий на скрипке, импровизируя, выбирает темы Генделя.

Дома, в Зальцбурге, его по-прежнему называют Вольферлем, как в пять — шесть лет.

Но в Италии он уже Амадео Вольфганго Моцарт, и, чтобы взглянуть на него, собираются толпы любопытных. Его опера идет с огромным успехом в Милане.

Хассе (его все еще считают великим) предсказывает: «Этот мальчик затмит нас всех».

Болонская музыкальная академия решает испытать его — дать ему труднейшую задачу, достойную Баха: разработать тему для фуги. Он сделал все за полчаса вместо трех часов (другие утверждают: вместо шести). И, нарушив свое же правило — не избирать в члены академии никого моложе двадцати лет, — Болонская академия назвала четырнадцатилетнего Моцарта академиком.

По слуху записывает он в Ватикане духовное сочинение Аллегри, исполняемое лишь раз в год и ревниво охраняемое по приказу Римского папы. Просто Моцарту хочется, чтобы у его сестры Наннерль были ноты, которые есть только у Римского папы. . .

По слуху — гигантское девятиголосное сочинение для двух хоров! Запомнить и записать со слуха такое — чудо! Вместо суровой кары за «похищение Аллегри» всемогущий папа, испытав сначала недоверие, потом изумление, потом восхищение, наградит Моцарта орденом рыцаря золотой шпоры. Отныне он кавалер и академик: «Эвива, иль синьор кавальере филармонико Амадео Вольфганго!»

Но сколько и где бы ни странствовать, приходится возвращаться в Зальцбург. Домой — как в тюрьму. На службу к архиепископу Зальцбурга Иерониму Колоредо.

Как они безнадежно одинаковы, устрашающе однообразны в своей тупой и ненавидящей травле гениев — все эти курфюрсты, князья, архиепископы и суперинтенданты, преследовавшие Баха, Гайдна и вот теперь — Моцарта. . . Одни и те же наставления, одни и те же запреты, одна и та же брань, одна и та же месть. . .

Легкий, уступчивый Моцарт — и вдруг столько врагов! И первый среди них — архиепископ Иероним. Моцарт называет его «великий муфтий».

«Великий муфтий» всегда раздражен и недоволен.

Вчера:

— Ваша «Концертная симфония» слишком длинна и скучна, Моцарт. Адажио в последнем скрипичном концерте слишком медленно, его надо переписать, сделать быстрее и легче. . . Вы плохо усвоили итальянскую манеру. . . Вы всегда в разъездах. Не забывайте, вы служите мне, и развлекать других без моего разрешения не позволю!

Сегодня:

— Подготовьте застольную музыку к приезду его величества Иосифа Второго. Музыка не должна быть слишком громкой. Нам с императором надлежит многое обсудить.

Завтра:

— Вы опять в Вене? Без моего разрешения? Немедленно убирайтесь в Зальцбург! Лгун, прощелыга, шут гороховый, самый нерадивый лакей, каких я только имел! Я лишаю тебя жалованья, негодяй! . .

— Боже, как он ругался. Как пьяный возница, когда я подал ему прошение об отставке, — вспоминал потом Моцарт. — Граф Арко, его лакей, спустил меня с лестницы. Ну что ж, архиепископа я не мог вызвать на дуэль, но с графом я расплачусь, когда мне выпадет счастье с ним снова встретиться. Он дождется у меня пинка в зад и пары оплеух.

. . . Сальери предостерегал:

— В Вене ходит слух, будто ты сказал, что на балах у Леопольда исполняют такую музыку, что даже собаки разбегаются. Ты и вправду сказал это?

— Ах, Сальери, ну о чем мы с тобой толкуем! Я лучше признаюсь, что пишу еще одну симфонию — вторую за этот месяц.

Это будет его сороковая симфония.

Несколько недель назад, 26 июня 1788 года, он занес тридцать девятую симфонию ми-бемоль мажор в своей тематический каталог. Она закончена. Быстрота, с которой он записал ее, могла показаться непостижимой. Какие-нибудь несколько дней. . . Но запись всегда была для него самым легким делом.

Музыка симфонии переполняла его. Когда-то он писал отцу из Мангейма: «Я, так сказать, торчу в музыке весь день». Он не любил в такие минуты чужих глаз и стороннего любопытства. Приметив чей-то испытующий взгляд, он начинал сыпать шутками и чудачествовать, даже кувыр-

каться и прыгать через стулья. Он словно хотел отвести, обмануть любопытствующие взгляды напускной дурашливостью, хотел скрыть высокое напряжение под маской беспечности и озорства. Но возбуждение, заметное остальным, вдруг находило выход: он забывал обо всем, странно двигая пальцами, что-то напевал, комкал салфетку, вскакивал, бегал, садился, внезапно погружался в неподвижность и задумчивость.

В такие минуты, казалось, напряженность становится невыносимой. Она испепелит его, если музыка не выльется на нотные листы.

Как жадно слушает его Сальери! Это заметил даже трактирщик Иосиф Дайнер. «Ах, господин музыкмейстер, — сказал он Моцарту, — господин первый капельмейстер Сальери так к вам привязан! Но отчего он так угрюм?» Ну как нам узнать это, добрейший Иосиф Дайнер? Быть может, Антонио болен страхом — как все венецианцы, Сальери боится, что его отравят. Быть может, он снова в ссоре с хитрым Лоренцо-да-Понте. Или Катариной Кавальери, своей капризной и властной возлюбленной. Быть может, он тяжело мучим своею новой оперой, сочинение которой затянулось и дается ему с таким трудом. . .



А. Сальери

* * *

Как все меняется!

Еще вчера жизнь казалась невыносимой. А сегодня! Михаэль Пухберг наконец-то откликнулся на письмо и прислал двести гульденов. Станци снова встает с постели и уже сама спускалась в сад.

Солнце над Веной — как в те дни, когда имя маленького чародея Моцарта было у всех на устах.

Колокольный звон над Веной, как в те прекрасные часы, когда Вольферль засыпал на руках отца, устав от игр с принцами и принцессами. И камни под ногами все те же. Только башмаки стоптались. Только кружевная рубашка обносилась и пожелтела. Только не румянец на лице, а пятна оспы и желтизна. . .

И все же — это Моцарт, уже услышавший внутренним слухом симфонию соль-минор, сороковую, быть может, одну из лучших своих симфоний. . .

Знаменитое начало — удивительный по чистоте, несколько раз возникающий напев. Что в нем — умиротворенная радость или прозрачная грусть, уже не обещающая радости? Что это — поэма чистого восторга

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

«ДЛЯ ВСЕХ,
КРОМЕ
ДЛИННОУХИХ...»

Одна из первых дискуссий о «тяжелой» и «легкой» музыке происходила между Моцартом и его... отцом.

Отец — Леопольд Моцарт — предупреждал: «Я рекомендую тебе во время твоей работы думать не только и не единственно о музыкальной, а также и о немusикальной публике. Ты знаешь, что на десять истинных знатоков приходится сто невежд, так что не забывай о так называемом «пополаре» (по-итальянски «популярном»), которое щекочет и длинные уши...»

«Пополаре» — это было что-то уж совсем простенькое и бездумное. Сын — Вольфганг Амадей Моцарт — шутя возразил: «О так называемом «пополаре» вы не беспокойтесь, потому что в моей опере есть музыка для всякого рода людей, за исключением длинноухих».



или благородной скорби? Признание в любви или прощание с любовью?

Но любовь в нем самом, в Моцарте. И еще — в доме Вебера. Она, его любовь, меняла облик, и голос, и улыбку. Но черты лица ее оставались схожими. Быть может, потому, что любовь его заблудилась в доме переписчика нот Фридолина Вебера в Мангейме.

... Сначала была Алонзия Вебер. Девочка с грацией Марии-Антуанетты и властностью Марии-Терезии улыбнулась ему и протянула руку. И Мангейм показался ему раем.

«Я, Иоганнес Хризостомус Амадеус Вольфгангус Сигизмундус Моцарт, признаю себя виновным в том, что вчера и позавчера вернулся домой только в двенадцать часов ночи, а до этого находился в компании, где занимался рифмоплетством и разным безобразием, но не в поступках, а в мыслях и словах... Все были настолько довольны, что я не мог не перецеловать всех девушек. В отношении хозяйской дочери это было тем легче, что она не из дурнушек...»

Отец написал ему: «Не поддавайся этим чарам. Теперь от тебя зависит: достигнешь ли ты величайших высот, каких когда-либо достигал композитор, или, соблазненный женщиной, останешься заурядным капельмейстером и умрешь на грязной соломенной подстилке, под башмаком жены, в доме, переполненном оборванными, голодными детьми...»

Вольфганг всегда был послушен отцу. И уехал, повинуюсь отцовскому приказу, с концертами в Париж. Отец полагал: Вольфганг забудет Алоизию, Париж излечит его от этой

любви, и когда успокоится буря, он сможет вернуться в Мангейм.

Вернувшись, он не узнал Алоизии. Девочка превратилась в надменную оперную диву. Теперь она слушала его пылкие признания с досадой. Его предложение — стать женой Моцарта — она не приняла. «Женой какого-то Моцарта...»

Он откланялся.

Как он мал ростом, невзрачен, хотя одет по парижской моде — пунцовый камзол с черными пуговицами! А эти оспины на лице! И внезапная суровость! С ним было бы ужасно трудно! Не удивительно, что курфюрст не хочет брать его на службу! Да и где он найдет себе службу, этот бродяга и вечный странник!

Алоизия, обласканная курфюрстом, вскоре вышла замуж за актера и художника Ланге. Курфюрст произвел ее в примадонны оперы.

Их было три сестры: Алоизия, Констанца, Софи...

Он сделал предложение Констанце. Отец не простил ему женитьбы и на Констанце Вебер. Он вновь зловеще предостерег сына. Отец ошибся.

«Любимая моя женушка, милая Констанца... Надеюсь, что... ты спала хорошо и ничто тебе во сне не помешало, что ты не простудишься, не сгорбишься, не споткнешься о порог, что ты весела и не испытываешь особого недостатка в деньгах, что ты так же добра и думаешь обо мне каждую минуту...»

Так писал он, когда был вдалеке от нее.

Теперь Констанца всегда рядом. Она заботлива и покорна. Но музыка Моцарта оставляет ее холодной. Ка-

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

Еще через несколько лет сын заметит о своих клавирных концертах: «Концерты создают переход от слишком «тяжелой» к легкой музыке, они блестящи, приятны для слуха, конечно, если не отличаются пустотой; временами лишь знатоки могут получить полное удовлетворение, но при этом и непонимающие люди также будут довольны, не зная почему».

Даже в последний печальный год жизни, год болезней и нужды, Моцарт не изменил себе. Да, он писал «Реквием»...

Мне день и ночь покоя не дает мой черный человек...

Но тогда же он писал и «Волшебную флейту», в которой внезапно, как в юные годы, вновь сверкнула улыбка Моцарта, зазвучал его смех и пролилась в грядущее «райская песня».





КОНСТАНЦА ВЕБЕР

теля; исповедь не мальчика, но мужа, познавшего все радости и все печали земли; и эта, третья, исповедь — не человека, но исполина, симфония «Юпитер».

Музыкальный издатель Паскуале Артариа так и не решился печатать три последних симфонии Моцарта. Кто их возьмет? Ни один австрийский меценат, даже барон ван Свитен, клявшийся в дружбе Моцарту.

* * *

Три симфонии валялись в темном шкафу.

Декабрьский день 1791 года уже сменился вечером, когда больной Моцарт заговорил со своей свояченицей Софи, бессменно сидевшей у его постели:

— Как хорошо, что ты здесь, Софи, милая. Не уходи. Останься. Ты должна увидеть, как умирает Моцарт... Разве я не говорил, что пишу «Реквием» для себя?

И прибавил — уже холодеющими губами:

— Что делает мир со своими детьми...

* * *

В придворном некрологе было объявлено, что Вольфганг Амадей Моцарт «скончался от водянки сердца».

В день похорон Моцарта Сальери шел за его гробом. Ему приписы-

жется, она боится сильных чувств, боится, как несчастья. Сначала это заставляло его страдать, потом он смирился. Да, счастье неуловимо, как мелодия, возникшая в часы бессонницы. И все же счастье можно услышать, как мелодию, оставшуюся на нотном листе...

* * *

Пошла шестая неделя с тех пор, как Моцарт начал писать три новые симфонии. Он дописывал третью... В партитуре не было ни одной пометки, словно симфония двигалась сама, и лихорадочность, с которой он записывал, подтверждала это: да, рука не поспевает за потоком музыки.

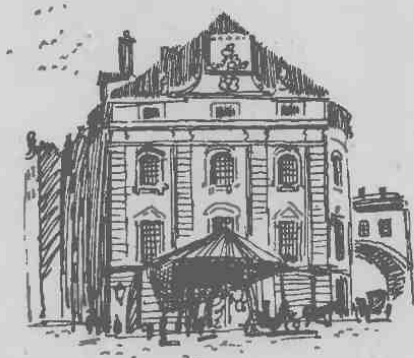
Три симфонии за шесть недель! Тридцать девятая, сороковая и сорок первая! Три симфонии — как три исповеди: исповедь юного, восхищенного мечтателя;

вают слова: «Туда ему и дорога! Иначе все мы в скором времени остались бы без куска хлеба. Причина смерти? Да разве мы не знаем, что он был гуляка. Стоит только послушать его «Дон Жуана». . . Он все равно бы плохо кончил».

Некрашенный сосновый гроб на жалких грязных дрогах добрался до городской черты. Все уже давно отстали. Только Сальери, один, спешил за гробом. Потом и он повернул обратно. . .

Моцарта похоронили в общей могиле, среди бродяг и самоубийц. На завтра старик могильщик уже не помнил, куда он сбросил гроб Моцарта.

Так утверждает множество книг, старых и новых, о Моцарте.



ОБВИНЯЕТСЯ САЛЬЕРИ...

Смерть Моцарта породила легенду, записанную Пушкиным: «Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освидетельствовать Дон Жуана, мог отравить его творца».

Эта заметка записана в 1833 году. Пушкинисты комментируют ее так: «Легенда об отравлении Моцарта маловероятна; она основана на весьма шатких психологических догадках. Но в современных Пушкину изданиях, например, «Всеобщем музыкальном вестнике» 1825 года, он мог найти материал, говорящий о виновности Сальери».

«Моцарта и Сальери» Пушкин завершил в 1830 году.

С тех пор почти 150 лет продолжается посмертное судилище над Сальери, и хотя число его адвокатов — особенно среди музыковедов — умножилось, по-прежнему звучат и голоса обвинителей.

Одно из последних обвинений — роман американского писателя Дэвида Вейса «Убийство Моцарта». (Другой, более ранний его роман — «Возвышенное и земное» — пожалуй, самая полная беллетризованная книга о Моцарте.) Свообразный «репортаж» Д. Вейса об «убийстве Моцарта» изобилует детективными подробностями. Приводится даже рецепт яда, которым Сальери отравил Моцарта во время ужина после премьеры «Волшебной флейты»...

Доктор искусствоведения Игорь Бэлза пишет в предисловии к русскому переводу «Убийства Моцарта», опубликованному в 1972 году: «Появление двух книг Вейса и многочисленных работ историков медицины — новые доказательства правоты Пушкина». И Бэлза ссылается и на автора монографии о Пушкине Д. Благого, который отметил, что двадцать восемь докторов медицины из разных стран, занимавшихся тайной смерти Моцарта, пришли к выводу, что он был отравлен.

Роман «Убийство Моцарта» даже построен как документальное расследование: «основной прием, примененный автором, создает впечатление фактической достоверности...» Вот только несколько цитат из романа.

Вена, осень 1823 года. Газетное сообщение: «Антонио Сальери, первый кашельмейстер императорского двора, признался в том, что отравил Моцарта».

Вена, газетное сообщение спустя несколько дней: «После исповеди и признания священнику разум Сальери помутился, и он попытался перерезать себе горло. Попытка первого императорского капельмейстера покончить с собой не удалась: по приказу императора его поместили в дом умалишенных».

Антон Шиндлер написал в «разговорных тетрадах» Бетховена: «Здоровье Сальери снова ухудшилось. Он совсем невменяем. В бреду он продолжает твердить, что виновей в смерти Моцарта. Видимо, это сущая правда, раз он хочет исповедаться в своем грехе. Да, видно, каждому уготовано возмездие».

Апрель 1825 года. «Алгемайне музикалише цайтунг»: «Нашему многоуважаемому Сальери, сколь это ни печально, никак же удастся умереть. Его тело подвержено всем старческим немощам и разум покинул его. Говорят даже, что в бреду больного воображения он видит себя в преждевременной кончине Моцарта...»

Вена, 1 мая 1825 года. Газетное сообщение: «Говорят, что исповедь Сальери хранится в венском церковном архиве».

Вена. Газетное сообщение на следующий день: «Церковь отрицает, что такая исповедь вообще существует».

Вена, 7 мая 1825 года. Газетное сообщение: «Сальери скончался. Отдавая дань заслугам маэстро Сальери перед престолом, император распорядился отменить на время траура все музыкальные представления в королевских театрах».

Как будто убедительно...

Значит, все же Сальери отравил Моцарта?

РЕАБИЛИТАЦИЯ САЛЬЕРИ?

В легенде, записанной Пушкиным, есть неуверенность: «мог отравить».

«Не мог!» — настаивают защитники Сальери. Среди активных сторонников его невиновности — и известный советский музыковед Б. Штейнпресс, опубликовавший в журналах, в том числе в «Советской музыке», несколько статей в защиту Сальери. К чему сводятся доводы защиты?

Никакой исповеди Сальери, где он якобы признается в отравлении Моцарта, в венских архивах нет. Это — «газетная утка».

Сальери не мог освидетельствовать «Дон Жуана», он не был на первом и последующих представлениях оперы.

До недавнего времени считалось, что три великие симфонии Моцарта не прозвучали в оркестре при его жизни. Но теперь предполагают, что 16—17 апреля 1791 года (Моцарту оставалось жить до декабря) была исполнена одна из симфоний (возможно, в присутствии Моцарта?). И дирижировал симфонией Моцарта... Сальери. Вот так «завистник» и «недоброжелатель»! Кстати, концерты эти были благотворительные, в пользу вдов и сирот музыкантов. Вообще, Сальери многое делал для воспитания молодых музыкантов, пестовал молодые таланты, был учителем Бетховена...

Теперь самое главное обвинение: отравил или не отравил? Болезнь или отравление?

«Болезнь!» — утверждают защитники Сальери (и исторической истины?). Моцарта лечили известные венские врачи, и они поставили диагноз: ревматически-воспалительная лихорадка. С детства Моцарт часто болел: суставной ревматизм, простуды, ангины, потом воспаление легких... И погубил Моцарта не яд, а тяжелый «классический» ревматизм, с осложнениями на сердце, мозг, почки, с сильными отеками, судорогами, головными болями, обмороками, исхуданием...

Как мог Сальери отравить Моцарта, спрашивают защитники Сальери, если последняя их встреча состоялась примерно за четыре месяца до смерти Моцарта? Ведь тогда просто не было ядов «замедленного действия».

Кто удостоверит, что Сальери один шел до кладбища за гробом? Ведь если б он остался один, только он мог бы об этом рассказать...

Да, Моцарт действительно был похоронен в общей могиле. Но вовсе не среди бродяг и самоубийц. По кладбищенским книгам удалось установить имена «загробных соседей» Моцарта, среди них нет ни бродяг, ни самоубийц. А что касается захоронения «незнатных людей» в общих могилах, это было тогда обычным явлением.

Защитники Сальери подняли даже сводки погоды 6 и 7 декабря 1791 года (в один из этих дней был похоронен Моцарт) и установили, что «стояла мягкая, спокойная и довольно теплая для зимы погода». Так что и снежная буря в час погребения Моцарта, с их точки зрения, скорее литературная, нежели метеорологическая...

Музыковеды убеждены: исторический Сальери невиновен. Они напоминают: Сальери называли «Нестором среди композиторов», Глюк гордился им как своим лучшим учеником, и при жизни Сальери пользовался мировой славой.

Друзья Антонио Сальери недавно поставили его оперы в Италии и Польше, и произведения Сальери вновь звучали в концертном зале в Ленинграде.

Современники запомнили и такого Сальери: «Рядушный и любезный, доброжелательный, жизнерадостный, остроумный, неисчерпаемый в анекдотах, цитатах, славный, изящный человек, с огненными сверкающими глазами, .. легко воспламеняющийся, но столь же легко примиряющийся...»

И в землю бьет молва, как молот,
А он в земле, из-под плиты,
Лишь правды, а не доброты,
У каждого столетья молит.

Л. Болеславский. «Сальери»

Казалось бы, все ясно...

Но вдруг раздается голос Бетховена. Бетховен жалуется, что его врагам несть числа, «из которых первым является господин Сальери». Слова из письма Бетховена издателям Брейткопфу и Гертелю, помеченного 7 января 1809 года.

Защита отводит и этот неожиданный аргумент обвинения: да, размолвка была, но потом между Бетховеном и Сальери вновь были хорошие отношения.

Прения сторон продолжают.

Судья — История — ждет, когда же можно будет окончательно реабилитировать Сальери.





СВЕТ БЕТХОВЕНА



В тот самый день, когда твои созвучья
 Преодолели сложный мир труда,
 Свет пересилил свет, прошла сквозь тучу туча,
 Гром двинулся на гром, в звезду вошла звезда.

И яростным охвачен вдохновеньем,
 В оркестрах гроз и трепете громов,
 Поднялся ты по облачным ступеням
 И прикоснулся к музыке миров.

Николай Заболоцкий. 1946 год

Каждый открывает Бетховена по-своему. В детской песенке «Сурок» или в «Лунной сонате». В скрипичном концерте (был такой довоенный фильм «Концерт Бетховена», он пользовался когда-то большим успехом) или в «Крейцеровой сонате» (услышав ее, Лев Толстой изменил первоначальный замысел повести, которую потом так и назвал: «Крейцера соната»).

И все же чаще Бетховена открывают в его симфониях — Третьей, Пятой, Девятой. . . Величайших симфониях, которые стали голосом не одного человека, но всего человечества.

* * *

Художник Виллиброрд Йозеф Мэлер вскоре после приезда в Вену решил написать портрет Людвиг ван Бетховена.

Тогда, в 1804 году, Бетховен пользовался уже всеобщим признанием. Слава его распространялась по свету, и художник Мэлер изобразил композитора вдохновенным полубогом, романтическим героем, победоносным триумфатором. Бетховен на портрете — весь порыв; правая рука его поднята, взгляд пристален и величав; лицо, обрамленное шапкой темных волос, прекрасно вечной античной красотой. Ни оспин, ни глубоких резких

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

«ЗАВТРА — ДЕВЯТАЯ!»

ИЗ СТАТЬИ
В. Ф. ОДОВЕВСКОГО

«Завтра в концерте Филармонического общества любителей музыки ожидается торжественный праздник: «играют девятую симфонию Бетховена!» Кто эти немногие слова прочтет хладнокровно, тот может здесь остановиться и не читать далее, эти строки не для него писаны...

С 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный;



морщин, ни беспорядочной спутанной гривы, торчащей из-под нахлобученной шляпы, по которой Бетховена узнают издали, когда, ссутулившись и что-то рыча себе под нос, он стремительно кружит вдоль старого крепостного рва, в одни и те же часы, замкнутый и угрюмый.

«Он был невысокий, коренастый, могучего, почти атлетического сложения, — писал Ромен Роллан в «Жизни Бетховена». — Лицо широкое, кирпично-красного оттенка, — только на склоне лет цвет кожи стал желтоватым, болезненным, особенно зимой, когда он сидел сиднем в четырех стенах, вдалеке от своих любимых полей. Лоб мощный, шишковатый... Глаза его пылали изумительной, поражающей всех силою... Нос у него был короткий, обрубленный, широкий — отсюда это сходство с обликом льва».

С портрета Мэлера смотрит и этот, и другой Бетховен. Портрет льстит, и Бетховен насмешливо подчеркивает это: «Любезный Мэлер! Как только у вас минет надобность в моем портрете, я очень прошу Вас тотчас же вернуть его мне... Я обещал одной даме, приехавшей из-за границы и видевшей этот портрет у меня, что предоставлю его ей для ее комнаты на те несколько недель, которые она здесь пробудет. Кто может устоять против подобных очаровательных претензий?»

Нет, он уже не бывает таким, как на портрете Мэлера. Даже в те минуты, когда погружается в неумолчное клокотание звуков, вечно живущих в его воображении; или тогда, когда пишет быстрым, летящим своим почерком письма «единственной

возлюбленной». . . Теперь почти всегда его видят иным: ожесточившееся лицо, глаза полны скрытой муки и несломленного упорства, кулаки сжаты — вот он замер на мгновение у крепостного рва и смотрит на Вену.

Вена, в которой когда-то все звучало и пело: скрипели колеса экипажей, пронзительно выводили рулады уличные скрипачи, гортанно выкрикивали что-то разносчики. . . Теперь с каждым днем Вена становится беззвучней и беззвучней: глухота одолела Бетховена, и тень безотрадности и тревоги легла на его лицо. . .

* * *

Судьба никогда не была к нему благосклонна. У него не было лучезарного детства Моцарта и не будет тихой старости Гайдна. Он не был обласкан большой семьей музыкантов, как Иоганн Себастьян Бах, и у него никогда не будет жены — любящей Анны Магдалены или терпеливой, кроткой Констанцы. Отец его — пьяница — умер, и мать давно умерла. А друзей он теперь не слышит; и их участливые, напряженные лица («Как с ним говорить?») подчас раздражают его.

* * *

С семнадцати лет он стал главой семьи, доставая пропитание для двух братьев.

Бонн — город его трудов, его бедствий, школа его жизни и музыки.

Правда, здесь, в Бонне, в восемнадцать лет он испытал восторг и высший подъем сил. Он был студентом философского факультета Боннского университета, когда из Пари-

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

[...] здесь все ново: новые соединения инструментов, новые сопряжения мелодий; здесь оркестр не сбор инструментов, где каждый играет свое слово, а потом все вместе; здесь один инструмент — сам оркестр.

. . . Действие, производимое этою симфониею, невыразимо: сначала она поражает, давит вас своей огромностью, как своды исполинского готического здания; еще минута — и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь — и с удивлением замечаете, что стены храма сверху донизу проникнуты филигранною работою, — что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации.

Честь и слава людям, возымевшим мысль, долго считавшуюся неисполнимою, — познакомить петербургскую публику с этим исполинским произведением» (1836 год).





жа пришла весть: народ штурмом взял Бастилию: Словами «свобода», «равенство», «братство» напоен воздух Франции.

Бетховен пишет песню «Свободный человек». Студент-философ, музыкой дает он первую клятву в верности революции. Свободный человек Бетховен!

Давно ли это было? Нет, не прошло еще и двадцати лет... И вот «судьба стучится в дверь». В его сердце!

Четыре звука — как четыре сокрушающих удара...

Так начнет Бетховен свою Пятую симфонию.

Четыре года (с 1804-го) писалась Пятая, ставшая одной из самых известных его симфоний.

Если не самой известной.

* * *

Два потока времени раздробили его жизнь. Один уже обрел бессмертное звучание в новой его музыке. Другой полон мелочных забот, повседневных тягот, житейского сора, который крутится в водовороте венских дней и оседает где-то в душе досадой и горечью.

Глухота заставляет все чаще и чаще прибегать к письмам. В письмах гнев выглядит укрощенным и иногда удается скрыть душевную боль.

От кого он только не зависит!

От либреттистов. Снова и снова напоминает Бетховен тем, кого потом прочно и навсегда забудут — своим необязательным либреттистам Рох-

лицу или Зонлейтнеру: «Как только вы напишете новую оперу, тотчас же ее пришлите, только непременно всю целиком, и можете не сомневаться, Вам за нее заплатят достаточно хороший гонорар...»

Либреттисты не спешат.

Издатели — почтенная пара Брейткопф и Гертель — тоже.

Бетховен привык к прямоте: «Некоторые издатели ужасно долго каникелятся с выпуском моих композиций... Итак, скажу Вам вкратце, что именно я мог бы Вам дать: ораторию; новую большую симфонию; концерт для скрипки, виолончели и фортепьяно с полным оркестром; три новые со-ло — сонаты...» Беглый перечень, в котором только шедевры. «Новая большая симфония», например, Третья, — она называется «Бонапарт»...

Но Брейткопф и Гертель медлят, все взвешивают, все подсчитывают. Вновь и вновь Бетховен исчисляет цену своим неопенимым сочинениям: «Дукаты по курсу 4 флорина, 30 крейцеров

Симфония	30
Концерт	30
Увертюра	12».

Ей-богу, дрова на зиму и квартира обойдутся куда дороже.

Почта от издателей ползет мучительно медленно. Подходящей квартиры Бетховен тоже пока не нашел. Барон Браун, владелец театра «Андер Вин», никак не хочет закрепить за Бетховеном квартиру при театре.

Бетховен в ярости: «Я съеду немедленно. Я уже давно привык к тому, что относительно меня он и пальцем не двинет иначе как только мне назло. Ну и пусть — все равно, я не стану к нему подлаживаться — мои пути мне нигде не заказаны... оставаться в этой проклятой дыре я не намерен ни часу... Я очень хотел бы располагать квартирой на большой и не шумной площади или на бастионном валу...»

Подлая власть будней! Скардность издателей, высокомерие и вероломство титулованной и чиновной знати, омуты закулисных театральных сплетен...

И холод венских зим, когда глухота особенно непроницаема и тяжело болит голова.

В такие минуты лучше не прекословить ему. Бедный Стефан Брейнинг, верный спутник, тень Людвига, — даже он испытал на себе всю необузданность этой ярости.

Так откуда в этом человеке, исстрадавшемся, неудовлетворенном, столь неустроенном, неиссякаемая творческая мощь и сила?

Брейткопф и Гертель поражены: вновь множество предложений Бетховена: он может представить партитуру новой оперы, новый фортепианный концерт, новые скрипичные квартеты и новую симфонию — Четвертую... И при этом он саркастически подписал одно из своих писем: «Бетховен минимус» — «ничтожнейший».



Он мало кого пускает в свой дом. Дирижер Зейфрид оглядывает его комнату: «... царит поистине удивительный беспорядок. Книги и ноты разбросаны по всем углам, так же как и остатки холодной пищи, запечатанные или наполовину осушенные бутылки; на конторке беглый набросок нового квар-

тета и здесь же остатки завтрака; на рояле, на испещренных каракулями листах, материал к великолепной, еще дремлющей в зародыше симфонии...»

«Судьба стучится в дверь...» Что скрывается за этими словами Бетховена? Его личная судьба? Судьба Героя, великого среди великих?

Таким Бетховен совсем недавно считал генерала Бонапарта. Ему он посвятил свою Третью симфонию. Но узнав, что Наполеон короновался и стал императором, он изменил посвящение: «Героическая симфония в честь памяти великого человека». «В честь памяти...» Республиканец Бонапарт умер! Будь проклят тиран Наполеон, увенчавший себя императорской короной!

Быть может, именно поэтому скорбь и великое чувство утраты так властно вторгаются в симфонию во второй ее части (знаменитый траурный марш) после недолгой, героической борьбы в первой части, чтобы к финалу вновь победно двинуться вперед, в новой надежде и вере.

... Еще жив в памяти страстный Сен-Жюст, еще звучит эхо речей сурового, неподкупного Робеспьера: «Интрига торжествует над истиной, справедливость ныне — лживое слово, самые низкие страсти, постыднейшая трусость вытеснили в умах священные интересы отечества».

Ныне такие речи невозможны. Но музыка...

Поэт Грильпарцер с завистью восклицает: «Музыканты неуязвимы для цензуры, а знала бы она, что они думают, когда пишут свою музыку».

Цензура ощущает в музыке Бетховена сокрушительное движение, грозное, неотвратимое, мощное, как если б ураган обрел сознание и волю миллионов.

Если б он был трибуном, он бы сказал: «Свобода, движение вперед — это цель искусства, как всякого великого творчества». Но он музыкант! А если даже цензура и распознает «якобинский заквас»... Нет, Бетховен по своим взглядам, конечно, не якобинец, но мало кто из композиторов — его современников — мог бы сравниться с ним по жадному интересу ко всему, что происходит в мире.

... В «разговорных тетрадах» Бетховена отразились его политические мнения, отголоски споров и бесед, которые он вел с друзьями долгие годы.

«Дворянство, которое управляет, ничему не научилось и ничего не забыло...», «Обскуранты захватили здесь власть в свои руки самым ужаснейшим образом...», «... крупные банкиры держат в своих руках всех министров в Европе, они могут поставить в затруднительное положение правительства, когда им заблагорассудится...»

Недруги Бетховена повторяют публично, что он оскорбляет императора, эрцгерцога, министров, аристократию, полицию. Он избежал тюрьмы, потому что полиции отдан приказ «относиться к его речам, как к сумасбродной болтовне» (Р. Роллан).

... Когда Антон Шиндлер в 1845 году продал Королевской библиотеке в Берлине «разговорные тетради» Бетховена, он вырвал иные опасные страницы. «Если бы только его величество, — оправдывался Шиндлер, — прочитал их, он приказал бы сжечь эти тетради, чтобы Королевская библиотека не была хранилищем столь необузданных нападок на высшую власть».

Но музыку сжечь нельзя...

«Судьба стучится в дверь...»

В первой части Пятой симфонии судьба кажется необоримой враждебной силой. Тема судьбы соткана не из звуков, она выкована из гремящей стали. Восстанет ли герой, долго ли выдержит, восстав? Жива ли революция, или Сен-Жюст, Робеспьер и другие герои и мученики великой Французской революции вычеркнуты из летописей человечества навсегда?

Во второй части Пятой прозвучат фанфары свободы. Ее легионы рвутся в бой. Уже нацелено оружие, уже слитно повторяется клятва. Это еще не битва, это канун битвы. Дух «Марсельезы» витает над полками грядущей победы.

И вот из вселенского шелеста небесных и земных сфер третьей части, из рокочущего шороха рождающихся миров вырастают громы победы, литавры торжества свободы, пришедшие на смену ударам судьбы. Не было и нет в музыке ликующего «девятого вала» звучностей, подобного финалу Пятой. Тот, кто хоть раз услышит финал, будет стремиться услышать это невероятное, словно возносящее и вас, нарастание снова и снова.

Шуман пророчески предвидел, что, пока стоит мир и люди слушают музыку, Пятая Бетховена будет поражать воображение, как великие явления природы, наполняя сердца изумлением и трепетом.

Кто бы ни писал о Бетховене, он не может обойтись без этих слов: «порыв, взлет, устремленность к молниям...» Недаром И. И. Соллертинский называл первую тему «Героической» и Пятой темой-«толчком», темой-«ракетой».

В Пятой есть все, чем жила память о революции, но все это двинулось в будущее, к потомкам с иной, чем до Бетховена, скоростью, словно он открыл музыке существование «скорости света».

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

«ПОЧЕМУ СЕГОДНЯ НАМ ДОРОГ БЕТХОВЕН!»

ИЗ СТАТЕЙ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

«... Представление о мире, о судьбе, о среде, в которой мы живем, как о колоссально сопротивляющемся хаосу, свойственно Бетховену. Он не прикрашивает положение человека, он иногда с мужеством, близким к отчаянию, заявляет: страшно жить на свете, неправда еще царит в мире. Но Бетховен не сдается... он бесконечно глубоко, бесконечно твердо верит в несомненность победы».



* * *

20 ноября 1806 года должна была состояться премьера новой оперы Бетховена «Леонора». Австрийская цензура запретила «Леонору», но, вняв доказательствам, что «действие происходит в XVI веке, в Испании и, стало быть, не имеет никакого отношения к современности», вновь разрешила оперу, заставив переработать наиболее резкие сцены. Теперь «Леонора» стала называться «Фиделио».

13 ноября, за неделю до премьеры, войска Наполеона вступили в Вену.

На премьере «Фиделио» Бетховен не нашел многих своих друзей и покровителей — они спешно уехали из Вены. Те же, кто присутствовал, равнодушно слушали музыку. Газеты сообщали: «Французы составляли большую часть зрителей... Новая бетховенская опера «Фиделио, или Супружеская любовь» не понравилась. Она была поставлена лишь несколько раз, и после первого же представления зал был совершенно пуст».

Друзья — и среди них князь Лихновский — заставляют его приняться за новую редакцию оперы.

Будет ли удачной вторая премьера «Фиделио» — почти через пять месяцев после первой?

Опера снята после второго представления.

Владелец театра «Ан дер Вин», все тот же барон Браун, отказался платить Бетховену ту тангему, которой композитор ждал. Музыка оперы, заметил барон, пользуется успехом лишь у сословия образованных людей, а одних лишь образованных

мало, чтобы заполнить театральный зал. «И поскольку Вы, господин Бетховен, сочиняя музыку, ничем тут не хотите поступиться, то именно этим и объясняется скудность Вашего дохода от сбора...»

— Верните мне партитуру! — вскричал Бетховен и, выхватив нотный фолиант, выбежал из театра на лестницу.

* * *

«Князь Лихновский — один из самых верных моих друзей», — любил повторять Бетховен.

Князь Карл Лихновский ждал Бетховена у себя, в замке Градец, обещав ему встречу с необычными гостями. Лихновского не пугала мрачность Бетховена — с друзьями Бетховен умел быть веселым, добрым, сердечным, если суметь его расположить.

Итак, господа офицеры, сейчас прибудет Бетховен. Любопытство французских офицеров было возбуждено до предела. Знаменитый Бетховен — и за одним столом с ними?

Бетховену неожиданное соседство с французскими мундирами не понравилось. Насупившись, он от малчивался. А когда какой-то молодой офицерик стал настойчиво пытываться, играет ли маэстро также и на скрипке, композитор вскочил, чуть не опрокинул стул, быстрым шагом ушел к себе в комнату, запер дверь.

Князь Лихновский поспешил за ним. Сейчас начнется концерт — Лихновский уговаривал Бетховена сыграть, грозя, если он не согласится, взломать дверь. Бетховен не отвечал.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

... История давала обществу громадный заказ в начале XIX века выразить в искусстве все бури организованной для борьбы демократии. И общество ответило: есть такой инструмент, на котором можно эти эмоции выразить, — Людвиг Бетховен. И история сыграла на нем как бы гигантскую прелюдию к революционной музыке грядущего. (1927 год.)

«... Мы, продолжатели Великой революции, именно в Бетховене можем найти вождя и руководителя в царстве искусства.

Бетховену присуща гигантская жажда радости... внутри Бетховена жил своеобразный народный юмор, попытка облечь свое веселье в... ликующий танец; эта стихия в конце концов увенчала творчество Бетховена великим хором Девятой симфонии» (1921 год).



Дверь взломали.

Бетховен стоял, подняв над головой стул, готовый обрушить его на Лихновского. Их разняли. . .

Через час композитор уже бежал под проливным дождем, чтобы вернуться в Вену. Дома он сбросил на пол бюст Лихновского и, задыхаясь от гнева, написал свою знаменитую записку: «Князь! Тем, что Вы собой представляете, Вы обязаны случаю и происхождению; я же достиг всего сам. Князей было и будет тысячи, Бетховен же только один».

«Схватить судьбу за глотку. . .»

Попробуй, если все в этом мире подвластно этой безжалостной, изменчивой судьбе. . .

Даже любовь.

* * *

«Единственная возлюбленная» Бетховена. . . Какое было у нее имя? Биографы дают ей разные имена.

. . . Графиня Жозефина Дейм осталась вдовой в двадцать шесть лет, с четырьмя детьми.

С сестрами Терезой и Жозефиной Брунsvик Бетховен знаком уже пять лет, с тех пор, как был их учителем. Жозефина вышла замуж за графа Дейма, когда ей было двадцать, а графу — пятьдесят. . .

Бетховен видел Жозефину и прежде на музыкальных собраниях в доме Дейма, но едва ли им удавалось перемолвиться хотя бы несколькими словами наедине. И вот теперь, побывав на «музыкальных средах» у Брунsvиков. . . Или ему это кажется?

«Мне кажется, милая Жозефина, что вчера я как-то пропустил мимо ушей, не сказали ли вы, что я должен к Вам прийти обедать? Если вы это действительно сказали, я приду. . .»

Он приходит все чаще и чаще. Они обмениваются книгами и нотами. Он вкладывает туда письма: «Возлюбленной, единственной Жозефине».

Жозефина отвечает: «Глубоко затаенное чувство, которого не выразишь словами, заставило меня полюбить Вас. Еще прежде, чем я Вас встретила, Ваша музыка вызвала во мне энтузиазм. . . Но, повинувшись Вашему желанию, я должна была бы пренебречь святыми узами. . . Поверьте, милый, добрый Бетховен, что я гораздо больше, гораздо больше страдаю, чем Вы — гораздо больше. . .»

Пренебречь святыми узами? Но какими? Ведь она вдова. . .

Потом, через много лет, сестра Жозефины Тереза объяснит: «Любовь к детям заставила ее отказаться от собственного счастья».

И все же это уловка! Бетховен, «милый, добрый Бетховен», пугает ее своей одержимостью, громадностью устремлений своей музыки и любви.

Еще немного времени — и он понял все: «. . . Вы избегаете дальнейших встреч со мной, и поскольку я больше не желаю, чтобы меня выпро-

важивал Ваш слуга, то прийти к Вам я сочту теперь возможным только тогда, когда Вы выскажете мне свое чистосердечное мнение по этому поводу. Если Вы действительно не хотите меня больше видеть, будьте откровенны — я безусловно заслужил это у Вас...»

Она ответила — уклончивым, боязливым письмом. Задала вопросы, на которые известны были ответы. Справилась о том, о чем уже прочла в его письме. Не пригласила его, но и не попрощалась с ним. Сделала вид, что ничего не изменилось.

... Ее вторым мужем стал не Бетховен, а некто Штакельберг, эстляндский барон и музыкальный дилетант.

* * *

... Все эти дни он много работал, писал, вновь и вновь возвращался к Пятой.

Век не радуется. Через год Бетховен заметит язвительно: «От нынешнего века я более не жду ничего прочного, и ни на что, кроме слепого случая, твердо полагаться нельзя».

И однако же он не дает передышки Брейткопфу и Гертелю: «Вы получите две симфонии, сонату для фортепиано с виолончелью... два трио для фортепиано, скрипки и виолончели...» Две симфонии — это Пятая и Шестая.

«В четверг, 22 декабря 1808 года, Людвиг ван Бетховен будет иметь честь устроить музыкальную академию в королевско-императорском привилегированном театре «Ан дер Вин». Все включенные в программу произведения сочинены им самим, являются совершенно новыми и никогда ранее не исполнялись перед публикой...»

Увы, многие сочли концерт — «академию» — неудачей. Какая была немелая певица! К тому же во время исполнения хоровой фантазии оркестранты сбились и «разъехались». В зале царствовал холод, и немногочисленная публика куталась в шубы и перешептывалась.

В нумерованных креслах одиноко сидел приезжий из России Михаил Юрьевич Виельгорский, потрясенно слушавший Пятую...

Бетховен благодарно поклонился ему.

* * *

Впервые свой девиз «Сквозь ночь — к свету!» он начертал в 1793 году на титульном листе книги «Требования к государям Европы вернуть свободу мысли, которую они доселе угнетали». Всегда Бетховен оставался



верен внутреннему самоприказу: «Неуклонно соблюдать постоянство взглядов».

... А башмаки дырявы, дом пуст, и денег нет даже на переписчика нот. В дневнике появляется запись: «Miser et pauper sum» («я несчастен и беден»).

... А в записной книжке переписана «Ода к радости» Фридриха Шиллера. Еще восторженным юношей мечтал Бетховен положить ее на музыку. Но только теперь, молчаливым, сумрачным стариком, почувствовал в себе силы для этого.

Больной старик, небрежно записав несколько слов в дневнике, берет нотный лист и вновь становится титаном Бетховеном, у которого один достойный собеседник — человечество. «Обнимитесь, миллионы!»

... А кухарка не хочет идти на рынок, она строптива, без конца что-то бормочет под нос. И безмерно любимый племянник Карл лжив, расточителен, неблагодарен.

Старик Бетховен мечтает: «Я хочу еще много написать. Я хотел бы теперь сочинить Десятую симфонию, Реквием и музыку к «Фаусту»...»

Но уже не судьба, а смерть стучится в дверь — под небесные литавры весенней грозы умирает брэнное тело, и титан уходит в бессмертие.

* * *

В России впервые симфонии «свободного человека Бетховена» прозвучали в деревне Фатеевка Курской губернии в исполнении... крепостных музыкантов. И было это в имении того самого Михаила Юрьевича Виельгорского, который присутствовал на первом исполнении Пятой в Вене.

Через полвека поэту Николаю Огареву, соратнику А. И. Герцена, Третья, «Героическая», Бетховена напомнила о декабристах:

Я вспомнил вас, торжественные звуки,
Но применил не к витязю войны,
А к людям доблестным, погибшим среди мўки
За дело вольное народа и страны.

Я вспомнил петлей пять голов казненных
И их спокойное, умершее чело,
И их друзей, на каторге сраженных,
Умерших твердо и светло.

В огне Бетховена закалялась и сталь нашего века. В годы второй мировой войны Бетховен звучал по радио из Москвы и посаженного Ленинграда, и победные салюты Москвы сменялись победными финалами Пятой или «Эгмонта». Юлиус Фучик за неделю до казни в гестаповской тюрьме услышал голос поддержки — это была мелодия из Бетховена. Другой узник нацизма — Гюнтер Вайзенборн — писал жене из следственной тюрьмы Моабит: «... как важен свет... Моя новая страсть — адажио Пятой симфонии, выстукиваю его на откидном столике моей камеры».

Полководцы и солдаты, государственные деятели и космонавты были среди восторженных слушателей и Третьей, и Пятой, и Девятой симфоний Бетховена.

И сегодня поэты на всех языках пишут о Бетховене.
Это — строки балкарского поэта Кайсына Кулиева:

Он так писал, как будто по ночам
Ловил руками молнии и тучи,
И тюрьмы мира в пепел превращал
В единый миг усилием могучим.

«Как важен свет...»
Свет Бетховена!



ДЕВЯТАЯ СИМФОНΙΑ, «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» И НЕКТО ПО ИМЕНИ АЛЕКС

Когда-то существовало поверье: нельзя смотреть на лик божества, это ослепляет.

Что-то схожее было и в благоговейном отношении великих людей к музыке Бетховена.

Лев Толстой страстно вопрошал: «Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам?.. Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка».

Предупреждение прозвучало: нельзя слушать Бетховена «от нечего делать», в скучающей праздности и мелочном настрое души. Нельзя, сказали бы мы еще, слушать Бетховена между прочим, жуя, потягивая горячительные напитки или «гоняя чай». Как в настоящую, серьезную книгу надо вчитаться, чтобы понять, так в Бетховена надо вслушаться еще и еще раз.

Позднее, уже в эру радио и грамзаписей, выдающийся советский ученый академик А. А. Ухтомский в одном из своих писем утверждал (6 мая 1927 года):

«...Знаете, я с громадным страхом подхожу к музыке, особенно такой, как Бетховен. Ведь тут все самое дорогое для человека и человечества. И безнаказанно приближаться к этому нельзя — это или спасает, если внутренний человек горит, или убивает, если человек слушает уже только из «своего удовольствия...» Искусство, ставшее только делом «удовольствия и отдыха», уже вредно — оно свято и бесконечно только до тех пор, пока судит, жжет, заставляет гореть... И Бетховен более не будит человека в спящем животном, — животное, в котором спит и едва всхрапывает человек, спокойно говорит о своих дрянных делишках и после Бетховена! А ведь это значит, что уж ничто святое разбудить его не способно!»

В начале 70-х годов нашего века сенсационный успех выпал на долю фильма американского режиссера Стэнли Кубрика «Заводной апельсин». Как писал французский журнал «Пари-матч», «Заводной апельсин», — это одиссея английского малолетнего хулигана с извращенным инстинктом. Его герой Алекс — «лихой парнишка», который убивает, грабит и насилует ради садистского удовольствия. Засаженный в тюрьму, он подвергается ужасному «промыванию мозгов»; показ его — подлинный сеанс пыток для него и для нас. Буйство безумных образов, красок в



стиле «поп-арта», режущей слух современной музыки (либо музыки Бетховена), фейерверк шокирующих кадров... фильм ядерной эры».

Итак, приключения юного преступника, поп-арт и... Бетховен? Какая может быть связь между накипью современного капиталистического города и... Бетховеном?

В том-то и шокирующий ужас этой картины, что, когда Алекса в тюрьме, с помощью «промывания мозгов», превращают в послушное животное, даже великая музыка уже не может (совсем по Ухтомскому) разбудить в нем человека. И, услышав стереозапись Девятой, воспроизводимую с невероятной громкостью, Алекс выбрасывается из окна...

Нельзя Девятую делать «предметом потребления».

Дмитрий Шостакович однажды заметил: «Я вспоминаю о незабываемом впечатлении, которое на меня произвела одна документальная кинокартина, запечатлевшая на экране жизнь некоего, судя по снимкам, совсем дикого, индейского племени, проживающего в труднодоступных местах где-то в верховьях Амазонки. Там есть поистине волнующая сцена — вождь этого племени и несколько человек из его окружения слушают «Скрипичный концерт» Бетховена, звучащий на ленте магнитофона. На лицах этих людей, только что показанных в труде, на охоте, в самом примитивном бытовом окружении, можно прочесть необыкновенное переживание, граничащее с потрясением. Бетховен обращается к человеку из другого мира, и тот слышит и понимает его речь...»

Бах, Моцарт, Бетховен обращаются к нам, ко всем и к каждому.



Зачем так много симфо-
ний? И сочиняют все новые
и новые. Вы сказали, что
Бетховен — непревзойденная
вершина... Тогда почему ком-
позиторы — даже в наши дни —
пишут симфонии дальше?
Не хватит ли того, что
уже написано?

Альберт Г.

Симфонизм — это эпоха самостоятельного осваивания
музыкой идей и заветных дум человечества.

Б. Асафьев

Симфония — «владычица музыкального мира».
Сокровища музыки неисчерпаемы, и так же неисчерпаемы
ее возможности в будущем.
Она будет вечно расти и развиваться,
как вечно будет расти и шириться человеческий дух.

Д. Шостакович



Людвиг ван Бетховен прожил 57 лет. Он родился в декабре 1770 года и умер 26 марта 1827 года. Умер в сильную грозу, под грохот грома, при свете молний...

Бетховен — «Юпитер музыки», — скажет о нем великий французский композитор Гектор Берлиоз, — он бог-громовержец музыки...

В книгах, посвященных Бетховену, можно найти имена его учеников. Не так уж много имен, к тому же ныне почти забытых. Но сквозь пору ученичества у Бетховена прошла вся последующая музыка, потому что после Бетховена стало невозможно писать как прежде.

Гектор Берлиоз считал себя его последователем.

Ференц Лист воскликнул: «Если когда-нибудь был человек, который внутренне содрогался, слушая бетховенские симфонии... то это был я!»

Иоганнес Брамс десять лет работал над своей Первой симфонией. Ему уже 43 года, но он все еще не уверен: «Я никогда не напишу симфонии!.. Какой смелостью надо обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой шаги гиганта».

Гигант — Бетховен.

Со дня его смерти прошло почти пятьдесят лет. 1876 год... Первая симфония Брамса осмеяна и унижена критиками. Но вскоре ее назовут жемчужиной творчества великого немецкого композитора Брамса. И еще назовут «Десятой симфонией Бетховена». В ней зазвучит эхо





«Оды к радости», эхо по-бетховенски титанических страстей, его силы, воли, мужества.

Первая симфония Бетховена была впервые исполнена в первом открытом концерте из его произведений в 1800 году. В первый год великого XIX века.

Александр Николаевич Скрябин в первую свою симфонию включил финал с вокальным дуэтом и хором. «Как в Девятой симфонии Бетховена», заметят критики. Первая симфония Скрябина была впервые исполнена в 1900 году. В первый год великого XX века.

Стать Бетховеном XX века... Об этом мечтал замечательный австрийский композитор Густав Малер.

Но известный музыкальный деятель и дирижер Сергей Кусевицкий сказал о другом композиторе, о нашем современнике Дмитрие Шостаковиче: «Я глубоко убежден, что со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами».

И все же Бетховен, как и Бах, «только один». «Связь времен» нерасторжимо соединяет великих. Но каждый из них идет сквозь свое время. Вот почему каждая новая эпоха рождает «новых Бетховенов».

И пока люди живут, мечтают, радуются, страдают, пока народы борются, будут являться новые симфонии — и будут звучать старые.





ИЮЛЬСКИЕ ДНИ БЕРЛИОЗА



Дверь закрылась. Ключ щелкнул в замке.

В четвертый раз «заточили» Берлиоза здесь, в ложе Французского института, высшего судилища галльских муз.

Итак, он снова решил испытать счастье в конкурсе на Римскую премию.

Пять лет назад он думал, что победа на ежегодном академическом конкурсе и Большая Римская премия сделают его музыкальным солнцем Франции. Академики благословят его лавровым венком, золотая медаль сверкнет в его руке, и Париж окажется у его ног...

Увы, тогда, в первый раз, он не сумел выдержать даже предварительное испытание.

А потом, каким он был юнцом потом! Надеялся разбудить воображение этих подагриков в париках своими неистовыми композициями. И только оскорблял их благонамеренные уши. «Опять музыка этого упрямого нарушителя всех правил, этого фанатичного поклонника Бетховена». Три раза отвергались его конкурсные сочинения: «Они неисполнимы, они плохи, они необузданы и к тому же никакого уважения к академическим авторитетам!»

Что же, на этот раз он наденет маску смирения. И получит Большую Римскую премию. Не потому, что ему по-прежнему нужна эта честь. Нет, это его долг прошлому: отцу и матери, которые никогда не верили в него; возлюбленной, его Офелии, надменной английской актрисе Генриетте Смитсон... Пусть газеты пишут о его триумфе. Люди так падки на газетную славу.

И кроме того, Большая Римская премия — это еще и три тысячи франков в год. Освобождение, пусть на время, но освобождение от нищеты, от тупых учеников, от необходимости давать уроки игры на флейте и гитаре, от всей этой изнурительной поденщины, вечных забот о куске хлеба и крыше над головой... В конце концов, ради этого можно однажды угостить академиком.

А если не угождать, а попробовать их провести?

... Кажется, за четыре года здесь мало что изменилось. Боже, как это мистически звучит: «ложь Французского института». А комната осталась той же: голые стены, мутные стекла, разошедшийся паркет, старый рояль...

Здесь Берлиозу надлежит написать кантату, которая должна усладить слух Керубини, Буальдьё, Бертона... Да, если он хочет получить первую премию, он должен, наконец, подчиниться их правилам. Эти правила! Первая ария и первый речитатив. Потом — вторая ария и второй речитатив... И так — у всех.

Но конкурсная тема такова, что можно вырваться из сковывающих правил: Сарданапал, по Байрону. Сарданапал, не пожелавший отречься от престола и взошедший вместе со своими рабынями на костер. Берлиоз мог бы написать такую картину пожара дворца Сарданапала, что кровь застыла бы в жилах, даже если это жидкая кровь, текущая в старческих жилах.

Но премия... Большая Римская премия...

* * *

Наступления нового десятилетия Берлиоз ждал с особым предчувствием: 1830 год должен принести славу и признание. Скоро ему будет двадцать семь. В прежние времена это была пора зрелости мастера. А он все еще безвестен.

В конце зимы он работал как одержимый. Скорее! Скорее завершить грандиозную, величественную симфонию. Иначе он не говорил, только так: «грандиозная и величественная». Или теперь, или никогда!

Непонятно, где он находит время, чтобы появляться в театрах и писать фельетоны в «Ревю эпопеен».

И всегда лихорадочно возбужден. И иступленно настойчив в длинных письмах влиятельным лицам и просьбах к директорам театров. О, он принесет им симфонию, какой они еще не слышали! «Фантастическую симфонию»!

Директоры с сомнением качали головами: «Терпение, терпение, молодой человек...» Им не нравилась настойчивость этого сочинителя с горящими глазами, орлиным носом и копной рыжеватых волос. Они не слишком верили его самоуверенным заявлениям о том, что им почти закончена грандиозная композиция в новом симфоническом жанре. Подумать только: он требует оркестр по крайней мере из ста тридцати музыкантов. Уж не страдает ли он манией величия, этот Берлиоз, трижды провалившийся на конкурсе Французского института?

«Терпение, терпение, молодой человек...» А ему более всего были ненавистны медлительность, нерешительность, неопределенность.

«Фантастическая симфония» станет его исповедью, неслышанной прежде, эпизодом из жизни артиста, в котором в новом облици предстанут вечные вопросы бытия. И любви...

Симфония была закончена. В Театре Ну-воте согласились ее исполнить.

Вначале все шло как следует. Копии были расписаны и исправлены. Сам Берлиоз следил за копиями.

Газета «Фигаро» напечатала программу симфонии. «Мсье Гектор Берлиоз, молодой композитор с оригинальной фантазией, вздумал развлечь нас свободной игрой звуков...» Программа возбудила интерес. Еще бы, Париж наслышан о демонической страсти Берлиоза к английской актрисе. И вот теперь история этой страсти рассказана в новой симфонии с откровенностью, в которую трудно поверить!

«Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом. Дозы, принятой им, оказалось недостаточно, чтобы вызвать смерть; он погружается в тяжелый сон...» Это написано в партитуре симфонии. Как ключ к «музыкальной живописи», которая будет воссоздана фантазией и воображением тех, кто будет слушать симфонию. «В его больном мозгу возникают самые странные видения; его ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала для него мелодией, как бы навязчивой идеей, которую он встречает и слышит повсюду...»

Вторая часть. «Бал». «Он встречает любимую на балу, в шуме блестящего праздника».

Четвертая часть. «Шествие на казнь». «Ему снится, что он убил ту, которую любил, что он осужден на смерть и его ведут на казнь под звуки марша, то мрачного и сурового, то блестящего и торжественного. Глухой шум тяжелых шагов внезапно сменяется резкими ударами... последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом».

Пятая часть. «Сон в ночь шабаша». «Мелодия любимой возвращается еще раз. Но она потеряла свой благородный и скромный характер... она присоединяется к дьявольской оргии».

«Офелия — дочь оргий...» Офелия, по слухам, оттолкнула Гамлета, и оттого он представил ее ведьмой на бесовском шабаше...»

Берлиоз похолодел, узнав, что Генриетта Смитсон снова в Париже и, значит, может прийти на концерт. Почему она в Париже? У нее неудачи? Да, в Англии ее театр потерпел крах. Здесь, в Париже, в Комической опере она будет всего лишь фигуранткой на немых ролях. Еще бы, с ее



ГЕНРИЕТТА
СМИТСОН

ирландским акцентом говорить по-французски на парижской сцене! А если ей попадет на глаза программа? Пусть она придет на концерт, пусть услышит!

Берлиоз является на репетицию первым. Директоры разгневаны. Зачем ему столько музыкантов — их даже некуда посадить! Разгневан и Берлиоз: где пюпитры, где стулья, где запасные струны для контрабаса?

Раньше Берлиоз должен был в поисках музыкантов обивать пороги театров и Консерватории, наносить визиты журналистам, часами ждать главного инспектора изящных искусств, префекта полиции и даже главного интенданта — любой мог в последнюю минуту запретить концерт. Теперь на репетиции он мечется по залу: уговаривает музыкантов не уходить, умоляет плотников тут же сделать пюпитры, сам таскает стулья, раскладывает ноты, зажигает гаснущие свечи.

Чудом репетицию удалось начать. Где-то рядом стучат молотки и визжат пилы. Вскоре Берлиоз заметит, что директоры покинули зал.

Часом позже они скажут ему: «Не следует спешить. Надо отложить. Ради одной симфонии — и столько хлопот? Нет, нет, слишком значительны расходы, слишком длительны приготовления...»

Берлиоз тоскует, у него начались приступы мизантропии. В такие дни он был невыносимо молчалив или начинал бушевать. Осторожный друг убеждал его быть сдержанней: время бетховенских бурь миновало...

Но Берлиоз чувствовал иное.

Франция охвачена тревогой. Романтическая драма Виктора Гюго «Эрнани» произвела впечатление разорвавшейся бомбы. Берлиозу не нравится «Эрнани». Но, в конце концов, это неважно. «Эрнани» — это бомба, подложенная под старый театр. И только ли под театр? И потому: «Да здравствует Гюго!»

Всюду — на улицах, на бульварах, в мастерских художников, в спорах молодежи — рождается неуловимый вызов. Кто это сказал, кажется, Теофиль Готье, да, Теофиль Готье, тот самый, который является в театр в пламенеющем «якобинском» жилете: «Надо рассчитаться с этими злыми духами прошлого и рутины, с этими врагами искусства, свободы и поэзии, которые держат дверь закрытой перед будущим. Снять бы с них скальп нашими томагавками...»

Берлиоз так восторгался этими словами!

И вот — увы! — какая непоследовательность, какая насмешка судьбы: его исполинская романтическая исповедь, его «Фантастическая» не исполнена, а сам он, вместо того чтобы рассчитаться с духами прошлого и рутины, заперт в обители этих духов, в ложе Французского института.

* * *

... Давно в Париже не было такого зноя.

Берлиоз не слишком увлечен кантатой. Пока она движется в согласии

с академическими правилами. Правда, он задумал великолепный финал: крики рабынь, гордые возгласы Сарданапала, мрачная и грозная вакханалия всепожирающего огня...

«Терпение, молодой человек, терпение».

Сначала он получит премию, потом, для первого публичного исполнения, допишет финал и заново оркеструет его.

День сменяется новым днем. Кантата почти закончена.

Рядом с Институтом происходит что-то странное. Берлиоз слышит, как внизу с грохотом сваливают бочки и ящики. С утра неясно доносится отдаленный набат. Что случилось?

Старый служитель пожимает плечами. На Кэ д'Отель де Виль строят баррикады.

Баррикады? Сразу же потеряв интерес к «Сарданапалу», Берлиоз поспешно, кое-как набрасывает последние строчки. Баррикады! Он должен быть на улице!

А набат грохочет все настойчивей. Сухой треск барабанов врывается в перезвон колоколов. Осколки картечи, визжа, вгрызаются в стены Института. И пули сплюсциваются у самого окна.

Что же все-таки происходит?

Старый служитель усмехается: революция, еще одна революция. Сколько их было на его долгом веку: король, потом якобинцы, потом Бонапарт, потом снова король, и вот опять революция...

Берлиоз мечется, как лев в клетке.

Там, на улице, толпы восставших. Там, кажется, поют «Марсельезу». Да! В Париж вернулась «Марсельеза»!

Берлиоз спешит сдать свои листы: ведь сжечь их никогда не поздно. Теперь — на улицу!

Но три славных дня баррикад — 27-е, 28-е и 29 июля — уже кончились. Недаром старый служитель, прощаясь, сказал Берлиозу:

— Вы спешите? Вы уже знаете, что революции в Париже быстро кончаются?

Эта революция просто молниеносна. Карл X свергнут...

Берлиоз бродит по Парижу, опьяненный торжеством народа. В вино революции, которое он испил, подмешана горечь. Он опоздал. Пистолеты, которыми его снабдили национальные гвардейцы, уже бесполезны. Прохожие так бескорыстно делятся с ним порохом и пулями, наверно, только потому, что уже незачем стрелять...





Кое-где даже начали разбирать баррикады.

На площади Этуаль Берлиоз танцует вместе с ремесленниками, подбрасывая вверх свои пистолеты. Во дворе Пале-Рояль его втягивают в круг поющих. И — о чудо! — наконец-то судьба послала ему хоть какое-то утешение: юноши запевают «Гимн воинственного сердца», сочиненный им на стихи из «Ирландских мелодий» Томаса Мура.

Никто не знает, кто сочинил эту музыку.

— Руже де Лиль?

— Да что ты! Творец «Марсельезы» давно умер...

— Но тогда кто же?

Берлиоз делает вид, что тоже не знает. Это его первый настоящий триумф: люди поют его гимн еще и еще. Национальные гвардейцы с киверами в руках обходят ряды слушателей, и монеты

в пользу раненых в Июльские дни звонко шлепаются одна за другой в подставленные шляпы.

Воинственный гимн на слова из «Ирландских мелодий» сменяется «Марсельезой». Берлиоз дирижует морем поющих голов...

* * *

В конце декабря 1830 года Берлиозу вручили письмо. Адрес отправителя был ему неизвестен: «Шуази ле Руа». Письмо писала старческая рука: «Мы с Вами незнакомы, господин Берлиоз, не хотите ли познакомиться? Ваша голова подобна постоянно действующему вулкану, а в моей никогда не было ничего, кроме горячей соломы, которая, погаснув, продолжает еще слегка дымиться... И все же из богатств Вашего вулкана и остатков моего соломенного пламени, соединенных вместе, может что-нибудь получиться...»

Да, адрес был неизвестен, но подпись он узнал сразу: «Руже де Лиль». Забытый, всеми брошенный, одинокий старик.

Им не удалось встретиться: Руже де Лиль вскоре умер. Но Берлиоз запомнил его слова: вулкан, действующий вулкан. Так говорили прежде только о Бетховене. Значит, Руже де Лиллю понравилась обработка Берлиозом «Марсельезы» для большого оркестра и двойного хора? Что же, старик прав: не будь вечного огня революции, не было бы ни «соломенного пламени» Руже де Лилия, ни «вулканических извержений» Гектора Берлиоза.

* * *

Тем временем академики собрались на свой ареопаг. Они довольны. Как плавно, мерно и правильно развивается тема конкурсной кантаты «Сарданапал». Усердный пианист старается вовсю. Даже подозрительный Керубини тщетно ищет отступления от правил. Что-то с ним стряслось, с этим молодым бунтарем. Наконец-то он укрощен! Вот теперь-то и можно наградить его золотой медалью!

Когда скульптор Прадье, выйдя из зала, поздравляет Берлиоза с первой премией, тот отвечает невнятным бормотанием. И тут же, повернувшись, поспешно уходит. Его даже не интересует, что сказал о нем Керубини и что добавил Бертон.

Теперь-то он волен «поджечь» дворец Сарданапала. Канонада трех июльских дней вдохновила его на это. Теперь, когда Институт побежден, он напишет музыкальную фреску, достойную стать рядом с «Фантастической симфонией».

В тот же вечер он снова берет в руки перо.

Он, Берлиоз, напишет «Реквием» — вслед за Моцартом, вслед за Бетховеном с его траурным маршем в «Геронческой». «Сколько людей кровью и жизнью заплатили за нашу свободу, а я ничего не сделал для них...»

* * *

1830 год уже на исходе.

Но Париж должен до конца года услышать «Сарданапала» в его подлинном звучании и — в первый раз — «Фантастическую симфонию». Берлиоз включит в программу и «Гимн воинственного сердца» на слова Томаса Мура. И объявит всем, что сбор от концерта пойдет в пользу жертв Июльской революции. День концерта станет его четвертым Июльским днем...

Никогда еще в зале Консерватории не собиралось столько молодых, пылких голов. Длинные волосы, усы, бороды. Сыновья молодой Франции отрастили эти шевелюры и отпустили бороды, чтобы бросить вызов бритым лицам и завитым парикам.

Сейчас начнется концерт, который оставит имя Берлиоза в летописях культуры человечества. Завтра газеты не пожалеют эпитетов, отдавая дань этому концерту. Они назовут музыку Берлиоза сатанинской, громадной, как пирамиды, готической, чудовищной, пылающей, фосфорес-

цирующей, фараонской и, конечно, — в который раз! — вулканической. Завтра кто-то бросит крылатые слова: «Солнце Берлиоза взшло! Но заря Берлиоза породила землетрясение!»

Десять лет спустя после Июльских дней прах жертв революции 1830 года будет торжественно перенесен на площадь Бастилии. И Берлиоз напишет «Июльскую симфонию» — ее назовут потом «Траурно-триумфальной». Действительно самую грандиозную и действительно самую величественную из всех, сочиненных им. «Я хотел сначала напомнить о боях трех знаменитых дней скорбным звучанием марша, одновременно устрашающего и полного горести, исполняемого на всем пути траурного шествия; затем в момент опускания останков в монументальную гробницу дать услышать нечто вроде надгробного слова или прощания, обращенного к великим мертвецам, и, наконец, запеть гимн славы, апофеоз, после того, как будет укреплена могильная плита и перед глазами народа останется только высокая колонна, увенчанная фигурой Свободы...»

«Траурно-триумфальную симфонию» исполняют четыреста пятьдесят музыкантов прямо на улицах, бульварах и площадях Парижа, и сам Берлиоз, в мундире национального гвардейца, пойдет впереди оркестра, дирижируя саблей...

* * *

... Пройдет много лет, и, расставаясь навсегда с концертами, в последний приезд в Петербург, Берлиоз оставит свою дирижерскую палочку в России.

Какое стечение обстоятельств! Дважды он побывал в России в самые трудные дни своей жизни.

Впервые подал ему мысль о России Бальзак:

— Поезжайте туда. По крайней мере вернетесь оттуда миллионером.

Бальзак был скуп, всюду ему мерещились миллионы.

Берлиоза позабавила такая расчетливость. Он думал не только о деньгах: он устал от парижской славы и парижского глумления, от рантье и обывателей, от изменчивости публики и неверности фортуны. Париж снова отверг Берлиоза, на этот раз — его новую драматическую поэму «Осуждение Фауста». Бегство из Парижа, хотя бы на несколько месяцев, было бы целительным...

И Берлиоз удивил Бальзака, тут же попросив его одолжить шубу.

В Петербурге Берлиоза ждали. «Это был прекрасный вечер — этот мой первый концерт в зале Благородного собрания. Было очень много хорошо обученных оркестрантов и хористов... Все мои артисты были радостно увлечены, оживлены, и их усердие предвещало мне прекрасное исполнение... Моя программа, составленная из увертюры «Римский карнавал», двух первых актов «Фауста», скерцо «Фей Маб» и апофеоза моей «Траурно-триумфальной симфонии», была действительно очень хорошо выполнена. Энтузиазм многочисленной блестящей публики, наполнившей этот

огромный зал, перешел границы того, о чем я мог мечтать. . . Я был спасен! Тогда я невольно повернулся к юго-западу и не мог удержаться от того, чтобы не произнести тихонько, глядя в сторону Франции: «Вот так-то, дорогие парижане!»

В России, в Петербурге и Москве он исполнил все лучшее, что когда-либо создал.

Берлиоз записал: «Все, что я видел и слышал в России, произвело на меня большое впечатление. Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы. . . Здесь любят прекрасное, здесь носят в груди такой огонь, который заставляет забывать и снег, и мороз. . .»

Здесь, в России, он играл музыку, в которой был отсвет июльских дней 1830 года. В первый свой приезд он обрушил на зал ту самую мелодию «Ракоци-марша», которую до него играл Лист, вызвав гнев и немилость императора Николая I. . .

Что это была за петербургская история Листа? Мало кто уже помнит. . .

В последний свой приезд, уже стариком, Берлиоз, покидая Россию, сказал: «Я люблю вас. И я напишу». Он действительно написал Владимиру Васильевичу Стасову, и это было его последнее письмо (оно ненадолго опередило весть о смерти Берлиоза 8 марта 1869 года): «Я хотел бы вас видеть, может быть, вы опять меня ободрили бы. . . прибавили бы во мне хорошей крови. . . Что делать? Я страшно скучаю. Никого нет в Париже. . . Если мое письмо найдет вас в Петербурге, напишите мне хоть шесть строчек, и я вам буду бесконечно благодарен. . . Вы добры, докажите это еще раз. Прощайте!»



ГЮГО, ДЕЛАКРУА, БЕРЛИОЗ...

Часто эти три имени ставят рядом. Три вождя французского романтизма: великий писатель, великий художник, великий композитор.

В письме к Гюго Берлиоз писал: «Вы гений, существо могущественное, колосс, одновременно нежный, безжалостный, изящный, чудовищный, рычащий, мелодичный, вулканический, ласкающий и презирающий...»

И сам Берлиоз хотел быть таким в своих романтических произведениях. Томление любви, жестокость ревности, нетерпеливое ожидание свиданий, необузданная ярость разбитых сердец, бунт одинокого героя, его поражения, «смятение страстей» — и все в гиперболических столкновениях, в резкой игре света и тени, в беспощадных контрастах... Еле слышный любовный шепот — и громокипящий рев фантастических сил, пасторальный наигрыш — и не знающая предела ирония нашли в «Фантастической» и других симфониях Берлиоза новые средства выражения.

Сравните сами «увлекательный и блестящий» вальс из второй части «Фантастической». «Бал» — и четвертую часть «Шествие на казнь», шествие «солдат и палачей», ведущих героя на смерть. Как светло звучат в вальсе струнные — и как зловеще, как беспощадно в «Шествии на казнь» — медные инструменты и барабаны...

Пожалуй, никто до Берлиоза не умел так музыкально живописать. У него инструменты научились «рисовать» трепет озаренных солнцем листьев, робость шага влюбленных, сияние одежд в благородном танце, шелест трав в мирных полях, темные лица убийц, дьявольский хоровод ведьм, черные тучи, со скрежетом закрывающие солнце, колокола, оплакивающие гибель героя... Берлиоз открыл неожиданные тембры инструментов, их сочетаний и групп, удивительные возможности их звучаний — и новые краски засверкали в его монументальных романтических симфониях-фресках.

«Соловей орлиного роста», — сказал о Гекторе Берлиозе Генрих Гейне.

«Орел с соловьиным сердцем», — могли бы сказать мы сегодня, ведь время высветило Берлиоза во весь его «орлиный рост».

Слушая «Фантастическую» Гектора Берлиоза, вспомните «Собор Парижской богородицы» Виктора Гюго, написанный в 1831 году, и картину Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах» (1830 год).

Это редкая возможность — войти в мир Берлиоза с такими спутниками, как Гюго и Делакруа.



В 1830 году Берлиоз стал другом Листа, «первого пианиста Европы», переложившего для рояля симфонии Бетховена и «Фантастическую» Берлиоза.

В 1844 году Михаил Иванович Глинка писал из Парижа: «Я сблизился со многими примечательными людьми, между прочим, с Берлиозом, который, по моему мнению, самый примечательный композитор нашего времени, он же и первый критик в Париже». И еще Глинка сообщал матери: «Ожидаю Листа из Испании...» С Листом Глинка расстался год назад.

В 1847 году Берлиоз впервые приехал с концертами в Россию. В тот же самый год Лист дал свой последний концерт в Елисаветграде, решив навсегда расстаться с судьбой странствующего пианиста и стать отныне композитором, дирижером, учителем молодых.

Последнее публичное появление за роялем Листа-виртуоза. Но почему в заштатном провинциальном российском городе Елисаветграде? Почему не в Москве, не в Петербурге?





ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИСТОРИЯ ЛИСТА



«Да, он здесь, великий агитатор, наш Франц Лист. . . доктор философии и доктор-фокусник музыки. . . Он здесь, современный Гомер, на которого, как на своего уроженца, предъявляют права Германия, Венгрия и Франция, три величайших страны. . . Он здесь, Атилла, божий бич всех эраровских роялей, которые уже при известии о его прибытии начинают трепетать, а под его руками содрогаются, истекают кровью и жалобно стонут. . . Он здесь, безумное, прекрасное, безобразное, загадочное, роковое и вместе с тем весьма ребячливое дитя своего времени, гигантский карлик, неистовый Роланд с венгерской почетной саблей. . .»

Генрих Гейне. 25 апреля 1844 года

* * *

Ровно за два года до того, как немецкий поэт писал эти слова, нечто подобное сообщили и русские газеты.

Известие о том, что Франц Лист едет в Россию, взбудоражило музыкальный Петербург. Досужие остряки повторяли в кондитерской Излера, что «нынче ни одного листа петербургского не обходится без Листа». Предприимчивый Одеон поторопился выставить в своем нотном магазине сочинения этого пианиста, этого «фортепианного Паганини». Барон Брамбеус оповестил своих читателей, разослав новый номер «Библиотеки для чтения», что Франц Лист, «сей ужасный великан в музыке, приближается». В гостиных только и было разговоров, что о Листе. Говорили, что «он переродил неблагоприятное фортепиано в могущественный оркестр». Уподобляли его фортепианному демону. Уверяли, что на одном концерте в Париже его неистовой игрой были побиты четыре рояля. Припоминали его триумфы в европейских столицах. Гадали, как отнесется к нему государь. . .

* * *

Недавнее венгерское путешествие Листа, где его превознесли, как национального героя и провозвестника свободы, вызвало досаду императора Николая. Впрочем, зная искуснейшее обхождение Листа, его

дипломатический такт, даже такие осторожные друзья европейской знаменитости, как граф Михаил Юрьевич Виельгорский, питали надежду, что все устроится как нельзя лучше.

... Карета Листа миновала Ригу, Митаву, Дерпт. По сторонам мелькали и тонули в черных лесах убогие, погребенные в снегах деревни.

Лист устал, был недоволен собой. В его собственных глазах модный успех, восторги венских, лондонских, парижских меломанов стали терять притягательную прежде силу.

Разумеется, пока никто этого не замечал. Недаром Лист был не только непревзойденным пианистом, но и отличным актером.

Никто не замечал, кроме, пожалуй, Мари д'Агу... Лист привык открываться ей во всем. Он открылся ей и в этом: ему претит быть искусной игрушкой в руках светской черни. Что с того, что своими концертами он просвещает их и открывает им заново Баха, Генделя, Бетховена, новейших композиторов Берлиоза и Шуберта. Но они вынуждают его играть и пошлые романсы, и глупые польки.

Мари д'Агу слушала его с холодным непониманием. Чего же он хочет?

Чего он хочет? Лист, взглянув на нее, не стал отвечать. Она не поверила бы, что он мечтает исходить с заплочным мешком всю Венгрию, где родился и откуда был увезен совсем ребенком. Услышать песни родины, стать ее трибуном, ее Бетховеном...

Мари д'Агу насмешливо сказала бы: стать венгерским Бетховеном? Композитор Франц Лист? Пианист, отмеченный божественным провидением — да. Но композитор? Она никогда не поощряла его сочинительских опытов. А ведь она считала себя его музой, его Беатриче.

«Дорогая! — заметил он ей однажды. — Это Данты создают своих Беатрич, а не наоборот. Настоящие Беатриче умирают в восемнадцать лет!» Конечно, Мари д'Агу никогда не простит ему этого.

...Стемнело. Карета остановилась у какой-то переправы. Крик на чужом языке, ясном, гордом и звучном, донесся с другого берега реки. Потом карета снова тронулась и колеса застучали по бревнам. Россия была вокруг.

Быть может, здесь он снова обретет прежнее желание покорять публику, быть ее любимцем, блистательным и неистовым? И к нему вернется порыв, который испытал он в Венгрии?

...Тысячные толпы тогда стояли у мостов через Дунай. Свет бесчисленных факелов двоился в ночи, отражаясь в реке. Восторженные крики были обращены к нему, словно он был не странствующий виртуоз, а пророк поработенной нации. Он играл в Пожоне и Пеште, играл «Ракоци-марш» — венгерскую «Марсельезу». Отечество воздавало ему должное, как венгерскому патриоту. Поэт Михай Верешмарти воззвал к нему стихами:

Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грянул, как борьбы великий гром...

* * *

...В субботу 4 апреля 1842 года Лист въезжал в Петербург. Город показался ему величавым, суровым и хмурым. Впрочем, он почти не успел оглядеться. Лошади быстро промчали карету по Невскому проспекту.

Граф Михаил Виельгорский радушно приветствовал гостя, заметив, что первым слушателем Листа завтра хочет быть сам император. Затем добавил, что многое в императоре покажется Листу странным. И напротив: императору — в Листе. Эти чудесные, длинные, белокурые волосы маэстро. Таких не носят в России.

— Разве ваш государь парикмахер? — спросил Лист. — Я отрастил себе волосы в Париже и обрежу их тоже только в Париже.

Граф Виельгорский попытался сгладить неловкость. Смеясь, он рассказал, как надлежит в России брить бороды: следует, взяв в рот шнурок и завязав его на затылке, сбрить все, что находится ниже шнурка и оставить то, что останется выше.

— Шнурок во рту? — Лист усмехнулся.

Вскоре, впрочем, Лист так увлекся расспросами о молодых русских композиторах, что забыл о странном предупреждении. Да и граф упрямил Листа сесть за рояль.

* * *

...Во дворце Листа встретили с высокомерным любопытством. В кругу своих русских друзей он быстро поднялся по парадной лестнице и вошел в зал. Улыбнувшись, Лист наклонил голову. И тут увидел царя...

Николай пристально рассматривал Листа стальными, слегка навывкате глазами. В этих глазах не было ни любезности, ни радушия. Даже наружно все в Листе было не во вкусе государя: и грива волос, и профиль, поистине флорентийский профиль Данта, и небрежная, быстрая, свободная походка. А взгляд!

Лист тоже не отводил глаз от Николая. Глаз скорее дерзко независимых, нежели почтительных.

Так они стояли какое-то мгновение друг против друга, стояли, как на дуэли, застыв и прицеливаясь взглядами. Николай ждал...

Наконец Лист, словно опомнившись, кивнул в своей изящной и независимой манере и услышал голос государя:

— Мы с вами почти соотечественники, господин Лист, не так ли? Ведь вы венгерец, не правда ли?

— Да, ваше величество!

— А у меня в Венгрии полк. Отборнейший полк. Лучшие сабли. Мне говорили, в Пеште вас также опоясали саблями?

— Саблей чести, ваше величество. От имени отечества и народа.

— Венгерские магнаты, вручая вам ее, не поскупились. Они знали: алмазы и бирюза на рукояти — это то, чем может прельститься артист.

— Алмазы и бирюза, ваше величество, прикрасы — и только. —



Голос Листа был спокоен. — Меня прельщает булат. В железе сила.

— Вот как! Я полагаю, господин Лист, это слишком тяжелая игрушка для ваших рук. Оставим венгерские сабли чести ржаветь в их ножнах. И обратимся к музыке.

Лицо Листа потемнело. Он напрягся, как натянутая струна.

Николай сел в кресло. За ним расселись остальные. Шарканье ног, шуршанье платьев и мундиров разрядили миг накаленной тишины.

Лист ринулся к роялю. Виельгорский попытался что-то вполголоса сказать ему, но Лист тихо перебил его:

— Граф! В ожидании, когда его величество узнает, как свистят венгерские сабли, пусть послушает их музыкальный ритм.

Он заиграл «Ракоци-марш». «Венгерскую «Марсельезу»!

Мятежную музыку, которую император Австро-Венгрии уже запретил в Вене, Пожоне и Пеште.

* * *

Поступок Листа во дворце, в присутствии государя, растревожил природную робость графа Виельгорского. Впрочем, тщетно было остерегать Листа. Да и что могло ему угрожать? И все же беспокойное предчувствие не оставляло Виельгорского. Государь ничего не прощает. Мало ли в России наемных дуэлянтов, мало ли мест, годных для высочайшей мести. В нескольких верстах Черная речка, где убили Пушкина. . . Полно, полно! Пустое! Что за чудовищные мысли! И это прелюдия к завтрашнему концерту Листа? Сколько сердец отзовутся завтра на его игру!

* * *

...Все поразило публику. Маленькая эстрада посередине зала, словно престол, вознесенный над толпой. Два рояля на эстраде, концами врозь. Два рояля и два стула перед ними, больше ничего — ни оркестра, ни нот.

Запомнили все: как Лист протеснился сквозь толпу и вскочил прямо на возвышение. Как сорвал белые лайковые перчатки и бросил их под рояль. Как низко раскланялся на все четыре стороны, прежде чем сесть играть. После каждой новой пьесы Лист менял рояль, являясь лицом то одной, то другой половине зала. Но главное — главное было в его исполнении!

Стремясь излить свой восторг, слушавшие концерт исчерпали почти все восклицания, почти все сравнения и грандиозные эпитеты: «гениальный», «демонический», «ураган», «поток нежной красоты и грации»... И это вырвалось не у впечатлительных барышень, а у умных музыкантов и критиков Стасова и Серова. «Ничего подобного мы еще не слышали на своем веку». «Какое сегодня торжество! О, как велика великость в музыке!»

Впрочем, какой-то военный в антракте громко высказал мнение, что заезжий Лист подобен фортепианному механикусу. «Вы видели, как он взбрасывает руки? И потом, платить пятнадцать рублей ассигнациями только за то, чтобы услышать одно фортепиано? Не слишком ли роскошно?» Какая-то дама не смогла скрыть разочарования: «Утверждали, что он бесноватый. А он не порвал ни одной струны. К тому же, по слухам, он такой деньголюб». Какой-то журналист возмутился, что сей фортепианный лицедей вместо того, чтобы взойти на подмостки, как подобает, по ступеням, все лицом к сиятельным особам, разом сбоку вскочил на возвышение, даже не взглянув на великих княгинь. Наконец, распространился слух, что Лист особым вниманием почтил опального Михаила Глинку, осужденного высшим светом после разрыва с женой и официального непризнания «Руслана и Людмилы».

Настоящее знакомство Глинки и Листа состоялось на завтра же после первого концерта в зале Дворянского собрания.

Листа принимали у Одоевского. Конечно, его усадили за рояль. И тучья-то рука положила на попирт рукописную партитуру. Двадцать четыре строки на огромной, жесткой странице были исписаны партиями оркестра, солистов, хора, военного оркестра. Ноты эти были совершенно незнакомы Листу...

Он удивленно повернул голову. Рядом с ним стоял человек невысокого роста с лицом умным и болезненным. Его седеющие волосы в беспорядке легли на лоб, а в усмешке сквозило что-то ироническое. По этой усмешке Лист узнал его: Глинка! Виельгорский уже представлял ему Глинку.

— Я был бы обязан вам, — сказал Глинка, — если бы вы сыграли интродукцию к моему «Руслану», — он перевернул несколько страниц. — Я желал бы испытать... — Он внезапно прервал себя и взглянул на Листа.

— Испытать меня в чтении партитур? — быстро спросил Лист.

— Не только. — Глинка рассмеялся открыто и добродушно. — Я желал бы испытать и свойства моей музыки в ваших руках.

Лист, не знавший этой музыки, сыграл ее, как свою — могуче, бурно и грозно. И ведь звучал не оркестр, рояль. Но как звучал!

С того дня Лист, казалось, стал искать случая, чтобы встретиться с Глинкой. Они подолгу говорили друг с другом, порой забывая обо всем остальном (Глинка потом пометил в своих «Записках», что ему, «забытому почти всеми русскому композитору, пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста»).

...Была назначена вольная импровизация Листа на темы, задаваемые публикой. Служитель обошел дам, затем направился к мужчинам, предлагая им бросить в корзину темы, написанные на особых бумажках. Затем корзину отдали Листу.

Он стал проигрывать темы, одну за другой. Большинство было взято из сочинений Гайдна, Моцарта, Мендельсона.

Внезапно Лист отставил корзину. Лицо его оживилось.

— Господа! — воскликнул он. — Сегодня позвольте выбрать мне самому. Я выбираю эту... И эту...

Первая была песней Вани из «Ивана Сусанина» Глинки. Вторая — маршем Черномора из «Руслана и Людмилы».

* * *

...Петербургская жизнь Листа близилась к концу. А он через месяц после начала концертов был все так же щедр и неутомим.

Число его искренних почитателей умножилось.

Но в хвалебном журнальном хоре появились и иные голоса. Булгарин язвительно охлаждал общее восхищение: «Фортепиано — дамский инструмент... Чудная, гениальная игра Листа была скорей разгадана женщинами, нежели мужчинами... Нас трудно расшевелить музыкою до такой степени, как мечтательных германцев. У нас нет ни книг, ни стихов, ни венцов, ни олимпийской свиты для Листа».

Прощальный концерт назначен был на 16 мая у Виельгорского. И вот «величайшее из музыкальных утр» завершалось. Уже спеты были куплеты, сочиненные радушным хозяином — графом Виельгорским — в честь Листа. Уже сказаны были прощальные речи и выпиты бокалы. Уже благодарный Лист принял настойчивое приглашение русских друзей, среди которых был и Глинка, приехать снова будущей весной в Россию, в Петербург...

«От нас ли сие зависит?» — подумал вдруг старый граф.

...Лист отплыл из Петербурга на корабле «Николай I». Почему-то Виельгорский увидел в этом дурное предзнаменование.

* * *

...Через год, ненастным апрельским днем, Лист вновь въезжал в Петербург, оставив позади себя Варшаву.

Его карету на несколько часов опередил фельдъегерь с секретным донесением. В Варшаве Лист вступил в недозволенные связи с польскими возмутителями, открыто проявлял к ним симпатии, а так же импровизиро-

вал на темы запрещенных песен. Варшавский оберполицмейстер извещал далее Третье отделение, что вместе с Листом в Петербург едет Шандор Телеки, которого выслали из пределов Венгрии. Телеки шел двадцать первый год, но тело его было уже иссечено пулями и шрамами от австрийских сабель.

Лист спешил в Петербург, был возбужден, чувствовал прилив сил.

Но Петербург изменился. Газеты молчали или задавали коварные вопросы: отчего знаменитый артист выбирает теперь малые залы? Оттого ли, что стал скромнее, или же из боязни, что нынешние его концерты не наполнят и треть зала Дворянского собрания? В салонах Листу демонстрировали холодность и нарочно говорили при нем о прелестях итальянской оперы. Светские пустословы притворно вздыхали: «Мода на Листа кончилась...».

Его друзья были в отчаянии: «Лист стал играть еще лучше, и показная неприязнь столичной черни роняет нас».

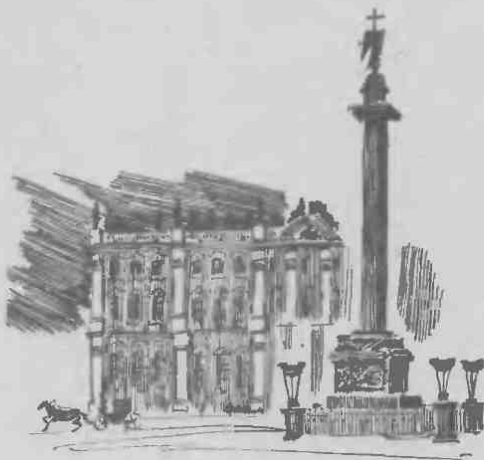
Светский Петербург изменился. Но Лист был все тот же. Через несколько дней после приезда он присутствовал на представлении «Руслана и Людмилы». «Литературная газета» писала: «...в одной из лож бельэтажа можно было заметить художавого молодого человека с восторженным лицом, который с величайшим вниманием следил за ходом оперы... Можно представить себе, какое впечатление его одобрительный аплодисман должен был произвести на публику... Странно: первому европейскому музыканту опера не показалась длиною и скучною...»

Длинною и скучною? Именно так расценили оперу Глинки при дворе. Именно так судил о ней великий князь Михаил Павлович, кумир военных и поклонник прусской шагистики.

— Неужели вы почитаете Глинку гениальным? — насмешливо осведомился он, встретив Листа в Павловске. — Признаюсь вам: когда мне надо сажать моих офицеров под арест, я посылаю их на представления опер Глинки.

— Это единственное, что могло бы согласить меня с вами, будь я вашим офицером, — ответил Лист.

Москва оказала Листу великодушный прием. В Москве говорили: «Он снова всех свел с ума». В Москве писали: «Какая поэзия, какой огонь! Игра Листа имеет одну судьбу с мечом Скандербега. Тайна обоих — в руках их обладателей».



В Петербург Лист вернулся, когда уже зеленела майская листва. Выступил в нескольких концертах. И снова играл свое переложение из «Руслана и Людмилы».

Он собирался уже в обратный путь, как вдруг его потребовали во дворец, к государю.

Через несколько часов Лист уже был вдали от Петербурга. Что произошло во дворце? Никто не знал этого.

Сохранилось предание. Передавали так:

Николай пожелал послушать «что-нибудь венгерское...»

«Что-нибудь венгерское?» Не понимая, к чему он клонит, Лист сел и стал играть.

Как вдруг царь подозвал своего адъютанта и начал с ним громко разговаривать.

Тогда Лист прервал игру. Наступила тишина.

Государь словно ждал этого. Он подошел к Листу и спросил, отчего он бросил играть.

— Когда ваше величество разговаривает, все должны молчать.

— Мне не нравятся ваши мнения, — отрывисто проговорил Николай.

— У меня нет мнений и не будет, пока я не смогу выставить триста тысяч штыков для их поддержания.

Царь с минуту смотрел на Листа, потом коротко бросил:

— Господин Лист, экипаж вас ждет...

В гостинице ждал полицмейстер. Он объявил, что Лист немедленно должен покинуть Петербург и более не возвращаться в столицу империи никогда.

Так рассказывали. Но было ли действительно так?

* * *

В 1837 году Лист писал Адольфу Пикте: «Вас удивляет — Вас также — что я занят исключительно фортепиано и не пытаюсь двигаться дальше на обширном поприще сочинения театральной и симфонической музыки... Так знайте, что мой рояль для меня то же, что моряку его фрегат, арабу его конь, — больше того — до сих пор он был моим Я, моим языком, моей жизнью!»

Тогда Лист клялся: «Говорить со мной об измене фортепьяно то же, что возвестить мне траурный день, отнять у меня свет...»

И вот пришел такой «траурный день» — в 1847 году. Лист решил расстаться со славой концертирующего виртуоза и целиком посвятить себя композиторскому творчеству.

Так нам ли считать этот день «траурным»? Вслед за Берлиозом Лист создал программные симфонические произведения, в которых воплотились музыкальные характеры вечно волновавших человечество исполинов и героев: Прометей, Фауста, Торквато Тассо... Его симфонические поэмы «Прелюды» и «Орфей» часто исполняются в концертах, а «Венгерские

рапсодии» принадлежат к самым популярным произведениям неистовой, проникнутой свободным духом романтической музыки.

* * *

Лист прожил долгую жизнь (родился 22 октября 1811 года в Доборьяне, близ венгерского города Шопрона, а умер в Байрете, в Германии, 31 июля 1886 года), и в жизни его встретились два века музыки.

Детство его похоже на детство Моцарта. В шесть лет он отлично играет на органе.

Первый его концерт происходит в поместье Эстерхази, тех самых князей Эстерхази, с которыми связаны имена Гайдна, Моцарта, Бетховена.

В десять лет его называют в Вене «маленьким чудом» и «вторым Моцартом». Сам Бетховен со слезами на глазах целует юного виртуоза.

В одиннадцать лет Лист начал сочинять... Среди его учителей — Антонио Сальери, «тот самый» Сальери.

Керубини отказывается принять двенадцатилетнего Франца Листа в Парижскую консерваторию (не потому, что он мал, а потому, что иностранец). Да, «тот самый» Керубини, который в конце концов присудит Римскую премию Берлиозу.

Незадолго до смерти Лист скажет Александру Бородину, творцу «Богатырской симфонии»: «...нам нужно Вас, русских, у вас живая жизненная струя, у вас будущность»...

* * *

Его называли разными именами: Франц Лист, Франциск, Ференц... Ему нравилось это созвучие: «Ференц». Слышите, как звенит: Ференц! Как ветер в листве венгерских долин. Как тихая волна Дуная у будапештских набережных. Как отзвук меди боевых труб «Венгерских рапсодий»...





ГЛИНКА: «ВСЕ В ЖИЗНИ КОНТРАПУНКТ»



Эти слова Михаил Иванович Глинка занес в свои «Записки» в 1854 году, за два с половиной года до смерти. Но ощущение, что «все в жизни контрапункт»¹ уже давно владело им. За счастье надо расплачиваться несчастьем, за радостью следует печаль, за встречами — утраты, за любовью — холодность и отчуждение. И только музыка способна ныне утешить и придать смысл жизни, музыка и еще сознание своего места в отечестве, места особого, уже признанного своими и заграничными критиками, провозгласившими его, Глинку, «первым русским композитором».

* * *

.. В варшавских комнатах, на Рымарской улице, которые Глинка снял со своим спутником, испанцем доном Педро, заливаются, щелкают, поют российские птицы — соловьи, горихвостки... На рояле нотные листы, наброски «Воспоминаний о Кастилии».

За несколько лет — и столько стран, Глинка исколесил почти всю Европу.

В детстве Мишенька Глинка любил слушать рассказы о далеких краях и странах. С жадностью читал он книгу «О странствиях вообще», и страсть к географии и путешествиям стала его сильнейшей страстью. После музыки...

Теперь музыка и странствия переплелись. И в Европу он отправился, чтобы познакомить мир со своими произведениями, написанными в России и о России. И вот Европа услышала и узнала Глинку...

¹ Контрапункт (нем. Kontrapunkt, от лат. punctum contra punctum, букв. — точка против точки).

.. Контрапункт двух или нескольких мелодий — стройное целое (сочетание единства и контрастности в одно и то же время)». «Музыкальная энциклопедия», т. 2. М., 1974.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

ОПРЕДЕЛИТЕЛЬ МУЗЫКИ

ТАК ОПРЕДЕЛЯЛИ В XIX ВЕКЕ

Мелодия — «погудка, устав, уставка, напев, голос, песня; основные, последовательные звуки музыкального сочинения, напев в один голос, последовательная согласность звуков (гармония, созвучье, совместная согласность)...»

Меломан — «страстный любитель музыки».

Музыка — «музикья», — искусство стройного и согласного сочетания звуков, как последовательных (мелодия, напев, голос), так и совместных (гармония, соглас, созвучье); равно искусство это в действии...»



В Париже он был месть Мишель Глинка, Берлиоз так и назвал свою восторженную статью о нем в «Журналь де Деба»: «Мишель Глинка»; потом, в Испании, погонщики мулов и уличные танцовщицы, певшие и плясавшие для него в гостинице, величали его дон Мигель; теперь, в Варшаве, хозяйка уже поспешила объявить соседям, что пан Михал — знаменитый композитор, одержимый страстью к перемене мест и решивший на некоторое время уединиться в Варшаве...

Но каким необоримым становится в долгих странствиях желание вновь увидеть дом в родном Новоспасском на Смоленщине, услышать голос матери, вновь прийти в девичью, сесть и слушать русские песни...

Варшавская улица подчас оглашается глухим, погребальным пением католических монахов. Рояль Глинки заглушает его бурной «Арагонской хотой». Но и хотя вдруг оборвется, сменится протяжным русским напевом, навсегда оставшимся в сердце.

В жизни, как и в музыке, бывают главные и побочные темы.

Когда для него, Глинки, зазвучала главная?

Вот он, маленький барчонок, в Новоспасском, услышал красивое пение, спешит к девичьей. Барчонок — тихий, насупленный, робкий, закутан бабушкой в сто одежек. Все певуни кажутся ему красавицами, у всех косы, на всех белые полотняные платья. Переглядываются, украдкой посмеиваются: «Ну что тебе, барчик, в наших песнях?». А он мог бы стоять здесь часами, да толь-

ко спохватится нянюшка Авдотья, уведет поспешно наверх, в бабушкины покои: «Скорей, скорей, не дай бог, просквозит, узнает бабка, страшно будет. Идем, расскажу тебе о Бове-королевиче или Еруслане Лазаревиче. . .»

В далеком безоблачном детстве, в соловьиных трелях смоленских лесов, в новоспасском колокольном «малиновом звоне», в высоких девичьих запевках и глуховатых речитативах крепостных старух — сказительниц — истоки главных его напевов. Им — прежде всего дань благодарности в будущих «Записках»: «. . . может быть, эти песни, слышанные в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

Не там ли, в ребячестве, и первая мысль об Иване Сусанине?

В Новоспасском Мишенька Глинка мог слышать песни и сказы о Сусанине от дальних его потомков, тяготившихся, что славный подвиг пращурца не вызволил их из крепостной неволи.

В годину наполеоновского нашествия, когда крестьяне Новоспасского поднялись против врага, славное имя Ивана Сусанина вновь было у всех на устах.

Дума Кондратия Рылеева о Сусанине высветила Глинке самую трагическую сцену будущей оперы, сцену в лесу, где Сусанин бросил гибельный вызов ляхам, которых завел в непроходимые дебри:

Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на русской земли!
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

Опера — «музыкальное драматическое сочиненье, на данные слова, которые зовут либретто. . .»

Оркестр — «полное собрание музыкантов для совместной игры, что в голосовой музыке хор. . .»

Партитура — «собрание в одно всех частей или партий, полное сочиненье для оркестра или голосов, написанное строками совместно, для обозрения. . .»

Ритм — «мера, в музыке или в поэзии; мерное ударенье, протяжка голосом, распев. . .»

Симфония — «многогласное созвучие. Особый вид многогласного музыкального сочиненья. . .»

*Из «Толкового словаря
живого великорусского языка»
Владимира Даля*

*С.-Петербург — Москва
1881—1882 год*



Как помянешь ныне Рылеева в «крестных отцах» оперы! Бунтовщик! Самое имя его предписано забыть. И в «Записках» придется сказать об этом глухо: «Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в ней много оригинального, характерно-русского». Какая сцена в лесу? Откуда? Пусть потомки догадываются...

Но имя Василия Андреевича Жуковского можно с благодарностью внести в «Записки». Это он настоял: «Романсы пишешь, превосходные, вся Россия их поет, но есть нужда в национальной опере». И Пушкин твердил о том же. Да и сам он, Глинка, еще до этого писал другу в Петербург: «Признаться ли тебе во всем?.. Мне кажется, что и я тоже мог бы дать нашему театру достойное его произведение... Я хочу, чтобы все было национальным: прежде всего — сюжет, но и музыка тоже — настолько, чтобы мои дорогие соотечественники чувствовали себя дома...»

Как легко, как радостно писалась музыка «Ивана Сусанина» — оттого, что все духовное существо Глинки было полно русской песенной стихией: «Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы... многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей».

Странные бывают совпадения жизненных и творческих обстоятельств. Одной из первых опер, услышанных юным Глинкой по приезду в Петербург, в Благородный пансион при Главном педагогическом институте, был... «Иван Сусанин» придворного капельмейстера Катерино Кавоса. Это был слащавый пасторальный спектакль, не о народных героях, но о верноподданных пейзажах. И кому же была передана — для окончательного приговора — первая опера Глинки? Катерино Кавосу! От Кавоса зависело решить, давать или не давать на сцене «Сусанина» Глинки. У всех еще жива была в памяти «маленькая трагедия» Пушкина «Моцарт и Сальери». «Кавос не может не испытать зависти и погубит творение Глинки», — думали некоторые. Но величием души Кавос оказался подобен пушкинскому Моцарту, никак не Сальери. Кавоса потрясла музыка Глинки, он признал ее гениальность, он плакал, слушая арию Сусанина «Страха не страшусь...».

А ощущения в день премьеры, 27 ноября 1836 года! Почти через двадцать лет Глинка все еще приходит в волнение: «Успех оперы был совершенный, я был в чаду и теперь решительно не помню, что происходило, когда опустили занавес».

Виельгорский, Вяземский, Жуковский, Пушкин сочинили «шуточный канон» в честь Глинки, каждый по четверостишию. Начинался «канон» так:

Пой в восторге, русский хор.
Вышла новая новинка,
Веселися, Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор!

Если б либретто было написано Жуковским или Пушкиным... Но опера идет с текстом барона Розена, в славянских рифмах которого порой слышен немецкий акцент. Музыка сочинялась Глинкой раньше слов, текст потом подгонялся старательным бароном. Царь приказал дать опере название «Жизнь за царя». Фальшивят и текст и название...

Но музыка стала уже эпическим достоянием России, возвеличив подвиг простого русского крестьянина в героической народной музыкальной драме. Когда-нибудь иными, подлинно русскими словами запоют бесстрашный Иван Сусанин, нежная, верная Антонида, мужественный Собинин...

Пройдет сто лет, советский поэт С. Городецкий напишет новое либретто, приблизив его к замыслам Глинки, и «Иван Сусанин» вновь зазвучит во всей гениальности великолепных арий, ансамблей и оркестровых партий первой русской оперы, которая обрела всемирную славу.

* * *

Дни в Варшаве текли размеренно и спокойно.

Посетители не слишком досаждали Глинке.

Дон Педро полюбил «Разуверение», на слова Баратынского, — романс Глинки, принесший ему известность.

Когда вечерами в комнаты на Рымарской улице сходились друзья и дон Педро, потушив свечи, принимался варить жженку в котле, он напевал мелодию «Разуверения». Голубые, желтые, розовые отсветы пламени падали на молодые, разгоряченные лица. Худощавый, суровый дон Педро медленно помешивал длинным черпаком огненную жидкость в котле. И напевал без слов...

Не искушай меня без иужды
Возвратом иежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщеиья прежних дней.

Слова эти уже не ранят душу, как прежде.

Бракоразводный процесс с женой отнял у Глинки чувство упоения жизнью, легкости и беспечности, «даже энтузиазм к моему искусству — мое последнее прибежище». Жена его Мария Петровна ненавидела музыку. Теща Луиза Карловна, правда, снисходила к Мишелю, дав ему прозвище «маленький Моцарт». Теща где-то слышала, что музыка сделала Моцарта несметно богатым, и тем самым как бы поощряла на то же зятя... Но жену навряд ли примирило бы с музыкой даже богатство. Впрочем, у Мишеля никаких денег, одна музыка! Приходит, лица нет, весь заплаканный! «Что с тобой, Мишель?» — «Ничего. Слушал Седьмую. Это Бетховен». — «Да что же он сделал тебе, Мишель, Бетховен?» Проклятая музыка! Все деньги изводит на нотную бумагу! А ведь мог бы выехать в свет. Знаком с такими людьми! Сам император был на премьере

«Сусанина» и похвалил Мишеля! Хотя другие, тоже достойные в свете люди, обругали оперу: «Кучерская музыка». Но царь-то хвалил!

С царя она не сводила глаз, а Пушкина в одиннадцатом ряду партера не заметила. . . Боже, куда девалась та милая, курносая и, казалось, беззлобная девушка, которой он увлекся и отдал себя, дом, свое время, а потом столько мучительных, постыдных, отравленных ложью и истериками недель и лет.

Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь,
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям.

... Кажется, в тот самый год, 1825-й, когда Глинка написал романс «Разуверение», Пушкин, в Михайловском, встретив Анну Петровну Керн, быстро набросал на почтовом листке бумаги:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Дочь Анны Петровны Екатерину Глинка увидел через четырнадцать лет, в Смольном. Она была классной дамой в институте благородных девиц и с первого взгляда поразила Глинку страдальческим выражением бледного лица, печалью больших глаз. «...Прелесть и достоинство, разлитые во всей ее особе, все более и более меня привлекали».

Когда-то Пушкин просил его написать романс на слова «Чудного мгновенья» для Анны Петровны. Через пятнадцать лет Глинка написал романс — для дочери Анны Петровны, Екатерины Ермолаевны.

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Глинка признавался: «Мне гадко было у себя дома, зато сколько жизни и наслаждений с другой стороны: пламенные поэтические чувства к Е. К., которые она вполне понимала и разделяла».

Вот об этом-то времени Глинка и воскликнет: «Все в жизни контрапункт, то есть противоположность».

Увы, Анна Петровна Керн — пушкинское «чудное мгновенье» — потом была несчастлива в семейной жизни.

Не потому ли и Екатерина Ермолаевна так нервна, переменчива и печальна, так холодна к своему дому, предпочла службу и сама вся «противуположность»? То нежна и доверчива, то порывиста, резка, до обидного уклончива. То открыта, умна, светла, то замкнута, мрачна. Покорность сочетается в ней с властью, прозрачная ясность чувств — с темной,

слепой ревностью. Сколько страданий причинила Глинке эта ревность! Но пока он не получил развода — все невозможно: ни спокойствие в Петербурге, ни бегство за границу. А тут еще ее и его болезни...

Было время, он наслаждался каждым разговором с ней. Не добрый дом в Михайловском — чужой дортуар Смольного был им пристанищем. Не аллея в запущенном парке старых деревьев — холодный сад на берегу неприютной Невы.

Но разлуки — надолго — случались все чаще и чаще, и «великий романс», пожалуй, надо было кончать уже не вдохновенным, полным надежды и огня куплетом:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь, —

а безнадежными трагическими словами:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный
Твои небесные черты.

Нет, не забыл. Просто уже нет «прежней поэзии и прежнего увлечения». Любовь ушла. А музыка осталась. Остался романс «Я помню чудное мгновенье». Остался чистейший, полный целомудренной страсти «Вальс-фантазия», тоже в действительности посвященный Е. К. Прав был Пушкин, когда пророчил Анне Петровне:

Пройдет любовь, умрут желанья,
Разлучит нас холодный свет —
Кто вспомнит тайные свиданья,
Мечты, восторги прошлых лет? ..
Позволь в листах воспоминаний
Оставить их мниутный след...

* * *

... Жженка сварена и выпита. Спеты старые романсы — и выслушаны новые. Ах, как поет Глинка! И каждый раз непохоже, по-другому! Как он этого достигает? Он объясняет всем, как однажды уж объяснил Серову: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение».

Потом одолевают его вопросами; с чем вернется он в Петербург? Ведь все ждут его «испанских фантазий».

— Испанских? — переспрашивает Глинка. И вдруг замолкает, уходит в себя. Гости, так и не успевшие захмелеть, начинают тихо расходиться. . .
. . . Варшава засыпает. Гаснут блуждающие огни на театральной площади — последние проводники с последними путниками растворяются во тьме. Багрово дымят костры. Наместник Польши князь Паскевич приказал повсюду выставить казачьи патрули: по Европе опять катится волна революций. Не затронет ли Польшу?

Глинке долго не спится. Уже занимается рассвет, перекликаются патрули, а он все не может уснуть. Наброски «Воспоминаний о Кастилии» так и лежат непродолженные. Тревожит не гулкий стук кастаньет, не переборы кастильских гитар — девичьи голоса из детства и заунывная, протяжная песня, спетая когда-то старой нянькой. . .

Как пришла ему мысль о «Камаринской»?

«В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею «Из-за гор, гор, высоких гор», которую я слышал в деревне, и плясовую «Камаринскую», всем известную. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепьяно написал пьесу на оркестр под именем «Свадебная и плясовая».

«Случайно нашел сближение. . .» Случайно ли? Знавшие Глинку помнили, что еще в 1840 году он импровизировал на тему «Камаринской».

Варшавский цензор, специалист по славянским языкам П. П. Дубровский снабжает Глинку книгами новейших русских писателей, и не только книгами, но и рукописными листами. Что ни лист, то голос гнева и печали, веры в силы народа и его будущее, голос грозный и беспощадный. Как яростно сказано у молодого Некрасова:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов монах. бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства,
Где рой подавленных и трепетных рабов
Завидовал житью последних барских псов,
Где было суждено мне божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть. . .

Русский мужик разогнулся, поднял голову, оглянулся лихо, горестно, с изумлением: отчего в крепостной неволе? «Отчего? До каких пор?» — как эхо — в статьях Белинского, в повестях Григоровича, в стихах Некрасова, в очерках из «Записок охотника» Тургенева. А если поднимется мужик во весь исполинский рост. . .

«Из-за гор, гор, высоких гор. . .» — певала Мишеньке Авдотья Ивановна. А вот «Камаринскую» никогда бы не осмелилась, утрашилась бы властной бабушки.

Ах ты, вражий сын, камаринский мужик,
Он не хочет своей барыне служить. . .

Как сплести их воедино, чтоб одна переходила в другую: печальная, сердечная, неспешная — и забубенная, бесшабашная, лихая? Как выразить душу крестьянина, мужика, его национальный характер с широтой, размахом, добротой, мощью, величием? Еще никому и никогда не удавалось сделать это в симфонической музыке! Великолепная догадка: из подлинных народных русских мелодий возникнет эта могучая музыка, как из скромных неприметных истоков рождается Волга...

И «Камаринская» писалась единым духом.

Глинка заранее предвкушал, как растеряются его хулители, все эти рецензенты, которые умеют наставлять от имени народа. И первый среди них — Булгарин. Давно ли он поучал: «Господа Глинка и Верстовский гораздо лучше бы сделали, если бы писали небольшие народные оперетки... Пусть бы оперетка продолжалась часа два, не более, пусть бы была наполнена народными мотивами, без притязаний на ученость, и дело шло бы успешно... Говорят, что М. И. Глинка писал свою оперу «Руслан и Людмила» для будущих веков. Так зачем же нас, современников, звали в театр?»

Ну так вот, теперь вы услышите, как камаринский мужик пустится в пляс под балалайки в зале Дворянского собрания. Ох, не совладать вам с мужиком! Не одолеть его — ни в богатырском переплясе, ни в открытом бою, лицом к лицу!

То, что будоражило умы передовой России, что обрело прямоту и смелость великого, правдивого слова русской литературы, теперь отливало в народную симфоническую картину.

...Оркестр наместника Польши князя Паскевича играл «пробы» симфонической фантазии Глинки, у которой пока еще не было названия. «Наконец, пробы были оставлены... — вспоминал Дубровский. — Однажды утром я прихожу к нему (это было летом) и застаю его в комнате, где за перегородкою из сетки летало штук пятнадцать птиц соловьиной породы... Он сидел за маленьким столом, посредине комнаты, перед своими птичками и что-то писал на большом листе бумаги... Это была «Камаринская». Она совершенно была готова в его воображении; он записывал ее, как обыкновенный смертный, записывающий какие-нибудь беглые заметки, и в то же время разговаривал и шутил со мною. Вскоре пришли два-три приятеля, но он продолжал писать при громком хохоте и говоре, нисколько этим не стесняясь...»

Теперь можно возвращаться в Петербург. Дело «Сусанина» и «Руслана» продолжено — в симфоническом жанре. Теперь можно приниматься за другие планы: «Илью Муромца», «Тараса Бульбу». Только хватит ли жизни?

...Когда «Камаринская» впервые прозвучала в Петербурге в марте 1850 года в зале Дворянского собрания, В. Ф. Одоевский в «Петербургских ведомостях» написал, что в «Камаринской» «вполне отразился русский характер».

Немногие произведения обладают этим свойством: всегда быть живым образом страны, народа, человека, и при этом новым поколением «читаться» по-своему. Великий русский художник И. Е. Репин вернулся к сравнению «Камаринской» с Волгой: «Это запев «Камаринской» Глинки, — думалось мне. И действительно, характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов «Камаринской», с той же разработкой деталей в ее оркестровке. После бесконечно плавных и заунывных линий запева вдруг выскочит дерзкий уступ... разобьет тягучесть неволи свободным скачком — и опять тягота без конца...»

П. И. Чайковский 27 июня 1887 года записал в «Дневнике»: «... проявление необычайной гениальности есть Камаринская... Почти пятьдесят лет с тех пор прошло... имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в Камаринской, подобно тому, как весь дуб в желе!»

Да, из «Камаринской» вышли симфонические творения на народные темы Чайковского, Бородина, Мусоргского, Балакирева, Римского-Корсакова, ставшие гордостью великого века русской музыки.



Я не понимаю музыку.
Хотела бы понять, а не могу. Хо-
дила на лекции „Как слушать
музыку?“. Пробовала читать
специальные книги по музыке.
Друзья помогают, а мне
нет... Когда я слушаю
Чайковского, я волнуюсь.
А что он хотел сказать?
Можно ли пересказать музыку
словами?
Маргарита М.

Стихия музыки — могучая стихия,
Она чем непонятней, тем сильнее.
Глаза мои, бездонные, сухие,
Слезами наполняются при ней.
Она и не видна, и невесома,
И мы ее в крови своей несем.
Мелодии всемирная истома,
Как соль в воде, растворена во всем...

Евгений Винокуров

ЧИТАЯ ЧАЙКОВСКОГО...

Читая? Или все же слушая?

У всякого, кто всерьез заинтересуется музыкой, неизбежно возникает вопрос: что хотел сказать своим сочинением композитор? И не всегда есть программа, такая, какую Берлиоз предпослал своей «Фантастической симфонии». И тогда помогают письма и дневники композитора, воспоминания его друзей.

Интереснейшие письма оставил Бетховен. Замечательные «Мемуары» написал Берлиоз. Превосходные критические статьи составляют литературное наследство Листа. Увлекательны «Записки» Глинки.

Удивительны по откровенности, напряженности чувств, яркости самораскрытия музыки строки, оставленные Петром Ильичом Чайковским.

* * *

3 февраля 1868 года в Москве под управлением Николая Рубинштейна впервые была исполнена Первая симфония двадцативосьмилетнего Чайковского «Зимние грезы».

Симфония писалась трудно, бессонными ночами. Первой и второй части Чайковский дал названия: «Грезы зимней дорогой» и «Угрюмый край, туманный край». Третья и четвертая назывались обычно: «скерцо» и «финал».

«Симфония моя имела большой успех...»

Через пятнадцать лет она вновь будет повторена в Москве, и тогда одна газета объяснит причину большого успеха: «... это настоящая русская симфония. В каждом такте ее чувствуется, что ее мог написать только русский человек».

Четвертая симфония сочинялась Чайковским в тяжелом 1877 году: «Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония...»

«Наша симфония» — так называет он Четвертую в письме к Н. Ф. Мекк; ибо решил посвятить новую симфонию ей — «моему лучшему другу». «Вы спрашиваете меня, есть ли опре-

деленная программа этой симфонии?.. В нашей симфонии программа есть, то есть возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить, и Вам, только Вам одним, я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его...

Интродукция есть зерно всей симфонии, безусловно главная мысль... Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели... Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы?... Фатум пробуждает от них. Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет... Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно, программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж было, да прошло, и приятно вспоминать молодость... И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое.

Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы... даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки. Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь...

Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный фатум опять является и напоминает о себе... Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно.

Вот, дорогой мой друг, все, что я могу Вам разъяснить в

симфонии. Разумеется, это неясно, неполно. Но свойство инструментальной музыки именно и есть то, что она не поддается подробному анализу. «Где кончаются слова, там начинается музыка», как заметил Гейне».

Вы прочли авторское объяснение Четвертой симфонии. Попробуйте теперь послушать запись этой симфонии. Быть может, до сих пор вы даже не знали, что такое фатум: зловещая судьба, рок. Но как «звучит» зло, вы услышите в первой части, а во второй уловите отзвук счастливого кружения, в третьей — странный шелест струнных инструментов, нервную затаенность тревоги; а в четвертой ворвется гул народного праздника.

Впрочем, в другом письме — своему ученику, пианисту и композитору С. И. Танееву — Чайковский утверждал: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комично. Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?»

Через десять лет, в 1888 году, С. И. Танеев будет «в полном энтузиазме» от новой Пятой симфонии Чайковского. Но... Танеев почти одинок.

Не только газетные злопыхатели изощряются в брани, сам Чайковский не верит в Пятую, пишет Н. Ф. Мекк: «... симфония эта неудачна. Есть в ней что-то отталкивающее, какой-то излишек пестроты и неискреинность, деланность... Сознание всего этого причиняет мне острое, мучительное чувство недовольства самим собою. Неужели я уже, как говорится, исписался...» И это написано по поводу Пятой, ныне наиболее часто исполняемой, самой популярной, самой любимой! С ясным, лучистым вальсом, с торжественной песнью трубы в честь Человека!

В марте 1889 года Пятую исполнили в Гамбурге. Чайковский услышал ее заново: «... я снова начал ее любить, — а то у меня составилось было о ней преувеличенно скверное мнение».

Но в это время он занят был уже иной музыкой — к балету «Спящая красавица». Вот над чем работалось хорошо и покойно! И было принято с удовольствием. Проницательный критик

Ларош отметил мелодическое богатство Чайковского, внесение им симфонизма в балетную музыку. Он увидел «двух Чайковских»: одного — элегика, меланхолика, и другого — доброго, веселого, полного цветущего здоровья, склонного к юмору. . . «Если по постановке «Спящая красавица» — один из перлов нашего театра, то по музыке это один из перлов творчества Чайковского. Вместе с «Евгением Онегиным», вместе с симфониями композитора, с его первой и третьей сюитами, с его фортепьянным концертом и с фантазией для фортепьяно с оркестром, вместе с некоторыми его романсами. . . она представляет высшую точку, до которой покамест дошла Глинкинская школа. . . всякое предсказание о том, куда пойдет это развитие и каких высот оно достигнет — преждевременно».

Но две высоты Чайковского были уже близки: опера «Пиковая дама» и Шестая симфония.





СОРОК ЧЕТЫРЕ ДНЯ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»



Вскоре после торжественной репетиции балета «Спящая красавица» в Мариинском театре композитора пожелал поздравить Александр III. — Очень мило! — громко сказал царь. — Очень мило!

Глаза у него были сонные, тусклые, а борода какого-то нелепого, пегого оттенка.

Чайковский ждал.

В глазах царя шевельнулось недоумение. Он начал грузно подниматься с кресла. Аудиенция кончилась.

Небрежная похвала царя задела Чайковского. Впрочем, это была частность. Чайковский знал себя: спасение от хандры в новой работе. Не в шумном успехе премьеры, не в показном дружелюбии меценатов, не в ласково-сочувственном присутствии друзей. Нет, только в работе!

Мысль о «Пиковой даме» подал ему Всеволожский, директор императорских театров, царедворец и балетоман. Либретто «Пиковой» было готово. Брат Чайковского Модест написал его для другого композитора — Кленовского. Но Кленовский отказался от этого сюжета.

Всеволожский искушал Петра Ильича:

— Германна мог бы петь Фигнер, любимый вами Фигнер. Я уверен: у вас будет хорошая игра... И ваша «Пиковая дама» побьет валетов, которые вредят вам сейчас.

Он имел в виду газетных рецензентов.

Они расстались, ни о чем не договорившись.

... Незадолго до отъезда из Петербурга за границу случай привел Чайковского на Малую Морскую. Вечерело. Снег как саван лежал на мостовой. Фонари еще не горели, и дома вокруг погружались в сизую полумглу. Кое-где в окнах зажигали свет. Неясные тени вставали за этими окнами и снова исчезали во мраке. Казалось, там, за окнами, угасает чья-то жизнь...

Когда-то вот так же, у пустого подъезда, ждал полночи пушкинский Германн, всматриваясь в слабо освещенные глубины окон. А после вот так же метнулось там, за окном, пламя лампы в ту минуту, когда старуха покатила в кресле навзничь...

Значит, это было здесь? Да, потому что этот дом — «старинной архитектуры» — ее дом, дом княгини Голицыной, послужившей прообразом пушкинской «пиковой дамы».

Чайковский решил писать «Пиковую даму» к будущему сезону. Слишком быстро? Он любил писать к сроку, подгонять себя, не давать себе отдыха, если его торопили и музыку его ждали.

... Визиты, приемы, музыкальные собрания, поток приглашений дирижировать концертами докучали Чайковскому все больше и больше. Внезапно, в разгар оживленной беседы, он становился хмур и молчалив: «Самое ужасное то, что я никогда не бываю один и вечно нахожусь в каком-то ненормально возбужденном состоянии...»

И он решил скрыться, бежать куда-нибудь, где никто не будет мешать. В Рим или Флоренцию.

* * *

... Слуга Чайковского Назар отличался деликатностью и любопытством. Любопытство нередко превозмогало деликатность.

Эту синюю записную книжку Назар увидел на роле дня через два после приезда во Флоренцию и, прочитав пометку: «куплена во Флоренции, 18 января 1890 года (для «Пиковой дамы»)», — стал осторожно листать странички.

«Январь. 19-е... Начал работать...» «Январь. 20-е... Тоски меньше. Вечером пошел в Пальяно. Подлец-дирижер. Подлые хоры. Вообще все по-провинциальному...»

В воображении своем Чайковский остался в Петербурге. Пушкинский Германн не отпускал его ни на шаг. Внутренним слухом Чайковский уже различал голоса Лизы, старухи, Германа. Его Германа (в отличие от пушкинского он писал это имя с одним «н»).

... Во Флоренции было сыро и тепло. По вечерам город походил на фантастические декорации, освещенные луной. Арки мостов вздымались над рекой. На зубчатых башнях дальних палаццо недвижно висели легкие облака. Плиты набережных, стены домов из фьезоланского камня излучали неверный, серый свет. Надвигалась ночь, чужая, флорентийская ночь...

В один из таких вечеров Чайковский, пододвинув к себе листок почтовой бумаги, стал быстро набрасывать: «Что-то непонятное совершается внутри меня: какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование... А вместе с этим охота писать страшная...» Перечитал, нашел эти строки излишне прямодушными, поспешным движением бросил листок в стол, разделся и лег.

* * *

Флоренция

Там, в России, осталась настоящая зима. Там был снег, пушистый, искрящийся, там были морозы и оттепели, там сани летели по набережной вдоль Невы.

А здесь, во Флоренции, даже зима была произведением искусного декоратора: небо он сделал ярко-синим, не пожалев лучшего куска театрального бархата, зимнюю листву деревьев — матово-лазурной, а толпу на узких улочках — пестрой, красочной и крикливой.



Но чего он хочет от Флоренции? Безрассудно искать вдохновения в синеве чужого неба или в песнях на чужом языке. Разве за этим стремился он сюда? Он искал лишь убежище — и нашел его в тихих комнатах на пустынной улице Лунгарно.

Душа слишком поглощена Россией, переполнена Петербургом, чтобы отдать хотя бы частицу Флоренции. Дом на Малой Морской куда реальнее флорентийских палаццо.

... Назар ушиб ногу и сидел дома. Он томился от скуки и, наверно, поэтому тоже завел себе дневник на манер синей записной книжки Чайковского. Подумал, что хорошо бы описать день Петра Ильича.

«Петр Ильич встают около 8. Вставши, читают газеты и пьют чай, как водится с медом. Потом работают до 12 с половиной. В это время к ним лучше не стучаться. После завтракают и уходят гулять. Вчера купили мне трубку да табак. С 4 до 7 опять работают. Говорят, уже много написано. После обеда — прогулка или театры, да спать!»

Запись не понравилась Назару, и, вырвав из тетрадки лист, он стал переписывать ее.

* * *

Каким предстанет в опере Герман? Лицом живым и симпатичным или холодным игроком, безжалостным маленьким Наполеоном?

«Я имени ее не знаю. . .» Сколько нежности, сколько затаенной страсти в сердце Германа, сколько нерастроченной любви, способной осчастливить его избранницу. Разве назовешь эту жемчужину среди оперных арий «арией игрока»?

И тот же Герман бросит вызов — и миру, и любви, и счастью — в другой арии: «Что наша жизнь? Игра. . .»

Сколько их, подобных бедному, влюбленному, гордому Герману, в Петербурге! Природа дала им все: талант, волю, мечтательность, энергию.

Она не дала им только достойного жизненного поприща. И вот они томятся в казармах или доживают свой век, растрата себя попусту, в грязных комнатах где-то на Мойке... Так что винить их за отчаянную попытку сразиться с несправедливостью судьбы, поставив на карту все: «сегодня — ты, а завтра я!» Такой уж век! Богатство — хищный бог!

... Мотив «трех карт» преследовал Чайковского. Мотив этот звучал как наваждение. Он вызвал к жизни другие темы оперы, вихреобразные и бешено несущиеся, как лютые петербургские метели.

Петербург! Какие противоположные чувства способен ты вызывать! Классы Консерватории, зал Маринского театра, кофейни, где Чайковский студентом бывал с друзьями. Славное было время... Но свист плетей во время рекреаций в училище правоведения, барабанная дробь, будившая на заре, тупое всесилие солдатчины — это тоже Петербург.

А петербургские рецензенты? Кто глумился над ним изощреннее, нежели они?

... Снаружи донесся бой, сначала ближних, потом дальних часов. В разных концах Флоренции куранты отбивали полночь.

Нотные линейки были испещрены беглыми, но отчетливыми значками.

... Герман сейчас уже там, в спальне графини. Старинные часы в ее доме тоже только что пробили полночь, и уже ничто не отвратит смерть старухи, ничто не отведет роковой гибели Лизы и Германа... Пусть еще — медленно и глухо, как бой часов, — прозвучит песенка графини. Еще минута, еще — и раздастся крик ужаса Германа.

* * *

... Записи в синей книжке Чайковский делал скупые, беглые, несколькими строчками подводя итоги дням. «После завтрака ходил на Виале дей Колли. Карнавал, маски, движение...» Или: «Продолжал интермедию. По временам мне казалось, что я живу в 18 веке, и что дальше Моцарта ничего не было».

В городе неистово звонили колокола. Была масленица. Была фьера — ярмарка. Было теплое весеннее солнце. Кругом двигалась и пела карнавальная толпа.

Гулять Чайковский уходил в уединенные чащи. Здесь было туманно и тихо. Тропа вывела его к поляне, и под ногами, в поблекшей траве, мелькнули синие искры.

Он наклонился, волна томительной слабости омыла сердце. Фиалки, робкие, дрожащие, выбивались из земли.

Повеяло северной весной, мокрым дымящимся снегом, обнаженной чернотой прогалин, влажным, вербным цветом. Захотелось лечь на землю, закрыть глаза, потом открыть — и увидеть маленькую речку, черный лес, уже стряхнувший снег, деревенку с печальной церквушкой. Услышать протяжную песню милой, родной стороны...

... Он заканчивал пастораль «Искренность пастушки». Это была мину-

та светлого душевного успокоения. Как будто солнечный зайчик скользнул из царства детских грез. Как будто вновь старинная оркестрина в родительском доме заиграла колыбельную Моцарта.

... Как-то на исходе дня, когда купол Санта-Мария дель Фьоре погружался во флорентийские сумерки, Чайковский сидел в кафе. В это время сюда обычно никто не заглядывал, и все располагало к долгому размышлению. И вдруг входная дверь распахнулась. Из своего дальнего угла Чайковский узнал графа Палена.

Черт возьми! Меньше всего он настроен сейчас на светскую болтовню. Неужели придется выслушивать пустые любезности и ограждать себя от досужего любопытства? Всеволожский, конечно, уже успел рассказать о «Пиковой даме».

Пален радушно улыбнулся:

— Петр Ильич! Я рад, что вижу вас. В Петербурге меня предупредили, что вы здесь. Не так уж часто встретишь русского зимою во Флоренции. Все трудитесь?

— Да, приходится. В известные часы черню и пачкаю карандашом девственную нотную бумагу.

— Понимаю. Когда последний лист будет испачкан, появится опера «Пиковая дама».

— Вы уже слышаны?

— Да. Я был бы счастлив, если бы вы сыграли мне что-нибудь из новой оперы. Ведь бывает так, что вы нерасположены сочинять? И вдохновению можно дать отдых?

Чайковский пожал плечами:

— Я сочиняю на манер сапожников, а не на манер бар. Я работаю как вол. Иначе я был бы всегда нерасположен.

Пален усмехнулся холодно:

— Понимаю, тем более, что вы спешите. Я слышал: государь ждет. Я уверен, после премьеры он будет играть на своем геликоне мелодии ваших новых арий.

Насмешка была очевидной. Чайковский мучительно стыдился приверженности царя к его музыке — в часы досугов Александр III пытался выдуть из огромной трубы — геликона — мелодии «Онегина» и «Лебединого».

Настроение было безнадежно омрачено.



* * *

... Дни уходили. Внешне они похожи были один на другой, разве что больше стало теплых и меньше холодных, больше ясных и меньше дождливых. Но дни эти уже были отмечены смертью старухи, явлением призрака «пиковой дамы», последним отчаянием и гибелью Лизы. И наступил наконец день, в который и Герману назначено было умереть...

С утра Назар завел разговор о том, что в городе хотят пустить диковинную конку-трамвай.

Чайковский смотрел на него с недоумением. Отчего он весел и спокоен?

Назар не знал, что смерть Германа уже близка.

На улице бухали барабаны и гремели трубы. Чайковский стоял у окна. Там, внизу, нестройно шли военные оркестры. За ними спешила толпа, что-то крича, чему-то радуясь. Чему?

Она не знала, что смерть Германа уже близка.

Там, за окнами, был другой мир. Там праздновали рождение короля, собирались на улицах слушать музыкантов, катались на барках по Арно.

А здесь, в этом мире, Герман спешил в игорный дом.

«Кончил сегодня 7-ю картину. Ужасно плакал, когда Герман испустил дух. Результат усталости, а, может быть, того, что в самом деле это хорошо...»

А на завтра такая запись появилась в дневнике Чайковского: «Март. 3-е... Перед обедом все кончил... Благодарю бога, что дал мне силы окончить оперу...»

За окном стучал частый дождь. И Чайковский прибавил к написанному еще несколько слов: «Была жара по-летнему. Дождь».

* * *

Теперь взор его был открыт для новых впечатлений, и Чайковский бродил по городу, наслаждаясь чувством освобождения и удачно завершеного труда. Он поднимался по каменным ступеням монастыря Сан-Миньято, склонялся и смотрел на воду, стоя на Понте-Веккио, забрел в галерею Уффици. Здесь, среди портретов королей, принцев и пап, он наткнулся на русское лицо, изображенное тщательной, но суховатой кистью. Приблизившись, Чайковский прочел: «Иван, принцпе Чемоданов, амбасиаторе московита». Как ты жил здесь, Иван, князь Чемоданов, посол московитов?

И зашемило, заныло сердце. Оказаться бы наконец в России, услышать русскую речь. Пора, пора собираться в Рим, а оттуда — в Россию.

... На границе Чайковского ждала обычная встреча: жандармский офицер принялся листать его бумаги, а таможенники взяли за чемоданы. Одному попалась в руки синяя записная книжка. Он стал читать ее, шевеля губами.

Чайковский усмехнулся. Любопытно, что он там вычитает.

Сорок четыре дня были наполнены случайными встречами, неизмен-

ными обедами, полузабытыми прогулками. Да, это так, если судить по записной книжке, если не вчитываться в беглые записи. Но в эти сорок четыре дня далеко от Петербурга, во Флоренции, была написана «самая петербургская» опера, которой суждена долгая жизнь. Чайковский был уверен в этом.

Премьера состоится в декабре. В Германе-Фигнере он уверен. Хорошо, что Лизу будет петь Медея Фигнер. За декорации тоже беспокоиться нечего — это конек Всеволожского. . .

* * *

7 декабря 1890 года в Петербурге, в Мариинском театре, впервые была дана «Пиковая дама». Премьера прошла превосходно.

Газеты откликнулись по-разному — полупохвалами, полубранью. . . В феврале Чайковский узнал, что опера больше не пойдет.

Он сел за большое письмо Всеволожскому: «. . . я почувствовал себя жестоко, глубоко, мучительно оскорбленным. Мне страстно хотелось узнать причину столь странного распоряжения; я жаждал разъяснения, почему в разгаре сезона мою оперу, которую, что бы ни говорили мои хулители, я считаю лучшим из всего когда-либо мной написанного. . . почему вдруг эту бедную оперу как негодный балласт отбросили в сторону. . .» Чайковский был уверен: подлинная причина — высочайшее «отрицательное, но чрезвычайно ясно выраженное неблагоприятие». Царь недоволен!

Что ж, все равно — оперу услышат потомки.

Ларош любовался Чайковским: «Белый как лунь, с волосами, сильно поредевшими, с небольшой, тщательно остриженной бородкою, одетый не только безукоризненно, но в неизменно свежий, как бы новый костюм, он походил на старика только цветом волос; во всем остальном производил впечатление бодрости, живости и энергии даже больших, чем в прежнее время. . .»

Впереди была Шестая симфония. «Патетическая».



ПОСЛЕДНИЕ ПИСЬМА ЧАЙКОВСКОГО

«Бывали хуже времена, но не было подлей». Казнь народовольцев, охота за молодыми революционерами, ссылка без суда и следствия, страшный голод 1891 года, тиф и холера, кочевавшие из губернии в губернию...

Выпускным сочинением Чайковского в Консерватории в 1865 году была кантата на текст оды «К радости» Фридриха Шиллера, той самой оды, которая звучит в финале Девятой симфонии Бетховена.

Но теперь, в 1893 году, Чайковского преследует неотвязная мысль создать другую оду — симфоническую оду «К скорби».

11 февраля в письме племяннику В. Л. Давыдову он сообщает: «... у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой... Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал... По форме в этой симфонии будет много нового, и между прочим финал будет не громкое аллегро, а наоборот, самое тягучее *adagio*. Ты не можешь себе представить, какое блаженство я ощущаю, убедившись, что время еще не прошло и что работать еще можно».

Как объявить программу новой симфонии, если об одном из первых вариантов Чайковский заметил, что в ней будет вся жизнь? «Первая часть — вся порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая. (Финал — смерть, результат разрушения. 2 часть — любовь, 3 — разочарование, 4 кончается замиранием, тоже краткая)». Зачем мы живем? «Зачем? Для чего? Начало и основная мысль всей симфонии».

Чайковский доволен ею: «Симфонией я очень горжусь и думаю, что это лучшее мое сочинение».

За месяц до смерти Петр Ильич отклонил предложение написать музыку к «Реквиему» А. Н. Апухтина: «Меня смущает то обстоятельство, что последняя моя симфония, только что написанная и предназначенная к исполнению 16 октября... проникнута настроением очень близким к тому, которым преисполнен «Реквием».

Увы, Чайковский не мог подозревать, какими пророческими окажутся эти слова. Как Моцарт свой «Реквием», так Чайковский свою Шестую писал для себя.

На репетициях оркестранты равнодушно проигрывали часть за частью. Чайковского это огорчало. Но репетиции Шестой он вел с упорством и на-

стойчивостью, продолжая утверждать: «Лучше этой симфонии никогда ничего не писал и не напишу».

Итак, 16 октября 1893 года в Петербурге, в нынешнем белоколонном зале Филармонии, Чайковский дирижировал Шестой.

Вскоре, отправляя издателю П. И. Юргенсону партитуру Шестой, Чайковский просил назвать ее «Патетической» и горестно прибавил: «С этой симфонией происходит что-то странное! Она не то, чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение...»

Это написано 18 октября.

Через три дня Чайковский заболел. Его брат Модест Ильич был уверен: несчастье случилось оттого, что Петр Ильич выпил стакан сырой воды. Врач определил холеру.

Еще через несколько дней на первых страницах газет появилось траурное извещение: «Петр Ильич Чайковский скончался 25-го сего октября в 3 часа утра...»

Скончался в квартире Модеста Ильича в доме на Малой Морской (ныне улица Гоголя, там теперь мемориальная доска), напротив старого особняка, в котором жила когда-то княгиня Голицына, «Пиковая дама»...

И исполненная второй раз, 6 ноября 1893 года, Шестая прозвучала как реквием памяти Чайковского.

* * *

Отчего мы любим эту трагическую музыку, от которой, по выражению академика Асафьева, «и теперь становится страшно»?

Бывают времена радости, а бывают времена скорби.

Радость вдохновляет, умножает силы, зовет к подвигам. Ода «К радости» способна сплотить миллионы и одушевить их в движении вперед.

Скорбь очищает и возвышает. Когда умирают лучшие люди страны, по радио звучат траурный марш из Третьей симфонии Бетховена и 4-я часть — знаменитое адажио — из Шестой Чайковского. Ода «К скорби» способна тоже сплотить миллионы и воззвать к величию душ и помыслов.

Скорби не стыдятся. Когда-то не было слов благороднее, чем эти: «гражданская скорбь». В этих словах заключены были сострадание, сочувствие угнетенному народу, поруганной Родине.

Этим великим чувством согрета и Шестая Чайковского.

«АБСОЛЮТНЫЙ ШЕДЕВР»

Среди любимых опер самого Чайковского была «Кармен» Жоржа Бизе. В одном из писем П. И. Чайковский жаловался: «... я не умею найти сам ничего и не встречаю людей, которые могли бы натолкнуть меня на такой сюжет, как, например, «Carmen» Bizé — одна из прелестнейших опер нашего времени. Вы спросите: да чего же мне нужно? Извольте, скажу. Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом, всего того, что составляет атрибут grand opéra. Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое».

Между тем в 1878 году, когда писались эти строки, Жоржа Бизе уже не было в живых. Он умер три года назад, 3 июня 1875 года, вскоре после премьеры «Кармен» в Парижской Комической опере. Ему не было и тридцати семи лет...

Премьера состоялась 3 марта и...

Но вспомним все с самого начала.

В мае 1872 года Бизе писал: «Комическая опера только что заказала мне три акта. Мельяк и Галеви будут моими сотрудниками. Они сделают что-нибудь веселенькое, а я обработаю его так сжато, как только возможно».

Для того чтобы сделать «что-нибудь веселенькое», лучших авторов, чем парижане Мельяк и Галеви, трудно было придумать. У этих авторов был уже солидный стаж и уверенный опыт работы со столь непревзойденным мастером «веселенького», как «король оперетты» Жак Оффенбах. И прославленные либреттисты «Прекрасной Елены» и «Парижской жизни» взялись за перья, остановившись на новелле Проспера Мериме «Кармен».

Прошло, однако, долгих два года, прежде чем композитор закончил партитуру и представил ее Комической опере.

По театру поползли слухи, что получилось не слишком весело. Оркестранты открыто выражали недовольство: музыка какая-то запутанная, сложная, непонятная. Хору либреттисты и композитор также уготовили неожиданность. Хористы привыкли открывать рты, оставаясь в неподвижности. А тут их намерены заставить бегать, метаться, изображать то необузданных севильских работниц, то пылких зрителей корриды...

Тем не менее, словно не слыша ропота, композитор упрямо вел репетиции. И наконец, 3 марта 1875 года, на премьеру новой «комической оперы» съехался весь Париж, и грянула увертюра.

Премьера завершилась... оглушительным провалом.

Ночью Бизе в отчаянии бродил по Парижу.

Газеты нещадно бранили оперу. Они предрекали ей скорое и заслуженное забвение, выносили «смертный приговор»: «Безобразная, бессмысленная музыка» — и еще упрекали музыку... в отсутствии мелодий, а сюжет — в безнравственности и аморальности.

Утешая Бизе, друзья уверяли: «Все же Кармен не убита».

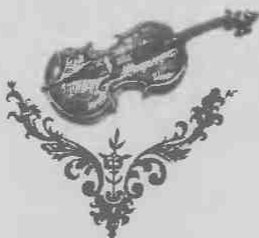
Композитор не пережил катастрофы премьеры и газетного отрицания лучшей своей музыки. Сам он не любил в опере только куплеты тореадора.

Но «Кармен» действительно не была убита.

Прошло сто лет, а Кармен жива и обретает все новые обличья. И вот уже ослепительная, как молния в андалузских горах, стремительная, как наваррский клинок, блистательно танцует Кармен — Майя Плисецкая. И вот уже русская Кармен — Елена Образцова — признана «лучшей Кармен мира».

В 1880 году Чайковский напишет о «Кармен»: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». «Это обаятельно-преlestно от начала до конца. Пикантных гармоний, совершенно новых звуков, комбинаций множество», «... через десять лет «Кармен» будет считаться абсолютным шедевром...»

Через десять лет, в 1890 году, Чайковский написал «Пиковую даму», которая сегодня тоже признана «абсолютным шедевром», стала одной из самых любимых и популярных опер.



«В ДЕЛО ЗАМЕШАН БИЗЕ»

Хотя Кармен не убита, но покушения продолжаются.

.. На этой пластинке тоже есть это имя: «Кармен». Но что за звуки пробиваются сквозь рывканье, скрипение и визг? «Хабанера»? Не может быть! Неужели это — «Хабанера» той самой Кармен — пламенной и свободной, как ветер, которую убил Хозе?

Но эту Кармен убил вовсе не Хозе. В то утро нью-йоркская газета «Сан» вышла с сенсационным заголовком: «Кармен найдена мертвой. В убийстве подозревают Спайка Джонса!» Ниже были другие кричащие строки: «В дело замешан Бизе». «Коровий колокольчик привел полицию к дому донна Спайка». «Тореадор заявляет: «Я тут ни при чем: это все бык». «Бык обвиняет молодчиков в макинтошах из шайки Спайка Джонса». «Спайк отрицает свою вину». «Полиция подозревает, что Кармен и Спайк просто не поделили доходы от продажи пластинок с новой сверхсовременной, захватывающей дух историей Кармен».

Прошло несколько дней, пластинки раскупили, и картина преступления прояснилась. Убийство было совершено с помощью автомобильных гудков, гребенок, ложек, кастрюль, хихиканья, храпа, бычьего мычания... Сначала музыкальные убийцы устроили расправу над увертюрой. Затем подвергли насилию песню севильских табачниц. Потом подстергли и схватили Кармен в лучших ее ариях. Наконец, последней жертвой пал тореадор.

В новелле Проспера Мериме и в опере Жоржа Бизе Хозе ждал неминуемый суд и смертная казнь.

Спайк Джонс, записав на пластинки свою скандальную «сверхсовременную версию Кармен», стал миллионером.

Было время, музыкальные критики Америки считали Спайка Джонса гангстером, единственным в своем роде.

Нельзя сказать, что с музыкальными гангстерами в наши дни покончено раз и навсегда.

Но у пластинок Спайка Джонса был недолгий век, они давно выброшены, как пустые банки из-под «Пепси-колы».

Да, «все же Кармен не убита».



КАК ИГРАЮТ МУЗЫКУ...

В книге «Искусство и ЭВМ» французский ученый А. Моль проследил, как исполняли музыку в разные времена.

Почему запел человек? Подражая пению птиц? Или первая песня родилась в совместном труде? Или была выражением духовной потребности и чувств, которых не выразить словами?

... Когда пастушок срезал тростинку и исполнял на ней свою импровизацию, он выступал одновременно как творец и как «потребитель» музыки. Он «играл» в буквальном смысле этого слова.

У первобытных племен ремеслом изготовления музыкальных инструментов занималась лишь часть племени, но очень многие люди регулярно играли на этих инструментах, остальные их слушали, а потом роли менялись. Таким образом, исполнители музыки и слушатели — «потребители» и «производители» — нередко были одни и те же люди.

Потом появилось разделение между слушателями и сочинителями: музыку сочинял композитор — правда, пока без нотной записи.

В эпоху Возрождения создалась стабильная система нотной записи; тем самым композитор отделился от исполнителей, которым он передавал свои указания в виде сообщения на символическом языке (партитура). С появлением оркестра сами исполнители разделились на тех, кто управляет (дирижеры), и тех, кто «производит» звуки (оркестранты).

С появлением радио и в особенности грампластинок на сцену вышли звукорежиссеры и звукооператоры... Среди массы слушателей выделились знатоки-филофонисты — собиратели пластинок. Пластинка быстро вытесняет концерт, музыка становится, как встарь, делом интимным...

Но «живой» музыка по-прежнему остается в концертных залах, когда исполнители и слушатели остаются «один на один».



СКОЛЬКО ЛЕТ ОПЕРЕ?

Кого считать прародителем оперы?

Первая опера Якопо Пери «Эвридика» была поставлена во Флоренции почти четыреста лет назад, в 1600 году. Дон Северо Бонини был на представлении первой оперы: «Синьор Якопо Пери, прозванный Цаццерино, флорентинец, представлял Орфея на сцене герцога флорентинского. Когда он пел слова «Печальные берега, тенистые страшные поля...», он тронул зрителей до слез. Это казалось настоящим чудом...»

«Отец оперы» Клаудио Монтеверди, капельмейстер собора св. Марка в Венеции, также начал с «Орфея» в 1607 году.

Историю современной оперы открыл своим «Орфеем» Кристоф Виллибальд Глюк в 1762 году.

Итак, опера была рождена великой любовью Орфея и Эвридики.

Помните этот древнегреческий миф?

Музыкой Орфея заслушивались сердца и камни. Песни его были светлы и радостны, пока рядом была Эвридика. Но, ужаленная змеей, она сошла в царство смерти, и Орфей отправился следом, чтобы вернуть ее к жизни и любви. Лишь один запрет наложили боги: «не обращать своих взоров назад, доколе не выйдет», не оглядываться на Эвридику, пока не покинут они царства смерти... Орфей нарушил запрет и навсегда потерял Эвридику. И он забыл свои радостные напевы, и вакханки растерзали печального Орфея. «Струн заглушили напев» — так две тысячи лет назад в аккордах медно-звонящей латыни оплакивал смерть Орфея Публий Овидий Назон.

Итак, Орфей дал жизнь бесчисленному множеству стихов и песен и нескольким операм.

... Рассказывали, что у Кристофа Виллибальда Глюка был драконов характер. Орфей растопил даже сердце «дракона». И «дракон» Глюк написал оперу благозвучную и возвышенную, ее музыка трогает, волнует и сейчас, а ария Орфея «Потерял я Эвридику» — одно из самых совершенных созданий оперной классики.

Прошло сто лет, и в Париже появился новый «Орфей». Если бы «дракон» Глюк увидел в маленьком театрике «Буфф-паризьен» этого ново-явленного «Орфея», он бы испепелил его создателя, который представлялся звучными, как выстрелы, именами: «Жак Оффенбах». Острый, магнетический взгляд Оффенбаха выдавал дерзкий ум, а ироническая усмешка заставляла ожидать от него чего угодно. И в самом деле, после благо-

родной оперы Глюка, после высоких страстей и исполненных поистине античной простоты арий — и вдруг боги, пляшущие канкан, игривая Эвридика и учитель музыки, влюбчивый Орфей, по меткому слову замечательного музыковеда И. И. Соллертинского, «веселый вдовец». . . Критика встала на защиту Орфея, выступив против «набега парижских вакханок». Но весь город уже насвистывал искрометные, жизнерадостные мелодии «Орфея Парижа», «Моцарта Елисейских полей» — Жака Оффенбаха.

Теперь негодование критики не кажется нам бесспорным: ведь Жак Оффенбах «перелицевал» «вечный сюжет», чтобы высмеять падение нравов своей эпохи и вызвать в памяти чистые тени тех, единственных, Орфея и Эвридики.

Считают, что с премьеры «Орфея в аду» в Париже в 1858 году началась подлинная слава Жака Оффенбаха. А поскольку Оффенбах — основоположник французской классической оперетты, можно сказать, что тень Орфея склонялась над колыбелью не только оперы, но и оперетты.

. . . Прошло еще немногим более ста лет, и уже не в скалах горной Фракии, где, по преданию, звучали напевы мифического Орфея, и не в венском театре, где впервые прозвучал «Орфей» Глюка, и не в парижском «Буфф-паризьен», где явился миру «Орфей» Оффенбаха, а в Ленинграде, во Дворце культуры им. Ленсовета, вновь пел свои песни Орфей, и не древнегреческие кифары, а современные «Поющие гитары» аккомпанировали ему в громких ритмах «биг-бита». «Орфей полюбил Эвридику! Какая старая история!» Зонг-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» нашла и поклонников и благожелательных, строгих критиков.

Так время меняет мелодии и ритмы, но вечной остается история любви Орфея и Эвридики.





Чайковский и Григ познакомились 1 января 1888 года, в Новый год, и, как заметил Григ, сразу почувствовали «внутреннее родство двух музыкальных натур...» И в самом деле, сравните даже их глаза на портретах: во взгляде Чайковского и Грига столько мягкости, доброжелательности, сердечности!

«Люблю Грига!» — восклицал Чайковский. Музыку его он называл «близкой, родной, несказанно чарующей». «Мой хороший, милый Григ» — так кончал он свое письмо норвежскому композитору.

Их диалог в письмах — как диалог двух влюбленных.

Григ: «Вы не поверите, какую радость доставила мне встреча с Вами».

Чайковский: «Я собираюсь написать симфонию и посвятить ее моему доброму другу Григу» (Чайковский хотел посвятить Григу Пятую симфонию, но посвятил ему увертюру «Гамлет»).

Григ: «Мы должны повидаться... Родственные души ведь не растут на деревьях».

Чайковский приглашал Грига с концертами в Россию.

Григ ждал Чайковского в Трольхаугене, в своем доме.

Путешествуя по всему свету, они надеялись встретиться где-нибудь еще раз.

Кембриджский университет в Англии в 1893 году присвоил почетное звание доктора музыки Чайковскому и Григу.

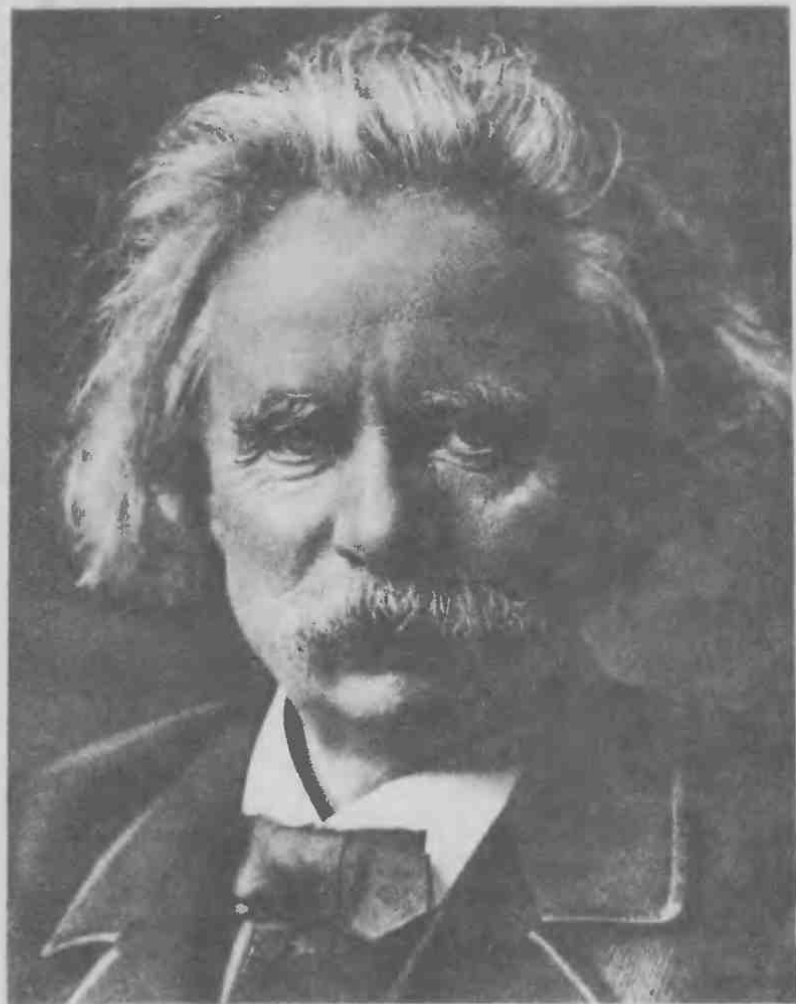
Но Григ не приехал на церемонию: он был болен.

А в конце года до Грига дошла весть о смерти Чайковского.

Среди тех, кто вскоре откликнулся на Шестую Чайковского, был Эдвард Григ: «Недавно давали посмертно изданную Патетическую симфонию Чайковского — сочинение изумительное по своим линиям и могучей трагической силе. Это, пожалуй, величайшее из всего написанного Чайковским».

А начинал Григ как композитор в одно время с Чайковским, в конце 60-х годов.





ЛУЧШАЯ ВЕСНА ГРИГА



Художники, подобные Баху и Бетховену, воздвигали церкви и храмы на вершинах гор. Я же хотел бы... строить для людей уютные жилища, в которых они бы чувствовали себя счастливыми.

Эдвард Григ

Фру Верглих Хагеруп, знаменитую драматическую актрису, не слишком занимало, как живут в пропахшем ливнями и рыбой Бергене ее сестра Хезина с детьми и мужем, бергенским купцом и британским консулом Александром Григом. И, когда горничная доложила фру Хагеруп, что внизу в гостиной ждет племянник Эдвард из Бергена, фру Хагеруп ощутила некоторое неудовольствие.

Пока Эдвард неловко усаживался в кресле, она пристально рассматривала его.

Фру Верглих Хагеруп не выносила людей робких и застенчивых. На сцене она играла героические характеры. Но племянник из Бергена, кажется, относится именно к категории мечтателей и фантазеров. Он был бледен, мал ростом, белокур и голубоглаз, как ангел на картинах старых французских мастеров.

Молчание становилось неловким.

Эдвард, смущенно улыбаясь, оглядывал гостиную, убранную с тяжелым великолепием.

Наконец фру Хагеруп сказала:

— Я вижу, вы не очень разговорчивы, мой друг. Что в Бергене? Все льют дожди?

— Там, как и здесь в Копенгагене, сейчас весна.

— Вы уехали из Бергена учиться?

— О, нет! Я только год назад кончил Лейпцигскую консерваторию.

— Ах, да! Мне писали об этом. Ну и что же дальше?

— Что дальше? Если б я знал! Я очень тяжел на подъём, очень

медлителен. Мне все говорят: у меня нет способностей к жизненной борьбе. Мы, норвежцы, вообще развиваемся очень медленно. К восемнадцати годам мы все еще не успеваем разобраться в себе. А мне уже двадцать...

«Боже мой! — подумала фру Хагеруп. — Он простодушен как ребенок».

Они проговорили еще с полчаса, и Эдвард признался, что пишет музыку.

— Прошу вас, — сказала фру Хагеруп. — Сыграйте что-нибудь из ваших собственных сочинений.

Увы! Собственных сочинений пока было слишком мало. И Эдвард, сев к роялю, заиграл юношескую пьесу, которую играл на экзамене в Лейпциге.

... Легкое движение в дверях привлекло его внимание. Кто-то вошел. Он поднял голову и остановился, не решаясь продолжать.

К роялю шла девушка, шла легкой, почти неслышной походкой. Бледно-зеленое платье оттеняло удивительный цвет ее волос: золотистый, нежный и матовый.

— Моя дочь Нина. А это твой кузен, Нина, Эдвард Григ, сын Хезины из Бергена. Он пытается сочинять композиции, и там, где он подражает Шуману, получается довольно недурно.

Эдвард почувствовал, что краснеет беспомощно и мучительно за себя и за свою пьесу, опыт неумелого школяра.

Фру Хагеруп несколько секунд наблюдала за растерянностью гостя. Потом снисходительно спросила:

— Вы не пробовали сочинять романсы? У Нины прелестный голос. Я уверена, вам будет приятно услышать, как она поет.

... Эдвард почти не помнил, как покинул дом Хагерупов. Он вышел на улицу, чувствуя: что-то переменялось внезапно, решительно и навсегда...

А в городе ликовала весна. Она согрела закатным теплом островерхие — красные, серые, зеленые — крыши старых домов. Она играла железными скрипучими флюгерами на шпилях, вонзавшихся в небо, плескалась темной волной в Старом порту, отзывалась колокольным звоном и птичьим гомоном над Королевской площадью.

Весна шла по улицам датской столицы легкой, почти неслышной походкой, в трепетном бледно-зеленом платье. И волосы ее имели удивительный цвет: золотистый, нежный и матовый. А глаза... Но Эдвард не успел в тот день рассмотреть, какого цвета у весны глаза.

* * *

... Великий сказочник и поэт Ханс Кристиан Андерсен много странствовал по свету. Но весну он любил встречать на родине. Вернувшись, он раскрывал настежь все окна в своем тихом, пустом доме. Потом, надев

черный цилиндр и плащ, он уходил до позднего вечера бродить по городу, всматриваясь в лица прохожих. Ибо превыше всех чудес восхищали великого сказочника хорошие, добрые лица.

В ту весну 1863 года Андерсена познакомили с норвежским юношей. Юноша держался застенчиво, но с достоинством. Видно было, что в нем разгорается какой-то внутренний огонь, переплавляя мечтательность с угловатой порывистостью. Юноша писал музыку. Какую?

С резкостью, вспыхнув, юноша отказался играть. Это было непонятно, тем более, что Андерсен раньше показал гостю свои стихи.

Одно из них особенно тронуло молодого композитора:

Ты думой дум моих отныне стала,
Ты солнца луч, ты яркий светоч мой.
Любви безмерность сердце вдруг познало,
Люблю тебя и буду век с тобой!

Кажется, на глазах у юноши появились слезы. А за слезы, рожденные стихами, Андерсен прощал все.

Как его звали, этого юношу? Да, Эдвард Григ. Чем-то он напомнил Андерсену его самого. Наверно, так же чуток ко всякому злу, так же полон ожидания любви. А может быть, уже влюблен? У возлюбленной Эдварда Грига должен быть серебристый, хрустальный, звонкий голос. Как у певицы Йенни Линд, которую любил когда-то Ханс Кристиан Андерсен...

Что стало бы с миром, если б вдруг, по чьей-то злой воле, исчезла любовь? Все осталось бы как прежде: и томительный летний зной, и скучные осенние дожди, и немые зимние вечера. А весеннего певучего счастья — и в зной, и в дожди, и в стужу больше не было бы... Что стало бы с миром?

Прощаясь, Андерсен сказал Григу:

— В вас есть творческая сила, потому что в вас есть любовь. Знайте это! И не бойтесь этого!

* * *

... В тот же вечер Нильс Гаде, признанный глава скандинавских композиторов, бросил Эдварду упрек:

— Слишком много отваги! Слишком много отваги!

Патриарх датских музыкантов, придворный капельмейстер, обласканный королем, Нильс Гаде открыл двери своего дома в Кларампенборге молодым. Но самому себе Нильс Гаде признавался: он побаивался молодых. Особенно этих гордых, молчаливых, таивших что-то в своих сердцах норвежцев.

— Учитель, — осаждали они его. — Надо, чтоб наша музыка вызвала бурю, стала гимном норвежской свободы, нашей независимости! — Норвегию стесняла уния со Швецией.

— Не торопитесь щеголять смелостью, — повторял Нильс Гаде. — Нет ничего опаснее бесполезной отваги. Ваш голос не окреп, а вы хотите петь по-своему. Идите и полистайте Шумана или Мендельсона. Это вас успокоит. Надо ждать!

— Чего ждать? — страстно возразил Эдвард. — Я хочу, но не могу петь по-своему, потому что не знаю, о чем мне петь. Я забыл напевы родины, я слишком далек от источника норвежской жизни. Потому я и бесплоден — как камень, брошенный в поле. Я должен прикоснуться к живому источнику норвежской народной души.

* * *

Известие о том, что лето Эдвард намерен провести в Норвегии, фру Верглих Хагеруп встретила с явным облегчением. Хотя она старалась не придавать визитам племянника особого значения, они тревожили ее все больше и больше. Фру Хагеруп догадывалась, что Эдварда привлекала Нина. О чем они говорят, когда остаются наедине?

Однажды фру Хагеруп случайно услышала конец какого-то разговора. Эдвард говорил громко и восторженно:

— Я благославляю день и ту весну, когда впервые приехал к вам сюда. Пелена спала с моих глаз, и я увидел мир весенней красоты. . .

Нина внимала ему с радостной удивленной улыбкой.

«Нет, нет, — сказала себе фру Хагеруп, — отъезд Эдварда будет как нельзя кстати».

Фру Хагеруп не подозревала, как она ошибалась. Если бы она слышала, как Нина просила своего кузена писать ей из Норвегии!

. . . Письма приходили нечасто. Все в них дышало любовью к Норвегии и любовью к Нине.

Милый Эдвард! Он бродил там в горах, очарованный суровой красотой своей родины. Он ходил на крестьянские свадьбы, слушал деревенских скрипачей, записывал мелодии пастушьих наигрышей и старинных песен. И об этом он тоже писал Нине.

В одном из последних писем он признался, что «нашел себя, потому что нашел Нину». Все стало музыкой: голоса в лесу, шум ветра, гул моря, шелест горных сосен, тишина белых ночей и звенящая прозрачность этих незабываемых голубых дней. . .

В Копенгаген Эдвард вернулся пережившим. Фру Верглих Хагеруп сразу заметила это. В нем появились уверенность и решимость — те качества, которые особенно ценила в людях фру Хагеруп.

* * *

В тот вечер он заехал к Хагерупам со своим другом Рикардом Нурдроком, тоже композитором и тоже пока не очень известным. Нурдрок пламенел норвежским патриотизмом и решимостью действовать.

Юлиус Стенберг, солист Королевской оперы, оставшийся у Хагерупов

после обеда, любезно осведомился у Эдварда: жив ли еще в Бергене Национальный театр?

Не успел Григ ответить, как в разговор стремительно вмешался Нурдрок:

— Странный вопрос! А почему не жить Национальному театру в Бергене? До каких пор быть нам птенцами чужого гнезда?

Знакомые речи! Фру Хагеруп выслушивала их не раз. Нурдрок воспламенялся мгновенно, как порох! То же самое, с той же горячностью, он мог твердить в ратуше, в университете, на площади перед королевским дворцом.

Сейчас, однако, подобная проповедь не слишком уместна. Как отнесется к ней Стенберг?

Стенберг слушал Нурдрока с вежливым любопытством. Когда тот умолк, Стенберг снова обратился к Григу. На этот раз он хотел знать, написал ли молодой композитор что-нибудь в чисто норвежском духе.

— Если позволите, я сыграю. Я не умею говорить о музыке так, как Рикард. Он — моя совесть и... — Эдвард улыбнулся, — мой истолкователь. В благодарность за это я посвятил ему «Юморески». Их я как раз писал в Норвегии. Я хотел, чтобы это была музыка искренняя, задорная и озорная. Как танцы на наших народных праздниках. Рикард уверяет, что получилось! Но он ведь пристрастен. Вы сможете оценить более беспристрастно.

Он сел к роялю, начал играть.

— Этот танец — халлинг — я услышал на свадьбе дочери лесника...

Когда Эдвард кончил, Стенберг ему зааплодировал.

Фру Хагеруп с неудовольствием взглянула на него. Музыка показалась ей протонародной. И незачем льстить Эдварду и расточать ему комплименты.

Но нет, Стенберг как будто аплодировал всерьез, от всей души.

— Прекрасно, свежо, самобытно, красочно. Прекрасно! Я был бы счастлив, если б открылось, что вы пишете романы.

— Он пишет романы, — засмеялся Нурдрок. — Правда, романы он посвящает не мне.

Фру Хагеруп насторожилась.

А Нурдрок продолжал:

— Любимый романс Эдварда посвя-



Дом в
Трольхаугене



щен Нине. Я надеюсь, вам споют его, если вы пожелаете.

Эдвард застыл в неподвижности у рояля. Нина отошла от окна и стала медленно приближаться к роялю. Фру Хагеруп с изумлением наблюдала за этой сценой. Наконец Нина остановилась и, улыбнувшись Эдварду, запела:

Ты думой дум моих отныне стала,
Ты солнца луч, ты яркий светоч мой,
Любви безмерность сердце вдруг познало,
Люблю тебя и буду век с тобой!

В прекрасной мелодии были томительность и ласковость.

Стенберг рассыпался в похвалах Эдварду, Нурдрок шутливо поздравил Нину.

Фру Хагеруп поднялась с кресла.

— Я думаю, — сказала она Григу и Нурдрок, — на сегодня довольно. Благодарю вас, мы неплохо развлеклись.

Едва Григ и Нурдрок вышли, фру Хагеруп дала волю своему гневу. Неужели за этим романсом что-то скрыто?

— Да, — Нина наклонила голову. — Мы с Эдвардом знакомы уже полтора года. И мы любим друг друга.

— Оставь нас! — сказала фру Хагеруп. — Я посоветуюсь с нашим другом. — Она сделала жест в сторону Стенберга.

Стенберг проводил глазами Нину.

— Не торопитесь выносить им приговор, фру Хагеруп. Я не стал бы затрагивать их чувства, я не судья им в этом. Но что касается музыки... О, у этого мальчика необыкновенный, чистый и ясный талант. А это не столь уж часто встречается в наш практический век. Вы боитесь, что он не принесет Нине ничего, кроме честной бедности? Но вы ведь слышали, какую музыку он уже подарил ей. Он станет большим композитором, Эдвард Григ! Вы еще вспомните мои слова!

Нет, бесполезно просить совета у Стенберга. Он так и остался неисправимым идеалистом.

* * *

Эдвард реже бывал теперь в доме Хагерупов.

Порой фру Хагеруп начинало мучить сомнение: не слишком ли жестоко обошлась она с Ниной и Эдвардом?

Чем меньше Григ бывал у Хагерупов, тем чаще говорили о нем в гостиной. Днем Стенберг приносил новость: Григ и Нурдрок основали «общество Эвтерпы» — общество норвежской музыки и свободы. Вечером прия-

тельница фру Хагеруп заезжала после концерта и восторгалась Ниной: «Как она пела сегодня романсы этого славного юноши! Как она вся светилась от радости. И какой овацией проводил их зал».

Критики заговорили не только о романсах, но и о сонатах Грига.

И фру Хагеруп разрешила помолвку Нины и Эдварда.

И все втайне надеялась на их разлуку: Эдвард собирался в Рим.

И вновь надежда оказалась тщетной: любовь Нины и Эдварда отличалась поистине северной верностью и терпением. Ничто не могло поколебать Грига, даже внезапная смерть Нурдрока. В те тяжкие дни он писал Нине: «Я дал клятву: Рикард Нурдрок будет жить в норвежской музыке. Я выполню свой долг: его дело станет моим делом, его цель — моей целью...»

Нурдрок создал национальный гимн Норвегии.

Григ — «Траурный марш памяти Нурдрока». Теперь под этот марш хоронят норвежских королей.

Впереди были лучшие творения Грига для симфонического оркестра — камерные и инструментальные.

Из Кристиании — так называлась тогда столица Норвегии Осло — Эдвард вернулся триумфатором: первый концерт норвежской музыки принес грандиозный успех. О Григе писали все газеты. Филармоническое общество просило его занять место дирижера. Суровый Ибсен посвятил Эдварду стихотворение, оно кончалось так:

Ты, современный наш Орфей,
Из камней искры исторгай,
Сильней по струнам ударяй,
И превращай зверей в людей!

... Нараспев, звонко и весело читала Нина матери это стихотворение. Они сидели втроем в той же гостиной — фру Хагеруп, Нина и Эдвард.

— Я рада за вас, Эдвард, и за тебя, Нина. Я никогда не желала вам ничего, кроме счастья.

* * *

... Свадьбу отпраздновали в июне. Начиналось лето 1867 года. Прекрасное лето, безмятежное и обласканное солнцем, омытое водами серого,





но «Ф. Лист» и датировано 29 декабря. Новогоднее напутствие и благословение великого Листа.

* * *

В 1873 году Генрик Ибсен обратился к Григу: «Я намерен приспособить для сцены «Пера Гюнта». . . Согласны ли вы написать к пьесе необходимую музыку?»

До этого Григ дружески сотрудничал с поэтом и драматургом Бьернсоном. На стихи Бьернсона написаны многие песни Грига, к его пьесам — симфонические произведения. Ревнивец Бьернсон узнал о предложении Ибсена и не смог сдержать своих чувств: «А теперь ты занят «Пером Гюнтом». Желаю успеха! Там, правда, есть отдельные куски, пригодные для поэтичной музыки, но в целом эта вещь скорее уводит от нее в сторону; в ней есть комические места, довольно сухие, а с этим ты вряд ли сможешь справиться. Ты понапрасну теряешь время и силы. . .»

Черная зависть Бьернсона! Даже если б Григ, заметил один критик, не написал ничего, кроме сюиты «Пер Гюнт», он все равно навсегда остался бы в памяти человечества.

северного моря. Отблеск этого поистине лучезарного лета есть в знаменитом фортепьянном концерте, написанном Григом в 1868 году.

В 1869 году этот лиричнейший, мечтательный концерт был исполнен и сделал Грига знаменитым.

Год 1869-й тоже должен быть счастливым. . . В канун этого года Григ получил письмо из Рима: «Сударь! Мне очень приятно сообщить Вам о том искреннем удовольствии, какое я испытал, читая вашу сонату оп. 8. Она свидетельствует о сильном, глубоком изобретательном, превосходном по качеству композиторском даровании, которому остается только идти своим, природным путем, чтобы достигнуть высшего совершенства». Письмо было подписа-

Удивительны поэтичнейшие музыкальные картины «Утро», «В пещере горного короля», превосходны в своей контрастности «Танец Анитры» и «Смерть Осе». И все это венчает «Песня Сольвейг» — гимн «вечной женственности», женскому подвигу любви, верности, ожидания, всепрощения...

Не о «Пере Гюнте» ли этот восторженный отклик Чайковского: «Что за прелесть, что за непосредственность и богатство музыкального изобретения! Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим редким качествам полнейшую простоту... то неудивительно, что Грига все любят... а иностранцы, посещающие Берген в Норвегии, считают приятным долгом хотя издали посмотреть на прелестный приют среди скал на берегу моря, куда Григ удаляется для работы...»

Да, Берген стал «городом Грига». Впрочем, это неудивительно. Здесь 15 июня 1843 года он родился на узкой, старой улочке Странгатан, невдалеке от знаменитого рыбного рынка, расположенного прямо у морских причалов. Здесь питали его воображение старинные ганзейские дома на набережной, готические колокольни, сумрачные залы и переходы замка короля Хокона. Здесь были услышаны его концерты норвежской музыки. Здесь студенты факельными шествиями отмечают дни его рождения. И здесь, под Бергеном, в Трольхаугене (на «холме троллей»), нашел он уютный дом, среди старых деревьев, над фиордом, в тихом лесном царстве.

Только голоса птиц. И голос Нины, постаревшей, единственной Нины...

В 1900 году Григ (вскоре ему исполнится шестьдесят!) напишет своему американскому биографу Генри Финку: «Как же случилось, что именно песням принадлежит такая важная роль в моем творчестве? Да просто потому, что я, как и все другие смертные, один раз в жизни (повторю слова Гете) был гениален. Гений этот — любовь. Я полюбил молодую девушку с чудесным голосом и столь же чудесным исполнительским талантом. Эта девушка стала моей женой и спутницей всей моей жизни».



Л И Ч Н О Е В П Е Ч А Т Л Е Н И Е

"Цветы для Нины"

В доме-музее Грига в Трольхаугене туристы пристально вглядываются в лица на портретах.

Печать редкого благородства и доброты на этих лицах.

- Впрочем, - говорит гид, - англичане утверждают, что Эдвард Григ был похож на премьера Дэвида Ллойд-Джорджа; американцы - что он походил на Марка Твена; немцы - что он удивительно напоминает великого ученого Альберта Эйнштейна..

Григ как будто слышит это и иронически улыбается.

Григ на портрете провожает туристов лукавым взглядом: "Всматривайтесь, сравнивайте, разглядывайте вещи... Ведь в них тоже, наверно, есть что-то от меня".

В этом сундуке, в этой "круговой чаше", в этом старом любимом кресле, таком уютном и так подходившем для сказочника и чародея, даже в теплом свете старых золотисто-коричневых досок, из которых сложены стены дома...

Среди бесчисленных подарков и адресов Григу есть и такой: "От Рязанского музыкального кружка".

Только вот цветы не те. Не те, что когда-то каждый день летом Эдвард Григ дарил Нине.

И если он шел — маленький, седой, одно плечо выше другого, в большой шляпе и крылатке, с зонтиком, прижимая к груди цветы, — все знали: это цветы для Нины Григ.

Работал Григ не в самом доме, а в "кабинете-хижине", поставленной поодаль, среди берез.

Сюда не долетали чужие звуки, только плеск воды и ветер...

Письменный стол у окна. Маленькое фортепьяно. На нем он играл. Маленькая софа. На ней, лежа, думал. Норвежская скрипка. Пальто со шляпой. Чугунная печка. Здесь, в Трольхаугене, как в Бергене. Даже летом могут полить холодные дожди. Окно. У окна он стоял, когда было солнце...

"В музыке бывает *crescendo* и *diminuendo*. Так и жизнь показывает нам те же оттенки.

Crescendo для нас кончилось. Теперь будет играть *diminuendo*... А красивое *diminuendo* не легко сделать..."

Вспомним: крещендо – постепенное усиление громкости звука; диминуендо, напротив, – постепенное ослабление, уменьшение. Восхождение к вершине жизни – и спуск по склону, в старость.

Здесь, в Трольхаугене, у Грига была любимая скала, потому что на вершине скалы дольше всего оставалось солнце.

Однажды, проплывая в лодке, Григ взглянул на эту скалу: "Вот где я хотел бы покоиться после смерти..."

Когда 4 сентября 1907 года он умер, траурные флаги были на всех домах в Бергене и на всех кораблях, стоявших у бергенских причалов...

Оркестр сыграл любимую Григом "Последнюю весну", а потом "Траурный марш памяти Нурдрока".

Грига похоронили в скале, над которой небо.

Я видел её: высоко над озером, в каменной вершине, среди беспокойной и густой листвы деревьев, скрыт прах того, кто жил на "холме троллей". Как будто добрый волшебник вышел из этой горы и вернулся в нее...

И когда, на закате, все погружается в тень, солнце долго еще освещает имена: "Нина и Эдвард Григ".



Завершался XIX век.

Когда-то Вена называли «самым музыкальным городом мира», «мировой музыкальной столицей».

Теперь оспаривать звание «музыкальных столиц» могут и Петербург и Париж.

А Вене, кажется, придется смириться с утратой своего исключительно-го положения. Ибо кто продолжит род «венских исполинов»? Кто придет — в конце века — и последует за Моцартом, Бетховеном, Шубертом, Брамсом?

...В 90-х годах в Гамбургской опере Петр Ильич Чайковский услышал оркестр под управлением Густава Малера. Чайковский назвал Малера гениальным дирижером. А между тем у Малера уже была написана первая из десяти его симфоний. Но Чайковский не мог этого знать...

Потом, в Вене, Малер с увлечением будет дирижировать «Пиковой дамой», «Евгением Онегиным», «Иолантой». Особенно он любил «Пиковую даму». Но Чайковского уже не будет в живых.

А Малер...

Нужно будет вступить в XX век и пережить величайшие потрясения, чтобы уже не «маленькие кружки энтузиастов», а народы воздали должное Густаву Малеру — не только дирижеру, но и композитору.





«СОВРЕМЕННОЕ БУДУЩЕГО»

МАЛЕР



В 1897 году Густав Малер занял пост директора Венской придворной оперы.

Внешне Густав Малер мало подходил для этой важной должности. Он был худощав и сутул, быстр и резок в словах и движениях, до странности рассеян и нелюбезен, совершенно лишен светской велеречивости и элегантного лукавства. Одевался он небрежно, шевелюра его была всклокочена, глаза за стеклами очков горели фанатичным, негасимым огнем, словно освещающая впалые щеки и огромный лоб. К тому же он обладал опасным даром быстро наживать врагов.

Врагов множило все. Неслыханная работоспособность: он мог простоять за дирижерским пультом 16 часов, разнося нерадивых, проклиная немелких, осыпая сарказмами самолюбивых, требуя идеального исполнения, божественного огня от тех, кто давно уже только тлел.

А его невероятные распоряжения! Он уничтожил клáку — наемных крикунов, устраивавших хорошо оплаченные овации певцам — любимцам императорского двора. Он запретил всем — даже эрцгерцогам — входить в зал после того, как началась увертюра. Он дошел до того, что отказывал сиятельным особам в их праве ставить свои оперы на венской сцене. Впрочем, при этом он вежливо-издевательски прибавлял, что если император настаивает, то, разумеется, опера будет поставлена, конечно, с отметкой на афише: «по высочайшему повелению». . . «Ну зачем же, — морщился император, когда обергофмейстер сообщал ему об этом, — я не приказываю. Если директор считает, что оперу ставить невозможно, значит, так и должно быть. Но, боже мой, ведь театр создан, в конце концов, для удовольствия! Не понимаю всех этих строгостей».

Другие не понимали в Малере другого: откуда в нем, безродном музыканте, дьявольская воля, мощь и власть, подчиняющая всех, едва он

поднимается на дирижерский пульт? Откуда этот громовой напор, эта ураганная энергия, этот бешеный порыв, сметающий сопротивление, лень, косность, зависть, ненависть?

С неприязнью взирали на Малера придворные гофдамы и оперные примадонны, злорадно посмеивались дворцовые шаркуны — взгляните, как он дирижирует: «одержимая судорогами кошка», «гальванизированная лягушка». . . А как он нелеп в обыденной жизни: шарахается от людей и экипажей, вечно в какой-то лихорадке, в каком-то нервическом возбуждении; не говорит, а кричит, не ходит, а бегаёт. А его конвульсивные жесты — боже правый!

Но какая с ним происходит перемена в театре или на концертах! Тут он бог, титан, творец, открыватель новых миров в старых партитурах, заново возвращающий в Вену живых Моцарта, Бетховена, Вагнера. . . Кто-то считает, что театр создан для удовольствия? Малер не станет тратить время на опровержение высочайше изреченных банальностей. Но моцартовский «Дон Жуан» вернется на сцену в своем подлинном трагичном, а не развлекательном обликии.

Газетчики травят его, но при этом боятся — боятся острого языка, насмешливого взгляда. Он их не жалуёт, за исключением двух-трех, вроде Макса Маршалька, которому пишет грустные, иронические письма: «Ради бога, не надо никаких восхвалений! Они могут только повредить! Ведь дело не в фирме! Мы попали в такой водоворот культа отдельных личностей и гальванизированного воодушевления, что здесь вдвойне нужны «трезвая голова и ноги». Вот даты: я родился в 60 году в Богемии, провел юность в гимназии; ничему не учился, но с трех лет начал заниматься музыкой и сочинял, еще не умея играть гамму. Шестнадцати лет поступил в университет в Вене и вместо лекций (по философскому факультету) усердно посещал Венский лес.

Консерватория — фортепиано — композиция. Получал первые премии. Должен ли я об этом упоминать? С восемнадцати лет — в театре за 30 гульденов в месяц. Много лет скитался по маленьким сценам. Первый большой ангажемент — в Праге. Затем — в Лейпциге, затем — директор оперы в Пеште, после этого — в Гамбурге. . . Мое первое произведение, в котором я нашел себя как «Малера», сказка для хора, солистов и оркестра: «Жалобная песня». Это сочинение я обозначаю опусом первым.

Своими основными произведениями я считаю три известные Вам симфонии. Кроме них, есть еще целая куча юморесок для голоса с оркестром, вроде «Странствующего подмастерья», которого Вы слышали. Человек, прикованный к галере, именуемой «театр», не в состоянии накопить столько музыки, сколько теперешние концертные матадоры. Он может писать только «по большим праздникам». Но тогда его внутренняя жизнь концентрируется в одном сочинении. В каждом новом произведении я отдаю себя целиком и полностью, потому что иначе не могу. Ведь внешние события жизни музыканта ничего не говорят. Он живет внутренней жизнью».

Опять повторяется — в который раз! — все та же история. Дирижер Густав Малер признан в Вене. Но композитор... Знаменитый дирижер Ганс фон Бюлов сказал ему однажды: «Если это музыка, значит, я вообще ничего не понимаю в музыке». Но Малер одержим навязчивой идеей: вернуть величие музыке наших дней, стать Бетховеном XX века!

Бетховеном XX века? Да возможно ли это? Не безумство ли это? Не пустая ли трата сил? Да и нужен ли новому времени новый Бетховен?

Критики усмеваются: смешно и странно сочинять громадные несоразмерные симфонии — вдвое больше обычных — в наш быстро ускоряющийся свой ход век. Мания величия, претенциозная игра в гении...

Ящики письменного стола Малера — усыпальница его грандиозных трагических сочинений. Он упорно стремится идти дальше — от Бетховена, от его «Оды к радости» из Девятой симфонии. «Написать симфонию — значит, построить мир». Не может быть, чтоб человечество погрязло навсегда в кафе-шантаных напевах, в уличном посвистывании, в новомодных судорожных танцах. Не может быть, чтобы человек измельчал... В каждом должна оставаться жажда подлинного и великого. Миры, построенные Малером, когда-нибудь станут мирами всего человечества.

Он верит в это свято и самонадеянно.

Всю жизнь Малер подчиняет снедающему его нетерпению — вернуть людям музыку, достойную великих мастеров прошлого.

Два летних месяца, когда наконец он может забыть о своих многотрудных обязанностях в театре и дирижировании в концертах, Малер погружается в писание музыки, сочиняет быстро, едва успеваешь записывать ноты. Иногда ему кажется, что написал не он, кто-то другой, он только успел занести все на нотную бумагу. Но как далеко это от совершенства, надо переписывать еще и еще. А лето уходит так быстро. Как молодость. Как жизнь...

И все же он верит, свято и самонадеянно, что ответит на вечные вопросы жизни: «Почему ты жил? Почему ты страдал? Неужели все это — только огромная страшная шутка? Мы должны каким-либо способом решить эти вопросы, если нам предстоит жить и даже если нам предстоит только умереть! В чьей жизни хоть однажды раздался этот призыв, — тот должен дать какой-нибудь ответ...

С Вами это, наверное, случилось: Вы похоронили дорогого Вам человека, а потом, может быть, на обратном пути, возникает внезапно картина давно прошедшей минуты счастья; ничем не омраченное воспоминание проникает Вам в душу, как солнечный луч, — и Вы почти забываете, что произошло недавно».

Так писал Малер о своей Второй симфонии.

«Если Вы потом пробуждаетесь от этого грустного сна и должны вернуться в суматоху жизни, то с Вами легко может случиться, что эта вечно подвижная, всегда беспокойная, всегда непонятная суета станет страшной для Вас, словно кружение танцующих фигур в ярко освещенном

бальном зале, куда Вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна. Тогда жизнь становится для Вас бесмыслицей, страшным сном, от которого Вы, может быть, внезапно проснетесь с криком отвращения. Это — 3-я часть!

Что следует затем — Вам ясно!»

Стать Бетховеном XX века. Но где те революционные полки, которые вдохновляли фанфары Бетховена? Где битвы народов, которыми рождены апофеозы Пятой или Девятой Бетховена? Где герои, достойные траурных маршей в Третьей или Седьмой?

Только однажды почудилось Малеру, что и он услышал эхо своей будущей симфонии победы. Случайно он оказался на улице в минуты, когда там проходила рабочая демонстрация. Он взглянул на нее издали, почувствовал волнение — и свернул за угол, торопясь в театр. . .

Увы, он далек от них и никогда не узнает их ближе. Его окружают иные люди: титулованные меломаны, косные ремесленники, обыватели, «старушечки, занятые вязанием, и лысые пожиратели творога», мелкие хищники, ядовитая, вертлявая, с холодной кровью, рыба порога.

Среди репродукций, которые Малер постоянно возит с собой, «Монах Джорджоне и рисунок «Святой Антоний Падуанский проповедует рыбам».

Монах с картины Джорджоне чем-то напоминает Малеру его самого. Руки монаха лежат на клавиатуре. Но он обернулся, смотрит вдаль, словно провидит там, через века, брата своего, словно благославляет его посвятить свою жизнь музыкальному преобразению человека.

Самоограничение, одиночество, аскетизм — все ради стремления исправить музыкой человечество, избавить его от пороков, возродить его моральный дух.

Но кто слышит и кто поймет? И что рыбам в страстной проповеди Антония Падуанского?

Малер пишет песню для голоса с оркестром «Проповедь Антония Падуанского рыбам». «Проповедь рыбам полна горького юмора. . . Святой Антоний проповедует рыбам, и его слова тотчас повторяются на их рыбьем языке и звучат (у кларнетов) неразборчиво, словно в устах у пьяного; потому там вообще все немного расплывчато. Вот их переливающаяся всеми цветами, кишащая толпа: угри, карпы, остромордые щуки высунули свои глупые головы на застывших, неподвижных шеях и смотрят из воды на Антония. При звуках моей песни мне кажется, что я вижу их на самом деле, и я невольно смеюсь. И как потом, когда проповедь кончается, все собрание разбегается в разные стороны:

Хоть речь им приятна, —
Плывут все обратно,
Не лучше, чем прежде. . .

и ни на йоту не стали умней, хотя для них говорил святой! Но лишь немногие поймут, что сатира у меня — на род людской».

... Поскольку в Вене музыкальны даже извозчики, приедем извозчики с гордостью показывают бегущую фигуру знаменитого дирижера Малера.

За его язвительными остротами охотятся репортеры.

«Вы слышали, что сказал сегодня господин Малер, когда его убеждали, что граф З. написал прекрасную оперу? Он сказал: «Маловероятно, чтобы на конском каштане вырос апельсин».

«Вы знаете, что ответил господин Малер, когда у него захотели узнать, как сочиняют музыку? «Боже мой, это так просто, — ответил он. — Знаете, как делают трубу? Берут дырку и обивают ее медью. Примерно так же дело обстоит и с сочинением музыки...»

Он достиг многого, но вечное недовольство собой, болезненное ощущение недостижимости совершенства не дают ему покоя. И еще упрямей, еще настойчивее, вопреки всем ненавистникам, продолжает он творить новые малеровские миры.

Сочинитель оперетт Генрих Рейнхардт, пописывающий в бульварных газетах, насмешничает: «Шестая симфония Малера начинается более или менее разумно... Медь! Много меди! Неслыханно много меди! Еще больше меди! Одной меди! Это была первая часть... Вторая часть была третьей, потому что третья была второй... Тематическая разработка, контрапункт равны нулю...» Бедный сочинитель оперетт! Он вознамерился опереточным аршином измерить глубину малеровской вселенной — и захлебнулся трагической медью этой несслыханной прежде музыки.

Когда все рушится, спасаешься иронией.

Неужели новым Бетховеном не стать? И время Малера никогда не наступит? «Иногда у меня бывает ощущение, что я не доживу до того часа, когда «придет мое время...»

Когда все рушится, иронией не спасешься.

«К земному счастью обрати свой взор...»

Невеста Густава Малера — Альма Мария Шиндлер. Ему — сорок два. Ей — двадцать три.

... Вскоре после свадьбы Малер отправится с женой в путешествие, * в Россию, в страну любимого писателя Достоевского.

«Читайте Достоевского! — восклицал он. — Это важнее, чем изучение контрапункта». В Достоевском он нашел свои мучительные вопросы, свое бесконечное смятение, свою болезненную любовь к униженным и оскорбленным. «Как могу я быть счастливым, если где-то еще страдает другое существо?» «Почему страдают, почему гибнут дети?» И в малеровских «Песнях об умерших детях» мучительно отозвались эти вопросы.

Потом Малера назовут «Достоевским музыки». Быть может, слишком грандиозно? Но это будет потом. Потом найдут сходство между стилем Достоевского и манерой Малера. Как Достоевский черпал вдохновение в происшествиях подлинной жизни — в газетной уголовной хронике, в судебном отчете, в воинском рапорте, — так и Малер строит свои миры из

того, что поется и звучит на улицах: то ли военный сигнал, то ли церковный канон, то ли наивный вальсок...

«... Факт действительной жизни, — говорил Достоевский. — Если вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира».

«Если вы в силах и имеете слух...» Вы в силах, господин Малер? Вы все еще верите, что Вене и венцам в 1906 году новый Бетховен был бы так же необходим и созвучен, как если бы не прошли эти сто лет?

Малер ответил на этот вопрос Восьмой симфонией: «Это — самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнце и планеты».

«Симфонией тысячи участников» называли Восьмую симфонию Малера. Вот оно, завершение дела Бетховена, циклопическое сооружение, собор, в котором наконец-то воссоединится в новой «Оде к радости» разьединенное человечество. Симфония, каких еще никто не писал: «для трех сопрано, двух альтов, тенора, баритона, баса, хора мальчиков, двух смешанных хоров и большого оркестра».

Премьера должна состояться в Мюнхене...

Дирижер Бруно Вальтер написал о Малере в день премьеры: «Какой это был момент — когда он, достигший вершины своего жизненного пути и уже обреченный судьбой, занял свое место перед тысячей участников, приветствуемый тысячами слушателей, собравшихся в гигантском выставочном зале... Во время исполнения он был, казалось, на вершине своей мощи: душевный подъем еще раз вернул былую силу усталому сердцу. Однако это было последнее его произведение, которым дирижировал он сам; обоих сочинений, следовавших затем, он уже не услышал...»

Но Восьмую Малера мир тоже не услышал. Мир был занят другим: военные эскадры бороздили моря, карательные экспедиции вешали и расстреливали взбунтовавшихся, тюрьмы полнились непокорившимися. И в грохоте машин на крупновских заводах, в пушечной пальбе британских канонерок, в свисте казачьих нагаек и погромном реве черносотенных толп, казалось, бесследно потерялся отчаянный призыв фанатичного идеалиста с большим сердцем, иступленно повторявшего вслед за Бетховеном: «Обнимитесь, миллионы!»

Да, проповедь братской любви в этом хищном мире — лишь жалкая иллюзия, надрывающая сердце: «Я сложил с себя должность, когда нашел, что она несовместима с моей совестью художника. Может быть, и другие обстоятельства сыграли свою роль, ускорив мое решение: «Кончилось!»

Это он заявил в газетном интервью. Решение было принято: порвать с прошлой жизнью, уехать в Америку, лишь летом возвращаясь на родину...

В театре он вывесил прощальное письмо: «Уважаемым сотрудникам по придворной опере. Наступил час, который кладет предел нашей совместной работе. Я покидаю мастерскую, которая стала мне дорога, и говорю вам: «Прощайте!» Вместо законченного целого, о котором я мечтал, я оставлю за собой незавершенное, наполовину сделанное дело: так уж суждено человеку!..».

В тот же день кто-то сорвал это письмо.

Малер покинул Вену, не получив никакого изъявления благодарности, никакого отличия или почетного звания. Свой орден он забыл в письменном столе директорского кабинета.

... В последнее лето жизни Малер пережил странный случай. Он работал в маленьком домике в Тоблахе, как вдруг что-то черное, шумное и огромное с клеткотом и шипением ворвалось в комнату. Вскочив, с бьющимся сердцем, Малер прижался к стене...

Это был орел. Он неистово кружил по комнате, словно птица смерти, высматривающая добычу. Внезапно орел исчез, так же стремительно, как появился. И тогда из-под дивана выпорхнула, отряхиваясь, ворона.

Орел, погнавшийся за вороной... Здесь, в домике, где написаны лучшие его творения. Какая зловещая, трагическая ирония, какая беспощадная символика нелепой бессмысленной суеты и тщеславия.

... Писатель Стефан Цвейг возвращался на пароходе из Америки в Европу. Поднимаясь на палубу, он узнал: здесь Малер. Был май 1911 года. «... При высадке в Шербуре, на буксире, который отвозил нас на берег, я наконец увидел его: он лежал неподвижно, бледный как смерть, с сомкнутыми веками. Ветер отбросил набок его поседевшие волосы, чистый и смелой линией выдавался вперед его выпуклый лоб, тверды были очертания подбородка, в котором сосредоточилась вся энергия его воли. Исхудалые руки бессильно лежали на одеяле, впервые я видел его — вечно плывавшего — ослабевшим. Но — незабываемо, незабываемо! — его силуэт вырисовывался на беспредельном сером фоне моря и неба, и в этом зрелище была не только безграничная печаль, но и какое-то просветляющее величие, возвышенное, словно замирающий финальный аккорд симфонии».

* * *

«... Для нас, — вспоминал потом Стефан Цвейг, — для целого поколения, Малер был больше, чем просто музыкант, маэстро, дирижер, больше, чем просто художник: он был самым незабываемым из того, что пережито в юности».

Наверно, симфонии Малера сродни исканиям максимализма юности в то время, когда тревожит ощущение, что мир раскололся, что он раздираем жестокими противоречиями, а человек в нем одинок, отчужден, раздавлен, поработен, и надо восстать, чтобы спасти человека, — в такие времена музыка Малера превращается в набат совести. Композитор словно вз-

ваает: не погрязайте под властью мелочей, сбросьте душевное оцепенение, поднимите головы, взгляните на звезды. Потому что должны существовать Идеал и Гармония, Идеал Человека и Гармония Духовности. . .

Так ощущал Малер начало XX века.

Мир непрочен, мир живет ожиданием катастроф. Но кто, кроме нас, людей, отвратит эти катастрофы? И, однако, как их отвратить?

Он не знал ответа. Он проповедовал в песнях и вокально-симфонических фресках величие миссии — быть Человеком на Земле, ибо очищение и победа возможны.

Еще недавно имя «Малер» было связано с «непонятностью», «сложностью», «недоступностью». Музыковед П. Штефан сказал о его музыке: «Жизнь начинается у него на улице и кончается в бесконечности». Да, его симфонии многоплановы (как в кино, в них есть «крупный», «средний» и «общий» планы, но нередко планы эти совмещены), они «многоэтажны», и, словно в огромном высотном доме, в них, в одни и те же минуты, проходят тысячи разных жизней.

В симфониях Малера сосуществуют разные «звуковые пласты». Хорал — и уличная песня, гимн — и крестьянский танец, марш народных колонн — и шуточное застолье, гул распадающегося мира — и плач обездоленного ребенка. . . И все это — в противоборстве, в звучностях, считавшихся до Малера невозможными, — от мечтательно-печальных напевов струнных — к злым «завихрениям», «рычаниям», «трубным адским возгласам» медных, от стремительного «ракетного» взлета — к ревущему, катастрофическому падению, в предельной (экспрессивной) выразительности. И все это — в сложной игре ритмов — то нарочито сладостных, патриархальных, то колючих, скачущих, как бы «преследующих» мелодии, то нервно-пульсирующих, судорожных, то тяжело и неотвратимо наступающих «на горло песне». И всегда — «неожиданность», «внезапность», «недосказанность», как жизнь в канун первой мировой войны, когда Малер уверился, что человек окончательно превратился в игрушку могущественных и непознанных сил власти, а Идеал и Гармония так неясны, так призрачны и недостижимы. . .

Состав оркестра Малера столь велик, что его симфонии называют «полимиром». Утверждают даже, что только стереофония позволит отчасти познать в грамзаписи этот «полимир», вобравший все в симфонической музыке со времен Бетховена.

А как же быть с программами, которые сам Малер предпослал своим симфониям? (Некоторые из них вы могли прочесть в этой главе.) Ведь его программы носят конкретный характер. . . Любопытно, но сегодня мы слышим в его музыке совсем не то, что «подсказывает» нам автор. У нас возникает другой круг впечатлений и ассоциаций.

Так бывает.

. . . В 20-е годы в Ленинграде в Филармонии часто исполнялись симфонии Густава Малера. Непременными их слушателями были маститый

Иван Иванович Соллертинский, музыкальный деятель и критик, и совсем молодой композитор Дмитрий Шостакович.

Что услышал в 20-х годах в позднем Малере И. И. Соллертинский? «Отречение, трагическое сознание глубокой бесплодности дела собственной жизни». Крах последнего великого романтика-гуманиста, убедившегося, что всеобщее братство невозможно. «С последними тактами малеровских симфоний высыхают последние капли героического симфонизма».

А что услышал Д. Д. Шостакович? Позднее он скажет, что его пленяла в музыке Малера «глубокая человечность, Малер понимал высокое этическое значение музыки. Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого сознания. . . В борьбе за осуществление лучших идеалов человечества Малер вечно будет с нами, советскими людьми. . .»

«Современником будущего» назвал Густава Малера его биограф К. Блаукопф. Потом это почетное звание по-своему «расшифровал» американский композитор и дирижер Леонард Бернстайн: Малер «знал то, что миру предстояло узнать и принять полвека спустя. . . Музыка Малера почти жестока в своих откровениях. Она — как фотокамера, поймавшая западное общество в момент начала его упадка. Но все это было невидимо для слушателей Малера: они отказывались (или были не в состоянии) увидеть себя изображенными в его гротескных симфониях. . . Только спустя 50, 60, 70 лет мировых разрушений, пройдя через дымящиеся печи Освенцима, через жестоко бомбардируемые джунгли Вьетнама, через убийство в Далласе, через. . . гонку вооружений, только после всего этого мы можем в конце концов слушать музыку Малера и понимать, что она предсказывала все это. И что в своем предсказании она орошала наш мир дождем красоты. . .»

Если вы начали взрослеть и стремитесь познать сложность века, — не страшитесь «полимира» Малера, он сродни великим писателям нашей эпохи, таким, как Томас Манн, Ремарк или Хемингуэй. Классикам, которые остаются современниками.



«Д Л Я С Л У Х А» ИЛИ «Д Л Я Н О Г»?

«ТАНЦУЮЩИЕ КЛАССИКИ»

Скучно ли быть классиком? Кто ответит на этот вопрос? Мы этого сделать не можем, никто из нас пока не попал в классики и шансов на это у большинства немного.

А сами классики? Они безмолвствуют, огражденные переплетами полных собраний сочинений и охраняемые авторами предисловий и послесловий.

И все же наверняка классикам бывало весело! Наверняка и они развлекались, как мы, пели и танцевали. И в этом нетрудно убедиться. Стоит только перешагнуть через «заборы» роскошных переплетов, прорваться сквозь почетный караул авторов предисловий и погрузиться в музыку великих.

«Горе нечестивцу, насадившему у нас этот варварский танец...» Вы думаете, это о твисте? Нет, это о сарабанде, которая нравилась Баху. «Танец-песня сарабанда неприличен по словам и отвратителен по движениям». В XVI веке иезуиты требовали изгонять из Испании девушек, согласившихся танцевать сарабанду, а мужчинам давать 200 плетей, а затем ссылать на шесть лет на галеры! После Баха сарабанда стала классикой.

В опере «Дон Жуан» в знаменитой сцене бала Моцарт произвел, по словам М. С. Друскина, «своеобразную «социологию танца». С замечательным музыкально-театральным мастерством он дал одновременное сочетание в различных углах сцены трех танцующих в различных ритмах пар. Изысканный Оттавио с Донной Анной танцует менуэт, Дон Жуан с простодушной Церлиной — контрданс, тогда как слуга его Лепорелло с крестьянином Мазетто отплясывают незамысловатый скорый вальс».

Вальс? Да, тот самый танец, с которым у каждого связано столько личных воспоминаний. Первый школьный вальс. Вальс надежд на выпускном вечере. И первый вальс с любимой.

Вальс! Вальс! Вальс!

Павел I приказал прекратить в России «вальсировать». Полиция запретила «употребление пляски, называемой вальсеном».

«Вальс суетлив, вульгарен, непристойен», — находили законодатели галантных, медлительных придворных танцев в Париже, Берлине, Лондоне.

Но свершилась Великая французская буржуазная революция — и весь Париж танцует вальс. И следом враждебный Берлин оспаривает честь именоваться городом вальса. Впрочем, беспспорная «столица вальса» — Вена. Здесь его танцуют в залах при ресторанах и казино, в садах, на площадях, на улицах. . .

«Отец вальсов» — Иозеф Ланнер. А за Ланнером уже идет блистательная династия «королей вальса» — Штраусов. . .

Крылатый, вихреподобный, головокружительный вальс завоевывает мир.

В России — Иоганн Штраус — сын. По приглашению дирекции Царскосельской железной дороги, которой принадлежит летний курзал в Павловске. Рядом со знаменитым Павловским парком! Вальсы, польки, кадрили играет оркестр под управлением Штрауса. «Народу — бездна, буря рукоплесканий».

Несколько лет подряд Иоганн Штраус возвращается в Петербург. Он не стареет: так же красив, так же оживлен — само олицетворение вальса! — с певучей скрипкой в руках.

«В понедельник 30 августа 1865 года имеет быть большой концерт, составленный исключительно из произведений русских композиторов. Оркестр под личным управлением Иоганна Штрауса будет играть три отделения. . .»

В программе этого концерта были не только увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки и цыганский танец из «Русалки» Даргомыжского. В первый раз оркестр под управлением Иоганна Штрауса исполнил «Характерные танцы» Чайковского.

Это было вообще первое публичное исполнение произведений Чайковского.

В России рождаются «Воспоминание о Павловске» Иоганна Штрауса, его «Прощание с Петербургом», полька «Нева»,

вальс-фантазия «Русская деревня», полька «В Павловском лесу».

В России Штраус услышал и русский вальс...

Любопытно, что оркестровый «Вальс-фантазию», ту превосходную редакцию, которую мы теперь слушаем, Глинка создал в 1856 году, в тот самый год, когда Штраус в первый раз приехал в Петербург.

А впервые «Вальс-фантазия» исполнялся тоже в Павловске летом 1839 года в переложении для оркестра дирижера Германа.

Великий немецкий композитор Р. Шуман говорил, что бывают вальсы для ног и вальсы для слуха.

Если устали ноги и проснулся слух, нет большего наслаждения, чем слушать тихие вальсы Шопена, или отразившие «все настроения мира» вальсы Чайковского (в его симфониях, операх и балетах, а то просто «Сентиментальный вальс» или «Ната-вальс»), или «Грустный вальс» Сибелиуса, или вальс Хачатуряна к лермонтовскому «Маскараду»...

Но вот беда: есть немало охотников низводить танцы «для слуха» в «аккомпанемент для ног». Стоит предпринять в поздние вечерние часы путешествие по диапазонам радиоприемника, как они тут как тут, поджидают на каждой волне. Что это за фокстротик? Неужели адажио из «Лебединого озера»? А это — «Вальс цветов» Чайковского? Только уж какие-то слишком махровые «поп-цветы». Электрогитары неистово будят «Спящую красавицу». Классические мелодии вдруг заквакали, запрыгали и поскакали в разные стороны, как глупые дети.

Правда, есть современные обработки классических мелодий, в которых все сделано бережно, со вкусом и тактом, с виртуозной тонкостью. Чуть сдвинут, ускорен ритм, «проявлены» синкопы, в состав оркестра введены электроинструменты. Отлично работают вокальные группы. И вы с удовольствием узнаете вечное искусство мастеров в «современных одеждах». Оркестры Рея Конниффа и Поля Мориа, ансамбль «Свингл синглерс»... «Танцующие классики», наверно, и сами были бы ими довольны.

Печальные пророки утверждают, что «вальсы для слуха»

отзвучали. У американского поэта Уоллеса Стивенса есть такие строки:

А дело в том, что время настает,
Когда звук скрипки слез у нас не вызывает,
Когда для нас это души лишенный звук,

Что время настает, когда и вальс
Уже не зазвучит, как тайный голос страсти,
Как голос, страстью полный. Тени в нем не оживут...

Как много вальсов отзвучало. Только жажда
Гармонии — быть может, это тот же голос страсти,
Все тот же тайный голос, страстью полный...

Пер А. Зверева.

Жажда гармонии — в каждом из нас. И когда мы зовем классиков, они приходят. И мы еще раз убеждаемся: никто не умел быть таким мужественно-нежным, как Шопен в мазурках и полонезах, таким мечтательно-грустным, как Чайковский в вальсах, таким пламенно-победоносным, как Равель в «Болеро»:

Танцуй, Равель, свой испанский танец,
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!
Вращай, История, литые жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя,
О болеро, священный танец боя!

Николай Заболоцкий





«ЗНАМЕНИТЫЙ МИСТЕР ГЕРШВИН»



На исходе жаркого июльского дня 1937 года в доме доктора Уолтера Дэнди, одного из лучших нейрохирургов Соединенных Штатов, раздался телефонный звонок.

Женский голос ответил: доктор Дэнди не может подойти к телефону, он проводит уик-энд на своей яхте в Чесапикском заливе.

Но в телефонной трубке настаивали: доктор необходим срочно, немедленно, на другом, противоположном, тихоокеанском побережье Соединенных Штатов, в Лос-Анджелесе. Все попытки связаться с ним через его офис или госпиталь окончились неудачей. Есть ли на яхте радио?

Нет, радио на яхте нет.

... Через несколько часов два эсминца военно-морских сил вышли в Чесапикский залив.

Белый дом отдал приказ разыскать как можно скорее яхту доктора Дэнди.

Появление на горизонте в пустынном заливе двух серых грозных силуэтов озадачило Уолтера Дэнди. Озадаченность переросла в тревогу: эсминцы приближались к яхте с большой скоростью.

«Что-нибудь с президентом Рузвельтом?» — мелькнула первая мысль.

Молодой офицер взобрался из шлюпки на борт яхты.

— Что-нибудь с президентом? — спросил Дэнди.

— Нет, мистер Дэнди. Это не президент. Это Джордж Гершвин. Знаменитый «мистер Музыка». Опухоль мозга, сэр. Без вас они не решаются начать операцию.

Самолет уже ждал в Кэмберленде, штат Мэриленд, куда Дэнди был доставлен под мотоциклетным эскортом.

Из телефонного разговора с врачом в Лос-Анджелесе Дэнди понял, что медлить нельзя. Есть еще какой-нибудь час, а может, и того меньше.

Он будет ждать дальнейших известий в Ньюпарке, куда сейчас вылетает частным самолетом.

В Ньюпарке ему сообщили: пульс падает, и потому операцию начал другой нейрохирург.

За Дэнди увязался долговязый, сухощавый репортер. Или критик. Он представился, но Дэнди не расслышал его имя.

Они ждали, погрузившись в глубокие кресла, в сумрачном, душноватом холле, в отеле вблизи аэропорта. Надсадно шумел кондиционер. И приемник, включенный где-то рядом, передавал популярную программу старых мелодий. Внезапно донеслась песня Джорджа Гершвина «Кто-то любит меня» — милая, задорная, наивная, сладостная...

— Одна из первых его песен, — сказал репортер. — Я тогда еще не знал его. Мы познакомились позднее, когда он был уже знаменит.

— Значит, после «Порги и Бесс»?

— Нет, док, гораздо раньше, еще до «Рапсодии в блюзовых тонах», где-то в середине двадцатых, «ревущих» двадцатых годов.

* * *

«Век джаза»... Кажется, эти слова первым обронил писатель Скотт Фицджеральд. «Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями». Вся страна жаждала песен, беспечных и радостных. Никто еще не мог (или не хотел) предвидеть власть Гитлера, речи Геббельса, факельные шествия в Нюрнберге, железные нацистские марши, которыми наводняет эфир Берлин и под которые фашистские полчища скоро ринутся в Европу.

— Кажется, времена, когда люди не хотели думать, проходят, — сказал Дэнди. — Понадобилась «великая депрессия» и кризис начала тридцатых, чтобы мы очнулись от эпидемии развлечений и задумались.

Репортер качнул головой:

— Как их мало, этих задумавшихся, так же ничтожно мало, как тогда, в разгар «ревущих двадцатых». Большинству наплевать на идеалы прошлого и лозунги политиканов. Та же жажда веселья, тот же культ нескончаемого праздника. Но в чем-то вы правы, док. Эта музыка была... более здоровой, что ли. В ней жила естественная, ничем не омраченная радость. Она ждала Джорджа Гершвина, и Джордж Гершвин пришелся ей по нраву. Вы знаете, как он начинал? Как музыкальный коммивояжер в магазине «Ремик». Продавал чужие песни. Его собственные песни никого не интересовали. Мистер Ремик сердился, если он сочинял сам и импровизировал на фортепьяно...

* * *

Отец хотел, чтобы Джордж стал коммерсантом. Но Джордж не хотел быть коммерсантом. Сошлись на том, что знакомый устроит его в магазин. Но в музыкальный магазин. Джордж был помешан на музыке.

... Теперь Джордж признавался, что он на «седьмом небе». «Седьмым небом» стала отдельная кабина, с фортепьяно. Для каждого, кто сюда заглянет, он обязан сыграть песню, если покупатель выбрал ноты и желает их прослушать.

Сначала мистер Ремик скептически отнесся к этому застенчивому юноше с тяжелым подбородком, толстыми губами и вечной приветливой улыбкой.

К тому же Гершвин нигде не учился, он самоучка, он сам признался в этом с подкупающей наивностью: «Немного фортепьяно и гармонии с Чарли Хэмбитцером и несколько уроков у Рубина Гольдмарка... И все». Но — упрямый юноша! — он без конца листает клавиры великих: Баха, Бетховена, Листа, Шопена... Если нет покупателей, он импровизирует с упорством, и не без изобретательности. При этом у него редкий дар: правая рука вытворяет черт знает что, но левая будет выделывать на клавишах еще более замысловатые фигуры.

Почему-то в кабине Гершвина дольше, чем у других, задерживаются обычные покупатели мистера Ремика: негры, клерки, девушки из церковного хора... Почему-то у него покупают чаще. Надо отдать ему должное: он играет лучше других.

В дешевых салунах и грязных лавчонках, где он рекламирует музыкальный товар мистера Ремика, ему иногда удается сыграть и что-то свое перед благодарной толпой.

Джордж счастлив. Его отец и мать в ужасе. Отец всю жизнь надеялся выбиться в бизнесмены — то был «художником женской обуви», то хозяином отеля, то открывал ресторан, то русскую, то турецкую баню. И всегда прогорал. Но отец не терял веры в американский бизнес.

Семья всю жизнь едва сводила концы с концами, скитаясь с квартиры на квартиру, с пыльных улочек Ист-Сайда в грохочущие ущелья Манхэттена, чтобы потом осесть в Гарлеме. Это была дружная, большая семья, где всегда вовремя завтракают и обедают, где по вечерам азартно играют в покер, где всеми правит властная, но добрая мать, а мягкий и мечтательный отец строит «воздушные замки», как его дети разбогатеют.

И вот вместо того, чтобы стать если не миллионером, то по крайней мере скорняком или бухгалтером, мальчик, наслушавшись где-то ужасного джаза, совершенно свихнулся и отныне окончательно потерял для бизнеса. И откуда это взялось? Джордж никогда не был пристрастен к книгам (в школе — вечные неприятности!), да и к музыке тоже, еще недавно он всему предпочитал коньки на роликах и гонял с мальчишками мяч. А теперь его не оттащить от музыкального автомата, от этого дребезжащего пианино. О горе! Что может ждать в будущем человека, тренькающего на рояле? Только беды и нищета.

... Однажды, в свободную минуту, в своем закутке у Ремика, когда он упражнялся, повторяя одну из пьес Баха, из соседней кабины к нему заглянул другой пианист.

— Ты что, Джордж, хочешь стать великим концертным виртуозом Америки?

— Нет, — ответил Джордж, — я упражняюсь, чтобы стать великим композитором популярных песен...

Популярная песня — хрупкий товар. Как пережить ей единственный день, когда ее услышали и тут же забыли ради следующей популярной песни? Если б Гершвин писал одни только песни — остался бы он Гершвином?

* * *

— Он написал много песен? — спросил доктор Дэнди, когда передача по радио кончилась.

— Не помню точно. Кажется, больше трехсот!

— Ого! Мелодический конвейер!

— Нет, о нем этого не скажешь. Даже сочинение песен никогда не было для него бизнесом. Просто он говорит, дышит, смеется, печалится песнями. Это его язык, как для нас с вами слова. Этому нельзя научиться. С этим рождаются. Ведь он еще неплохо рисует. Но в живописи он способный дилетант. А в музыке? Вроде бы, тоже — ведь он никогда по-настоящему не учился. Было несколько неплохих, наверно, учителей. Была огромная самостоятельная школа. Но никаких известных школ или консерваторий. Песнями полна его голова. Песни срываются у него с языка. Мелодии как будто рождаются сами, стоит прикоснуться к клавишам его длинным, изящным пальцам. В нем сидит беспокойный, мелодичный гений, он наслаждается за роялем, часами не будет вставать, импровизируя, смеясь и покачиваясь, как веселый дух музыки. Для него это как прогулка в солнечный день.

— И все же, что питает его дар?

— Я не знаю... Как на это ответить? У него острый ум, цепкая память, необыкновенно жадная до звуков и музыкальных впечатлений, удивительное чувство ритма. Что еще, я не знаю. Но без песен нет Гершвина. Даже последнее, что он написал, тоже была песня — «Любовь вошла...»

* * *

... Песни и танцы огромного города были музыкальным воздухом его юности. Песни, которые насвистывали на улицах, и танцы, скрашивавшие досуг старым его знакомым, неграм, клеркам и девушкам из церковного хора.

За первую свою песню, которую у него взяли, Гершвин получил... 5 долларов. Кажется, худшие опасения родителей начинают сбываться. Но следующие песни пошли уже по 7 долларов.

Издатели и мэнеджеры бродвейских театриков, соперничая и интригуя, принялись заманивать Гершвина к себе.

Имя Джорджа Гершвина вознеслось и стало неоновой рекламой в бродвейском электрическом небе.

Сам Джордж Гершвин облачился в модное пальто и столь же элегантный котелок. Карикатуристы взяли на карандаш его длинный подбородок, его слегка выняченные губы, его массивный нос и привнесли легкую иронию в его улыбку.

Публика штурмовала бродвейские театры, если музыку к спектаклям писал Джордж Гершвин. Даже старые песни, которые когда-то и слушать не хотел мистер Ремик, теперь пошли в ход, поскольку в них обнаружили мелодическую свежесть, яркость, пряность, ритмическую остроту и оригинальность, гершвинскую мечтательность, лукавство и задор.

Первые «звездные часы» Джорджа Гершвина отметили огни реклам «бродвейских ревю»: «Ля, ля, Люсиль», «О, леди, будьте добры», «Скандалы»... Поток глуховатых музыкальных комедий. О них забыли бы через неделю, если бы не мелодии Гершвина, которые мгновенно раскупались, стоило только появиться пластинкам с его характерным профилем.

* * *

— Что там, в Лос-Анджелесе, док? — спросил репортер.

— Пока ничего. Слишком мало времени, чтобы сказать что-нибудь определенное, — мрачно ответил доктор Дэнди.

— В последнем выпуске Эн-Би-Си новость номер один: «Джордж Гершвин серьезно болен. Врачи опасаются за жизнь единственного музыкального классика Америки, создателя американской национальной оперы». Столь пышный стиль употребляется в самых скверных случаях...

— Нация без оперы — в этом есть какое-то духовное уродство. А у нас до «Порги и Бесс» не было национальной оперы.

— Она была, опера, только ее надо было услышать.

— Она была — и ее не было? Парадокс!

— Да, Гершвин ее услышал, она была — в песнях негров, в их музыке — спиричуэлс, блюзах, рэг-таймах. Гершвин «переплавил» все это в драгоценный сплав народной оперы. Кстати, в первый раз он пробовал написать оперу почти пятнадцать лет назад, в начале двадцатых годов. Тогда на Бродвее шло обычное идиотское ревю «Скандалы». И Гершвин за пять дней написал вставной номер — одноактную оперу «На сто тридцать пятой улице». Кажется, потом у нее было другое название. Это была кровавая негритянская драма с любовью, ревностью и убийством. Я помню свое тогдашнее впечатление: нечто неслыханное, труднейшие оперные партии, какое-то смешение негритянского фольклора и современной оперы. Кто-то тогда сказал: «Этой опере будут подражать сотни лет». Как видите, никто ей не подражал, кроме самого Гершвина. Теперь я вижу, насколько глубоко засело в нем это желание — написать оперу. Вообще он удивительно напорист в своих желаниях.

— Вы давно с ним знакомы?

— Давно. С тех пор как даю музыкальные фельетоны в «Дейли ньюс». Только в последние месяцы мы редко встречались: он стал нелюдим и никого не хотел видеть.

— Что так? — заинтересованно взглянул на репортера доктор Дэнди. — Слава?

— Нет. Думаю, болезнь... Хотя представить его больным невероятно, совершенно невероятно. Он — само цветение жизни, вечно живая жизнь, в самых блистательных ее неожиданностях. Поль Уайтмен в шутку сказал: «Если вы хотите услышать что-нибудь абсолютно невозможное, только Джордж сочинит вам это...»

* * *

«Король джаза» Поль Уайтмен был похож на мюнхенского пивовара: бритая голова, толстое, расплывшееся лицо с маленькими усиками... Однако в этом грузном теле скрывался неутомимый бес исканий и перемен. «Король джаза» заболел идеей «симфонизировать» джаз.

Уайтмен настойчиво допытывался у Гершвина: не соблазнится ли тот увлекательным экспериментом — создать симфоническое произведение в джазовом стиле? Не напишет ли «Американскую рапсодию»?

Гершвин ответил молчаливой улыбкой. И тут же забыл об этом разговоре.

Развернув через несколько дней газеты, он с ужасом прочел, что через месяц состоится концерт оркестра Поля Уайтмена «Эксперимент в современной музыке», что для этого концерта Джордж Гершвин пишет новое крупное произведение и что финансируют концерт Рахманинов, Хейфец, Крейслер и другие вершители судеб музыкальной Америки.

Три недели оставалось у Гершвина, чтобы совершить прыжок из царства песни в развернувшуюся перед ним неизвестность.

На заглавном листе он набросал несколько строк: «Уильяму Хэнди, чьи блюзы предшествовали этому сочинению».

Старому трубачу, негру Уильяму Хэнди, «отцу джаза»...

Странно, неужели еще надо доказывать, что джаз — музыка? «Джаз — музыка... Он пользуется теми же нотами, что и Бах... Это самобытное американское достижение, которое так или иначе наложит отпечаток на музыку будущего... Я, Джордж Гершвин, рассматриваю джаз, как народную американскую музыку, которая в крови американского народа... Я верю, что джаз может стать основой серьезных симфонических сочинений, обладающих непреходящей ценностью».

И, однако, это надо было доказать не словами, а самой музыкой, которая бы соединила «дикую» красоту и силу выражения джаза со строгостью и чеканностью высоких, благородных форм классической симфонической музыки.

Итак, сначала оставалось три недели, потом две, потом одна...

Как назвать сочинение? «Американская рапсодия»? Не слишком ли претенциозно?

Брат Джорджа Айра, его неизменный помощник и автор слов к песням (Айру прозвали «мистер Лирика» в отличие от Джорджа — «мистера Музыки»), как-то, вернувшись с художественной выставки, обронил замечание, что видел причудливые этюды «в серых тонах», «в зеленых тонах», «в голубых тонах».

«В голубых тонах»? По-английски это звучит так же, как «в блюзовых тонах»! А если назвать «Рапсодия в блюзовых тонах»? Извечная игра слов в негритянских блюзах: блюз — «голубой» и блюз — плач, жалоба, мольба... Сумеют ли уловить многосложность в неожиданной музыке, которой предстоит впервые прозвучать в Эолин-холле в Нью-Йорке 12 февраля 1924 года?

... Успех был ошеломляющий. Необычность и красочность этой музыки покорила самых строгих ценителей. Гершвину аплодировали Сергей Рахманинов, дирижер Леопольд Стоковский, скрипач Яша Хейфец...

Вскоре в самом прославленном концертном зале Америки — Карнеги-холле — прозвучал концерт Гершвина для фортепьяно с оркестром. Дирижировал Уолтер Дамрош. «Многие композиторы, — заметил Дамрош, — ходили вокруг джаза, как коты вокруг миски с горячим супом, ожидая, пока он немного поостынет и они смогут насладиться пищей без риска обжечь языки. Джорджу Гершвину удалось решить проблему. Подобно принцу из известной сказки, он взял за руку Золушку и провозгласил ее принцессой, невзирая на бешеную злобу ее завистливых сестер».

... Кажется, Джордж становится серьезным человеком. Настоящим композитором, а не каким-то сочинителем песенок.

Отец рискнул дать ему совет: «Напиши «Рапсодии» номер два, три, четыре и пять — и ты будешь совсем как Бетховен». Отец с гордостью говорил: «Американец в Париже» — очень серьезная музыка. Она звучит целых двадцать минут».

В 1928 году Гершвин «завоевал» Европу как пианист, импровизатор, композитор.

Равель отклонил его просьбу давать ему уроки: «Оставайтесь первосортным Гершвиным. Зачем вам превращаться во второсортного Равеля?»

Сергей Прокофьев обещал ему будущее настоящего композитора, если только он не даст успеху поработить себя.

А успех уже мог вскружить голову.

* * *

— Он тщеславен? — внезапно нарушил молчание доктор Дэнди.

Репортер усмехнулся.

— Я сказал бы иначе: еще недавно он любил не сам успех, а то, что за ним приходит, — внимание знаменитостей, интерес красивых женщин.

И еще его согревало дыхание толпы: чем многолюднее было в залах или на стадионах, где он играл, тем великолепно звучали его импровизации.

— Я слышал в Карнеги-холл его фортепьянный концерт. Да, тогда, когда дирижировал Дамрош. Но на стадионах мне бывать не доводилось. Я не верю, что стадион — лучшее убежище для музыки.

— В этом есть что-то магнетическое. Заразить толпу бейсболом ничего не стоит...

— Да, здесь срабатывает массовый, стадный инстинкт.

— Но когда одинокий человек у рояля единственно властью музыки и энергией ритма завораживает и превращает двадцать тысяч человек в единое существо, одержимое одним высоким чувством, — признайтесь, это ошеломляет.

— Он ощущал эту власть над людьми? Как-нибудь пользовался ею?

— По-моему, нет. Ему претила власть в обычном понимании слова.

— Как и политика? — Доктор считал это само собой разумеющимся.

Но репортер сделал отрицательный жест.

— О нет. У него есть музыкальная сатира «О тебе я пою». Мне кажется, в музыке никто никогда не сказал ничего более горького и злого о нашей системе, выборах, законодателях и политических институтах. Пожалуй, «О тебе я пою» осталось бы лучшим созданием Гершвина, если бы потом не появилась «Порги и Бесс»...

* * *

«И тогда сказал Порги: «Тебе нечего бояться, Бесс. Я не стану держать силой женщину. Хочешь уйти с Крауном, — ступай, ты сама себе хозяйка».

И тогда ответила Бесс: «Я не хочу уходить от тебя, Порги. Ради самого бога, Порги, не дай ему прийти и увести меня...»

Рассказ «Порги» — о нищем негре-калеке и его незащитной любви к Бесс — взволновал Гершвина. В рассказе был острый привкус американской драмы, привкус крови и знойной горечи жаркого душного юга. Какой захватывающий сюжет для подлинно американской оперы — с негритянскими песнями, с блюзами и спиричуэлс. Ведь опера, сочиненная «по-европейски», не привьется на американской почве. А здесь есть все, чтобы попытаться создать небывалое сочинение, в котором наконец-то выразит себя самобытно и мощно эта огромная великая страна.

Он написал автору рассказа Дюбозе Хейворду, нельзя ли рассказ «Порги» превратить в оперное либретто. Хейворд ответил, что вместе с женой Дороти работает над пьесой «Порги и Бесс». Потом, возможно, придет время для либретто...

Прошло восемь лет, прежде чем время пришло и они встретились. Вскоре к ним присоединился и Айра Гершвин.

Джордж бросил все: радиошоу, выгодные турне и контракты. Он забыл о Бродвее и Голливуде, исчез из Нью-Йорка, чтобы появиться в Южной

Каролине, на заброшенном острове Фоли-Айленд, в нищем рыбацьем негритянском поселке, в десяти милях от города Чарлстона.

Мальчишкой он бегал в Гарлем, чтобы прильнуть к «резиновому уху» музыкальных автоматов, жадно впитывая пронзительные и хриплые голоса поющих негров. Юношей, в кабине магазина Ремика, он стремительно наигрывал пульсирующие рэг-таймы, и даже негритянские музыканты не могли отличить, где импровизации самого Гершвина, а где он играет чужую музыку. Молодым композитором он написал оперу «135-я улица». Первый осколок будущей грандиозной мозаики. И вот теперь — труд его жизни.

Гершвин смешался с обитателями Юга, бродил у негритянских лавок, останавливался у церквей, долгими часами сидел, глядя, как здесь танцуют, вслушиваясь в говор, брань, уличные песни. Говор станет музыкальным речитативом, из уличных криков и пения вырастут песни и хоры его будущей оперы.

Как Колумб, он открывал неведомую Америку.

...Однажды он замедлил шаги у церкви, потрясенный. Пели несколько групп. Каждая пела свое. Но все вместе сливалось в единую, красочную, экстатическую молитву...

В ту же ночь он услышал эту молитву уже преображенной в музыку, какой она зазвучит в его опере.

Он жил, как все они, бедняки с Фоли-Айленд. Хижина, железная кровать, таз для умывания, фортепьяно — из тех, какие теперь уж не сыщешь и в самых проклятых богом местах. Ближайший телефон в десяти милях отсюда. И никаких леди и джентльменов. Широкополая шляпа, шорты, улыбка в бороде до ушей. «О-кэй, мистер Гершвин».

Дюбозе и Айра присылали ему отдельные сцены. В письмах.

Никакого чувства одиночества, никакой скованности, отчужденности и потерянности — среди чужих, в другой цивилизации. Напротив, полная раскованность и чувство слитности.

У негров всякое чувство выплескивается музыкальной стихией, стихией всемогущей, с ней не совладать, она подхватывает и несет как на волне. Неистовая прелесть голосов, неистовые хлопки рук. И эти вскрики, от которых дрожь и холод по телу.

Гершвин стал у них запевалой. Единственный белый, который смог стать запевалой!

...Кромешная ночь, глухо ворочается океан, неумолчно работают цикады, а к небу взлетают голоса всех страстей этой грешной земли, и самый яркий, самый сильный, самый пронзительный — белого пришельца откуда-то с Севера.

Гершвин начал оперу с «Колыбельной».

Начать оперу с «Колыбельной»? Не ошибка ли это? Айра — «мистер Лирика» — сомневался. Мелодия прелестна, но...

Мелодия нежна и горяча, как любовь Порги и Бесс, настаивал «мистер

Музыка». Мелодия чиста, как сон ребенка, как дыхание мечты в этом грязном, забытом богом рыбацьем поселке Кэтфиш-Роу. Здесь всегда кто-то наигрывает блюз на дешевеньком фортепьяно. И мужчины ожесточенно сражаются в кости. И женщины бранятся сами и бранят своих пьяных мужей. А циничный и хищный продавец скверной водки и «сладкой пыли» — кокаина — Спортинг Лайф ждет своего выигрыша, неважно, будет ли это куча центов или Бесс...

Над поселком сгущаются темные страсти, а мелодия «Колыбельной» ясна и прозрачна, как душа калеки Порги, которому судьба не даст ни другой жизни, ни другой земли, ни другой любви.

Летний день, летом жизнь легка,
бэби,
Пляшут рыбки, скоро хлопок
снимать,
Денег полон дом, твой отец богат,
бэби,
Веселую песню станет петь мать.

Пер. С. Болотина и Т. Сикорской

Они уже обрели жизнь и характер, обрели в голосах и музыке — злой и сильный пьяница Краун, нежная Клара, бешеная Мария, цепкий и увертливый Спортинг Лайф...

Опера началась с колыбельной — а уже время для погребальных песнопений: Краун в пьяной драке нанес Роббину смертельный удар крюком для хлопка...

Краун скрылся, бросив Бесс. И Бесс пришла к Порги.

В бурную ненастную ночь Краун вернется за своей Бесс, богохульствуя, оскорбляя Порги и всех, кто в страхе сбился в кучу вокруг калеки. Ну, Бесс, рыжая красотка, ты пойдешь за Крауном, если он обнимет тебя?

... Когда Гершвин слушал, как прибой взрывает мертвую тишину и пальмы над его жильем шелестят с холодным металлическим шорохом, ему казалось, что все это случилось только что. Минуту назад сверкнул в руке Порги нож и вонзился в спину Крауна. И еще не замер звук колес полицейской машины, куда бросили Порги. И еще не затих торжествующий смех Спортинг Лайфа: он дождался своего выигрыша, он укатит вместе с Бесс в Нью-Йорк.

Все, что существовало пока только в звуках, в нотных записях, на бумаге, в воображении Гершвина, уже обретало плоть и краски: игральные кости, брошенные на стол, пятна крови на желтом песке, белый след «сладкой пыли» из пальцев Бесс.

И явственно слышался скрип тележки, запряженной козой, в которой восседал Порги. Он отправился в Нью-Йорк за Бесс. «Бог даст, я найду Бесс, я на пути к ней...»

700 страниц партитуры, и на последней странице роспись: «Закончено 23 августа 1935 года. Джордж Гершвин».

* * *

— Вы не были на премьере? — спросил репортер.

— Нет! — ответил доктор Дэнди. — Кстати, почему для премьеры был выбран Бостон, а не «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке?

— Док, респектабельная «Метрополитен-опера» — и вдруг вулкан страстей негритянской улицы? Но я уверен, Гершвин своей оперой сделал для равноправия негров больше, чем самые многословные политики за последние полвека.

— Кажется, критики не очень единодушны?

— Как всегда. Музыкальные критики очарованы драмой, драматические — музыкой. Но общий голос: «Это наш национальный шедевр». Да и сам Джордж не скрывал восторга, что смог написать т а к о е. И в самом деле: тридцатого сентября тысяча девятьсот тридцать пятого года, в день премьеры, родилась американская национальная опера.

— И что бы он делал дальше? Опять Бродвей? Опять Голливуд? Конечно, если все обойдется и он снова будет здоров...

— Его это тоже терзало: что же дальше? Вскоре после триумфа «Порги и Бесс» с ним что-то стряслось. Он жаловался: «Я не могу есть, не могу спать, не могу влюбиться...»

— Он не женат?

— Нет, у него было много приятельниц, и ни одна не стала его женой. А самая сильная его любовь всегда была иллюзией.

— Иллюзией? С его талантом, славой, богатством, обаянием?

— И тем не менее.

— Она достойна его?

— Да. Полетта Годдард.

— Как, эта милая маленькая актриса, так славно сыгравшая с Чаплином в «Новых временах»?

— Да. В том-то вся загвоздка. Она — с Чаплином.

— Ах, вот оно что...

— Да, в темных и тесных квартирах Ист-Сайда, в старом магазине Ремика, в бродвейских театриках знали веселого, счастливого, лучезарного Джорджа Гершвина. А владелец роскошного особняка на Беверли-Хилл, с бассейном и кортом, живой классик американской музыки, общества которого ищут кинозвезды и магнаты, знаменитость, вечно атакуемая репортерами, — усталый, измученный тревогой и беспокойством, одинокий человек.

— Прибавьте к этому болезнь.

— Да. Но несколько месяцев назад он выглядел на все сто процентов. Никто не мог заподозрить болезнь. Загорелое лицо. Взгляд ясен и пронизателен. Разве немного подрастались нервы...

* * *

Впервые это случилось год назад. Джордж Гершвин играл с оркестром свой фортепьянный концерт.

Внезапно он почувствовал сильную головную боль и на несколько мгновений потерял сознание. Он пропустил несколько нот, а когда очнулся, то ощутил резкий запах жженой резины. . . Что это? Запах скрежещущих нью-йоркских улиц или след желтого смога лос-анджелесского неба?

Прежде он так любил вечное движение огромного города и умел превращать в музыку даже автомобильные гудки, даже грохот подземки и скрип тормозов.

А теперь — этот запах жженой резины, как будто автомобиль занесло на огромной скорости и сейчас его охватит огонь. . .

* * *

Гершвин попытался скрыться — в маленьком домике среди деревьев, без телефона, без вечно болтающих людей, без кинозвезд и репортеров. Только рояль. . . Как в счастливые дни на Фоли-Айленд. . .

* * *

По тому, как медленно и тяжело возвращался доктор Дэнди, репортер все понял.

— Все? — спросил он доктора.

— Да. Только что позвонили из госпиталя: его нельзя было спасти. Я подтверждаю это как врач. Впрочем, я подозревал это с самого начала. Что вы будете делать?

— Прежде всего передам в свою газету: «Джордж Гершвин, человек, который сказал однажды: «В моей голове столько мелодий, что не хватит и ста лет, чтобы записать их все на бумаге», — ушел от нас в 38 лет. . .»

В самолете доктор Дэнди подумал, что так и не узнал имени репортера. «Надо будет завтра найти его статью. . .»

* * *

В 1943 году в Датском королевском театре в Копенгагене впервые в Европе была поставлена опера Джорджа Гершвина «Порги и Бесс». Данию тогда оккупировали гитлеровцы, и постановку этой оперы «чистопородные арийцы» восприняли как демонстрацию «низшей расы». Фашисты пригрозили взорвать театр, если представления «черномазой оперы» не прекратятся. Пришлось подчиниться. Но с того дня каждый раз, когда германское командование передавало победные сводки, в те же самые минуты подпольное радио датского Сопротивления включало запись песни из «Порги и Бесс». «Это не обязательно так. . .» Песня отрицала сводку и издевалась над ней.

Нищий негр — калека Порги — в своей тележке, запряженной козой, объездил все столицы мира. И не только «Метрополитен» в Нью-Йорке,

но и Венская опера и миланская «Ла Скала» аплодировали ему, красавице Бесс и их создателю Джорджу Гершвину.

«О чем рассказывает его музыка? — писал Дмитрий Шостакович. — О простых людях, об их радостях и горестях, о их любви, об их жизни. Вот почему его музыка по-настоящему национальна, при всей оригинальности и необычности формы».

Было время, когда молодой и еще не очень знаменитый Гершвин смущенно сказал: «Я удивился бы, если бы мои мелодии игрались много лет спустя». — «Разве только ты сам вернешься, чтобы их сыграть», — ответил какой-то скептик.

Он возвращается, как если бы никогда не уходил.

И остается первым музыкальным классиком Америки.



МУЗЫКА ЛЕЧИТ

Представьте себе: вы пришли к врачу, он обследовал вас, выслушал, посмотрел результаты анализов, а потом задал неожиданный вопрос: «Есть у вас любимая музыка?»

Вы уже успели полюбить Баха и говорите об этом. И врач прописывает вам новейшее лекарство и... старую «Пассакалю» Баха: «Она обладает ярко выраженным успокаивающим действием».

В некоторых больницах в истории болезни уже появилась графа: «любимая музыка». Любимая музыка снимает нервное напряжение, возвращает душевное равновесие, «обезболивает» душу. Часто это условие для выздоровления тела. «Медицинская газета» не раз описывала случаи, когда музыка применялась во время операций как обезболивающее средство или использовалась для лечения нервных болезней после того, как все другие способы оказались безрезультатными. Операции под музыку проводили и такие прославленные наши хирурги, как С. С. Юдин и Б. В. Петровский.

Великие мыслители древности верили в лечебную силу музыки. Пифагор, Аристотель, Платон полагали, что музыка призвана вносить гармонию в мироздание и в человека, а гармония и есть здоровье. И у ложа всемогущих правителей, которых сразил недуг, собирались виртуозы, чтобы мелодичными звуками успокоить, убаюкать, исцелить...

На чем основано это волшебное воздействие музыки? Почему грудной ребенок, еще ничего не ведавший, который заходится от плача и бьется в нервных судорогах, умолкает и становится спокойным, едва мать, склонившись над ним, начинает напевать колыбельную?

«Считают, — писал кандидат медицинских наук Ю. Лукоянов в «Неделе», — что действие музыки исходит из некоей ее аналогии с ритмами тела человека — сердцебиением, ритмами импульсов от нервных клеток. Именно поэтому музыка, будучи много сложнее по мелодии и гармонии, улучшает психику, организуя ее сложный ритм».

Итак, человека можно уподобить музыкальному инстру-

менту. Помните, принц Гамлет, протягивая флейту Гильденстерну, вступившему в сговор против Гамлета, спрашивает его: «Не сыграете ли вы на этой дудке?» И когда Гильденстерн отказывается: «Я не умею», — Гамлет произносит страстный монолог: «На мне вы готовы играть; вам кажется, что мои лады вы знаете; вы хотели бы испытать меня от самой низкой до самой высокой моей ноты. . . Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке?»

Нет, не легче, но медицина этому учится. Если «лады» и «струны» нашего человеческого организма-«инструмента» расстроены, приходят болезни. Музыка — «великий настройщик». Гармонизируя биоритмы, вызывая успокоение и прилив сил, возвращая жизненный тонус, она способствует выздоровлению. Ведь с музыкой связаны приятные воспоминания, она — источник прекрасных эмоций, и новое «подключение» к этим эмоциям само по себе целительно.

Для страдающих бессонницей выпускают в некоторых странах специальные пластинки с тихой, ласковой, убаюкивающей музыкой — «колыбельные для взрослых».

Ученые из Самарканда пришли к выводу, что звуки флейты-пикколо и кларнета улучшают кровообращение, а медленная и негромкая музыка струнных снижает кровяное давление.

Зато стоматологи предпочитают легкую, бодрую, ритмичную музыку. У грустной и неторопливой меньше шансов заглушить и зубную боль и бормашину, даже если пациент хорошо надел наушники.

В Париже недавно издан объемистый том по применению музыкотерапии в психиатрии и психотерапии. В этом томе вы можете найти медицинские показания для применения самой разной музыки — от Генделя до Равеля. Любопытно, что «Дафнис и Хлоя» Равеля могут быть «прописаны» алкоголикам, а Гендель «стабилизирует поведение шизофреников. . .»

Врач Ю. Лукоянов отмечает, что музыкой лечат нарушения речи. «Интересно применение музыки при лечении распространенных и трудноизлечимых детских параличей на почве поражения головного мозга. . . Заслуживает внимания копенгагенский опыт музыкотерапии в лечении детей с нарушениями в поведении».

И — самое любопытное! — иногда музыка лечит... глухоту! Глухие — и те могут исцелиться музыкой!

А если вы «глухи по своей воле», если вам дарован слух, но вы пока не обратили его к подлинным музыкальным сокровищам, — не теряйте надежды. Во-первых, и сейчас не поздно это сделать. А во-вторых, возможно, скоро в особых мелополиклиниках специальные музыкотерапевты откроют прием «тугоухих» на серьезную музыку и станут прочищать слух, засоренный всякой дребеденью, с помощью все тех же вечных спутников человека от Баха до Шостаковича.



Один и тот же композитор пи-
шет такие разные произведения!
„Песню оветречной“ Шостако-
вича я люблю и понимаю, а вот
Седьмая симфония, которую
так любит мой отец (он
всю блокаду был в Ленингра-
де), мне пока непонятна. Отец
говорит, что эта симфония
потрясла мир. А в будущем
она тоже будет волновать?

Лена М.

И как стволы, поднявшиеся рядом,
сплетают корни в душевной глубине
и слили кроны в чистой вышине,
даря прохожим мощную прохладу, —
так скорь и счастье живут во мне —
единым корнем — в муке Ленинграда,
единой кроною — в грядущем дне.

Ольга Берггольц



ЛЕГЕНДАРНАЯ СЕДЬМАЯ
ШОСТАКОВИЧА

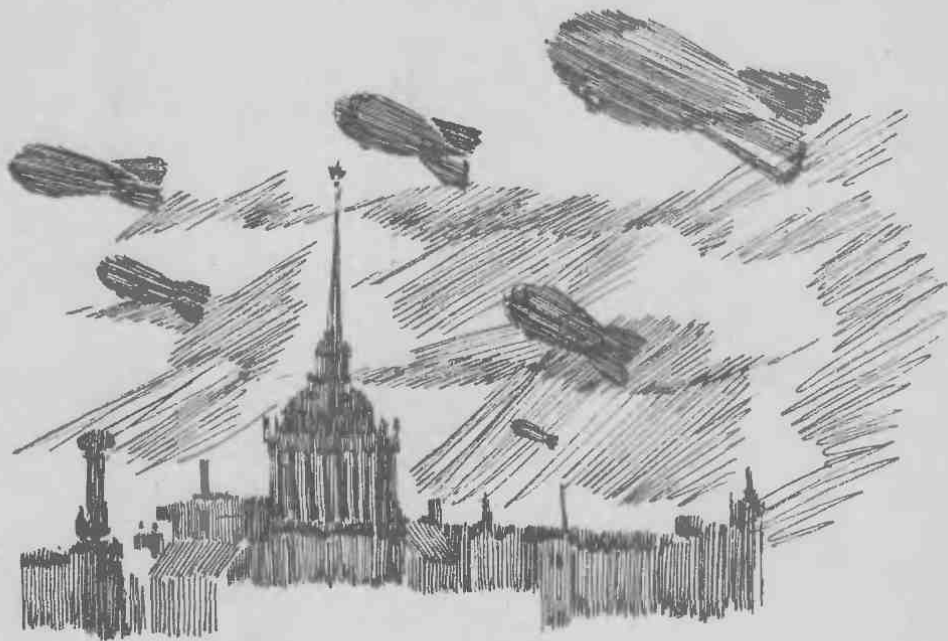
Прочнее всех иных «связь музыкальных времен». Гибнут империи, исчезают короли и императоры, в сражениях невиданных прежде войн убиты миллионы, стерты с лица земли одни государства и появляются другие, перекраиваются карты целых континентов... А петроградский журнал «Жизнь искусства» в 1923 году печатает маленькую заметку: «Отличное впечатление произвел концерт молодого композитора — пианиста Д. Шостаковича. Играл он Баха (органная прелюдия и fuga — a molli в переложении Листа), Бетховена (Appassionata), самого себя...»

Один из первых откликов в грандиозном скоплении рецензий, статей, очерков, книг о творчестве Дмитрия Шостаковича, признанного великим композитором XX века. А «связь музыкальных времен» уже прочерчена так наглядно: от Бетховена — к Шостаковичу. Прибавим к этому, что с Чайковского (с «Евгения Онегина») началось приобщение Мити Шостаковича к настоящей музыке, и особый интерес молодой Дмитрий Шостакович питал к Малеру...

* * *

22 июня 1941 года Дмитрий Шостакович собирался идти на футбольный матч. Уже известный композитор, создавший шесть симфоний, оперы «Нос» и «Катерина Измайлова», балеты «Золотой век» и «Болт», музыку ко многим популярным кинокартинам (в том числе к фильмам из трилогии о Максиме), а также ставшую знаменитой «Утреннюю песню» из «Встречного», уже прославленный композитор, над головой которого то и дело скрещивались перья критиков, Шостакович ни в чем не изменял пристрастиям своей студенческой молодости, хотя в сентябре ему должно было исполниться 35 лет. Футбол оставался его неукротимым увлечением, и он старался не пропускать ни одного интересного матча.

В полдень, принимая государственный экзамен в Консерватории, он услышал по радио сообщение о начале Великой Отечественной войны.



Вскоре Шостакович придет в Штаб народного ополчения Петроградского района, будет настаивать: «Возьмите хоть в кашевары...» Кашеваром его не взяли. Он продолжал работать в Консерватории, выезжал рыть траншеи и окопы, дежурил с пожарной командой на крыше консерватории, на чердаке. У него была каска пожарника, комбинезон и свой пост № 5.

Но — «музыка неудержимо рвалась из меня». Шостакович написал две песни, и они ушли с полками на фронт.

14 сентября он играл на концерте в Филармонии свои прелюдии: «Люди собрались сюда рискуя жизнью, подтверждая тем самым, что красота искусства жива, что ее убить невозможно».

В эти дни кольцо блокады сомкнулось вокруг Ленинграда. На улицах города было расклеено предупреждение: «Враг у ворот!» Фашисты подошли уже к Пулковским высотам, к Кировскому заводу.

... Стояли удивительно ясные, прозрачные дни. Их можно было бы назвать тихими, если бы не частые (и все учащавшиеся) методические обстрелы города из дальнобойных орудий, если бы не жестокие, ежевечерние (и всю ночь) бомбежки. С утра не туман — дым пожаров — стелился над окраинами сражавшегося Ленинграда.

17 сентября Шостакович выступил по радио. Он говорил своим глуховатым голосом, слегка торопясь, напряженно и взволнованно, говорил, что сегодня закончил две первые части нового большого симфонического

сочинения. «Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать его Седьмой симфонией». И еще он сказал: «... жизнь нашего города идет нормально. Все мы несем сейчас трудовую вахту. Ленинград — это моя родина. Это мой родной город, это мой дом... Когда я хожу по нашему городу, у меня возникает чувство глубокой уверенности, что всегда величаво будет красоваться Ленинград на берегах Невы, что вечно Ленинград будет могучим оплотом моей Родины... Я работаю сейчас быстро и легко... Мое сочинение близится к окончанию. И тогда я снова выступлю в эфире со своим новым произведением...»

Сохранились кинокадры: стремительный, порывистый, худой, Шостакович сидит дома у фортепьяно. Работает над Седьмой.

... В звуки фортепьяно врывались сирены воздушных тревог, учащено стучал метроном, грохотали близкие и дальние разрывы.

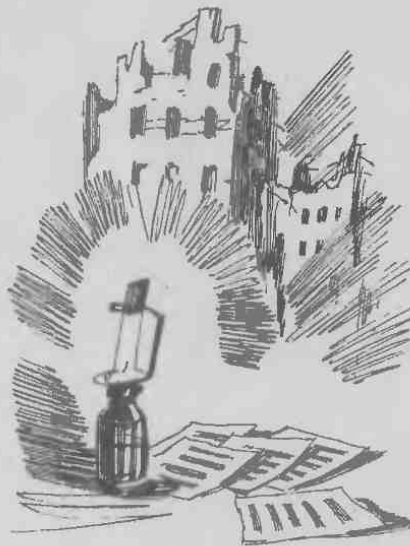
Сам композитор так «пересказал» словами свою симфонию, так обозначил программу Седьмой: «Первая часть рассказывает о том, как в нашу прекрасную мирную жизнь ворвалась грозная сила — война. Я не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек); я не сочинял так называемую батальную музыку. Мне хотелось передать содержание страшных событий. Центральное место в первой части занимает реквием памяти героев, погибших за нас, отдавших делу торжества справедливости и разума свою жизнь. После большого соло фагота, посвященного скорби о погибших близких людях, наступает светлое и лирическое заключение первой части...»

Вторая часть — скерцо. Это довольно развитый и лирический эпизод. Тут воспоминания о каких-то приятных событиях, о радостных эпизодах. Все это подернуто легкой дымкой грусти и мечтательности.

Третья часть — большое анданте. Упоение жизнью, преклонение перед природой — вот мысли, заложенные в третьей части. Третья часть без прерыва переходит в четвертую. Наряду с первой, четвертая часть является основной в этом сочинении. Первая часть — это борьба, четвертая — грядущая победа».

Так «изложил» Седьмую ее творец.

Но, после того как симфония была завершена и ее начали репетировать для исполнения в Москве, в феврале



1942 года на репетиции побывал умный и тонкий слушатель, большой поклонник Шостаковича писатель Алексей Толстой. 16 февраля 1942 года он поделился своим впечатлением от Седьмой с читателями «Правды». Он как бы предложил свою программу. Прочтите ее внимательно — и сравните с программой самого Шостаковича.

Начинает Алексей Толстой со знаменитой темы нашествия: «Тема возникает отдаленно и вначале похожа на какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание ученых крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет. Крысолов со своими железными крысами полняется из-за холма... Это движется война. Она торжествует в литаврах и барабанах, воплем боли и отчаяния отвечают скрипки...»

Нет, человек сильнее стихии. Струнные инструменты начинают бороться. Гармония скрипок и человеческие голоса фаготов могущественнее грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны. Отчаянным биением сердца вы помогаете торжеству гармонии. И скрипки гармонизируют хаос войны, заставляют замолкнуть ее пещерный рев.

Проклятого крысолова больше нет, он унесен в черную пропасть времени... Слышен только раздумчивый и суровый — после стольких потерь и бедствий — человеческий голос фагота... Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни...

Средняя часть симфонии — это ренессанс, возрождение красоты из праха и пепла...

Заключительная часть симфонии летит в будущее... Вас подхватывают скрипки, вам нечем дышать, как на горных высотах, и вместе с гармонической бурей оркестра, в невыносимом напряжении вы устремляетесь в прорыв... к голубым городам высшего устройства...

Красная Армия создала грозную симфонию мировой победы. Шостакович прильнул ухом к сердцу родины и сыграл песнь торжества.

Каждый, кто бывал тогда на репетициях Седьмой, непременно отыскивал взглядом Шостаковича. Алексею Толстому почему-то показалось, что он похож «на злого мальчика». А писатель Евгений Петров увидел Шостаковича иначе: «... очень бледный, очень худой человек с острым носом, в больших, светлых роговых очках, с ученическим, чуть рыжеватым вихром на макушке. Вдруг он вскочил и, зацепившись за стул, как-то косо пошел, почти побежал к оркестру».

Тем, кто его не видел, но хотя бы раз слышал Седьмую, он казался исполином, достойным высокой легенды.

* * *

Эту легенду могли бы рассказывать так.

Враг окружил прекрасный город, один из красивейших в мире. Целый год он душил этот город железной блокадой, осыпал бомбами и снаряда-

ми, умертвлял голодом и холодом. И стал готовиться к последнему штурму. Уже напечатаны были во вражеской типографии билеты на торжественный банкет в лучшей гостинице города — 9 августа. . .

Но враг не знал, что несколько месяцев назад в осажденном городе появилось новое «секретное оружие». Его доставили на военном самолете с медикаментами, которые так нужны были больным и раненым. Это были четыре больших объемистых тетради, исписанные нотами. Их с нетерпением ждали на аэродроме и увезли, как величайшую драгоценность.

Когда дирижер, высокий, худой человек, взял в руки тетради и стал их листать, радость на его лице сменилась огорчением.

— Слишком много музыкантов нужно, чтобы зазвучала эта грандиозная музыка! — воскликнул он. — Чтобы мир услышал ее и убедился, что город, в котором жива такая музыка, никогда не сдастся и что народ, создающий такую музыку, непобедим. Где нам взять такое количество музыкантов?

И он горестно стал перебирать в памяти скрипачей, духовиков, ударников, которые погибли в снегах долгой, голодной зимы.

Но музыка уже властно требовала исполнения.

И тогда дирижер решил обратиться за помощью к тем, кто возглавлял оборону города.

— Мы найдем вам музыкантов, — ответили дирижеру. — Ведь музыканты стали сейчас солдатами. Будем искать музыкантов среди солдат. Пусть они отложат на время винтовки, отойдут от орудий, покинут окопы. Пусть снимут шинели и наденут фраки. Пусть вновь возьмут в руки скрипки и валторны, станут к барабанам. . . Такая музыка сейчас нужна нашему городу как хлеб, как свет и тепло, нужна фронту, как снаряды перед решающей атакой. Ее должен услышать мир, потому что в ней — голос нашей неминуемой победы!

И вот они пришли к дирижеру, вчерашние музыканты, сегодня солдаты и матросы или военные трубачи и барабанщики.

И назначен был день концерта — 9 августа. И афиша этого концерта была расклеена рядом с пожелтевшим и выцветшим за год обращением: «Враг у ворот!»

Но враг по-прежнему стоял у ворот. И собирал силы для последнего штурма. Поднялись жерла вражеских орудий. Ждали приказа о вылете эскадрильи вражеских самолетов. И офицеры со знаками свастики еще раз взглянули на пригласительные билеты в лучшую гостиницу на банкет, который должен был состояться после падения осажденного города, 9 августа.

. . . Зажглись люстры в великолепном белоколонном зале. Зал был полон и встретил дирижера овацией.

Дирижер узнал в зале тех, кто руководил защитой города, тех, кто командовал войсками, тех, кто продолжал работать на заводах. Увидел он стариков, и юношей, и женщин, и детей.

Потом он повернулся к оркестру. Восемьдесят музыкантов сидели перед ним. Столько, сколько нужно было, чтобы во всю мощь прозвучала эта музыка.

Дирижер поднял палочку, и мгновенно наступила тишина.

«Долго ли продлится эта тишина? Или враг сейчас обрушит шквал огня, чтобы помешать нам?»

Но палочка пришла в движение — и в зал ворвалась неслыханная прежде музыка.

... А когда она кончилась, и дирижер опустил палочку, и вновь наступило мгновение тишины, он снова подумал: «Почему они сегодня не стреляли?»

Но ему уж некогда было размышлять об этом, потому что зал встал, неистово аплодируя. И какая-то девочка подбежала к дирижеру и бросила ему букет полевых цветов, и в цветах была записка с благодарностью за исполнение этой музыки в осажденном городе.

«Почему они не стреляли?»

Командующий войсками, заслуженный боевой генерал, улыбнулся в ответ: «Вы прекрасно играли, но мы для вас тоже сегодня поработали». И больше он ничего тогда не сказал.

Лишь много лет спустя уже постаревший дирижер узнал, что враги пытались стрелять и в тот день — 9 августа. Они целились в белоколонный зал, они хотели расстрелять музыку. Но по приказу генерала артиллеристы осажденного города открыли такой сокрушительный огонь по вражеским батареям, что заставили их замолчать.

И не выстрелы, а музыка гремела над городом и над миром, и мир, услышав ее, поверил: этот город не сдастся, этот народ непобедим!

* * *

Вот так, ничего не приукрасив и ничего не придумав, могла бы звучать легенда о первом исполнении в Ленинграде 9 августа 1942 года Седьмой, «Ленинградской», симфонии Дмитрия Шостаковича.

А тот, кто, за давностью лет, в чем-нибудь усомнится, пусть побывает в музее «А музы не молчали», который был создан в 235-й школе Ленинграда.

Вот партитура Седьмой симфонии с автографом Д. Д. Шостаковича. Вот палочка дирижера К. И. Элиасберга, та самая, которой дирижировал он 9 августа. Вот фотографии первых ленинградских исполнителей Седьмой симфонии — большинства из них уже нет в живых (сколько минуло лет!). Вот записка, найденная в букетике, брошенной девочкой Любой Шнитниковой: «С признательностью за сохранение и исполнение симфонической музыки в осажденном Ленинграде. Семья Шнитниковых». Вот таблицы расчетов артиллерийского огня по фашистским батареям...

Командующий Ленинградским фронтом генерал Л. А. Говоров приказал, чтобы 9 августа ни один вражеский снаряд не упал рядом с Фи-

лармонией. Это он сказал Элиасбергу: «Мы для вас тоже сегодня поработали».

А что касается «последнего фашистского штурма» — все знают, каким позорным крахом он завершился.

* * *

... Седьмая симфония отправилась в Америку, к великому дирижеру Артуру Тосканини. Снова симфонию везли на самолете. На этот раз путь был бесконечно далек. Партитура, переснятая на фотопленку, летела из Москвы в Ташкент, Ашхабад, затем через Иран, Ирак, Египет, Африку попала на корабль, который пересек Атлантику и благополучно прибыл в Нью-Йорк.

Все радиостанции Америки транслировали Седьмую Шостаковича под управлением Тосканини.

После победы над фашизмом Седьмая была исполнена в Париже, Риме, Вене, Осло, Копенгагене, Белграде, Праге, Будапеште, во многих столицах Латинской Америки.

В 1946 году ее услышал Берлин. Дирижировал Вильгельм Фуртвенглер.

Газеты писали: «Шостакович — музыкальный трибун мира».

Организация Объединенных Наций избрала для своего официального гимна мелодию «Песни о Встречном».

* * *

Почему Шостакович такой разный? Почему Шостакович — это «Песня о Встречном» — и трагичнейшая Восьмая, это героико-романтическая Одиннадцатая симфония («1905 год») — и оперетта «Москва — Черемушки», это монументальная Двенадцатая симфония, посвященная Ленину, — и вокальный цикл на слова едкого, злого, ироничного поэта Саша Черного?

«Художник есть чувствилище своего века». В этом возвышенном афоризме старинное слово «чувствилище» когда-то было растолковано Владимиром Далем в его «Словаре» так: «способность, возможность воспринимать сознательно деятельность внешнего мира». И еще: «чувство духовное, нравственное, совесть, сознание души, побудка сердца...»

«Сознание души» сегодняшнего человека, чувство острой, духовной, нравственной ответственности за него, «побудка великого сердца» гениального музыканта сделали Шостаковича «чувствилищем XX века». Оттого так разнолико его творчество: от буреподобных симфонических звучаний, навеянных казнью Степана Разина или прозрением короля Лира, — к тихим, «личным» песням вокальных циклов последних лет, от симфонических картин, в которых слышны гулы и поступь революций 1905 и 1917 года, — к трагедийно-сатирическим фрескам «Страхи» или «Карьера» в Тринадцатой симфонии, к философской лирике Четырнадца-

той симфонии и 15-го квартета... Все прошло через сердце Шостаковича: октябрьские лозунги — и шекспировские строки, газетная публицистика — и философские стихи поэта Рильке, сатирические тексты из «Крокодила» — и злободневная патетика Евгения Евтушенко, великие книги нашего века — и гротеск гоголевского «Носа»...

Да, в Шостаковиче, в его музыке отразилась вся сложность, полнота и многообразие наших дней. Одно в нем может быть понятно, другое — нет: оно станет понятно и любимо завтра.

Он и сам был таким: обычным внешне — и непостижимым, земным — и необыкновенным.

Начинал в молодости как пианист (тапер!) в кино «Паризиана», а кончил как величайший композитор современности.

Лауреат Ленинской и Государственных премий, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда. Почетный член Английской королевской музыкальной академии, Американской академии наук, Шведской королевской музыкальной академии, Академии искусств ГДР, итальянской академии «Санта-Чечилия», почетный доктор Оксфордского университета, командор французского ордена искусства и литературы... И еще множество званий и орденов. Мало кто из музыкантов в наше время удостоивался таких почестей. Ведь музыканты — не президенты, не полководцы и не космонавты.

Но он остался таким же застенчивым, скромным, говорил тихо, торопясь, даже как будто заикаясь...

Его любимым писателем был Чехов. Он чувствовал свою внутреннюю близость к Чехову, говорил, что Чехов — «образец чистоты, скромности, и не показной, а внутренней», разделял стремление Чехова «увидеть все своими глазами, понять, почувствовать самому...» «Меня восхищает, — признавался Шостакович, — его житейский подвиг — поездка на Сахалин».

«На Сахалин» — значило туда, где каторга, где средоточие людских бедствий, страданий, горя. Чтобы понять и помочь... Но разве в «духовных странствиях» Шостаковича по нравственным мирам нашего века не было своих подвигов, своих «Сахалинов»? И разве не запечатлелось это в его симфониях?

В приветствии ленинградской газете «Смена» по случаю 250-летия Ленинграда Д. Д. Шостакович писал: «Мои первые симфонические сочинения прозвучали в исполнении замечательного оркестра Ленинградской филармонии. Все мои последующие симфонические сочинения впервые исполнил этот же оркестр под управлением выдающегося советского дирижера Е. А. Мравинского».

У Е. А. Мравинского есть такие слова о Д. Д. Шостаковиче: «... нельзя понять, насколько высока гора, если стоять у самого ее подножья — для этого надо отойти на некоторое расстояние». Эти слова были написаны при жизни Шостаковича.

Но я прочел их в огромном полупустом зале Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина в сумерках августовского вечера, того самого вечера, когда перестало биться сердце Шостаковича.

Это тоже было 9 августа. 9 августа 1975 года.

Все радиостанции мира передали эту горестную новость, потеснив остальные: военные действия, авиационные катастрофы, совещания дипломатов. . .

В одном некрологе Седьмую симфонию назвали «гигантской». В другом было сказано: «ушел последний великий симфонист».

Да, ушел великий симфонист. Но почему последний? Разве может прерваться «музыкальная связь времен»?

«ЧТО МЫ СЛЫШИМ В МУЗЫКЕ ШОСТАКОВИЧА»

ИЗ СТАТЕЙ ВЫДАЮЩИХСЯ СОВЕТСКИХ ДИРИЖЕРОВ

Евгений Мравинский

«Неотъемлемая черта личности Шостаковича — гражданственность. . . Величие Шостаковича определяется для меня прежде всего значительностью той общественной и нравственной идеи, которая проходит через все его творчество. Это мысль о том, чтобы не было людям плохо, чтобы они не мучились и не страдали из-за войн и социальных бедствий. . . Беспощадный в обличении зла, он целомудренно робок и стыдлив, когда надо сказать о личном. Сила его чувств — в их чистоте. . .

Нежелание быть навязчивым, стремление избежать сентиментальности проявляется у Шостаковича и в своеобразных приемах инструментовки. . . Проникновенные, трогательные лирические интонации поручены инструментам, звучание которых исключает всякий эмоциональный «нажим», какую бы то ни было подчеркнутость, слащавость выражения. Такая сдержанность в выражении чувств иногда может создать у слушателя представление о недостаточной эмоциональности музыки Шостаковича. На самом же деле в ней таятся глубокие лирические чувства. Надо только уметь их уловить — и тогда вы не сможете не оценить их возвышенности, чистоты и внутренней силы».

(«Правда», 25 сентября 1976 года)

Геннадий Рождественский

«Казалось бы, сегодня мы знаем и исполняем фактически все, что написал Шостакович. Но существуют и у него так называемые «забытые» сочинения. В их числе. . . неоконченная опера «Игроки», по Гоголю (1942), помеченная опусом 63. . . «Игроки» — вторая гоголевская опера Шостаковича, и она, безусловно, сохранила все лучшие качества бессмертного «Носа»: ослепительный юмор, виртуозно найденное взаимодействие между

певцами и оркестром (оркестр не аккомпанирует певцам, он — действующее лицо оперы), естественность интонации... Редчайший гость в партитуре «Игроков» — басовая балалайка, выступающая в дуэте с трубой, аккомпанируя размышлениям слуги Гаврюшки о прелестях «господской жизни». Конечно же, это воспоминание о «жестоким романсе» Ивана из оперы «Нос»...

(«Советская музыка», № 9, 1976 год)

Кирилл Кондрашин

«... Как-то весной 1970 года последовал звонок Дмитрия Дмитриевича с приглашением зайти к нему и познакомиться с новым сочинением... Дмитрий Дмитриевич показал нам Четырнадцатую симфонию на стихи Аполлинера, Лорки, Кюхельбекера и Рильке... Играть ему было из-за болезни рук трудно. При этом он сам пел вокальную партию довольно тихим, я бы даже сказал, детским голосом, так что составить впечатление от произведения можно было, только следя по партитуре. Однако целый ряд лирических моментов (смерть поэта, «О Дельвиг, Дельвиг» и другие) и тогда произвел потрясающее впечатление. Чувствовалось, что это сочинение особенно дорого Шостаковичу...

В мае 1970 года была организована открытая репетиция в Малом зале консерватории... Конечно, в зале негде было упасть яблоку. Перед началом выступил сам Дмитрий Дмитриевич, который сказал, что этим сочинением полемизирует с отношением к смерти, как к избавлению от земных тягот и переходу в лучший мир. «Еще не скоро наши ученые додумаются, так сказать, до бессмертия, конец жизни неизбежен, нас это всех ждет, но ничего хорошего я лично в этом не вижу...»

Четырнадцатая симфония произвела на слушателей грандиозное впечатление...»

(«Литературная газета», 22 сентября 1976 года)



«УХО СТАНОВИТСЯ ОРГАНОМ ЗРЕНИЯ»

В сборнике стихов Андрея Вознесенского «Витражных дел мастер» есть такие строки:

... Стравинский режет глаз
цветастостью. Скрябин пробовал цвета
на слух.
Рихтер, как слепец, зажмурясь и втягивая
ноздрями, нащупывает цвет клавишами.
Ухо становится органом зрения...

Способно ли ваше ухо соперничать с ухом Андрея Вознесенского? Желание связать цвет и музыку, «увидеть музыку» и «услышать цвет» — столь же древнее, как стремление человека взлететь в небо или обрести вечную молодость.

«Скрябин пробовал цвета на слух. ...» Да, русский композитор Александр Николаевич Скрябин обладал тем редким даром, который называют «видением звука», или «цветовым слухом», или еще синопсией. В кабинете Скрябина было необычное собрание книг: по физике, астрономии, философии, экономике, анатомии. Здесь лежали звездные карты и атласы растений. Его любимым словом была «полетность». Он мечтал о музыке, в которой отразилось бы знание современного мира, законов рождения и смерти Вселенной, мировой истории. О музыке, сложной, как жизнь и духовные искания современного человека. И еще он мечтал о «световых симфониях и поэмах». И для первой такой поэмы выбрал героя, похитившего у богов огонь для людей, — светоносного Прометея. В партитуру «Прометея» Скрябин вписал строку «люкс» — для световых эффектов во время исполнения. Он сам сконструировал цветомузыкальное устройство. 12 окрашенных в разные цвета лампочек включались, когда возникала та или иная музыкальная тема. Выключатели щелкали, лампочки загорались и гасли с опозданием и явно отставали от «цветных мелодий» композитора. Скрябин был разочарован. И кое-кто предпочитал слушать эту гениальную музыку с закрытыми глазами...

С тех пор, благодаря электронным светомузыкальным инструментам, сконструированным энтузиастами цветомузыки, такими, как студенческое конструкторское бюро «Прометей» в Казани, скрябинский «Прометей» был не раз исполнен и показан куда эффектнее, нежели во времена самого Скрябина. Но строка «люкс» в партитуре «Прометея» — все еще исключение, а не правило, все еще странность гения, так и не

дожившего до того дня, когда он мог бы увидеть своего «Прометей» в идеальном сочетании музыки и цвета.

А может ли вообще звук иметь цвет?

Чаще всего цвета уподобляют именно музыке. Еще Аристотель сравнивал сочетания красок с музыкальными аккордами. А Ньютон утверждал, что спектр цветов связан с гаммой звуков.

Художники чувствовали звучание цветов, конечно, каждый по-своему. Василий Кандинский настаивал: желтое, включенное в геометрические формы, невыносимо, как «резкий звук трубы», «в красном заложены кипение и жар, огромная сила», напоминающая о «фанфарах и трубах»...

И, однако же, пока все цветные клавикорды, «Телармониумы», системы «Цветофоно» и синтезаторы света и музыки не сумели сделать «цветомузыку» такой же «роскошью повседневности», какой давно уже стали транзисторы или становятся цветные телевизоры. Тем не менее появились первые цветомузыкальные фильмы. Тем не менее все чаще и чаще читаем мы в афишах: «Большой концертный зал «Октябрьский». Цветомузыкальный вечер «Прометей».

МУЗЫКА И ЭВМ

Есть ли закономерности в музыкальном творчестве? Можно ли познать их, овладеть ими, чтобы «сотворение музыки» из процесса таинственного и во многом интуитивного стало бы научно познанным, как вождение самолета или управление космическими кораблями?

Р. Х. Зарипов в своей книжке «Кибернетика и музыка» рассказал, что такие попытки — «механизировать» сочинение музыки — делались задолго до появления кибернетики.

В 1751 году в Англии некий Хейс издал сатирический трактат: «Искусство сочинять музыку исключительно новым методом, пригодным для самых захудалых талантов». «Исключительно новый метод» заключался в том, что обыкновенную щетку окунали в чернила, а потом с ее помощью разбрызгивали кляксы по нотной бумаге. Кляксы становились нотами...

Даже великие композиторы не чуждались музыкальных развлечений с игральными костями. Молва приписывает такие забавы Генделю, Моцарту, Гайдну. Имя Моцарта даже использовали, чтобы украсить «Руководство, как при помощи двух игральные костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции».

Но игра игрой и забава забавой, а мысль о том, что и в музыкальном сочинительстве должны существовать свои законы, не давала покоя многим. Появление электронно-вычислительных машин позволило заняться этим всерьез.

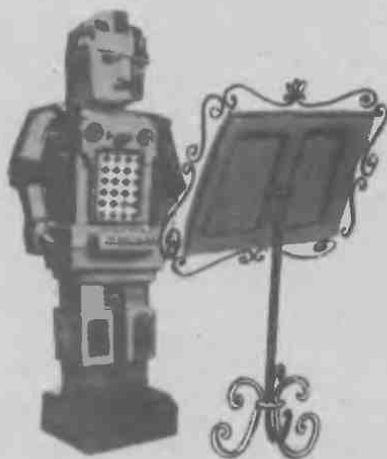
... Пианист играет на рояле какую-то не очень оригинальную, малоинтересную мелодию. Похоже на несамостоятельные композиции начинающего, в котором застенчивость явно преобладает над гениальностью. Но не следует судить слишком строго: это первая «проба пера» в музыкальном творчестве электронно-вычислительной машины «Урал» — «Уральские напевы». Помог машине сочинить эти «напевы» Зарипов. Вот как описал Зарипов «творчество» «Урала»: «Имеется некоторый набор правил композиции, полученных в результате анализа музыкальных произведений. Специальное устройство машины — датчик случайных чисел предлагает в закодированном виде одну за другой различные, наугад выбранные ноты. Каждая из них как бы пропускается через фильтр, который служит наш набор правил. Если эта случайная нота удовлетворяет правилам, она записывается в нотную строку, если нет, отбрасывается, и вместо нее предлагается другая. И так до тех пор, пока не получится законченная мелодия...»

На сочинение одной восьмитактной мелодии уходило примерно 4—5 минут машинного времени. Правда, «Урал» — самая медленная из всех машин. Но в общем на каждую ноту приходилось в среднем по 800 машинных операций, а на сочинение всей мелодии — до 30 тысяч. Нынешние машины «пишут музыку» неизмеримо быстрее. В 1968 году в Эдинбурге был даже проведен 1-й Международный конкурс музыки, сочиненной ЭВМ.

Итак, машины научились анализировать приемы творчества, особенности стиля того или иного композитора, стали сами «писать музыку»...

Недавно группа зарубежных ученых с помощью электронно-вычислительных машин пришла к таким выводам (они опубликованы в книге «Искусство и ЭВМ»): произведения классической музыки вскоре станут «консервативами культуры», каждый человек должен будет «пройти» шедевры классики, как проходят в школах физику или алгебру. «Неоконченная симфония» Шуберта, например, как таблица умножения, будет одним из необходимых элементов знакомства с миром в ходе обучения.

Новую же музыку будут производить ЭВМ и другие современные технические устройства. Например, можно пропускать «звуковые объекты» через электронно-акустические преобразователи: проигрывать пленки в обратном направлении, на другой скорости и т. д. и склеивать из «преобразованных объектов» нечто «вновь звучащее». (Если «Неоконченную



симфонию» Шуберта проиграть наоборот, получается «конкретная музыка».) Можно создавать композиции и с помощью генераторов чистых звуков и генераторов шумов — тогда это будет «электронная музыка». (Этим способом из «Неоконченной» можно прогенерировать «Электронную» и тем самым навсегда покончить с «Неоконченной»!)

Провозвестники электронной музыки возвестили, что дают человечеству «звуковой океан». Но их противники утверждают, что «океан, о котором идет речь, больше похож на лужу». Спор то угасает, то разгорается с новой силой, хотя и «конкретная» и «электронная» музыка уже нашли себе интересные применения в музыкальном оформлении спектаклей и фильмов, а также в некоторых вокально-инструментальных группах.

«МОГУТ ЛИ ИССЯКНУТЬ МЕЛОДИИ!»

ИЗ СТАТЬИ
КОМПОЗИТОРА С. С. ПРОКОФЬЕВА

«...Музыку пишут так много и сочиняют ее так давно, что может показаться, будто скоро нельзя будет выдумать новую мелодию и надо будет повторять старое.

Попробуем проверить, так ли мало возможных комбинаций для построения мелодии.

... Мы начинаем мелодию с какой-нибудь ноты. Для второй ноты мы можем выбрать любую из тех, которые лежат в пределах октавы вверх или октавы вниз. Октава вверх имеет 12 нот, и столько же имеет октава вниз. Если к этому мы прибавим еще ту же ноту, с которой мы начали (ибо в мелодии мы можем повторять одну ноту два раза), то в нашем распоряжении для второй ноты мелодии будет уже 25 вариантов, а для третьей — 25, умноженное на 25, т. е. 625 вариантов.

Теперь вообразите не особенно длинную мелодию, например, в восемь нот. Сколько вариантов представится для этой мелодии? А вот сколько: 25, помноженное на 25, — шесть раз, иначе говоря: 25 в седьмой степени.

... Существует шесть миллиардов комбинаций, из которых композитор имеет возможность выбрать такие, которые будут мелодичны. Но это еще не все. Ведь ноты бывают разной длительности, и ритм совершенно меняет лицо мелодии. Кроме того, гармония, подголоски, аккомпанемент тоже придают мелодии совершенно иной характер. Отсюда следует, что шесть миллиардов надо еще много раз помножить, чтобы использовать все представляющиеся возможности».

**«СИМФОНИЧЕСКИЕ РЕЛЬСЫ»,
ИЛИ
«ВЕСЛОМ В БУБЕН»**

*Я прочел в журнале "За рубежом",
что сейчас в капиталистических
странах в моде "музыка без му-
зыки" и что это "авангард"...*

*Как это может быть: "музыка
без музыки"? И почему "авангард"?
Ведь "авангард" значит "передовой
отряд"...*

Юлия Д.

Наберитесь мужества и терпения. Отрешитесь от старомодных вкусов и представлений. Если какая-нибудь допотопная звучащая рухлядь вроде рояля или скрипки все еще заставляет учащенно биться ваши сердца, бросьте размазывать слезы восторга. Сейчас вы услышите «самую новую музыку».

Входите в концертный зал авангардистской, ультрамодернистской музыки.

Вас удивляет, что зал слегка похож на ангар или депо? Дело в том, что сегодня будет исполняться концерт для тепловоза с оркестром.

Оркестр тоже необычный: в нем «специализированные звучащие предметы». Осторожнее, не споткнитесь! Это как раз и есть симфонические рельсы! Левее — водокачка, которой во второй части концерта поручена нежная лирическая тема.

Так, встаньте здесь, иначе во время исполнения концерта вы ненароком угодите под тепловоз. Подождем еще немного! Может быть, по-

дойдет кто-нибудь еще. Что, никого больше не будет? Ну, что ж, тогда концерт можно начинать...

Что, непривычно? Вот она, «совсем новая музыка»: резкие гудки, беспорядочный стук колес, возрастающий и убывающий, звук гудящих рельс, жалобные крики, чавкающий звук насоса... как это называется? Это называется «бруитизм», замена музыки шумом.

К сожалению, генератор для электропилы сегодня несколько фальшивит, а водокачка в своем непревзойденном адажио была не совсем в форме. Но в целом лейттема сипящего насоса прозвучала впечатляюще.

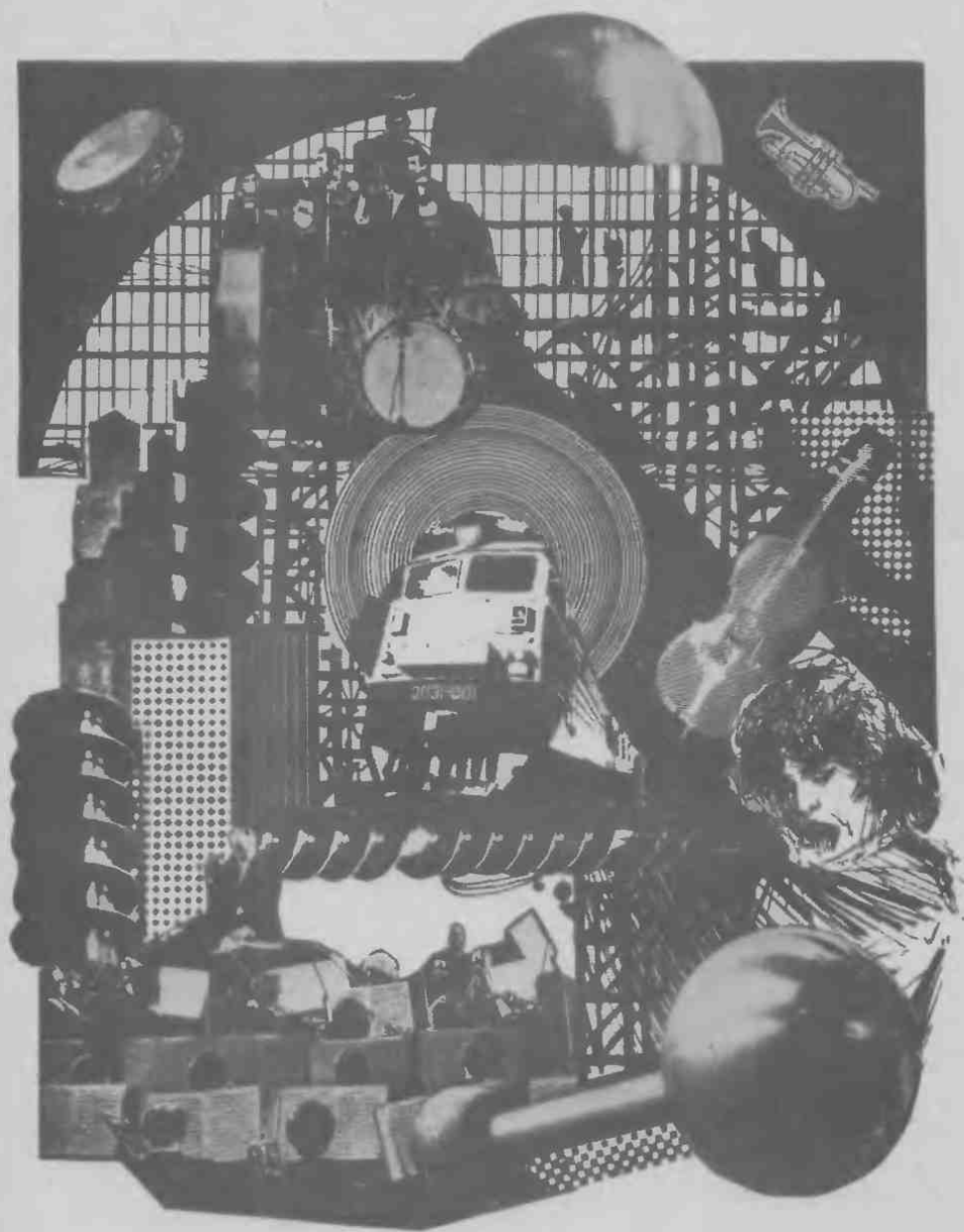
«Стоп! — скажет читатель. — Вы, очевидно, решили пошутить? Ну да, это ведь фельетон...»

Нет, смотрите, кипа рецензий. Серьезные люди, музыкальные критики, а что пишут!

«Произведение отмечено оригинальностью и чувством протеста. Вначале пианист включил магнитофон, который стал издавать неопределенные звуки; затем нажал одновременно на пять кукол, которые записали «Мама!»; потом прочитал стихотворение, лишенное всякого смысла; ударил несколько раз шариком для пинг-понга; опять включил магнитофон, который стал издавать истерический женский смех; ударил двенадцать раз веслом в бубен; потом взял пилу и перепилил двухсантиметровую доску, зачитал один из разделов учебника о гармонии, одновременно барабана по роялю, при этом рояль чуть не рассыпался; прочитал медицинский отчет о водородной бомбе; воспроизвел грохот взрыва; назвал фамилии президента США и нескольких его министров и в заключение воспроизвел записанные на магнитофоне звуки льющейся воды и каких-то тресков. Триумф «совсем новой музыки» на фестивале «авангарда» Запада».

Композитор-авангардист Освальд Винер вспоминал о таком «концерте»: «Как только первый гость вошел в зал, мы начали проигрывать через усилитель магнитофонную запись нефтяного бура и делали это около сорока пяти минут. Это создало техническую атмосферу и стало нервировать вскоре наполнившийся зал. Ачи и Рюм открыли затем принесенные чемоданы и разломали топорами рояль... С одной бедной студенткой музыкальной школы в публике сделалась истерика, потому что она до сих пор не могла приобрести рояль. Это нас обрадовало».

Энтузиасты «авангардистской музыки» объявили шедевром «Неприятности» Эрика Сати — произведение, состоящее из 180 нот, повторенных 840 раз в течение восемнадцати с половиной часов. Его поочередно исполняли 12 пианистов, сменяясь каждые 20 минут. Организаторы концерта возвращали каждому зрителю, оставшемуся в зале еще на 20 минут, по пять центов. Как сообщили потом газеты, только один слушатель сумел досидеть в зале до конца концерта.



Авангардист Яннис Ксенакис предварил свой «концерт» в Париже плакатами: «Ваше искусство мертво — мы не будем есть труп». Искусство самого Ксенакиса воплотилось в... катание пустых бочек по полу. Не этот ли концерт пророчески отрецензировал полтора века назад в басне «Две бочки» И. А. Крылов?

Кто про свои дела кричит всем без умолку,
В том, верно, мало толку...

Но ведь кричат, и восторгаются, и хвалят...

Неужели об этом пишут всерьез? Увы! Вот разбор того, достаточно ли эмоционально скрипели пружины в «симфониетте» Тюдора, а вот — не слишком ли мажорно булькала вода в горле солиста...

Фестивали! Концерты! Списки имен, названия произведений! Но как бы выгоден ни был на первых порах скандал, сколько бы зевак-толсто-сумов ни привлек, шум не заменит музыки. Ибо для этого, по словам западногерманского композитора Вернера Эгка, заодно пришлось бы изменить и человеческое ухо.

Известный швейцарский дирижер Эрнест Ансерме выразил мнение многих, когда сказал: «Авангардисты думают, что идут вперед... На самом же деле они идут назад, и, пятясь задом, они скатились даже ниже той ступени, на которой стояла музыка на заре человеческой истории, когда звуки не имели еще музыкального значения для человеческого уха».

Нет, что бы с нами ни делали, мы не ляжем на симфонические рельсы, под солирующий тепловоз. Честное слово, лучше уж умереть за старика Бетховена или Глинку.



Я проги в оршес:
"Пейр Первои." Прешера
опера Андрес Петрова.
Разве можеш БЫТЬ
современная опера, да
еще историческая?
Андрес Б.

Когда, плеча невоплощенно,
себе эпоха ищет ритм,
пусть у плеча невосполненно
свеча раздумия горит.

Каким угодно тешься пиром,
лукавствуй, смейся и пляши,
но за своим столом — ты Пимен,
скрипящий перышком в тиши.

Евгений Евтушенко



«ГИМН РОССИИ» АНДРЕЯ ПЕТРОВА



Устарела ли опера? Я задал этот вопрос Андрею Петрову, когда замысел новой оперы «Петр Первый» был еще неотчетлив, но либретто уже писалось.

Андрей Петров был уже широко известен как автор популярных песен 60-х годов, композитор-симфонист, написавший серьезные и глубокие произведения, создатель музыки «Сотворения мира» и других балетов, творец оригинальной музыки ко многим драматическим спектаклям и кинофильмам. Но опер он еще не писал. . .

Так не устарела ли опера? Не стала ли «музейным жанром»? Ведь некоторые оперные театры действительно напоминают «музыкальные музеи». Там идут главным образом классические оперы, в традиционной постановке, на языке оригинала. Опера стала «спасаться» тем, что уходит от прежней пышной зрелищности в мир усложненных личных чувств. Отсюда — и очень камерный сюжет и небольшое число солистов. Как в опере Ф. Пуленка «Человеческий голос», где всего одна солистка. По телефону умоляет она своего возлюбленного не расставаться с ней, понимая, что все тщетно. Но это «опера для немногих».

Потеря публики губительна для любого вида театрального искусства. Опера не составляет исключения. Чайковский относился к опере как к одному из самых массовых и демократических музыкальных жанров.

Так не «умирает» ли опера?

Ответ: Я не считаю, что опера «умирает». Кое-кто думает, что мюзикл ее заменит. Мюзикл — это все же музыкально-драматическое представление. Опера — прежде всего музыкальное, в опере все выражается только через музыку.

И в наше время может существовать «народная опера», такая, как «Борис Годунов» Мусоргского, и «опера для немногих», такая, как «Человеческий голос». Представьте себе, что Травиата говорит по телефону

(а современные Травиаты очень любят говорить по телефону, только что не поют), — вот вам и «Человеческий голос». Если бы при этом современные оперы обладали еще и таким же мелодическим богатством, как у Верди, — было бы все в порядке. А разве нельзя представить себе «интеллектуальную оперу», на философские стихи, где важно услышать каждое слово?

Все зависит от того, что хочет сказать композитор своим современникам. Если он это знает, он найдет и героев и сюжет. А сам по себе жанр оперы не только не помешает, но и поможет ему. Потому что в опере сила музыки помножена на силу слова, на силу драматургии, на силу всей театральной выразительности, к которой относятся и игра солистов, и хор, и декоративное оформление. . .

Могут быть и героическая, и лирическая, и комическая оперы. Видам оперы «нести числа».

* * *

Да, опера способна на поразительные превращения.

Крупнейшей театральной сенсацией на Западе в начале 70-х годов стала «рок-опера» «Иисус Христос — суперзвезда». Ее написали два совсем молодых человека — композитор Эндрю Ллойд Уэббер и поэт Тим Райс.

По существу либретто оперы — это евангельский миф о последних днях Христа. Но ведь евангелие в капиталистических странах читают в школах, в церквях, по радио. Так чем же объяснить феноменальный успех?

Дело в том, что музыка, умело использующая все популярные среди молодежи жанры — от элегических оперных арий до песен в стиле «рок», — приблизила евангельские «страсти» к искушениям и чаяниям бунтующей молодежи Запады. И музыка, необычная и впечатляющая, вдохнула новую жизнь в евангельские мифы. Создатели «рок-оперы» по существу соединили, казалось бы, несоединимое: старый жанр оперы — со звуками современного капиталистического города, резкими, кричащими, судорожно-пульсирующими. Арии Христа напоминали по мелодике и интонациям Чайковского или Грига. Иуда, указывая на Христа: «Это человек, всего лишь человек, это не царь иудейский. . .» — пел, как модная «поп-звезда». В ариях Марии Магдалины слышались интонации блюзов. Хор в «народных» сценах чем-то напоминал хор в операх Верди, но музыка при этом была «посажена» на железные ритмы электрогитар и ударных. . .

Создатели «Иисуса Христа — суперзвезды» утверждали, что они «революционизировали оперу». Как раз то, что шокировало уважаемых буржуазных критиков — джазовые партии первосвященников или чарльстонная сцена с Иродом, — привело в восторг молодых зрителей.

Но невольно «рок-опера» возрождала и угасший интерес молодежи к моральному учению Христа. Тем более, что музыка сделала Христа как

бы «своим парнем». Недаром Ватикан, вопреки всем опасениям, благословил успех этой «рок-оперы» и передал ее запись по ватиканскому радио.

«Иисус Христос — суперзвезда» породил целую плеяду «рок-опер», не достигших, однако, такой же «супернеобычности» в музыке, как первое творение Э. Л. Уэббера и Т. Райса.

* * *

Вернемся, однако, к разговору с Андреем Петровым, который происходил в 1972 году.

— Итак, у меня и у моих товарищей по балету «Сотворение мира» Натальи Касаткиной и Владимира Василёва вскоре после премьеры балета возник замысел современной оперы. Начались раздумья о сюжете и герое. И пришла мысль о Петре Первом.

Для меня Петр прежде всего пушкинский «Медный всадник». Когда я писал музыку к спектаклю «Болдинская осень», меня заинтересовал пристальный интерес Пушкина к Петру. Зрелый, мудрый Пушкин так углубленно занимается именно Петром. Почему? В пушкинской «Истории Петра» есть замечательные строки: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у нетерпеливого, самовластного помещика». Да, Петр был и необыкновенно яркой личностью, и великим реформатором, по-человечески он сложен и противоречив. В деяниях его и характере есть тот «контрапункт», который «делает» оперного героя.

Как ни странно, нет ни одной русской оперы, в которой главным героем был бы Петр.

Литература о Петре огромна. Кроме «Медного всадника» с Петром связаны пушкинские «Полтава» и «Арап Петра Великого». Наш великий поэт собирал материал и для «Истории Петра». О Петре писали русские писатели и поэты от Ломоносова до Мережковского: Радищев, Белинский, Герцен, Огарев, Чернышевский, Добролюбов. Вольтер написал «Историю Российской империи при Петре Великом». У Льва Толстого есть такая запись: «Петр, т. е. время Петра, сделало великое и необходимое дело... сила и истина были на стороне преобразователей, а защитники старины были пена-мираж».

Вот в этом все дело: Петр остается «живой фигурой», потому что олицетворял собой силу исторического прогресса, хотя и не останавливался, говоря словами В. И. Ленина, «перед варварскими средствами борьбы против варварства».

Образ Петра остался не только в книгах, но и в живописи и в русской скульптуре. О нем написаны пьесы и поставлены спектакли и фильмы.

А вот в музыке...

Самое любопытное — русским царем интересовались зарубежные композиторы: Гретри, Мейербер, Адан, Доницетти, Лорцинг. Если бы не комическая (?) опера Лорцинга «Царь-плотник», поставленная еще в 1837 году, этого композитора совсем бы забыли. Но они, творцы этих опер, мало знали о Петре, он был для них экзотическим персонажем истории — и только.

В. Щербачев написал оперетту «Табачный капитан», ее недавно экранизировали, там тоже появляется Петр.

Видите, даже оперетта есть, а оперы нет. Это вдохновило нас на новые поиски. Кроме того, я почувствовал настоятельную потребность сделать музыкальное произведение, которое отличалось бы истинно русским, подлинно национальным, героико-патриотическим характером, но сделать это современными средствами. А что касается сюжета и героя, то эпоха Петра, трагические ее противоречия, бурная многосложная натура самого царя дают богатые возможности.

Вопрос. Не все поймут, что опера о Петре может быть современной. Под современностью нередко понимается только сегодняшний день, а вчерашний — уже прошлое, тем более петровская старина.

Ответ. Есть люди и события, всегда современные: Ленин, Октябрь, блокадные зимы Ленинграда, Юрий Гагарин... Но даже далекие от нас исторические лица и эпохи становятся, попадая в фокус общественных интересов, большими современниками, чем иные наши ровесники! Современность не надо путать со злободневностью. По-моему, современно все, что волнует меня, моих современников, мой народ и общество. Но, чтобы не быть архаичным, искусство должно применять современные способы выражения и трактовки, говорить на современном музыкальном языке.

Вопрос. Современный музыкальный язык? Если оставить в стороне новейшие средства выразительности...

Петров (*перебивает*). Почему их нужно оставлять в стороне? Их-то как раз и нужно использовать. Хочется написать действительно новую оперу, со стремительным, непривычным для оперы динамичным действием, с включением в текст исторических документов — указов, писем и воззваний Петра.

Вопрос. И все это будет петься?

Ответ. Это меня не смущает. Петр для нас фигура во многом легендарная. Слишком велика «дистанция времени», да и литература — от Пушкина до Тынянова и Алексея Толстого — сделала все, чтобы мы воспринимали Петра как легенду. А легендарные герои имеют право петь. Смущает другое: неизбежная театральность костюмов и декораций — все эти мундиры, парики, воинские регалии... Но, может быть, это тоже обратится в достоинство спектакля: ведь видится опера — «суперколосс», с ярко-зрелищными массовыми сценами, с грандиозными хорами и военными оркестрами на сцене. Представьте себе пять флейтистов и двадцать

барабанщиков, исполняющих подлинный петровский марш. А после этого пойдет монолог Петра, с его тяжкими раздумьями о бремени власти, монолог, построенный на современной, напряженно эмоциональной музыкальной основе. Но... об опере говорить рано. Я решил начать с вокально-симфонических фресок.

Вот такой разговор состоялся у нас с Андреем Павловичем Петровым, когда композитор решил на сорок втором году жизни обратиться к такому «устарелому» жанру, как опера.

* * *

23 апреля 1973 года в Большом зале Ленинградской филармонии впервые прозвучали вокально-симфонические фрески Андрея Петрова для солистов, хора и оркестра «Петр Первый» (на текст Натальи Касаткиной и Владимира Василёва). В те дни Андрей Петров, выступая по телевидению, уверенно сказал: «Будем работать над оперой».

* * *

В тихом доме в Репино создавалась будущая опера.

Возникло желание сделать ее «документальной». (Роль документа в искусстве наших дней очень велика, потому что за документом — правда и подлинность.) Но что значит документальность в опере? Либреттисты отыскивали яркие неповторимые свидетельства Петровской эпохи, перечитывали речи, указы, воззвания, письма Петра. Письма поражали своим сочным, образным языком. Письма, каждое само по себе, были произведениями искусства. А петровские воззвания! Какая мощь и какое красноречие! «Воины, пришел час, который должен решить судьбу Отечества. Вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, Петру врученное, за род свой, за Отечество... О Петре ведайте, что ему жизнь не дорога; жила бы только Россия, благочестие, слава и благосостояние ее...» «Битва со шведами» откроется этим воззванием.

Характер Петра диктовал «строение» будущей оперы. Вот он малодушно бежит из села Преображенского, узнав, что стрельцы по наущению Софьи идут, чтобы убить его. И вот, заняв трон, беспощадно расправляется со своими врагами. Вот веселится, разгульно, буйно, на «всешутейшем соборе». И вот славно и ловко работает корабельным плотником на верфи в Амстердаме. Вот лукав и нежен с захваченной в плен портомоей Мартой, которую сделает царицей Екатериной I. И вот «могуч и радостен как бой» в торжественном финале оперы. Становление характера Петра, контрасты его жизни двигали действие будущей оперы.

Она строилась из музыкальных картин, фресок, и центром каждой стал Петр (даже если его нет на сцене).

... Либретто оперы разрасталось. Сначала это было сочинение на три вечера. Затем ненужное отсекалось. Решено было ограничить оперу жизнью молодого Петра, завершить ее началом строительства Петербурга.

Это был дерзновенный, полный успехов и неудач период в истории России и в жизни ее царя-реформатора.

... На рояле в домике в Репино лежали груды книг: «Древнерусское певческое искусство», «Исторические песни XVIII века», сборники знаменитых распевов. В музыкальной культуре Петровской поры сталкивались эти старинные церковные напевы, которые записывались крюками, линиями и точками (тогда еще не было нотных знаков), и танцы петровских ассамблей, лихие солдатские марши, народные песни-плачи, петровские «канти» на иноземный манер, и среди них один особенный, сочиненный будто самим Петром:

Как во городе, во Санкт-Питере,
Как на матушке, на Неве-реке,
На Васильевском славном острове,
Как на пристае корабельные.

Допетровская Русь уходила в прошлое под мрачные, тоскливые, полные проклятий «царю-антихристу» стенания.

Победоносная Россия Петра встретила XVIII век громкими фанфарами и ликующими кликами: «Виват!»

... Петров дышал «музыкальным воздухом» Петровской эпохи, своеобразием ее мелодий и ритмов, и творчески воплощал их в современные оркестровые звучания, вокальные партии, хоры.

Ему работалось легко и увлеченно.

Вокальные партии будут просты и мелодичны, но оркестр — сложный, полифонический. И особое значение приобретет в опере хор — «глас народа». Современность формы скажется и в том, что в опере не будет длинных арий, не будет неподвижных сцен, все должно быть динамично, музыка должна дополняться выразительной актерской игрой и непрерывным действием.

Знаменные распевы помогли рождению хора староверского племени: «Как на нас господь поразгневался...» Мелодическая верность Петровскому времени была в песнях «всешутейшего собора», голландцев на набережной Амстердама. И триумфально отозвались медные инструменты словам знаменитого петровского воззвания.

И вот опера завершена. Начались репетиции в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени Кирова.

* * *

Вели репетиции режиссеры-постановщики Наталья Касаткина и Владимир Василёв.

Оркестру, хору, солистам музыка нравилась. Некоторые даже удивлялись: «Музыка современная, а петь легко...» Позднее дирижер Юрий Темирканов скажет, что опера Андрея Петрова привлекла его «богатством и красочностью мелодического материала вокальных партий, мощью



и силой хоровых звучаний... Да, «Петр Первый» — народная опера, поэтому столь важную роль играет в ней хор — народ, петровское войско, Русь, пробудившаяся к новым свершениям. Десять фресок оперы создают монументальное оперное произведение...»

Но тогда они еще должны были ожить и зазвучать, эти десять фресок, так, как представлялось творцам оперы.

Постановщики вели борьбу с оперными «штампами». Они заставляли певцов, привыкших к застывшим позам, двигаться, играть, жить жизнью своих героев, как это делают драматические актеры.

Владимир Морозов, репетировавший Петра и внешне удивительно с ним схожий, уже являлся на репетиции... с полотенцем, принося с собой запасные рубашки. Постановщики репетировали с ним так, что пот катил с певца градом. «Ничего, — говорили ему, — темперамент у Петра был яростный, если он бегал так бегал, плясал так плясал, дрался так дрался».

— Пойте свободно, — снова и снова звучала команда режиссеров. — Не смотрите в привычной оцепенелости на дирижера.

Всех заражала атмосфера новаторского спектакля, воцарившаяся с началом работы над «Петром».

Художник Иосиф Сумбаташвили сделал 13 макетов декоративного оформления. Композитор и постановщики остановились на 11-м... Уходящая ввысь наклонная конструкция: то ли лестница, то ли усеченная пи-

рамида. Золотисто-желтый цвет ее «ступеней» (или «стропил») вызвал образ стройки: то ли «лесá», которые воздвиг Петр, преобразуя Русь, то ли верфь, с которой, по словам Пушкина, «Россия вошла в Европу как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек...» Эта остроумная конструкция позволяла быстро менять место действия: появились монастырские своды — и это Троицкий монастырь; выдвинулись, высветились гигантские винные бочки — и это «всешутейший собор»; опустились гигантские паруса — и это корабль в Амстердаме; раскинулась палатка — и мы в лагере русских войск, у походной палатки Петра, в канун решающей битвы со шведами...

Уже рабочие Балтийского завода делали металлический «скелет» под декоративную конструкцию, предложенную художником.

Шились костюмы петровского войска...

Уже печатался буклет, посвященный новой опере, с гравюрами Петровской поры и пышной цитатой из Ломоносова: «Везде Петра Великого вижу в поте, в пыли, в дыму, в пламени — и не могу сам себя уверить, что один везде Петр, но многие, и не краткая жизнь, но лет тысяча». Здесь же были краткие интервью с творцами оперы и аннотация на английском языке: «Петр Первый — первая опера Петрова и первая оперная постановка известных балетмейстеров Касаткиной и Василёва».

* * *

14 июня 1975 года была назначена премьера.

Уже начало оперы поразило: где-то в вышине высветилось иконописное лицо Анастасии, невесты солдата Тихона. Горестно звучала ее песня — жалоба и мольба:

Чудная мати-земля,
Земля всевоспетая,
Утоли тоску неизбывную...

Старая Русь страшится Петра, с Петром связаны перемены. Тяжело дышит, зловеще качается хор, и в музыке слышны мрачные, «темные», полные отчаяния и предрекающие беды созвучия.

И, по контрасту, 2-я фреска «Петр в Преображенском». Маршируют солдаты. А сам Петр — босиком, в одних портах, как работник на верфях. Сцена залита светом, и музыка светла и задорна, пока не является Тихон с известием, что идут стрельцы по наущению Софьи убивать Петра...

Так, от фрески к фреске, представляли в музыке и в действии разные «лики Петра»: решительный и беспощадный в «Восшествии на престол»; удалой, хмельной — и внезапно ужаснувшийся разгулу во «Всешутейшем соборе»; простой, скромный и трудолюбивый в «Голландии»; жестокий и разгневанный в «Келье Софьи»; грозный и неумолимый в «Снятии колоколов»; торжественно-победоносный в последней фреске «Битва со шведами». Эти «лики» нашли свое отражение и в ариях Петра.

Музыка передавала дерзновенность и порыв Меншикова, печаль и хрупкость Анастасии, живость, лукавство и властность Екатерины... Мощно прозвучали солдатские марши, «соленая» солдатская песня «Как Карла в Москву собрался», победные канты-«виваты». И тут же — шутившая песенка по-французски сподвижника Петра Лефорта, чинная песня по-голландски жителей Амстердама, немецкая песенка портомой Марты...

Особым драматизмом была отмечена сцена «Келья Софьи», столкновение не на жизнь, а на смерть Петра и Софьи, из которого Петр вышел победителем. Еще когда репетировалась эта сцена, Юрий Темирканов признавался: «... у меня руки дрожат, мурашки по коже, не могу дирижировать, останавливаю оркестр...» Эту дрожь, ужас и восхищение теперь, на премьере, испытали и слушатели.

И вместе с Петром торжествовали в финале: «Историю Руси отसेле обновим и первый камень здесь заложим под Петербург! Свершилось!» Финал прозвучал как подлинный «Гимн России, народу и войску русскому».

* * *

Полчаса продолжались овации после премьеры. Море цветов было на сцене. Преобладали красные гвоздики и розы. Их яркий, праздничный цвет был созвучен только что отгремевшим фанфарам победы.

Критики писали: создана выдающаяся опера, сочетающая национальную монументальность, эпичность, патриотическую масштабность с лирической проникновенностью и яркими драматическими характерами.

Родилась современная, хотя и историческая опера.

В 1976 году создателям оперы — и первому среди них Андрею Петрову — была присуждена Государственная премия СССР.



А ПЕСНЯ НЕ КОНЧАЕТСЯ...

Первый авторский концерт Андрея Петрова состоялся в апреле 1965 года. Тогда вся страна пела песни Петрова. Их подхватывали на майских демонстрациях и фестивалях молодежи, их напевали на семейных вечеринках, насвистывали на улицах... Герой Петрова — молодой, веселый, жизнерадостный романтик, человек действия, гражданин своей страны — был созвучен людям 60-х годов. Их дела, мысли, мечты нашли яркое музыкальное воплощение в неповторимых, таких «петровских» по мелодическому богатству песнях.

Помните сердечного, озорного юношу: «А я иду, шагаю по Москве»? Или песню суровых, сдержанных героев фильма «Путь к причалу», настоящих мужчин и настоящих друзей: «Друг всегда уступить готов место в шляпке и круг»? Помните «Голубые города»?

Есть у нас один секрет:
На двоих нам сорок лет,
Как говорят, все впереди...

Впереди были иные песни — песни-раздумья, песни — философские баллады, такие, как «Земля людей» или «А люди уходят в море...»

А потом впереди были и иные жанры: симфонические поэмы, балеты «Берег надежды» и «Сотворение мира», опера «Петр Первый»...

Казалось, далеко за эти годы ушел Андрей Петров от себя тогдашнего. Было время, ему казалось, что с песней он расстался навсегда...

Одна из первых песен Петрова называлась «Когда песня не кончается». Она и в самом деле не кончается. Правда, теперь уже не скажешь: «На двоих нам сорок лет». Но песни Андрея Петрова, зрелого композитора, столь же молоды, жизнерадостны, добры, столь же щедры и изобретательны мелодически, как в дни его молодости.

«Песня о материнской любви», «Зов синевы» и другие песни из советско-американского фильма «Сирия птица» вновь подтвердили его популярность.

А потом сошли с экрана и стали любимыми проникнутые русской напевностью песни из фильмов «Белый Бим Черное ухо» и «Служебный роман».

Время может звучать «во весь голос» — в симфониях и операх, — а может завести с нами негромкий, сердечный разговор — в песнях, которым тоже иногда предстоит долгая жизнь. Как песням Андрея Петрова.

ПОСЛЕДНИЕ СТРАНИЦЫ

Ну вот, вы дошли до последних страниц этой книги. Быть может, она пробудит в вас желание больше слушать музыку и обратиться к другим книгам о музыке и музыкантах?

Таких книг немало. Среди лучших — книги о музыке для юношества Д. Б. Кабалевского.

«В каждом — частица Бетховена», — уверенно утверждает композитор Дмитрий Борисович Кабалевский, замечательный пропагандист и популяризатор музыки. Каждый «сможет ощутить в себе частичку Бетховена, если будет вместе с исполнителем жить одной жизнью с этой великой музыкой. И, быть может, одно из самых чудесных свойств музыки, как и всякого искусства, состоит в том, что, чем больше душевных сил мы ей отдаем, тем больше новых сил в ней черпаем. . .

Композитор, чтобы хорошо сочинять, должен учиться.

Исполнитель, чтобы хорошо исполнять, тоже должен учиться.

И слушатель, чтобы быть хорошим слушателем, тоже должен учиться. . .»

Слушать Чайковского кое-как, как фокстрот, нельзя. Из этого ничего не выйдет. Это все равно, что читать «Преступление и наказание» Достоевского с той же рассеянной ленцой, с какой мы пробегаем глазами «Происшествия» в «Вечернем Ленинграде».

А учиться быть слушателем можно, только слушая.

Тогда, спросите вы, зачем слова и книги? Разве можно «пересказать» музыку словами?

Помните: «музыка начинается там, где кончаются слова».

Это не совсем верно. Слова и музыка подчас «начинаются» вместе. Слова, как и музыка, «сделали» многие песни, оперы, вокально-симфонические произведения. Словами действительно невозможно «пересказать» музыку, но они могут «настроить», по выражению известного музыкального педагога К. П. Португалова, на ее восприятие.

Глухота к музыке, как и любовь к ней, зарождается в отрочестве. Не слушая, не узнаешь и не полюбишь настоящей, хорошей музыки. Но, чтобы начать слушать, иногда необходим какой-то толчок: рассказ из жизни композитора, история замечательной оперы, впечатление другого человека. . .

Это и побудило автора взяться за эту «пеструю книгу о музыке».

Нам посчастливилось: мы живем не только в век атома и космоса, мы живем в век музыки. «Слишком много хорошей музыки!» Так нужно ли замыкаться только в том «малом музыкальном мире», который отвечает мимолетному желанию потанцевать и развлечься, забывая о «Большом Мире Музыки»? А в Большом Мире — «Страсти по Матфею» Баха

и «Американец в Париже» Гершвина, Фигаро, Фиделио и Евгений Онегин, «Вальс-фантазия» Глинки, «Танец маленьких лебедей» Чайковского, «Пляска смерти» Сен-Санса. В этом Большом Мире — не только прошлое, но и настоящее, и новое.

Важно «открыть слух» всему хорошему, а не «настраивать» его на одну узкую частоту.

... Несколько лет назад в Москве проходила конференция Международного общества по музыкальному воспитанию. Всеобщий шум в зале вызвало мнение одного американского педагога, что молодежь отрицает любую музыку, кроме музыки в стиле «рок». Грядет «революция рока»: «Бах, Бетховен, Моцарт, потеснитесь, дайте место року».

Музыка в стиле «рок» действительно стала заметным явлением в музыкальной жизни некоторых стран Запада в конце 60-х — начале 70-х годов. О ней вы можете прочесть интересную книгу Олега Феофанова «Музыка бунта». Но «революция рока» так и не произошла. Рок-н-ролл «Бетховен, посторонись» так и остался историческим, музыкальным курьезом.

Гиганты Бах, Бетховен, Моцарт по-прежнему с нами на главной дорожке жизни.

«...Только музыка, — сказал Карл Маркс, — пробуждает музыкальное чувство человека, для немusикального уха самая прекрасная музыка лишена смысла...»

Не ограничивайте себя немногим. И вам может открыться в мире музыки все.

... Где-то уже напечатаны новые социологические анкеты, и, возможно, в них снова повторяется вопрос: «Есть ли у вас любимые композиторы?». В графе, где должен быть ответ, пока пусто.

Что вы ответите завтра?



СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	
лауреата Государственных премий, народного артиста РСФСР А. П. Петрова	3
Глава первая	
КТО ТАКИЕ «ЛЮБИМЫЕ» И КТО ТАКИЕ «ДРУГИЕ»	5
Проверьте себя. Какие бывают слушатели	9
Личное впечатление. Брно. Мотоциклы у собора	12
Глава вторая	
«ТОЛЬКО ОДИН БАХ»	15
Веселый Бах	25
Короткая история. Как Вивальди чуть не стал Бахом	26
Глава третья	
ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР ГЕНДЕЛЯ	31
Глава четвертая	
ДОБРЫЙ МАСТЕР ГАЙДН	39
Интересная гипотеза. От Генделя — к Гайдну, от Гайдна — к... Радищеву?	47
Глава пятая	
«ТЫ, МОЦАРТ, БОГ...»	51
Обвиняется Сальери	64
Реабилитация Сальери?	65
Глава шестая	
СВЕТ БЕТХОВЕНА	69
Девятая симфония, «заводной апельсин» и некто по имени Алекс	82
Глава седьмая	
ИЮЛЬСКИЕ ДНИ БЕРЛИОЗА	89
Гюго, Делакруа, Берлиоз	98
Глава восьмая	
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИСТОРИЯ ЛИСТА	101
Глава девятая	
ГЛИНКА: «ВСЕ В ЖИЗНИ КОНТРАПУНКТ»	111
Читая Чайковского...	122
Глава десятая	
СОРОК ЧЕТЫРЕ ДНЯ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»	127
Последние письма Чайковского	134
Короткая история. «Абсолютный шедевр»	136
Маленький фельетон. «В дело замешан Бизе»	138
Музыкальные параллели. Как играют музыку	140
Сколько лет опере?	141
	223

Глава одиннадцатая ЛУЧШАЯ ВЕСНА ГРИГА	145
Личное впечатление. «Цветы для Нины»	154
Глава двенадцатая «СОВРЕМЕННИК БУДУЩЕГО» МАЛЕР	159
«Для слуха» или «для ног». «Танцующие классики»	168
Глава тринадцатая «ЗНАМЕНИТЫЙ МИСТЕР ГЕРШВИН»	173
Музыка лечит	186
Глава четырнадцатая ЛЕГЕНДАРНАЯ СЕДЬМАЯ ШОСТАКОВИЧА	191
Музыкальные прогнозы. «Ухо становится органом зрения»	201
Музыка и ЭВМ	202
«Могут ли иссякнуть мелодии?»	204
Маленький фельетон. «Симфонические рельсы, или Веслом в бубен»	205
Глава пятнадцатая «ГИМН РОССИИ» АНДРЕЯ ПЕТРОВА	211
А песня не кончается.	220
ПОСЛЕДНИЕ СТРАНИЦЫ	221



Для среднего и старшего возраста

Мархасёв Лев Соломонович
ЛЮБИМЫЕ И ДРУГИЕ

Ответственный редактор О. В. Москалева. Художественный редактор А. В. Карпов.
Технический редактор Т. С. Тихомирова. Корректоры К. Д. Немковская и Л. Л. Бубнова.

ИБ 2197

Сдано в набор 1/XI 1977 г. Подписано в печати 27/IV 1978 г. Формат 70×90^{1/16}. Бумага офсетная № 2. Шрифт литературный. Печать офсетная. Печ. л. 14. Усл. печ. л. 16,38. Уч.-изд. л. 13,43. Тираж 100 000 экз. М-26217. Заказ № 448. Цена 70 коп. Ленинградское отделение ордена Трудового Красного Знамени издательства «Детская литература». Ленинград, 192187, наб. Кутузова, 6. Фабрика «Детская книга» № 2 Росглавополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 193036, 2-я Советская, 7.



y con sus falsas de 2^a 4^a y 6^a La 5^a Je pitar mual en 6^a.



70 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»



ЛЮБИМЫЕ И ДРУГИЕ

Л. МАРХАСЁВ



КНИЖНАЯ
ИЛЛЮСТРАЦИЯ
СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

МУЗЕЙ ДЕТСКИХ КНИГ DJVU/PDF

SHEVA.SPB.RU/BIB