

Л. ТАРАСОВ ВОЛШЕБСТВО ОПЕРЫ

В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

Л. ТАРАСОВ



ВОЛШЕБСТВО ОПЕРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“



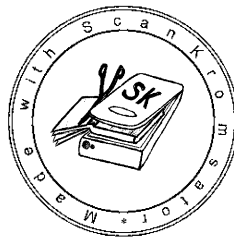
В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

Л. ТАРАСОВ

ВОЛШЕБСТВО ОПЕРЫ

О Ч Е Р К И

ЛЕНИНГРАД «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1979



Scan AAW

ОФОРМЛЕНИЕ А. ХАРШАКА

Тарасов Л. М.

Т19 Волшебство оперы. Очерки. Оформление А. Харшака. Л., «Дет. лит.», 1979.— 192 с., ил.

В пер.: 80 коп.

Очерки посвящены наиболее интересным событиям в истории создания и развития оперы и должны помочь читателям разобраться в эстетических особенностях одного из крупнейших музыкальных жанров.

792

Т $\frac{70803-167}{M101(03)79}$ 374—79



ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ!..

*Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвизвись, занавес шумит.*

А. С. Пушкин

Вероятно, у каждого из вас, юные любители музыки, где-то в глубине души сохраняются воспоминания о первом посещении оперного театра. Особенно если вам посчастливилось побывать в Большом театре в Москве. Никогда не забыть чувства праздничности, окрыленности, которое охватило тебя, когда ты подходил к величественному зданию с белыми колоннами, — ты шел на свидание с чудом!..

Огромный, весь в золоте и красном бархате, зрительный зал ярко освещен. Музыканты в оркестре — в черных парадных фраках — настраивают инструменты. В нестройный шум то и дело врываются острые звуки флейты; слышатся обрывки мелодий, извлекаемых скрипкой; торжественно гудит барабан, радостно заливаются трубы. Сцену закрывает таинственный занавес из расшитой золотыми узорами парчи.

Но вот огни меркнут. Зал погружается в темноту. Дирижер взмахнул магической палочкой — оркестр начал увертюру. Звуки различных инструментов слились в удивительную по красоте музыкальную картину.

Медленно раздвигается занавес. И вот мы с вами уже на площади испанского города Севильи. Идет опера Бизе «Кармен». На сцене все кипит, как во время карнавала. Мелькают разноцветные платья работниц табачной фабрики, красочные мундиры военных, веселые курточки детворы. И все озарено ярким испанским солнцем.

Кармен, едва появившись на сцене, сразу же приковала к себе внимание всех. В длинном кружевном платье, с красной розой в отливающих синевой волосах, стройная и ловкая, она похожа на добрую фею. Ее голос, мягкий, теплый, словно бархатный, кажется ожившей музыкой.

Впечатление незабываемое!

В оперном театре всегда попадаешь в сказку — будь это царство веселых берендеев или дно морское, где мы оказываемся вместе с гусяром Садко, подземелье египетского фараона, где ожидают смерти мужественный Радамес и прекрасная Аида, или цветистая и разудалая ярмарка в украинском селе Сорочинцы, где происходят самые невероятные события.

Как можно не любить оперу!

В ней все искусства — музыка, пение, поэзия, живопись, скульптура, танцы, пантомима, мастерство актера и режиссера — слиты воедино. И все одухотворено великолепными мелодиями. Впечатление от оперы ни с чем не сравнимо!

В опере, по словам Чернышевского, этой «полнейшей форме музыки как искусства», все выразительные возможности музыки, дополненной другими искусствами, проявляются в полной мере. Это очень сложная форма искусства — и в то же время наиболее доступная всем, потому что в оперном спектакле музыка становится «зримой».

«Считаю оперу самой подходящей формой общения с народом», — утверждал великий чешский композитор Антонин Дворжак.

Подобные же мысли высказывали многие выдающиеся музыканты. Оперы, написанные ими, пережили века и будут еще долго жить на сцене музыкальных театров, собирая каждый раз полные залы слушателей. В оперу сейчас достать билет так же трудно, как и сто лет назад. Пожалуй, еще труднее!

Опера покорила своим волшебством, даже если она вовсе не сказочная. И ощущение волшебства возникает не только на спектакле «Руслан и Людмила» Глинки или «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. Ожившей сказкой представляются нам и такие «бытовые» оперы, как «Хованщина» Мусоргского или «Царская невеста» Римского-Корсакова. Это ощущение волшебства не покидает нас и на представлении оперы «Севильский цирюльник» Россини — оперы комедийной, искрящейся юмором, — и на трагедии из жизни бродячих итальянских актеров — опере «Паяцы» Леонкавалло. Есть оперы камерные, интимные — вспомните лирические сцены Чайковского, навеянные романом в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Существуют оперы-эпопеи, народные драмы — такие, как «Борис Годунов» Мусоргского или «Война и мир» Прокофьева. В них средствами музыки выражены глубокие философские мысли — о цели и назначении жизни, о подвиге, о всепокоряющей силе любви.

Такие оперы не могут не нравиться даже самым закоренелым скептикам, не признающим пения на сцене. Когда в Милане гастролировал Большой театр Союза ССР и показывал оперу «Война и мир», знаменитый итальянский поэт Сальваторе Квазимодо сказал:

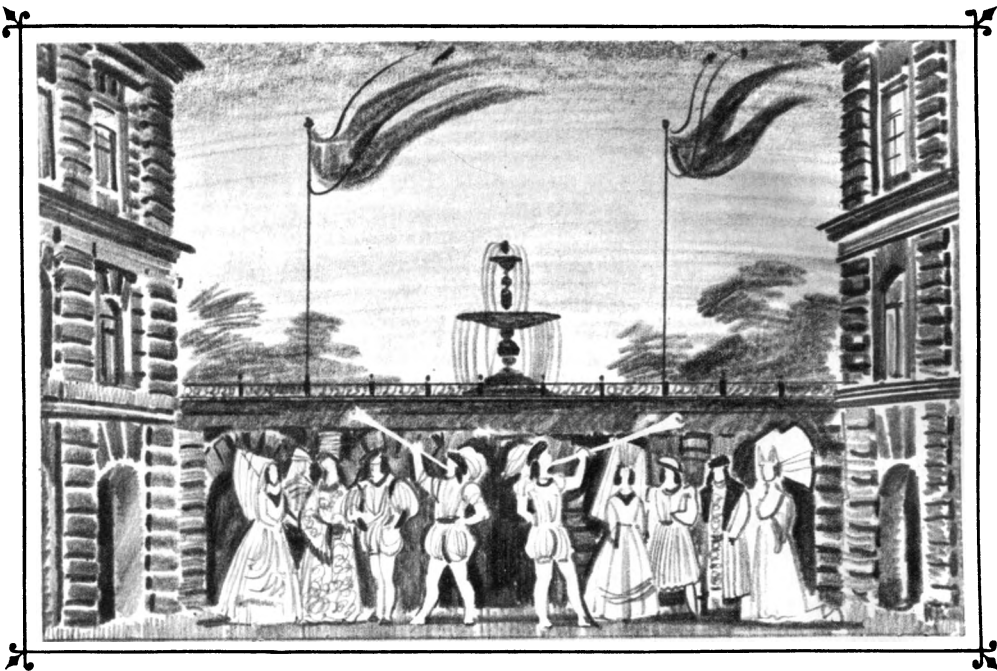
«Раньше я считал оперу блестящей мертвечиной, теперь я убедился, что искусство это — самое живое из живых».

Своей любовью к оперному искусству автор хочет поделиться с вами, наши юные читатели! Вот почему и написана эта книга.

Конечно, автор не смог рассказать обо всех операх, существующих на свете, даже самых замечательных. В каждой стране есть свои великие композиторы. Они оставили нам шедевры оперного искусства. Их любят люди не только той национальности, к какой принадлежал музыкант, а все человечество! Взгляните на афишу любого музыкального театра — и вы обнаружите имена композиторов со всего света. Наши отечественные оперы включены в репертуар таких всемирно известных театров, как «Ла Скала» в Италии, «Гранд-Оперá» во Франции, «Метрополитен» в Соединенных Штатах.

В книге, которую вы держите в руках, говорится только о некоторых композиторах-классиках. Хотя о музыке, об оперных спектаклях можно рассказывать бесконечно много. В каждой главе воссоздаются история написания и события, связанные с самыми первыми постановками одной-двух, иногда — трех опер, принадлежащих Монтеверди, Моцарту, Глинке, Верди, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Чайковскому. Советские композиторы-классики представлены именами Прокофьева и Кабалевского. Отдельная глава посвящена самому великому оперному певцу и артисту Федору Ивановичу Шаляпину.

Итак, в путь — в волшебную страну, именуемую оперой!



Глава 1 «ЭВРИДИКА» И ЕЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОТОМКИ

Поэты

*Нам говорят, что музыкой Орфей
Деревья, скалы, реки чаровал.*

*Все, что бесчувственно, сурово, бурно,—
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает.*

В. Шекспир

С утра Флоренция, разбуженная ликующими звуками серебряных труб, жила ожиданием необычного. Один из самых красивых городов Италии сегодня был особенно наряжен. Дома под красными черепичными крышами пестрели коврами и гирляндами цветов. Вода реки-красавицы Арно сверкала веселыми искрами.

Герольды громогласно оповещали жителей достославного города, что сегодня, 6 октября 1600 года, будет заключен брачный союз племянницы герцога Тосканского Марии Медичи с французским королем Генрихом IV — рыцарем, наделенным многими доблестями, и любезным покровителем муз!

Вся Флоренция высыпала на улицы. Среди пестрых плащей и ярких шелковых платьев горожан мелькали экзотические одеяния заморских гостей. Столы, расставленные на площадях, ломились от яств.

Праздниками флорентинцев удивить было трудно. Без ярмарки в столице Тосканы не обходилось ни одно воскресенье. А карнавалы не уступали римским и венецианским — ни по богатству костюмов, ни по щедрости на выдумки и шутки.

Но сегодня к шествиям, танцам, песням и массе других удовольствий прибавится нечто иное. Во дворце Питти, резиденции герцогов Медичи, готовится спектакль, которого ждали с особым нетерпением. В парадной зале впервые будет представлено новое творение благородных синьоров поэта Оттавио Ринуччини и композитора Якопо Пери — сказание в музыке «Эвридика». Авторы его были участниками флорентинской камераты — Академии искусств и наук, созданной тосканскими вельможами Джованни Барди и Якопо Корси. Уже много лет в их палаццо собирались лучшие мыслители и художники Италии. В обставленных с утонченной роскошью гостиных («камератах» — по-итальянски «комнатках»), у потрескивающего камина дружески спорили обо всем на свете. Но особенно много внимания уделяли музыке. Члены камераты очень хотели снова «ввести в употребление столь прекрасную и высокочтимую древнюю музыку» — музыку римлян, живших на этой земле около двух тысяч лет назад.

В Италии в эпоху Возрождения все античное, существовавшее некогда в Древней Греции и Риме, считалось образцом, высоким примером для подражания. Художники и архитекторы воскрешали античность в своих работах. Повсюду идеи гуманистов, веривших в благородство человека, в силу его разума, одерживали верх. Однако музыка все еще находилась под влиянием церкви. И музыканты, члены флорентинской камераты, поставили своей целью возродить древнюю музыку. Они пробовали античную трагедию исполнять так, как это, по их мнению, делалось в столь отдаленные времена. Изучая старинные рукописи и трактаты, флорентинцы пришли к выводу, что прежде стихи в трагедиях не декламировали, а пели. Но пели по-особенному. Пение было похоже на обычную человеческую речь — мелодия помогала слову выразить чувство, и сама драма раскрывалась через музыку. «Певучим речитативом» назвал такое пение поэт эпохи Возрождения Анджелио Грилло.

Флорентинцы не только спорили и цитировали древних, но и сами сочиняли музыку в «новом стиле». В 1594 году Якопо Пери вместе с маэстро Джулио Каччини положили на музыку сказку Ринуччини «Даф-

на». Ее исполнили на одном из собраний камераты во дворце Корси. Сюжет повторял античный миф о дочери речного бога Пеней — нимфе Дафне. Спасаясь от преследования влюбленного в нее Аполлона, она умолила отца превратить ее в лавровое дерево. Бог поэзии объявил лавр растением богов и венком из его листьев украсил свою голову. Трогательное содержание сказки, необычная мелодика, помогавшая донести до слушателей слова — они не тонули в музыкальном сопровождении, — очень понравились слушателям. «Дафна» несколько раз повторялась на карнавалах Флоренции. Однако о достоинствах ее сейчас можно судить только по отзывам восхищенных зрителей того времени, так как партитура до нас не дошла. Сохранился лишь один отрывок из арии Аполлона.

И вот 6 октября 1600 года на суд просвещенных слушателей выносилось еще одно сочинение флорентинской камераты — «Эвридика» (ее ноты сохранились и доступны для изучения).

Вся знать Флоренции и соседних итальянских городов-государств собралась во дворце Питти — в зале, украшенном живописными панно на сюжеты античных мифов. На праздник приехали послы из Персии, Перу, Китая, Индии. В центре зала возвышались кресла, предназначенные для герцога и новобрачных. На спинках кресел, обитых шелком, были вышиты красные лилии — геральдические цветы Флоренции.

Сцена отделена от зрителей мраморными ступеньками. Занавес отсутствовал, и оформление было на виду. Искусная кисть изобразила тенистую лавровую рощу и цветущий луг. Лепные листья на стенах сплетались с декоративной листвой на сцене.

Якопо Корси, руководивший представлением, занял место за клавишном, подал знак музыкантам. Раздались торжественные фанфары, и в зале появились новобрачные, сопровождаемые герцогом Тосканским. Спектакль начался.

На сцену вышел Пролог с античной маской в руках. Он олицетворял древнюю Трагедию. В звучных строфах, под аккомпанемент небольшого ансамбля, состоявшего всего из четырех музыкантов, Пролог сообщил содержание драмы и пожелал высоконареченным королю и герцогине долго супружеского счастья.

— В пьесе нет кровавых событий, нет жертв, — сообщал под музыку Пролог, — в ней будут представлены муки благородных душ.

Пьеса об Орфее была выбрана не случайно. Легендарный древнегреческий певец своим голосом творил чудеса, «чаровал» деревья, скалы, реки, даже диких зверей превращал в ручных животных. Так утверждало предание.

Пролог покинул сцену, и на залитый солнцем луг в легких туниках, с венками роз на голове выпорхнули нимфы; а вслед за ними выбежали изящно завитые пастушки. Они спели гимн в честь новобрачных, прося бога солнца Феба сиять ярче в столь торжественный день.

Появились герои спектакля. Эвридику пела прославленная в те времена Виттория Аркилеи. Ее называли второй Эвтерпой — самой музой пения. Своим гибким чарующим голосом она умела так украсить мелодию виртуозными трелями и настолько непринужденно держалась на сцене, что покоряла даже самых строгих ценителей искусства Мельпомены. А Якопо Пери, исполнявший роль Орфея, с лавровым венком и позолоченной лирой, казался ожившим полубогом. Его голос был поистине «небесным».

«Этот певец,— говорили его современники,— особенно велик в сценах, где нужно передать истинную печаль! Без слез его слушать, право, невозможно!..»

Якопо Пери был неподражаем в самой впечатляющей по музыке сцене спектакля — в подземном царстве, куда Орфей попал, чтобы вернуть на землю свою юную супругу, погибшую от укуса змеи.

Кроваво-красные полотнища на сцене изображали пламя. Отвесные скалы с дымящимися расщелинами, нарисованные на холсте, сменили цветущий луг. Орфей оказался у ворот ада. Певец с таким чувством зывал к владыке преисподней Плутону и его супруге Прозерпине, что боги наконец вяли его мольбам и — о чудо! — разрешили Эвридике вернуться к жизни.

Античная легенда об Орфее кончалась трагически. Певец нарушил запрет Плутона не оборачиваться и не смотреть на Эвридику, пока они не покинут Аид. Но Орфей обернулся у самого выхода — и навсегда потерял обожаемую подругу. Однако при тосканском дворе был праздник. Его нельзя омрачать. Миф пришлось подправить, и представление закончилось счастливым финалом: Эвридика вместе с ликующим Орфеем, счастливая, возвратилась в мир живых.

Замерли, растаяли последние звуки — завершился рассказ Орфея о победе над силами ада. Прозвучали финальные аккорды хора, прославлявшего молодую чету. Якопо Корси встал из-за клавиатура.

Все смотрели на короля. Тот медленно поднялся с кресла и несколько раз хлопнул в ладоши. Это означало успех! Зал разразился аплодисментами. Они слились с овацией людей, собравшихся на площади перед дворцом. Народ слушал музыку через открытые окна. Казалось, аплодировала вся Флоренция, вся Италия!..

Король обратился к Виттории Аркилеи:

— Я много слышал о вас, синьора, но никогда не имел счастья слушать вас. — Монарх многозначительно посмотрел на примадонну: — Вы достойны бессмертия, как ваша Эвридика!

В глазах надменной Марии Медичи, его новой супруги, появились недобрые огоньки.

— А вы,— продолжал король, посмотрев на синьора Пери,— вы, оказывается, протестант в музыке!..



Клаудио Монтеверди.
(1567—1643)

Портрет Б. Строщи(?)

— Осмелюсь напомнить вашему величеству, что и вы, сир, были вождем гугенотов в своей стране — тоже протестантом...

— О, это заблуждения молодости!.. — вздохнул Генрих IV и направился к выходу. Его сопровождала супруга — красавица с профилем античной камеи, капризная и властная.

Едва королевская чета и великий герцог Тосканский вышли, зал зашумел. Со всех сторон посыпались похвалы:

— Это невиданно! Новое слово в музыке! Музыкальная сцена заговорила наконец человеческим голосом!..

К группе членов камераты подошел пожилой человек, очень похожий на Генриха IV.

— Это заблуждения молодости, — прокрипел он, — но вы оскорбили ее величество...

— Подумайте, что вы говорите! — воскликнул синьор Корси.

— Да, да, вы оскорбили ее величество Музыку. Вы разрушили ее вековые устои...

— Мы пишем не по школярским правилам, а на основе истины, — вмешался маэстро Пери.

— Вот, вот, — продолжал пожилой синьор, — истина как раз в том, что музыка должна быть многоголосной — полифонической... Как принято всюду, особенно в храмах... Это музыка совершенная. Голоса в ней сплетены в контрапункте, и каждый несет свою тему...

— Но ведь это же полный хаос, смерть поэзии! — перебил синьор Корси. — Ни одного слова нельзя понять в этой сумятице звуков. Синьор бас где-то гуляет на первом этаже, сопрано быстрыми шажками бежит по самой верхней террасе, а господа альт и тенор запутались в лабиринте средних этажей... И разобрать решительно ничего невозможно — кто что поет... Древние греки считали, что мелодия должна следовать за текстом, подчиняться ему, выражать смысл слов... Почитайте беседы Платона... Иначе музыка уничтожит мысль и испортит стихи! Лишь слово придает мелодии смысл...

— А как же чувство? — парировал старик. — Чувство — душа музыки...

— Наша теория не изгоняет чувство, вовсе даже наоборот... Надеюсь, вы в этом убедились, когда слушали нашу божественную синьору Витторию?

— Что выходит из сердца, то и проникает в него, — улыбнулась Аркилеи.

К спору внимательно прислушивался человек лет тридцати, худощавый, с умным, пытливым взглядом и тонкими пальцами музыканта. Это был Клаудио Монтеверди, придворный маэстро музыки герцога Мантуанского, приехавший со своим синьором на торжество во Флоренцию. Просвещенные любители музыки знали молодого композитора как сочи-

нителя отличных мадригалов — вокальных поэм — на родном итальянском языке (а не на латыни — языке католической церкви). Но публике это имя ничего еще не говорило.

Монтеверди был восхищен «Эвридикой». Он и сам хотел покончить со «злоупотреблениями полифонистов», затемнявших смысл слов обилием накладывающихся друг на друга мелодий. Ему нравилось писать для одного солирующего голоса. Хотя от полифонии в музыкальной драме совсем отказываться не нужно. В полифоническом звучании есть свои достоинства... В чем-то прав едкий старик...

Размышления Монтеверди прервал Винченцо Гонзага, герцог Мантуи, плотный человек средних лет, с большими залысинами на голове и холеной бородкой:

— Что скажешь, маэстро? Не правда ли, моя племянница Мария Медичи родилась под счастливой звездой?

— Вы правы, ваше светлейшее величество, свадьба на славу, и особенно спектакль... Но я думаю, мы присутствовали еще на одном бракосочетании...

— Орфея и Эвридики?

— Нет, не только... В союз вступили музыка и театр... И от этого брака уже родилось нечто новое, что следует хорошо воспитать, бережно взрастить...

— О да! — воскликнул герцог Гонзага. — Мы создадим в Мантуе своего «Орфея» и утрем нос всем Медичи! И у нас актеры будут разговаривать музыкально... Дело за тобой, дорогой маэстро!

Они вышли на ночную улицу. Праздник продолжался. Тысячи плошек, наполненных маслом, пылали на площадях, на перилах мостов через Арно, на балконах домов и у подъездов. Горящие факелы освещали башню дворца Синьории, гордо вознесшуюся к звездам. Звучали мелодии канцонетт — темпераментные и томные, озорные и грустные одновременно.

— У нас будет свой «Орфей»! — произнес Монтеверди, и слова звучали как клятва. — В драму на музыку (так ведь называли флорентинцы свою пьесу) я волью свежую кровь народных песен... Сохраню все, что есть ценного в полифонии, но мелодию сделаю главной. Мелодия и многоголосие объединятся в едином ансамбле в моем «Орфее»!..

Это была программа нового жанра, на какую не отважились флорентинцы. Программа более смелая и глубокая — слить достижения старой музыки с новыми открытиями. Нужен был гений Монтеверди, чтобы «драма на музыку» утвердилась окончательно.

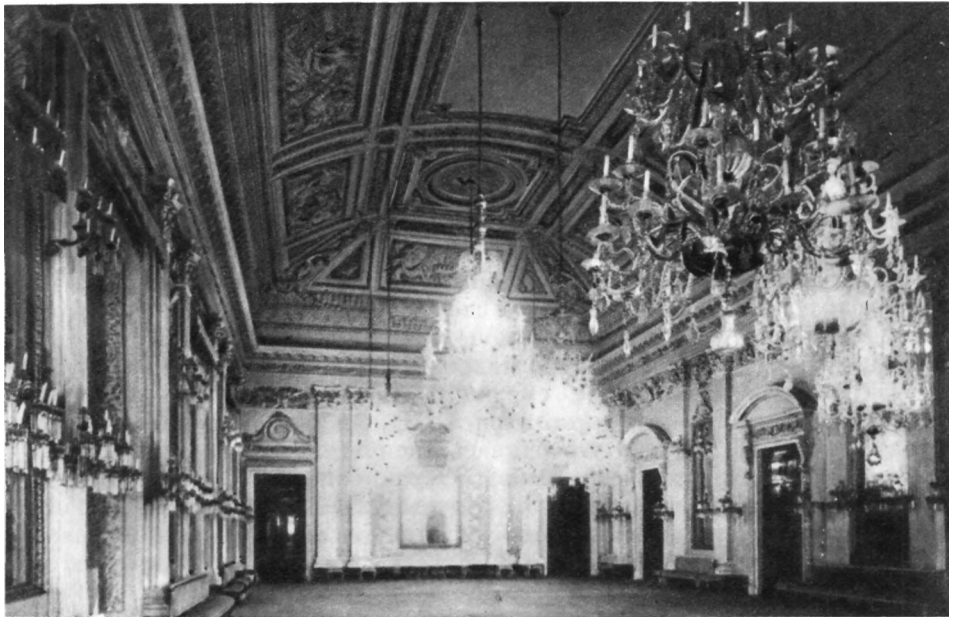
Герцог Гонзага искусство любил искренно и пылко. Даже на театр военных действий он ездил со своими музыкантами и собственным композитором. Правитель Мантуи соорудил придворный театр, вмещавший шесть тысяч зрителей. Средств на искусство он не жалел, но тех, кто создавал искусство, держал, что называется, в черном теле.



Палаццо Питти во Флоренции, где состоялось представление первой в мире оперы «Эвридика» Якопо Перри и Оттавио Ринуччини.



Первый исполнитель Орфея — Якопо Перри. 1600 г.



Белый зал в палаццо Питти — место парадных приемов герцогов Медичи.



Сцена из оперы Монтеверди «Коронация Пoppей» в постановке театра «Ла Скала». 1952/53 г. Художник Джанни Ратто.



Сцена из оперы Монтеверди «Орфей» в постановке театра «Ла Скала». 1956/57 г. Художник Лючано Дамиани.



Орфей — Собинов. Опера Глюка «Орфей». 1912 г.

— Я должен был каждый день ходить к казначею и вымаливать у него деньги, которые по праву принадлежали мне,— жаловался Монтеверди. — Видит бог, никогда в жизни я не испытывал большего духовного унижения, чем в тех случаях, когда мне приходилось ждать у него в прихожей.

Нужда и болезни преследовали композитора. Его жена, певица Клаудиа Каттанео, после рождения первенца слегла в постель. Она таяла на глазах. Музыкант пытался вырвать жену из рук смерти, но ничего сделать не мог — для врачей ее болезнь была загадочна и непостижима.

А придворный маэстро вынужден был писать музыку к любому торжеству, сочинять столько новых пьес, что порою едва успевал записывать ноты, чтобы сдать сочинение в срок. В таких условиях он создавал свою первую музыкальную драму «Орфей».

От нового творения Монтеверди ждали многого. Его имя становилось все более известным в Италии. Его мадригалы исполнялись за рубежом.

Спектакль обещал быть необыкновенным. На главную партию был приглашен из Флоренции знаменитый певец Джованни Гуальберто. В оркестре было более тридцати музыкантов-виртуозов (а не четыре, как у Медичи). Костюмы шились из самой дорогой ткани. Для сцен в аду и полетов под облака были изобретены хитроумные театральные машины. В придворной типографии отпечатаны специальные в кожаных переплетах книжечки — либретто, — чтобы слушатели во время исполнения могли следить за текстом при свете зажженной свечки.

В начале 1607 года «Орфей» Монтеверди был показан в Мантуе, во время карнавала, а потом несколько раз — в парадном зале герцогского дворца.

Спектакль начинался оркестровой увертюрой, вводившей слушателей в «мир взволнованных чувств» его героев. Такая симфоническая картина была новинкой. Никогда еще «драма на музыку» не предварялась инструментальным вступлением. В этой «симфонии» с особой силой проявился гармонический дар Монтеверди.

На сцену вышел Пролог. Но не Трагедию олицетворял он, как в спектакле флорентинцев, а Музыку. И это тоже имело принципиальное значение — акцент со стихов переносился на мелодию.

Перебирая струны золотой лиры, Пролог воспевал силу мелодии, способной, подобно пению легендарного античного певца, врачевать души и смягчать сердца.

Сюжет «Орфея» Монтеверди в общих чертах повторял «Эвридику» Пери, но как неузнаваемо преобразилась музыка!

Это сочинение маэстро из Мантуи было по существу первой настоящей классической оперой. Правда, сам термин «опера» появился тридцать лет спустя — так назвал свой труд «Свадьба Фетиды и Пелея» венецианец Франческо Кавалли. Самые первые оперы флорентинцев, по сравнению с

трудом Монтеверди, казались теперь схематичными, сконструированными умозрительно, а декламация под музыку в их сочинениях напоминала чтение псалмов в церкви, настолько она была монотонной.

Народ Италии пел иначе — полнозвучно, мелодично и темпераментно! И Монтеверди, опираясь на опыт народных и профессиональных музыкантов, слив в единый сплав музыку простонародья с «ученой», создал свой шедевр. Он вдохнул в оперу жизнь, раскрыл в музыке человеческие чувства. Сам композитор называл свой стиль «взволнованным».

Клаудио Монтеверди оказался первым композитором, сумевшим в музыкальных звуках правдиво рассказать о человеке, отразить мир его чувств. До Монтеверди музыканты были стиснуты оковами церкви. Она требовала музыки аскетической, «духовной», возносящей к небесам, как бы очищающей душу от земных страстей. Монтеверди искал мелодии, которые выражали страдания человеческого сердца.

«Когда я писал «Плач Ариадны», — вспоминал композитор о своей более поздней, нежели «Орфей», опере, — я пользовался знаниями, почерпнутыми мною из опыта, а не из какой-нибудь книги, которая бы указала мне средство естественного подражания чувству, и в еще меньшей мере от какого-нибудь автора, который бы объяснил, из чего должно слагаться это чувство».

Поначалу Монтеверди, в соответствии с античным мифом, хотел закончить своего «Орфея» трагически. Певец, навсегда потеряв Эвридику, должен был погибнуть, растерзанный вакханками, которые мстили ему за отказ принять участие в их праздниках. Но опера предназначалась для придворного спектакля. И маэстро пришлось сочинить благополучный финал. С облаков спускался бог солнца Аполлон, узнавал в певце своего сына, и оба улетали в небесные сферы, где Орфей встретился с Эвридикой. Балет с участием эллинских божеств завершал оперу праздничной сценой.

Успех был триумфальным. После окончания спектакля композитора окружили друзья. Среди них были великие поэты и художники — Торквато Тассо, Рубенс, Гварини. Они поздравили Монтеверди с победой. Но музыкант спешил домой, к умирающей жене. На вопросы критиков, пожелавших узнать, в чем, по мнению маэстро, причина столь блистательного приема, он ответил коротко:

— Орфей трогает потому, что это живой человек, а не абстрактная аллегория...

Утром на глаза Монтеверди попала свежая газета. Рецензент писал: «Поэт и композитор представили свое произведение в столь необычной манере, что трудно найти повод для критики... Следует признать, что музыка нисколько не уступает поэзии. Она так удачно следует за стихотворным текстом...»

— Опять то же самое! — бросил газету Монтеверди. — «Музыка следует за стихами...» Ровно ничего не поняли... А дело все в том, что

именно музыка выражает драму, а стихи лишь помогают этому. Главное — музыка! Вот в чем весь секрет!.. Музыка не должна быть рабыней текста. Музыкальные звуки могут не только выразить чувства героя вот в этот момент — когда он живет на сцене. Нет, они способны раскрыть прошлое и будущее героя, то есть его характер.

Отныне Монтеверди становится музыкальным драматургом по преимуществу. Одну за другой он выпускает оперы, в которых в основу кладет не речитатив, а драматическую мелодию. Все должно быть мелодией, считает композитор, — оркестр тоже, как и голоса. Все должно петь!

В стремлении показать жизнь многогранно, в столкновениях и контрастах, Монтеверди перекликается с такими гениями, как Шекспир и Сервантес. Они жили и творили в те же годы, что и Монтеверди.

Известно девять названий опер Монтеверди: «Орфей», «Ариадна», «Возвращение Улисса на родину» и другие. Большинство его произведений для сцены не дошло до нас. Последняя опера композитора «Коронация Поппеи», созданная не по мифам и легендам, а по историческим источникам — в ней действуют римский император Нерон и философ Сенека, — сравнительно недавно была поставлена в Милане и Ленинграде. Довольно часто возобновляется на оперных сценах мира «Орфей». Прошло более четырехсот лет с того времени, когда жил Монтеверди, а композитор по-прежнему остается нашим современником.

* * *

Возникнув в Италии, опера сразу же приобрела огромную популярность. Особенно пышно развивалась она в XVIII веке. «Италия той эпохи, — утверждал Ромен Роллан, — так и кипит музыкой, переливающейся через ее границу на всю Европу». Каждая итальянская провинция была тогда маленьким королевством. И ее властитель — герцог — старался заполучить своего придворного маэстро музыки. Легкомысленные и беспутные итальянские герцоги требовали от своих композиторов отражения в опере «легкой приятности жизни» — и только. Оперы сочинялись сотнями, и почти все на одно лицо: мелодичные, виртуозные, но пустые — очень похожие на позолоченные безделушки. Художественная правда приносилась в жертву пышности и парадности. Появились правила, выражающие придворные вкусы. Они были совершенно обязательны для любого маэстро, взявшегося за сочинение оперы.

Даже молодой Карло Гольдони, будущий великий итальянский драматург, был осмеян влиятельными знатоками музыки за то, что в своих либретто не придерживался этих правил, коим надо было «следовать неукоснительно».

Остроумной критике подверг итальянскую оперу известный в XVIII веке композитор Бенедетто Марчелло. Он написал сатирический трактат, названный «Театр по моде».

Давайте проведем интервью с маэстро. Интервью, конечно, воображаемое, но мысли Марчелло не искажены, так как они взяты из его труда.

— Маэстро, в своем сочинении «Театр по моде» вы утверждаете, что нашли простой и доступный каждому метод сочинения опер.

— Гм, гм...

— Какими качествами, на ваш взгляд, должен обладать композитор, который взялся за оперу?

— О, для этого он должен быть совершеннейшим невеждой!

— ?!

— Да, да, именно невеждой. Не знать ни Данте, ни Петрарки, ни Ариосто, называть их темными, грубыми и скучными, но вызубрить на зубок несколько правил...

— Каких же, маэстро?

— Композиторы могут довольствоваться двумя-тремя практическими приемами: каждый из героев обязан пропеть по пяти арий; арии бодрые должны чередоваться с патетическими, вне зависимости от требований текста и действий оперы. Когда наступает каденция, то есть место, где полагается вводить в мелодию украшения, композитор ставит знак ферматы — остановки — и предоставляет певцу или певице полную свободу исполнять каденцию столько времени, сколько им угодно. Но главное для успеха оперы — знатный покровитель, человек более богатый, чем умный. Вот ему-то и надо посвятить свое творение, не пропуская всех титулов. И в заключение добавить, что в доказательство полнейшего почтения автор целует следы прыжков блох, находящихся на хвосте собаки его светлости.

— И успех обеспечен?

— Несомненно. Если вы дадите исполнителям выигрышные мелодии... Ох, уж эти исполнители...

— Не правда ли, маэстро, в Италии они великолепны?

— Не приведи бог... Особенно певицы! На репетициях они всегда заставляют себя ждать, появляются с опозданием под руку со своим покровителем. Примадонна требует, чтобы оркестр несколько раз начинал сначала, уверяя, что для ее арий он берет либо слишком быстрый, либо слишком медленный темп. На многие репетиции она вообще не является, посылая вместо себя с извинениями свою мамашу... А на спектакле примадонна никогда не слушает других актеров, раскланивается со знакомыми в ложах, пересмеивается с оркестром, со статистами, суфлером, чтобы публика поняла, что на сцене сейчас не какая-то императрица Филастрокка, роль которой она исполняет, а сама синьора Джандусса Палатутти, великая певица... Или еще одно любопытное обстоятельство: если певец выступает в роли заключенного или раба, он должен всегда стараться быть хорошо напудренным, носить множество драгоценностей

и очень высокое перо, изящно блестеть цепями и звенеть ими как можно чаще, чтобы возбудить сострадание.

Трактат Марчелло «Театр по моде» подробно и обстоятельно расписывает все правила сочинения и постановки придворных опер. И в результате обнаруживается, что эти правила абсурдны, совершенно лишены здравого смысла.

Столь же нелепыми были в те времена и сюжеты опер, похожие друг на друга, как близнецы. Любой переписчик нот считал своей неременной обязанностью сочинить две-три оперы. На логику действия мало обращали внимание. Лишь бы оперы были эффектными. Придворный вкус требовал от оперных спектаклей быть «праздником для глаз и усладой для слуха».

Но постепенно оперные представления стали покидать дворцовые залы. Возникали «общедоступные» театры, куда можно было попасть без особого на то приглашения герцога, а просто купив билет. Первый такой театр был открыт в 1637 году в Венеции. Назывался он «Сан-Кассиано» — по имени церкви, возле которой было построено здание. Публичные оперные театры начали появляться, как грибы после дождя. В любом более или менее заметном центре Италии имелся свой театр — пусть небольшой, но «настоящий»: с ложами, галереями, хорошо оборудованной сценой. Да и в самой Венеции к концу XVIII столетия было уже шестнадцать оперных зданий.

Итальянский народ, всегда славившийся музыкальностью и необыкновенной любовью к пению, охотно шел в оперу. Любители музыки вели себя на спектаклях весьма непринужденно. Они не стеснялись в проявлении эмоций. Нередко при исполнении одной и той же арии часть ее встречалась бешеными аплодисментами, но любая ошибка, допущенная певцом, вызывала свист, топание и крики.

— Мошенник! Вор! Убирайся вон! — На сцену летели тухлые яйца, гнилые апельсины, трости и зонтики. Все вокруг кричало, шипело, ревели, визжало, лаяло и рычало. А провинившийся певец в дорогом шелковом камзоле, покрытом пятнами от яиц, виновато улыбаясь, с учтивыми поклонами пятился к кулисам.

— Чем провинился этот господин? По-моему, он пел великолепно! — робко произнес худой человек, по виду иностранец, оказавшийся на представлении оперы в одном из прославленных театров Италии.

— Не слышите разве, этот мошенник Алипио Форкони сегодня повторил все рулады, все вокальные украшения, какие пел вчера совсем в другой опере — не Легренци, а Назолини... Сразу видно, вы иностранец. Разве вам понять итальянцев!

И в самом деле понять иностранцу чувства меломана в Италии, его нетерпимость к фальши в пении, его бешеный темперамент — трудно. Подобные «кошачьи концерты» нередки в самых больших театрах Италии даже в наши дни.

В прежние времена в Италии существовала традиция: первые три представления новой оперы композиторы вели сами, сидя за клавесином. Если все шло хорошо, маэстро без конца вызывали на сцену. Но если что-то не нравилось публике, она издевалась особенно изощренно.

— Браво, — ревел зал, — браво, Саккини!!!

— Позвольте, — недоумевал знакомый нам иностранец, — почему вы кричите «браво, Саккини!», когда сегодняшнюю оперу написал Легренци?

— Опять ничего не понимаете! Разве не слышите, мелодия интродукции украдена у Саккини? Вот я и кричу: «Браво, Саккини!»

Теперь уже виновато улыбался маэстро под градом летевших из зала отбросов. Слушатели в итальянских театрах были постоянными. Оперы шли по многу раз подряд. Любители музыки отлично знали все номера, которые стоило слушать. Остальное время они, не стесняясь, разговаривали, даже кричали из одного конца зала в другой. А в ложах, принадлежавших аристократам, ужинали, играли в карты, принимали гостей.

Но когда начиналась любимая ария и пел ее прославленный артист, занавеси на ложах раздергивались, и зал замирал. В этот момент, писал во Францию наш иностранец, «как бы ни были тонки оттенки, ни один из них не ускользнет от итальянских ушей; они схватывают их, чувствуют, смакуют с таким наслаждением, которое как будто бы служит предвкушением райского блаженства».

* * *

Оперные спектакли становились все более популярными в Италии и других странах Европы. Однако простому люду нравились больше не оперы-сериа, серьезные оперы, а шуточные интермедии, исполнявшиеся в антрактах. В них героями были слуги, гондольеры, рыночные торговцы, рыбаки, солдаты, крестьяне — словом, люди из низов. Смеясь и дурачась, они ловко обводили вокруг пальца своих господ. Новые герои были во сто крат умнее и порядочнее аристократов.

И как-то само собой получилось, что из этих интермедий возникла комическая опера — опера-буффа.

Это произошло в 1733 году в Неаполе — городе, где узкие улицы с утра до вечера заполнены хоть и нищим, но неунывающим народом, любящим веселые праздники и представления. В театре шла опера-сериа Джованни Перголези «Гордый пленник», а между актами исполнялась двухчастная интермедия «Служанка-госпожа». Музыка к ней написал тот же композитор. Ему было тогда 23 года. Интермедия молодого маэстро настолько понравилась зрителям, что ее стали показывать самостоятельно. Веселая история о том, как красивая и бойкая служанка Серпина, одурочив своего господина, стала хозяйкой, обессмертила имя Перголези.

Опера-буффа развивалась настолько стремительно, что заметно потеснила оперу-сериа. А «Служанка-госпожа», когда ее вывезли во Францию,

вызвала знаменитую «войну буффонов». Жан-Жак Руссо писал тогда: «Весь Париж разделился на две партии, столь же разгоряченные, как если бы дело шло о государственных или церковных вопросах. Одна партия, более могущественная и многочисленная, состоявшая из великих мира сего, из богатых и женщин, поддерживала французскую музыку, в другую партию, более живую, гордую и полную энтузиазма, входили настоящие знатоки, талантливые и гениальные люди». Они подняли «Служанку-госпожу» на щит, противопоставив ее придворной французской опере. Ее музыка, словно пропитанная соками неаполитанских народных песен, ее демократизм были близки просветителям, идеи которых подготовили Великую французскую революцию.

Во всех европейских странах итальянская комическая опера пользовалась особой любовью. А ее вершина — опера Джоаккино Россини «Севильский цирюльник» и по сей день входит в репертуар всех оперных театров мира. «Орфеем» музыкальной сцены назвал Россини А. С. Пушкин.

Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые.

Родившись в Италии — этой природной консерватории, где голоса обладают мягкостью и нежностью, подобными ласковому южному небу, — опера стала едва ли не самым любимым жанром среди поклонников музыки. И как бы в благодарность Орфею и Эвридике, героям первой оперы, композиторы уже около четырех веков снова и снова воскрешают их на музыкальной сцене.

В середине XVII века в Париж привез свою оперу «Орфей» итальянский композитор Луиджи Росси. Первое представление состоялось во дворце Пале-Рояль в присутствии короля. Однако опера, по определению Ромена Роллана, была похожа на винегрет из самых странных выдумок.

Классической оперой признан «Орфей» великого австрийского композитора Кристофа Глюка, впервые показанный в Вене в 1762 году, а через двенадцать лет, в новой редакции — в Париже. Столица Франции была в те времена центром мировой культуры, родиной энциклопедистов. Париж жил бурной жизнью. Чувствовалось приближение революции.

Глюк в музыке тоже был революционером. Он преобразил оперу. В музыкальной драме он, прежде всего, искал смысла, а не сладкоголосия. Композитор выступал против нелепостей придворной оперы с ее «дурными излишествами», требовал на музыкальной сцене «простоты, правды и естественности». У Глюка было много высокопоставленных противников, или, как их называли, «старых париков Оперы». Но все передовое во Франции выступило за новую оперу, и великий композитор победил. «Он

предпочел муз сиренам», — напишут благодарные потомки на памятнике Глюку в фойе парижского музыкального театра «Гранд-Оперá».

Первой оперой, в которой Глюку в полной мере удалось осуществить свою реформу в музыке, был «Орфей». Миф о легендарном античном певце-кудеснике привлек композитора своей человечностью, благородством и мудрой простотой. Глюк написал чудесную музыку, и она пережила века. Особенно большой популярностью пользуется ария Орфея «Потерял я Эвридику» и его знаменитая «Мелодия» — она сопровождает шестые «блаженных теней» в опере.

В России завет «отца оперы» Глюка — «простота, правда и естественность» — был очень близок талантливейшему русскому музыканту Евстигнею Фомину. Сын простого солдата-артиллериста, он завершил музыкальное образование в Болонской филармонии, получив звание академика музыки. Фомин был знаком со всеми достижениями европейской музыкальной школы XVIII века, но не сделался «русским итальянцем», а стал самобытным русским композитором. В 1792 году Фомин создал своего «Орфея». Вскоре опера с большим успехом была поставлена в Петербурге и Москве с участием выдающихся актеров Дмитревского и Плавильщикова. В основу либретто легла мелодрама известного драматурга Княжнина, который в своем «Толковом словаре», посмеиваясь над условностями тогдашней оперы, писал о ее аристократических ценителях: «...уши часто бывают длинными не только у ослов».

«Орфей» Фомина по своим художественным достоинствам резко выделялся на фоне других русских опер, популярных в то время. Как тогда говорили, он «помрачил» прежнюю музыку. Фомин одним из первых в России композиторов отошел от внешней развлекательности в опере и перенес акцент на раскрытие психологии героев. В музыке «Орфея» слышались стоны, вопли, гнев и, главное, протест. Протест против жестоких богов! Опера у Фомина не имела счастливого конца, как у большинства «Орфеев» на Западе. Нет, Эвридика не выпалась из ада. Орфей навсегда потерял ее. Но он остался у ворот преисподней, чтобы своими проклятиями вечно тревожить покой жестоких властителей. Это был смелый, даже дерзкий поступок. За разоблачение деспотизма русской царицы Радищев за несколько лет до выхода оперы был сослан на каторгу. Фомина спасло лишь одно: его герои — античные боги, а не современные ему правители.

Опера Фомина необычайно музыкальна. По трагедийной силе и глубине увертюра к «Орфею» приближается к творениям Бетховена. И это не было подражанием, так как гениальный немецкий композитор тогда только начинал свой творческий путь. «Орфей» Фомина предвосхитил и некоторые находки Глинки. К примеру, унисонный хор басов — голос богов, — доносящийся из-за кулис в опере Фомина, напоминает пение головы богатыря в «Руслане и Людмиле» Глинки. «Орфей» Фомина стал первым звеном в создании русского стиля в опере.

Легенда об Орфее была использована многими композиторами для своих опер. Появлялись даже комедийные варианты этой темы. В середине прошлого столетия настоящий фурор вызвала оперетта Жака Оффенбаха «Орфей в аду». Французский композитор спародировал оперу Глюка. Орфей перекочевал в страну канкана. Париж к тому времени уже не был городом французской революции. Буржуазия, получив власть, по словам Маркса, бахвалилась перед всем миром «нахальным блеском беспутной роскоши, нажитой надувательством и преступлением». И оперетта Оффенбаха оказалась не столько пародией на оперу Глюка, сколько «раздеванием» парижских буржуа, требовавших от жизни только усад и развлечений.

До наших дней музыканты обращаются к легендарным греческим героям. Зонг-опера ленинградского композитора Александра Журбина «Орфей и Эвридика» была восторженно встречена нашей молодежью, несмотря на столь «почтенный возраст» ее героев. Этот успех говорит о том, что светлый античный миф о чудодейственной силе музыки и в наш век волнует людей, — точно так же, как сам жанр оперы, возникший благодаря чарующим песням Орфея, всегда будет привлекать своим волшебством.





Глава 2 ...ИМЯ ТЕБЕ МОЦАРТ!

*Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог...*

А. С. Пушкин

В Рим четырнадцатилетний Вольфганг Моцарт приехал с отцом в канун пасхи — 11 апреля 1770 года. Люди постились. Театры были закрыты, развлечения запрещены.

Едва наступил вечер, набожный Леопольд Моцарт повел сына в собор святого Петра, где исполнялся знаменитый псалом «Мизерере», написанный более века назад маэстро Грегорио Аллегри. В переводе с латинского «Мизерере» означает «Смилуйся!». Богослужение шло в Сикстинской капелле, расписанной великим Микеланджело.

Попав в капеллу впервые, Моцарт был потрясен ее настенной живописью. Самая огромная фреска «Страшный суд» занимала всю стену за алтарем. В невероятном вихре несутся обнаженные тела, вызванные на грозное судилище повелительным жестом разгневанного Христа. Молнии прорезают мрачное грозное небо. Грешники низвергаются с небес, а навстречу им из бездны ада возносятся скелеты людей, обрстая на лету плотью. Все смешалось в хаосе судного дня.

От рассматривания фресок Вольфганга отвлекло появление папы римского — Климента XIV. Его окружали кардиналы в красных мантиях. Мальчик никогда не видел наместника самого господя бога на земле. Золотая тиара и сверкающее облачение придавали этому невзрачному человеку некое величие. Папа воздел руки. Тени метнулись по сплетенным фигурам «Страшного суда».

Хор запел «Мизерере». Суровые, скорбно-величавые звуки заполнили капеллу. Все пали ниц. Кровавыми пятнами краснели на мозаичных плитках пола мантии кардиналов. Мелодии наплывали одна на другую в сложнейшем контрапункте, пока в финале девять голосов хора не слились в едином звучании. Все мягче, нежнее становилось пение. Голоса таяли, гасли, растворялись под сводами, где кистью Микеланджело вызваны к жизни библейские картины. И — тишина. Благоговейное ожидание глаза небесного судии.

Эту музыку услышать могли немногие, потому что «Мизерере» Аллегри исполнялось всего дважды перед пасхой, и только в Сикстинской капелле. Никто, кроме служителей Ватикана, не имел права петь этот псалом. Нельзя было даже ноты выносить из собора. Того, кто посмел бы сделать это, папа отлучил бы от церкви.

«Такую бесподобную музыку должны слышать все!» — подумал Моцарт, выходя из Ватикана. Возвратившись в гостиницу, мальчик взял нотную бумагу и по памяти записал все девять голосов «Мизерере». Для обыкновенного музыканта это был труд непосильный. Запомнить все партии с единого прослушивания — одно и то же, что с первого раза удержать в голове речи девяти ораторов, говорящих одновременно. Но Моцарт был гений — и сделал невозможное!

Слух об этом «изумительном воровстве» дошел до Климента XIV. Папа римский пригласил музыканта в свои покои. Мальчик поразил его виртуозной игрой. Без единой ошибки он проиграл все партии «Мизерере». Своей апостольской властью папа удостоил Вольфганга высшей награды — рыцарского ордена «Золотая шпора». И юный Моцарт вышел из ватиканского дворца с красной лентой через плечо и белой восьмиконечной звездой на груди. Его стали величать синьором кавалером. Награда возводила Моцарта, внука переплетчика и правнука каменщика, в дворянское достоинство. Из музыкантов этот орден получил, как раз в год рождения Вольфганга, только великий Глюк.

Осенью того же года Моцарта ждало еще одно испытание. Отец привез его в Болонью, где юный музыкант предстал перед строгой комиссией Филармонической академии. Быть избранным в ее члены — большая честь для музыканта. И хотя Вольфгангу было всего 14 лет, он с легкостью выполнил сложнейшие требования экзаменаторов. Ему был присужден диплом Болонской филармонической академии и звание академика.

Слава юного Моцарта росла. Музыканты заинтересовались не только его виртуозными выступлениями в концертах, но и сочинениями. И в том же 1770 году ему предложили контракт с герцогским театром в Милане. Композитор должен был к открытию зимнего карнавального сезона написать большую оперу-сериа. К опере, открывающей новый сезон, итальянцы относились особенно придирчиво, и ее создание поручалось лишь признанным маэстро. Контракт с юным Моцартом говорил о признании его таланта.

Правда, несмотря на столь юный возраст, Моцарт не был новичком в оперном искусстве. Он уже написал на родине, в Австрии, три оперы. В 11 лет — «Аполлон и Гиацинт» для выпускного спектакля студентов университета в Зальцбурге, а через год — одноактный зингшпиль «Бастьен и Бастьенна» и оперу-буффа «Мнимая пастушка» для венского придворного театра. Однако заказ в Милане был особенно ценен для юного маэстро. Слава, приобретенная в Италии, делала музыканта знаменитым на весь мир.

Импресарио миланского театра предупредил Моцарта, что опера должна быть итальянской, то есть написанной по всем правилам, принятым в этой стране, — иначе ничто, даже правительственное распоряжение, не заставит публику аплодировать.

Композитор получил от театра готовое либретто «Митридат, царь понтийский», составленное Витторио Чинья-Сантти по трагедии Расина. В либретто было все, что нравилось тогда итальянским меломанам: и борьба с угнетателями, и трогательная любовная история, и звучные стихи, удобные для вокального исполнения.

Моцарт с увлечением принялся за работу. С рассвета до поздней ночи сидел он за клавино. Рождались мелодии — по-моцартовски грациозные, изящные и по-итальянски темпераментные. «Что суждено нам? — беспокоился отец. — Фиаско или успех, гнилые апельсины или цветы? Терпение!.. Вольфганг очень занят, постоянно задумчив...»

Умудренный опытом Леопольд Моцарт знал, как нетерпимы итальянцы к плохой музыке, какими жестокими бывают они на спектаклях. Не забывая он и об интригах, что отравляют жизнь за кулисами театра.

«Здесь тоже нашлись лица, стремящиеся помешать нам», — сообщает отец Моцарта жене в том же письме из Милана.

Недоброжелатели молодого композитора пытались внушить примадонне театра Бернаскони, что арии, принесенные мальчиком, скорее всего

краденые, либо написаны его отцом, капельмейстером при дворе архиепископа Зальцбурга. Оскорбленный подозрениями, Моцарт спросил у певицы, какие арии вызывают у нее сомнение. Та указала на арию из третьего акта. Композитор тут же набросал три варианта новой музыки. Мир был восстановлен, тем более что певице нравились мечтательные мелодии юного австрийского маэстро.

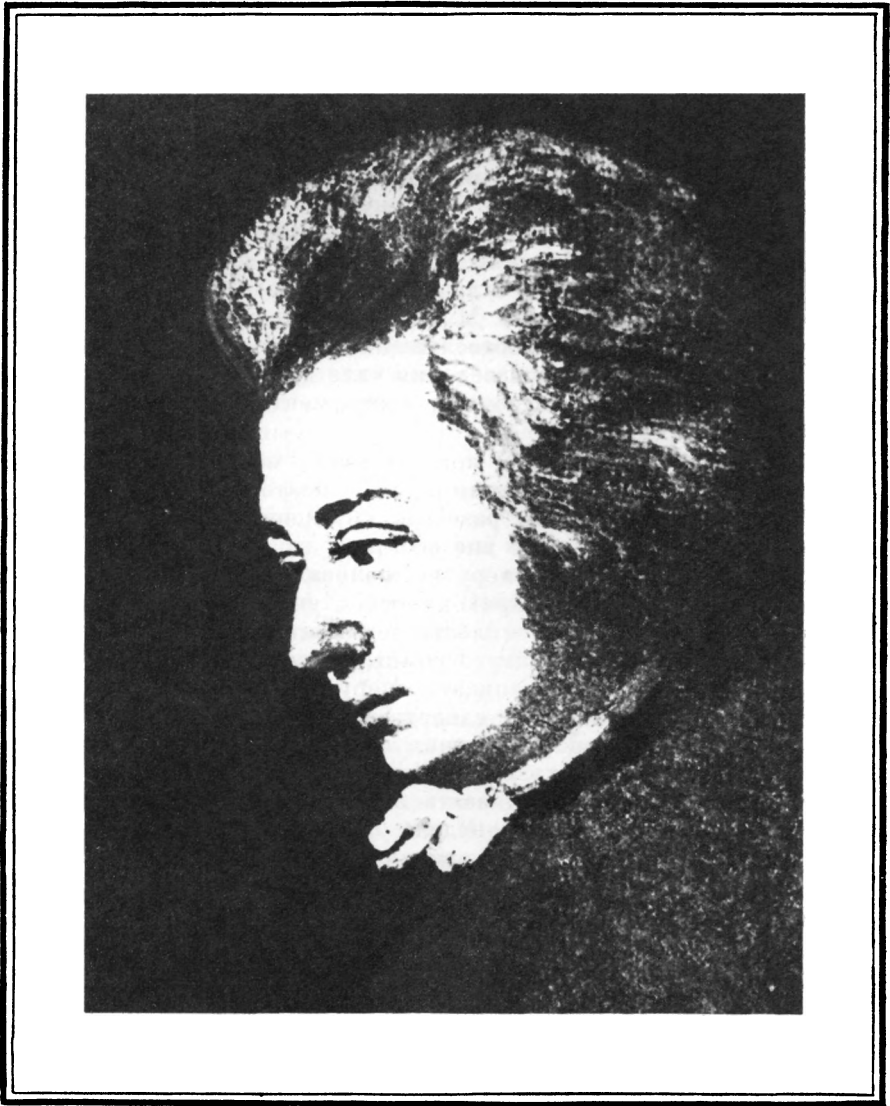
Немало пришлось повозиться и с премьером, певшим партию Митридата. Не одна ария была переделана композитором, чтобы выгоднее оттенить достоинства его голоса, украсить мелодии головокружительными трелями и прочими вокальными хитростями, какие любили пылкие итальянцы. «Я трудился, как самый ловкий портной, выкраивающий платье по мерке», — с улыбкой вспоминал Моцарт.

26 декабря 1770 года в миланском театре «Реджо Дукале» состоялась премьера оперы «Митридат, царь понтийский». Юный маэстро уверенно занял место за клавином. Отзвучала симфония — так итальянцы называли увертюру к опере. Занавес поднялся, и зрители перенеслись в экзотическое восточное государство. Одна ария следовала за другой — их было в опере тридцать две. Сольные номера сменялись ансамблями. Хоровые эпизоды подчеркивали величие происходящего. Поначалу публика воспринимала оперу скептически, но музыка Моцарта, окрашенная еле уловимой меланхолией, виртуозные партии, исполненные отличными певцами, растопили лед недоверия. Уже к концу первого акта зрители, бешено аплодируя, кричали: «Эввива, маэстро! Эввива, маэстрино! Да здравствует маленький музыкант!» Моцарт смущенно кланялся, коротенькая шпага смешно оттопыривала полу кафтана. Сцену засыпали цветами. По окончании спектакля публика вынесла юного маэстро на руках и доставила в гостиницу. Солисты театра исполнили под балконом Моцарта ночную серенаду.

Спектакль прошел 20 раз при переполненном зале. Это был настоящий успех. И был таким полным, потому что опера «Митридат» не только исполнялась на итальянском языке, но и по существу была итальянской. Она напоминала привычный в Италии «концерт в костюмах». Юный Моцарт во многом еще следовал моде.

Однако гениальность композитора уже чувствовалась и в этой, далекой от совершенства, ранней опере чудо-ребенка из Зальцбурга. Миланская «Гадзетта» вскоре после премьеры «Митридата» опубликовала рецензию, где очень точно было подмечено самое основное, что уже тогда отличало Моцарта: «Молодой композитор, не имеющий еще 15 лет, изучает прекрасное с натуры и изображает его с редкой грацией и умением».

Изучает прекрасное с натуры, подчеркивал критик. Именно в натуре, в природе, в окружающей жизни Моцарт умел подметить то, чего другие композиторы не замечали. По образному замечанию академика Асафьева, «Моцарт даже отбросы жизни претворял в золото звучаний».



Вольфганг Амадей Моцарт.
(1756—1791)

Портрет Ж. Ланге.

Композитору в Милане заказали еще одну оперу. Поставленная через два года, она была принята холодно. Моцарт все дальше отходил от шаблонов итальянской сцены. Это своеволие не понравилось ревностным хранителям традиций. Миланцы, по свидетельству Стендаля, назвали Моцарта «варваром, решившим покорить классическую страну музыки». Юный композитор не получил в Италии должности, на которую рассчитывал, и вынужден был вернуться в родной Зальцбург. Он поступил в услужение к архиепископу Колоредо, человеку деспотичному и недалекому.

«Я живу в таком месте, где музыка не слишком высоко ценится», — писал композитор падре Мартини, руководителю Академии в Болонье.

Каждое утро Моцарт вместе с лакеями должен был ожидать распоряжений в приемной архиепископа. Музыку он тоже сочинял по приказу — для придворных праздников и богослужений. И все же композитор находил возможность создавать произведения «для души». Им были написаны тогда великолепные симфонии, сонаты, инструментальные пьесы. Но более всего Моцарта влекла сцена.

— Желание писать оперы — моя идефикс, постоянное, навязчивое желание! На первом месте для меня опера, — повторял композитор. — Достаточно мне лишь услышать разговор об опере, очутиться в театре и услышать пение — как я уже вне себя.

Зальцбургский властитель оперу не жаловал, придворной труппы не имел, и Моцарту всякий раз приходилось с унижительными поклонами испрашивать у архиепископа милости поставить свою оперу в другом городе. А композитор испытывал огромный прилив творческих сил. Он должен, непременно должен написать оперу национальную — моцартовскую. Он чувствовал, что может сделать это.

В конце 1780 года Моцарт получил приглашение от курфюрста Баварского Карла-Теодора поставить в Мюнхене свою новую оперу. Архиепископ Зальцбурга не смог отказать влиятельному соседу и отпустил композитора, но только на шесть недель. За столь короткий срок Моцарт обязывался сочинить и поставить оригинальную оперу.

Композитор выбрал либретто аббата зальцбургской капеллы Джамбаттисты Вареско «Идоменей, царь критский». По сюжету владыка Крита решает сложную психологическую задачу. Возвращаясь на корабле с Троянской войны, он попадает в жестокую бурю. Идоменей клянется богу морей принести в жертву первого человека, встреченного на родном берегу, лишь бы повелитель морских стихий помог ему благополучно добраться домой. Первым, кого встретил царь, оказался его сын Идамант. Немало пришлось пережить Идоменею, прежде чем все происходящее закончилось благополучно. Иначе и быть не могло: спектакль готовился к придворному празднеству.

В «Идоменею» Моцарт был уже Моцартом — зрелым композитором, способным сказать новое слово и в опере. Хотя музыкант был еще в

какой-то мере ограничен «кандалами обычая» итальянской оперы-серия, он сумел настолько правдиво раскрыть в чудесной музыке душевные движения своих героев, что покори́л всех — и друзей и недоброжелателей. Бурно-пламенным «Идомене́ем» назвали новую оперу Моцарта. «В его театральной душе,— отмечал австрийский режиссер Эрнст Лерт,— все бушевало и стремилось к правде и естественности. Ему претили все оперные преувеличения, претило сладостное бельканто, претило отсутствие стиля на находящейся в непрестанном брожении оперной сцене... В нем были все те душевные бури, которые предшествуют великим художественным свершениям».

«Идоменей» стал первой ступенью, с которой началось восхождение Моцарта к вершинам оперного искусства. Опера была написана на одном дыхании — в течение двух месяцев — и в январе 1781 года поставлена в мюнхенском театре. Исполнителем центральной партии был знаменитый, но уже престарелый тенор Антон Раафф. К тому времени он сохранил лишь остатки голоса. Идаманта, сына Идоменея, пел молодой сопранист Винченцо дель Прато, но своим голосом владеть не умел. «Дети, поющие в капелле, обладают бóльшим умением»,— жаловался Моцарт. Композитору приходилось вдалбливать певцу каждую ноту, показывать каждый жест. Удовлетворяли Моцарта лишь исполнительницы главных женских ролей — Дария и Елизавета Вендлинг. Они пели партии пленной троянской принцессы Илии и дочери Агамемнона — Электры.

Несмотря на недостаток времени и болезни, Моцарт был спокоен за новую оперу.

«Репетиция прошла исключительно хорошо,— сообщал композитор отцу.— Я не могу вам рассказать, как все были рады и удивлены. Но я иначе и не предполагал. Уверяю вас, что я шел на эту репетицию с таким спокойным сердцем, как будто на какой-нибудь завтрак».

На премьере опера имела успех. И оркестр, и солисты, и хор слились в единый ансамбль, что для того времени было неслыханным новшеством. А главное, на сцене жили и страдали живые люди с неповторимыми чертами характера, переданными в музыке.

Впервые композитор ощутил себя свободным творцом, но в жизни по-прежнему оставался на положении чуть ли не лакея. Моцарт нарушил срок, отпущенный архиепископом, и тот приказом, похожим на окрик, вызвал его к себе. Снова началось то же самое:

— Мальчишка, болван, подлец!..— Каких только ругательств не услышал Моцарт от архиепископа.

Наконец музыкант не выдержал.

— Итак, ваше преосвященство недовольны мною? — спросил Моцарт, стиснув зубы.

— Что? Угроза?! — взревел его преосвященство.— Вон! Я не желаю иметь дело с бездельниками!

— А я не желаю иметь дело с вами!
— Убирайся! Вон!
— Прекрасно! Я завтра же пришлю вам письменную просьбу об отставке.

Моцарт смог вздохнуть полной грудью. Он больше не слуга.

— Сегодня счастливейший день в моей жизни! — радовался музыкант. Этим днем стало 9 мая 1781 года.

Моцарт был первым композитором, который решился, не имея иных средств к существованию, кроме своего таланта, жить без постоянного жалованья от сильных мира сего. Это был шаг смелый, но рискованный.

Композитор переехал в Вену, столицу Австрии, где находился лучший национальный театр, где жили Гайдн и Глюк и, казалось, сам воздух располагал к творчеству.

Свобода досталась Моцарту дорогой ценой. В поисках заработка ему приходилось бегать по урокам, часто концерттировать, писать по заказу любую музыку — даже мелодии для часов. Нужда не покидала великого композитора до самой смерти. Все свое богатство, по словам самого Моцарта, он «носил у себя в голове», и отнять его можно было, только сняв голову с плеч.

В Вене Моцарт работал как одержимый. Здесь он написал лучшие свои оперы — «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Так поступают все», «Волшебная флейта». Это были шедевры. В них в полной мере проявилось умение Моцарта изучать прекрасное с природы.

После шумной премьеры в июле 1782 года в венском Бург-театре зингшпиля «Похищение из сераля» — веселой, жизнерадостной музыкальной комедии, где мастерство Моцарта, по определению композитора Вебера, достигло своей зрелости, — волшебник из Зальцбурга долго не мог получить заказ на новую оперу. Музыкальной жизнью в Вене управлял тогда Антонио Сальери — композитор сильный, но не оригинальный. Он отлично понимал, что такое Моцарт! И опасался его. Сальери был «мастером окольных путей». Он сумел так ловко повести дело, что Моцарт как оперный композитор четыре года не мог писать для театра.

За это время Моцарт сочинил немало инструментальной музыки, но опера для него опять превратилась в мечту. Тогда он решил написать оперу на свой страх и риск, без официального заказа. Эта работа отнимала время и силы, необходимые для заработка. Жалованья Моцарт не получал.

В поисках либретто для оперы композитор перечитал всего Мольера, Гольдони...

«Я просмотрел сто — пожалуй, и больше — либретто и не нашел ни одного, которым остался бы доволен», — жаловался Моцарт в письме к отцу.

Случай свел композитора с Лоренцо Да Понте — человеком бурной,

авантюрной биографии. Этот незаурядный поэт некогда был аббатом в Италии, откуда вынужден был бежать за публикацию стихов, представивших аристократов в непристойном виде. Да Понте какое-то время служил профессором «высшей грамматики» в одном из итальянских университетов — хорошо знал литературу, театр, обладал музыкальным слухом и умением ловко составлять либретто. Правда, опера Сальери «Богач на час» на стихи Лоренцо Да Понте провалилась. Взбешенный придворный музыкант поклялся отрубить себе пальцы, но не связываться больше с этим авантюристом. Тогда поэт предложил свои услуги Моцарту.

При встрече Да Понте выразил сожаление, что столь божественный гений вынужден оставаться в Вене в тени, подобно драгоценному камню, погребенному в недрах земли. Он прямо спросил музыканта, не хочет ли тот положить на ноты одну из созданных им драм.

— Я сделал бы это с большим удовольствием, — тотчас же ответил Моцарт, — но уверен, что не получу разрешения на постановку.

— Забота об этом, — заверил поэт, — будет моим делом.

Да Понте верил в успех. Он хорошо изучил причуды властителей и умел найти путь к любому из них — даже к императору.

— Не сможете ли вы, — спросил поэта Моцарт, — без особо большого труда, конечно, — переработать в оперное либретто комедию Бомарше «Женитьба Фигаро»?

— Как? «Женитьбу Фигаро»? — удивился Да Понте. — Но эту пьесу сам Иосиф Второй назвал ужасной! Он запретил ее играть в Вене!

— Я это знаю, — ответил композитор. — Конечно, пьеса «ужасная»! Еще бы: Фигаро, простой цирюльник, лакей, бросает в лицо графу, своему господину, такие крамольные слова: «Вы считаете себя великим человеком, потому что вы — вельможа!.. А что вы сделали, чтобы иметь столько благ? Дали себе труд родиться — и только. Во всем прочем вы весьма заурядный человек».

— Вот видите! Недаром Людовик Шестнадцатый говорил о пьесе Бомарше: «Это отвратительно, этого никогда не будут играть!..»

— Но мне все же хотелось бы написать оперу именно по этой комедии... — настаивал Моцарт. — Я думаю, вы найдете способ сделать ее более безобидной... До известного предела, разумеется...

Поэт согласился, и работа закипела. Опера писалась тайком. О ней знали только жена Моцарта и его отец. Сочинение заняло не больше шести недель.

«Мы работали рука об руку, — вспоминал Да Понте, — как только я сочинял кое-что из текста, он тут же писал музыку».

Либреттист ловко обходил опасные рифы. Пришлось отказаться от сцены в суде, где было слишком много политических намеков, выбросить некоторые остроумные, но опасные афоризмы Фигаро, уделить больше внимания любовной интриге. И все же главное осталось: весь ход событий



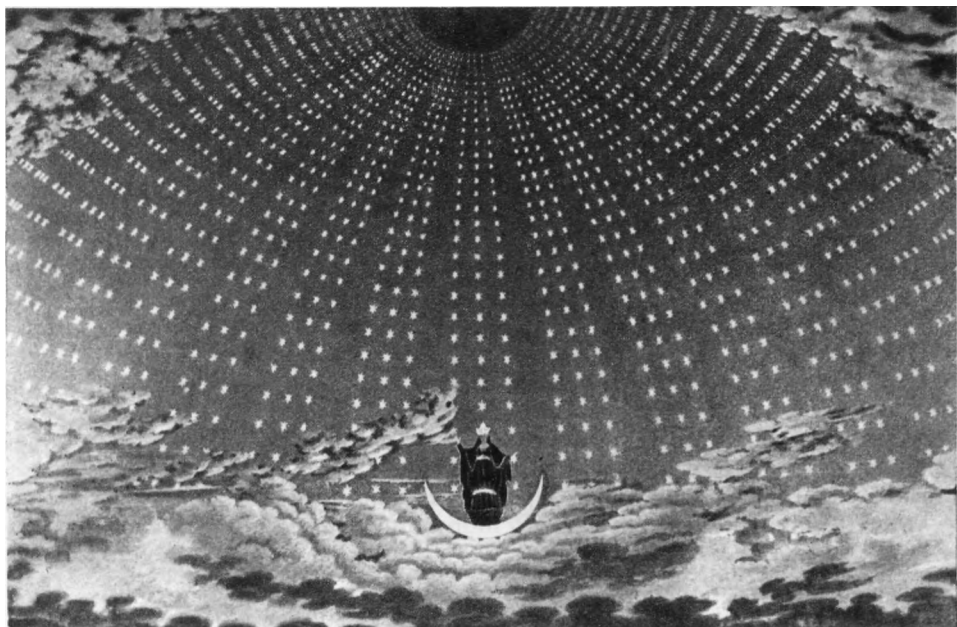
Венский Бург-театр, где состоялось первое представление оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» в 1786 году.



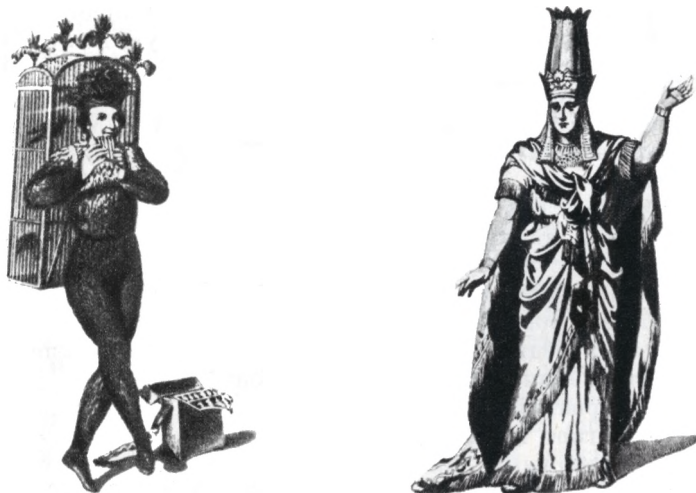
Сцена в саду из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» (первая постановка).



Сцена из спектакля «Свадьба Фигаро» в постановке Большого театра СССР. Фигаро — М. Киселев, Сюзанна — И. Масленникова.



Сцена из оперы «Волшебная флейта» в постановке парижской «Гранд-Оперá».



Папагено и Зарастро — персонажи из оперы Моцарта «Волшебная флейта».

в опере показывал превосходство умного простолюдина Фигаро над недалеким, но чванливым графом Альмавивой, который постоянно попадал в нелепые положения.

Граф преследует Сюзанну, камеристку графини, предлагая ей пылкую любовь. Очаровательная Сюзанна — невеста Фигаро. Слуга вступает со своим господином в борьбу за честь девушки, и аристократ остается в дураках. В финале оперы Фигаро предлагает графине переодеться в платье Сюзанны и ночью выйти на свидание с графом. Альмавива ничего не подозревает. Но неподалеку Фигаро опустился на колени перед графиней. На самом деле это Сюзанна в costume своей госпожи. Граф видит, что супруга ему неверна. В бешенстве он срывает маску с женщины, стоящей перед ним, и — о ужас!.. — обнаруживает в costume Сюзанны свою жену. Альмавива вынужден просить прощения у графини. Так завершается этот «безумный день» — полной победой слуги.

Никогда Моцарт не создавал еще столь искрометной музыки — такой жизнерадостной и в то же время мягко-элегантной, задушевной. Невозможно без улыбки слушать увертюру к опере. Она словно излучает веселье. Начинаясь с чуть слышного шороха скрипок, мелодия разрастается в стремительном беге, превращаясь в кипучий родник, брызжущий солнечными искрами.

Любой персонаж в опере имеет свой характер, выраженный в музыке, — он не безлик. И этот характер не задан раз навсегда, а развивается по мере приближения к финалу. В музыке передана «изменчивость настроений» каждого действующего лица оперы.

Фигаро поначалу безоблачно жизнерадостен. Он готовится к свадьбе с Сюзанной. Но до него доходит слух, что граф Альмавива не прочь поволючиться за его невестой. Фигаро отвечает насмешливой арией «Если захочет барин попрыгать, я подыграю с гитарой ему». Мелодия вкрадчивая, прерываемая резкими аккордами. Кажется, домашний ягуар, выпускающая когти, делает неожиданные скачки на воображаемого врага. Издевательски ироничен Фигаро в знаменитой песенке «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный». Здоровой, простой натуре человека из народа претят все эти кружева, духи и помада, какими окружают себя бездельники аристократы. В конце арии, рисуя картины боя, Фигаро воодушевляется. Меняется и характер музыки. В темпе марша звучат призывы спешить на поле чести славы воинской искать. Композитор не боится показать и смешные черточки своего героя. В арии «Мужья, откройте очи» Фигаро считает себя рогоносцем, хотя для этого нет никаких оснований, — и обрушивается на бедных женщин. А в ночной сцене в парке Фигаро вспыльчив и нетерпелив. Своим поведением он вызывает улыбку — умный человек, а такой простофиля! Но все хорошо, что хорошо кончается, — и в финале оперы Фигаро весел, уверен в себе — опять на коне!

Столь же различными красками обрисованы и другие персонажи

«Свадьбы Фигаро». У всех, даже второстепенных действующих лиц есть свои арии — звучные, мелодичные, легко запоминающиеся, надолго оставляющие след в душе слушателей. И это не вставные номера, как в большинстве итальянских опер, а музыкальные кульминации действия. В них раскрываются новые черты персонажа. Как различны и в то же время едины по стилю две арии пажа Керубино, влюбленного сразу во всех женщин в замке. Ария «Сердце волнует жаркая кровь» полна сладостного томления, тревожного ожидания счастья любви, а признание «Рассказать, передать не могу я» — порывистое и нежное, как дыхание весны, рисует пылкую и мечтательную натуру юноши.

Отмечая особенности музыки Моцарта, Стендаль писал, что всем персонажам «Свадьбы Фигаро» придан оттенок нежности и страстности: «...это образец превосходного сочетания остроумия и грусти».

Опера Моцарта оказалась национальной — австрийской, хотя либретто написано по-итальянски, а ее действие происходит в столице Испании. Композитор впервые в истории оперы сомкнул музыку с драматургией современного ему театра, выбрав для либретто комедию Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», написанную накануне революции во Франции. События, происходящие в ней, были современными для композитора.

Когда «Свадьба Фигаро» была завершена, Лоренцо Да Понте, выбрав подходящий момент, испросил аудиенцию у императора и подал ему рукопись. Тот взглянул на титульный лист.

— Что это? «Свадьба Фигаро»? Но я же запретил представление пьесы Бомарше на своих сценах!

— В надежде на снисхождение вашего величества, — начал Да Понте, приняв смиренный вид, — решился я переделать эту комедию в либретто для оперы, сократив и выпустив все, что могло шокировать хороший тон благородной венской публики. Сделал из нее, так сказать, вытяжку... Одним словом, я постарался составить из нее самый невинный сюжет для оперы, достойной театра, имеющего счастье быть под вашим высоким покровительством.

— Но если это опера, то кто же напишет к ней музыку?

— Музыка уже есть. Она написана господином Моцартом.

Эти слова не вызвали сочувствия императора.

— Моцартом? — переспросил он, усмехнувшись. — Я знаю, что он отличный сочинитель инструментальной музыки, но его оперы...

— Ваше величество, музыка бесподобна. Осмелюсь представить партитуру оперы на усмотрение вашего музыкального гения...

— Не надо, — смягчился император, — я верю вашему вкусу и осторожности. Поставьте скорее оперу, я посмотрю на сцене.

Судьба «Свадьбы Фигаро» была решена. В венском национальном Бург-театре начались репетиции. «У всех исполнителей было то преиму-

щество, — отмечал современник, — что они лично получали указания от композитора, который передал им свое воодушевление и свои взгляды».

Моцарт не знал ни покоя, ни усталости. Он улучшал партитуру, дописывал новые музыкальные номера, неутомимо репетировал с оркестром и исполнителями. А знаменитую увертюру к «Свадьбе Фигаро» закончил буквально накануне премьеры. Повсюду мелькала его невысокая фигура в красном камзоле. Он везде успевал, всем помогал.

Когда на генеральной репетиции Бенуччи впервые спел во всю мощь своего бархатистого голоса арию Фигаро «Мальчик резвый», композитор не смог удержаться, чтобы не сказать: «Браво, браво, Бенуччи». К концу же репетиции все дружно начали аплодировать Моцарту.

1 мая 1786 года в Бург-театре с небывалым успехом прошла премьера «Свадьбы Фигаро».

«Никогда не забуду, как сияло его маленькое оживленное лицо, озаренное лучами гения, — вспоминал очевидец. — Описать все это так же невозможно, как нарисовать солнечный луч».

Однако, несмотря на отличный прием оперы на премьеры, «Свадьба Фигаро» прошла в Бург-театре всего 9 раз. Недоброжелатели не дремали. Они убеждали императора, что партии оперы слишком трудны для певцов и постоянные «бисы» портят голоса. Вена может остаться без оперной труппы! Кроме того, национальная музыка вызвала неодобрение венских меломанов. Они предполагали услышать итальянскую оперу-буффа. И когда вслед за «Свадьбой Фигаро» на сцене Бург-театра появилась новая опера Солера «Редкая вещь», где впервые в Вене был исполнен вальс (вскоре вальс станет чуть ли не национальным танцем австрийцев!), венцы отдали предпочтение этому безликому сочинению. О гениальной опере Моцарта почти совсем забыли.

По-настоящему оценили «Свадьбу Фигаро» в Праге. В том же году шедевр Моцарта был поставлен в Национальном чешском театре. Весь сезон опера шла с аншлагом, вызывая восхищение тонко чувствующих музыку пражан.

В январе 1787 года Моцарта с женой пригласили в столицу Чехии, чтобы разделить с ее жителями шумный успех оперы.

«Здесь ни о чем, кроме «Фигаро», не говорят, — сообщал Моцарт другу, — ничего, кроме «Фигаро», не играют, не трубят, не поют и не на-свистывают. Ни на что, кроме «Фигаро», не ходят. «Фигаро» и вечно один лишь «Фигаро». Разумеется, для меня это большая честь».

Специально для пражского театра Моцарт написал и в октябре 1787 года поставил другой свой шедевр — оперу «Дон Жуан». Рецензент одной из чешских газет, отмечая огромный успех, писал: «Знатоки и музыканты утверждают, что в Праге еще никогда ничего подобного не ставилось. Дирижировал сам господин Моцарт, и когда он появился и занял место в оркестре, трижды раздались восторженные приветствия, которые

повторялись также при его уходе... Исполнители и оркестранты приложили все свои силы для того, чтобы отблагодарить Моцарта хорошей игрой... Необыкновенно большое число зрителей свидетельствует, что опера нравится всем».

Моцарт возвратился смертельно усталым. Незаметно подкрадывалась болезнь. Но он был бодр, жизнерадостен, много работал. Невозможно даже перечислить, сколько шедевров создал композитор за последние годы жизни, и среди них — его лебединая песня — опера «Волшебная флейта».

Однажды к великому музыканту нагрянул его старинный друг Эммануил Шиканедер, известный актер, директор небольшого народного театра в предместье Вены. Высокий, статный, с улыбчивым лицом, он вошел, как всегда, стремительно, широко распахнув дверь.

— Милый Моцарт, — начал он своим чистым, приятным баритоном, — не ожидал?.. Ну, здравствуй, здравствуй, дружище... — и заключил его в свои объятия.

Напористый Шиканедер сразу же приступил к делу.

— Должно быть, не подозреваешь, зачем пожаловал?

— Как же не подозреваю, — улыбнулся Моцарт, — помощи пришел просить...

— Вот, вот, — подхватил актер, — именно помощи...

— В таком случае, друг, ты ошибся дверью... Ты знаешь, я никому не отказываю в деньгах... Но... как бы тебе сказать, ты пришел в не совсем удобное время... У меня нет ни крейцера... Одни долги...

— Это заметно сразу, дорогой коллега, по виду твоему! Не очень-то балует тебя наш любимый император... Если не тайна, сколько он платит тебе жалованья?

— Почему тайна? Восемьсот гульденов в год.

— Не густо, не густо, — протянул Шиканедер. — Твоему предшественнику Глюку, мир праху его, император выплачивал две тысячи...

— Да его величество многого и не требует от меня, как от придворного камерного музыканта. Писать танцы для маскарадов да военные марши — невелик труд. Он даже слишком много платит мне за то, что я делаю, и слишком мало за то, что я мог бы сделать.

— Я пришел помочь тебе, Моцарт!.. — патетически воскликнул актер.

— Как? — удивился музыкант. — Ты принес мне деньги? Но ведь сам ты, насколько я знаю, сидишь на мели... Театр твой прогорает...

— Вот именно! — с пафосом заговорил Шиканедер. — Горю синим пламенем! Мне нужна новая опера! Да такая, что сразу же все поправит! Волшебная — с таинственными превращениями и всякими там чудесами — и с твоей музыкой, Моцарт!

— Но я же...

— Я верю в тебя, Моцарт! Ты — бог музыки! Это будет пьеса не для салонов и дворцов. Опера — для народного театра! По старинным народ-

ным образцам... Опера народная, австрийская... Разве это тебя не соблазняет, Моцарт?..

— А кто напишет либретто? — поинтересовался композитор.

— Конечно, я! Театр я знаю, своих зрителей тоже, а с литературой как-нибудь управимся. Да к тому же и опыт есть — я написал уже несколько либретто для своего театра. У меня на примете сказка великого Виланда «Лулу, или Волшебная флейта»... Вещь феерическая!.. Договорились? Я отведу тебе домик возле театра. И буду кормить шампанским с устрицами, чтобы у тебя всегда было хорошее настроение... По рукам?

— Ну, коли домик да устрицы... — засмеялся Моцарт. — Что ж, попробую... Только имей в виду: если мы потеряем крах, — я ни при чем, ведь я еще никогда не сочинял волшебных опер.

И Моцарт принялся за сочинение. Правда, работу приходилось несколько раз прерывать ради оперы «Милосердие Тита», которую пришлось срочно написать для коронации нового императора Австрии чешской короной. Нужно было выступать в концертах, набрасывать ноты для оркестровых номеров. Нужда заставляла. Да и Реквием тревожил. Получил заказ от таинственного незнакомца в черном... Так и чудится, что Реквием он для себя пишет... Со здоровьем становилось все хуже и хуже.

Поначалу либретто «Волшебной флейты» почти полностью повторяло сюжет сказки Виланда, хотя Шиканедер прослоил ее эффектными эпизодами из других сказок. Но вскоре авторы изменили содержание первоисточника до неузнаваемости. Возможно, не захотели повторять оперу «Каспар-фаготист» Хенслера, только что поставленную в другом пригородном театре Вены. Эта опера также была написана по мотивам сказки Виланда — только герой ее играл не на волшебной флейте, а на чудодейственном фаготе. Но скорее всего причина переделки была глубже, нежели конкуренция с другим театром. Моцарт и Шиканедер были членами масонской ложи «Братство свободных каменщиков». Собrania масонов привлекали их своей таинственностью и театральностью. А главное — своими идеалами. В бесправной Австрии масоны выглядели чуть ли не революционерами. Они стремились ко всеобщему «духовному братству» людей, пытались с помощью просвещения народа изменить жизнь к лучшему. Не случайно новый император Леопольд II назвал масонов «якобинцами» (французскими революционерами) и в конце концов распустил их ложи.

Идеи равенства и братства всех людей нашли отражение в новом либретто «Волшебной флейты». И злой кудесник Дильзенгин превратился в благородного мудреца Зарастро, а «сияющая фея» Перифирима — в коварную царицу Ночи, напоминавшую Марию Терезию, мать Леопольда II.

Либретто преобразилось. Личная вражда двух волшебников отошла на второй план. В опере зазвучали философские мотивы — царству зла и насилия противопоставлялось государство просвещенного правителя Зарастро, кристально честного и справедливого.

Юный принц Тамино, оказавшись во владениях царицы Ночи, получил от нее золотую флейту, обладавшую волшебной силой. Ее звуки помогали преодолевать все препятствия. Тамино, увидев портрет Памины, дочери царицы Ночи, был пленен красотой девушки. Злая волшебница умоляла юношу спасти ее дочь, которая томилась у «недостойного злодея» — Зарастро. Вместе с простодушным птицеловом Папагено принц проник в страну Зарастро. И убедился, что царица Ночи оклеветала этого благородного человека. Памину мудрец похитил лишь для того, чтоб оградить девушку от злых чар матери. Тамино завоевывает любовь прекрасной принцессы и, обретя мудрость, становится жрецом храма посвященных.

Музыка «Волшебной флейты» и впрямь оказалась «волшебной», полной светлой лирики, добродушного юмора и величайшей простоты. Первые же аккорды увертюры с щебетом птиц и шелестом деревьев вводят слушателя в сказочно-прекрасный мир Зарастро. На редкость поэтичны лучшие страницы партитуры оперы. Восторженность природы принца Тамино передает его ария из первого акта. Любуясь портретом Памины, он мечтает о счастье. В арии Памины из второго акта раскрывается нежная, глубоко чувствующая, неисторченная душа девушки. Шутливая песенка Папагено «Я самый лучший птицелов» напоминает народные австрийские напевы.

Величественны и мудро-спокойны интонации Зарастро. Блистательна по музыке ария царицы Ночи с ее виртуозными колоратурными украшениями, передающими злобный и мстительный нрав властительницы тьмы. По определению немецкого музыковеда Альфреда Эйнштейна, «Волшебная флейта» принадлежит к тем пьесам, которые восхищают ребенка, но трогают до слез опытного из людей и умудряют мудрейшего.

Сочиняя музыку, Моцарт хорошо знал возможности будущих исполнителей «Волшебной флейты» — их достоинства и недостатки. Партии как нельзя лучше ложились на голоса. Особенно удачной оказалась роль Папагено, которую исполнял сам Шиканедер. Музыкант работал вместе с актером, на ходу внося уточнения. Исполнитель подсказал основное, что делало Папагено привлекательным, при всех его недостатках — болливости, трусости, чревоугодии. Главное в образе птицелова — любовь к природе. Эта черта характера Папагено позволила Моцарту внести в его партию пасторальный колорит.

Премьера «Волшебной флейты» состоялась в театре венского предместья на Видене 30 сентября 1791 года, за два месяца до кончины композитора. Шиканедер постарался обставить спектакль дорожными декорациями, ввести немало сценических эффектов. Тут и сражение с гигантским змеем, и громы небесные, и разверзающиеся горы, и превращение старухи в красавицу, и обряды жрецов в египетской пирамиде, напоминающие масонские церемонии, и даже — львы, запряженные в колесницу. На афише было объявлено: «Господин Моцарт из уважения к милостивой

и почтенной публике, а также из дружественных чувств к автору пьесы сегодня будет сам дирижировать оркестром».

Однако спектакль на премьере не вызвал всеобщего восхищения. Моцарт тяжело переживал сдержанный прием оперы. Он все чаще вынужден был оставаться в постели. Его болезнь прогрессировала.

Шиканедер продолжал давать спектакль каждый вечер, веря в успех оперы. И постепенно публика оценила достоинства музыки. 7 октября 1791 года Моцарт сообщил больной жене в Баден: «Дорогая, любимая жenuшка! Я только что вернулся из оперы; театр, так же как и всегда, был переполнен. — Дуэт «Мужчины и женщины» и т. д. и колокольчики в первом акте, как обычно, должны были быть повторены, равно как и терцет мальчиков во втором акте. — Но что меня больше всего радует, так это — молчаливое одобрение! Ясно видно, что успех этой оперы непрерывно возрастает...»

Великого композитора по-детски радовал успех его последнего детища. Отрадно было узнавать, что и другие его оперы вновь идут на сцене. В Дрездене и Праге итальянская труппа показала оперу «Так поступают все», написанную почти два года назад, а в Кельне поставили «Дон Жуана». Но дни музыканта уже были сочтены. В последний вечер перед смертью в театре на Видене, как обычно, шла «Волшебная флейта». Моцарт не мог присутствовать на спектакле. Находясь в постели, он положил перед собой часы и мысленно представлял, что в этот момент происходит на сцене.

— Кончается первое действие, — шептал музыкант, — и царица Ночи поет свою арию... А сейчас Тамино выдерживает испытание молчанием... Теперь он в пещере... проходит сквозь огонь и воду... Вот и финал — мрак рассеивается, восходит солнце. Жрецы поют гимн во славу Заратро.

В ночь на 5 декабря 1791 года Моцарт скончался. Ему шел 36-й год.

Всю жизнь Моцарт был великим тружеником. Он создал более шестисот произведений, из них — двадцать одно для музыкального театра. Он сочинял всюду и непрерывно: дома и на улице, с инструментом и без инструмента, в дилижансе и в карете, во дворцах и на постоянных дворах. Все время он что-то напевал про себя, отбивал ритм, делал руками движения, словно дирижирует оркестром.

«Я, так сказать, торчу в музыке весь день», — признавался композитор в письме к отцу.

Казалось, что великий музыкант сочиняет музыку, как птица выводит свои трели: бездумно и беззаботно. Его мелодии многим представлялись «безоблачными». И долгое время не хотели замечать другой стороны в творчестве Моцарта — трагедийной. Не хотели замечать умышленно. Легенда о легкомысленном гении нужна была правителям, чтобы обелить себя — снять с себя обвинение в преждевременной смерти Моцарта. Он умер, оказывается, не потому, что жил почти в нищете, но —

порхал по миру, как бабочка, и в конце концов сжег крылья, опалившись на огне жизни.

Но еще Пушкин в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» подметил, что в музыке композитора, незамутненной и безмятежной, «вдруг» возникает «виденье гробовое, незапный мрак...». Тургенев в романе «Отцы и дети» писал, что его героя, слушавшего одну фортепианную сонату Моцарта, «в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой посреди пленительной веселости беспечного напева внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...».

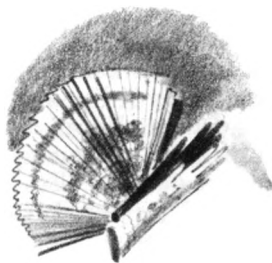
В России давно оценили музыку Моцарта по-настоящему. В 1791 году незадолго до смерти композитора, русский посол в Вене предложил Потемкину выписать в Петербург «первого клавесиниста и одного из искуснейших композиторов Германии — по имени Моцарт». И музыкант, по утверждению посла, «имея здесь некоторое недовольство, был бы расположен предпринять это путешествие».

Смерть помешала Моцарту приехать в Россию, где, возможно, началась бы новая, более светлая страница в его жизни. Но его творения широко исполнялись в России. Через три года после кончины композитора в Петербурге поставили оперу «Волшебная флейта». Столичные журналы сообщали: «Музыка сия столь известна, что всякая похвала оной была бы излишнею».

Искусство Моцарта было в «великом почтении» в нашей стране. Его любили Пушкин и Глинка, Герцен и Чайковский, Танеев и многие другие выдающиеся представители науки и искусства. «У меня были революция и Моцарт...» — говорил советский дипломат, первый нарком иностранных дел молодой Республики Советов Георгий Васильевич Чичерин. Он оставил глубокий и увлекательный этюд о Моцарте.

По определению Герцена, Моцарт был композитором ярким и дерзостным, первым по-настоящему живым человеком в музыке. Но ярче всех, пожалуй, сказал о великом австрийском музыканте русский композитор Антон Григорьевич Рубинштейн:

«Вечный солнечный свет в музыке — имя тебе Моцарт!»





Глава 3 ТЫ ВЗОЙДЕШЬ, МОЯ ЗАРЯ!..

*Ты взойди, взойди, заря,
Над миром свет пролей!*

М. Глинка. «Иван Сусанин»

Начала чадить, оплывая, толстая сальная свеча. Пламя вздрагивало. По узорным стенам царского покоя в Кремле замечались тени. За окном свивались в кольца снежные вихри. Протяжно выло в печной трубе. От изразцов шел жар, нестерпимый, изнуряющий. Великий князь и государь всея Руси Алексей Михайлович не спал. Его мучила бессонница. Сидя в резном кресле, он просматривал длинный свиток — донесение Василия Богдановича Лихачева из краев флорентинских: «Князь угощал нас щед-

ро... Яствы на столе все деланы с вымыслом мастерским: звери, и птицы, и рыбы, а все с сахаром...»

— Охоч до лакомств посёл, — усмехнулся царь, — отрастил брюхо немалое... Но где же про действа поючие? Наказывал ему и про это разведать... Ага, вот: «И случилось чудо невиданное. В княжеском тереме объявились палаты... да и в тех же палатах объявилось море, колеблемо волнами. А в море рыбы, а на рыбах люди ездят. И многие предивные молодцы и девицы выходят из-за занавеса в золоте, поют и танцуют; и многие диковинки делали...»

Задумался великий государь. Неужто нельзя потехи сии на Руси завести, в хоромах наших?.. Да и боярин Матвеев, советник царский, к сему подзуживает... Однако ж, не срамная ли это забава? Помнится, когда молод был, сам издал высочайший указ изгонять игры бесовские, а скомоухов бить батогами и отправлять подальше, куда ворон костей не заносил... Но тут зрелище заморское, в Европе при дворах признанное... Чем же хуже Русь-матушка?..

Свеча совсем догорела. Ветер на дворе затих. А морозные окна порозовели от первых отблесков утра. Занималась заря.

Твердо решил Алексей Михайлович послать гонцов за границу сыскать людей, что умели «комедии строить». Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Войны, поветрие моровое, бунты холопы надолго задержали задуманное. Годов через десять с лишком последовал царский указ «учинити комедию» при дворе государевом. Повезли в царские места, что в селе Преображенском, срубы деревянные, доски тесовые да сукна аглицкие, дабы оборудовать хоромину комедийную. Но вот беда: не пожелали заморские комедианты ехать в Московию — там, говорят, медведи прямо по улицам ходят, а морозы такие, что от дыхания пар в воздухе замерзает. Привезли гонцы одного только трубача да четырех иных музыкантов.

Приказал царь в Москве найти потешников из людей немецких — благо их в Кукуй-городке на реке Яузе достаточно проживает. Пришлось пастору Саксонской церкви Иоганну Грегори, чтобы государя не прогневать, заняться делами мирскими — сочинять и ставить на придворном театре пьесы с пением и танцами. Дело для пастора привычное. Издавна церковь зрелищами славилась.

17 октября 1672 года в комедийной хоромине показан был первый в России спектакль «Артаксерксово действо». Зрелище о том, как Артаксеркс повелел повесить Амана по царицыну челобитью, настолько захватило великого государя, что он, по свидетельству летописца, проглядел десять часов кряду, не покидая своего места. Спектакль играли юноши из иноземцев, на языке немецком — играли грубо, истощно крича в сценах трагедийных и кривляясь в местах смешных. Но неискушенным зрителям все нравилось. В небольшом зале, обитом красным и зеленым сукном поверх войлока, чтоб тепло не уходило, на деревянных скамьях восседали

бояре, думные дьяки, стольники — словом, вся придворная знать — и смотрели со вниманием превеликим на неведомое доселе зрелище. Царское место возвышалось в центре, с орлом двоеглавым, кумачовым польским сукном подостланное; а царица с царевнами да с грудным цесаревичем Петром следили за комедиантами из клетей, огороженных решетками. В ту пору женщинам и детям малым запрещалось глазеть на «позорища».

Первое театральное «действие» про Артаксеркса еще не было оперой. На сцене больше разговаривали, чем пели. Но в нем да и в других «комедиях», как тогда именовали любое зрелище, было много пения. Сопровождалось представление музыкой «на органах», рыле (старинной виоле), дудках и иных «страментах». Во всяком случае, «действом поючим» их назвать можно.

Сын Алексея Михайловича Петр I открыл двери на зрелища почти любому желающему на Руси. Он повелел отстроить на Красной площади в Москве хоромину комедийную, куда за небольшую плату пускались все, «кроме пьяниц, лакеев и распутных женщин». Играли комедии русские «рбята» — Родиошка, Тимошка, Ивашка да Ванька с Николкой — ну, и прочие с ними. Обучались они в особой школе — всем премудростям комедийным.

Но скончался Петр I, и российское театральное дело стало хиреть. При царском дворе своих «рбят» не жаловали. Предпочитали артистов заморских — итальянских, прежде всего.

В 1735 году императрица Анна Иоанновна пригласила в Петербург Франческо Арайю, неаполитанца. Он должен был дирижировать придворным оркестром и показывать свои оперы. Хоть и невеликим маэстро был Арайя, но музыка его услаждала слух мелодичностью и живостью. 29 января 1736 года, в день рождения императрицы, итальянские артисты, привезенные Арайей, представили первую на Руси «настоящую» оперу — «Сила любви и ненависти», сочиненную самим неаполитанским маэстро.

Двухэтажное здание у Большой Невы, прежде служившее резиденцией Петра, снова оживило в этот морозный вечер. Окна сверкали огнями. На кружевных портьерах, словно в театре теней, мелькали силуэты изысканно одетых дам и кавалеров. Весь двор съехался на спектакль. Зрелище было пышным, с чудесами и фантастическими превращениями. Впервые в России был показан спектакль с костюмами ничуть не беднее, чем в Париже. Певцы виртуозно выводили трели, как настоящие соловьи. Оркестр творил чудеса. Все были в восторге. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» писала: «29 числа сего месяца представлена от придворных оперистов в императорском Зимнем доме преизрядная и богатая опера, под титулом «Сила любви и ненависти», к особливому удовольствию ее императорского величества, и со всеобщю похвалою зрителей».

Оперы итальянские стали часто даваться на придворном театре — по всем царским праздникам. Однако язык итальянский, на котором они

исполнялись, многим был незнаком. И приходилось делать умную физиономию, изображая, что тебе понятно все, о чем поет примадонна и что отвечает ей герой оперы. А хор в счет не шел — что он поет, непонятно всегда, на любом языке.

Франческо Арайя продолжал писать оперы по-итальянски, но в 1755 году он сочинил оперу на стихи известного русского поэта Александра Петровича Сумарокова. Называлась она «Цефал и Прокрис». Действовали в ней герои из античных времен, но пели по-русски. И обнаружилось, что язык российский по красоте и звучности нисколько не уступает итальянскому. Русские «робята», старшему из которых было 14 лет, пели и играли, по словам очевидца, с таким в музыке и итальянских манерах искусством, что могли потягаться с лучшими оперными певцами Европы. Императрица Елизавета Петровна, дочь Петра I, настолько расщедрилась, что высочайше повелела всем артистам шить по новому платью из дорогой ткани.

Парадные, пышные оперы-серии давались обычно по большим торжествам, и кроме богов да храбрых героев, в них никому действовать не дозволено. Зрителям попроще и опера нужна была поскромнее и герои более земные.

Когда в Россию в 1757 году приехала итальянская комическая опера во главе с Джованни Локателли, успех она имела невероятный. Спектакли были общедоступны. Они показывались не во дворце, а в специально приспособленных для этого зданиях. Любителям оперы из людей простого звания очень нравились ловкие служанки и плутоватые слуги, чьи хитроумные проделки помогали влюбленным найти свою фортуна; а надутые спесью богатеи почти всегда оставались в дураках. Самыми популярными операми-буффа были музыкальные комедии на текст Карло Гольдони — драматурга, прославленного на весь мир. Под веселую, сверкающую, словно лучи солнца, музыку выбегала на сцену служанка, быстрая и грациозная, как серна. И пела. Конечно, о любви:

— Любовь, насколько я понимаю, нечто такое, что заставляет смеяться и плакать. Впрочем, до сих пор я никогда не плакала и надеюсь, что из-за любви тоже никогда плакать не буду.

— Арджентина! — зовет девушку хозяин, едва ковьяляющий на подагрических ногах старик.

— Синьор?

— Тебя никогда не видно.

— Будь вы моложе лет на двадцать, вы видели бы меня почаще.

— А если бы я был моложе, нравился бы тебе?

— Не в этом дело. Я говорю, что вам не понадобились бы очки.

— При чем тут очки? Я вижу лучше твоего.

— Сказать по правде, вы видите лучше моего, потому что, когда я смеюсь, вы видите мои зубы, а когда смеетесь вы, я у вас их не вижу.

Шутки сыпались, как конфетти на веселых итальянских карнавалах. А музыка переливалась всеми цветами радуги, как брызги фонтана при ярком солнце.

— Опера-буффа всех перековеркала,— ворчали старики, почесывая сморщенные лысины под пудреными париками.

— Опера-буффа уморительна донельзя! — восторгались юноши, забрасывая примадонну цветами и виршами с пылкими признаниями в вечной любви.

«Ни одна живая душа не выдерживала без смеху» представления комических опер. Их специально для русской сцены писали такие знаменитые маэстро, как Джованни Паизиелло и Доменико Чимароза, подолгу жившие в Петербурге.

Не одни итальянцы приезжали в Россию со своими трупами. Гостили тут музыканты из Франции, Германии, Англии. Всех их радушно принимали русские люди, охотно ходили на спектакли. Но не могла же Россия вечно обходиться без своей «самородной» оперы.

И такая опера появилась в конце XVIII века. Примечательно, что русские оперы с самого рождения были комическими, а порой и сатирическими. Нужна была немалая смелость, чтобы выступать с сатирой в те времена, когда Радищева за книгу «Путешествие из Петербурга в Москву» сослали на каторгу, а Пугачева четвертовали на Лобном месте.

«Сбитенщик», «Санкт-Петербургский гостинный двор», «Несчастье от кареты» — эти и другие ранние русские оперы были доступны всем. Действовали в них люди, жившие, что называется, под боком. Но особенно полюбилась простым зрителям опера «Мельник — колдун, обманщик и сват», написанная обедневшим дворянином Аблесимовым и скрипачом Соколовским. Поставлена она была впервые в Москве 20 января 1779 года. Невероятный успех оперы современники объясняли тем, что авторы выхватили «Мельника» из народа. Они заставили своих «немудреных» героев петь русские песни. Они показали деревенский быт «во всей прелести и безыскусственности».

Содержание комедии несложно.

— Но хлопот у вашего покорного слуги предостаточно, прямо сверх головы!

В нашу беседу, дорогой читатель, вмешался сам герой оперы — мельник Фаддей Гаврилыч. Ну что же, ему, как говорится, и карты в руки. Пусть рассказывает дальше. А мы послушаем. Жаль только, что не услышим в его исполнении ни одной песни, как певал, бывало, создатель этой роли актер Антон Крутицкий. Зрители вспоминали, что это был настоящий мельник — и ухватки, и шутки, и выговор — все было живое, самородное, истинно русское!

— Значит, так, господа хорошие,— о чем это я? Эх память стала... Что удивительного, уже почти двести лет, как меня придумал Александр



**Михаил Иванович Глинка.
(1804—1857)**

Портрет Н. С. Волкова.

Онисимович Аблесимов, мой автор. Умер, бедняга, в такой нищете, что один трехногий стол оставил своим наследникам. Не умел ворожкой жить, как аз, многогрешный... Потому — что такое мельник? Первым делом, говорят, — колдун. Смешно, право, как подумая: будто мельница без колдуна стоять не может... Какой сумбур мелют! Я, кажется, сам коренной мельник — родился, вырос и состарился на мельнице, — а ни одного черта сроду в глаза не видывал. Да пускай себе что хотят, то и бредят, а мы наживаем этим ремеслом себе хлебца...

Мельник закурил самокрутку и продолжал:

— Значит, так: желательно вам знать, что происходит в этой самой комедии? Слушайте. Полюбил, выходит, крестьянин Филимон девушку Анюту. Парень что надо, и статью и умом вышел, да и девка хороша — кровь с молоком! И все ладненько бы, веселым пирком да за свадебку. Одно не хорошо: отец и матушка ее друг с дружкой не согласны. Старик-ат и хотел бы выдать девку за детину-хлебопашца, а старухе, видишь, подавай жениха из дворянских сыночков. Прибегает парень ко мне на мельницу: «Помоги, Гаврилыч, челом бью, старицушка...» Ну, как тут не помочь! Пришлось снова за колдовство приняться: «Расступись, вода!.. Явись ко мне враг рода человеческого!»

Мельник, хитро улыбаясь, начал бегать по плотине, возле колеса, как бы вызывая злого духа, а потом спокойно уселся на лавочку.

— Это, значит, я и так и этак старуху уламывал: и видение ей в зеркале показывал — зятя ее будущего, — и то, и се... А она свое, баба провальная:

Как ни стану,
А достану
Дворянина-жениха!..

Тьфу ты! Никакое колдовство не помогало. А тут-то, к счастью, обнаружилось, что Филимон, слышь, однодворцем был — вроде как барин маленький. Жил он на хуторе и хозяйство свое имел. Вроде и дворянчик!.. Уговорили старуху. Вот вам и мельник — колдун, обманщик и сват — на все руки мастер!

То-то веселая свадебка была...

И я там был,
Мед-пиво пил.
По усам текло,
Да в рот не попало!..

Вот и весь сказ. А затем, господа хорошие, до свиданьица!

Мельник помахал рукой и скрылся. Исчезла и мельница, как будто убрали декорацию со сцены. Однако опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» долго не сходила с русской сцены. Больше века она радовала простой люд, что буквально валом валил на спектакли. Не вытеснили ее

и оперы, появившиеся позже. Поначалу на Руси писали только комические, потом прибавились к ним оперы сказочные, волшебные — с феериями и различными театральными чудесами.

Но когда чудеса в России стали совершаться въявь — когда народ русский в Отечественной войне 1812 года ощутил в себе такие силы, о которых прежде и не подозревал, и разгромил наголову дотоле непобедимые рати Наполеона, — появились оперы патриотические. И самой замечательной из них была музыкальная драма «Иван Сусанин». Нет, не Глинки еще. Ему было тогда всего 11 лет. Оперу о Сусанине сразу же после победы русских войск в войне 1812 года написал композитор Катерино Кавос. Музыкант родился в Венеции, но в России нашел свою вторую родину. Премьера патриотической оперы Кавоса «Иван Сусанин» состоялась в Петербурге 19 октября 1815 года.

Катерино Кавос был отличным капельмейстером, хорошо знал законы сцены и писал добротную, «гладкую» музыку. Но в его сочинениях не было полета — огня, какой присущ только большим талантам. Да к тому же ему пришлось писать музыку на либретто князя Шаховского, которому, вообще-то, удавались больше «колкие и шумные», но легковесные комедии, нежели глубокие драмы. Опера получилась пестрой, как лоскутное одеяло: не то трагедия, не то мелодрама, а местами просто водевиль.

Иван Сусанин в опере Кавоса не был иссечен саблями польских шляхтичей. Помогав панов по лесу, он приводил их назад к своему дому, где их уничтожали предупрежденные о нашествии врагов русские воины. Обработанный Сусанин, приплясывая, пел водевильный куплетец:

Пусть злодей страшится
И дрожит весь век.
Должен веселиться
Добрый человек.

Глинка впервые услышал сочинение Кавоса об Иване Сусанине в тринадцатилетнем возрасте, когда приехал из родного имения Новоспасское в Петербург учиться в Благородном пансионе. Он не подозревал тогда, что напишет своего «Сусанина». Не думал он об этом костромском крестьянине, спасшем родину от врагов, и за границей, куда после окончания пансиона и короткой службы в столице поехал для лечения и совершенствования в музыке. Глинка пробовал писать в разных манерах. В Италии ему сулили славу «итальянского маэстро музыки» — он легко воспроизводил стиль опер Беллини и Доницетти.

Но «тоска по отчизне навела» Глинку на мысль писать по-русски.

Это было в Милане летом 1832 года. На балконе гостиницы беседовали двое — Глинка и музыкальный критик Феофил Толстой. Композитор говорил о своей мечте создать большую национальную оперу — свою, отечественную, русскую. Огромная луна, сиявшая на фоне звездного неба,

освещала мраморное кружево знаменитого миланского собора — его стрельчатые башни словно растворялись в вышине. Внизу на площади кипела шумная толпа итальянцев и, конечно же, звенели песни.

— Поют прекрасно, — вздохнул Глинка, — но все это чужое: Русью не пахнет. Мы, жители севера, чувствуем иначе. Любовь у нас всегда соединена с грустью.

— Но вас, Михаил Иванович, называют здесь надеждой итальянской музыки, столь удачно вы умеете передать дух ее, — возразил собеседник. — Итальянские нотные издатели охотно печатают ваши вариации на темы местных опер. Вы могли бы составить себе мировое имя.

— Нет, дорогой мой, все пьесы, сочиненные мною в угождение жителям Милана, — все они убедили меня только в том, что я шел не своим путем. Искренне быть итальянцем я не могу. Другое запало мне в голову... Вот послушайте...

И Глинка сел к фортепиано. Пальцы его маленьких, изящных рук легко и плавно прикасались к клавишам. Комнату заполнили звуки русской песни.

— Я хочу разукрасить простую, народную мелодию, — продолжал свою мысль Глинка, — всеми ухищрениями музыкальной премудрости. Но непременно мелодию русскую! Национальная опера, которая выведет русскую музыку на европейские горизонты, — вот что необходимо сейчас России! И мне кажется, я мог бы дать нашему театру достойное его творение...

Вернувшись в Россию, молодой композитор стал часто бывать в Дворянском собрании в Петербурге, в музыкальных салонах. Там, в кругу друзей, он исполнял свои пьесы и романсы.

Глинка обладал сильным, гибким драматическим тенором. Хотя тембр его голоса идеальной чистотой не отличался, пел композитор удивительно. Критик и музыкант Александр Серов, не раз бывавший на этих вечерах, вспоминал:

«Поэзия его исполнения — повторяю — непередаваема! Как все перво-степенные исполнители, он заставлял слушателей жить тою жизнью, дышать тем дыханием, которое веет *в идеале* исполняемой пьесы... Он увлекал каждую фразу, каждым словом... Можно прямо сказать: кто не слышал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов...»

Мечта о русской опере не оставляла Глинку. Ведь опера — это сложное, объемное произведение, вобравшее в себя множество искусств, — поможет ему музыкальными средствами поведать миру о грандиозных событиях. С ее помощью можно прямо говорить с народом.

— Самое главное — это, конечно, удачно выбрать сюжет, — повторял Глинка, и его глаза на смуглом лице загорались. — Во всяком случае, сюжет безусловно должен быть национален. И не только сюжет, но и музыка. Я хочу, чтобы дорогие мои соотечественники почувствовали бы себя

тут как дома и чтобы за границей не принимали меня за самонадеянную знаменитость на манер вороны, что рядится в чужие перья.

И Глинка играл отрывки из своей будущей оперы, хотя ни стихов на эту музыку, ни ясного представления о событиях, которые будут происходить в его сочинении, у него еще не было. Поначалу он выбрал для оперы старинное предание, написанное поэтом Жуковским, под названием «Марьина роща».

«Тихий и прохладный вечер заступал уже место палящего дня, — читал и перечитывал Глинка повесть поэта, — когда Услад, молодой певец, приблизился к берегам Москвы-реки... Гладкая поверхность вод... покрыта была розовым сиянием запада: в зеркале их отражались дремучий лес и терем грозного Рогдая — он был построен на крутой горе — там, где ныне видим зубчатые стены Кремля...»

Глинка даже набросал музыку к сельской сцене из «Марьиной рощи» — с пением возвращались с полей крестьяне и пастухи. Но дальше дело не пошло. Слишком много было в повести Жуковского всякой романтической чепухи — привидений и разной чертовщины.

— Нет! Национальной трагедии из сюжета с «роковой» любовью не создать! — решил композитор. — Нужен сюжет правдивый, жизненный, лучше всего из русской истории.

Своими мыслями Глинка поделился с Жуковским. Это было на одном из вечеров на квартире поэта, где каждую субботу собирались люди, дорожившие славой отечественного искусства, — Пушкин, Гоголь, Вяземский, Плетнев, Одоевский, Виельгорский.

Возможно, это произошло тогда, когда Гоголь читал в кабинете Жуковского свою пьесу «Женитьба». Скромно сел он за стол — молодой еще человек, с задорным хохолком над широким лбом. Гоголь оглядел собравшихся и, лукаво усмехнувшись, начал читать с наивной искренностью и простодушием «совершенно невероятное событие» — о чиновнике Подколесине, что выпрыгнул из окна дома невесты, лишь бы не жениться.

«Слушатели до того смеялись, что некоторым сделалось дурно», — вспоминали очевидцы.

А потом началось музицирование. Пели солисты императорских театров. Пел и Глинка. Из уважения к хозяину дома он исполнил романс на слова Жуковского «Победитель», сочиненный еще в Милане.

Сто красавиц светлооких
Председали на турнире.
Все — цветочки полевые;
А моя одна как роза...

«По рисунку и по выразительности мелодии это вовсе не сильная вещь, — говорил позднее Серов, — но в пении Глинки выходило ярко колоритную прелесть... Тут Глинка являлся певцом блестящим и исполнял



Большой театр в Петербурге в год первой постановки оперы Глинки «Иван Сусанин».



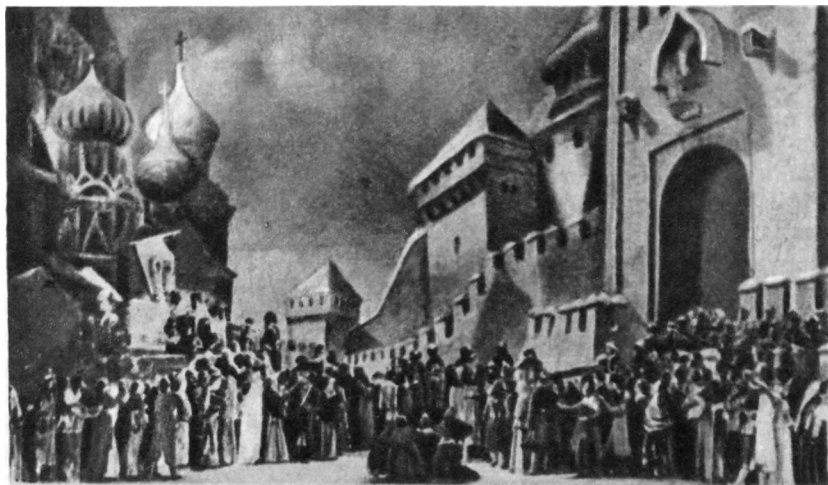
Первый исполнитель партии Ивана Сусанина — Осип Петров.



Ваня — Анна Воробьева-Петрова. Опера Глинки «Иван Сусанин».



Финальная сцена из первой постановки оперы Глинки «Иван Сусанин». 1836 г.



Эпилог оперы «Иван Сусанин». Постановка Большого театра СССР. 1945 г.

колоратуру так, что и Рубини тогда, а теперь Кальцолари (знаменитые итальянские певцы-виртуозы.— Л. Т.) вряд ли победили бы этого «Победителя».

Спел Глинка и «Венецианскую ночь» на слова слепого поэта Ивана Козлова:

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой...

Музыка покачивалась, баюкая, точно слушатели плыли в гондоле по волнам Адриатики. Мелодия была итальянской, хотя и оригинальной, сочиненной самим Глинкой в ритме баркаролы.

— Ваши пьесы превосходны, — похвалил Гоголь. — Это натуральный Глинка, наш русак, но только в итальянском гриме... Русские ждут от вас нечто большее — огромное, как ваш талант. Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого было бы больше песен... Под песни баб пленяется, женится и хоронится русский человек.

— И то правда, — вмешался в разговор Жуковский, — почему бы вам, Михаил Иванович, не поразмыслить над нашей отечественной оперой?

— Эта мысль, любезный Василий Андреевич, как гвоздь, сидит в моей голове, — встрепенулся Глинка. — Но нет либретто... Хотел было вашу «Марьину рошу» приспособить для оперы, да что-то не ладится...

— Эту вещь я написал давно, еще до нашествия Наполеона... Теперь нужно иное... Нужна опера истинно народная, возвеличивающая широкую душу, удаль и стойкость русского человека-богатыря... Его верность царю и отечеству...

— Но ведь были же опыты национальной музыки в опере, — заметил Одоевский. — Верстовский, например, композитор умный, с талантом искренним, хотя, впрочем, и не драматическим... Он пробует перенести на русскую сцену родное пение. Но еще не успел в этом. Не успел оттого, что заимствовал народные мотивы целиком или подражал им. Его оперы «Вадим», «Аскольдова могила» суть не что иное, как собрание русских мотивов, большей частью прелестных, но соединенных немецкими хорами, квартетами и итальянскими речитативами...

— А отчего бы вам, Михаил Иванович, не вспомнить подвиг Ивана Сусанина? — предложил Жуковский.

— Что вы, Василий Андреевич, до сих пор не сходит со сцены «Сусанин» Кавоса, — возразил композитор, — опера отменная...

— Но легкомысленная... Чего стоит только «должен веселиться добрый человек»... — вставил Одоевский.

— Самопожертвование Сусанина по-настоящему еще не раскрыто в русской музыке. Нужна героическая драма! Я вам помогу, Михаил Иванович... Сам буду сочинять либретто, — заверил Жуковский.

Поэт дружески обнял Глинку и отвел в сторону. Золотым ключиком он открыл шкатулку, инкрустированную перламутром, и достал оттуда небольшую книжечку, изданную в 1825 году — в тот год, когда декабристы выступили на Сенатской площади.

— Кондратий Рылеев, «Думы», — прочел Глинка.

— Познакомьтесь с думой о Сусанине, Михаил Иванович, — произнес поэт, понизив голос. — Тут зерно, которое должно прорасти в вашей опере. Но имейте в виду: о книге этой я ничего знать не знаю, ведать не ведаю. Автор — бунтовщик, и царь справедливо покарал его.

Глинка поспешил распрощаться с гостями любезного Василия Андреевича. Вернувшись в свою комнату на Вознесенском проспекте, где он жил в квартире Стунеева, преподавателя Школы гвардейских подпрапорщиков (совсем недавно ее окончил корнет Лермонтов), композитор раскрыл книгу и нашел стихи, что когда-то читал в Благородном пансионе. Вот они, вдохновенные слова Сусанина:

Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на Русской земли..
Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,
И радостно гибнет за правое дело!

«Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении, я находил в ней много оригинального, характерного русского», — вспоминал впоследствии Глинка в своих «Записках».

А в тот далекий вечер композитор тотчас же принялся за работу. План оперы возник в его голове...

— ...как бы по волшебному действию... Я начал работать, и совершенно на изворот, а именно начал тем, чем другие кончают, то есть увертюрой.

Мелодии рождались одна за другой. Они буквально преследовали композитора. Даже в карете, направляясь из Петербурга в родное Новоспаское, он сочинял музыку.

«Работа шла успешно. Всякое утро сидел я за столом и писал по шесть страниц мелкой партитуры... По вечерам, сидя на софе, в кругу семейства и иногда немногих искренних приятелей, я мало принимал участия во всем меня окружавшем; я весь был погружен в труд, и хотя уже много было написано, оставалось еще многое соображать, и эти соображения требовали немало внимания; надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое. Сцену Сусанина в лесу с поляками я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже».

Жуковский не выполнил своего обещания — не смог все свое время отдавать сочинению либретто. Поэт написал текст для нескольких номеров

оперы, сочинил стихи для эпилога (заключительной сцены), а потом лишь помогал советами. Глинка прибегал к помощи других поэтов, даже сам создавал некоторые тексты. К примеру, в финале оперы после здравицы царю он вставил стихи, прославляющие «святую Русь и матушку Москву».

Наконец Жуковский порекомендовал Глинке в качестве либреттиста барона Розена — усердного литератора из немцев. Николай I одобрил этот выбор, надеясь, что опера, благодаря участию в ее сочинении придворного поэта (Розен был секретарем наследника престола), приобретет нужный государю монархический колорит. Самодержец настаивал на том, чтобы Сусанин в опере отдал жизнь не за отчизну, а — за царя Михаила Романова.

Барон оправдал надежды Николая I, но доставил много мучений композитору. Глинка хотел прославить народный подвиг, а ему преподносили верноподданнические вирши, порою совершенно безграмотные:

Небесная заря
Нам явит лик царя!

На возражения композитора литератор из немцев отвечал:

— Ви нэ понимает, это сама лутший поэзия.

Либреттист был удобен только в одном: он умел ловко подгонять слова под размер музыки. Музыкант торопил поэта, текст нередко приходилось писать на готовые уже мелодии. Жуковский шутил, что у Розена по карманам были разложены вперед уже заготовленные стихи, и тот вынимал их столько каждого сорта, сколько следовало, и «каждый раз из особенного кармана». Иногда хорошие, чаще никудышные:

Не розан в саду, в огороде —
Цветет Антовида в народе.

Николай I зорко следил за тем, как шла работа. Он потребовал изменить название оперы.

— «Иван Сусанин» — это старо! И безлико!

Царю предложили: «Смерть за царя». Николай поморщился.

— Отдавший жизнь за государя — не умирает! — изрек он и начертал собственноручно на первом листе партитуры: «Жизнь за царя». Так, вопреки воле композитора, именовали оперу Глинки вплоть до революции. В советское время ей возвратили прежнее название — «Иван Сусанин», и поэт Сергей Городецкий заново переписал либретто.

Немало мытарств перенес Глинка, прежде чем добился постановки оперы. Но все трудности наконец остались позади. В Санкт-Петербургском Большом театре (теперь на его месте стоит здание Ленинградской консерватории) была назначена премьера — 27 ноября 1836 года.

Репетиции начались, когда здание театра еще ремонтировалось после очередного пожара. Его переделывали по проекту архитектора Альберто

Кавоса (сына композитора). Репетиции нередко проходили под аккомпанемент стука молотков. Среди «рисовальщиков», расписывавших плафон зрительного зала, был молодой крепостной художник Тарас Шевченко — он выполнил рисунки всех орнаментов и арабесок. Будущий великий поэт присутствовал на «пробах» оперы и был свидетелем тщательной работы композитора с оркестром и артистами.

Возможно, он оказался свидетелем и одного «конфуза» Глинки. Однажды композитор заменил на репетиции заболевшего певца. Но на первом же такте поперхнулся и замолк.

— Что случилось, Михаил Иванович? Что вы? Продолжайте! — просил дирижер.

— Не могу, оробел, — признался Глинка. — Вот уж не думал, что так страшно петь перед такой громадиной...

Зал, действительно, был огромен, но и он не смог вместить всех зрителей, которые хотели попасть на премьеру.

— Зрителей тысячи, — вспоминал очевидец, — аристократы, звезды, блеск и красота, все что есть лучшего в Петербурге... Сам император приехал с «августейшей» семьей.

Однако подлинным украшением зала были зрители «поскромнее»: Крылов, Жуковский, Одоевский, Брюллов, Вяземский, молодой Тургенев. А в одиннадцатом ряду партера, у прохода, занимал кресло Пушкин. К нему в антрактах подходили друзья, чтобы выразить свой восторг от музыки Глинки. Галерка же была, как писали газеты, «исключительным владением простого народа». Исследователи утверждают, что на чердаке у отверстия, откуда в зал спускалась зажженная люстра, пристроился юноша Шевченко, чтобы хоть так послушать оперу.

Но вот зал затих. За пультом появился «директор музыки» Катерино Кавос — высокий, чуть сгорбленный старик с копной седых волос. Он сделал многое для того, чтобы опера Глинки была поставлена в Большом театре. Когда его спрашивали, почему он, Кавос, сам написавший оперу на тот же сюжет, протезирует молодому композитору, старый музыкант отвечал:

— Все имеет свое время!.. А затем его музыка, действительно, лучше моей.

Увертюра началась звучанием всего оркестра. Суровые, мощные, словно поступь былинного богатыря, аккорды возвестили о рождении первой классической русской оперы. И вслед за этими аккордами полилась широкая, распевная мелодия песни Вани «Ах, не мне бедному сиротинушке», исполняемая деревянными духовыми инструментами под мужественный аккомпанемент струнных. Оркестр своими «вздохами» как бы сочувствовал беде русских людей, оказавшихся под пятой оккупантов. Эту мелодию сменила бурная, стремительная музыка, словно рисующая битвы народных ратников с врагом. И снова в музыкальную ткань вплелась мягкая,

лиричная тема песни Вани «Как мать убили». Постепенно оркестр усиливал звучность. Русские мелодии вступали в борьбу с темами иноземными, в ритме мазурки. «Польская» музыка приобретала все более угрожающий характер. Но внезапно в конце увертюры наступил перелом — победно зазвучала русская мелодия, завершившаяся ликующим колокольным звоном.

Занавес вздрогнул и пошел вверх. Написанный на нем идиллический сельский пейзаж скрылся в колосниках. Перед зрителями возникла иная картина: обычное русское село с церковью в глубине, припорошенные снегом избы, речка с плывущими по ней льдинами, березки на берегу...

Хлебопашцы возвращаются с полевых работ, распевая песню о родной земле. В звуках ее чувствуется могучая сила: «Страха не страшусь!.. Смерти не боюсь, лягу за святую Русь!»

В мужественный хор крестьян, словно прозрачный ручеек, вливается светлая песня девушек.

Глинка поморщился. Хор пел «без оглядки, без движения» и одет был в платья оперных пейзажистов — черные зипуны с ямщицкими квадратными шапками. Рутинка сказала свое слово! Но зато исполнители главных партий...

Да, исполнители основных партий были великолепны. Сусанин играл знаменитый бас Осип Петров, Ваню пела Анна Воробьева. Послушаем авторитетное свидетельство выдающегося критика Владимира Васильевича Стасова:

«С первых же представлений новой оперы оба эти артиста поднялись на такую высоту художественного исполнения, какой до сих пор не достигал ни один оперный исполнитель. Голос Петрова получил к этому времени все свое развитие... Голос Воробьевой был один из самых необычных, изумительных контральто в целой Европе: объем, красота, сила, мягкость — все в нем поражало слушателя и действовало на него с неотразимым обаянием. Но художественные качества обоих артистов оставляли далеко за собою совершенство их голоса».

Роли с исполнителями проходил сам Глинка. Он добивался от них естественности и простоты. Сусанин в толковании Осипа Петрова был, как этого хотел композитор, личностью «важной» — степенный, исполненный чувства собственного достоинства. Поначалу его Сусанин мог показаться излишне суровым — коренастая фигура, густая борода, пристальный тяжелый взгляд; но постепенно раскрывалась его добрая и чистая душа, его стойкость перед смертью, непримиримость к врагам.

И праздник светлых дней придет,
Придет для всей Руси!

Этими словами, спетыми хором крестьян и ополченцев, завершился первый акт оперы.

Второе действие переносило зрителей на «вызывающе-пышный праздник» в старинном польском замке. В гербовом зале короля Сигизмунда рыцари со стальными крыльями за спиной пели хвастливые застольные, угрожая «москалям». Уверенные в легкой победе, паны и панночки блистали в танцах: полонез, мазурка, краковяк, снова мазурка сменяли друг друга, как яркие узоры в калейдоскопе. Лишь на мгновение шумный пир смутили слова вестника из России о поражениях польских войск. Шляхтичи выхватили сабли:

На север мы вихрем
Вновь бросим все силы...
Сметем мы деревни,
Сожжем города...

Действие третьего акта вновь происходило в селе Домнино, в избе Ивана Сусанина. За деревянным столом, строгая копые, сидит Ваня, приемыш в семье Сусанина, и напевает трогательную песенку о том, как мать убили у малого птенца. Репетируя эту сцену с Воробьевой, Глинка говорил:

— Я ото всех слышу, что у вас настоящий контральто и что у вас бездна чувств. Ввиду этого — песенку из моей оперы я попрошу вас петь *без всякого чувства...*

Артистка удивленно подняла брови, услышав столь неожиданное требование от автора оперы.

— Я это объясню вам, Анна Яковлевна, тем, что Ваня — сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один за какую-нибудь легкую работой и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая более внимание на свою работу.

Глинка просил певицу пожертвовать звучанием своего прекрасного голоса ради художественной правды, предостерегал ее от «оперного» проявления чувства. В те времена, когда исполнители старались во что бы то ни стало показать свой голос, поразить слушателей вокальными чудесами, это требование звучало странно. Но именно такая простота и вместе с тем глубина исполнения поразила зрителей премьеры «Ивана Сусанина» в петербургском Большом театре.

«Появление Воробьевой, — отмечал Глинка, — рассеяло все мои сомнения в успехе».

Действительно, с третьего акта прием оперы становился все более шумным. Особенно покорила слушателей сцена в лесу. Сусанин завел врагов в непроходимую чащобу. Буря занесла все следы. Измученные шляхтичи зарылись в снег, лишь бы немного согреться. Все спят. Не спит один Сусанин.

— Чуют правду! — начал Петров предсмертную арию Сусанина, и его голос, напоминавший звук большого серебряного колокола, полился в зал, покаяя мощью и глубиной чувства.

Ты взойдешь, моя заря!
Взгляну в лицо твое,
Последняя заря!
Настало время мое!..

Впервые на русской оперной сцене простой крестьянин стал трагическим героем. Глинка возвысил народный напев до трагедии!

«В роли Сусанина, — отмечали очевидцы, — Петров воспрянул во весь рост своего громадного таланта. Он создал вековечный тип...»

Несмотря на гибель героя, опера Глинки заканчивалась оптимистически. Эпизод ее переносил зрителей на Красную площадь. Перед древними стенами московского Кремля собрались толпы ликующего народа, чтобы отпраздновать победу над врагом. В театре не хватило артистов для столь могучего апофеоза. Художник Роллер вырезал из фанеры человеческие фигуры, раскрасил их и поместил на заднем плане сцены. Живая толпа незаметно переходила в нарисованную. Для придания большего правдоподобия фанерные фигуры тоже колыхались с помощью скрытых механизмов. Создавалось впечатление, что народу собралось на площади видимо-невидимо. Хор пел славу сынам России, отстоявшим ее независимость.

«Славься!», исполненное хором и солистами, поддержанное двумя оркестрами — симфоническим и духовым, — с торжественным перезвоном колоколов, композитор Чайковский назвал впоследствии «архигениальным». Серов восторгался, говоря, что во всех существующих до сих пор операх нет финального хора, который был бы так тесно сплочен с задачей музыкальной драмы и такой могучею кистью рисовал бы историческую картину: «Тут Русь времени Минина и Пожарского — в каждом звуке».

«Успех оперы был совершенный, — вспоминал Глинка в «Записках», — я был в чадy и теперь решительно не помню, что происходило, когда опустили занавес».

Композитора пять раз вызывали на сцену после окончания оперы. Пятикратный вызов автора означал тогда огромный успех. Артисты подбрасывали Глинку на руках. Знакомые и незнакомые люди горячо поздравляли, обнимали, осыпали цветами. Сам император пригласил композитора в свою ложу и поблагодарил его. Либретто барона Розена царя устраивало, а музыка, по высочайшему разумению, не мешала слушать верноподданнический текст.

Музыканта окружили друзья:

— До сих пор мы не слыхали русской музыки в возвышенном роде — ее создал наш Глинка!

Восторженные отзывы звучали со всех сторон.

— Михаил Иванович почти не использует готовых народных мотивов — он сам создает их! И они непременно станут народными! Это опера на века!

— Наш милый Глинка, — горячо говорил Одоевский, — открыл новую стихию в искусстве! С этой поры начинается новый период в истории искусства — период русской музыки! Этого давно ждали и не находили в Европе... Такой подвиг, скажем положе руку на сердце, дело не только таланта, но гения!..

Быстрый, подвижный, как ртуть, Нестор Кукольник, известный драматург, тут же сочинил экспромт:

С ним музыки русской зарделась заря,
Забут он не будет, как «Жизнь за царя»!

Однако не все мнения были столь единодушными.

— Нет, серьезно: что значит «новая стихия в музыке»? — и рыхлый человек демонстративно развел руками. — В музыке невозможно открыть ничего нового. Все уже открыто. Берите и пользуйтесь.

— Истинный бог, Булгарин прав, господа, — поддержал его сановник с золотым шитьем на мундире. — Опера — вздор и галиматья! От русского Глинка отстал, к иностранному не пристал, и вышла чепуха.

— Ребенок, увидя нечто мохнатое, говорит: «Медведь, медведь!» — а это всего-навсего медвежья шуба! — съязвил старик с лентой через плечо.

— Ха-ха-ха! — подхватил шутку чиновник из молодых. — Или медвежья полость на санях... Да это просто кучерская музыка!

Каламбур понравился.

— Ха-ха-ха! Кучерская музыка!..

Глинка услышал эту «остроту». Он решительно повернулся к гогочущей группе:

— Это хорошо сказано, даже верно сказано, ибо кучера, по-моему, дельнее господ!

Светские недоброжелатели не могли повлиять на восторженный прием оперы. В продолжение двух месяцев было показано четырнадцать спектаклей, и каждый раз, по свидетельству современников, слушатели «осыпали» рукоплесканиями автора «Сусанина».

Никогда еще ни одно музыкальное произведение не вызывало в России столь «живого, полного энтузиазма». Оперу Глинки назвали «пламенной зарей русского искусства».

Через полмесяца после премьеры, 13 декабря 1836 года, в доме Александра Всеволожского, что неподалеку от Большого театра, собрались на ужин самые близкие друзья композитора: Одоевский, Жуковский, Виельгорский, Вяземский и — Пушкин.

Мнением великого поэта Глинка особенно дорожил — не раз тот помогал музыканту своими советами, когда композитор работал над новой оперой.

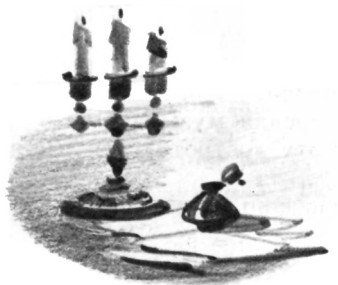
Тостам не было конца. А потом к роялю подошел Одоевский. Друзья по очереди стали петь «Шуточный канон», сочиненный коллективно для этого вечера. Первый куплет спел Виельгорский:

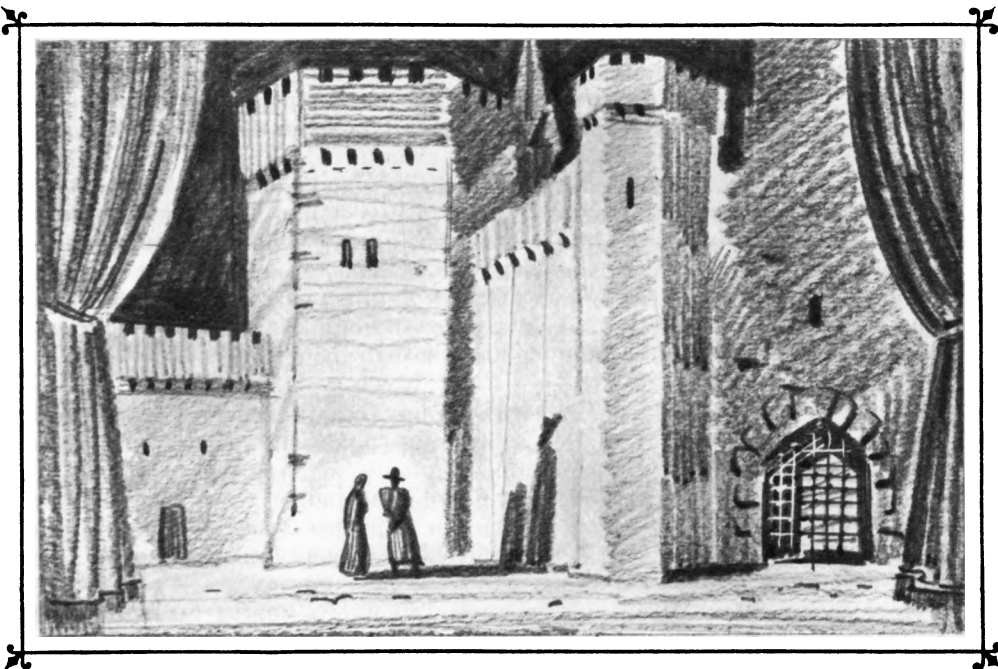
Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка,
Веселись, Русь! Наш Глинка —
Уж не глина, а фарфор!

«Шуточный канон» продолжили Вяземский и Жуковский. Под конец поднялся Пушкин. Глядя на музыканта лучистыми голубыми глазами, он пропел свою строфу:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Так взошла заря русской оперы.





Глава 4 МАЭСТРО ИТАЛЬЯНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он голос современной Италии... Италии смелой и пылкой до неистовства.

А. Серов

В этот январский день 1849 года в Риме было по-весеннему тепло и солнечно. Масса людей в ярких цветных одеждах затопила улицы «вечно-го города». На древних портиках, на сверкавших мрамором домах, на мостах через Тибр — всюду развевались трехцветные полотнища. Цвета национального флага — зеленый, белый и красный — символизировали надежду, чистоту помыслов и кровь итальянцев, пролитую за освобождение родины.

Наконец-то римляне вздохнули полной грудью. Уличные бои закончились победой. Папа римский Пий IX, напуганный революцией, бежал из Ватикана. Непривычно было видеть вход в резиденцию его святейшества без вооруженной охраны — гвардейцы-швейцарцы тоже исчезли. Ни одного чужеземного мундира не осталось в столице Италии.

Рим ликовал. Громко назывались имена народных героев Джузеппе Гарибальди и Джузеппе Мадзини. Еще вчера о них говорили шепотом, опасаясь австрийских жандармов. Их речи и статьи печатались в тайных типографиях. Газета «Молодая Италия», издаваемая Мадзини, привозилась контрабандой из Франции. А сегодня улицы гремели музыкой. С особенным воодушевлением исполнялся революционный гимн «Звучи, труба! И мы смело пойдем в бой!», написанный самым любимым в Италии маэстро — Джузеппе Верди.

По всему городу были расклеены афиши. Они оповещали, что 27 января 1849 года в римском театре «Арджентина» впервые представлена будет героическая опера Верди «Битва при Леньяно». Здание театра брали приступом, точно так же, как атаковали папский дворец. Зал был набит до отказа. Возбужденные зрители облепили барьеры лож, забили проходы в партере, выплеснулись на авансцену. Они проникли даже за кулисы. Театр бурлил и кипел, как море в штормовую погоду.

Первые же звуки увертюры в ритме военного марша были приняты с восторгом. А когда мужской хор запел «Да здравствует Италия!», зал в едином порыве встал с мест и повторял этот призыв. На сцену летели кошельки, драгоценности, шляпы, плащи и шпаги.

Зрители словно не замечали страданий влюбленных, на которых была построена интрига оперы. Только революционным песням хора, героическим гимнам аплодировали итальянские патриоты. И хоть события спектакля происходили в далекие времена, в 1176 году, музыка вдохновляла римлян на борьбу сегодня.

Многие сцены оперы бисировались, а последний акт был повторен полностью. Он завершился известием о победе римлян над войсками Барбароссы. Герой оперы Арриго, смертельно раненный в бою, умирал, целуя священное знамя родины. Это была клятва на верность великим идеалам освобождения.

Неистовыми аплодисментами вызывали на сцену любимого маэстро.

— Вива Верди! Вива Италия! — гремел зал. — Да здравствуют Верди и Италия!

В ложе, где прежде восседал австрийский наместник, находились Джузеппе Мадзини и Гоффредо Мамели — молодой поэт-революционер, сочинивший стихи к патриотическим гимнам «Звучи, труба!» и «Братья Италии».

Джузеппе Мадзини, горячий, порывистый, с вдохновенно горящими глазами выбежал на сцену и обнял Верди.



Джузеппе Верди.
(1813—1901)

Рисунок Дж. Болдини.

— То, что я и Гарибальди делаем в политике,— воскликнул он,— вы делаете в музыке! Теперь, как никогда, Италия нуждается в вашей музыке!

— Самая лучшая сейчас музыка,— ответил Верди,— это музыка пущек! В эти минуты Италия поистине велика! Час ее освобождения пробил. Народ этого хочет,— а когда хочет народ, нет ничего, что могло бы ему сопротивляться!..

Италия ожидала своего звездного часа. И он настал. Через тринадцать дней после премьеры «Битвы при Леньяно» в Риме была провозглашена республика. Одним из руководителей ее стал Джузеппе Мадзини. Возглас «Вива Верди!» сделался лозунгом итальянской революции, как бы ее паролем, потому что, помимо прямого значения, он имел еще тайный смысл. «ВЕРДИ» расшифровывали по буквам как Виктор Эммануэль Ре (король) Д'Италии. На этого пьемонтского правителя патриоты возлагали большие надежды. Он должен был объединить разрозненную Италию в единое независимое государство. И даже тогда, когда реакция взяла верх, итальянские революционеры с риском для жизни большими буквами писали на стенах домов: «ВИВА ВЕРДИ!»

Несколько веков Италия боролась за свою независимость. «И все эти вампиры в короне и в тиаре не смогли высосать ее крови,— восхищался Александр Герцен.— Удивительный народ!»

Вы, вероятно, хорошо знакомы с этим удивительным народом по роману Войнич «Овод» и новелле Стендаля «Ванина Ванини». Людей, подобных Оводу и Миссирилли, было немало среди итальянских патриотов. Их пример воспитал не одно поколение революционеров. Национальными героями были Гарибальди и Мадзини. Столь же высоко ценили в Италии и Джузеппе Верди.

Его музыка — вдохновенная, живая, пламенная — звала к подвигам. Именно такую музыку ждал Мадзини. В своем трактате «Философия музыки», выпущенном задолго до того, как Верди приобрел известность, вождь «Молодой Италии» обращался к некоему юноше, который придет с родных полей и вольет в итальянскую мелодию свежую кровь, сделает ее созвучной новой революционной эпохе.

— Музыка — это духовный свет,— проповедовал Мадзини,— он освещает нам путь и ведет по нему: этот свет дает силу идее, воодушевляющей нас.

Вдохновленный призывами Мадзини, Верди оказался именно тем юношей, который воплотил в своей музыке идеалы «Молодой Италии». Из небольшого провинциального городка Буссето приехал он в Милан в 1839 году, в возрасте двадцати пяти лет. В его чемоданчике лежала партитура оперы «Оберто», старательно им самим переписанная по партиям. Два года назад он предлагал ее театру «Дукале» в Парме, но опера была отвергнута. В Милане его музыкой заинтересовалась юная примадон-

на театра «Ла Скала» Джузеппина Стреппони. При ее содействии опера Джузеппе Верди была принята к постановке в лучшем музыкальном театре Италии.

«Я представился Мерелли, — вспоминал композитор о своем посещении директора театра, — и тот без всякого обычного введения поставил меня в известность, что он, принимая во внимание приветливые отзывы, поставит мою оперу в ближайшем сезоне; что я должен быть только готов к некоторым изменениям... Это предложение можно было назвать блестящим в моих условиях. Юный, совершенно неизвестный музыкант, я нашел театрального директора, который имел мужество, без залога, каковой я даже не в состоянии был ему предоставить, поставить на сцене мое новое произведение».

17 ноября 1839 года в «Ла Скала» состоялась премьера первой оперы Верди «Оберто». Она произвела, по словам композитора, «приятное впечатление, но удивления не вызвала». Хотя музыканту было не так уж много лет, в его музыке, темпераментной и мелодичной, чувствовался будущий великий Верди. Мерелли заключил с молодым маэстро контракт еще на три оперы для «Ла Скала».

К осеннему сезону 1840 года Джузеппе Верди должен был написать новую оперу-буффа «Король на час». В основу либретто были положены приключения французского кавалера Бельфора, который вынужден был выдавать себя в Бретани за короля Польши, чтобы скрыть временное отсутствие настоящего монарха. В комедии было много трогательных и забавных происшествий — что стоила только дуэль, где оружием служили бочки с порохом!

Сочинение комической оперы требовало от композитора хорошего расположения духа, веселости и беззаботности. Но как раз этот период оказался для Верди самым тяжелым в жизни. Один за другим умерли двое маленьких детей, а вскоре скончалась и любимая жена Маргерита. Убитый горем, молодой маэстро должен был выполнить условия контракта, предоставить оперу к назначенному сроку. И 5 сентября 1840 года, через два с половиной месяца после смерти жены, в «Ла Скала» шел «Король на час».

Оперу освистали. Не было ни единого вызова автора. Первый спектакль оказался последним. Позднее Верди с горечью писал:

«Публика расправилась с оперой несчастного молодого человека, больного, взятого в тиски сроком договора, с сердцем, истерзанным ужаснейшим горем. Все это было известно публике, но никак не сдержало проявления ее грубости».

Верди твердо решил навсегда расстаться с композицией и зарабатывать на жизнь преподаванием музыки. Он закрылся в своей жалкой комнатушке и нечасто выходил из дому. Однажды в тоскливый зимний день Верди, в одну из редких своих прогулок, столкнулся на улице с Мерелли.

Импресарио чуть ли не силой затащил музыканта в театр и втиснул в карман новое либретто.

— Изумительно!.. Грандиозно!.. — кричал экспансивный директор. — Совершенно необычно!! Напряженные и величественные драматические ситуации, чудесные стихи! Возьми его! Читай!..

— На что мне оно? Нет, нет, нет! Я не в состоянии читать оперные либретто.

— Ах! Либретто же не сделает тебе больно. Прочитай его! При случае вернешь...

Возвратясь домой и кляня весь мир, Верди швырнул рукопись на стол. Она открылась на странице со стихами «Лети же, мысль, на крыльях золотых». Это был парафраз из библии — книги, которую Верди любил читать в мрачном одиночестве. Текст захватил композитора. К утру он уже знал либретто наизусть. И все же принес рукопись обратно в театр.

— Что, не правда ли, прекрасно? — спросил Мерелли.

— Очень хорошо!

— Ну!.. Так положи это на музыку!

— И во сне не желаю иметь дело с музыкой!

— Положи это на музыку, я тебе сказал, положи это на музыку!

После долгих колебаний Верди все же написал оперу на это либретто. Называлась она «Набукко».

Новое произведение Верди было встречено с энтузиазмом всей труппой «Ла Скала». На репетиции оперы приходили даже плотники и костюмеры, чтобы послушать столь захватывающую музыку.

Премьера «Набукко» 9 марта 1842 года стала событием. Библейская легенда о страданиях и борьбе угнетенного народа была необычайно созвучна тому времени. Италия находилась накануне революции 1848 года. В страстных хорах народа, похожих на гимны, были выражены мысли и чувства, близкие соотечественникам молодого композитора. А пророчество одного из героев оперы — жреца Захарии — о падении Вавилона, недвусмысленно намекавшее на неминуемый крах иностранного владычества в Италии, вызвало патриотическую демонстрацию в театре. Это было боевое крещение будущего «музыкального Гарибальди».

Никогда не забыть Верди ощущение восторга, счастья, когда публика властно потребовала его на сцену. 3600 человек, заполнивших зал, пели вместе с хором и солистами мелодию, ставшую потом бессмертной: «Лети же, мысль, на крыльях золотых». Головы зрителей, словно волны могучего прибоя, колыхались в такт мелодии. Многочисленные свечи, умноженные зеркалами, дрожали от могучих звуков. Шесть ярусов были украшены красными гвоздиками. Они напоминали капли крови, пролитой патриотами Италии в неравной борьбе с захватчиками. Повсюду возбужденные лица, горящие глаза. Сотни рук подхватили композитора и вынесли из театра, как триумфатора в древнем Риме. Спектакль «Набукко» шел

65 вечеров подряд. Такого успеха не было в «Ла Скала» со времен триумфов Джоаккино Россини. «Этой оперой,— утверждал Верди,— по существу началась моя артистическая карьера».

Через год, 11 февраля 1843 года, в «Ла Скала» впервые была показана еще одна опера Верди «Ломбардцы в первом крестовом походе». Действие спектакля происходило тоже в далекие времена, но миланцы чтити заслуги древних ломбардцев. Часть сцен развевталась на площадях Милана (столицы Ломбардии), сохранивших в неприкосновенности прежний вид. События истории снова как бы приблизились к современности. Хор ломбардцев в финале оперы звучал призывом к восстанию.

Австрийская цензура не могла забыть, как была встречена премьера «Набукко». Она пыталась вытравить из текста все недозволенное. Архиепископа Миланского возмутило изображение на сцене религиозной процессии. Он потребовал исключения из спектакля церковных обрядов. Конечно, это был только предлог для того, чтобы снять оперу с репертуара. Верди твердо отстаивал свои авторские права. Благодаря дипломатии Мерелли конфликт удалось сгладить незначительными поправками. Борьба с цензурой и архиепископом (австрийцем по национальности) усилила интерес миланцев к премьере. Огромная толпа уже с трех часов дня собралась на площади перед «Ла Скала». Спектакль «Ломбардцы» превратился в революционную демонстрацию. Небывалый успех сопровождал все 27 представлений новой оперы Джузеппе Верди.

Героические мотивы звучали и в других операх, написанных композитором в годы подъема революционного движения, так называемого Рисорджименто (эпохи обновления Италии). Верди опирался на могучие творения Гюго, Байрона, Вольтера, Шекспира, Шиллера, трагедии которых он перерабатывал для своих музыкальных сочинений. Его оперы «Эрнани», «Атилла», «Макбет», «Разбойники», «Жанна д'Арк», «Луиза Миллер», созданные по произведениям классиков мировой драматургии, поднимали героический дух народа. Вся Италия пела мелодии Верди. Его хоры становились народными песнями.

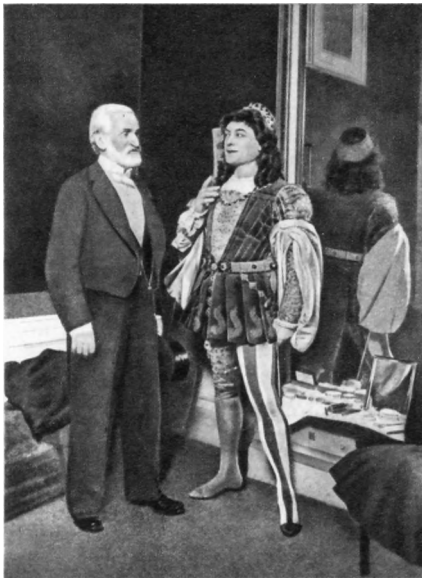
— Накал музыки Верди — это вулканическая атмосфера борьбы! — восхищались современники композитора.

Этот период «бури и натиска» в творчестве Верди завершился триумфом оперы «Битва при Леньяно» в римском театре «Арджентина», о которой мы уже рассказывали в начале главы.

Римская республика просуществовала всего несколько месяцев. Папе Пио IX удалось с помощью иноземных войск вновь занять свой престол в Ватикане. Австрийцы и французы опять хозяйничали в стране. По словам Ф. Энгельса, они грабили Италию, вывозя людей, художественные ценности, продовольствие. Огнем и мечом восстанавливали свое господство иностранцы. Но итальянские патриоты продолжали бороться, несмотря ни на что.



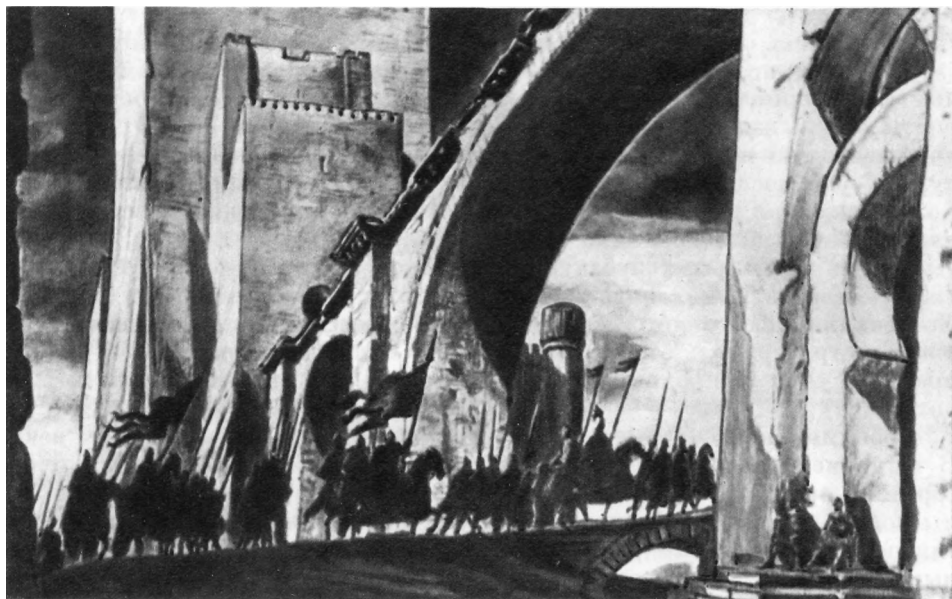
Итальянские патриоты пишут на стене дома в Милане лозунг «Вива Верди!». С рисунка 1859 г.



Джузеппе Верди и Виктор Морель — Яго перед премьерой оперы «Отелло».



Гриф ди Луна — Пьеро Каппуччилли, Азучена — Джульетта Симионато в спектакле театра «Ла Скала» «Трубадур» Верди. 1964 г.



*Эскиз декорации к спектаклю театра «Ла Скала» «Трубадур» Верди. Военный лагерь.
Художник Николай Бенца.*



Герцог — Сергей Лемешев. Опера Верди «Риголетто».

Не сложил своего оружия и Джузеппе Верди. В его арсенале были звуки, мелодии, но они казались врагам страшнее пушек. В самые тяжелые для Италии годы, когда в переполненных казематах томились патриоты, «музыкальный Гарибальди» создал свои лучшие оперы, прославлявшие подвиг во имя человечности: «Риголетто», «Травиата» и «Трубадур». Герой последней — поэт Манрико, воспитанный среди вольных цыган, — воплощал в себе самые примечательные черты итальянских революционеров. Это был подлинно народный герой.

В день премьеры «Трубадура» в римском театре «Аполло», 19 января 1853 года, река Тибр вышла из берегов и затопила многие улицы столицы. Но стихийное бедствие не остановило римлян. С раннего утра они окружили театр, стремясь во что бы то ни стало попасть на спектакль. Никакие преграды — ни природные, ни полицейские — не смогли сдержать этот поток.

События оперы «Трубадур» происходят в Испании в начале XV века. В те времена на Пиренейском полуострове все кипело, как в Италии в середине прошлого столетия, когда создавалась опера. Народные повстанцы поднялись против феодалов. Манрико возглавил восставших. Им противопоставлен знатный рыцарь граф ди Луна. Борьба осложняется личными мотивами. Ди Луна и Манрико влюблены в прекрасную Леонору. Девушка предпочитает пылкого и отважного трубадура Манрико. Между соперниками возникает поединок. Манрико сразил врага, занес было меч для последнего удара, но какая-то неведомая сила заставила трубадура пощадить соперника.

Войска графа осадили крепость, где укрылись Манрико и Леонора. Молодые люди готовятся к свадьбе. Графу удалось ворваться в крепость. Он заключил Манрико и его мать Азучену в темницу.

Леонора умерла, приняв яд, а трубадура казнили. Когда казнь была уже совершена, цыганка, считавшаяся матерью Манрико, сообщила графу, что юноша — его брат. Еще ребенком оказался он среди цыган. Его похитила она, Азучена, мстя за свою мать, сожженную на костре. Она хотела сжечь мальчика, но по ошибке бросила в костер собственного сына. Брат графа остался жив. И его ди Луна только что казнил.

Не правда ли, ужасов хоть отбавляй?

— Не надо слишком строго осуждать либретто оперы... — В наш разговор включился сам Верди. — Автор либретто, бедный Каммарано, умер, так и не закончив своей работы... Да, многие говорят, что опера слишком мрачна и в ней чересчур много смертей. Но в конце концов, смертью наполнена вся жизнь... Что происходило в моей стране, когда я работал над оперой? Всюду — кровь, убийства, казни... Но смерть смерти рознь. Смерть за родину — это прекрасно! Если вы заметили, я всегда пишу оперы о современности, хотя действие их происходит, как правило, в далекие времена. Этот «исторический маскарад» позволяет мне, минуя цен-

зуру, говорить о событиях, происходящих в мое время. Что может устоять против штыков! Отмщение — вот главное в моей опере. Отмщение тиранам! Я даже хотел назвать оперу «Цыганка», потому что Азучена в ней главная героиня. Это характер своеобразный и новый. Две великие страсти владеют этой женщиной — любовь дочерняя и любовь материнская... Она мстит графу за мать...

— Под словом «мать» вы разумеете еще и нечто иное, не правда ли, маэстро? Не только женщину, родившую и воспитавшую ребенка, но и мать-родину. Когда Азучену ведут на костер, Манрико, собирая повстанцев, поет свою страстную кабалетту — небольшую арию, написанную в стремительном темпе марша. Кабалетта словно начинена порохом, и нужна лишь искра, чтобы произошел взрыв.

Дикие звери, пламя тушите,
Иль вашей кровью пламя залью!
Сын был я верный до нашей встречи,
И мать спасу я иль сам умру!

Ведь Манрико поет не только об Азучене, которую надо спасти от костра, но и о матери-родине, за свободу которой тоже надо бороться. Не случайно Манрико поддерживает хор повстанцев:

К оружию! К оружию! К оружию. все вперед!
На помощь мы все идем,
С тобой победим или умрем!

Ваши соотечественники, уважаемый маэстро, отлично понимали, что означали слова «многострадавшая мать», «с тобой победим или умрем», «вашей кровью пламя залью». Это призыв спасти отчизну от «злых тиранов».

— Возможно, вы правы. И я горжусь, что кабалетту Манрико в Италии пели как революционную песню. С нею шли на баррикады, боролись и побеждали!

Хочется вспомнить слова Серова, который сказал, что опера «Трубадур» вся насыщена мятежным духом. Она вся — страсть и порыв. Сила и энергия этой музыки не оставляла равнодушным ни одного патриота, преданного музыке и свободе!

Свободолюбивые идеи Рисорджименто, воплощенные в огненной музыке Верди, были близки передовым людям России прошлого века.

«Если и есть музыка, не подходящая к белому галстуху и вырезному лифу, — писал русский критик Ларош, — так это музыка Верди! Ей место перед слушателями в блузах и с замозолненными руками, в атмосфере табачного дыма и социального протеста».

Русская цензура при постановке опер Верди пыталась ослабить их революционное воздействие на слушателей. Она заставляла театры делать

сокращения, переименовывала оперы, изменяла слова, казавшиеся ей крамольными, но сама музыка с ее взрывчатой силой воодушевляла революционную молодежь на борьбу с любимыми тиранами, в том числе и с самодержцем всероссийским.

«Трубадур» Верди был особенно популярен тогда в России. Сначала оперу в 1856 году показали итальянские артисты, а через три года ее выбрала для своего бенефиса замечательная русская певица Дарья Леонова. Она исполнила партию Азучены. Итальянский текст перевели на русский язык. Опера оказалась еще более «зажигательной». Даже Иван Тургенев, который не очень жаловал Верди, называя его «диким», восхищался «Трубадуrom», особенно сценой в темнице: «...она удивительно хороша и поэтична».

Все наиболее популярные из двадцати шести опер, созданных Верди, с постоянным успехом шли и идут в нашей стране. Его «Риголетто», «Травиата», «Аида», «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Отелло» позволили нашим певцам создать образы, ставшие событием в истории театра,— такие, к примеру, как Герцог в исполнении Сергея Лемешева или Виолетта Валерии Барсовой. Партию Азучены в опере «Трубадур» великолепно пела Мария Максакова.

А в 1964 году московские зрители смогли познакомиться с итальянской постановкой «Трубадура». Спектакль привез на гастроли в СССР миланский театр «Ла Скала». В его стенах по сей день живут традиции, завещанные великим дирижером Артуро Тосканини. Музыкант всегда с большим уважением относился к партитурам опер, к замыслу композитора. По рукописям, письмам и воспоминаниям дирижер старался понять, что хотел сказать сам автор, а не его последующие истолкователи, которые со временем изрядно «засорили» партитуру своими редакциями. И опера под руководством Тосканини словно выздоравливала в руках заботливого целителя. Однако дирижер не ограничивался только точным воспроизведением нотных знаков и темпов, указанных композитором. Он не был копиистом автора. В музыкальном спектакле, оставаясь верным композитору, он умел создавать атмосферу подлинной жизни и раскрывал оперу глубже, тоньше и выразительней, нежели другие дирижеры.

Эти заветы Тосканини были воплощены в ласкаловской постановке оперы «Трубадур».

С первых же тактов оркестра — под резкие звуки труб и грохот литавр — слушатели попадали в атмосферу средневековья, суровую и неприютную. Впечатляющие декорации, выполненные в черно-белых тонах русским художником Николаем Бенуа, создавали ощущение холода. В этих огромных мрачных замках, за бойницами и решетками, жили и боролись люди, в чьих жилах текла горячая южная кровь.

Монументальны и недвижны были группы на сцене. Ничего лишнего, отвлекающего от музыки, от пения. Лишь изредка яркие цветочные пятна —

будь то оранжевый шарф на острие шпаги или красные блики на шлемах воинов — врезались в этот сумрак, еще более подчеркивая темноту и статичность. Малоподвижность персонажей при активной внутренней жизни впечатляла больше, нежели суэта на сцене. Внешней динамики не было в миланской постановке «Трубадура».

Только в картине, где действие перемещается в цыганский табор, все было пронизано светом, все сверкало и бурлило. Оформление здесь резко отличалось от обстановки других сцен — так же как вольная жизнь детей природы цыган разнилась от бесцветного существования за стенами феодальных замков.

В исполнении великолепных певцов Джульетты Симионато, Карло Бергонци, Габриеллы Туччи, Пьеро Каппучилли герои оперы «Трубадур» предстали перед зрителями живыми людьми со сложными характерами — сильными и мужественными.

Для Джузеппе Верди оперы всегда были средством активно вмешаться в жизнь. Маэстро итальянской революции был борцом. Он постоянно находился в центре музыкальной и общественной жизни Италии, помогал стране добиться национального объединения не только за дирижерским пультом. На собственные деньги маэстро закупал за границей оружие для национальной гвардии родного города Буссето. В 1861 году Верди вошел в состав первого итальянского парламента. Будучи членом правительства, он добивался от государства дотации музыкальным театрам страны, помогал консерваториям.

Джузеппе Верди стремился поднять художественный уровень музыкальных спектаклей. Часто он сам ставил свои оперы.

— Не ради того, чтобы потешить тщеславие, — говорил маэстро, — а для того, чтобы добиться подлинно художественного исполнения.

По существу Верди был первым оперным режиссером в Италии. Он умел обратить внимание актера на самое главное в решении образа.

— Помни, — советовал он певцу Феличе Варези, исполнителю партии Макбета, — что дело происходит ночью: все спят, поэтому весь этот дуэт должен быть проведен почти шепотом, но тембр голоса должен быть глухим и способным вселить ужас в слушателей. И только как бы в порыве величайшего возбуждения Макбет произносит несколько фраз голосом громким и жестоким.

Когда нужно было, Верди сам выходил на сцену и показывал, как необходимо сыграть тот или иной эпизод в роли. Рассказывают, что однажды на репетиции в «Ла Скала» финальной сцены оперы «Отелло» семидесятитрехлетний композитор, неудовлетворенный исполнением певца Таманьо, выбежал на подмостки, выхватил у артиста кинжал и так правдиво пронзил себе грудь, а потом скатился по ступенькам, что всем показалось, будто маэстро и на самом деле убил себя. Когда же Верди, улыбаясь, поднялся, раздался вздох облегчения и — аплодисменты.

Джузеппе Верди необычайно тщательно работал с исполнителями. Ни одна, даже самая маленькая, роль не оставалась без внимания. И в результате спектакли, поставленные великим маэстро, оказывались самыми репертуарными в театре.

В национальный праздник превратилась премьера «Отелло» в «Ла Скала» — 5 февраля 1887 года. Всех поразил взрыв творческого гения старого композитора, молчавшего целых шестнадцать лет. Это был «новый» Верди — неожиданно молодой и по-старому мудрый. Опера потрясла мощью и свежестью музыкальных красок, глубиной раскрытия психологии действующих лиц.

А 9 февраля 1893 года на сцене миланского театра появился еще один шедевр позднего Верди — опера «Фальстаф». Композитору было почти 80 лет. После неудачи в далекой юности с оперой-буффом «Король на час» маэстро больше не писал комических опер, хотя не оставлял мечты и в этом жанре сказать свое слово. Три года трудился композитор над «Фальстафом» вместе с автором либретто — поэтом и композитором Арриго Бойто (он же был автором либретто «Отелло»).

Партию Фальстафа на премьере в «Ла Скала» исполнил французский певец Виктор Морель. Пользуясь советами Верди, он сумел передать глубокий «подтекст» каждой музыкальной фразы, в совершенстве овладел речитативом, внешне непритязательным, но необычайно точно передающим все оттенки душевного состояния героя. Оркестр, руководимый выдающимся дирижером Эдоардо Маскерони, донес до слушателей все тонкости гениальной партитуры. Впервые Верди был полностью удовлетворен постановкой своей оперы.

«Время чудесное, полное энтузиазма, когда мы дышали только Искусством!» — вспоминал маэстро репетиции «Фальстафа» в «Ла Скала».

Джузеппе Верди был самым великим композитором Италии — и прежде всего, потому, что вдохновенно выражал в своем творчестве надежды и чаяния своего народа.

Народ видел в Верди своего национального героя, подчеркивал норвежский композитор Эдвард Григ, и, кроме того, Верди был национальным художником до мозга костей. А это самое главное.





Глава 5

СУДЬБА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ — СУДЬБА НАРОДНАЯ

Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере.

М. Мусоргский

В Москву он попал впервые, когда ему было 20 лет. За год до этого Модест Мусоргский вышел в отставку с военной службы и гвардейский «мундирчик с иголки» сменил на скромное штатское платье.

— Соединить военную службу с искусством — дело мудреное, — заявил он друзьям.

Напрасно музыкальный критик Владимир Васильевич Стасов отговаривал от рискованного шага:

— Мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, невзирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте...

— То был Лермонтов, — упрямо повторял Мусоргский, — а то я. Он, может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет. Мне служба мешает заниматься как мне надо!

После отставки он целиком ушел в музыку. В 19 лет под руководством Милия Балакирева, умного и образованного музыканта, прошел весь курс истории музыки. Вместе разбирали партитуры русских классиков, на двух роялях проигрывали «капитальные» творения европейских мастеров. Юноша посещал вечера в доме Даргомыжского, подружился со Стасовым и сестрой Глинки — Людмилой Ивановной Шестаковой, познакомился с молодым морским офицером Николаем Римским-Корсаковым и умудренным музыкантом Цезарем Кюи. У Даргомыжского он встречался с Тургеневым, Писемским, Репиным, с учеными-историками и литературными критиками. Эти встречи помогали Мусоргскому, по его собственному выражению, «упражнять мозги». Ему очень хотелось «прилично писать» музыку. Но главное, композитор старался все сделать по-своему, оригинально, все увидеть собственными глазами. Он много путешествовал по старым русским городам. И вот в 1859 году наконец оказался в Москве.

— Я будто переселился в другой мир — мир древности...

Едва Мусоргский вышел с Николаевского вокзала, куда прибывали «чугунки» из Петербурга, как его обступили извозчики. Оттесняя друг друга, они тянули молодого барина всяк в свою пролетку.

Мусоргский сторговался с бородатым «ванькой», одетым, несмотря на июньскую жару, в синий ватный кафтан, за двугривенный — в Дегтярный переулочек, к дому Шиловских, что возле Глазной больницы, в самом центре Москвы.

Дрожки, громахая железными шинами по булыжным мостовым, неслись вдоль горбатых московских улиц. Каждый ухаб вытряхивал душу. Привыкший к широким и прямым проспектам Петербурга, юноша поражался кривым переулочкам, низким домикам, то и дело попадавшим на пути. Из-за высоких заборов слышались крики петухов, лай собак, а то и мычание коровы... Почти на каждой улице церковь. Сорок сороков! Первопрестольная столица — Москва-матушка!

«Колокольни и купола церквей так и пахнули древностию, — делился он своими впечатлениями в письме к Балакиреву. — Красные ворота забавны и очень мне понравились, от них до Кремля нет ничего особенно замечательного, зато Кремль, чудный Кремль — я подъезжал к нему с невольным благоговением».

Вот и Красная площадь, где «происходило так много замечательных катавасий». Здесь, по этим камням, шествовали процессии русских госу-

дарей, венчавшихся на царство. Иоанн Грозный после взятия Казани, сверкая кольчугой, въезжал на белом коне в Спасские ворота. И отсюда на площадь разъяренная толпа выволокла труп Дмитрия Самозванца, с шутовской маскою на мертвом лице, и бросила на камни. Немало голов было порублено на Лобном месте, возле храма, похожего, как показалось Мусоргскому, на гриб-мухомор.

«Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке... Я вспомнил «Жизнь за царя» и оттого невольно остановился».

Торжественные мелодии Глинка зазвучали в воображении: «Славься, славься ты, Русь моя!» К величавым аккордам примешивался новый мотив, похожий на стон: «Плачь, плачь, православный мир...»

Мусоргский любил побродить по Кремлю, забраться на колокольню Ивана Великого...

«...С нее чудный вид на Москву».

И вновь история оживала перед его внутренним взором.

«Знаете что, — писал он Балакиреву, — я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское...»

В Москве молодой музыкант по-иному взглянул на свое творчество. Если прежде, задумывая большие сочинения, он предпочитал темы экзотические, то теперь его влекли русские сказки и песни, народные поверья, былины — словом, «темной старины заветные преданья».

А что было прежде? Едва выйдя из военной школы, юный прапорщик решил написать оперу «Ган Исландец» по роману Виктора Гюго. И ему представлялась музыкальная драма, полная пламенных страстей, нечто вроде итальянских опер-сериа. Льется кровь, злодеи неистовствуют, благородные герои страдают и погибают под звуки огненной музыки. Но из этой попытки...

— ...ничего не вышло, потому что не могло выйти: автору было 17 лет, — признавался Мусоргский.

В 19 лет его заинтересовала трагедия Софокла «Царь Эдип». Древняя Греция, голубое до синевы небо, жгучее солнце, белоснежные одежды... Титанические страсти...

Оперы не получилось. Но удался хор греков, умолявших разгневанных богов сжалиться над ними.

— Остальное охлаботина, — сказал об «Эдипе» Балакирев.

Долго еще не мог расстаться молодой Мусоргский с мечтой о необычном сюжете. Более двух лет работал он над оперой «Саламбо» по роману Флобера.

«Он поразил меня картинностью, поэзией и пластичностью, — писал композитор. — И помимо всего можно было показать водоворот людских масс, борьбу угнетенных против страшного, как бог, Карфагена».

Можно показать борьбу угнетенных, вывести в опере народные массы... Это особенно прельщало Мусоргского. И его «восточные» мелодии очень напоминали русские песни... Потом эти «карфагенские» мотивы композитор использует в своих народных музыкальных драмах.

Опера «Саламбо» тоже не получилась.

— Хочу показать Русь-матушку во всю ее простодушную ширь, но так, чтобы прошедшее в настоящем было, чтобы в истории просвечивалась современность и решались задачи дня сегодняшнего.

Многострадальная, обильная и убогая Русь всегда жила в сердце Мусоргского. Даже когда обдумывал «Саламбо», отдыхая писал русские песни и романсы. Еще до поездки в Москву, в 1859 году, что, по выражению Мусоргского, словно сказочная купель, возродила его ко всему русскому, он был уже автором песен в народном духе «Отчего, скажи, душа-девица» и «Где ты, звездочка?».

С детства Мусоргскому, родившемуся в деревне, были знакомы горести и радости жителей села. Хотя его род где-то в тридцать втором поколении происходил от легендарного Рюрика, бабушка была крепостной крестьянкой.

Псковское село Карево, родина Мусоргского, раскинулось в живописном месте. С холма, где стояла усадьба отца, открывалось могучее приволье полей. Вдали зеленел заповедный лес; внизу, у подножия холма, таинственно плескалось полноводное озеро Жижице, словно хотело поведать о том, как в далекие времена в его волнах утонул гонец от мятежных стрельцов.

Мальчик любил наблюдать, как по утрам, едва занималась заря, крестьяне с песнями уходили на полевые работы, а по праздникам водили хороводы. Собирались принаряженные девушки и парни, становились в круг и, двигаясь навстречу друг другу, пели:

- Да пусть в хоровод!
- Да зачем в хоровод?
- Девоч любить.
- Покажи женишка...

Навсегда сохранил Мусоргский впечатления детства. Никакие книги не могли заменить ему это непосредственное чувство близости к родным просторам.

С семи лет мальчик благодаря стараниям матери прекрасно играл на рояле и, еще не зная правил композиции, охотно подбирал мотивы народных песен.

— В отроческих и юношеских своих годах, а потом и в зрелом возрасте я всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью и считал русского мужика *настоящим человеком*.

Мусоргский умел подмечать в народе любопытные типы, глубокие

самобытные характеры, а потом эти «аппетитные экземпляры» любил «тиснуть» в свои сочинения.

— Сколько их, свежих, еще не тронутых искусством кишит в русской природе, ох сколько! И каких сочных, славных...

Мусоргский крепко усвоил завет великого учителя музыкальной правды Даргомыжского, который говорил: «Я не намерен снизводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Даргомыжский в своей последней опере «Каменный гость» положил пушкинский текст на музыку, не изменив ни одного стиха. Мусоргский задумал воспроизвести музыкально человеческую речь в комедии Гоголя «Женитьба».

— Я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, то есть сказать музыкально так, что иначе не скажешь, и сказать так, как хотят говорить гоголевские действующие лица. Вот почему в «Женитьбе» я перехожу Рубикон. Это жизненная проза в музыке.

Композитора уже не влекут необычные страны и романтические страсти. Он хочет житейскую прозу изложить музыкальной же прозой. Что бы ни услышал Мусоргский в обычной жизни — на улице, в лавке, на базаре, в конке, — эти обыденные слова он озвучивал, мысленно перекладывал на музыку. А уж реплики из «Женитьбы» — сочная, образная гоголевская речь — неотступно преследовали композитора, пока возникшая мелодия не припечатывалась к ним навечно!

Мусоргский удивлял друзей своими «дерзостями» в музыке. Казалось бы, разговоры совсем не музыкальные: про сапоги, про новый фрак, про дома с «хлигером» — сонно-ленивая манера растягивать слова у Подколесина, суматошная болтовня Кочкарева, вкрадчивые, льстивые речи свахи, даже лай собачки, присвисты домашней птички и возня будущих детишек-экспедиторченков — все превращалось в музыку.

Первый акт «Женитьбы» композитор не раз исполнял в гостиных Балакирева, Кюи, Шестаковой. Сам Мусоргский пел Подколесина, а Кочкарева — Даргомыжский. Старый музыкант часто останавливался, хватаясь за живот от смеха. «Модест Петрович немножко далеко хватил», — повторял он.

Однако Мусоргский, художник необычайно требовательный, понимал, что «Женитьба» — это еще не настоящая опера, а только упражнение, лишь эксперимент, необходимый для будущей работы.

— «Женитьба» — это клетка, в которую я засажу, пока не приручусь, а там на волю.

Дальше первого акта он не пошел. Ему не терпелось засесть за сочинение большой русской оперы, даже не оперы, а — национальной, народной музыкальной драмы.

— Не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!

Время в России было тогда нелегкое. Хотя царь Александр II и отменил крепостное право, но «свобода» оказалась обманом. Крестьян заставляли платить за землю кабальный выкуп — огромные деньги за жалкий клочок пашни. Их просто-напросто ограбили! Больно ударила реформа по мужику. Деревня бунтовала. Царские каратели не жалели пуль и нагаек, чтобы расправиться с народом, да заодно и с интеллигентами, которые сочувствовали бывшим крепостным.

Но плотина была прорвана.

Новое входило в жизнь. Свежие веяния проникали и в искусство. Великий революционер Чернышевский создал свою материалистическую эстетику, призывая художников изображать правду. «Надо не только показывать действительность в искусстве,— учил он,— нужно объяснять ее и произносить над ней приговор».

Идеи Чернышевского, подхваченные передовыми художниками, породили великие творения русской литературы, правдивые до боли картины художников-передвижников, могучую русскую музыку. Недаром «пятерку» композиторов, объединившихся вокруг Балакирева, назвали «Могучей кучкой».

Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи обращались к народу с правдивой, искренней и смелой речью, выраженной в богатых музыкальных звуках.

«Все время я не пропускал в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине»,— заявлял Мусоргский.

Однажды, дождливым осенним вечером 1868 года, после утомительного отсиживания в Лесном департаменте, где Мусоргский вынужден был из-за безденежья служить чиновником, шел он на тихую Гагаринскую улицу в дом Людмилы Ивановны Шестаковой, ставший штаб-квартирой «Могучей кучки». Чтобы стряхнуть с себя усталость от «халдейской службы», композитор решил сегодня не вести бесед на темы серьезные, а просто побалагурить, сыграть на рояле что-нибудь забавное, веселое. А веселиться он умел. Ему даже прозвище в кружке дали: «Юмор». Иной раз тихо, себе под нос скажет какое-нибудь остроумное словечко, и все покатываются со смеха, а Модинька посмотрит вокруг своими серьезными, чуть навывкате глазами, словно не понимая, чему же, собственно, смеются. Или же хрипловатым, но необычайно выразительным баритоном споет сатирическую песенку, скажем, про козла — лысого, бородатого и злющего — суций черт!— но с богатой мощной. А девица: «Что ж! Девица испугалась? Гм! Как же! Она к мужу приласкалась, уверяла, что верна. Гм! Что в мужа влюблена...»

Пришел на огонек и Владимир Васильевич Никольский, преподаватель русской словесности в Царскосельском лицее. Он занимался языком с дочерью Людмилы Ивановны и был своим человеком в доме. Профессор великолепно знал отечественную литературу, историю, обожал Пушкина.



Модест Петрович Мусоргский.
(1839—1881)

Фотография 1873 г.

Это он создал пушкинский музей в Лицее. С Мусоргским его сблизила любовь ко всему русскому, народному. Оба они были людьми общительными, любящими шутку — в письмах и в беседах друг друга называли не иначе, как «дяиньками».

— Не кажется ли тебе, дяинька,— обратился Никольский к Модесту Петровичу,— что шутить и век шутить — занятие почтенное, но... как бы сказать... несерьезное.

— Я человек есмь, и мне доступны все человеческие гадости, как и некоторые хорошие стороны человеческие...

— Нет, право, без шуток, займись-ка ты делом... стоящим, что ли.

— Что ты имеешь в виду, дяинька? Не пора ли к столу с закусками?..

— Это всегда успеется... Я призываю тебя к другому столу — к письменному. Оперу надо писать — настоящую, а не курьез вроде твоей «Женитьбы».

— Вот-вот, как в воду глядел! Я и сам об этом все время думаю. И «Женитьбу» уже оставил, не помышляю о ней, как не помышляю о женитьбе на самом деле — художник должен быть свободным от любых цепей.

— Ну, это еще бабушка надвое сказала...

— Ничего мне бабушка, вернее, нянюшка не говорила, кроме сказок русских... Но шутки в сторону. Сюжет нужен для оперы — самобытный, русский... Произведение, вскормленное русским хлебом...

В разговор вмешался Владимир Васильевич Стасов — тезка Никольского:

— Ба-ба-ба! В трех соснах заблудились, дорогие мои... История русская — вот сюжет, достойный оперы. В прошлом России надо искать объяснение настоящему. Мятые эпохи истории нашей, народные «смуты» — вот чернозем, не тронутый русской музыкой. Загляните в драматический театр. Сколько новых исторических драм появилось — «Царская невеста» и «Псковитянка» Мея, «Димитрий Самозванец» Чаева, «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Константиновича Толстого...

— А «Борис Годунов» Пушкина! — подхватил Никольский. — Трагедия об эпохе многих мятеев. Чем не тема для музыкальной драмы?

— Что, что?.. — переспросил Мусоргский. — Что ты назвал? «Борис Годунов»?

— Именно он. Высочайший запрет с трагедии Пушкина снят два года назад. Говорят, драматические актеры уже разучивают его, скоро покажут изумленным человеком.

— Конфликт народа и власти, — загремел Стасов. — Непримируемость народа и самодержца. «Судьба человеческая, судьба народная», как говорил Пушкин.

— Судьба человеческая — судьба народная, — раздумчиво произнес Мусоргский. — Это мысль, дяинька! Стоит поразмыслить...

— Да что там размышлять! За работу надо приниматься, Мусорянин!— заключил Стасов.— Время дорого, голуба моя,— не так ли вы сами изволите выражаться частенько?

Людмила Ивановна Шестакова, внимательно слушавшая разговор, отложила вязание, подошла к книжному шкафу и достала томик с драмами Пушкина.

— Возьмите, Мусинька, я верю, что у вас получится, непременно получится. Впрочем, подождите, я отдам переплесть книгу и велю чистыми листами проложить страницы пушкинского текста — для ваших стихов. Вы же сами будете писать либретто, не правда ли?

— Зачем либретто?— воскликнул Никольский.— Не нужно никакого либретто. Есть божественный текст Пушкина. Надо его омузыкалить, как Даргомыжский «Каменного гостя», ничего не менять...

— Нет, милый мой,— прервал его Стасов.— Трагедия Пушкина слишком дробна. Надо кое-что поджать, соединить, переставить, что-то усилить, а где-то и притушить... Опера требует иной драматургии, нежели драма. Не так ли, Модест Петрович?

— Да, да, несомненно... Мне не привыкать стать на свою музыку тексты придумывать... Покорпеть, должно, придется...

— Так за дело, Мусорянин, богатырь ты наш! К новым берегам!— заключил Стасов.

На первом листке книги, подаренной сестрой Глинки, композитор написал своим каллиграфическим почерком: «Задумано в осень 1868 г.; работа начата в октябре 1868 г.— Для этой-то работы и сооружена сия книжица Людмилою Шестаковой».

Все свободное время посвящал Мусоргский своему «Борису».

— Опера кипит — звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге.

Едва кончалось присутствие в департаменте, Мусоргский бросал «казенную стряпню» — все эти входящие и исходящие бумаги — и с головой погружался в работу по-настоящему творческую. На левой, чистой стороне заветной книжицы появлялись стихи, записи народных песен, которые ему помогал разыскивать Стасов в Публичной библиотеке. Он служил там и был, по словам Репина, полным хозяином этого рая ученых.

Значки аккуратно ложились на нотную бумагу. Композитор вчитывался в трагедию Пушкина, находил между строк затаенные мысли и своей музыкой раскрывал глубину и поэтичность замысла великого поэта.

Работа двигалась с лихорадочной быстротой. За девять месяцев был закончен клавир «Бориса», еще четыре месяца понадобилось, чтобы сделать инструментовку. Казалось, Мусоргский только записывал музыку, давно уже рожденную им,— всей жизнью, всем творчеством он был подготовлен к созданию своего шедевра.



*Первая исполнительница партии
Марины Мнишек — Юлия Платонова
в опере Мусоргского «Борис Годунов».*



*Первый исполнитель партии Бориса Годунова —
Иван Мельников.*



Пролог оперы «Борис Годунов». Спектакль Большого театра СССР.



*Опера Мусоргского «Борис Годунов». Сцена в корчме.
Спектакль Большого театра СССР.*

— Я жил «Борисом», в «Борисе», и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками, неизгладимыми.

22 сцены пушкинской трагедии композитор превратил в 7 картин оперы, сделал их более напряженными, динамичными. Мусоргский усилил драматизм, укрупнил характеры, расширил народные сцены.

Готовые эпизоды «Бориса Годунова» он еще «горячими, не остывшими от авторских чернил», как выразился Репин, выносил на суд друзей по «Могучей кучке».

«Радость, восхищение, любование были всеобщие,— вспоминал Стасов,— каждый из этих талантливых людей, хотя и находил разные недостатки в опере, но все-таки чувствовал, какое крупное, новое дело тут у всех их на глазах творится».

Летом 1869 года, когда «Борис Годунов» был закончен в первой редакции, оперу прослушивали у Шестаковой. Мусоргский положил рукопись на пюпитр старинного, палисандрового дерева рояля, принадлежавшего Глинке. Модест Петрович был прекрасным пианистом. В его игре были блеск и сила, соединенные с юмором и задором. Людмила Ивановна с рукоделием устроилась на диване. Возле рояля в старинных креслах расположились Стасов и Никольский. В полумраке белой ночи лица остальных гостей были видны смутно. Свеча горела лишь на рояле.

Мусоргский взял первые аккорды, и полилась печальная мелодия вступления, удивительно русская, хватающая за душу. Постепенно она разрасталась, приобретая все более мощный, неукротимый нрав. Это была уже не мольба, а протест.

Композитор исполнял все партии, даже хоровые, что-то поясняя по ходу действия:

— Занавес взвился; на сцене толпа народа: согнали со всей Москвы просить боярина Бориса Годунова сесть на трон российский. Люди всё из-под палки делают. «На колени!»— орет пристав. Мужики и бабы голосят: «Смилуйся, смилуйся! Сжался, боярин-батюшка!» Поют дружно, вроде и в самом деле просят... Но только пристав удалился, кто-то голос подал: «Митюх, а Митюх, чево орем?»— «Вона, почему я знаю!»

Мусоргский так уморительно спел эту сценку, что все заулыбались. Характеры людей из толпы были живыми, выпуклыми, хоть бери кисть и рисуяй прямо с натуры.

— «Ой, лихонько! — запричитала баба в платочке.— Совсем охрипла...» — «Орала пуще всех...» — «Эй, вы, ведьмы, не бушуйте!» — это Митюх кричит.

Возникла скорбная мелодия. Появились калики перехожие, предрекая Руси новые беды. Какая необычная и мудрая музыка!

— Вторая картина пролога — «Венчание на царство».

Мусоргский на мгновение задумался, а потом решительно ударил по клавишам. Раздались мощные, торжественные аккорды, и в комнату

ворвался звон колоколов. Чудилось, целый оркестр ожил под пальцами композитора — настолько велико было его мастерство пианиста.

— Народ запел «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!». Кажется, все ликует. Однако сумрачен новый государь всея Руси. «Скорбит душа!» — стоном вырывается из его груди. Он стоит на паперти собора, облаченный в одежды Мономаха, с булавой и державой в руках — символами власти безграничной. Царь словно бы исповедует перед толпой. Народ хоть и славит государя, но царь-преступник, убивший младенца Дмитрия, ему ненавистен.

На этом пролог кончается.

Композитор сделал небольшую паузу и продолжал:

— Действие первое. Келья в Чудовом монастыре. Прошло пять лет. Ночь. За неструганым столом сидит монах Пимен. При свете лампы он пишет правдивую повесть о беде государства Российского. Гусиное перо медленно движется по пергаменту.

Однообразная, словно шуршащая мелодия повторяет движения Пимена. Размеренно звучит исповедь престарелого летописца:

Еще одно последнее сказанье...

Но в эту покойную, «иконописную» музыку врываются резкие, смятенные звуки. Молодой послушник Григорий, спавший в углу кельи, вскочил, пробудившись от тяжелого сна. В его воспаленном мозгу родился дерзкий замысел — объявить себя убиенным царевичем и сесть на трон «отца».

Борис! Борис! Все пред тобой трепещет...

...И не уйдешь ты от суда мирского,

Как не уйдешь от божьего суда.

Звуки отдаленного колокола, словно удары судьбы, завершали картину.

Сцена за сценой проходила перед слушателями — «Корчма на Литовской границе», «Царский терем», «Площадь перед собором Василия Блаженного», «Смерть Бориса». Когда замолкли последние, еле слышные слова царя: «Простите...» — мертвеющими губами произнес Борис; и отзвучала скорбно-торжественная тема финала, — наступила тишина. Все были потрясены. Мусоргский недвижно сидел за роялем, опустив усталые руки. В комнату через открытое окно проникал предрассветный ветерок с Невы, вызывая легкий озноб.

Молчание длилось недолго. Будто подхваченные шквалом, все вскочили с мест, бросились к композитору, крича что-то радостное.

— Это бесподобно! Тузово! — перекрывая шум, гудел бас Стасова. — Напомнились времена Глинки...

Мусоргский еще не раз исполнял «Бориса» в домах своих друзей. Ему помогали Александра Пургольд, талантливая певица, тонко чувствовавшая стиль композитора, и молодой военный врач Васильев, певший

теноровые партии. Не всегда музыку встречали восторженно. Непривычные звучания подчас приводили в замешательство даже единомышленников. Балакирев, отошедший к тому времени от руководства «кучкой», высокомерно поругивал творение Мусоргского. Кюи находил в опере крупные недостатки. Даже Бородин и Римский-Корсаков отмечали в ней «корявое оригинальничанье».

Однако Мусоргский упорно защищал свою оперу от врагов и от друзей. «Хорошо, говорит, да и только, — восхищался Стасов. — Хоть кол на голове теши».

Композитор отнес партитуру оперы в дирекцию императорских театров, чтобы, как он выражался, «попугать их Борисом». Почти год пролежала она в Оперном комитете, ожидая своей участи. Этот комитет Кюи назвал «водевильным», потому что в него входили капельмейстеры французского и немецкого театров, привыкшие к легкой музыке. Вряд ли они могли оценить величие настоящей русской оперы, когда большинство из них, писал Кюи, «едва ли знают по-русски».

В начале февраля 1871 года Оперный комитет собрался-таки обсудить «Бориса Годунова». Мусоргского на это заседание не пригласили. Единственный член совета дирижер Направник, чех по национальности, выступил за «Бориса». Это он при тайном голосовании опустил белый шар, остальные шесть были черные.

— Принят «Борис»? — волнуясь, спросила Шестакова Направника и Кондратьева, режиссера русской труппы, когда те вечером после голосования навестили ее.

— Нет, — развел руками Кондратьев. — Говорят, что за опера без женского элемента! Нет выигрышной партии для примадонны. Она бунт поднимет! Вынь да положь ей роль! И хоров, говорят, много, совсем забили солистов — в кулисы задвинули!

— У Мусоргского — большой талант, — добавил Направник, — талант несомненный! И человек он симпатичный. Жаль только, что так заблуждается в музыке... Но не беда! Пусть вставит сцену-другую с Мариной Мнишек — вот вам и женский элемент... И пойдет «Борис»!

Конечно, причины, по которым оперу отстранили, были глубже. Но о них предпочитали молчать сановные чиновники от искусства. Слишком современной оказалась эта «историческая» опера. О многом напоминала она. О бесправном положении народа, о неспособности властей изменить что-либо к лучшему, о назревавших крестьянских бунтах...

«Хлеба, хлеба дай голодным!» — требует от царя толпа в сцене у Василия Блаженного. И это в тот момент, когда в России не могут еще забыть голода 1868 года, охватившего почти все губернии.

Горе, горе Руси,
Плачь, плачь, русский люд!
Голодный люд!

Это поет Юродивый, и его песня, звучащая как стон бесконечный, врезается в уши, в мозг.

Вот где настоящий бунт!

Мусоргский не стал спорить с властями. Переделать так переделать!.. Его покорность удивила друзей. Он что-то задумал...

— Сознание дела и художественных целей без борьбы никогда не достигаются! — говорил композитор. — Где же тогда мужественность!

И Мусоргский принялся за переработку оперы. Он настолько сжился с нею, что и впрямь бросать работу было жалко. Композитор написал две «польские» сцены с Мариной Мнишек. Для них у музыканта уже давно были припасены яркие мелодии. Сочинил несколько новых песен, углубил психологически партию Бориса, еще более подчеркнул конфликт царя с народом. Создал новую сцену, ставшую кульминацией оперы, — «Сцену под Кромами». Здесь народ уже не молит царя о хлебе, а требует его с вилами в руках.

«Расходилась, разгулялась удаль молодецкая!» — поют повстанцы. В музыке кипит «силушка бедовая», способная все преграды порушить на своем пути.

— Помилуй, дянька, да это же финал! — воскликнул профессор Никольский. — Этим надо кончать оперу, а не смертью Бориса, как в первом варианте!

— Ты прав, свет Володимер Васильевич! Быть по сему!

И народная опера Мусоргского получила новый финал. Борьба народа с царем пришла к своему апогею — к стихийному восстанию!

— Насколько выиграло при этом заключение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении! — утверждал Стасов, жалея, что не ему, а Никольскому пришла в голову столь верная мысль закончить оперу «Сценой под Кромами».

23 июня 1872 года Мусоргский поставил точку в партитуре «Сцены под Кромами», а в конце июля записал в томике Пушкина, подаренном сестрой Глинки, что опера «окончена сочинением и в инструментовке». Оперой «Борис Годунов» заинтересовалась ведущая солистка императорских театров Юлия Платонова. Она познакомила Мусоргского с влиятельными лицами из дирекции. Начальник репертуарной части Лукашевич сделался горячим поклонником таланта композитора.

Тем временем опера продвигалась по узким лабиринтам царской цензуры. В Театрально-литературном комитете она была одобрена. Утвердили ее в Главном управлении по делам печати. Даже сам царь Александр II на докладе, поданном на высочайшее имя, собственноручно начертил «Со-ъ» (что означало «Согласен»). Его величество считал, что лишние буквы для него писать не обязательно. Резолюцию покрыли лаком, чтоб сохранить навечно, и казалось бы — всё в порядке! Но не тут-то было. Музыкальный («водевильный») комитет вновь забраковал

оперу, несмотря на то что в этот раз Мусоргский сам — и конечно, блестяще! — исполнил им все с начала до конца.

Тогда решено было в обход комитета поставить в Мариинском театре три сцены из «Бориса Годунова» — в бенефис главного режиссера Кондратьева. Репетировали тайно на квартире Лукашевича, человека с хорошим вкусом, некогда учившегося живописи у великого Карла Брюллова. Партии разучивали великолепные певцы — патриарх русской оперы Осип Афанасьевич Петров (первый исполнитель Ивана Сусанина), блистательная Платонова, темпераментный и умный тенор Комиссаржевский, потрясающая Леонова.

Мусоргский сам вел репетиции. По воспоминаниям Платоновой, исполнял он свою оперу мастерски.

«Выразительная декламация его, — писала певица, — делала громадное впечатление на слушателей; голоса у него не было никакого, но хриплые, лишенные тембра звуки становились мощными, когда он исполнял Варлаама, Бориса, чарующими, когда он изображал Самозванца, мечтающего о Марине, или Марину. Роль Марины он назначил мне, проходя ее со мною, показывал каждый жест или выражение лица, как он задумал ее. То же самое он показывал и другим артистам, которые живо заинтересовались благодарными ролями».

5 февраля 1873 года в Мариинском театре в Петербурге впервые были исполнены «Сцена в корчме» и две польские картины из «Бориса Годунова».

— Быть или не быть — вот вопрос, — повторял накануне спектакля Мусоргский слова Гамлета из трагедии Шекспира.

Публика сказала: быть!

Весь театр, от партера и бельэтажа, где сидели князья, вельможи, до галерки, забитой студентами и бедными чиновниками, — все были в восторге от оперы.

После каждой картины, особенно после «Корчмы», зал сотрясался от аплодисментов и криков «браво!».

— Это Гоголь в музыке! — слышалось со всех сторон.

Когда композитор первый раз вышел на сцену, ему вместе со зрителями начал аплодировать великий Осип Петров, исполнявший роль Варлаама. Мусоргский бросился ему на шею.

Первое сражение было выиграно. Но это была еще полупобеда. Нужно было добиться, чтобы оперу поставили полностью. Директор императорских театров презрительно морщил нос при упоминании о «Борисе Годунове» и включить его в репертуар категорически отказался.

Мусоргский не сдавался.

«Если наши обоюдные попытки сделать живого человека в живой музыке будут поняты живущими людьми, — писал он Стасову, — если музыкальные фарисеи распнут нас — наше дело начнет делаться... Бодро,

до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд».

Юлия Платонова решилась на смелый шаг. Она заявила дирекции, что уйдет из театра, если «Бориса Годунова» не поставят в ее бенефис. Директор Гедеонов не решился порвать с ней контракт, так как певица она была популярная и без нее театру пришлось бы туго.

— Ставьте непременно «Бориса», и как можно скорее.— приказал он Лукашевичу,— пошлите Ферреро, председателю Оперного комитета, партитуру, я велю ее пропустить.

Но «водевильный» комитет опять отклонил оперу. Гедеонов приказал вызвать Ферреро к себе. Он встретил музыканта в коридоре, бледный от злости.

— Почему вы забраковали оперу?

— Помилуйте, ваше превосходительство, эта опера совсем никуда не годится.

— Почему не годится? Я слышал много хорошего о ней!

— Помилуйте, ваше превосходительство, друг композитора Кюи нас постоянно ругает в «Петербургских новостях». Еще третьего дня...

При этом Ферреро достал из кармана номер газеты со статьей Кюи, который нашел в опере «крупные недостатки».

— Так я вашего комитета знать не хочу, слышите ли?! — закричал Гедеонов.— Я поставлю оперу без *вашего* одобрения!

Гедеонов впервые превысил свою власть, не посчитавшись с решением Оперного комитета. На другой день он пригласил в кабинет Платонову.

— Ну вот, сударыня, до чего вы меня довели! — кричал он.— Я теперь рискую, что меня выгонят со службы из-за вас и вашего «Бориса». И что вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю! Я вовсе не сочувствую вашим новаторам и теперь из-за них должен, может быть, пострадать!

— Тем больше чести вашему превосходительству,— ответила певица,— что, не сочувствуя лично этой опере, вы так энергично защищаете интересы русских композиторов.

«Бориса Годунова» Мусоргского пришлось включить в репертуар императорского театра в Петербурге. Однако вставлять палки в колеса продолжали. Оказалось, что в театре нет свободных часов для репетиций новой оперы. Тогда певцы сговорились репетировать на дому у Платоновой.

«Ревностно мы принялись за дело,— вспоминала певица,— с любовью разучивали восхищавшую нас музыку, и в один месяц были готовы. Явились к капельмейстеру нашему Направнику, требуя оркестровой репетиции. Морщась, он принял и, конечно, с обычной своей добросовестностью, исполнил свое дело на славу».

27 января 1874 года в бенефис Юлии Платоновой «Борис Годунов» был полностью показан в Мариинском театре.

Спектакль был прекрасно оформлен. Декорации расписывались по эскизам лучших в то время театральных художников — академиков Шишкова и Бочарова. Большая часть декораций и костюмов была взята из постановки пушкинской трагедии «Борис Годунов» 1870 года. Стасов назвал эти декорации «истинным феноменом», настолько они были выразительны и исторически достоверны. Эскизы писались с натуры в московском Кремле, костюмы кроились по старинным гравюрам, узоры были скопированы с древнерусских одежд, мебель и утварь изготовлялись по музейным образцам.

Для пролога оперы «Борис Годунов» академик Бочаров написал новые декорации, удачно гармонизировавшие с музыкой Мусоргского. Подлинной Русью веяло со сцены.

Соборная площадь в Кремле. Талый снег лежит на куполах церквей, с крыш домов свисают ледяные сосульки. Народ — нищий, в жалких одеждах — заполнил площадь. Люди облепили даже колокольни. Тусклое зимнее солнце едва пробивается сквозь свинцовую тучу, нависшую над кремлевскими башнями. Пасмурно. Холодно. Неприютно.

Неожиданно площадь залил яркий свет. Солнце вышло из-за тучи. Белокаменные стены окрасились золотистыми, зеленоватыми, розовыми бликами. Засверкали купола. Заискрились золотые и парчовые одежды царя и бояр. Грянул малиновый перезвон. Процессия величаво прошептывала по помосту, от Спасского собора. Этот путь словно был залит кровью — помост накрыт пунцовой материей. Как комья грязи, прилепились к нему темные фигуры нищих. Искалеченные, уродливые люди жадно хватали блестящие кружочки монет, которые разбрасывали приближенные царя. Тревожные, зловещие ноты на фоне торжественного звучания оркестра вырвались в эту парадную атмосферу венчания Бориса на царство.

Пролог был принят сдержанно.

— Где же музыка? — недоумевали сановники. — Один колокольный звон. Остальное — всё речитативы. И народ... Разве это народ? Одни нищие... Только портят впечатление от великого праздника — восшествия на престол помазанника божия!..

Однако следующая картина развеяла холодок недоверия. Корчма на Литовской границе. Оформление какое-то обыденное, блеклое. Законопаченные паклей бревенчатые стены. Русская печь. Белье, развешанное для просушки. Деревянный стол без скатерти. Кувшин с брагой, солонка, каравай хлеба... Но как только появился великолепный Варлаам — Осип Петров, все на сцене, казалось, засверкало алмазами. Мощный красивый бас артиста, его удалая, размашистая манера вести себя — покорили зрителей. Это был неподдельный бродяга, каких много шаталось по Руси, — хитроватый и простодушный, веселый балагур и отчаянный бражник. Твердый орешек — попробуй-ка раскуси! Когда Варлаам запел

свою разудалую песню «Как во городе было...», все почувствовали, что этот старец честной — настоящий русский богатырь, скрывающий мускулы под одеждой бродячего монаха. Придет время — и он покажет себя!

В антракте только и разговоров было, что об исполнителях.

— Я склонен считать, — утверждал Стасов, — что Варлаам — лучшая роль нашего оперного патриарха Петрова. Создание поистине достойное Мельника и Сусанина.

В картинах «У царя Бориса» и «Смерть Бориса» раскрылось незаурядное драматическое дарование Ивана Мельникова. Артист необыкновенно тепло спел своим гибким баритоном «семейные сцены», а в монологе «Достиг я высшей власти» сумел в своем исполнении соединить мудрость правителя и беззащитность смертного человека перед неотвратимой судьбой. Прекрасно провел он сцену галлюцинации: «Чур, чур! Чур, дитя!» — от этого срывающегося крика у слушателей мурашки пробегали по коже.

Когда закончилась сцена смерти Бориса, один из друзей композитора зашел в ложу к своим знакомым. Пожилая дама держала платок у глаз.

— Вижу, опера произвела на вас сильное впечатление. Очень рад!..

— Как восхитительно играет Мельников, — произнесла дама. — Я, признаться сказать, все время глаз с него не спускала. До сих пор каждое слово звучит в ушах! Это гений, а не артист!

Горячо обсуждались и «польские» сцены. Оказывается, есть в опере мелодии! И музыка есть! Но что поделать, публика любит мелодии знакомые — все непривычное поначалу ее отпугивает... Пока не привыкнет!

Восхищались Дмитрием Самозванцем, которого темпераментный и тонкий певец Федор Комиссаржевский сделал обаятельным авантюристом.

— Он искренен в самом притворстве... — Это была высшая похвала.

И конечно, львиная доля аплодисментов досталась Юлии Федоровне Платоновой. Отдавали должное ее голосу, манере держаться на сцене, восхищались музыкальным вкусом, умением носить исторический костюм и даже ее фигурой — все еще стройной и гибкой.

Последняя картина оперы «Сцена под Кромами» одних потрясла своим бунтарским духом, иных озадачила тем же бунтарским духом, а иных возмутила. Эти сочли ее «вовсе не нужной».

Великий князь Константин Николаевич, взбешенный, встретил за кулисами Платонову:

— И вам нравится эта музыка? И вы взяли эту оперу в свой бенефис?

— Нравится.

— Так я вам скажу, что это позор на всю Россию — эта опера!!! — закричал великий князь и, резко повернувшись, покинул театр.

Но молодежь отлично поняла, что за шедевр создал Мусоргский. Это — произведение народное, дорогое настоящему русскому сердцу, обливавшемуся кровью при виде произвола и беззакония на Руси. Все мыслящие люди сознавали, что премьера «Бориса Годунова» — событие не только в театральном мире, но явление политическое, своего рода знамение времени. Это — призыв к борьбе с деспотизмом.

Критики резко разделились на два лагеря. Никогда еще со времен «Ивана Сусанина» Глинка не было столь острой и бурной полемики. Мусоргского обвиняли в музыкальном невежестве, называли недоучкой, чья так называемая правда не только глаз колет, но и режет слух.

— Повремените кропать вашу ходульно-чахоточную музыку, — советовал композитору некий Поздняков.

— Поздно, господин Поздняков!.. — парировал Мусоргский. — Что вы скажете, уважаемый, когда услышите «Хованщину»? Заопите: «Вы попрали законы божеские и человеческие!» Мы ответим: «Да!» — и подумаем: «То ли еще будет!»

Многие утверждали, будто успех премьеры целиком зависел от певцов и музыкантов, и сожалели, что артистам «судьба велела возиться с этим пахучим веществом», с этой какофонией звуков. Им возражали защитники оперы: напротив, в спектакле даже посредственные артисты казались гениальными только потому, что они исполняли гениальную музыку, полную художественной правды и драматизма.

— Ох! Крута и извилиста дорога на Парнас — туда, на вышину... — вздыхал Мусоргский. — Послушайте только, что сказал мне вчера милейший Петр Степанович: я, говорит, как профессор консерватории, готов дать вам совет, как сочинять оперы. Bravo! Вот милейший человек!.. А я-то, младенец, ведать не ведаю, как это делается...

Поистине мудро поступили в кружке Балакирева, дав Мусоргскому прозвище «Юмор». Человек, умеющий шутить в тяжелые минуты жизни, всегда выйдет победителем, не склонит головы под ударами судьбы.

— Смеется тот, кто... Как говорит русская пословица?...

— Вот именно, — подхватил Стасов, отбрасывая в сторону газеты со статьями хулителей Мусоргского. — Будет и на нашей улице праздник! Мы еще, дорогой Мусорянин, грянем по Руси с нашей оперой «Хованщина»! Мы их отчехвостим, как в твоём «Райке»...

Мусоргский повеселел, в глазах его загорелся задорный огонек. Он быстро подошел к роялю и запел с издевкой:

Эй, почтенны господа,
Захватите-ко глаза,
Подходите, поглядите,
Подивуйтесь, полюбуйтесь
На великих на господ,
Музыкальных воевод.
Все здесь!..

Каждому из музыкальных воевод воздал он по заслугам, даже августейшей покровительнице русской музыки досталось, великой княгине Елене Павловне — «преславной богине Евтерпе», которой превесьма важные музыкальные особы во все горло орут «дураковую песню». Юмор, спасительный юмор! Всегда кстати, всегда выручит!

Закончив петь «Раек», Мусоргский взял со стола тетрадку, куда записывал мысли для новой своей оперы «Хованщина», и произнес, клятвенно подняв руку:

— Крест на себя наложил я и с поднятою головой, бодро и весело пойду против *всяких* к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадою, его горем и страдой. Таким был и таким пребуду!

История сказала свое слово. Народные драмы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», его комическая опера «Сорочинская ярмарка» открыли новую эпоху в русском музыкальном театре.

Масштабы народных драм требовали и исполнителей огромного дыхания, художников выдающегося таланта. На операх Мусоргского окреп гений Федора Ивановича Шаляпина. Музыка великого русского композитора была необычайно близка артисту.

«Мусоргский бил мне в нос густой настойкой из пахучих родных трав», — говорил Шаляпин.





Глава 6 РАДОСТЬ БЕЗМЕРНАЯ!..

Федор Шаляпин — лицо символическое... Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ!

А. М. Горький

В весенние дни 1908 года, когда на бульварах Парижа вовсю цвели каштаны, мальчишки с пачками газет звонко выкрикивали сенсационные заголовки:

- Небывалый успех русского сезона!
- Триумф «Годунова» в Гранд-Оперá!
- Царь Борис в исполнении царя-баса!

Это, действительно, было событие. Русская оперная труппа, привезенная во Францию неутомимым пропагандистом русского искусства Дягилевым, впервые за рубежом показала полностью оперу «Борис Годунов» Мусоргского. В главной роли выступил Федор Иванович Шаляпин.

Уже на генеральной репетиции артист поразил ценителей музыки не только голосом чарующей красоты и силы, но и небывалой доселе на оперной сцене драматической игрой. Репетиция проходила без грима и костюмов, в недостроенной декорации. Но даже в такой будничной обстановке великий артист заставил публику поверить в правду происходящего. Когда в сцене с призраком Димитрия он, глядя в одну точку, запел внезапно охрипшим голосом: «Что это там, в углу, колыхнется, дрожит и стонет...», все вскочили с мест и со страхом смотрели туда, куда устремил взгляд царь Борис.

«Меня наградили за эту сцену бурными аплодисментами, — вспоминал певец. — Успех спектакля был обеспечен. Все ликовали, мои товарищи искренно поздравляли меня... Я был счастлив, как ребенок. Так же великолепно, как генеральная репетиция, прошел и первый спектакль — артисты, хор, оркестр и декорации — все и всё было на высоте музыки Мусоргского».

Свидетелем триумфа русского артиста в Париже был директор миланского театра «Ла Скала» Мингарди. Он пригласил Шаляпина исполнить Бориса Годунова в лучшем оперном театре мира. Петь нужно было по-итальянски, с итальянскими артистами. Шаляпин согласился. Репетировал оперу молодой маэстро Витали, покоровший русского певца влюбленностью в музыку Мусоргского: так верно и проникновенно он дирижировал! Шаляпину пришлось взять на себя и роль режиссера, показывать итальянцам, как надо носить исторический русский костюм, как играть ту или иную сцену. Все слушали его объяснения с редким вниманием.

«Не могу описать всего, что было пережито мною в день спектакля, — вспоминал Шаляпин, — меня как будто на раскаленных угольях жарили. А вдруг — не понравится опера? Я уже знал, как будет вести себя в этом случае пламенные итальянцы... Но вот раздались первые аккорды оркестра — ни жив, ни мертв слушал я, стоя за кулисами. Пели хорошо, играли отлично, это я чувствовал, но все-таки весь театр качался предо мною, как пароход в море в дурную погоду».

Настал выход Бориса. Облаченный в парадные царские одежды, на сцену вступил Шаляпин. Во всем его облике чувствовался прирожденный государь — могучая фигура, величественная поступь, словно приобретенная годами царствования; из-под украшенной жемчугом и драгоценными камнями шапки Мономаха выбивались черные, как смоль, волосы, выдававшие монгольское происхождение Годунова; седина проступала в бороде и усах, прикрывавших большой, выразительный рот. В мудрых глазах — затаенная скорбь. Властность, воля, невероятное напряжение

мысли приковывали зрителей, до отказа заполнивших огромный зал. Они смотрели на сцену, не отрываясь, как на чудотворную икону.

Бархатистый голос певца покорял своим тембром, мощью и выразительностью. Царь Борис закончил монолог «Скорбит душа» призывом всем — от бояр до нищего слепца — отведать браги на пиру честном: всем вольный вход, все гости дорогие!

Словно грохочущий водопад, обрушились аплодисменты. Успех возрастал от картины к картине, от акта к акту. Особенно потрясла впечатлительных итальянцев сцена смерти царя Бориса.

В Грановитой палате Кремля собралась боярская Дума. Ожидая государя, князь Василий Шуйский, ловкий и хитрый царедворец, рассказывает о галлюцинациях, которые преследуют Годунова: кровавые мальчики в глазах. Копируя царя, он поет тенорком: «Чур, чур!» И тут раздается громовый бас Шаляпина: «Чур, чур, дитя!» На верхней площадке появляется из внутренних покоев массивная фигура в царском облачении — спиной к зрителям. Судорожными движениями рук отмахиваясь от призрака, Борис сползает по перилам лестницы. Не замечая бояр, трагическим шепотом он произносит, чеканя каждый слог: «Убийцы нет! Жив, жив малютка!» Глаза его блуждают. Он невменяем. «Господи, с нами крестная сила!» — в ужасе крестятся бояре.

Тяжелым шагом подходит Борис к трону, грузно садится. Повелительным жестом приказывает всем занять свои места. С трудом дыша, царь словно очнулся от тяжелого сна.

Отрешенно глядя в пространство, Борис выслушивает рассказ Пимена о гибели Димитрия. Внезапно судорога искажает лицо государя. Пальцы впиваются в ручки трона. Не в силах более сдерживать себя, царь вскакивает, схватившись рукой за горло. «Ой, душно, душно, свету...» — кричит он. Метнулся вперед, но тут же упал на руки бояр. Чувствуя недоброе, зовет каким-то бесплотным звуком: «Царевича скорей!»

Полулежа в кресле, Борис прижимает к груди горячо любимого наследника. «Прощай, мой сын, умираю. Сейчас ты царствовать начнешь», — тихо поет Шаляпин, и столько страдания, муки в его голосе!

Появились монахи с горящими свечами. Слышится погребальный звон. Хор поет заубойную. Собрав последние силы, Годунов бросается навстречу схиме: «Повремените, я ца-а-арь еще! Я царь!» Голос звучит с прежней мощью. Но через мгновение Борис со стоном падает навзничь, хватаясь руками за воздух. С трудом приподнявшись от пола, он уже не поет, а произносит сдавленным от боли голосом, указывая на сына: «Вот, вот царь ваш. Простите! Простите...» И больше ни звука. «Успе...» — еле слышно произносят бояре. Беззвучно рыдает царевич. Все молча смотрят на некогда могучего владыку, лежащего сейчас во прахе перед ними. Под звуки скорбной музыки медленно опускается занавес.

Минутная тишина, и в зале словно произошло извержение вулкана.

— Браво, браво, Шаляпино! — кричали восторженные итальянцы. — Браво, богатырь! — Вызовам не было конца.

— Какая сила и какой ум! — раздавалось вокруг. — Какая естественная выразительность! Невиданная сила красок!..

— Это Сальвини в опере! Наш великий трагик!

— Это Эрнесто Росси! Великий артист!

— Подумайте только, у русских уже сорок лет назад существовала в грандиозных размерах школа, к которой наши современные композиторы едва прикасаются, создавая свои миниатюрные веристские оперы! Вот где правда так правда! А не у веристов! С их чахлой правденкой...

Веристами называли тогда представителей направления, возникшего в итальянской опере в конце прошлого века. Название это происходит от слова «веро» — «правда». Это оперы Масканьи, Леонкавалло, Чилеа, Джордано.

Русский критик Амфитеатров, присутствовавший на спектакле в «Ла Скала», прозорливо заметил, что огромный, исполинский успех «Бориса Годунова» с участием Шаляпина означал нечто бóльшее, нежели гром аплодисментов и бесконечные вызовы. Смысл события в том, утверждал он, что лучший лирический театр Европы внимал музыке Мусоргского с таким благоговением, с каким Колумб впервые смотрел на берега открытого им континента.

«Через Мусоргского, продолжал рецензент, вошла теперь в Европу и стала на первенствующее место русская школа и почтительно преклонились пред нею все музыкальные школы и веяния века...»

Не обошлось и без курьезов. Партию Пимена в «Ла Скала» пел прекрасный итальянский бас Чирино. Ему очень нравились и опера и Шаляпин.

— Но, — говорил он, — жаль, что у Шаляпина голос хуже моего! Я, например, могу взять не только верхнее соль, но и ля бемоль. Если б я играл Бориса, пожалуй, у меня эта роль вышла бы лучше. В сущности — игра не так уж сложна, а пел бы я красивее.

Шаляпин не возражал. Он охотно рассказывал своему партнеру-сопернику о роли Бориса, учил его ходить «по-царски», гримироваться. Закончив гастроли, русский певец оставил итальянскому басу свои парики, бороду и усы.

— Я с удовольствием подарил бы тебе и голову мою, — шутил Шаляпин, — но — она необходима мне!

Через год Федор Шаляпин снова оказался в Милане. На одной из центральных улиц он увидел Чирино, который, натываясь на лошадей и экипажи, бежал ему навстречу.

— Бон джорно, амиго Шаляпино! Добрый день, дружище Шаляпин! — кричал он по-итальянски. Подбежав к русскому коллеге, горячо расцеловал его.

— Почему такая экзальтация? — удивился Шаляпин.

— Почему?! — кричал Чирино. — А потому, что я понял, какой ты артист! Я играл Бориса и — провалился! Сам знаю, что играл ужасно! Все, что казалось мне таким легким у тебя, представляет непобедимые трудности. Грим, парики — ах, все это чепуха! Я рад сказать и должен сказать, что ты — артист!

Да, Шаляпин был артистом — великим артистом!

Как же он поднялся до таких высот мастерства, что, вроде бы ничего не делая на сцене особенного, потрясал зрителей своим исполнением?

Поначалу, кроме красивого голоса и выгодной сценической внешности, Шаляпин ничем не выделялся среди других оперных певцов. Играл неумело. И образования у него не было почти никакого.

Но у Шаляпина был талант, большие природные способности, которые он неустанным трудом сумел обработать так, как ювелир гранит драгоценные камни. Певец постоянно стремился к совершенству в своем искусстве. Он по крохам собирал все, что ему было необходимо для творчества. Артист многое видел. Умел наблюдать жизнь, читал массу книг. Встречался с выдающимися людьми. По выражению Станиславского, он буквально «жрал знания».

Счастливым случаем свел молодого Шаляпина, скитавшегося по Руси, с бывшим тенором Большого театра Дмитрием Усатовым. Это было в 1893 году, в Тифлисе. Полуголодный, оборванный, пришел Шаляпин к Усатову. Тот был человеком исключительной доброты, влюбленным в русскую оперу. Прослушав молодого человека, он сказал:

— Оставайтесь здесь и учитесь у меня. Денег за учение я не возьму.

На занятиях учитель был строг, очень строг. Если голос ученика начинал слабеть, наотмашь бил его в грудь, крича:

— Опирайте, черт вас возьми! Опирайте звук на дыхание!

Как и все другие педагоги, Усатов учил технике пения, посвящая во все тонкости вокала. Это умение необходимо будущему певцу. Но Усатов учил большему, нежели технике извлечения звука. Он приобщал своих воспитанников к искусству оперного театра. Шаляпин всегда вспоминал его уроки с благодарностью:

«Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил музыкальному выражению исполняемых пьес».

Усатов говорил своим ученикам:

— Послушайте Мусоргского. Этот композитор музыкальными средствами *психологически* изображает каждого из своих персонажей. Вот у Мусоргского в «Борисе Годунове» два голоса в хоре, две коротеньких, как будто незначительных, музыкальных фразы.

Один голос: «Митюх, а Митюх, чево орем?»

Митюх отвечает: «Вона, почем я знаю!»

Усатов подошел к роялю, выразительно спел эти реплики, а потом снова обратился к ученикам:

— И в музыкальном изображении вы ясно и определенно видите физиономии этих двух парней. Вы видите: один из них — резонер с красным носом, любящий выпить и имеющий сипловатый голос, а в другом вы чувствуете простака.

Что-то необыкновенно близкое, родное ощущал Шаляпин в том, что показывал Усатов из Мусоргского. Все это, вспоминал молодой певец, «ударяло меня по душе со странной силой».

Когда Шаляпин в 1894 году попал в Петербург, он близко сошелся с замечательным русским трагиком Мамонтом Дальским. Это был актер огромного дарования, кумир молодежи, поражавший мощью темперамента и умной трактовкой своих ролей. Современники вспоминали, что, встретив Шаляпина, Дальский чутьем понял скрытую громаду талантища этого неуклюжего верзилы — скромного, застенчивого, голубоглазого Феди Шаляпина и с первых его шагов принимал в нем отцовское участие.

Дальский учил певца слышать слово, понимать смысл роли.

— Чуют прав-в-ду!.. — горланил Шаляпин начало арии Сусанина из оперы Глинки.

— Болван! Дубина! — сердился Дальский. — Чего вопишь! Все вы, оперные басы, дубы порядочные. Чу-ют!.. Пойми... чуют! Разве ревом можно чують?

— Ну, а как, Мамонт Викторович? — виновато спрашивал певец.

— Чу-ют — тихо. Чуют, — грозя пальцем, декламировал трагик. — Понимаешь? Чу-ю-ют!.. — показывал он, напевая своим хриплым, но необычайно приятным голосом. — Чу-у-ют!.. А потом разверни на «правде», пра-в-вду — всей ширью... Вот это я понимаю, а то одна чушь — только сплошной вой.

Шаляпину было 22 года, когда он стал солистом Мариинского театра в Петербурге. Но на императорской сцене его талант не был оценен по достоинству. Петь молодому артисту давали мало, да и то во второстепенных партиях. На Шаляпине совсем было поставили крест чиновники от искусства, считая артистом посредственным, не имеющим перспективы. Лишь в конце первого сезона певцу удалось выступить в роли Мельника в опере «Русалка» Даргомыжского. Помог бас Корякин. Зная о желании Шаляпина спеть Мельника, он сказался больным. Дублера у него не было. Пришлось дирекции императорских театров скрепя сердце разрешить Шаляпину выйти в этой партии.

Когда Шаляпин появился в третьем акте сумасшедшим стариком, все были потрясены — и его голосом и игрой. Однако первый акт прошел бледно. Шаляпин жаловался Дальскому:

— Мне кажется, что это — не моя роль. Не получается у меня Мельник... Даже знаменитую арию из первого акта «Ох, то-то все вы, девки молодые» публика встретила холодно...

— У вас, оперных артистов, всегда так. Как только роль требует проявления какого-нибудь характера, она начинает вам не подходить. Тебе не подходит роль Мельника, а я думаю, что ты не подходишь как следует к роли. Прочти-ка...

— Что прочесть? «Русалку» Пушкина?

— Прочти текст роли, как ее у вас поют. Вот хотя бы эту первую арию твою, на которую ты жалуешься.

Шаляпин прочел. Прочел правильно, соблюдая все логические ударения — с точками и запятыми, стараясь что-то сыграть.

— Интонация твоего Мельника фальшивая, — подметил Дальский, — вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев. Ты неверно понимаешь характер: это не вертлявый, бойкий мужичонка, а, повторяю, мужик солидный, степенный.

Вспоминая этот урок, Шаляпин писал впоследствии:

«Как иголкой, насквозь проколело меня замечание Дальского. Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что!.. В правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения...»

Артист все больше укреплялся в мысли, что в опере надо не только иметь прекрасный голос и уметь управлять им, но необходимо петь осмысленно. И не только петь, но и превосходно играть. Нужно создавать живые образы.

Освоив уроки больших драматических артистов — Дальского, Давыдова, Юрьева, — певец создал из роли Мельника шедевр.

Что за мельник? Говорят тебе:

Я — ворон, ворон, а не мельник.

«Это было изумительно, потрясающе! — восклицал известный музыкальный критик Старк. — В этой сцене мы впервые увидели, с каким артистом имеем дело».

Молодой певец получил от дирекции императорских театров предложение подготовить к будущему сезону ответственную партию Олоферна в опере «Юдифь» Серова.

Но Шаляпин, несмотря на первые успехи, чувствовал себя в Мариинском театре очень неуютно. Его поражало бездушие чиновных начальников. Артисты должны были перед ними вытягиваться, как солдаты. Не удовлетворяло его и «лакированное убожество» спектаклей. Все было



**Федор Иванович Шаляпин.
(1873—1938)**

Рисунок Бориса Шаляпина.

богато, пышно; певцы и певицы исполняли свои партии хорошими, звучными голосами, эффектно жестикулировали, носили дорогие костюмы, а все было «как-то мертво или игрушечно-приторно».

Когда же молодой артист пробовал вносить что-то новое в свои роли, ему полупрезрительно советовали:

— Перестань чудить и служи скромно. Играй так, как до тебя играли!

Шалапин был связан по рукам и ногам контрактом и уже не очень гордился званием солиста императорских театров. К тому же дирекция не жаловала русскую оперу, столь дорогую сердцу молодого артиста. Вельможам чудилось, что от русской музыки пахнет кислыми щами и гречневой кашей.

Вот почему, получив от Саввы Ивановича Мамонтова, богатого мецената и одаренного художника, предложение перейти в его Частную оперу, Шалапин сразу же согласился.

Частная опера гастролировала на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. Молодой артист с первых же репетиций почувствовал разницу, как он говорил, между роскошным кладбищем императорского театра и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами.

«Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело, — вспоминал Шалапин. — Всякий дружески советовал другому все, что мог со знанием дела посоветовать, обща обсуждали, как лучше вести ту или другую сцену, — работа горела».

Мамонтов внимательно следил за ростом Шалапина. На первом же прогоне «Ивана Сусанина», которым открывались гастроли в Нижнем Новгороде, из последних рядов партера раздался бас Мамонтова:

— Федор Иванович, ведь Сусанин не был боярин!

Одной реплики было достаточно, чтобы Шалапин понял, что играет не тот образ. Поначалу Сусанин у него был напыщен и величав, выхаживал по сцене, как пава («Характер важный», — требовал Глинка). Но ведь это же простой костромской крестьянин. Чем он неприметнее и скромнее, тем величественнее будет выглядеть его подвиг, совершенный из любви к родине.

Мамонтов окружил Шалапина интересными людьми, большими художниками. Они помогали ему обдумывать роли, обучали, воспитывали, развивали его вкус.

Оказавшись с Частной оперой в Москве, Шалапин встретился с такими живописцами, как Коровин, Серов, Левитан, Васнецов, Поленов. Присмотревшись к их полотнам, артист понял, что такое настоящее искусство и что только внешне походит на искусство.

— Протокольная правда никому не нужна, — говорил Левитан. — Важна ваша *песня*, в которой *вы* поете лесную или садовую тропинку.

— Я понял, — пришел к выводу Шалапин, — что не нужно копировать предметы и усердно их раскрашивать, чтобы они казались возможно более

эффектными, — это не искусство. Понял я, что *во всяком* искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей... Художественная правда бесповоротно уже сделалась моим идеалом в искусстве.

Буквально за несколько месяцев в Москве Шаляпин вырос неузнаваемо. Мамонтов дал певцу полную свободу.

— Феденька, — сказал он, — вы можете делать в этом театре все, что хотите!

Образы, созданные артистом в Частной опере, поражали мощным дыханием жизни. Такого Мельника, Сусанина, Мефистофеля, Вязьминского в «Опричнике» Чайковского, Варяжского гостя, Досифея в «Хованщине», Бориса Годунова, Ивана Грозного любители оперы никогда еще не видывали на музыкальной сцене. Шаляпин умел одной только фразой, спетой просто, без ложной патетики, потрясти слушателей, единым жестом приковать внимание зрителей.

В феврале 1898 года Мамонтовский театр приехал на гастроли в Петербург. Столичные меломаны не могли поверить, что это — тот Шаляпин, которому пришлось уйти с мариинской сцены, ибо он оказался для императорского театра не нужным. Особенно поразил Грозный в «Псковитянке» Римского-Корсакова.

Владимир Васильевич Стасов выступил с восторженной статьей:

«Как Собинин в опере Глинки, я восклицаю: «Радость безмерная!» Великое счастье на нас с неба упало. Новый великий талант родился... Передо мной явился вчера Иван Грозный... Какой это был бесконечный ряд чудных картин! Как голос его выгибался, послушно и талантливо, для выражения бесконечно все новых и новых душевных мотивов!.. И как все это являлось у него естественно, просто и поразительно!.. Какой великий артист!»

Роль Грозного далась Шаляпину после воистину подвижнического труда.

— Я не спал ночей, — вспоминал артист. — Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью. Я выучил роль назубок и начал репетировать. Репетирую старательно, усердно — увы, ничего не выходит. Скучно. Как ни кручу — толку никакого. Сначала я нервничал, злился, грубо отвечал режиссеру и товарищам на вопросы, относящиеся к роли, а кончил тем, что разорвал клавир на куски, ушел в уборную и буквально зарыдал.

Мамонтов пришел узнать, в чем дело.

— Не выходит роль — от самой первой фразы до последней.

— А ну-ка, — предложил Савва Иванович, — начните-ка еще раз сначала.

Первая фраза, с какой Грозный появляется на сцене, звучит так: «Войти аль нет?»

Царь приехал в Псков, чтобы искоренить дух вольности в мятежном городе. Он возникает на пороге избы псковского наместника боярина Токмакова, и зритель должен сразу почувствовать, что появился грозный царь — деспот, готовый сокрушить все на своем пути.

— Произношу фразу: «Войти аль нет?» — продолжает Шаляпин. — Тяжелой гуттаперкой валится она у моих ног, дальше не идет. И так весь акт — скучно и тускло.

Мамонтов послушал-послушал и, как бы мимоходом, заметил:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Замечание Мамонтова, как молнией, осветило роль.

— Интонация фальшивая! — догадался Шаляпин. — Первая фраза: «Войти аль нет?» — звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Но это только морщинки роли, только оттенки лица, но не самое лицо... Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату. И сразу же все кругом задрожало и ожило...

Опера «Псковитянка» Римского-Корсакова была для того времени произведением революционным. Она раскрывала трагедию народа, оказавшегося под властью изверга, именуемого помазанником божьим. Мутный взор царя так и ищет новых жертв — кого бы схватить, скрутить, связать, заковать в кандалы или послать на плаху.

Единственно, что человеческого осталось у Ивана Грозного — это любовь к дочери Ольге, неожиданно найденной в Пскове. Когда-то в молодости посетив этот город, царь влюбился в боярыню Шелогу. Прошли годы. Девочка, родившаяся после этой встречи, стала взрослой. Иван Грозный узнал в ней свою дочь. Но радость, охватившая его, оказалась недолгой. Ольгу убивает шальная пуля. Ее тело приносят царю. Иноземный врач не в силах вернуть ее к жизни — он отказывается выступать в роли господина бога. Грозный, как утопающий, хватящийся за соломинку, бросается к чудотворной иконе, неистово крестится. Но и от бога помощи нет. Царь хватает молитвенник, пытается намусоленным пальцем найти нужную страницу. Все тщетно. Ольга мертва. С ужасным стоном падает грозный царь возле тела дочери, точно раздавленный хищный зверь.

Шаляпин был поистине велик в этой сцене. Зрители долго не отпускали его, потрясенные гениальной игрой и необыкновенным голосом артиста.

На гастролях в Петербурге Шаляпин сблизился с Горьким, Глазуновым, Римским-Корсаковым, часто бывал у Стасова.

— Эх, Владимир Васильевич, — вздыхал артист, — если б я слышал в жизни столько, сколько вы!

— А на что вам? — поинтересовался Стасов.

— Да вот не знаешь, за кого уцепиться, когда делаешь новую роль. Например, Фарлаф из «Руслана и Людмилы» Глинки... Вы вот Осипа Афанасьевича Петрова слышали?

— Слышал, и это было очень хорошо, но...
— Что «но», Владимир Васильевич?
— Надо всегда думать, что сделаешь лучше, чем до нас делали.
— Знаете, стыдно, а я так вот и думал, да только надо на вас поверить.

— Ну-ка, покажите.
— Хочу я так. Не вбегает Фарлаф на сцену. Можно?
— Ну, почему же нельзя.
— Фарлаф лежит во рву, то есть я лежу, и убедил себя, что давно лежу, и вылезти страшно, ой, как страшно! И когда занавес пошел,— на сцене ни-ни, ни души, и вдруг из рва часть трусливой, испуганной морды, еще и еще, и вдруг вся голова, а затем — сам целиком, вот вытянулся...

Шаляпин притаился за спинкой кресла, и через секунду оттуда показалась уморительная морда «храброго» витязя, напугавшего самого себя.
— Я весь дрожу,— запел Шаляпин,— и если бы не ров, куда я спрятался поспешно...

В пении появились еле уловимые интонации, передающие трусость этого рыцаря без страха и упрека — этакого верзилы с душой зайчишки. Стасов обнял артиста:

— Ну, это бесконечно умнее, тоньше и вкуснее, чем у Петрова...

Многое воспринял Шаляпин от выдающихся людей, окружавших его. Но главным его учителем была жизнь. Все увиденное и услышанное он пропускал через себя, находя свое собственное решение роли. Он повторял, что никакая работа не будет плодотворной, если в ее основе не лежит идеальный принцип.

«В основу моей работы над собою я положил борьбу с пустым блеском, заменяющим внутреннюю ясность, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектностью, уродующей величие... Можно по-разному понимать, что такое красота... Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя — правду».

Не силой звука потрясал Шаляпин — голос у него не был, что называется, стенобитным — отнюдь нет. Артист покорял искренностью чувства, неповторимостью интонации в каждой фразе, а главное — полным перевоплощением в образ. Он старался раскрыть глубину каждой роли, ее своеобразие. Все средства вокальной и актерской выразительности он применял для этой цели.

Шаляпин преображался в каждой роли — и внутренне и внешне. Фотографии певцов в разных ролях — это обычно маски. Портреты Шаляпина — это художественная галерея живых людей. Мельник, Борис, Грозный, Ерёмка, Варлаам, Кончак, Досифей, Мефистофель, Филипп, дон



*Шляпин в партии Мефистофеля
в опере Гуно «Фауст».*

*Горький у Шляпина.
Гравюра М. И. Полякова.*



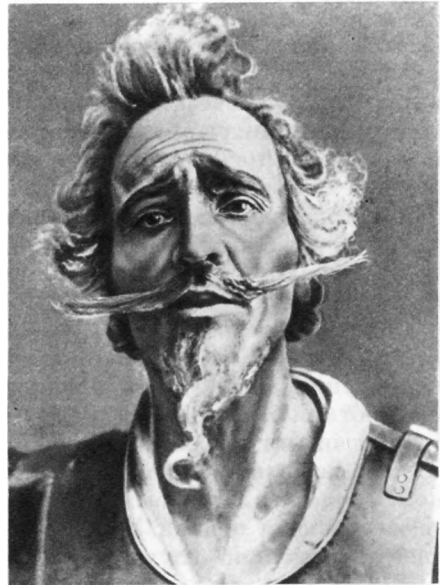
*Дирижирует Артуро Тосканини. С этим великим музыкантом Шляпин встретился
во время первых зарубежных гастролей в «Ла Скала», в 1901 году.*



*Сцена из оперы Римского-Корсакова «Псковитянка».
Иван Грозный — Ф. Шаляпин, Ольга — В. Эберле. 1896 г.*



Шаляпин в партии Ивана Грозного.



*Шаляпин в партии Дон Кихота в опере
Массне «Дон Кихот».*

Базилио, Сальери, Олоферн, Дон Кихот — даже глазам своим не веришь, что все эти столь непохожие друг на друга образы — всё тот же великий Шаляпин.

К сожалению, кинематограф в то время делал первые шаги. Он был немой, и мы не можем сейчас увидеть и услышать Шаляпина на экране, как, скажем, Александра Пирогова в фильме-опере «Борис Годунов». Сохранился лишь один эпизод из «Псковитянки», снятый с Шаляпиным: сцена смерти Ольги. Однако, оказавшись вне привычных для себя условий оперной сцены, не имея возможности петь, артист вынужден был преувеличенно жестикулировать и, что называется, рвать страсть в клочки. Сцена из оперы, переснятая на немую пленку неумелой рукой, лишь портит впечатление. Лучше читать воспоминания современников Шаляпина о его игре, о созданных им образах, слушать грамзаписи великого певца.

Леонид Андреев писал в пору расцвета Шаляпина:

«Я вспоминаю его пение, его мощную и стройную фигуру, его непостижимо-подвижное, чисто русское лицо, — и странные превращения происходят на моих глазах... Из-за добродушно и мягко очерченной физиономии вятского мужика на меня глядит сам Мефистофель, со всею колючестью его черт и сатанинского ума, со всей его дьявольской злобой и таинственной недосказанностью. Сам Мефистофель, повторяю я... настоящий дьявол, от которого веет ужасом.

Вот таинственно, как и надо, исчезает в лице Шаляпина Мефистофель; одну секунду перед моими глазами то же мягко очерченное, смышенное мужицкое лицо — и медленно выступает величаво-скорбный образ царя Бориса... Красивое, сожженное страстью лицо тирана, преступника, героя, пытавшегося на святой крови утвердить свой трон; мощный ум и воля и слабое человеческое сердце. А за Борисом — злобно шипящий царь Иван, такой хитрый, такой умный, такой злой и несчастный, а еще дальше — сурово-прекрасный и дикий Олоферн; милейший Фарлаф во всеоружии своей трусливой глупости, добродушия и бессознательного негодуяства и, наконец, создание последних дней — Ерёмка (в опере «Вражья сила» Серова). Обратили вы внимание, как поет Шаляпин: «А я куму помогу-могу-могу...»? Зловещей таинственности этой простой песенки, всего дьявольского богатства ее оттенков нельзя передать простою речью».

После Шаляпина странно было встречать в опере певцов, которые только красиво пели. Великий артист как бы открыл людям глаза на исполнение опер. Даже итальянские певцы, что прежде почти совершенно не заботились о создании образа, поняли: в оперном спектакле мало быть безупречными вокалистами, надо думать и об актерской игре.

«Я разделяю широко бытующую сегодня точку зрения в музыкальном мире — сплав драматического дарования с вокальным, — утверждала замечательная певица Мария Каллас. — Певец должен еще до выхода на сцену тщательно изучить роль, отработать ее вокально и сценически.

Я слышала, что Шаляпин тоже так готовил свои партии: он работал над ролью сразу — в каждой новой фразе, в каждой ноте уже жил образ».

Открытия Станиславского и Немировича-Данченко в оперном театре, достижения немецкого режиссера Вальтера Фельзенштейна и советского постановщика Бориса Покровского развили заветы, оставленные Шаляпиным. Достойными продолжателями традиций русского гения оказались болгарские басы Николай Гяуров и Борис Христов, наши певцы Александр Пирогов и Марк Рейзен, Иван Петров и Александр Огневцев, Александр Ведерников и Евгений Нестеренко. Выступая в партиях шаляпинского репертуара, они не копировали его исполнение, а вносили в роли что-то свое, иное, неожиданное.

В истории театра бывали случаи, когда некоторые певцы подражали Шаляпину настолько старательно, что пытались повторить все его интонации, движения, грим — каждую черточку его поведения в той или иной роли.

— Все хорошо, — говорил в таких случаях Шаляпин, — но запаха цветка нет... Все сделано, все выписано, нарисовано — а не то. Цветок-то отсутствует...

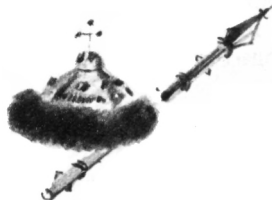
Копиисты, пытавшиеся слепо подражать великому артисту, не могли передать этот «запах цветка» — неуловимые тонкости, присущие только Шаляпину.

— В опере надо петь, как говорят, — подчеркивал он. — Впоследствии я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меня. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют.

Эта особая манера пения — своеобразное «сказывание», идущее от древних исполнителей былин, — вообще присуща русской вокальной школе. «Народные семена» позволяют нашим певцам передавать запах разнотравья русских полей, пропитывающий отечественные оперы. Зарубежным исполнителям достичь этого, как правило, не удается.

Федор Шаляпин первым из русских певцов сумел национальные особенности нашего отечественного вокала сделать достоянием всего человечества.

«Такие люди, каков он, — восхищался А. М. Горький, — являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ!»





Глава 7 СКАЗКА ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЕК...

*Моему сердцу, любящему
Римского-Корсакова, роднее
свирель на опушке леса...*

Ф. Шаляпин

На портретах он выглядит суровым и недоступным. Строгий взгляд сквозь очки, скорбная складка между бровей, тщательно зачесанные назад волосы, густая борода патриарха. Высокий, подтянутый, с выправкой моряка, он скорее походит на командира военного корабля, нежели на композитора.

И ни один портрет не передает той редкостной доброты и отзывчивости, которые отличали этого внешне сухого человека. Он был очень скромен и

легко раним, принимал к сердцу чужую боль, возмущался несправедливостью, радовался успехам друзей.

Николай Андреевич Римский-Корсаков был музыкальным волшебником — великим сказочником в русской музыке. Из пятнадцати опер, написанных им, более половины — оперы-сказки, оперы-былины, оперы-легенды.

Сказки любят все. Без сказок не становятся взрослыми, утверждает русская пословица. Они учат добру, и учат увлекательно. В них все необычно и удивительно. Сказки, по словам Паустовского, покрыты тончайшей пылью поэзии.

Разве могли русские музыканты обойти этот волшебный и мудрый край, в котором, как в роднике, отразилась душа народа! Безграничное разнообразие красок находили композиторы, обращаясь к сказке.

На ратном поле, поросшем травой забвенья, столкнулся Руслан с отрубленной, но живой головой витязя в стальном шлеме. Трубные, угрожающие звуки издает она:

Кто здесь блуждает? Пришлец безрассудный!
Прочь! Не тревожь позабытых костей!..

Чудесная встреча с огнедышащей головой, полет Руслана и Черномора над лесами и долами, аромат русской старины, а главное — музыка Глинки, озаренная светом поэзии Пушкина, увлекли молодого Римского-Корсакова, когда он впервые услышал волшебную оперу «Руслан и Людмила». Эту оперу он считал лучшей на свете. И пронес любовь к ней через всю жизнь. Позднее, готовя к печати партитуры Глинки, он бесконечно восхищался ими:

«Как у него все тонко и в то же время просто и естественно и какое знание голосов и инструментовки! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы... И это было для меня благотворной школой, выведившей на путь современной музыки...»

Прежде чем стать композитором, Римский-Корсаков многое повидал и немало испытал в жизни. С детства он мечтал быть моряком, как его старший брат, офицер флота, или дядя-адмирал. В школьных тетрадях мальчик рисовал каравеллы Колумба с наполненными ветром парусами. С увлечением строил модели кораблей, тщательно прилаживая детали, названия которых звучали, как сама романтика: стеньги, брам-стеньги, фок-мачта, форштень, кливер, шканцы... Погожими летними ночами он часами просиживал на крыше, наблюдая за расположением созвездий, — ведь астрономии мореходу надо знать прежде всего. Мальчик зачитывался книгами о знаменитых мореплавателях, о кругосветных путешествиях, о сражениях с пиратами...

Будущий открыватель новых земель обладал и музыкальным слухом, но музыкой занимался...

— ...ради игры, ради обезьянничанья, совершенно в том же роде, как я складывал и разбирал часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты.

В 12 лет Римский-Корсаков блестяще сдал экзамены в петербургский Морской корпус и через 6 лет получил первый офицерский чин. Ему предстояло совершить океанское плавание на клипере «Алмаз».

К тому времени молодой офицер всерьез увлекся композицией. Он часто посещал оперные театры Петербурга, слушал отличных певцов и музыкантов.

«Оперы сделали то, что я музыку люблю так, что нельзя больше любить», — писал он родным в город Тихвин.

Римский-Корсаков сделался постоянным посетителем музыкальных вечеров у Балакирева, которого полюбил как отца.

— Обаяние его личности было страшно велико, — вспоминал Николай Андреевич. — Молодой, с чудесными, подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние как никто другой...

Балакирев сразу же обратил внимание на исключительную одаренность Римского-Корсакова, самого молодого из всех членов кружка. По настоянию руководителя «Могучей кучки» юноша начал работать над своей первой симфонией и почти завершил ее, но морская служба на три года оторвала музыканта от его новых друзей — Мусоргского, Стасова, Кюи.

Клипер «Алмаз» дважды пересек Атлантический океан — побывал в Лондоне, Нью-Йорке, Рио-де-Жанейро и закончил плавание в Италии. Много узнал юный гардемарин, немало книг прочитал, пробовал сочинять кое-что во время службы на корабле. Но по признанию самого Римского-Корсакова, он «музыкально оступел» за это плавание. Слишком грубыми были нравы на флоте. Офицеры издевались над матросами, били их по зубам, наказывали линьками — толстыми морскими веревками.

«Собственно, морскую службу я все-таки не полюбил, — писал он матери. — Из меня не будет хорошего морского офицера».

Однако море по-прежнему чаровало его сказочной красотой.

— Чудные дни и чудные ночи! — восхищался Римский-Корсаков, стоя на мостике корабля во время вахты. — Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние просто ослепителен. Чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете...

Это море, сверкающее мириадами красок в лучах южного солнца, таинственно мерцающее при звездах и огромной луне; эти волны, то

величаво-спокойные, то яростные, как морское чудовище, впоследствии оживут в симфонической поэме «Садко», в оркестровых номерах оперы «Сказка о царе Салтане»... Музыкальные картины моря Римского-Корсакова можно сравнить с живописью художника-мариниста Айвазовского.

Сказочное море и волшебство сказки станут истинным призванием Римского-Корсакова, его «родом творчества» в музыке. И хотя первой его оперой была «Псковитянка» на сюжет из прошлого русского государства и позже он будет обращаться к истории, все же более всего композитора влекли наши сказки и былины.

С ранних лет, живя в тихом городке, Римский-Корсаков полюбил сказки своей няни. Родные песни он слышал от матери. Народные гуляния, хороводы, проводы масленицы, кончавшиеся сожжением ее соломенного чучела, костры в ночь под Ивана Купала переносили мальчика в мир народной поэзии. Свирель пастушка на опушке леса была ему милее всех инструментов на свете.

Римский-Корсаков с восторгом вслушивался в родные мелодии, собирал русские песни. Он увлекся красотой древнерусского обряда поклонения солнцу и мечтал показать его в опере. Наконец композитор нашел необыкновенно подходящую для оперного либретто пьесу — драматическую сказку Островского «Снегурочка».

— Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства, чем царство берендеев с их чудным царем... Сейчас же после чтения начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов и стали мерцаться сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета.

Римский-Корсаков писал «Снегурочку» в расцвете творческих сил, летом 1880 года. Ему исполнилось 36 лет. С морской службой он давно расстался и преподавал в Петербургской консерватории. Каникулы проводил в деревне, в селе Стелёво под Лугой. Дача композитора стояла в лесной глухомани, где все вокруг было похоже на подлинную сказку.

— Какой-нибудь толстый и корявый сук или пенёк, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес Волчинец — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горкой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших и других чудовищ.

Казалось, из чащи вот-вот выйдет Снегурочка, дочь Мороза и Весны, и запоет свою песню, свежую и чистую, как утренняя роса: «С подружками по ягоду ходить, на оклик их веселый отзываться...» А на этой залитой солнцем земляничной поляне, пахнувшей так ароматно лесной ягодой, бойкие скоморохи отпляшут озорной танец. Или же пастушок Лель, как его назвал композитор, «олицетворение вечного искусства музыки», под звуки свирели исполнит свою песню: «Туча со громом сговаривалась: ты греми, гром, а я дождь разолью...»

Шуршание льна на ветру, перешептывание листьев в таинственном саду, пение птиц — все рождало мелодии, все превращалось в музыку.

— Музыкальные мысли и их обработка преследовали меня неотступно, — вспоминал Римский-Корсаков. — Сочинение и записывание сочиненного пошло очень быстро... Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такою легкостью и скоростью, как «Снегурочка».

Свое сердце композитор отдал Снегурочке. Хрупкая, словно снежинка, девочка, которая всю свою недолгую жизнь провела вдали от людей в дремучем лесу, охраняемом медведями да филинами, жаждет хоть немножечко сердечного тепла. И Весна одевает на ее голову волшебный венок. Сразу же все преображается:

Ах, мама, что со мной? Какой красую
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться.
Вода манит, кусты зовут меня
Под сень свою; а небо, мама, небо!..

Тепло простой человеческой любви, проникшее в грудь девушки, растопило ее ледяное сердечко. Снегурочка растаяла, словно льдинка под лучами солнца, и легким облачком растворилась в синеве весеннего неба. Ярило-солнце перестал гневаться на берендеев и щедро одарил их землю «летом краснопогодным, летом хлебородным...». Обрадованные берендеи поют ему торжественный гимн:

Красное солнце наше,
Нет тебя в мире краше!

Слушателям грустно расставаться с девочкой Снегурочкой, но эта грусть, по словам Шаляпина, у Римского-Корсакова ложится на душу радостным чувством.

Нежным цветком русской музыки назвали оперу «Снегурочка» современники.

«Это именно *весенняя сказка*, — восхищался композитор Бородин, — со всею красотой, поэзией весны, всей теплотой, всем благоуханием».

Однако опера нравилась далеко не всем. Царь Александр III терпеть не мог Римского-Корсакова, да и вообще всю русскую музыку, кроме нескольких опер Чайковского и его балетов. Больше всего император всероссийский любил играть на тубе, выдувая ревущие басовые звуки. На этом его музыкальные пристрастия кончались. Поэтому и сочинения композиторов «Могучей кучки» проникали на казенную сцену с большим трудом. Не избежала общей участи и «Снегурочка». Дирижер Направник, кому была поручена постановка оперы Римского-Корсакова, назвал ее поначалу мертвой, безжизненной и несценичной. На репетициях он сокращал партитуру, выбрасывал не только хоровые эпизоды, но даже арии не щадил. Спектакль в Мариинском театре обставили пышно, богато, как



Николай Андреевич Римский-Корсаков.
(1844—1908)

Портрет Э. Визель.

и подобает императорской сцене, однако театральные эффекты совсем убили музыку. Опера была превращена в «русскую феерию».

По свидетельству очевидцев первого спектакля, певцы исполняли свои партии вполне удовлетворительно, но главные красоты оперы, в том числе каватина Берендея, на премьере 29 января 1882 года не были оценены как следует.

— Премьера шла сухо и мертво, — сказал Римский-Корсаков.

Лишь постепенно, от спектакля к спектаклю, исполнители входили во вкус музыки Римского-Корсакова, а слушатели стали открывать в ней поэзию и красоту. Направник, музыкант чуткий и объективный, вскоре изменил свое мнение о «Снегурочке», говоря, что Римский-Корсаков чувствует себя в сказочном царстве берендеев точно в родном доме.

Оперу принимали еще теплее, когда партию Снегурочки начала исполнять Евгения Мравина — певица с кристально чистым, словно хрустальным, голосом, покоряющая своей молодостью и свежестью. Она была настоящей дочерью Весны, нежной и хрупкой, как снежная веточка в морозном лесу.

И все же императорская сцена с ее рутинной не смогла передать всю прелесть оперы Римского-Корсакова. «Снегурочку» заново открыл лишь театр Мамонтова. В 1885 году в спектакле московской Частной оперы ожила поэзия весенней сказки. Здесь музыка, пение, живопись и пластика достигли невиданной в оперном театре гармонии.

Оформлял оперу в театре Мамонтова великолепный знаток русской старины художник Виктор Васнецов. Сказочная манера изображения русской истории, проявившаяся в его знаменитых картинах «Богатыри», «Ковер-самолет», «Аленушка», была родственна музыке Римского-Корсакова.

Спектакль, по словам очевидцев, выглядел правдивей настоящей жизни, потому что в нем жила поэзия.

Пролог оперы. На сцене обыкновенная опушка леса. Вдали деревенька, занесенная снегом. Огромный шатер неба усыпан звездами. Лунный свет делает таинственными даже деревья. Чудится, будто сейчас они превратятся во что-то фантастическое. И действительно, старая коряга неожиданно оборотилась Лешим. А синеглазый Дед-Мороз и Снегурочка в пуховой шубке вышли из леса, словно из сказки. Ведь в сказках все необыкновенное — правдиво и все реальное овеяно поэзией...

Оформление второго акта «Снегурочки» — сени во дворце царя Берендея — Стасов назвал декорацией-красавицей. Художник Виктор Васнецов создал на сцене поистине волшебный терем, какой только мог причудиться воображению ребенка. Нарисованные на стенах громадные цветы, звери и рыбы сверкали пышными красками в лучах весеннего солнца. А вдали за дворцом растворялся сказочный город с золотыми башенками и куполами.

Весь спектакль казался воплощенной сказкой, созданием изобретательного чародея, обладавшего магическим талисманом, который помогает творить чудеса.

Римский-Корсаков был необычайно трудолюбивым художником. Волшебство его музыки рождалось благодаря неустанной и целеустремленной работе.

«Дисциплинированность и система в художественном творчестве, как и во всем в жизни, — подчеркивал эту особенность Римского-Корсакова академик Асафьев, — перенесены были им и на музыку с тех пор, как он осознал, что в ней — дело его существования».

Ни одного дня не пропадало для творчества. Список сочинений Римского-Корсакова огромен. Здесь симфонии и симфонические картины, романсы и народные песни, хоровые кантаты, инструментальная музыка. Но самым любимым «родом деятельности» для него всегда была опера.

Римский-Корсаков любую тему, положенную в основу либретто, умел сделать глубокой и человеческой. А с годами его оперы становились еще и колючими, сатирическими. Уже в «Сказке о царе Салтане», написанной к 100-летию со дня рождения Пушкина, — опере, проникнутой светлой лирикой, — во многих сценах звучала ирония. Музыка, рисующая образ правителя Тьмутаракани — Салтана, откровенно высмеивала его.

«Уж Николай Андреевич всегда найдет предлог поглумиться над властью», — заметил Балакирев, прослушав сцену из ранней оперы Римского-Корсакова «Майская ночь», где хлопцы поминают Голову непочтительными словами.

Композитор ненавидел самодуров, какое бы положение они ни занимали — от местных царьков до самодержца всероссийского.

Накануне революции 1905 года Римский-Корсаков выступил с сатирической оперой-сказкой «Кашей бессмертный». Скрываясь за мифологическим сюжетом, музыкант нарисовал жестокое царство, очень похожее на империю Николая Палкина. Композитор предрек Кашею близкий конец — его сметет с лица земли Буря-Богатырь.

Впервые эта «осенняя сказочка» была поставлена в Москве в 1902 году. Римский-Корсаков гордился своим новым детищем.

«Гармония в нем изысканная и пряная до предела, — говорил он. — Такого нет в учебниках. И тем не менее это превосходно. И я счастлив, что мне удалось это сочинить».

Опера «Кашей бессмертный» в Москве имела успех. В древней русской столице Римского-Корсакова любили в отличие от официального Петербурга. Однако политические намеки в опере не были поняты московской публикой. Восхищались только музыкой.

По-настоящему «Кашея» поняли в 1905 году, в разгар революционных событий. Римского-Корсакова, отдавшего преподаванию в Петербургской

консерватории почти сорок лет жизни, за сочувствие настроениям молодежи лишили кафедры.

«Он — главный коновод забастовки студентов», — заявил великий князь Константин Романов.

Тогда молодые музыканты в знак протеста против увольнения Римского-Корсакова решили поставить оперу «Кашей бессмертный» в Петербурге, а вырученные деньги тайно передать семьям рабочих, погибших в Кровавое воскресенье.

Спектакль, подготовленный за три недели, 27 марта 1905 года был показан в театре «Пассаж». Дирижировал Александр Глазунов, а хорами за кулисами управлял сам автор. Спектакль был неприкрыто антиправительственным.

Сцена выглядела мрачно. Черные тучи затянули небо. Терем Кашея, окруженный частоколом с голыми черепами, охранял филин с безжизненно-мутными глазами — как у мракобеса Победоносцева на портрете Репина. Кругом все было голо, безлюдно. Живым трупом выглядел тощий, словно высохший скелет, Кашей. Но он бессмертен, несмотря на немощь, потому что смерть его заперта в слезе дочери его Кашеевны. А она никогда не плачет — у нее нет сердца.

И в это мертвое царство на крыльях Ветра врывается Иван-царевич. Он спешит освободить Царевну-красу, что томится в плену у Кашея. Юношу привела сюда любовь. Но царевича полюбила и Кашеевна, доселе никого не любившая. И заплакала первый раз в своей жизни дочь Кашея, заплакала и выронила со слезой смерть отца. Снова солнце взошло над страной, рассеяв мрак, царивший, казалось, вечно.

— На волю! На волю! Вам Буря ворота открыла! — запел Буря-Богатырь, а вместе с ним — и весь зал. Кто-то из зрителей крикнул:

— Долой самодержавие!

Стихийно возник митинг. Стасов своим громовым басом выразил сочувствие Римскому-Корсакову. О произволе царизма говорили рабочие. Зал был наэлектризован до предела.

«Сегодняшний спектакль, — записывал в дневнике друг композитора Ястребцев, — носил совершенно особый характер, это была какая-то грандиозная политическая демонстрация, равной которой я не видал ни прежде, ни потом... По окончании же спектакля Римский-Корсаков удостоился таких небывалых оваций, каких, по всей вероятности, не удостоивался никто, нигде и никогда».

Вечер закончился вмешательством полиции, опустившей железный занавес на сцене и ударами увесистых кулаков разогнавшей зрителей.

Царской цензурой произведения Римского-Корсакова были запрещены.

Но это не помешало композитору продолжать борьбу. 4 декабря 1905 года он организовал концерт в пользу семей нуждающихся рабочих, то есть революционеров, уволенных с работы или арестованных. Рим-

ский-Корсаков обработал для хора и оркестра народную песню «Дубинушка», и она стала своеобразным революционным гимном. В это же время он предполагал написать оперу «Степан Разин», где...

— ...все должно быть основано на том, что вот, мол, восстал избавитель народа от гнета.

Замысел дерзкий. Осуществить он его не смог.

А в 1906 году шестидесятидвухлетний композитор начал работу над последней своей оперой «Золотой петушок» — убийственной сатирой на русского самодержца.

— Додона надеюсь осрамить окончательно, — обещал музыкант.

«Кири-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!» — этот фанфарный призыв, имитирующий в музыке крик петуха, был первой музыкальной мыслью, пришедшей в голову Римского-Корсакова, едва он принялся за сочинение оперы. 15 октября 1906 года композитор записал мелодию на первой страничке небольшой нотной тетради, которую всегда носил с собой.

Этот иронически-насмешливый мотив пройдет сквозь оперу от начала до конца. Он будет возникать в самые острые моменты действия.

Римский-Корсаков закончил «Золотого петушка» меньше чем за год. 29 августа 1907 года на партитуре оперы он надписал карандашом эпиграф из Гоголя: «Славная песня, сват! Славная! Скверно только, что Голову поминают не совсем благопристойными словами». Так высказался в «Майской ночи» Випокур о песне Левко, где хлопец намекал, что «наши головы некрепки».

Теперь в опере «Золотой петушок» некрепкой оказалась голова правителя целого государства — царя Додона. Этот «отец народа» очень походил на карикатурные изображения русского самодержца, появившиеся в сатирических журналах 1905 года. Царя рисовали ослом в короне. В оперном правителе композитор соединил все самое отвратительное, что только могло быть у невежественного, недалекого помазанника божия, для коего единственный закон свят — его прихоть.

Додон обрадовался было драгоценному подарку от Звездочета — сто-рожевому петушку. Ну, решил царь, теперь ничто ему не угрожает:

То-то счастье! Руки сложа,
Буду царствовать я лежа...

Свою столицу Додон мечтает превратить в удобную спальню, где круглые сутки можно наслаждаться сном да обжорством, запивая орехи на меду студеным кваском.

Звездочет и Шемаханская царица, попавшие в эти «квасные» будни, представляются посланцами из страны грез. Своим появлением они дают зрителям почувствовать, что есть на свете место — пока только в сказках! — где на троне не может воссесть правитель, подобный Додону. Премудрый кудесник является в опере как бы глашатаем автора.



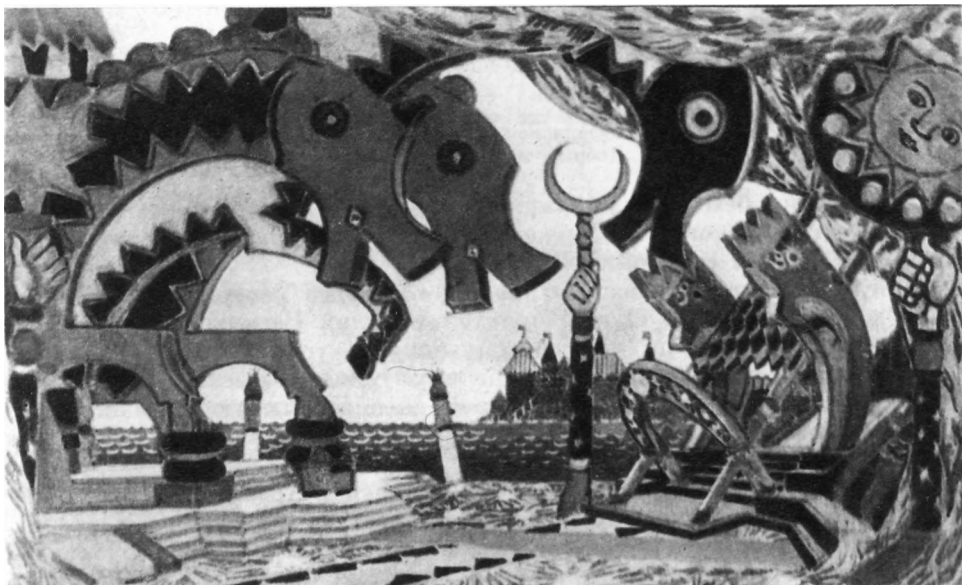
Эскиз декорации к опере Римского-Корсакова «Снегурочка». Берендеевка. Художник В. М. Васнецов.



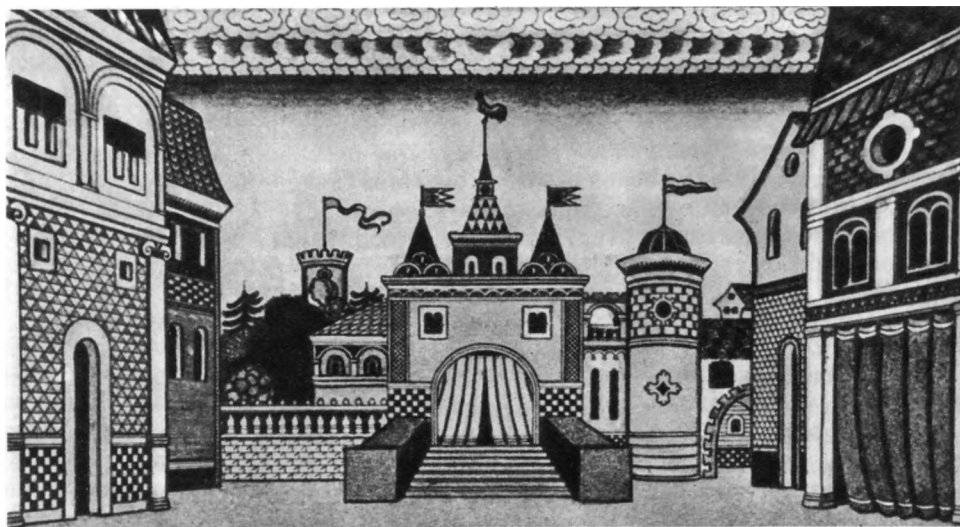
Снегурочка и Лель. Эскизы костюмов к опере Римского-Корсакова «Снегурочка». Художник В. М. Васнецов.



Царь Берендеев. Эскиз костюма к опере Римского-Корсакова «Снегурочка». Художник В. М. Васнецов.



Эскиз декорации к опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Пролог. Царство царя Салтана. Художник Николай Венца. 1928/29 г.



Эскиз декорации к опере Римского-Корсакова «Золотой петушок». Художник И. Билибин. 1909 г.

— Собственно, Звездочета следовало бы загримировать мною, — обмолвился как-то Римский-Корсаков.

Сказка ложь, да в ней намек.
Добрый молодец урок!..

Отнюдь не безобидную сказочку написал Римский-Корсаков в эти грозные для русского самодержавия годы. «Небылица в лицах» обернулась откровенной сатирой на Николая II.

Когда Римский-Корсаков закончил «Золотого петушка», к нему на дачу в Любенске, под Лугой, приехал Василий Васильевич Ястребцев, кряжистый, как дубок, человек с пышными усами. Он очень любил композитора, был бесконечно предан ему. Каждую мысль, высказанную Римским-Корсаковым, заносил в свой дневник; любую бумажку, брошенную в корзинку в кабинете музыканта, поднимал и хранил: «Для истории», — говорил он.

— Дорогой Николай Андреевич! — кинулся Ястребцев навстречу вышедшему в сени композитору. — Как я рад застать вас в полном здравии...

Николай Андреевич усмехнулся в бороду — ну, совсем Звездочет:

— Насчет здоровья вы немножко перехватили... Главный механизм сдает. — Он постучал своим длинным пальцем музыканта по левой стороне груди: — «Жаба», болезнь нешуточная... Но сегодня я совсем забыл о ней... Есть «Петушок» — и теперь уже навечно есть... Думал, не закончу, не успею... Вот он, весь тут! — Римский-Корсаков потряс в воздухе толстой пачкой нотных листов.

— Поздравляю, от души поздравляю, Николай Андреевич! — Ястребцев крепко обнял друга.

— Потихе, потихе, совсем сломаете, здоровяк вы этакий... Завидую вам, Еруслан Лазаревич...

— Это я вам завидую, богатырь музыки русской... У меня так век не получится... Слаб, сознаюсь в этом. Мое дело — быть при русской музыке, по мере сил своих прославлять ее...

Ястребцев схватил партитуру оперы и закружился с ней по комнате. Остановился, быстро пролистал страницы. Что-то пропел про себя, отбивая такт.

— Ну, теперь пошипят на сковородочке все Додоны и присные им... — заулыбался он.

— Ключнул-таки, — подхватил Римский-Корсаков, — ключнул Петушок — золотой гребешок в темя позолоченное! Ключнул!..

— Николай Андреевич, не терпится послушать... Сыграйте, пожалуйста, финал...

Композитор сел за рояль. Завучал разудалый солдатский марш. Царь Додон возвращается из военного похода. С важно надутыми лицами шествуют ратники. А вслед за ними — свита Шемаханской царицы —

смешно семят карлики, тяжелыми скачками перемещаются великаны, подпрыгивая, передвигаются арапчага, грузно ступают циклопы — чудовища с одним глазом во лбу... На золотой колеснице выезжает накопец Додон с девицей — Шемаханской царицей.

Тему царя — напыщенную, сверхвеличавую — оплетает мелодия восточной царицы, причудливая, как арабская вязь.

Толпа, собравшаяся на площади, забыв на время тревоги, дивится на диковинки заморские. Мужики и бабы галдят, как дети, тыча пальцем в несусветные чудеса:

- Гляньте, братцы, что за люд!..
- Где такие уродились?
- Хоть бы ночью не приснились!

Николай Андреевич играет все партии, подпевая с уморительным комизмом. Вот зазвучали громовые раскаты. Черная туча заволокла небо. Быть грозе над стольным градом! И гроза не замедлила. Царь посохом убивает Звездочета, посмевшего у него потребовать в жены Шемаханскую царицу! Петушок с тихим звоном спорхнул со спицы, и Додон отдал богу душу.

Вновь возник тревожный возглас Петушка: «Кири-ку-ку!» А за ним, словно эхо, отзвучала тема Додона, напомнившая о его тупости.

Взяв последний аккорд, композитор устало вздохнул:

— Уф! Как гора с плеч!

— Николай Андреевич, — воскликнул Ястребцев, — ваша музыка так выразительна, что, слушая ее, все ясно представляешь себе... И в театр ходить не надо...

— Нет, дорогой мой! Опера живет только на сцене... Уж и не знаю, доведется ли увидеть «Петушка» на театре... Доживу ли...

— К чему эти грустные мысли... Непременно доживете. И не позже как этой зимой увидите оперу на сцене. Я слышал, в Петербурге уже поговаривают о постановке.

— Вашими устами да мед пить. Нет, там наверху так просто оперу не пропустят. Чует мое сердце, недаром болит... Хоть и тупы Додоновы прихлебатели, а смекнут, что к чему. Бой предстоит немалый.

Римский-Корсаков оказался прав. Одно его имя возбуждало страх цензуры. Чиновники придирались ко всему, даже к стихам Пушкина. Вместо «Царствуй, лежа на боку!» потребовали петь: «Братцы, спите на боку!» Царя назвали воеводой, а воеводу — полковником. Престол переименовали в «кресло».

— Черт знает, что за идиоты! — негодовал композитор. — Верно говорится в народе: «На воре и шапка горит»... Сообразили, милые, в кого направлены стрелы...

Один только Николай II ничего подозрительного не заметил в Додоне.

— Но ведь такие цари-идиоты возможны только в сказках!— изрек он, прочитав либретто оперы.

К сожалению, композитору так и не довелось услышать свою последнюю оперу в театре. В ночь на 8 июня 1908 года, во время грозы, точно гора придавила ему грудь, вытеснив весь воздух. Сердце остановилось.

Лишь год спустя после смерти Римского-Корсакова поставлен был «Золотой петушок»— 24 сентября 1909 года, в московской опере Зимина.

Текст либретто был изуродован царской цензурой. Однако партитура оперы осталась без изменений. А ведь именно в музыке, полной «сарказма и едкого юмора», как утверждал Римский-Корсаков, и была прежде всего заключена обличительная сила оперы. Спустя много лет композитор Дмитрий Кабалевский проанализировал партитуру «Золотого петушка» и показал, как музыкой Римский-Корсаков создает ощущение сатиры у слушателей. «Обратимся к теме, открывающей первый акт оперы,— писал Кабалевский.— Начальный такт этой темы не содержит ничего, наводящего на мысль о сатире, о «смешном» и «глупом» царе Додоне, хотя это одна из его основных тем. Перед нами русская, мужественная, почти богатырская мелодия. Но уже второй такт заставляет насторожиться: неужели у этого «богатыря» хватило сил только на почти механическое повторение первого шага-такта? Важности в нем, кажется, больше, чем настоящей силы. Третий такт усиливает это впечатление, а с четвертого мы уже окончательно убеждаемся, что перед нами не «богатырь», а лишь раздувающийся от показной важности пигмей... Так Додон осмеян, прежде чем успел появиться на сцене и произнести хоть одно слово».

Даже признание в любви Шемаханской царице Додон поет на мотив «Чижика-пыжика», а когда, повязавшись платочком поверх тяжелого шлема, в латах и кольчуге, царь пускается перед девицей в пляс, неуклюже перебирая толстыми ногами, пыхтя и отдуваясь,— тут-то Додон посрамлен окончательно.

Премьера «Золотого петушка» в московской опере Зимина стала событием — и художественным и политическим. Спектакль приближался к лучшим постановкам театра Саввы Мамонтова. Критика отмечала, что московские артисты сделали все возможное, чтобы представить публике это замечательное произведение почившего композитора в достойном виде.

Сказочное царство-государство Додона в спектакле очень напоминало Русь, изображенную Мусоргским в «Борисе Годунове», но только отраженную в сатирическом зеркале. Народ, «прыгая козлом», из-под палки, а больше из праздного любопытства валом валит узреть священную особу царя. Бояре на брюхе ползают перед тронем, готовые выполнить любое, самое дикое распоряжение батюшки-государя. Даже на окрик

Додона: «Дурачь!»— радостно кивают головами. Со всем согласны! На все готовы!

Самой большой удачей в спектакле, по свидетельству прессы, стал Додон в исполнении баса Сперанского. Это был, действительно, царь без царя в голове, преисполненный почтительного уважения к своей особе. Ярko проводил артист сцену сна Додона — он был великолепен в своей «дремотной тягучести».

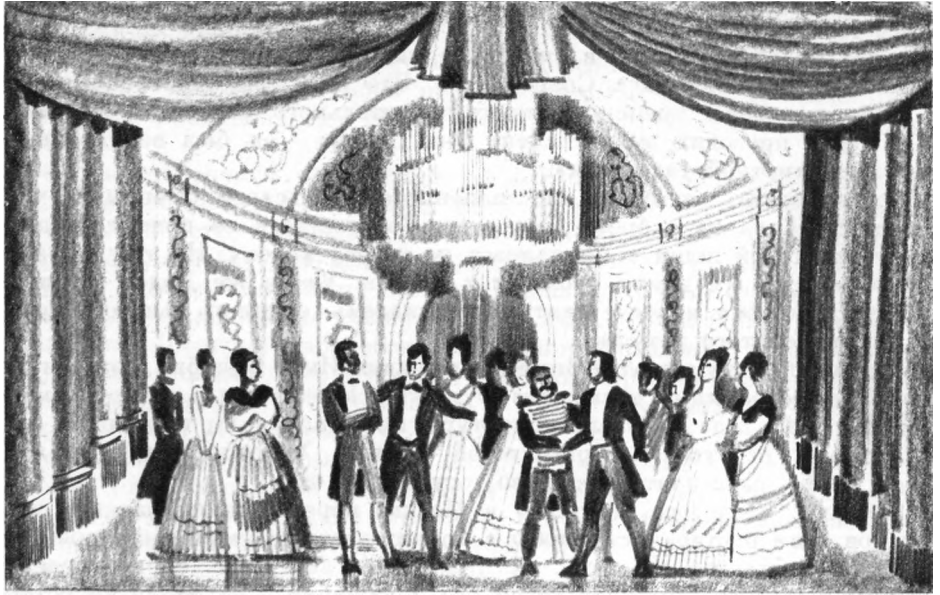
Каждая деталь спектакля, поставленного режиссером Лениным, что называется, била не в бровь, а в глаз. Возвращаясь из похода, Додон снимает стальной шлем и напяливает на голову корону. Но этот символ царской власти все время сползает с темени. Когда же Додон убивает Звездочета, корона и вовсе скатывается наземь, обнажив лысую голову для клюва Золотого петушка.

Оформлял оперу в театре Зимина художник Иван Билибин, известный своими иллюстрациями к сказкам Пушкина. Именно он в сатирических журналах 1905 года рисовал карикатуры на Николая II, изображая его раздувшимся петухом в горностаевой мантии. Художник не пожалел красок, чтобы развенчать Додиново государство.

Премьера «Золотого петушка» в Москве переполошила царских саванников. Они постарались, чтобы в других театрах опера была превращена в безобидную сказочку. И только на советской сцене шедевр Римского-Корсакова был поставлен без искажений — сатирически остро и беспощадно.

Национальным, в полном смысле народным произведением назвал последнюю оперу Римского-Корсакова русский художник и мыслитель Александр Бенуа. В ней композитор, по словам этого исследователя, отобразил самые существенные черты оригинала и создал памятник такого же значения, как поэмы Пушкина и Гоголя.





Глава 8 ЖЕМЧУЖИНА РУССКОЙ ОПЕРЫ

*...поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем*

А. С. Пушкин

Решение пришло неожиданно — в мае 1877 года, на одном из музыкальных вечеров в доме на Малой Никитской в Москве. Молодой профессор консерватории Петр Ильич Чайковский любил бывать вечерами в этой уютной гостиной Елизаветы Андреевны Лавровской, известной певицы. Его восхищал ее голос — глубокое меццо-сопрано. Он ценил ее тонкий ум и дарование актрисы, даже посвятил ей несколько своих романсов и квартет «Ночь».

Разговор зашел о сюжетах для новой оперы. Композитор не был удовлетворен своими ранними опусами для сцены. Партитуры опер «Воевода» и «Ундина» сжег. «Кузнец Вакула», хоть и получил первую премию на конкурсе Русского музыкального общества, при постановке в Мариинском театре провалился.

— Опера вся сплошь страдает нагромождением, избытком деталей... Это меню, перегруженное острыми блюдами,— объяснял Петр Ильич неудачу «Кузнеца Вакулы».— В опере много лакомств, но мало простой и здоровой пищи.

Чайковского в Москве любили. Его симфония «Зимние грезы», Первый концерт для фортепиано с оркестром, балет «Лебединое озеро» и романсы вызывали единодушное одобрение. Ему советовали продолжать писать инструментальную музыку.

— Нет, друзья мои,— возражал Петр Ильич.— Есть нечто неудержимое, что влечет всех композиторов к опере: это то, что только она дает вам средство сообщаться с *массами* публики... Опера, и именно только опера делает вас достойным не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных обстоятельствах — всего народа.

Предлагали разные сюжеты. Вспомнили, что Стасов подготовил для Чайковского либретто по трагедии Шекспира «Отелло». А как прекрасен для сцены роман Альфреда де Виньи «Сен-Март» или новелла Нодье «Инес де лас Сьеррас» — какие страсти, сколько огня! И какие потрясающие эффекты! Так и просятся на сцену...

— Нет, нет, все это не то! — отвергал Чайковский.— Это огонь бенгальский... Мне нужна интимная, скромная драма... И обязательно русская. Без эффектов! Без шествий и маршей, без битв и кораблекрушений, без фараонов и кардиналов!.. Нужен такой сюжет, в котором преобладал бы один драматический мотив, например: любовь... Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных и виденных, могущих задеть меня за живое!

Когда Чайковский оказывался среди друзей, его застенчивость исчезала. Мягкий басок звучал мужественно, слова рождались легко — чувствовалось, что говорит он о самом дорогом, выстраданном, глубоко продуманном!..

— Мне нужны люди, а не куклы! Нужен сюжет, вроде «Кармен» Бизе — на мой взгляд, одной из самых прелестнейших опер нашего времени...

— А по-моему, — вмешался в разговор князь Цертелев, муж Лавровской, — в опере, кроме красивых мелодий, вообще ничего не надо... Зачем слова, когда их все равно никто в зале не разбирает... Всю оперу можно пропеть на одних «а-а-а» или «о-о-о» — лишь бы голос был... — На правах хозяина дома князь частенько нес невообразимую чепуху.

— Без слов опера невозможна, — спокойно возразил Чайковский.—

Именно слова и рожают мелодию. Никогда слова не могут быть написаны после музыки. Музыка выражает те чувства и настроения, на которые наводит текст поэта. В этом смысле я *реалист* и коренной русский человек!

— Не хотите ли вы сказать, что причисляете себя к нашим милым кучкистам, что рабски подражают разговорным интонациям в опере... Что такое «Борис Годунов» Мусоргского — одни речитативы, а где же пение?

— Вполне допускаю, что даже и кучкизм сказывается в моих оперных писаниях... Напрасно некоторые считают, что я принадлежу к партии, враждебной этим композиторам. Я люблю и ценю Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, а уж «Сусанина» Глинки с его архигениальным «Славься!» ставлю выше всех существующих русских опер. В нем есть нечто подавляющее, исполинское... Но я не принадлежу ни к какой «кучке», пусть даже «могучей». В своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Для меня Пушкин с его музыкальным стихом выше всего на свете...

— А что бы взять «Евгения Онегина»? — добродушно улыбаясь, произнесла Лавровская.

Мысль эта поначалу показалась Чайковскому дикой. Он как-то странно посмотрел на певицу и ничего не ответил.

— Право же, Петр Ильич, чем не сюжет для вас — и интимный, и сильный, как раз по вашему музыкальному характеру. Вы напишете прелестную оперу — вы так великолепно чувствуете русскую душу, особенно душу чистой русской женщины... А я бы спела Татьяну...

Певица говорила горячо и убедительно, а мягкие, грудные интонации ее голоса буквально чаровали. Композитор постарался поскорее откланяться, чтобы наедине обдумать это невероятное предложение. Посягнуть на Пушкина — есть от чего прийти в замешательство: ведь придется в его стихи вставлять свои... Это же кощунство! Одно дело — положить на музыку письмо Татьяны... Он давно собирался сделать это. С детских лет был потрясен поэтичностью этих строф... Но создать целую оперу на сюжет «Онегина» — это невозможно! Нет, нет! В романе действие почти отсутствует, нет сцен эффектных...

— Сцен нет эффектных... — усмехнулся композитор в ответ на свои размышления. — Но ведь это как раз то, что мне нужно. Разве не глубоко драматична и не трогательна смерть богато одаренного юноши Ленского из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на *честь*? Разве нет драматического положения в том, что скучающий столичный лев, Евгений Онегин, *от скуки*, от мелочного раздражения, помимо воли, отнимает жизнь у юноши, которого он в сущности любит! Все это очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы.

Мысли не давали покоя, преследовали музыканта, пока он возвращался по темным, узким улицам Москвы в Крестовоздвиженский переулок. Топкие деревянные мостки, по которым он шагал, были покрыты комьями талого снега. Чайковский поднялся в свою скромную холостяцкую квартиру. Единственным украшением ее был рояль да портрет горячо любимого Антона Рубинштейна. Об «Онегине» композитор продолжал думать и на экзаменах в консерватории и во время обеда в трактире «Великобритания», что напротив Манежа. Этот трактир он предпочитал другим, так как в дневные часы здесь было тихо и немногочленно. Хорошо работалось за чашкой чая с аппетитными калачами — никто не мешал!

На память пришли пушкинские строки:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы люю;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою...

Петр Ильич достал продолговатую записную книжку, начертил пять нотных линейек. Рождалась мелодия письма Татьяны, ароматная и свежая, как воздух деревенских усадеб. Рука быстро скользила по листку, набрасывая нотные знаки. Под ними появились слова:

Пускай погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде...

Но что дальше?.. Как у Пушкина?.. Надо раздобыть томик с «Онегиным». Возможно, мысль Лавровской не такая уж дикая...

Он быстро расплатился и вышел на улицу. Обошел все ближайшие букинистические магазины. С трудом отыскал книжку в красном сафьяновом переплете «Сочинения Александра Пушкина. Том первый. Санкт-Петербург. MDCCCXXXVIII». Первое посмертное издание. Многие страницы этой объемистой, в 440 страниц, книги были исчерканы надписями, пометками, рисунками, часто не имевшими никакого отношения к тексту. Должно быть, бывший владелец книги упражнялся в остроумии и художествах. Не беда — главное, «Онегин» Пушкина найден!

Композитор вернулся домой, зажег керосиновую лампу и погрузился в чтение, что-то отчеркивая карандашом. «Скверно», — пометил он на полях возле строфы, описывающей жизнь Евгения в столице. Нет, не нравится ему этот «искуситель роковой». Зато как поэтично, как любовно выписана Пушкиным Татьяна.

Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь,
Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты...

А как прекрасно раскрыт Ленский:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

За чтением незаметно пролетела ночь...

— ...результатом которой был *сценариум* прелестной оперы с *текстом* Пушкина.

Последовательность событий в будущей опере, порядок картин — все было ясно. Впоследствии, сочиняя музыку, композитор будет почти точно следовать этому сценарию. Изменится лишь финал оперы да отпадут некоторые детали вроде брусничной воды, которой Ларина должна была угощать приехавших в усадьбу Ленского и Онегина. Вся опера в одну ночь была вызвана воображением композитора — оставалось только ее написать. «Ты не поверишь,— сообщал Чайковский брату,— до чего я ярюсь на этот сюжет. Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в «Онегине»...»

Необходимо было найти либреттиста, кто смог бы обработать его сценарий. Чайковский вспомнил про Константина Шиловского, талантливого дилетанта, предлагавшего недавно либретто оперы «Царица поневоле» из древнеегипетской жизни — нечто вроде популярной тогда «Аиды» Верди. Композитор отверг это сочинение:

— Твои египтяне слишком смахивают на общеупотребительных театральных и особенно балетных королей, царских дочек и тому подобное. Но в тебе есть все данные для отличного либреттиста, и я не намерен выпускать тебя из своих когтей.

Шиловский был одаренным, но безалаберным человеком. Он занимался всем понемногу. Был поэтом, композитором, певцом, драматическим артистом, художником, скульптором, ученым. То изучал алхимию, то увлекался черной магией и Древним Египтом, то восхищался допетровской Русью.

Едва закончились экзамены в консерватории, Чайковский переехал в Глебово, имение Шиловского, в шестидесяти верстах от Москвы.

— О стократ чудный, милый, тихий уголок мира,— я никогда тебя не забуду!!! — восхищался композитор.

Чайковскому отвели комнату во флигеле, утопавшем в зелени яблоневого сада. Лепестки цветов неслышно слетали с деревьев и сквозь открытое окно падали на стол, заваленный бумагами, книгами, ногами. Дышалось легко и свободно, несмотря на то, что до середины июня не было ни одного по-настоящему летнего дня,— по утрам заморозки одевали ветви в белый наряд.



Петр Ильич Чайковский.
(1840—1893)

С фотографии 1877 г.

Творчество требовало уединения, и композитору никто не мешал. День был распределен самым разумным образом.

«Я встаю в 8 часов, купаюсь, пью чай (один) и потом занимаюсь до завтрака. После завтрака гуляю и опять занимаюсь до обеда. После обеда совершаю огромную прогулку и вечер просиживаю в большом доме... Гостей почти не бывает, — словом, здесь очень покойно и тихо. Местность в полном смысле восхитительная».

Природа благотворно действовала на Петра Ильича. Он испытывал...

— ...неизъяснимый подъем духа. Отчего это? Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали, скромная церквушка — словом, все, что составляет убогий русский, родимый пейзаж.

Пушкинские стихи — постоянные спутники прогулок композитора — окрашивали пейзаж в поэтические тона. Подставив грудь ветру, с непокрытой головой, Чайковский громко декламировал:

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей...

Рождалась мелодия. «Задумчивость, моя подруга...» — пел композитор, не стесняясь никого, зная, что его слышат лишь полевые цветы, благоухающим ковром покрывающие лесную поляну.

— Как удивительно музыкальны стихи Пушкина... В самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубину души. Это «что-то» и есть музыка.

Ни одного сочинения Чайковский не создавал с такой легкостью, как эту оперу. Меньше чем за месяц были вчерне закончены две трети «Евгения Онегина».

— Помню, что я ходил в то время, как будто окрыленный, как будто вот-вот унесусь куда-то...

Композитор предполагал закончить оперу в клавире до августа 1877 года, а осенью заняться оркестровкой.

Но жизнь распорядилась иначе.

Неожиданно для всех и даже для самого себя Чайковский женился. Однако вскоре обнаружилось, что его супруга вовсе не тот человек, за которого он ее принимал. Это была вздорная, глупая женщина, ужасно болтливая. Она совсем не понимала композитора. Жизнь с нею сразу же стала невыносимой. Работать Петр Ильич не мог. Он впал в отчаяние: «Ум стал заходить за разум. Я чуть было не утопился в мутных водах Москвы-реки...»

Композитор уехал в Петербург. В гостинице с ним случился жесточайший нервный припадок. По совету врачей брат музыканта увез его за границу. Только в Швейцарии к Чайковскому вернулось желание работать. Композитор закончил начатую прежде Четвертую симфонию и продолжил сочинение «Евгения Онегина».

«После завтрака я взял нотной бумаги и пошел один в горы, чтобы закончить сцену *дуэли*, которая еще не сочинена вполне. Насилу нашел уголок, где никого не было. Работал успешно», — записал музыкант 16 января 1878 года.

Переживания юного поэта, предчувствовавшего безвременную гибель, были особенно близки Чайковскому, пережившему незадолго до этого душевную драму.

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой тьме таится он...

В отличие от Пушкина Чайковский не иронизировал над «темным и вялым» стилем элегии Ленского. Композитор создал музыку лирически-взволнованную, проникновенную. Он любил юношу-поэта.

«Я кончил оперу совершенно», — сообщал Петр Ильич из-за границы 30 января 1878 года. Письмо было адресовано Николаю Рубинштейну, руководителю Московской консерватории. Ему же он отправил и партитуру. Чайковский считал, что «Онегин» на театре не будет интересен. Большая сцена, с ее рутинной, условностью, с бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, убьет поэзию его оперы. А в консерватории, где певцы хоть и неопытные, но будут просто и хорошо играть, а «хористы окажутся не стадом овец, как на императорской сцене, а *людьми*, принимающими участие в действии оперы... Словом, мне нужны для этой постановки артисты и притом мои друзья...»

Надо отметить, что студенческие спектакли в Московской консерватории отнюдь не были просто учебными упражнениями для молодых вокалистов. Постановки готовились тщательно, с любовью — каждый выпускной спектакль имел свое лицо, был художественным явлением в жизни Москвы.

Самый первый спектакль оперы «Евгений Онегин» ставили Николай Рубинштейн (он руководил музыкальной частью) и артист Иван Самарин, один из корифеев прославленного московского Малого театра. Это был умный режиссер с прекрасным московским произношением и заразительным темпераментом.

С утра до вечера в стенах консерватории звучали мелодии из новой оперы Петра Ильича. Николай Рубинштейн, по словам очевидцев, совсем ушел, утонул в музыке «Онегина».

Нередко между музыкальным руководителем спектакля и режиссером вспыхивали ссоры. Оба они были людьми горячими, нетерпимыми к фальши и не шли на компромиссы. Рубинштейн требовал предельной точности в исполнении партитуры, а Самарин добивался правдивости поведения на сцене. Иной раз эти требования были несовместимыми, и тогда разражалась буря.

Однажды Самарин предложил исполнителям партий Ленского и Онегина перед дуэлью спеть дуэт «Враги, давно ли друг от друга...», стоя спиной один к другому. Это предложение понравилось Чайковскому. Но Рубинштейн вскипел — певцы не смогут точно исполнить свои партии! Тогда Петр Ильич и Ларош, музыкальный критик, решили показать, как можно это сделать. Они вышли на маленькую учебную сцену, встали в позу, повернувшись спинами, и запели. Почти тотчас же раздался стук дирижерской палочки по пульту. Рубинштейн остановил оркестр, закричав с торжеством:

— Профессора!.. Композиторы!.. Разошлись на третьем такте...

Повозиться с молодыми исполнителями новой оперы пришлось немало. Они были еще «птенцами» (так ласково называл их Чайковский). Самарин буквально за ручку водил по сцене своих учеников. Ленскому — Михайлову он показывал каждый жест и требовал, чтобы тот шел за ним по пятам и повторял его движения, а потом сам следовал за исполнителем, проверяя, как тот усвоил его уроки.

По свидетельству современников, Иван Самарин обладал удивительной способностью объяснить роль, указать ошибку и направить актера в верную сторону.

— Варите варенье, как варите его дома, — предлагал Самарин исполнительницам ролей Лариной и няни, — наблюдайте за ним, чтобы не ушло, шевелите таз, пенки снимайте. Чем внимательнее вы уйдете в это занятие, чем естественнее станете наблюдать за ним, тем будет лучше.

В наши дни подобные объяснения, возможно, кому-то покажутся примитивными. Но в то время оперные певцы мало считались с достоверностью на сцене. Они только-только учились играть в опере. Требование абсолютной правды, которое предъявлял Самарин к студентам консерватории, было открытием, чем-то совершенно новым тогда в музыкальном театре.

Сам Петр Ильич не часто бывал на занятиях. Редко его видели и на репетициях оперы. Он подолгу жил за границей, где ему не мешали работать докучливые поклонники. Но композитор постоянно был в курсе всех дел консерватории, верил в успех постановки своей оперы.

«И что бы ни говорил Самарин (который, как мне известно, ругает меня на чем свет стоит за нелепую идею написать эту оперу), — подбадривал Чайковский исполнителей в письме из Швейцарии, — я нахожу, что при тщательной обстановке, при таком чудном исполнении, как у нас

бывало до сих пор, эта опера с ее безыскусственным сюжетом, с ее чудным текстом, простыми, человеческими чувствами и положениями должна произвести поэтическое впечатление...»

Отдельные сцены оперы «Евгений Онегин» были показаны в Московской консерватории в конце 1878 года, но полностью опера впервые прошла через три месяца на сцене Малого театра. Обычно консерватория арендовала ее для выпускных спектаклей.

Генеральная репетиция оперы состоялась 16 марта 1879 года. Билеты не продавались, но партер был полон «своей» публики. Вся художественная Москва съехалась в театр.

Петр Ильич незаметно вошел в зал, когда погасла люстра. Он только что приехал из Петербурга. Поначалу раздумывал, стоит ли вообще появляться в театре. Композитор мучительно страдал всякий раз, когда ему приходилось быть генералом на свадьбе.

Пригнувшись, Чайковский прошел в один из последних рядов амфитеатра. Чья-то сильная рука усадила его в кресло рядом с собой.

— Петр Ильич, дорогой... — горячо зашептал сосед. — Наконец-то вы в Москве... Очень рад видеть, очень рад...

Глаза освоились в темноте, и композитор узнал знакомую бородку своего друга — критика Кашкина.

— Николай Дмитриевич, здравствуйте... Как вы меня напугали... Ну, думаю, попал в историю. Сейчас выгонят... Готов был сквозь землю провалиться...

Друзья расцеловались, вызвав неодобрительное шипение соседей. Вступил оркестр, все умолкло, слушая увертюру. Пошел занавес, и на сцене потекла будничная жизнь дворянской усадьбы пушкинских времен. Никаких оперных эффектов. Старушки поют про шлафрок на вате и чепец, пробуют варенье. Татьяна и Ольга исполняют простенький дуэт «Слышали ль вы?». Под протяжную народную песню, закончив жатву, возвращаются с полем крестьяне — со снопом, убранным немудреными цветами.

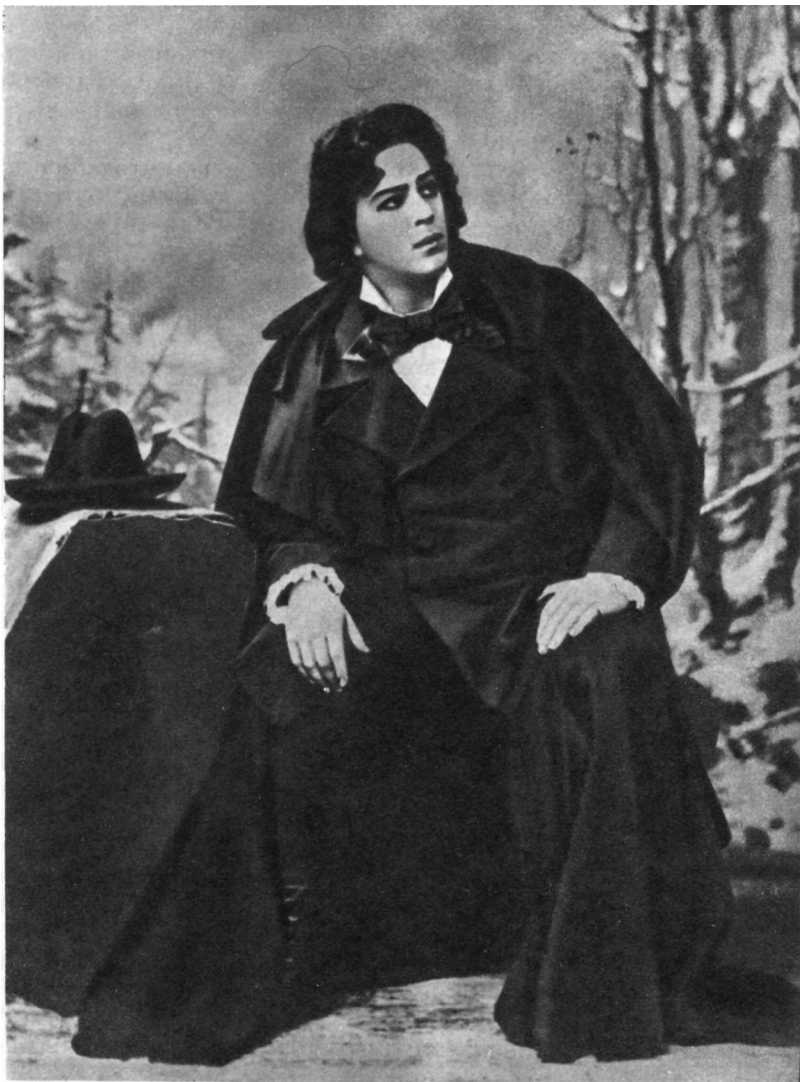
«Все шло отлично, — вспоминал Кашкин, — а чудная стройность и свежая звучность голосов молодого многочисленного хора производила чарующее впечатление. В сцене письма, когда на тремоло оркестра в виолончелях появляется тема любви Татьяны, Чайковский прошептал мне на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез...»

Слух о том, что в зале находится автор, скоро проник за кулисы. Когда в антракте Петр Ильич пришел за сцену, исполнители встретили его очень тепло. На приветствия и поздравления он не знал, что и отвечать.

На другой день состоялась премьера. В зале, что называется, негде было яблоку упасть. Все проходы в ярусах были буквально забиты зрителями. В ложах стояли, тесно прижавшись друг к другу.



Сцена из третьей картины оперы Чайковского «Евгений Онегин». Онегин — П. Хохлов, Татьяна — М. Эйхенвальд. 90-е годы XIX в.



*Леонид Собинов в партии Ленского в опере Чайковского
«Евгений Онегин».*

Из Петербурга специально на премьеру приехал Антон Григорьевич Рубинштейн, учитель Чайковского. Он сидел в директорской ложе.

Перед началом спектакля Чайковского вызвали на сцену и при открытом занавесе преподнесли лавровый венок. Дирижер Николай Рубинштейн дал оркестру знак вступления, и опера «Евгений Онегин» начала свою сценическую жизнь. Это было 17 марта 1879 года.

Не все прошло гладко. В первой же картине исполнительница партии Ольги студентка Левицкая ошиблась в квартете и сбила других. Певцы замолчали. Звучал только оркестр. Кое-как закончили сцену. А когда в конце картины занавес закрылся, зрители подумали, что опять произошла накладка. Они привыкли к эффектным финалам, а тут старая нянюшка заканчивала картину будничной фразой, произнесенной говорком: «А и то: не приглянулся ли ей барин этот новый...» Видно, занавес пошел не вовремя, — решили в зале. Однако виновником оказался сам композитор — не посчитался с оперной традицией и закончил сцену по-иному — не так, как полагалось.

Певцам аплодировали скромно. Музыкальные номера, ставшие потом знаменитыми, не произвели впечатления на зрителей. Ни письмо Татьяны, ни отповедь Онегина, ни ария Ленского, ни ариозо Евгения... Только куплеты французика Трике да ария генерала Гремина «Любви все возрасты покорны» вызвали единодушные рукоплескания.

В антрактах на сцену требовали только одного автора — и то больше из уважения к его имени, а не потому что нравилась новая опера. Чайковский выходил растерянный, путался в занавесе, неловко раскланивался, поминутно вытирая лоб платком.

Смутило присутствовавших на премьере и то, что в последней картине Татьяна, уступив порыву вновь вспыхнувшего чувства к Онегину, бросалась в его объятия. Этим поступком она перечерчивала строки Пушкина «Но я другому отдана и буду век ему верна», имевшие важное значение для характеристики образа героини.

Позже Чайковский изменит финал оперы. Композитор даже переписет заключительную фразу. Вместо слов, прозвучавших на премьере: «О, смерть! Иду искать тебя!» — появится бессмертное восклицание Онегина: «Позор! Тоска! О, жалкий жребий мой!»

Опера на премьере, по определению критика Лароша, произвела «кутерьму» в музыкальном мире.

Антон Рубинштейн на банкете после спектакля не сказал ни слова. Позднее до Чайковского дошли слухи, что тот осудил оперу, не найдя в ней грандиозности и музыкальной мощи.

Кто-то тотчас же пустил острогу:

— Антон Григорьевич, нарочито приехавший из Петербурга послушать новую оперу, поступил предусмотрительно: самая опера несомненно не доедет до Петербурга.

А в журнале «Будильник», где подвизались испытанные остроумцы, появилась карикатура. Чайковский сидит за роялем у раскрытого клавира «Онегина». Глядя на композитора, бюст Пушкина ехидно улыбается:

Татьяна, Ольга, хор пейзаж
Так долго, скучно, вяло ныли!
И кто ж испортил мой роман?
Ах, Петр Ильич, да это вы ли?

Некий критик «Инкогнито» из газеты «Современные известия», поклонник рутинной оперы, злорадствовал:

«Дело в том, что реализм еще раз сослужил плохую службу искусству вообще и самому композитору в частности. Какую, в самом деле, музыку можно написать на такие слова: «Здравствуйте, как ваше здоровье?»— «Очень хорошо, покорно вас благодарим...»

Лишь немногие более проникательные музыкальные критики отозвались об опере «Евгений Онегин» сочувственно.

«Богатая мелодическая струя бьет ключом из каждой страницы партитуры,— писал Ларош.— Венцом оперы в этом смысле мне кажется длинная сцена письма Татьяны. Трудно представить себе более целомудренную грацию, более увлекательную задумчивость. Прелесть музыкального вымысла ни на миг не нарушает поэтической правды, и служение правде ни на миг не сковывает свободного полета музыкального вдохновения».

И оказалось, что реализм, вопреки утверждениям недалёковидных критиков, не только не в силах погубить истинное произведение музыкального искусства,— наоборот, поэтическая правда волнует даже в операх, где события происходят в обыкновенной провинциальной усадьбе, а персонажи, одетые в современные платья, поют о вещах самых будничных. Реализм не сковывает свободы художника. Следование правде рождает шедевры и на музыкальной сцене.

— Постановка была весьма хорошая,— говорил Чайковский о спектакле студентов,— и по-моему, некоторые картины были безукоризненны... Татьяна—Климентова более приближается к моему идеалу; у нее есть теплота и искренность... В ней есть «искорка»...

Остальные исполнители не вызвали восторгов у композитора. Но он был уверен, в студенческом спектакле слабость отдельных певцов закроет ансамбль. И не ошибся.

«Опера эта, мне кажется, скорее будет иметь успех в *домах* и, пожалуй, на концертных эстрадах, чем на большой сцене,— замечал композитор.— Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху, то есть не *театр* делает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда *театр* поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики».

Композитор был прав. Клавир «Евгения Онегина», напечатанный еще до премьеры в консерватории, разошелся быстро. Тысяча экземпляров тиража попала в руки любителей музыки. В гостиных зазвучали арии Ленского, письмо Татьяны, ариозо Онегина, куплеты Трике, ария Гремина — все лучшие номера оперы. В некоторых аристократических салонах «Онегин» исполнялся почти полностью с участием великолепных певцов — Лавровской, Прянишникова, Лодий.

Еще на премьере «Евгения Онегина» Николай Рубинштейн за кулисами Малого театра с жаром доказывал Чайковскому, что его опера — крупное достижение русского искусства, ей непременно нужно выйти за пределы студенческих классов, на суд широкой публики.

— Студенты окончат консерваторию, разъедутся по театрам, и наша постановка умрет. Нужен Большой театр...

— Что ты, что ты, Николай Григорьевич, там наверняка опера умрет еще скорее: она же интимная, камерная, а там — масштабы... Да и недостатков технических в опере немало — ты это лучше меня знаешь...

— Это пустяки, Петр Ильич... Усилим оркестровку, кое-что допишем, что-то переделаем немного, и можно спокойно отдавать партитуру в Большой...

— Очаровательно, дорогой Николай Григорьевич... Но...

— Никаких «но»!.. «Онегин» должен идти в Большом театре, и я ручаюсь за успех!

— Время покажет, дорогой мой. Но предлагать оперу ни в Большой, ни в какой-либо другой казенный театр я не стану. Пусть сами попросят...

— Ишь ты, хитрец...

— Да, да! Только в этом случае мне не скажут: «Так невозможно», что бы я ни предлагал... Только в этом случае я могу потребовать некоторых условий постановки, которые необходимы для того, чтобы «Онегин» мог иметь некоторый успех.

Спустя два года главный дирижер Большого театра Энрико Бевиньяни попросил Чайковского дать согласие на постановку «Евгения Онегина» на императорской сцене в его, капельмейстера, бенефис. Дирижер хоть был итальянцем по происхождению и русский язык знал плохо, но страстно любил нашу оперу. Впоследствии он получит приглашение в театр Саввы Мамонтова.

Чайковский охотно передал дирижеру Большого театра свою оперу.

— Бевиньяни очень хлопочет, чтобы исполнение было во всех отношениях хорошее, — говорил композитор. — Я радуюсь этому, ибо для меня очень важно разрешение вопроса: может или не может эта опера сделаться репертуарной, то есть удержаться на сцене?.. Опера, не поставленная на сцене, не имеет никакого смысла.

11 января 1881 года в московском Большом театре состоялась премьера оперы «Евгений Онегин». Спектакль в какой-то мере повторил постановку

в консерватории. Николай Рубинштейн, уже смертельно больной, приезжал на репетиции, чтобы показать Бевиньяни верные темпы, наметить оттенки исполнения. Однако размеры сцены, а главное — окостеневшие традиции императорского театра сказались на постановке. «Евгений Онегин» был преподнесен зрителям как «большая опера», вроде «Гугенотов» Мейербера — с трескучими эффектами. Камерность оперы и ее поэзия исчезли. Вокалисты, боясь, что их в огромном зале не услышат, все время пели форте — громко.

Знатоки музыки понимали, что так ставить лирические сцены Чайковского нельзя. Оперный «размах» на сцене ей противопоказан, ибо, писали они, «с акварелями нельзя обращаться как с масляными красками».

Сановная публика в ложах бельэтажа и в партере принимала спектакль сдержанно. Но, как сообщал очевидец, «над бельэтажами буквально стон стоял». Демократический зритель был в восторге от оперы Чайковского. Большое впечатление произвела ария Ленского перед дуэлью в исполнении тенора Дмитрия Усатова (позже он станет первым учителем Шаляпина). Его Ленский очень походил на молодого Пушкина. Рецензенты отмечали, что в пении Усатова было много теплоты и искренности и свою роль он исполнил со вкусом.

В роли Онегина выступил баритон Павел Хохлов. На первом спектакле молодой артист еще не совсем освоился с этой трудной партией, но впоследствии он стал одним из лучших Онегиных в истории оперного театра.

— Я не могу себе представить иначе Онегина, как в образе Хохлова, — утверждал Петр Ильич.

Редкой красоты голос, отличная внешность, безукоризненные манеры позволили Хохлову приблизиться к идеалу, созданному автором оперы. Его герой был умным, благородным, но внешне сдержанным человеком. Онегин в исполнении Хохлова привык со всеми быть холодно любезным и ничему не удивляться. Онегину приглянулась Татьяна, и он не скрывал этого. Постепенно артист приоткрывал зрителям душу своего героя. Оказывается, под маской безразличия скрывалась натура увлекающаяся, страстная, а под фракком столичного денди билось горячее сердце. Перерождение светского льва в искренне любящего человека было оправдано всем поведением Онегина—Хохлова на сцене, и последняя картина оперы приобретала подлинно драматический характер.

На генеральной репетиции в Большом театре Петр Ильич со слезами на глазах обнял Хохлова, сказав, что давно не переживал такого наслаждения, какое заставил его пережить артист. Композитор почувствовал, что Павел Хохлов будет идеальным исполнителем Онегина.

В октябре 1884 года Чайковский приехал в Петербург, чтобы принять участие в постановке «Евгения Онегина» на сцене Маринского театра.

«Ежедневно с утра и до пяти часов я на репетиции,— сообщал он друзьям.— Я весьма доволен усердием всех артистов к моей опере, и вообще я встречаю теперь в здешних театральных сферах гораздо больше сочувствия, чем в былое время».

Чайковский был чрезвычайно строг на репетициях, несмотря на установившееся мнение о его доброте. Он придирался к любой фразе, слетой недостаточно выразительно, показывал, как надо держаться на сцене в той или иной ситуации. Он был похож на Верди, Римского-Корсакова, Моцарта и других великих творцов.

Директор императорских театров Всеволожский старался обставить оперу необычайно пышно, как подобает столице огромной империи. Особенное внимание он уделял балам. Для картины петербургского бала он упросил композитора написать еще один танец — экосез. Из провинциальной усадьбы Лариной он сделал чертоги, а дворцовые залы Петербурга были перенесены на сцену почти в натуральную величину. Все сверкало, как в Зимнем дворце.

Дирижировал оперой Эдуард Направник, энтузиазм и усердие которого отметил Чайковский. Партию Онегина пел баритон Прянишников, в роли Татьяны выступила сопрано Павловская.

— Она не *идеал*, — говорил Чайковский, — но она высокоодаренная певица, и хотя роль Татьяны не совсем по ней, но талант берет свое.

Премьера «Евгения Онегина» на столичной сцене, состоявшаяся 19 октября 1884 года, упрочила славу композитора. И хотя некоторые рецензенты пытались отыскать в опере недостатки, стараясь внушить публике, что автор ее прежде всего симфонист и оперной «жилки» у него нет, спектакль шел с возрастающим успехом. Кассы театра брали приступом.

Популярность Чайковского перешагнула границы России. С творчеством русского композитора решил познакомиться Национальный театр в Праге.

— Не знаю, понравятся ли за пределами России сюжеты моих опер, — ответил Петр Ильич на предложение директора чешского театра выбрать для постановки самую любимую оперу. — «Опричник», «Чародейка», «Кузнец Вакула», «Черевички» и другие — это все, кажется, только для нас, русских...

— У нас в Праге в искусстве возможно то, что, вероятно, в другом месте не было бы понято, — парировал директор театра. — Мы ближе друг к другу, чем другие народы. И поэтому, может быть, вы скажете мне хотя бы, как называется ваше самое любимое произведение...

— «Евгений Онегин», — быстро произнес Чайковский.

24 ноября 1888 года эта опера под управлением автора была показана на сцене Национального чешского театра. Пражская публика отлично поняла все и была покорена музыкой Чайковского. Так «Евгений Онегин» начал триумфальный путь по сценам мира.

Всю жизнь Чайковский непрестанно работал. Едва закончив одно произведение, тотчас же принимался за другое.

— Находясь в нормальном состоянии духа, я могу сказать, что сочиняю всегда, в каждую минуту дня и при всякой обстановке.

Однажды Игорь Грабарь, будучи еще молодым художником, провожал Чайковского после концерта по ночным петербургским улицам. Путь был неблизким. Поговорить успели о многом. Восхищаясь сочинениями Петра Ильича, юноша сказал:

— Ваша музыка настолько хороша, что кажется, будто она вылилась без всяких усилий из взволнованной вдохновением души художника.

— Ах, юноша, не говорите пошлостей! — прервал его композитор. — Вдохновения нельзя ожидать, да и одного его недостаточно: нужен прежде всего труд, труд и труд. Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться... Нечеловеческим напряжением воли вы всегда добьетесь своего, и вам все удастся больше и лучше, чем гениальным лодырям...

— Значит, бездарных людей вовсе нет?

— Во всяком случае, гораздо меньше, чем принято думать. Но зато очень много людей, не желающих или не умеющих работать.

Упорным трудом Чайковский создал творения, ставшие бессмертными: оперы «Евгений Онегин», «Пиковая дама», романсы, симфонии, балеты...

— Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору...

Не одно поколение слушателей покоряла музыка Чайковского своей задушевностью, искренностью чувства. Многие артисты блистали в его операх. Но самым великолепным в истории оперного исполнительства был Ленский, воплощенный Леонидом Собиновым.

— Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта а la Шиллер? — сокрушался Петр Ильич, не находя среди певцов такого исполнителя.

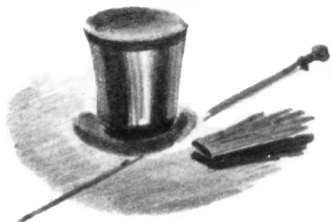
И такой Ленский нашелся. Но только через пять лет после смерти композитора. При первом появлении Собинова в роли Ленского словно яркий, ослепительный луч солнца озарил сцену радостным сиянием весеннего дня. Весь его облик, вдохновенное лицо, легкая, живая поступь, все движения, исполненные простоты и грации, его «лучезарный» голос — все было совершенством.

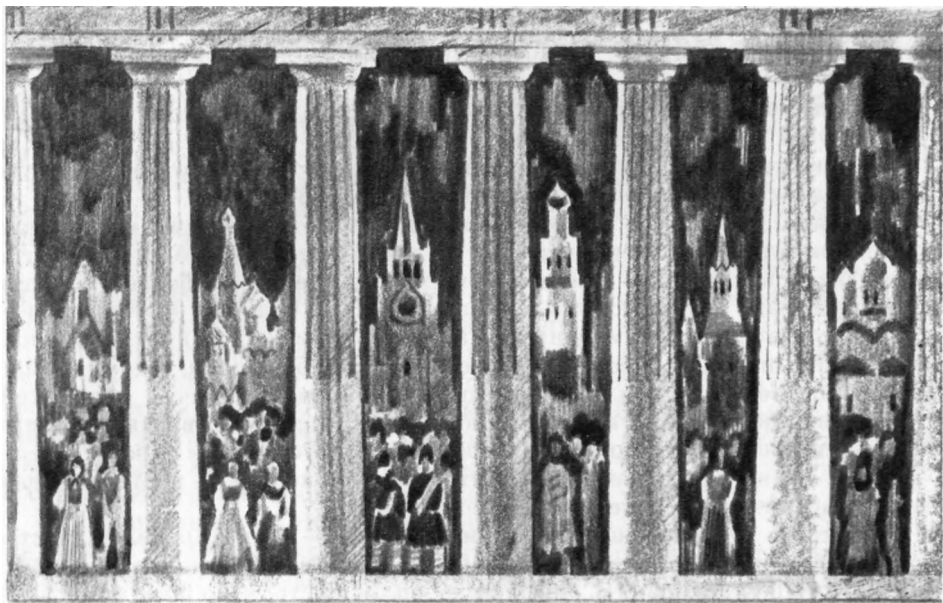
— Как жаль, что брат не дожил до такого Ленского, — говорил Собинову Модест Чайковский. — Это как раз то, о чем он в разговорах со мной не раз мечтал, но в возможность чего не верил.

Событием в музыкальной жизни обычно бывали постановки оперы «Евгений Онегин» в Большом театре Союза ССР. Более двух тысяч раз

шла опера на лучшей музыкальной сцене нашей страны. Советские певцы Пантелеймон Норцов, Сергей Мигай, Юрий Мазурок развили традиции Павла Хохлова в партии Онегина. Прекрасно пели Ленского Иван Козловский, Сергей Лемешев, Алексей Масленников. Партию Татьяны великолепно исполняли Антонина Нежданова, Валерия Барсова, Тамара Милашкина.

Музыка Чайковского оказала плодотворное воздействие и на композиторов, творивших вместе с ним или пришедших позднее в русскую оперу. Они освоили все лучшее, что было в наследии Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, и сказали свое слово в искусстве. Одним из них был Сергей Прокофьев, ставший признанным классиком *советской оперы*.





Глава 9 ОН УМЕЛ СЛУШАТЬ ВРЕМЯ

Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу... Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему.

С. Прокофьев

Однажды, в самом начале 1917 года, морозным воскресным днем на пороге петроградской квартиры, где жила вдова Достоевского, появился высокий молодой человек в теплом пальто с барашковым воротником. Под мышкой он нес большой портфель, набитый нотными листами. Быстрым

движением невероятно худой руки он снял шляпу и стремительно согнулся в поклоне. Пожилой женщине показалось, что гость сломался пополам. Когда же он выпрямился, ее поразили яркий румянец на щеках и пунцовые пухлые губы.

Вежливо поздоровавшись, молодой человек представился:

— Сергей Сергеевич Прокофьев, музыкант...

Его живые глаза светились приветливостью. Ясное, открытое, чуть продолговатое лицо располагало к себе с первого взгляда.

Женщина, которой на вид можно было дать лет семьдесят, пригласила гостя в комнаты. С волнением вошел он в кабинет великого писателя, где все оставалось как было в момент смерти Достоевского, более тридцати пяти лет назад. Над массивным диваном висела большая фотография — фрагмент «Сикстинской мадонны» Рафаэля. На стенах — портреты писателя и его сыновей. Приземистый письменный стол у окна, с двумя бронзовыми подсвечниками и серебряным колокольчиком, пачка рукописей.

— Давно жду вашего визита, — начала разговор Достоевская. — Я слышала, вы пишете оперу по роману моего покойного мужа «Игрок»?

— Да, Анна Григорьевна, — подтвердил Прокофьев, — в Мариинском театре уже начались оркестровые репетиции...

— Пишете без разрешения семьи писателя, — резко продолжала старушка, и бледные ее щеки порозовели, — а у нас авторские права...

— Я пришел исправить невольную оплошность... По неопытности я упустил из виду юридическую сторону вопроса. Меня так увлек роман, что мне непременно захотелось написать оперу...

— Собственно, меня волнует не столько вознаграждение — мне уже не много нужно: преклонные годы дают о себе знать... Не возражайте, молодой человек! Я знаю, что говорю... Меня беспокоит то, что заслужило бессмертия, — произведения моего мужа. Вы, должно быть, знаете, Федор Михайлович решительно возражал против переделки его романов в драмы... Если бы он хотел видеть их на сцене, то и написал бы в драматической форме. Всякие инсценировки его возмущали. А тут опера — арии, дуэты, куплеты... И не дай бог, стихи...

— Не беспокойтесь, уважаемая Анна Григорьевна, — заверил композитор, — текст Достоевского настолько бесподобен, что у меня и в мыслях не было присочинять какие-либо стихи. Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любых стихов. И арий нет. Вся опера написана в декламационном стиле, как некогда писали Даргомыжский и Мусоргский.

— Имейте в виду, маэстро, «Игрок» мне особенно дорог, как память о нашей первой встрече с Федором Михайловичем, когда я совсем молодой девушкой пришла стенографировать под его диктовку. С тех пор мы больше не расставались, до разлуки, predeterminedной свыше.

— Я старался оставить сюжет романа без изменений, дорогая Анна Григорьевна, — успокоил композитор. — Он почти точно воспроизведен в либретто. И диалоги сохранены. Пришлось только кое-что сократить. И несколько усилить напряжение действия к финалу. Я привез вам клавир своей оперы, с дарственной надписью, и вы сможете убедиться сами в правоте моих слов...

— Но музыка... О вас так много пишут сейчас в газетах. И неслучайно, прежде всего... Называют вас музыкальным варваром и даже — как это? — фут-болистом в музыке...

— Я пишу, как считаю нужным и как требует время... Музыка в наш спокойный век должна быть энергичной, огненной, солнечной... А критики пусть изощряются в кличках, какие они мне приклеивают... Покажет будущее... Человеческий слух эволюционирует непрерывно. Ведь и Моцарт в свое время писал «какофонию», как говорил его издатель, и Бетховен был «глухим и сумасшедшим стариком», и Вагнер только и знал, что «гремел оркестром до головной боли». А теперь их считают чудом гармонии. И не все критики пишут обо мне плохо. Только те, кто защищает собственную ограниченность в музыке.

— Вы правы, — вздохнула женщина. — Чего только не придумывают критики. И Федора Михайловича пытаются опорочить. Вот полюбуйте, статья Страхова. Называет Достоевского развратником! — Голос ее звенит от возмущения. — Подумать только, Достоевский-то... Это был самый добрый, самый нежный, самый чистый и великодушный человек, каких я когда-либо знала...

Анна Григорьевна долго и увлеченно говорила о Достоевском. Всю свою жизнь она посвятила его памяти.

— Каждый, кто работает над изучением жизни или произведений Достоевского, — сказала она, — работает честно, добросовестно, кажется мне родным человеком.

— Поверьте, Анна Григорьевна, в «Игрока» я вложил все силы моей души. Чтобы каждое слово Достоевского было слышно, оркестровку оперы я сделал прозрачной и старался не затруднять певцов излишними оперными условностями... Актер в моей опере не только певец — каждое слово он должен произносить так же великолепно, как и петь.

Достоевская была покорена влюбленностью молодого маэстро в великого писателя. Все недоразумения были выяснены, все быстро уладилось.

Прощаясь с хозяйкой дома, Прокофьев достал из кармана небольшую изящную книжечку в светлом деревянном переплете — альбом автографов — и попросил написать что-нибудь. Достоевская долго отказывалась, но музыкант так горячо упрашивал ее, что пришлось уступить его настояниям.

— Должен предупредить вас, Анна Григорьевна, — сказал Прокофьев, когда она уже взялась за перо, — что альбом этот посвящен исключительно

солнцу. И называется он «Что вы думаете о солнце?». Здесь можно писать только о солнце.

Анна Григорьевна нашла свободную страницу и написала четким, уверенным почерком: «Солнце моей жизни — Федор Достоевский. *Анна Достоевская*».

«Игрок» был первой зрелой оперой Прокофьева, созданной хотя и молодым (ему было 25 лет), но достаточно известным композитором. Его «детские» оперы — «Великан», «На пустынных островах», «Пир во время чумы» — были лишь пробой пера. Оперой «Игрок» Прокофьев заявил о себе как мастер, обладающий своей палитрой музыкальных красок. Опера создавалась в канун Великой Октябрьской революции. Мотивы обличения нравов буржуазного общества, где меркантильный расчет и жажда наживы губят лучшие человеческие чувства, сочетаются в ней со сценами вдохновенно лирическими. Музыка поражает своей динамичностью. Она «достоевски» насыщена эмоциями, даже в речитативах.

«Он заставил действующих лиц все время плавать в изумительных речитативах, — вспоминал режиссер Всеволод Мейерхольд, — что совершенно исключает всякое сходство с оперой до сих пор... Это проза. Это продолжение того, что сделал Мусоргский».

Своей необычностью опера «Игрок» отпугнула солистов Мариинского театра, где композитор заключил контракт на постановку. Певцам партии показались невыгодными: не было распевных арий, одни речитативы — да и те написаны с какими-то странными голосовыми интервалами. Как петь все это? Музыка была объявлена «непонятной», «Игрока» сняли с репертуара.

Почти полвека оперу Прокофьева не ставили на нашей сцене. Ее исполняли в концертах, по радио и телевидению. И только в начале этого десятилетия «Игрока» показал эстонский театр «Ванемуйне». В те же годы оперу поставил народный артист СССР Борис Покровский на сцене Большого театра в Москве. Спектакль стал одним из лучших в его репертуаре.

Но и тогда, в 1917 году, неудача с постановкой первой оперы не сломила композитора. Он был уверен в своей правоте, в своем праве создавать музыку, слушаясь одного своего внутреннего голоса. Он бил, по словам поэта, «в бубен солнца».

«Что вы думаете о солнце?» — неустанно спрашивал Прокофьев своих современников — и на страницах альбома в переплете из светлого дерева появлялись все новые записи.

«Самая широкая тропа на солнечной стороне и к Солнцу», — размашисто написал Федор Иванович Шалапин.

«Ваша музыка — как Солнце», — подчеркнул дирижер Фительберг, готовивший в 1918 году первую Майскую программу, в которую была включена «Классическая» симфония Прокофьева.

Тогда же в альбоме оставил автограф Владимир Маяковский — строчки о солнце из поэмы «Облако в штанах».

Встреча Прокофьева с Маяковским произошла 22 марта 1918 года в Москве, в подвальчике «Кафе поэтов», где собирались художники, ниспровергавшие искусство салонов. Эту встречу вспоминал поэт Василий Каменский:

«Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль... Ну и темперамент у Прокофьева! Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли, готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки».

Маяковский подарил Прокофьеву свою поэму «Война и мир» со знаменательной надписью: «Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву — *Маяковский*».

«Война и мир» — название запало в память. Вспомнился роман Льва Николаевича Толстого. «Война и мир» — так назовет свою лучшую оперу Сергей Прокофьев. Но пока он создаст ее, пройдут годы и годы. Время труда, побед и разочарований.

Весной 1918 года Прокофьев выехал в концертную поездку в Соединенные Штаты. В паспорте значилось, что композитор едет «по делам искусства и для поправления здоровья».

Прокофьев продолжал работать над новыми сочинениями. Он писал симфонии, концерты для фортепиано с оркестром, песни и романсы, инструментальные пьесы и балеты. Но прежде всего, он был оперным композитором.

«При понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, — утверждал Прокофьев, — опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств».

Еще во времена несостоявшейся в Мариинском театре постановки оперы «Игрок» режиссер спектакля Мейерхольд обратил внимание музыканта на небольшую книжечку с Арлекином на обложке. Это был журнал, издаваемый доктором Дапертутто (Мейерхольдом), под названием «Любовь к трем апельсинам». В первом номере была напечатана пьеса-сказка Карло Гоцци в обработке выдающегося режиссера-экспериментатора.

— Почитайте Гоцци, — посоветовал Мейерхольд. — Этот итальянец понимал толк в народной сказке. Пишите оперу на этот сюжет.

С тех пор композитор не однажды заглядывал в журнал «Любовь к трем апельсинам». Сколько непринужденного веселья в сказке Гоцци, какие мудрые в своей наивности ситуации, какая великолепная простота!.. И сколько юмора, гротеска, сарказма!.. Как это все отлично может лечь на музыку, что уже рождается в воображении!.. И в записных книжках Прокофьева появляются быстрые наброски карандашом — мелодии, реплики, планы будущих сцен, конспект всей оперы...

Старинная сказка «Любовь к трем апельсинам» в Италии знакома всем чуть ли не с колыбели, как у нас, скажем, история о колобке. Гоцци, сделав вариант сказки для театра, соединил буффонаду балаганного зрелища с высокой романтикой. Прокофьев ввел в оперу персонажи, с иронией относящиеся ко всему происходящему на сцене. Десять Чудаков в прологе оперы огромными лопатами выгребают с просцениума философствующих Трагиков-басов и Комиков-теноров. Они объявляют о начале «бесподобного» зрелища. Вихревая, ликующая музыка пронизывает всю оперу, стремительно несется к благополучному финалу сказочная история о принце, что заболел «непреодолимым ипохондрическим явлением», а потом с помощью веселого Труффальдино наконец рассмеялся, обрел заветные три апельсина, в одном из которых была заключена его невеста, и на радость всему королевству Треф объявил о скорой своей женитьбе.

С большим трудом удалось Прокофьеву поставить оперу «Любовь к трем апельсинам» в чикагском театре. Публика встретила ее хорошо...

— ...но, боже,— вспоминал композитор,— что за критика появилась на другой день! Можно было подумать, что свора собак выскочила из подворотни и оборвала мне штаны.

В 1926 году оперу Прокофьева поставил Ленинградский Академический театр оперы и балета, а через год она появилась на сцене Большого театра в Москве. Партии исполнили такие выдающиеся певцы, как Нежданова, Обухова, Александр Пирогов.

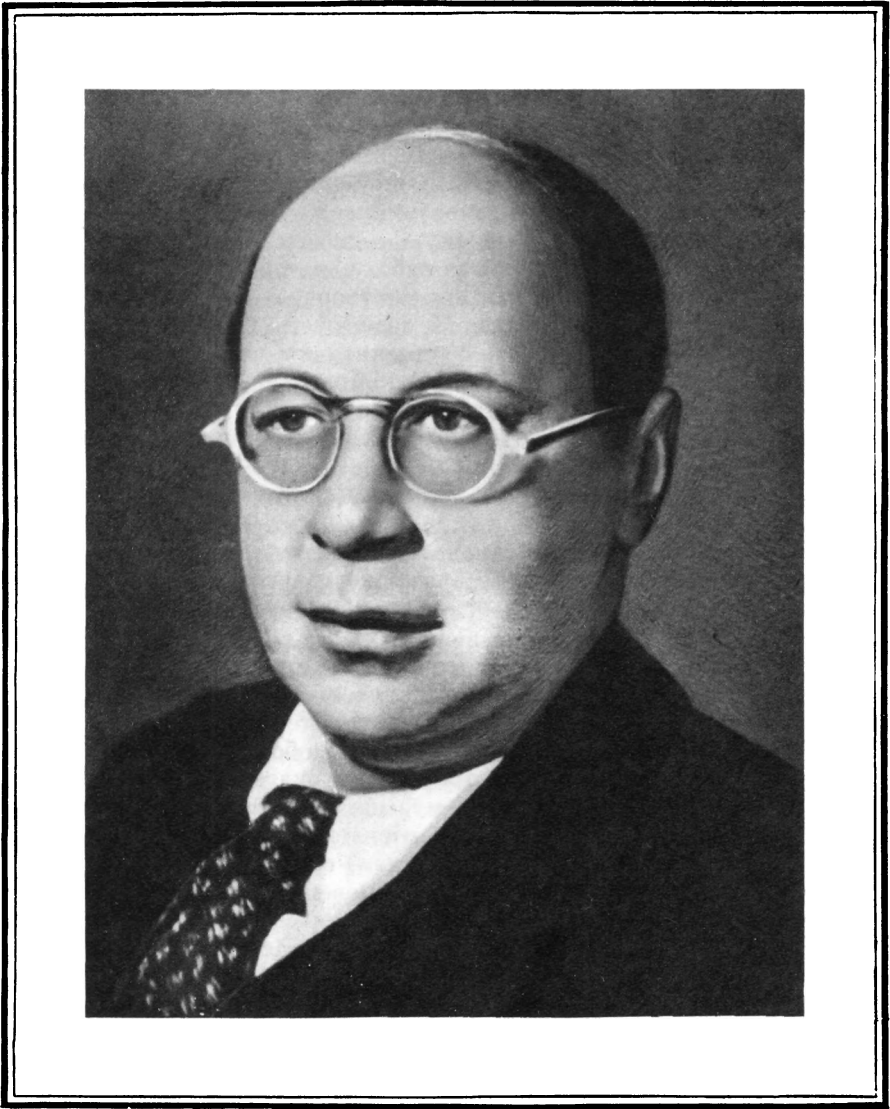
«Апельсины» идут ошеломляюще,— радовался Прокофьев, увидев эти спектакли. Особенно понравился слушателям Марш из этой оперы. Режиссер Сергей Радлов сравнивал его с солнечной ванной в здравницах Крыма! Советские критики благожелательно отнеслись к опере, обстоятельно разобрав достоинства и недостатки музыки.

Академик Асафьев писал: «Прокофьеву удалось сочинить театральное произведение, совершенно своеобразное, абсолютно чуждое всему тому, чем до сего времени занималась русская опера... Музыка ее, как специфически прокофьевская «выдумка», поражает своей находчивостью и меткостью... Объединяющим звеном является смех... Осмеяны: королевское достоинство, чванство докторов, мистика и магия, придворные заговоры и интриги».

Прокофьева увлекла многогранность пьесы Гоцци — смесь сказки, шутки и лирики. Это соединение различных планов — сказочного, фантастического, сатирического и реального — увлекает и слушателей. Зрелище, действительно, «бесподобное».

В 1933 году начался новый, самый плодотворный период в жизни композитора. Возвратившись на родину, музыкант снова получил возможность «говорить с людьми моей плоти и крови». Его вдохновляют масштабы социализма в молодой Стране Советов.

«Массы хотят большой музыки, больших событий, большой любви,—



Сергей Сергеевич Прокофьев.
(1891—1953)

говорил Прокофьев. — Они понимают гораздо больше, чем думают некоторые композиторы, и хотят совершенствоваться».

В Москве Прокофьев встретился с Горьким. Беседа с ним помогла музыканту утвердиться в своей правоте. Когда композитор спросил великого писателя, какая же музыка теперь нужна, тот улыбнулся.

— Вы сами должны знать это, — сказал он.

— Все говорят, что согласно с нашей новой жизнью нужно писать музыку прежде всего бодрую и энергичную.

— Но также сердечную и нежную, — добавил Алексей Максимович.

Прокофьев с азартом принялся за работу для нового, советского слушателя. Он почувствовал небывалый приток творческих сил. Бодрую и энергичную музыку он писал всегда. Немало в его произведениях было и «сердечности». Прибавилось в его сочинениях и «нежности». Он все более и более становится лириком. В эти годы композитор создает вдохновенный гимн любви — балет «Ромео и Джульетта», пишет Второй скрипичный концерт — произведение удивительно задушевное, щедрое на музыкальные краски.

Прокофьев много работает для драматического театра и кино, пробует сочинять массовые песни. Пишет он и для детей. Его симфоническая сюита «Петя и волк», где различные инструменты имитируют голоса животных, учит ребят различать тембры оркестровых звучаний.

Проще делается музыкальный язык композитора, глубже и богаче содержание его сочинений.

В полный голос звучит в его творчестве тема патриотизма, любви к Родине. Его хор «Вставайте, люди русские» из фильма «Александр Невский», появившийся перед самой Великой Отечественной войной, стал подлинно народным гимном, вдохновлявшим на борьбу с фашизмом.

«Он умел слушать время», — пророчески сказал о Прокофьеве Илья Эренбург. Композитор передавал в музыке бури своего века, раскрывал в музыкальных звуках мечты народа о светлом будущем. Все великое в искусстве всегда подсказывалось временем, событиями. Истинно талантливый художник постоянно черпает вдохновение в жизни страны, выражая в своих творениях думы и чаяния эпохи.

Работая над самыми разнообразными произведениями, Прокофьев мечтал сказать новое слово в своем любимом жанре — в опере. После неудачи «Огненного ангела», оперы мрачной, музыкант долгое время не решался приступить к следующей опере. Он искал сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий.

Во время одной из бесед с композитором писатель Алексей Толстой советует ему обратить внимание на повесть Валентина Катаева «Я сын трудового народа», только что вышедшую тогда из печати. Повесть заинтересовала музыканта.

«Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное,— писал Прокофьев.— Они живут, радуются, сердятся, смеются; и вот эту жизнь мне хотелось передать...»

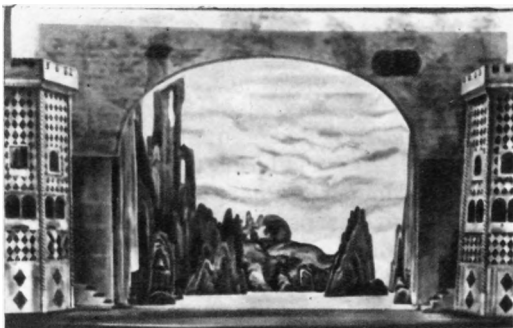
Опера получила название по имени главного героя — простого солдата, вернувшегося с фронта,— «Семен Котко». Действие ее происходит на Украине в первые годы Советской власти. Идет гражданская война. Борьба не на жизнь, а на смерть. Гайдамаки и немцы пытаются сжечь село. Они расстреливают активистов новой власти. Гибель грозит и Семену Котко. Но в финале оперы отряд красных партизан уничтожает вражеский гарнизон, и справедливая жизнь устанавливается в селе навечно.

«Семен Котко» — опера новаторская и по содержанию и по музыке. В ней больше речитативов, нежели распевных мелодий. Зато значительное место отведено великолепным народным песням и хорам.

Помня о том, что в оперу приходят не только слушать, но и смотреть, музыкант заботился «о движении на сцене, о том, чтобы ни на один момент не затихло драматическое действие». Речитативы позволяли композитору свободнее передавать это движение на сцене, тогда как арии его останавливали бы. «Одно дело — арии Ленского или Игоря,— говорил Прокофьев,— они являются естественной частью опер Чайковского и Бородина. А, скажем, ария председателя сельсовета при малейшей неловкости со стороны композитора может привести слушателя в недоумение. Сюжет новый, жизнь новая. Поэтому и приемы для их изображения должны быть новыми. Слушатель не должен сетовать, если от него потребуются некоторое внимание для их освоения.

Поставленная впервые осенью 1940 года в Московском оперном театре имени Станиславского опера «Семен Котко» вызвала бурную дискуссию. Некоторые критики назвали ее большой ошибкой крупного художника. Но были и ревностные ее защитники. «Премьера оперы,— вспоминает выдающийся пианист Святослав Рихтер,— колоссальное событие в моей жизни. Из тех, которые меня к Прокофьеву в полном смысле слова притянули!.. В «Семене Котко» Прокофьев продолжает путь, начертанный Мусоргским... Он доводит свой музыкальный рисунок, идущий от интонаций человеческой речи, до предельной выпуклости... Сочинение это настолько совершенно и доходчиво, что восприятие его зависит лишь от охоты слушателя слушать... В тот вечер, когда я впервые услышал «Семена Котко», я понял, что Прокофьев великий композитор».

Время окончательно утвердило «Семена Котко» в числе классических произведений советской оперы. На сцене Большого театра СССР в 1970 году ее поставил Борис Покровский. В 1973 году спектакль был включен в репертуар гастролей театра в Милане — в «Ла Скала». Опера вызвала восторг у искусственных итальянских слушателей. Газета коммунистов Италии «Унита» назвала спектакль «достойной вершиной гастролей театра».



*Первая постановка оперы Прокофьева
«Любовь к трем апельсинам» в Чикаго.
Художник Б. Анисфельд. 1921 г.*



*Иван Ершов в партии Труффальдино в опере
Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».
Постановка в Ленинграде, 1926 г.*



*Алексей Большаков в партии Наполеона
в опере Прокофьева «Война и мир».
Большой театр СССР.*



*Евгений Кибкало в партии князя Андрея
в опере Прокофьева «Война и мир».
Большой театр СССР.*



Александр Огневцев в партии князя Болконского в опере Прокофьева «Война и мир». Большой театр СССР.



Опера Прокофьева «Война и мир». Картина «Бал». Большой театр СССР. Режиссер Б. Покровский. Художник В. Рындин. 1959 г.



Опера Прокофьева «Война и мир». Сцена Бородинского боя. Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова. В партии Кугузова — Николай Охотников. 1977 г.

Принципы новой советской оперы, современной музыкальной драмы, заложенные в «Семене Котко», Прокофьев будет развивать в своей послевоенной опере «Повесть о настоящем человеке» — о подвиге летчика Мересьева. Своеобразный юмор композитора оживет в музыкальной комедии «Дуэнья». Он напишет превосходные балеты «Золушка» и «Каменный цветок», создаст глубокую музыку к фильму «Иван Грозный». За классическую Седьмую симфонию ему посмертно будет присуждена Ленинская премия. Но вершинным творением Прокофьева станет опера-эпопея «Война и мир» — по роману Льва Николаевича Толстого.

Эту великую книгу Прокофьев ценил особенно высоко. Однажды, еще до войны, перечитывая сцену встречи Наташи с раненым Андреем Болконским, композитор почувствовал, что эти страницы романа так и просят-ся на музыку. В апреле 1941 года появились первые нотные наброски, возник план либретто. Однако мысль написать оперу на основе толстовского романа «обжигала» музыканта своей смелостью.

В июне 1941 года разразилась война. Весь народ поднялся на священную борьбу. Композитор понял, что именно теперь, как никогда, нужна истинно патриотическая опера.

— В эти дни приняли ясные формы бродившие у меня мысли написать оперу на сюжет романа Толстого «Война и мир». Как-то по-особому близки стали страницы, повествующие о борьбе русского народа с полчищами Наполеона в 1812 году и об изгнании наполеоновской армии с русской земли. Ясно было, что именно эти страницы должны лечь в основу оперы.

Роман стал настольной книгой Прокофьева. «Самая прозаическая проза» Толстого постепенно обретала звучание в музыке. Зов времени властно требовал от композитора подвига, ибо настоящий художник не может не быть патриотом своей родины. Он призван отразить в своем творчестве события, потрясшие народ, помочь ему одержать победу.

Время видоизменило планы. Если поначалу, в довоенные месяцы, Прокофьев акцентировал внимание на «мире» (набрасывая планы либретто, он «войну» отодвигал на второй план, она была только фоном), то после нападения фашистов на нашу Родину в основу оперы легли сцены народного подвига, а судьбы ее героев отражали судьбы всего народа, всей страны.

Сочинение оперы протекало быстро. 15 августа 1941 года Прокофьев нанес на нотную бумагу первые значки, а 13 апреля 1942 года был готов клавиш первой редакции «Войны и мира». Через год была закончена и оркестровка. Опера стала главным делом в жизни Прокофьева.

«Войну и мир» предполагали поставить в Большом театре. Уже начались репетиции. Но в конце 1943 года новое руководство театра исключило оперу из постановочных планов. Она показалась слишком громоздкой, не очень музыкальной и несценичной. Даже друг Прокофьева еще с консерваторских лет, композитор Мясковский, сетовал, что это не опера, а «омузы-

каленная драма» — пения в ней почти нет. Повторилась история с «Семеном Котко». Не у каждого слушателя была «охота слушать» и открывать для себя музыку Прокофьева. Композитор никогда не шел по пути, что «протоптанней и легче». Его мелодические обороты сложны для восприятия и требуют неоднократного вслушивания, чтобы постичь всю глубину прокофьевской музыки.

Еще во времена «Семена Котко» отвечая своим противникам, Прокофьев предупреждал:

— Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они в первый момент не принимаются за мелодические... И еще: если в опере мало мотивов, но каждый из них упорно повторяется по нескольку раз, то слушатель запоминает их и уносит с собой. Если мотивов много, слушатель при первом знакомстве теряется, не запоминает и склонен принять обилие за бедность.

Музыка Прокофьева, непривычная при первом знакомстве, оказывается неисчерпаемой по богатству мелодических оборотов, по глубине мысли, заложенной в ней.

«Лучше пусть слушатель каждый раз открывает что-нибудь новое, — утверждал композитор, — чем говорит, слушая второй раз: мне все уже знакомо, больше слушать не стоит».

И все же благодарные слушатели нашлись. Дмитрий Шостакович писал Прокофьеву, что он «задышался от восторга», много раз проигрывая отдельные сцены оперы. Великий советский композитор назвал «Войну и мир» великолепной работой и от души поздравил Прокофьева с большой удачей.

«Событие из ряда вон выходящее!» — воскликнул взволнованный Святослав Рихтер.

В московском Доме актера энтузиасты из оперного ансамбля Всесоюзного Театрального Общества показали «Войну и мир» в концертном исполнении. Это было 16 октября 1944 года. Летом победного 1945 года оперу с оркестром и хором, тоже в концертном плане, исполнили солисты Большого театра СССР в Московской консерватории. Дирижировал Самуил Самосуд, влюбленный в партитуру Прокофьева. Он стремился во что бы то ни стало сделать ее достоянием народа. Композитор получил немало поздравлений.

«Будем надеяться, — писал Шостакович, — что скоро увидим это выдающееся произведение Прокофьева на сцене».

За постановку «Войны и мира» взялся ленинградский Малый оперный театр. Готовили ее дирижер Самосуд и режиссер Покровский — ныне главный режиссер Большого театра СССР, автор прокофьевских спектаклей «Игрок» и «Семен Котко». Постановщики с согласия композитора остановились на первой части оперы, чтобы потом выпустить

вторую. Предполагалось, что «Война и мир» будет показываться два вечера подряд.

Премьера первой части состоялась в июне 1946 года (вторая часть оперы тогда так и не была показана). Опера завершалась картиной «На Бородинском поле». Это было впечатляющее зрелище. Рассвет перед знаменитым сражением. Из темноты постепенно вырисовывается на холме фигура Кутузова, окруженная генералами. Утренний ветерок развеивает боевое знамя русской армии. Плотным строем стоят солдаты, готовые к бою за Москву. Звучит хор «Всколыхнулся весь народ». Грозные, торжественные аккорды оркестра сопровождают мелодию.

И грянул бой.

Красные вспышки взрывов освещают мужественные лица солдат, выхватывают силуэты наблюдающих за сражением Багратиона, Барклая и других военачальников. Бой на сцене не был показан. Он как бы возникал в воображении зрителей, рожденный великолепной батальной музыкой Прокофьева...

Композитор остался доволен постановкой оперы в Малом оперном театре. Он особо отметил точную, лишённую нарочитых эффектов режиссуру Бориса Покровского — скупую, но выразительную в решении сцен и образов спектакля. Украшением актерского ансамбля Прокофьев назвал Олеся Чижко в роли Пьера Безухова. Внешне неказистый, с грузной фигурой, угловатый в движениях, застенчивый, его герой покорял человеческим обаянием, душевной добротой и горячим сердцем патриота. «Рекордное попадание» в роль, — сказал о певце Прокофьев.

Постановка «Войны и мира» в Ленинграде развеяла миф о несценичности оперы. Публика тепло приняла шедевр Прокофьева. До конца года опера была показана более сорока раз — цифра, для современной оперы очень внушительная.

Несмотря на успех, композитор понимал, что в опере необходимы доработки, поправки, сокращения. И в течение всей оставшейся ему жизни он совершенствовал свое любимое детище.

«Оперу «Война и мир» Прокофьев ценил больше всех других своих сочинений, — утверждает композитор Кабалевский. — Он вложил в работу над «Войной и миром» огромное количество времени, энергии и любви. Много раз возвращался он к опере, вновь и вновь перерабатывая ее... Почувствовав, что один из важнейших изъянов оперы — недостаток ариозно-мелодических построений и вообще «зажатость» широкой мелодии, Прокофьев сочинил для оперы много новой музыки».

Однако Прокофьеву больше не довелось увидеть ни одной постановки «Войны и мира». Он скончался 5 марта 1953 года.

Опера «Война и мир» имеет три авторские редакции, каждая из которых дополняет и развивает ее. В музыкальных театрах у нас и за границей идут различные варианты. Новая годовичерняя редакция оперы

была показана в ленинградском Малом оперном театре в 1955 году. Через два года в той же редакции, но с меньшими сокращениями, оперу поставил в Москве Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. А с конца 1959 года в постановке Бориса Покровского «Война и мир» надолго утвердилась в репертуаре Государственного Академического Большого театра Союза ССР. В этом спектакле слились воедино две линии оперы — лирическая, полная истинно онегинской задушевности, и героическая, отражающая борьбу нашего народа с захватчиками, его страдания, гнев, мужество и победу.

В Большом театре был создан, можно сказать, классический вариант оперы Прокофьева «Война и мир».

Еще до открытия занавеса возникают величественные и суровые звуки хора: «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию». Звучит как бы голос самого народа, предупреждающий об опасности, грозящей Родине.

Пролог сменяет оркестровая увертюра. И вслед за ней — картина мирных дней в имении Отрадное. Андрей Болконский проездом остановился в доме Ростовых. Теплой весенней ночью, открыв окно, впервые слышит он голос Наташи, с восторгом обращенный к кухне Соне. Ее вера в будущее счастье круто меняет направление мыслей Андрея. Отчаяние сменяется надеждой: «Нужно верить в весну и в радость, чтобы стать счастливым!» Сцена овеяна дымкой поэзии, таинственной и мечтательной, как трепет листьев, освещенных светом луны.

Вторая картина оперы переносит зрителя в Петербург, во дворец екатерининского вельможи. На балу Андрей и Наташа впервые видят друг друга. Они танцуют вальс. Музыка вальса — одна из лучших страниц оперы. В его звуках тонкими акварельными красками передано зарождение нежного чувства в сердцах молодых людей. Вальс пленительно изящен и грациозен, как вальсы Чайковского, как «Вальс-фантазия» Глинки.

В третьей картине Наташа Ростова, уже помолвленная с Андреем, вместе со своим отцом приезжает в дом старого князя Болконского. Девушка верит, что получит благословение на брак. Но старик встречает ее грубо. Она не пара его сыну — ни по знатности рода, ни по состоянию. Насмешливые, резкие слова князя Болконского больно ранят сердце простодушной Наташи. Однако любовь к Андрею придает ей силы. Она готова перенести любую обиду, лишь бы соединиться с любимым. В ее пении сложное переплетение музыкальных тем, выражающих то нежную доверчивость, то горькое разочарование, и вновь — надежду.

Одна за другой следуют еще несколько картин, действие которых происходит в мирное время. Однако в отдельных тревожных репликах о Бонапарте возникает грозная тень близкой войны. В конце седьмой картины подполковник Денисов сообщает о том, что французские войска приближаются к границам России. Тревожно звучат валторны, вызывая предчувствие беды.

Во второй части оперы разворачиваются картины войны.

Бородинское сражение.

— Силен враг, да мы всем народом навалимся.

— Одно слово: Москва.

Народ уверен в победе. Он полон решимости изгнать врага с родной земли.

Выразителем воли народа выступает мудрый полководец Кутузов. Он дальновиден и хитер; в то же время — прост и доступен. Его близость к солдатам подчеркнута общностью мелодий в ариях фельдмаршала и хора народа.

В следующей картине мы видим Бородинский бой как бы глазами Наполеона. В ставке императора на Шевардинском редуте французские маршалы наблюдают за битвой. В оркестре — отзвуки боя — сигналы труб, дробь барабанов, уханье орудий.

Наполеон мрачен.

— Но почему же страшный взмах моей руки не дает победы? — недоумевает он. И в музыке слышен ответ на этот вопрос: из-за сцены доносится хор русских воинов «Вступим, братцы, в смертный бой!».

Композитор предполагал, что в конце картины на Шевардинском редуте Наполеон носком сапога отбросит еще не разорвавшееся пушечное ядро и таким бесстрашным поступком отведет от себя угрозу смерти. Режиссер изменил финал картины. Ядро взорвалось. Взрыв повергает французское знамя на землю. У ног чудом спасшегося Наполеона — убитый часовой. Вместе со звуками хора русских солдат в тумане возникает наше знамя. Оно приближается к редуту. Сцена приобретает символическое звучание. Это режиссерское решение теперь повторяется почти во всех постановках «Войны и мира». Оно стало классическим.

Незабываемое впечатление производит сцена военного совета в Филях. Русские генералы обсуждают вопрос — сдавать Москву врагу, чтобы, заняв лучшие позиции, подготовить контрнаступление, или не сдавать — но потерять армию.

— Заседание в опере! Это же невысказано! Это хорошо в романе или... в учебнике! — возмущался Прокофьев, когда Самосуд и Покровский, готовя первый спектакль, предложили композитору ввести эту сцену в оперу.

Но автора убедили, и он отлично справился со своей задачей. Скупое, но удивительно точно нарисованное музыкальными средствами портреты русских полководцев — осторожного Барклая, рассудительного Раевского, лицемерного Бенигсена, горячего Ермолова. Всего восемь тактов поет Ермолов в этой сцене — и перед нами словно высеченный резцом скульптурный портрет!

Столь же выразителен образ полководца Кутузова, переданный широкой распевной мелодией богатырского склада. В большой арии фельдмаршал, размышляя о последствиях своего приказа сдать Москву, с болью в сердце

поет о родине. Его ария — вдохновенный гимн белокаменной Москве, матери городов русских, оказавшейся в опасности. Но это — победоносное отступление. Народ поймет его необходимость, выдюжит все — и добудет в боях победу!

Волнует зрителей и сцена смерти Андрея, раненного в Бородинском сражении.

Бедная деревенская изба. В дальнем углу на кровати лежит умирающий князь Андрей. Ночь. На табурете свеча, почти догоревшая. Больной в бреду.

«Все силы его души были деятельнее, яснее чем когда-нибудь, но они действовали вне его воли, — писал Толстой, рассказывая о последних минутах своего героя. — Самые разнообразные мысли и представления одновременно владели им. Иногда мысль его вдруг начинала работать, и с такою силой, ясностью и глубиной, с какою никогда она не была в силах действовать в здоровом состоянии. И вдруг ход мыслей этих оборвался, и князь Андрей услышал (не зная, в бреду или в действительности он слышит это), услышал какой-то тихий шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: «И пити-пити-пити» и потом «и ти-ти» и опять «и пити-пити-пити» и опять «и ти-ти». Вместе с этим, под звук этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовал, что над лицом его, над самою серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок и лучинок».

Это «пити-пити» в опере приглушенный хор повторял за сценой. Музыка поистине гениальная! Холодок ужаса пробегал по коже слушателей. Как сказал один критик, зритель словно сквозь фантастическое увеличительное стекло видел пульсацию страдающего человеческого сердца!

В моменты просветления Андрей вспоминает о самом дорогом, что у него было в жизни, — о Наташе. И вдруг, как видение, на пороге появляется ее легкая, воздушная фигурка.

— Если б я остался жив, — еле слышно произносит Андрей, — я благодарил бы бога за свою рану, которая свела меня опять с вами...

В оркестре возникает знакомая по прежним сценам тема любви, слышатся отзвуки знаменитого вальса из второй картины.

Но снова врывается неумолимое «пити-пити» — продолжается бред, и Наташа чувствует, как медленнее, с перебойями, бьется сердце больного. Вместе со звуками «пити-пити» уходит жизнь. Все исчезает в наступившем мраке.

В оркестре — бешеный вой метели. Он врывается в тишину смерти свистом, скрежетом, визгом. Именно такого звучания добивался композитор, создавая симфонический антракт перед картиной «На старой Смоленской дороге».

В крошечной тьме, сквозь метельные вихри еле плетутся призраки людей в лохмотьях. Обмороженные ноги замотаны тряпками, поблекшие

мундиры перетянуты женскими платками. Так некогда «великая армия» Наполеона откатывалась от Москвы.

— Неприятель разбит! — торжественно произносит Кутузов, преследующий с русской армией поверженного врага. — Победа! Спасена Россия!

Хор, поддержанный всем оркестром, поет славу. Всеобщим ликованием народа заканчивается опера «Война и мир».

Постановка оперы Прокофьева в Большом театре, по утверждению рецензентов, имела редкий успех. Оперой заинтересовались во многих странах.

В ноябре 1964 года «Войну и мир» в числе пяти лучших спектаклей труппа Большого театра показала на сцене миланского театра «Ла Скала». Итальянские газеты писали, что успех спектакля в столице оперы превзошел все ожидания. Дирижер Геннадий Рождественский, режиссер Борис Покровский и художник Вадим Рындин, отмечали миланские критики, не искали вычурных решений, а стремились быть как можно ближе к исторической реальности. Особенно поразили их античные колонны, являющиеся основой оформления оперы. Строгие и величественные, они создавали торжественную рамку спектаклю, изобразительно соединяя различные картины. Колонны были подвижными. В каждой сцене они оказывались и частью декорации. В прологе колонны закрывали почти все зеркало сцены и смотрелись как монументальный портал, в картине «Отрадное» они были деталью помещичьего дома, а на петербургском балу во время вальса Андрея с Наташей сдвигались и как бы отгораживали молодых людей, забывших обо всем на свете, от чуждого им мира.

Опера «Война и мир» Прокофьева давно уже признана музыкальной классикой, гордостью советской культуры. Она обошла сцены Праги, Брно, Загреба, Лейпцига, Софии, Лондона, Парижа, Осло, Нью-Йорка, Бостона, Сиднея. В конце 1977 года в новой музыкальной редакции дирижера Юрия Темирканова опера была возобновлена в Ленинграде, на сцене Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Поставил спектакль вновь Борис Александрович Покровский. Центральное телевидение транслировало его на весь Союз. Летом 1978 года этот спектакль при огромном стечении зрителей был показан на Афинском фестивале, возле колонн Парфенона. Греческие газеты писали о работе ленинградских артистов восторженно. «За единственный вечер, — отмечала газета «Кафимераны», — мы убедительнейшим образом познакомились со всей гаммой приемов зажигательного советского искусства, с тонким, серьезным и правдивым музыкальным изложением, а также с завидно богатой, энергичной и насыщенной духовной жизнью русского народа».

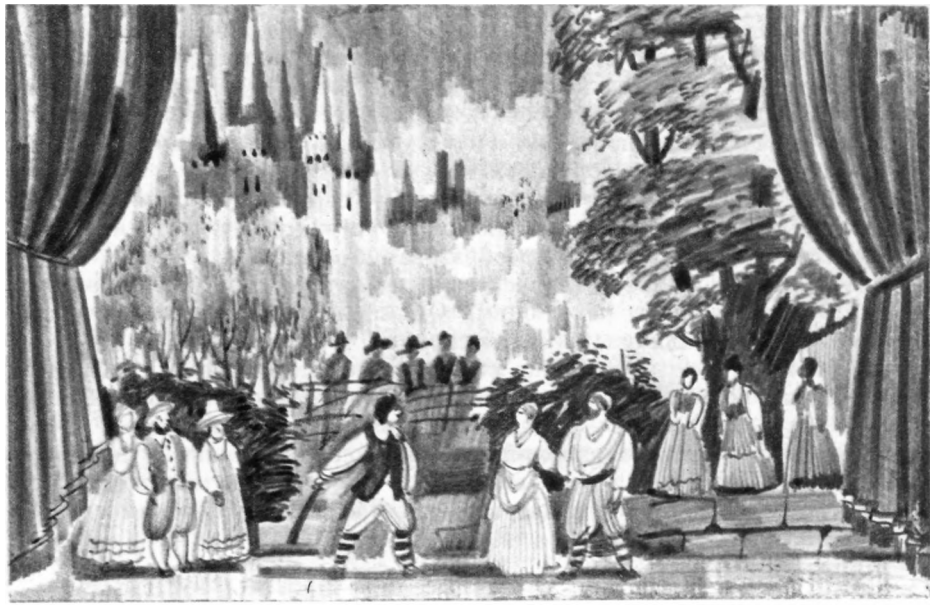
Музыкальная эпопея «Война и мир» достойно завершила путь Прокофьева в музыкальном театре. Путь этот, как у всякого яркого и самообытного таланта, прокладывающего новые трассы в искусстве, был нелегким, но победным.

Сергей Прокофьев был своеобразным и неповторимым художником. Но он творил, опираясь на плечи своих великих предшественников в русской музыке. Богатырский размах его звучаний в исторических операх шел от Бородина; лирическая теплота и задушевность — от Чайковского; умение тонкими штрихами рисовать характеры своих героев, передавать в музыке разговорные интонации — от Мусоргского; любовь к фантастике, к сказке — от Римского-Корсакова.

Оперное творчество Сергея Прокофьева — вершина в советской музыке наших дней. Прислушиваясь к веяниям эпохи, композитор от интуитивного принятия революционных преобразований в начале творческого пути пришел в расцвете своего творчества к сознательному утверждению завоеваний пролетарской революции. Он стал убежденным трубадуром строительства социализма в нашей стране.

«Восторженный певец жизни, солнца и молодости, он дал людям растревоженного, сурового и жестокого XX века ту радость и свет, которых им так часто недостает,— писал композитор Дмитрий Кабалевский.— Мужественный, оптимистический и благородный характер прокофьевской музыки олицетворяет во всем мире идеалы советского искусства, устремленного вперед, в будущее, к светлым коммунистическим идеалам».





Глава 10 МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ

Природа богато одарила его разнообразными дарованиями. Но нужен еще большой труд и, главное, большая, щедро открытая людям душа, чтобы стать тем благородным рыцарем музыки, каким является Дмитрий Борисович Кабалевский.

Д. Ойстрах.

— Это была первая репетиция с оркестром. Поначалу все шло гладко. Но когда наступила сложная по музыке и режиссерскому решению сцена драки, — все сразу же разъехалось по пшам. Участники сцены — солисты и хор — боялись в эту трудную минуту своей актерской жизни потерять

из глаз дирижерскую палочку, но боялись также упустить задачу, поставленную перед ними режиссером. И конечно, теряли и то и другое. Музыка грозила опасностью превратиться в нестройный хаос, сцене — в столь же нестройную вампуку.

Дмитрий Борисович Кабалевский не раз вспоминал этот эпизод из своей театральной юности. В 1937 году он принес в ленинградский Малый оперный театр первую свою оперу «Мастер из Кламси» по повести Ромена Роллана «Кола Брюньон». В ленинградском театре с юношеской увлеченностью воспринимали все новое в музыке и потому сразу же заинтересовались этой талантливой партитурой. Дирижировать оперой взялся художественный руководитель театра Борис Хайкин. Постановку поручили Илье Шлепянову, режиссеру, известному в драматическом театре, но в опере это был его первый опыт.

— Хайкин знал, что исполнители выучили музыку оперы «назубок», — продолжает свой рассказ композитор, — и ждал, возможно, что Шлепянов упростит весьма сложно задуманный им и, казалось, неисполнимый сценический рисунок. Артисты стояли на сцене беспорядочной толпой и тоже чего-то ждали. Шлепянов сидел верхом на стуле, низко опустив голову. Что-то, действительно, надо было придумать... И вдруг, со свойственной ему живостью, Илья Юльевич вскочил со стула и по-мальчишески задорно скомандовал: «Повернитесь все спиной к дирижеру и пропойте всю сцену сначала!» В воздухе запахло скандалом. Стараясь остаться незамеченным в темноте зрительного зала, я понял, что сейчас решается судьба Шлепянова с его оперной режиссурой, а заодно и моя — с моей оперой... Хайкин поднял палочку, оркестр заиграл, а все артисты на сцене запели, стоя спиной к оркестру. Это был беспрецедентный случай в жизни оперного театра. Мне показалось, что все они — и солисты и артисты хора — впервые *услышали в себе* ту самую музыку, которую до того только *видели на кончике дирижерской палочки*. А услышав музыку так, ощутив ее всем своим художественным существом, они сразу же поверили в себя, убедились, что действительно «назубок» знают эту нелегкую музыку...

И сцена получилась. Мало того: вся дальнейшая работа над оперой пошла по-иному. В результате спектакль, поставленный Шлепяновым, даже отдаленно не походил на вампуку, то есть на те штампованные оперные представления, что еще до революции были высмеяны театром «Кривое зеркало» в пародии «Вампука, невеста африканская». С тех пор любую фальшь в оперном спектакле стали именовать «вампукой».

Режиссер Шлепянов, по свидетельству самого Кабалевского, внес в спектакль ощущение подлинной жизни, и певцы обрели подкупающую естественность на сцене.

К тому времени Дмитрий Борисович Кабалевский был уже признанным композитором, хотя ему исполнилось 33 года. Он написал три симфонии, два фортепианных концерта, десятки популярных детских песен,

инструментальные сочинения. Его музыка звучала в кинофильмах «Петербургская ночь», «Шорс», «Аэроград», «Антон Иванович сердится». Постановщик картины «Петербургская ночь» Григорий Рошаль писал, что благодаря музыке Кабалевского фильм стал поэмой о песне, нашедшей свой народ, и о народе, нашедшем свою песню.

Народ нашел свою песню в творчестве Кабалевского. За жизнерадостность, юношескую свежесть его музыки, за удивительную способность все вокруг себя делать светлым и радостным Кабалевского называли — человек-праздник.

И конечно, эта встреча была неизбежна — встреча двух жизнелюбцев: советского композитора и мастера из Кламси. Уж очень схожи они — художники, рожденные с солнцем в крови, щедрые на шутку, выдумку, никогда не унывающие — убежденные оптимисты.

— Чем больше смеха, тем больше мудрости,— говаривал частенько Кола.

— Возраст — это не старость. Старость — это скорее черта характера, — вторил ему Кабалевский.

«Знаете, чем примечателен его талант? — имея в виду композитора Кабалевского, спросил однажды Самуил Яковлевич Маршак. И ответил: — Накрепко, морскими канатами связал он музыку со всем искусством, со всей культурой! — И добавил: — И молод он, поразительно молод!»

На мысль создать оперу по повести Ромена Роллана навел музыканта Алексей Максимович Горький. Великий писатель был увлечен ею и считал «самой изумительной книгой» послевоенной Европы.

Кабалевского увлекла идея написать оперу в народном духе, сохранив тот «вкус и любовь к жизни», какими пропитана каждая страница книги.

— Я люблю все хорошее,— говорил Кола,— хороший стол, хорошее вино, славные мясистые радости и те, нежнокожие, сладостные и бархатистые, которые вкушаешь в мечтах, божественное безделье, когда чего только не делаешь! Здесь ты властитель мира, юный, прекрасный, победоносный, ты преобразуешь землю, ты слышишь, как растет трава, ты беседуешь с деревьями, зверями и богами.

«Книга поет!» — восклицал Горький. И эту песенность, прекрасно переданную в русском переводе, бережно перенес Кабалевский в свою оперу. Либретто он написал вместе с Владимиром Брагиным.

— Множество трудностей пришлось нам преодолеть, прежде чем было сделано либретто,— вспоминает композитор.— Перевести «Брюньона» с языка книги, изложенной в форме хроники-воспоминаний, на язык музыкально-драматического произведения, в котором нельзя вспоминать или говорить о событиях, а надо эти события показывать,— оказалось задачей громадной сложности... Мы внесли ряд изменений, в отдельных случаях отходили от первоисточника, но всякое изменение имеет свое обоснование в роллановской книге, пусть иногда хотя бы в одной-двух фразах.

Авторы оперы значительно омолодили своего Кола. В повести Роллана это уже немало поживший человек со смешливой физиономией и длинным бургундским носом. И повествование ведется от его лица. Он вспоминает о своем прошлом: «Как приятно потрогать, пощупать и помять все то, что продумал, заметил, собрал, посмаковать губами, испытать на вкус, не торопясь, так, чтобы таяло на языке, медленно, в оброску рассказывать самому себе все то, что не успел спокойно вкусить, пока ловил на лету!»

Но на сцене все должно быть переведено в настоящее время, и потому в опере Кола стал лет на двадцать пять моложе, чем в повести.

«Из всего богатства тем, заложенных в книге Ромена Роллана «Кола Брюньон», — писал Кабалевский в 1937 году, — я остановился на драматическом конфликте между художником (резчиком по дереву) и меценатом-герцогом. Этот конфликт особенно остро звучит в наши дни, когда фашизм уничтожает культуру, когда в Германии величайшие произведения мирового искусства сжигаются на площадях».

Этот конфликт художника и господина в опере завершается народным восстанием. Подобного финала у Роллана нет в повести, но он очень показателен для советского театра тех лет. Сцены народного бунта, восстания против угнетателей в то время завершали множество спектаклей — и на драматической и на музыкальной сцене.

При знакомстве с либретто даже в те годы возникало недоумение, почему такой поистине народный герой, как Кола Брюньон, не был вождем восстания. До последнего момента он оставался преданным своему господину. И только увидев, как герцог сжигает его лучшую статую, Кола, возмущенный варварским поступком, открывает ворота замка повстанцам. Неясно было, почему лирическая тема оперы — любовь Кола к Ласочке — обрывалась сразу же после первого акта и далее к ней композитор не возвращался.

Отступлений от повести Роллана было немало. И не всегда выдерживалась до конца логика в развитии действия. Да и сами действующие лица, кроме разве Брюньона, скорее были лицами бездействующими, так как характеры их были едва намечены в опере.

Однако музыка искупала все недостатки. Мелодичная, напевная, она восхищала всех, кто ее слушал.

В архиве Кабалевского долго хранились голубоватые листки твердой почтовой бумаги с французским текстом — четкий, прямой изящный почерк с угловатыми росчерками. Это письма Ромена Роллана. Теперь они находятся в фонде Кабалевского в Центральном Государственном архиве литературы и искусства СССР.

Композитор три года переписывался с великим французским писателем. Советовался, делился мыслями; посылал ему свои сочинения и готовые страницы партитуры оперы.

Первый ответ из Франции пришел в марте 1935 года.

«Я рад, что Вы работаете над музыкальным воплощением моего Кола Брюньона,— писал Роллан.— По моему мнению, Вам не следует уделять много внимания чертам *историческим*, наиболее важны черты *народные*, которые, бесспорно, должны иметь французскую окраску, но быть присутствующими всем векам... В Кламси Кола популярная личность. Его, выдуманного, считают реальностью. Я не удивлюсь, если в один прекрасный день кламсийцы прибудут мемориальную доску на дом, в котором он обитал. А потому пусть в Вашей музыке он будет живым человеком, а не «призраком» из прошедших веков... Вы должны оставаться совершенно свободными в Вашем творчестве. Я хочу лишь подчеркнуть основное свойство Кола: *веселость — вопреки всему и несмотря ни на что...* Он оптимист по натуре, его ничто не может сломить или повергнуть в уныние... И быть может, именно мужественный смех больше всего нужен нашему веку».

А летом 1935 года Ромен Роллан посетил нашу страну. Кабалевский встретился с ним на даче у Горького, куда приехали навестить писателя советские композиторы и музыкальные критики. Два высоких, худощавых, чуть сутулящихся человека протянули друг другу руки — руки музыкантов с длинными умными пальцами. Только один из них приближался к своему семидесятилетнему, а другой — был вдвое моложе.

Музыканты устроили концерт в честь Романа Роллана. Замечательный пианист Генрих Нейгауз сыграл шесть прелюдий Шостаковича, композитор Борис Шехтер исполнил сцены из оперы «1905 год» и отрывки из туркменской сюиты, а Кабалевский — вторую часть своей новой симфонии.

— Ваше исполнение доставило мне много удовольствия,— сказал Ромен Роллан Кабалевскому.— Как я вам уже писал, стиль ваших музыкальных произведений светел, красочен, проникнут духом народной песни и продолжает русские музыкальные традиции.

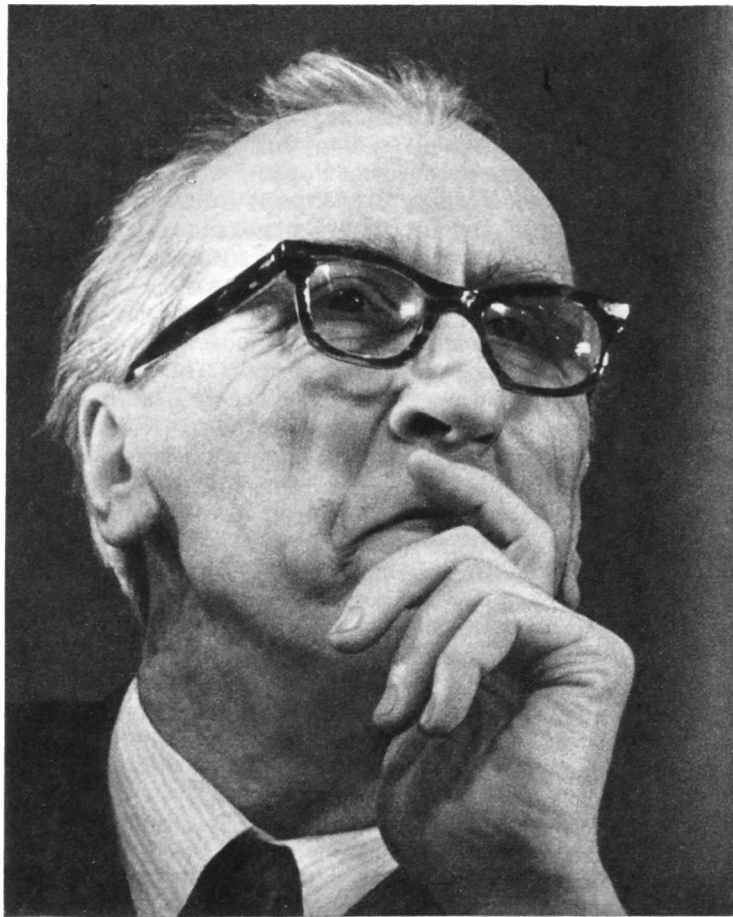
Великий французский писатель поблагодарил молодого советского композитора за внимание к своему любимому рыжему буяну Кола Брюньону и пожелал «лететь на своих крыльях» к победе.

— Ваша музыка сама по себе хороша и мне нравится,— заверил Ромен Роллан.

После этой встречи Кабалевский продолжал работать над оперой с еще большим усердием.

— Я около двух лет (если не больше) занимался французской народной музыкой,— вспоминает композитор.— Изучал все сборники, которые мог достать, в том числе и какие-то уникальные, которые «нигде достать нельзя», и, конечно, пропитался этой чудесной музыкой довольно основательно.

Но в своей опере Кабалевский использовал только один подлинный народный французский мотив — незамысловатую «Романеску». Ее Кола играет на флажолете (старинной флейте). Остальная музыка была совер-



Дмитрий Борисович Кабалевский
(род. 1904)

шенно оригинальной, сочиненной самим композитором, хотя она воспринималась слушателями как истинно народная. К музыканту можно отнести слова, сказанные Роменом Ролланом о художнике Кибрике, когда писатель познакомился с его иллюстрациями к «Кола Брюньону»:

«Я благодарю его от имени моей Бургундии. Подобно великому садоводу Мичурину, он взял оттуда виноградный куст шабли и пересадил его на склоны СССР».

Законченную рукопись оперы Кабалевский отправил на суд писателя.

«Клавир «Мастера из Кламси» я получил и проиграл его несколько раз с большим удовольствием, — ответил Роллан. — Полагаю, что Вы можете рассчитывать на большой успех у публики: Ваше произведение полно света, жизни и движения. Очень удачно использованы в нем народные песни... Вы сумели чудесно слить их с Вашей музыкальной индивидуальностью. В целом Ваше сочинение одно из лучших среди той новой русской музыки, написанной для сцены, которая мне известна».

Ленинградский Малый оперный театр, недаром названный лабораторией советской оперы, сделал все возможное, чтобы «Мастер из Кламси» получил достойное воплощение на сцене. Режиссер Шлепянов старался в оперном театре применить систему Станиславского. В те годы идеи великого реформатора сцены едва-едва начали проникать в музыкальный театр.

«Метод работы режиссера, — вспоминал певец Александр Модестов, создатель образа Кола Брюньона, — был необычен. Мы не начинали сразу работать над образом. Репетициям предшествовала большая подготовительная работа. Начинали с легких этюдов. Тема этюдов — жизнерадостность Брюньона, Брюньон — человек искусства. Все окружающее для Кола — это искусство, во всем он видит красоту. Вначале этюды были несложными, потом становились сложнее, как бы незаметно нарастали... И незаметно, почти без нажима, в этих этюдах отрабатывалось все большее количество черт, характерных для Кола. Когда образ вырисовывался на этюдах, мы пробовали отдельные сцены по сценарию и музыке оперы и постепенно, увлекаясь переходом от этюда к роли, уже играли по-настоящему».

Кола Брюньон, созданный Модестовым, стал самой большой удачей спектакля. Критики отмечали, что ему удалось сохранить на сцене все обаяние подлинно роллановского героя: «Веселый бургундский мастер, чудесный собеседник, неистощимый балагур, задира и забияка и в то же время серьезный, глубоко страдающий человек».

Остальные исполнители запоминались меньше, потому что, по утверждению рецензентов, у них в руках были лишь черновики образов, эскизы ролей, а не роли.

Впечатляли массовые сцены. Хор не бродил по подмосткам безликой толпой, а был живым, достоверным. Каждый участник «массовок» имел свой характер, выявляя его в жестах, походке, костюмах, гриме. Десятки,

казалось бы, незначительных подробностей создавали ощущение подлинной жизни.

— Но как и следовало ожидать, — вспоминал Кабалевский, — не все достигнутое Шлепяновым в этом спектакле было понято и оценено. Слишком много было в нем нового, неожиданного для оперной сцены. Ласочка, допев свое ариозо, засыпала, «сраженная солнцем», под тенистым деревом. Исполнительница не без труда достигла того, чего требовал Шлепянов: конец ариозо она пела уже лежа на траве. В другой картине полулежа пришлось петь Брюньону — это был эпизод его бреда во время чумы. Обе сцены были сделаны отлично — живо и убедительно. А критик острил: «Шлепянов стремится уложить всех актеров на обе лопатки...» Шлепянов помог хору добиться небывалой до того свободы и непринужденности сценической жизни. А критика упрекала: «Крестьяне и особенно крестьянки слишком много и долго находятся в движении, слишком интенсивно веселятся...» Живые (не «оперные»!) эмоции кто-то принимал за мелодраму.

Досталось от рецензентов и художнику Юрию Пименову. По мнению критики, он слишком затемнил спектакль — две трети действия происходило во мраке. Вместо красочного Возрождения зритель попадал в темное средневековье. Известный музыковед Соллертинский назвал оформление неудачной работой талантливого художника.

Единодушна критика была лишь в положительной оценке музыки «Кола Брюньона» с ее «вкусными гармониями» и блестящей оркестровкой.

Спектакль после премьеры 22 февраля 1938 года шел при полном зале около пятидесяти раз, пока из-за начавшейся войны не прекратил своего существования. В мае 1940 года он был показан в Москве на декаде ленинградского искусства.

«Темпераментный спектакль и совершенно обаятельная музыка! — восхищался Дмитрий Шостакович. — Меня захватила ее свежесть, искристая жизнерадостность, юношеская заразительность, — свойства тем более ценные, что добыты они весьма простыми средствами».

«Мастер из Кламси» вызвал всеобщее одобрение. Однако нашелся человек, оценивший оперу очень критически. Он не обольщался аплодисментами зрителей и похвалой коллег. Этого беспощадного критика звали Дмитрий Борисович Кабалевский. Клавиры оперы, отпечатанные тогда на гектографе в ста экземплярах, он не отдавал ни в какой другой театр. Хайкин дирижировал спектаклем по рукописной партитуре. А когда разразилась Великая Отечественная война, Кабалевский забрал из театра все партии оперы, решив основательно переработать свое сочинение. Присутствуя на репетициях и спектаклях, он увидел то, чего не замечал раньше. Композитор понял, насколько был прав Ромен Роллан, когда, деликатно намекая на недостатки либретто, писал ему, что герой в опере «сменил, если так можно выразиться, тональность». Слишком

увлеклись авторы оперы сценами мрачными — чумой, пожарами, мятежами. И Кола где-то растерял свою веселость — «веселость — вопреки всему и несмотря ни на что».

— Оперу надо повернуть к Роллану, — решил композитор, — и вести по линии нарастания света и веселья.

Война изменила все планы. Художник-патриот, Кабалевский стремился помочь своему народу в борьбе с врагом. Он писал военные песни, создал кантату «Родина великая» и хоровую сюиту «Народные мстители». Композитор бывал на фронтах, сочинял песни для гвардейских частей, отличившихся в боях.

— Я склонен утверждать, что если перед нами настоящий художник — художник чуткий, чувствующий и мыслящий, если он ощущает себя сыном своего народа, — говорил Кабалевский, — то такой художник, конечно, не пройдет мимо жизни, и искусство его само станет частью этой жизни.

Композитор всегда находился в гуще событий и на основе жизни создавал произведения, в которых выражал мысли и чувства народа.

Зимой 1942 года Кабалевский задумал оперу о героях Отечественной войны.

— В только что отбитом у немцев селе, — вспоминал композитор, — в хате, где у измученной горем матери и не произнесшей при нас ни одного слова ее дочери-подростка не надо было спрашивать, что перенесли они за два месяца жизни под фашистским владычеством, у меня родился замысел оперы «В огне», перешедший потом в «Семью Тараса».

Герой оперы «В огне», советский артиллерист, проник в расположение танков противника и вызвал огонь на себя. Он погиб, но его подвиг помог Москве выстоять и победить. Своей душевной чистотой и стойкостью перед врагами он напоминал Кола Брюньона — первого из «непокорных» в творчестве Кабалевского.

В самые тяжелые годы войны композитор не переставал думать о мастере из Кламси. Увертюру и симфонические антракты из «Кола Брюньона» он объединил в сюиту. Ее исполняли оркестры многих стран. Она входила в репертуар великого дирижера и активного антифашиста Артуро Тосканини.

— Увертюра вашего Кабалевского прекрасна! — восторгался маэстро, обращаясь после одного из концертов к советскому послу в США. — Вы послушайте только!

И Тосканини своим хриплым, глухим голосом начал напевать увертюру, дирижируя обеими руками. Сидевшие вокруг стола музыканты стали подпевать ему. И увертюра зазвучала в необычном «вокальном» исполнении под управлением Тосканини.

Лучшие номера оперы звучали в концертах. Баритоны пели застольную Кола про таверну «Лисий хвост», меццо-сопрано — арию Ласочки и

балладу о трусливом рыцаре, а хоры — излучающую свет песню девушек — сборщиц винограда.

Но сама опера как бы дремала на столе композитора. Пухлая папка с нотными листами, озаглавленная «Кола Брюньон», время от времени пополнялась набросками, музыкальными мыслями, замечаниями, соображениями. Однако раскрыл он ее по-настоящему спустя более двух десятилетий, когда замысел окончательно вызрел и возник новый творческий порыв. К завершению этого своего «главного сочинения» Кабалевский пришел опытным мастером, создавшим ряд произведений, отмеченных Государственными премиями.

Помогла поездка во Францию, по брюньоновским местам, в 1953 году.

— Эта поездка представляла для меня отнюдь не просто туристский интерес, — говорил музыкант. — Я почувствовал себя композитором, направляющимся в творческую командировку.

Все вокруг напоминало Кабалевскому «родные места», созданные только воображением художника.

— Я в некотором роде бургундец. Я прожил четыре года в Бургундии, не сделав и шага по ее земле. Притом Кола Брюньон был моим спутником и другом. И знак же он, скажу я вам!

Композитор рассматривал виноградники, столь близкие его сердцу музыканта, побывал в Кламси, родном городе Роллана и Брюньона, заглянул в погребок, носящий имя Брюньона, где его угощали любимой наливкой почетного кламсийца. В маленьких городах Бургундии Кабалевский фотографировал старинные замки, соборы, башни, бойницы, ветхие дома с красными черепичными крышами, городские стены из замшелого камня. Фотографии потом очень и оченьгодились художнику при постановке новой редакции оперы.

— Заезжал я в Брэв, где около церкви, с паперти которой кюре Шамай (одно из действующих лиц оперы) произносил свои безбожные проповеди, белоснежные лилии склоняются над простой мраморной доской — могилой великого французского писателя.

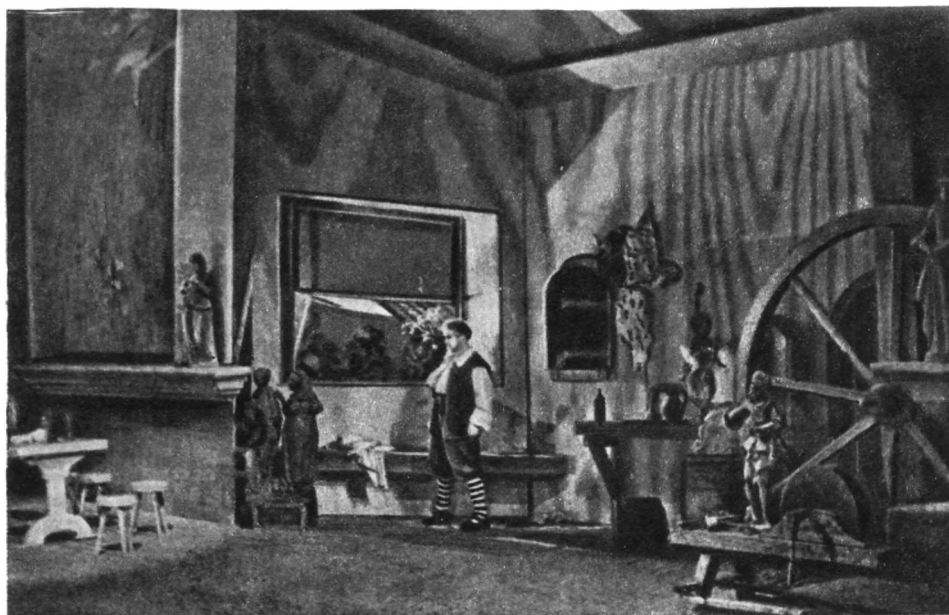
В городке Везлэ Кабалевский побывал у Марии Павловны Роллан, вдовы автора «Кола Брюньона», русской женщины, ставшей самым близким другом писателя. С волнением музыкант переступил порог кабинета Роллана. Из окна открывался вид на долину. Одна стена была занята книгами и партитурами. В двух шагах от них стояло пианино. На нем Роллан когда-то проигрывал его оперу.

Кабалевский как бы ощутил живое дыхание Бургундии. Прежде он представлял ее только в воображении. Страницы его партитуры обрели плоть и кровь.

«Неистребимый оптимизм Брюньона, вся его философия, пронизанная любовью к жизни, к своему народу, к искусству, весь его жизнерадостный облик сегодня мне еще ближе, чем тридцать лет назад, когда я начал



Эскиз занавеса к опере Кабалевского «Кола Брюньон» в Ленинградском Малом оперном театре в Ленинграде. Художник Ю. Пименов. 1938 г.



Сцена из третьей картины оперы «Кола Брюньон». Художник Ю. Пименов. Первая постановка оперы в Ленинграде. Режиссер И. Шлепянов.



*Кола Брюньон — Александр Модестов.
Ленинградский Малый оперный театр.
1938 г.*



*Георг Отс в партии Кола Брюньона в опере
Кабалевского «Кола Брюньон».
Таллинский театр «Эстония». 1972 г.*



*Сцена из оперы Кабалевского «Кола Брюньон» в постановке Московского театра
имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 1971 г.*

сочинять свою первую оперу», — утверждал Кабалевский в 1966 году в статье, посвященной 100-летию со дня рождения Ромена Роллана.

22 февраля 1968 года композитор поставил последнюю точку в партитуре «Кола Брюньона».

Многое было изменено в окончательной редакции. Появились другие сцены и люди (в том числе маленькая внучка Глоди). Написан иной финал. Опера кончалась теперь посрамлением герцога и здравицей в честь Кламси, свободного и независимого города. В иную «тональность» был переведен образ Кола. «Тебя всегда спасал твой смех. Ты всегда укрывался им, как плащом в непогоду», — говорит Жакелина, жена Кола (тоже новый персонаж!). В оперу введены свежие штрихи, оттенки, на первый взгляд незаметные, но сыгравшие роль того «чуть-чуть», что превращает картину подлинного мастера в шедевр.

Кабалевский скромно назвал оперу «второй редакцией», но в сущности это не редакция, а совершенно новая опера. Композитор привнес в партитуру много находок и придал ей единое звучание.

Отзвучала кипучая увертюра к опере, и на просцениуме в луче света мы видим кряжистого, крепкого старика, сидящего за нетесаным столом, — «старый воробей бургундских кровей». Иронически посмеиваясь в бороду, он пододвигает тетрадь и большим гусиным пером записывает в нее все, чему был свидетелем в своей долгой жизни.

— Я должен излиться, — поет Кола. — Правда, язык у меня длинноват, иные услышат, запахнет костром. Ну что ж, — всего бояться, задохнешься от скуки.

Открывается занавес, и мы переносимся лет на тридцать назад, чтобы встретиться с молодым Брюньоном.

Чудесный солнечный день. На горизонте — Кламси, город плавных холмов, увитых виноградниками. Девушки, собирая сочные гроздья, поют свою лучезарную песню:

Через лес густой
вешнюю порой,
майским вечерком
ехал я верхом
из Дуэ в Аррас,
Доренло, в Аррас.

Красавица Селина (Ласочка) беззаботно подпевает девушкам. А там, где Селина, обязательно поблизости Кола. Они любят друг друга, но скрывают это даже от самих себя. Встречаясь, они обмениваются колкостями.

— Замолчи, урод! — кричит острая на язычок Ласочка. — Твой рот — широкая печка, прямо пеки пироги!..

— Ты красно-бурая ласка, ты Ласочка, а не Селина, — не остается в долгу Кола. — Женщину и арбуз узнают на вкус!

— Рыжий теленок!

И так постоянно. Но стоило Кола уйти, как она начинает звать его. Свои чувства Селина выражает в изящной ариетте, полной нежности и любви.

Ночь и день, день и ночь
Жду тебя, мой милый...

Изнуренная жарой, она засыпает. Кола, вернувшись, любуется девушкой. Но тут появляется толстый Жифляр, лакей герцога. Он тоже влюблен в Селину. «Пой, пой, а дичь будет моя!» — издевается он над Кола. Завязывается драка. Соперники схватились не на жизнь, а на смерть. Потасовка становится всеобщей.

Неожиданно раздается колокольный звон. Прибыл герцог из Парижа. Его охраняют оборванные солдаты. «Свежей водицей из фонтана эти птицы здесь не обойдутся», — горестно вздыхают жители Кламси.

Солдатские выкрики, похожие на поступь марша, сплетаются в общем хоре с плавными танцевальными по ритму репликами кламсийцев: «Спаси нас, боже, от наших спасителей, а себя мы и сами спасем!»

Старшины города подносят герцогу и его гостям подарки. Музыканты исполняют серенаду. Кола наигрывает на фляголете старинную «Романеску». Ее незамысловатая мелодия чарует всех. На вопрос парижской модницы: «Что ты умеешь?» — Брюньон поет стремительное рондо: «Вскапывать, вспахивать недра земли». Оказывается, он мастер на все руки, этот забавный Кола. И отличный резчик по дереву! Узнав, что и фонтан на площади, изображающий девушку с двумя утками, тоже его работа, гости герцога уводят Кола в замок, чтобы полюбоваться его скульптурами.

Кламсийцы, щедрые на острые словечки, обсуждают заморских птичек, свалившихся на их голову. Селина поет балладу о робком рыцаре, высмеивая своего возлюбленного. Мелодия, полная лукавства, напоминает народные французские песни.

Из замка выбегает Жифляр и сообщает, что Брюньона отправляют в Париж «изучать художество», где тьма всяких красоток на бульварах. Пылая ревностью, Селина просит юре Шамая сейчас же обвенчать ее с лакеем герцога, назло Брюньону. И свадьба состоялась.

Прошли годы. Мастер по-прежнему верен своему искусству и своей любви к Ласочке. В мастерской он заканчивает лучшее свое творение — статую Данаи, в которой воплотил черты Селины. Кола поет монолог, размышляя о своем творчестве:

Я царю над своим верстаком.
Над дубом узлистым, над кленом лоснистым.
Как хорошо стоять с инструментом в руке —
Пилить, строгать чудесное дерево!

В раздумчивые, плавные мелодии Кола врываются крикливые возгласы его жены Жакелины. похожие на вквхтание несущки. «Завел жену — забудь тишину!»

Под громкие звуки оркестра входит герцог. Он поражен Данаей и приказывает доставить скульптуру в свой замок, лицемерно заверяя Кола, что там она будет в полной сохранности. Расстроенный Брюньон поет арию «Черная зала, зубчатые стены».

Солдаты герцога занесли в город страшную болезнь — чуму. Не миновала она и старого мастера. Вдали от людей, возле жалкой лачуги, он борется со смертью. На горизонте полыхает зарево пожаров. Монолог Кола «Ночь тянется» полон драматизма. Брюньон доходит до иступления, проклиная незваную гостью. Смерть принимает разные обличья в воспаленном мозгу Кола — то предстает Дианой-охотницей, то превращается в цыганку. И Брюньон, преодолевая боль, пускается с нею в дикий пляс.

Железный организм Брюньона побеждает болезнь. К обессиленному мастеру пробирается Робине, его ученик. Он в крови, одежда разорвана, волосы опалены. Робине сообщает ужасную весть. Солдаты сожгли дом Брюньона — со всеми его деревянными скульптурами. Остался один флажок — старый друг Кола. Брюньон наигрывает «Романеску». Еще не все потеряно. Лучшие его работы — в замке герцога. Там они в безопасности.

Кюре Шамай, пришедший навестить больного друга, сообщает о болезни Жакелины и внучки Глоди.

Брюньон спешит в город. Опираясь на палку, он с трудом шагает по дороге. Каждое его движение повторяют тяжелые аккорды оркестра. Возникает бесхитростная мелодия «Романески».

При смерти застаёт Кола свою жену. Печально звучит ее голос, повторяющий слова любви к мужу. Скорбно вздыхает оркестр, сопровождая приглушенный речитатив двух стариков: «Я тебя любила, а ты меня не любил... Ты был добрый, а я была злая. Я ненавидела тебя за то, что ты меня не любишь, а тебе было все равно...» Эта сцена появилась только в окончательной редакции оперы. Когда ее репетировали в театре, актеры не могли сдерживать слез.

Жакелину спасти не удастся. Но Глоди выживает! Бережно, как самую большую драгоценность, выносит ее на руках Кола: «Славная зверушка, забавная игрушка!.. Ты мой лучший цветок, ради тебя я живу. Когда черви обгложут мои кости, я воскресну в тебе! Ты будешь красивее, лучше и счастливее меня, потому что станешь мне на плечи и будешь видеть дальше меня».

Монолог «Славная зверушка», обращенный к маленькой Глоди, становится гимном жизни! Кола снова полон энергии, готов к борьбе!

Еще одно испытание ожидает Брюньона. В предместье Кламси, возле дома с зелеными ставнями, постаревший Кола встречает седую женщину. У него подкашиваются ноги. Это Селина — его Ласочка! И вновь вдали

звучит хор сборщиц винограда — как в далекой юности!.. Печальна эта встреча. «Я любила тебя», — поет свое ариозо Ласочка. В словах пожилой женщины — искренняя любовь, пронесенная сквозь годы испытаний. Но прошлое ушло безвозвратно. «Ласочка! Ласочка! — пытается утешить ее Брюньон. — А может, так и лучше?» — «Не лги, Брюньон», — отвечает она.

Слышится бой часов на башне замка. Кола спешит в город потребовать от имени народа вывести солдат и возместить убытки жителям Кламси. Сурово звучит марш. В репликах мужского хора затаенный гнев, возмущение.

Герцог возле бойницы всматривается вдаль, где полыхают пожары: «Сгорит гнездо, погибнут осы», — злорадует он. В оркестре слышится завывание ветра. Появляется Жифляр.

— Скажи, как умирал Брюньон? — спрашивает его герцог.

— Мне горько, ваша светлость, — отвечает слуга. — Он не умер... Брюньон — бунтарь! Поносит вашу светлость, подбивает горожан на мятеж!

Взбешенный правитель приказывает сжечь в камине статуи Брюньона. В огонь летит и Даная. Торжествующе звучит тема герцога в оркестре. Вихревые звучания похожи на языки пламени.

Появляется Брюньон. Он видит, как горит его Ласочка. Старый мастер разражается хохотом: «Я смеюсь над собой. Я по заслугам наказан. Урок так урок!..» Герцог поражен смирением Кола. Его притворное раскаяние он принимает за чистую монету. Но хитрец что-то задумал. «Я постараюсь сделать то, — заявляет он своему господину, — с чем не управился сам бог!»

В день святого Мартина, покровителя города, кламсийцы собрались на лугу перед замком. Ожидается открытие памятника герцогу. Это новый шедевр Брюньона. Кюре благословляет руки мастера, создавшего этот монумент достославного герцога по подобию самого господя бога!

Медленно спадает покрывало. И взору присутствующих открывается резная фигура его светлости, величественно восседающего на... осле! Да еще задом наперед! Лицом к хвосту! Кламсийцы визжат от восторга. Хохот, нарастая, превращается в грозную лавину. Герцог с приближенными спасается бегством. Горожане поют гимн освобождения: «Какое счастье, боже в небеси, быть гражданином города Кламси!» Горожане отомщены. Они исполняют издевательский танец вокруг монумента ослиного герцога.

Опера заканчивается репликой Кола:

— Жизнь хороша, друзья мои! Одно лишь худо — коротка! Ах, как хотелось бы побольше!

Опера Кабалевского «Кола Брюньон» в окончательной редакции с успехом прошла в театрах трех городов — Таллина, Ленинграда и Москвы.

В театре «Эстония» в партии мастера из Кламси выступил Георг Отс. Это была «лебединая песня» замечательного певца и артиста.

«С Георгом Отсом на сцену ворвалась трепетная жизнь, облеченная в прекрасную форму высокого искусства. Такое дано очень немногим, — писал Кабалевский в статье, посвященной памяти артиста. — Мы встретились с подлинным роллановским героем. Не просто весельчаком, балагуром, каким Брюньона часто представляют себе и даже пытаются изображать на сцене. Кола Георга Отса — оптимист в высоком смысле этого слова, то есть человек радостный и счастливый не от того, что ему удалось пройти мимо жизненных испытаний, а от того, что ему удалось преодолеть все испытания, победив их».

С этой работой Георга Отса миллионы зрителей познакомились, благодаря телефильму «Кола Брюньон», снятому эстонскими кинематографистами.

«Мы видим хитрую его ухмылку, озорные глаза, затуманиваемые по временам глубокой, искренней печалью, — отмечалось в рецензии на этот фильм, — видим порывистые его движения, мы верим всем шуткам и коллечкам, которые он выкидывает, побеждая одну за другой невзгоды, которые щедро сыплет судьба на неунывающие плечи, готовые тянуть еще столько и полстолька... И как-то к концу представления забываем о том, чье это лицо мелькает перед нами на экране, — скорее всего это все-таки лицо Брюньона, слегка смахивающего на Георга Отса».

От спектакля «Кола Брюньон» в Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета ждали многого, помня первую довоенную постановку «Мастера из Кламси» на его сцене. Однако спектакль, вышедший на суд зрителей в мае 1970 года, не стал событием в театральной жизни. По мнению критиков, ему не хватало ясности режиссерского замысла. У зрителей оставалось впечатление какой-то несогласованности всех частей спектакля.

Совсем иным по художественному решению был спектакль в Москве, в Музыкальном академическом театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Премьера его состоялась в апреле 1971 года. Режиссура стремилась просто, но вдумчиво рассказать о сложных проблемах жизни — о юности и старости, о времени утрат и потерь, о взаимоотношениях художника с народом... Зрители видели все происходящее на сцене как бы глазами Брюньона — и даже самые трагические события окрашивались добрым и мудрым юмором мастера из Кламси:

— Не бывает мрачных времен, бывают только мрачные люди.

Художник спектакля поставил на подмостки могучие деревья, корнями уходящие в землю, а кронами подпирающие небо. Они символизировали связь Кола с родной почвой и его постоянную устремленность к солнцу. Эти деревья служили рамкой для всех картин оперы. Скульптуры, вырезанные из дерева, — ангелицы с задорными, земными лицами и бородатые архангелы, похожие на пахарей, — напоминали зрителям о мастерстве Кола. Искусное плетение из листьев и гроздьев винограда — щедрые дары

земли Бургундии — придавало оформлению нарядность. Все было светло, напоено жизнью, солнцем, как на полотнах мастеров высокого Возрождения.

Обаятелен в своей «могучести» и детской беззащитности был неумный толстяк Кола в исполнении артиста Льва Болдина. Его сочный и мягкий бас передавал все богатство душевной жизни героя — глубокое, затаенное чувство к Ласочке, беспредельную нежность к маленькой Глоди, добродушную снисходительность к ворчанию жены Жакелины и искреннюю боль при ее утрате, ненависть к безмозглому герцогу — деспоту и дураку. Селина в исполнении Нины Исаковой была лукавой и пленительной Ласочкой с острыми зубками в первых картинах и мудрой, много страдавшей женщиной, в конце оперы.

В спектакле москвичей было немало актерских удач. Даже эпизодические персонажи оставались в памяти — например, мадемуазель де Терм, кокотка из Парижа, с пронзительно звонким и ужасно глупым смехом.

«Удивительное это произведение, — восхищался режиссер московской постановки Лев Михайлов, — чем больше над ним работалось, тем глубже уходило дно, тем сильнее становилось ощущение глубины этого произведения».

Опера «Кола Брюньон» Кабалевского признана произведением классическим в советской музыке. В 1972 году ее автору была присуждена Ленинская премия. А в декабре 1974 года указом Президиума Верховного Совета СССР за выдающиеся заслуги в развитии советского музыкального искусства и в связи с 70-летием со дня рождения Дмитрию Борисовичу Кабалевскому было присвоено почетное звание Героя Социалистического Труда.

Постоянный, можно сказать, подвижнический труд музыканта был оценен по достоинству. Список произведений композитора включает более сотни названий. Среди них — оперы «Кола Брюньон», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», «Сестры», четыре симфонии, Реквием, инструментальные концерты, романсы, песни для детей. Кто не знает его пионерских песен «Школьные годы», «Артековский вальс», «Наш край». Они сопровождают нас со школьной скамьи и на всю жизнь остаются радостным напоминанием о детстве.

День композитора, несмотря на его преклонный возраст, заполнен до предела.

— Отдых заключается не в безделье, — утверждает Кабалевский, — а в переключении мозга на другую «волну».

Дмитрий Борисович Кабалевский пишет не только музыку, но и книги по музыке. В них он выступает как человек, кровно заинтересованный тем, чтобы пробудить в людях любовь к прекрасному. «Прекрасное пробуждает доброе» — в этом твердо убежден музыкант. Так он озаглавил одну из своих книг.

Для детей Кабалевский выпустил книжку о музыке, названную не совсем обычно: «Про трех китов и про многое другое». В старину верили, что земля покоится на трех китах. Оказывается, и музыка держится на таких же «китах» — песне, танце и марше. И все разнообразие музыкальных сочинений сводится к этим трем формам. Но книжка эта и «про многое другое». Про все, что формирует вкус ребенка,— даже у того, кто терпеть не может музыки!

«Музыка, как и все другие искусства, существует для того, чтобы добрым был наш ум, а сердце было умным, как хорошо сказал чудесный поэт Самуил Яковлевич Маршак!» — вспоминает Дмитрий Борисович Кабалевский.

С беседами о музыке профессор, доктор искусствоведения Кабалевский выступает по радио и телевидению, в рабочих клубах и даже в обычных средних школах. Он проводит уроки пения. Его уроки необычны! Он учит детей радостно, трепетно и победно!

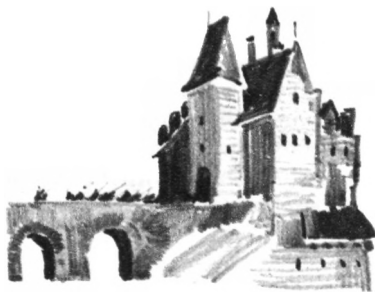
Эти занятия позволили Кабалевскому, действительному члену Академии педагогических наук, составить новую программу музыкального образования для школы. Она поможет вам, ребята, уверенно войти в мир музыки. Любовь к музыке, воспитанная с детства, обогатит вас духовно, даст много-много счастливых минут, сделает отзывчивыми на радости и горести людей.

Именно к этому всей своей жизнью в искусстве стремится народный артист Союза ССР Дмитрий Борисович Кабалевский — волшебник, живущий среди нас.

Композитор переступил порог своего 75-летия. Но годы словно не властны над ним. По-прежнему, как в юности, он полон творческих замыслов — в его глазах нет усталости, а рука тверда, как и прежде.

Багаж знаний не согнул сильные, хотя и немного сутулые плечи жизнелюбивого мастера из Москвы.

— «Духовный багаж» в отличие от обычного багажа обладает удивительным свойством,— говорит Кабалевский,— чем он больше, тем легче идти по дорогам жизни.





*Опера должна быть самым ярким
и могущественным из сценических
искусств.*

С. Прокофьев

Трудно писать историю оперы.

Множество композиторских имен, сюжетов, стилей, отличий разнорациональных культур в ту или иную историческую эпоху. А если попытаться представить жизнь оперы в ее сценическом воплощении, как музыкального театра богатейших исторических традиций, то такая задача усложнится в несколько раз. Лишь многотомное издание, и возможно не одного, а нескольких авторов, способно во всей полноте воссоздать всемирную историю оперного искусства. Мы попытаемся вспомнить хотя бы общие контуры этого процесса.

На рубеже XVI—XVII веков, в период позднего Ренессанса, опера родилась как плод творческого содружества поэтов, музыкантов и актеров. Это определило синтетичность нового жанра, вобравшего в себя выразительные возможности разных видов искусств. Впервые светская музыкальная культура начала соперничать с могущественной многовековой церковной традицией. Предвестники нового мелодического письма шли на смену старинной хоровой полифонии. Содержание первых опер основывалось на мифологических и историко-легендарных сюжетах. Постановки отличались пышностью, торжественной приподнятостью. Это была опера-серия, рассчитанная на вкусы аристократической публики.

Но уже в этот ранний период лучшие произведения отличались подлинным драматизмом, большой музыкальной выразительностью. Таковы оперы К. Монтеверди, впервые осуществившего гармоничное слияние поэзии и музыки и создавшего особый «взволнованный стиль» вокальной мелодии. Его последняя опера «Коронация Поппеи», написанная в 1642 году, обрела новую жизнь в XX веке и опять стала репертуарной в наши дни.

XVIII век называют веком театральности, периодом окончательного размежевания с культовой основой искусства. Театральность равно проникает во все сферы творчества, в том числе в литературу, музыку, живопись, освобождая их от власти церкви. Тематика и образное содержание произведений новой эпохи связаны с живой реальностью, подлинной взволнованностью человеческих чувств. Принцип театральности проявляется в свободной игре воображения, искусном сплетении бытовых деталей с поэтическим вымыслом, правды с мечтой. В отличие от тяжелой патетики придворного искусства предшествующих эпох новый театр полон легкости и остроумия. Ж.-Ж. Руссо видел в нем «некий беспорядок вещей и явлений» в освобождении от «геометрических цепей», свойственных эстетике классицизма.

Театр оказался верным сподвижником музыки на пути перехода к светскости, подлинно народной мелодической основе как источнику профессионального композиторского творчества. Одним из самых радикальных завоеваний в искусстве XVIII века явилась комическая опера. Реалистическая по своей направленности, в истоках близкая народному творчеству, комическая опера повсеместно приобретает большое общественное зна-

чение. Демократическая по кругу образов, близкая народным песням и танцам по музыкальному языку, комическая опера занимает ведущее положение почти во всех странах одновременно. В 1727 году в Англии появляется ярко сатирическая, остроумная «Опера нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша, в 1733 году в Италии — «Служанка-госпожа» Д. Перголези — первый образец оперы-буффа. К середине века комическая опера побеждает во Франции и становится основным музыкально-театральным жанром в России.

Существенно видоизменяется и серьезная опера. «Орфей и Эвридика» К. Глюка, созданная в 1762 году, вписала новую страницу в историю этого жанра. Оперы Глюка «Альцеста», «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» воспринимаются как музыкальные драмы, проникнутые гражданским пафосом. В преддверии французской буржуазной революции — важнейшего события истории конца XVIII века — их значение было особенно велико.

Всеми разновидностями оперного жанра в совершенстве владел великий Моцарт. В его произведениях глубина человеческих переживаний придает яркую окраску и легкую озорную игру и традиционным сценическим амплуа. Лирическое начало в музыке Моцарта отличается особой проникновенностью и теплотой, какой-то светлой озаренностью. Живые индивидуальные характеры раскрываются в гибких и разнообразных оперных формах: ариях, речитативах, ансамблях. И конечно, важную роль играет выразительная пластичная мелодия. Трудно отдать предпочтение какому-нибудь одному из его сочинений. Только в последние годы жизни композитор создает зингшпиль — оперу в народном духе — «Похищение из серала», оперы-буффа «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все», трагикомедию («веселую драму») «Дон Жуан» и сказочную оперу с глубоким философским содержанием — «Волшебная флейта». Такая удивительная широта жанровой ориентации значительно обогатила реалистические возможности оперного искусства, сделала его полнокровным, разнообразным, равно доступным всем слоям слушателей.

Особенно плодотворно развивается опера в XIX веке, вдохновленная идеями французской буржуазной революции на западе, освободительной войной с Наполеоном и движением декабристов у нас в России. Героико-патриотическая тематика, определившаяся в годы общественного подъема, оказала огромное влияние на музыку нескольких поколений композиторов. Начало века ознаменовалось бессмертным «Фиделио» Л. Бетховена (1805). Во многих оперных сочинениях главным действующим лицом становится народ, воспеваются благородные чувства любви к отечеству, радость борьбы за свободу.

«Заря русской оперы» занялась с именем великого М. Глинки и освещена идеями декабризма, вольнолюбивых пушкинских стихов, роста национального самосознания. Обращение к образу народа как главной исторической силе, постоянная опора на народное песенное творчество выдвигает русскую оперу в число самых прогрессивных оперных культур. Особенно большое внимание уделяется исторической теме, народным характерам. Создаются замечательные по своей эстетической значимости музыкальные образы.

В XIX веке наблюдается дальнейшее размежевание и в то же время взаимодействие «серьезных» и «легких» опер. Значительное влияние оказывает романтическая эстетика, сказавшаяся на усилении фантастического начала и фольклорных элементов. Наряду с операми героико-патриотического содержания широко представлена развлекательная линия музыкального театра. Это «рыцарские» оперы с авантюрной интригой французских композиторов Ф. Буальдьё и Д. Обера, но главным образом оперетта, развитие которой как самостоятельного ответвления комической оперы начинается во второй половине века.

В Италии создаются классические образцы буффонной традиции в творчестве Дж. Россини и Г. Доницетти. Более лирично дарованне В. Беллини, в значительной мере овеянное духом романтизма. С именем Дж. Верди связан расцвет итальянской оперы. В его зрелых произведениях идейно-образное содержание определяется пафосом свободолюбия, близостью идеям революционной борьбы. И Верди же является автором одной из первых лирико-психологических опер — «Травиаты», правдиво воссоздающей духовную атмосферу современной ему светской жизни. Но особой силы реалистической образности композитор достигает в последних творениях, связанных с шекспировской драматургией: «Отелло» и «Фальстаф».

К поэтическому строю народных легенд, мифов сквозь призму романтического миро-восприятия обращались представители немецкой оперной школы, прежде всего К. М. Вебер. Однако одно из первых мест в оперном наследии прошлого века принадлежит Р. Вагнеру — гениальному композитору, дирижеру, теоретику музыкального театра и страстному публицисту. Он боролся за высокую содержательность искусства, величие и значительность творческих замыслов, воплощение в опере народного идеала. Его он находил в германском национальном эпосе, в сюжетах и образах народных легенд. Разнообразие художественно-образных решений, совершенное мастерство свойственно операм «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Нюрнбергские мастерзингеры», «Тристан и Изольда». Около четверти века композитор посвятил грандиозной тетралогии «Кольцо нибелунга». Полностью она впервые была показана в специально построенном театре в Байрейте в 1876 году.

Во французском музыкальном театре начинают соперничать монументальная историческая «большая опера», изобилующая громоздкими постановочными эффектами — ее представителем является Дж. Мейербер, — и опера лирическая, с глубоко интимным содержанием в творчестве Ш. Гуно, Л. Делиба, Ж. Массне. Интерес к жизни народа, обогащение оперного искусства новой тематикой, на редкость правдивыми, сильными чувствами характеризует оперные сочинения Ж. Бизе. Его «Кармен» (1874) — одно из вершинных произведений мировой оперной классики, неизменно привлекающее музыкой ярко национальной, живой, образной, удивительно оптимистичной, несмотря на трагическую развязку.

«Опера Бизе, — писал П. И. Чайковский, — шедевр, одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи».

Национальное освободительное движение в середине XIX века выдвинуло ряд новых оперных культур с ярко выраженной национальной спецификой. Это оперы Б. Сметаны и А. Дворжака в Чехии, С. Монюшко в Польше, Ф. Эркеля в Венгрии. Их демократические традиции успешно развиваются и поныне в странах социалистического лагеря.

Многообразно оперное творчество русских композиторов, с особым строем музыкально-сценических образов, музыкального языка, драматургии. Уже первые образцы русской оперы в XVIII веке имеют ярко выраженный демократический характер. Ее сюжеты заимствованы не из античной литературы или средневековых легенд, а из повседневной жизни, обращены к острым социальным проблемам. Это произведения М. Соколовского, В. Пашкевича, М. Матинского, Е. Фомина. В начале XIX века — водевили А. Алябьева и насыщенные народно-бытовыми сценами оперы А. Верстовского. Классический период русской оперы неразрывно связан с передовой общественной мыслью, отечественной литературой.

М. Глинка и А. Даргомыжский, корифеи русской оперной классики, воплотили в своем творчестве разные стороны народной жизни. Глинке более свойственно гармоничное, цельное ее восприятие, создание образов обобщенных, типических. Независимо от того, обращается ли он к подлинным историческим событиям, как в «Иване Сусанине», или к художественному вымыслу юношеской поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» — композитор стремится к созданию жизненно конкретных, реалистических образов.

Творческая индивидуальность А. Даргомыжского иная. Судьбы отдельных людей, конкретные характеры в определенных жизненных обстоятельствах привлекают его в первую очередь. Он автор социально-бытовой музыкальной драмы «Русалка» — едва ли не самой репертуарной в профессиональных и самодеятельных коллективах. Предельная обостренность в передаче чувств, психологических состояний посредством выразительной вокально-речевой мелодии снискала ему славу «великого учителя музыкальной правды».

В творчестве композиторов-кучкистов (А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи) синтезируются разные стороны оперного наследия предшественников и определяются новые направления в развитии русского музыкального театра. Это исполненная особого величия опера А. Бородина «Князь Игорь», с гениальными полководцами и плясками и прекрасной по музыке, глубоко патриотической арией главного героя,

сконцентрировавшей в себе всю силу мелодического дара композитора. Сколько самобытности, богатырской силы вобрала в себя эта музыка! Как неповторимо своеобразны многочисленные хоры, сочно, выпукло, в монументальных эпических картинах-фресках рисующие образ народа.

Иной поворот историческая тема получает в народных музыкальных драмах М. Мусоргского. «Борис Годунов» и «Хованщина» вошли в классическое наследие как произведения остро трагедийные, где драматический конфликт раскрывается в резком столкновении противоборствующих социальных сил. Царя и народа — в первой опере, раскольников, стрельцов и преобразенцев, утверждающих власть Петра I как решительного и волевого общественного деятеля, — во второй. Наряду с народными сценами, когда Мусоргский сурово правдив, конкретен, и стремится точно воссоздать в музыке колорит эпохи путем воспроизведения самого духа, характера народной песенности, особенностей интонирования плачей и величальных напевов, большое внимание композитор уделяет индивидуальным образам.

Оперное творчество Н. Римского-Корсакова наиболее многочисленное и едва ли не самое разнообразное. Вначале была «Псковитянка» — опера, создававшаяся одновременно с «Борисом Годуновым» Мусоргского, впопояну теми же идеями народной воляницы, волнующими страницами русской истории. В конце жизни Римский-Корсаков вновь обратился к народно-патриотической теме в «Сказании о невидимом граде Китеже» — в одном из своих вершинных сочинений, впитавшем, однако, противоречивые философско-эстетические воззрения начала нового века.

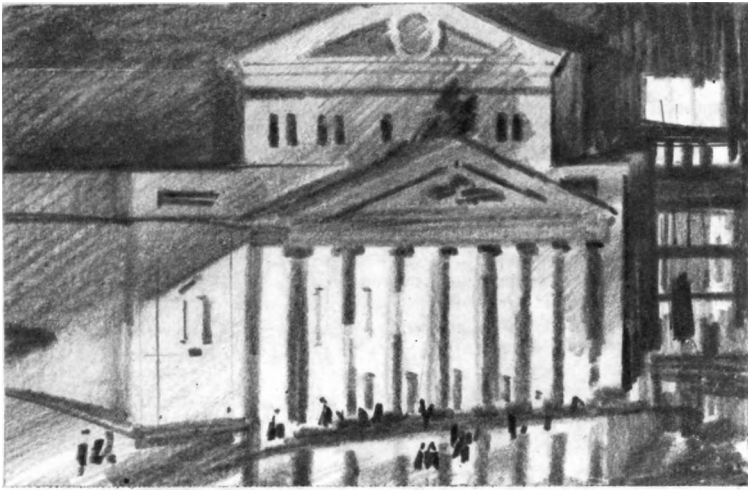
Народная жизнь всегда привлекала композитора в ее различных проявлениях. Известен пантеизм Римского-Корсакова, его любовь к природе, особый дар воссоздавать ее в музыке. Он и маринист — достаточно вспомнить картины моря в «Садко», «Сказке о царе Салтане». И пейзажист, тонко чувствующий смену времен года, — пролог в «Снегурочке», берег Ильмень-озера в «Садко», симфоническая картина «Похвала пустыне» в «Китеже». Особенную склонность питал композитор к народным образам, в воспроизведении которых он не знал себе равных. Целые оперные сцены посвящает он народным праздникам, как, например, «Проводы масленицы», включает подлинные народные напевы: «Яр-хмель» в «Царской невесте», «Ай, во поле липенька» в «Снегурочке», русалочьи песни в «Майской ночи». Прочно вошла в оперный театр Римского-Корсакова сказка, хотя отношение к ней менялось у композитора на протяжении творческого пути. Обращался он к лирико-психологической опере, оставив прекрасный образец этого жанра — «Царскую невесту».

Ярчайшие страницы вписаны в историю музыкального театра П. Чайковским. Композитор неоднократно высказывал особое пристрастие к опере как наиболее массовому жанру, при благоприятных условиях дающему возможность общения с широкими слушательскими кругами. Его два оперных шедевра «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» связаны с музой Пушкина. Они остаются непревзойденными в постижении русского характера, манеры общения, всего образа жизни, выраженных в музыке особой эмоциональной взволнованности и тонкой поэтичности. Даже исторические личности в «Орлеанской деве» и «Мазепе» привлекли его, прежде всего, в психологическом плане.

Обширна панорама современной оперы, отразившей и напряженность духовной атмосферы, и обострившиеся противоречия идеологической борьбы, и те невиданно интенсивные преобразования, которые происходят в сфере искусства. Вопросы идейно-художественного содержания, образной структуры, композиции, стиля — все подверглось значительному переосмыслению, принесло новые, подчас неожиданные результаты. Изменилась социальная функция оперы, во многом иной стала ее эстетическая природа, раздвинулись жанровые границы.

В творчестве советских композиторов опера проявила особую мобильность в отражении грандиозных революционных преобразований. Прогрессивные тенденции в зарубежном оперном творчестве также свидетельствуют о новых аспектах отражения действительности.

Активность общественных процессов существенно видоизменила лицо театра. Сове-



менный театр — это подчеркивают многие исследователи — наиболее экспериментальный и многообразный во всей его истории. В поисках новой реальности достигается необычная свобода формы, особенностей музыкального воплощения. Это и «Тихий Дон» И. Держинского, утвердивший на оперной сцене новые революционные образы, стихию народной массовой песенности, и остро трагедийная, обличающая купеческий уклад «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича. Удивительно чувствовал возможности оперного театра С. Прокофьев. Веселый сказочник в «Любви к трем апельсинам», сумевший оживить традиционные персонажи-маски, тонкий психолог в «Игроке», впервые обратившийся к поэтике Ф. Достоевского, мастер исторических картин в «Войне и мире» и композитор, способный глубоко раскрыть образы современников в «Повести о настоящем человеке». Значительны достижения в оперном жанре Д. Кабалевского, чья музыка сродни жизне-радостному искусству Ромена Роллана, и в произведениях Т. Хренникова, Ю. Шапорина, композиторов братских республик. Сравнительно недавно в оперу пришли новые имена. Во многих театрах поставлена «Не только любовь» Р. Щедрина по рассказам С. Антонова, где впервые широко используется частушка — шуточная и лирическая. В своем новом сочинении «Мертвые души» Щедрин воссоздает образный строй гоголевской поэмы в лирико-эпическом и гротескно-пародийном планах. Традиции монументальной эпической оперы на исторический сюжет возродил в «Петре I» ленинградский композитор А. Петров. С. Слонимский создал лирико-драматическую оперу большого гражданского звучания «Виринея» по повести Л. Сейфуллиной.

Современная зарубежная опера представлена именами Дж. Пуччини, Р. Штрауса, К. Вайля, П. Хиндемита, Л. Яначка, Б. Бартока, Б. Бриттена и И. Стравинского. Еще многие композиторы обращались к оперному жанру и бесспорно достойны внимания. Но столь широкий охват различных явлений музыкального театра не входил в задачи автора настоящей книги. Он обратился лишь к избранным страницам истории оперы преимущественно классического периода.

Мы надеемся, что предложенные новеллы разбудят интерес читателей и к другим оперным сочинениям, помогут лучше узнать великое и прекрасное искусство оперы.

Л. Данько,
кандидат искусствоведения

СОДЕРЖАНИЕ

Волшебный край!	3
Глава 1. «Эвридика» и ее музыкальные потомки	5
Глава 2. ...Имя тебе Моцарт!	23
Глава 3. Ты взойдешь, моя заря!..	42
Глава 4. Маэстро итальянской революции	63
Глава 5. Судьба человеческая — судьба народная	77
Глава 6. Радость безмерная!..	98
Глава 7. Сказка ложь, да в ней намек...	114
Глава 8. Жемчужина русской оперы	130
Глава 9. Он умел слушать время	149
Глава 10. Мастер из Кламси	168



Для среднего и старшего возраста

Тарасов Лев Михайлович
ВОЛШЕБСТВО ОПЕРЫ

Ответственный редактор И. В. Чурова.

Художественный редактор А. В. Карпов.

Технический редактор Т. С. Тихомирова.

Корректоры К. Д. Немковская и В. Г. Шишкина

ИБ № 3676

Сдано в набор 19.01.79. Подписано к печати 26.07.79. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага тифдручная. Шрифт обыкновенный новый. Печать глубокая. Печ. л. 12. Усл. печ. л. 14,04. Уч.-изд. л. 12,93. Тираж 100 000 экз. М-32435. Заказ № 4233. Цена 80 коп. Ленинградское отделение ордена Трудового Красного Знамени издательства «Детская литература». Ленинград, 191187, наб. Кутузова, 6. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Суэцкий вал, 49.

80 коп.