СТЕНДАЛЬ



СТЕНДАЛЬ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ ВОСЬМОЙ

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК»
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»
МОСКВА • 1959

Издание выходит
под общей редакцией
Б. Г. Реизова.



ИЗНЕОПИСАНИЯ ГАЙДНА МОЦАРТА *и* МЕТАСТАЗИО

Перевод
А А Энгельке
под редакцией
Ю. Б. Корнеева.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ 1814 ГОДА

В 1808 году мне довелось побывать в Вене. Я написал одному из своих друзей ряд писем о прославленном композиторе Гайдне, с которым по счастливой случайности познакомился несколько лет тому назад. Вернувшись в Париж, я обнаружил, что мои письма пользуются некоторым успехом; кое-кто потрудился даже их переписать. Я поддался искушению стать писателем и попасть в печать еще при жизни. Итак, добавив несколько пояснений и устранив кое-какие повторения, я предстаю перед друзьями музыки в виде небольшого in 8°.

ДОБАВЛЕНИЕ, СДЕЛАННОЕ В 1817 ГОДУ

Когда в 1814 году автор решил перечитать свои письма и составить из них брошюру, он старался несколько отвлечься от глубоко мучительных переживаний и не удосужился заранее написать в Париж, чтобы заручиться там успехом. Таким образом, ни одна из газет не сообщила о появлении этой книжки; зато в Англии она удостоилась перевода[1], и самые почтенные журналы пожелали заняться обсуждением взглядов автора. Вот что он хотел бы сказать в ответ.

Я постарался уяснить себе чувство, которое мы, живущие во Франции, испытываем, слушая музыку. Основная трудность заключается в том, что ощущения, которыми мы обязаны этому восхитительному искусст-

[1] У Меррея, в 1817 г.; том в 496 стр. с учеными примечаниями.

ву, крайне сложно выразить словами. Мне пришлось убедиться, что при желании сделать менее скучным тот философский анализ, которым я занялся, нужно написать биографии Гайдна, Моцарта и Метастазио. Гайдн представлял в моих глазах все виды инструментальной музыки. Моцарт, которого неустанно сравнивают с его знаменитым соперником Чимарозой, дал образцы обоих видов оперной музыки: музыки, где голосу принадлежит все, и музыки, где голос, пожалуй, только называет чувства, пробуждаемые с такой поразительной силой оркестром. Биография Метастазио, естественно, приводила к изучению того, чем должны быть оперные либретто, увлекающие наше воображение, нашу буйную фантазию в те романические края, которые музыка открывает подвластным ей душам.

Мне думается, что первейший завет, диктуемый девятнадцатым веком каждому, кто берется за перо,— это ясность. К тому же для меня ясность стала долгом в силу еще одного соображения.

Мы во Франции много говорим о музыке, но наше воспитание отнюдь не подготавливает нас к тому, чтобы судить о ней. Всем известно, что чем более музыкант владеет каким-нибудь инструментом, тем менее он способен почувствовать внушенное им восхищение. Душа его полна другим, и он увлекается только трудностями. Я подумал о том, что молодые женщины, начинающие светскую жизнь, обрадуются, найдя в одном томе все, что следует знать по данному вопросу.

Когда анализируешь такие тонкие чувства, самое важное — ничего не преувеличивать. Это меня вполне устраивало: дар красноречия, которым я совершенно не обладаю, в подобной книге был бы неуместен.

Остров Уайт, 16 сентября 1817.

ПИСЬМА О ПРОСЛАВЛЕННОМ КОМПОЗИТОРЕ ГАЙДНЕ

ПИСЬМО 1

Луи де Лёку

Вена, 5 апреля 1808 г.

Друг мой!

Гайдн, которого вы так любите, этот необыкновенный человек, чье имя так ярко сверкает в храме гармонии, все еще жив, но художника уже нет.

На окраине одного из венских предместий, неподалеку от императорского шенбруннского парка, вблизи Мариенгильфской заставы, находится маленькая немощеная улочка, где прохожие так редки, что она заросла травой. Примерно на середине этой улочки высится скромный домик, всегда погруженный в молчание; в нем-то — а отнюдь не во дворце Эстергази, как вы полагаете и как на самом деле могло бы быть, если бы композитор этого захотел,— и живет создатель инструментальной музыки, один из гениальнейших людей восемнадцатого столетия — золотого века музыки.

Чимароза, Гайдн и Моцарт только что сошли с мировой сцены. Их бессмертные творения, правда, все еще исполняются, но скоро их отложат в сторону: в моду войдут другие музыканты, и мы окончательно погрузимся во мрак посредственности. Мысли эти постоянно занимают меня, когда я подхожу к тихой обители, куда Гайдн удалился на покой. Вы стучите; славная старушка, его давнишняя домоправительница, с улыбкой отпирает вам дверь; вы поднимаетесь

по деревянной лесенке и во второй комнате весьма просто обставленной квартиры застаете тихого старика, сидящего за письменным столом и охваченного печальными думами об уходящей жизни; все остальное ему до такой степени чуждо, что требуются посетители для того, чтобы этот старец мог вспомнить, кем он был когда-то. Когда кто-нибудь входит, на губах у него появляется мягкая улыбка, глаза увлажняются слезой, лицо оживляется, голос обретает силу; он узнает гостя и говорит с ним о годах своей молодости, которые помнит гораздо лучше, чем то, что было недавно; вам начинает казаться, что художник еще жив, но вскоре у вас на глазах он снова погружается в обычное для него состояние оцепенения и грусти.

Вдохновенный, плодовитый, столь самобытный Гайдн, который, сидя за фортепьяно, творил в музыке поистине чудеса, мгновенно зажигал сердца и уносил души в край восхитительных ощущений,— этот Гайдн ушел от нас. Бабочка, о которой говорит Платон, расправила свои сверкающие крылья и устремилась к небу, оставив на земле лишь грубую куколку, в оболочке которой она появлялась перед нами.

Время от времени я посещаю эти милые сердцу останки великого человека, ворошу этот пепел, под которым еще тлеет пламя Аполлона; и, если мне удается подметить еще не совсем угасшую искорку, я испытываю при расставании необычайное душевное волнение и тоску. Вот что осталось от одного из величайших гениев, когда-либо живших среди нас!

Cadono le città, cadono i regni
El'uom d'esser mortal, par che si sdegni

Tasso, c. XV, ott 20 *

Вот, мой дорогой Луи, собственно, все, что я могу достоверно рассказать вам о знаменитом человеке, которым вы так настойчиво интересуетесь. Но вам, столь страстно любящему музыку Гайдна, я могу сообщить

---

* Все преходяще: город, слава, трон.
И человек скорбит, что смертен он.

Тассо «Освобожденный Иерусалим», песнь XV, окт. 20.

Здесь и далее примечания редакции обозначены звездочкой.

и многое другое, помимо того, что тесно связано с его личностью. Пребывание мое здесь и общество, в котором я бываю, позволяет мне довольно подробно поговорить с вами о том Гайдне, чья музыка исполняется нынче всюду — от Мексики до Калькутты, от Неаполя до Лондона и от предместья Перы до салонов Парижа.

Вена — прелестный город. Представьте себе множество дворцов и очень красивых домов, в которых живут богатейшие собственники одной из великих европейских монархий, единственные *вельможи,* пожалуй, к которым еще можно с некоторым правом применить это название. Сам город Вена насчитывает семьдесят две тысячи жителей и обладает укреплениями, которые, в сущности, стали теперь лишь приятным местом для прогулок; но, по счастью, чтобы открыть обстрел пушкам, которых, кстати, нет и в помине, вокруг всего города оставили полосу в шестьсот туазов шириной, где было запрещено возводить постройки. Все это пространство, как вы, должно быть, догадываетесь, покрыто травой и пересекается по всем направлениям тенистыми аллеями. За этим венком из зелени размещаются тридцать два пригорода Вены с населением в сто семьдесят тысяч жителей, принадлежащих к разным сословиям. Горделивый Дунай подходит с одной стороны к центру города, отделяя его от пригорода Леопольдштадт, и на одном из его островов находится знаменитый Пратер, самое чудесное в мире место для прогулок; если сопоставить его с Тюильри, лондонским Гайд-Парком, мадридским Прадо, то это будет, пожалуй, то же, что сравнить вид на неаполитанскую бухту из домика отшельника на горе Везувий со всеми прочими хваленными видами. Остров Пратер плодородный, как и все острова на больших реках, покрыт прекрасными деревьями, которые кажутся здесь выше, чем где бы то ни было. Всюду на этом острове природа выступает во всем своем великолепии и роскошные ряды каштановых аллей чередуются с дикими зарослями безлюдных лесов. По всем направлениям бегут извилистые дорожки, и когда вы подходите к берегу величественного Дуная, который как-то вдруг появляется перед вами, общий вид

становится еще более очаровательным благодаря Леопольдсбергу, Калембергу и другим живописным холмам, расположенным по ту сторону реки. Этот сад Вены тянется на два лье в длину и на полтора в ширину, причем красоту его нигде не портит картина тяжелого труда людей, пытающихся заработать себе на жизнь: лес лишь изредка прерывается отдельными лужайками. Не знаю, может быть, это покажется и странным, но для меня роскошный Пратер всегда был как бы олицетворением гениального Гайдна.

В этой же центральной части Вены, зимней резиденции Эстергази, Пальфи, Траутмансдорфов и многих других магнатов, окруженных почти королевской роскошью, остроумие никогда не достигало такого блестящего расцвета, как в парижских салонах до нашей унылой революции. В отличие от Лондона разум не воздвигал здесь своих алтарей; какая-то сдержанность — характерная черта тонкой политики австрийской монархии — указывала народам путь к радостям, ощутимым более физически и потому внушавшим меньше опасений правительству.

Австрийский дом поддерживал постоянные связи с Италией, часть которой входит в его владения; там родились многие из его принцев. Вся ломбардская знать приезжает в Вену, чтобы похлопотать о той или иной должности, и нежная музыка стала господствующей страстью венцев. Метастазио[1] прожил среди этих людей пятьдесят лет; для них-то он и написал свои очаровательные оперные либретто, которые наши ничтожные литераторы вроде Лагарпа принимают за скверные трагедии. Венские женщины весьма привлекательны: чудесный цвет лица еще более подчеркивает изящество фигуры; к полнейшей естественности, порою к некоторой томности и скучноватости северных немок здесь обычно слегка примешаны кокетливость и лукавство,— в этом сказывается присутствие многочисленного двора. Короче говоря, так как в Вене, по примеру старинной Венеции, людям запретили заниматься политикой и пространными рассуждениями на тему о возможных улучшениях, то всеми сердцами по-

[1] Родился в 1698 г.; в 1730 году его пригласили в Вену, где он жил до 1782 г.

степенно овладела сладостная нега. Не знаю, насколько этим оправдана та *забота о нравственности,* которой нам так часто докучают, но и вы и я вполне уверены в том, что ничто не сказалось так благоприятно на развитии музыки. Эта волшебница возобладала здесь даже над немецким высокомерием; самые крупные имперские вельможи сделались директорами трех оперных театров; они же возглавили Музыкальное общество, и кое-кто из них тратит нередко восемь или десять тысяч фраиков в год на поощрение этого искусства. В Италии люди обладают, пожалуй, большей восприимчивостью; однако следует признать, что изящные искусства поощряются там далеко не так щедро. Не случайно Гайди родился в нескольких милях от Вены, Моцарт — немного дальше, в сторону тирольских гор, а Чимароза написал свой «Matrimonio segreto» («Тайный брак») в Праге.

ПИСЬМО II

Вена, 15 апреля 1808 г.

Слава богу, мой дорогой Луи, я провожу много времени в музыкальных обществах, с которыми знакомишься здесь на каждом шагу. То сочетание благоприятных обстоятельств, о которых я упоминал вам в последнем письме, связало, наконец, мою кочующую жизнь с Веной и привело к пристани.

Me peregrino errante, e fra gli scogli,
E fra l'onde agitato e quasi assorto
Tasso, c. I, ott. 4 *.

В отношении того, что я могу вам сообщить о Гайдне, у меня есть надежные источники; прежде всего основные биографические факты я услышал от него самого, а затем от лиц, подолгу общавшихся с ним в различные периоды его жизни. Назову вам барона ван Свитена, маэстро Фриберта, маэстро Пихля, виолончелиста Бертоню, советника Гризингера, маэстро Вейгля, г-на Мартинеса, м-ль фон Курцбек, на ред-

---

* Меж скал блуждал я, странник, и по волнам
И чуть пучиной не был поглощен.
Тассо «Освобожденный Иерусалим», песнь I, окт. 4.

кость одаренную ученицу Гайдна и его друга, и, наконец, добросовестного переписчика его нот. Простите мне все эти мелочные подробности: ведь речь идет об одном из тех гениев, которые, развивая свои способности, помышляли лишь о том, чтобы доставить людям как можно больше наслаждений и дать им неведомые отрады, отвлекающие их от горестных забот. Такие гении поистине величественны, однако глупцы и невежды предпочитают им тех, кто составил себе имя, столкнув в драке друг с другом тысячи подобных жалких ротозеев.

Музыкальный Парнас насчитывал уже множество известных композиторов, когда в одной из австрийских деревушек родился творец симфонии. Все занятия, весь талант предшественников Гайдна были направлены на развитие вокальной партии, которая, по существу, и является главным источником отрад, доставляемых нам музыкой; они прибегали к инструментам лишь как к некоему приятному вспомогательному средству: таково, например, назначение пейзажа в исторических картинах или орнамента в архитектуре.

Музыка была своего рода самодержавным государством: пение в ней господствовало единовластно; аккомпанемент был от него в полной зависимости. Род музыки, куда не вводится человеческий голос,— эта республика самых различных и вместе с тем согласованных звуков, где каждый инструмент может поочередно привлечь к себе внимание,— стал только-только появляться к концу восемнадцатого века. Насколько мне помнится, симфонии, которые мы также зовем *увертюрами,* изобрел Люлли; но даже в симфониях, как только кончалась *фугированная*[1] часть, снова ощущалось монархическое начало.

---

[1] *Фуга* — это вид музыкального произведения, где на основании определенных правил разрабатывается мелодия, называемая темой, которую последовательно и поочередно переводят из одного голоса в другой. Всем известен канон:

Братец Жак, что ты спишь?
Встань, звони к обедне!

Это своего рода фуга. Фуги, как правило, делают музыкальную пьесу более шумной, чем приятной; вот почему они более уместны для хора, чем в каких-либо других случаях; а так как их главное достоинство заключается в том, чтобы заставить прислушать-

Партия скрипки содержала основную мелодию, а другие инструменты служили ей лишь аккомпанементом, точно так же как в вокальной музыке они все еще сопровождают партию сопрано, тенора или контральто, которым одним поручено передать мелодию — основную мысль музыкального произведения.

Симфонии, таким образом, представляли собой всего лишь арию, которую играла скрипка, вместо того чтобы ее исполнял певец. Ученые сообщат вам, что у греков, а затем и у римляи иной инструментальной музыки и не было. Доподлинно известно, что в Европе, до появления симфоний Люлли, были знакомы только с той музыкой, которая необходима для танца; да и эта несовершенная музыка, где мелодия передавалась всего одним голосом, в Италии исполнялась лишь небольшим количеством инструментов. Паоло Веронезе сохранил для нас изображение тех из них, которые были при нем в ходу, на своей знаменитой «Вечере» из церкви Сан-Джорджо — самой большой и одной из наиболее приятных картин Парижского музея. На переднем плане, со стороны внутренней выемки стола, имеющего форму подковы, где сидят приглашенные на брак в Кане Галилейской, Тициан играет на контрабасе, Паоло Веронезе и Тинторетто — на виолончели, человек с крестом на груди — на скрипке, Бассано — на флейте, а раб-турок — на трубе.

Когда композитору хотелось сделать свою музыку более шумной, он добавлял к этим инструментам пря-

---

ся к основной мелодии или теме, непрерывно переводимой ради этого из одного голоса в другой, то все внимание композитора должно быть направлено на отчетливое звучание этой темы, и другие голоса не имеют права ни заглушать ее, ни смешиваться с ней

Удовольствие, доставляемое такого рода сочинением, всегда посредственно, а потому можно сказать, что прекрасная фуга — это неблагодарный шедевр искусного мастера в области гармонии (Руссо, I, 407).

Все слышали, конечно, как Дюссек играет на фортепьяно вариации к «Мальбруку» или песенку «Прелестная Габриель». В этом дрянном музыкальном отрывке несложный напев, который нередко портят с такой претенциозностью, можно назвать *темой, основной мыслью, ведущим мотивом*. Перечисленные слова употреблены здесь именно в этом значении

мые трубы. Орган, как правило, звучал соло. Большинство инструментов, которыми пользовались провансальские трубадуры, так и не стало известным за пределами Франции и дожило лишь до пятиадцатого века. Наконец, когда Виадана[1] изобрел генерал-бас и музыка в Италии начала с каждым днем успешно развиваться, скрипки, называвшиеся в ту пору *виолами,* постепенно вытеснили все остальные инструменты, и к середине семнадцатого века состав оркестра определился в том виде, в каком мы застаем его в наши дни.

Разумеется, в ту эпоху даже люди наиболее восприимчивые к музыке не могли представить себе даже в самых сладостных грезах такой ансамбль, как замечательный оркестр Одеона, составленный из множества инструментов, причем каждый из них ласкает слух тонкими оттенками звуков и играет в полнейшем согласии со всеми остальными. Самая прекрасная увертюра Люлли, сыгранная в том составе, в каком слушал ее Людовик XIV в окружении своих придворных, заставила бы вас бежать на другой конец Парижа. Мне это напоминает некоторых немецких и французских композиторов, решивших доставить нам удовольствие ударами в литавры; но оркестр тут уже ни при чем. Каждый из музыкантов, входящих в состав оркестра Оперы, взятый порознь, играет прекрасно; они, пожалуй, лишь слишком умелы, это-то и позволяет нашим жестоким сочинителям музыки терзать наш слух.

Эти композиторы забывают, что в искусстве не умирает лишь то, что является постоянным источником наслаждения. Им без труда удалось пленить значительную часть публики, которая не испытывает непосредственного удовольствия от музыки и ищет в ней, как и в других изящных искусствах, только повод к тому, чтобы говорить красивые фразы и предаваться восторгам. Эти равнодушные краснобаи сумели сбить с толку кое-кого из подлинных любителей; но вскоре этот кратковременный эпизод из истории музыки будет прочно и заслуженно забыт, и произведения на-

[1] Родился в Лоди, Миланской области, был регентом капеллы в Мантуе в 1644 г.

ших теперешних великих мастеров лет через пятьдесят окажутся в одном ряду с сочинениями Рамо, которыми мы так восхищались полвека назад; а ведь Рамо украл в Италии множество очаровательных мелодий, которых его варварское искусство не смогло окончательно погубить.

Впрочем, секта музыкантов, которая так досаждает вам в Париже и на которую вы так усиленно жалуетесь в вашем письме, существует уже много лет; она является естественным следствием терпеливого прилежания, сочетающегося с холодной душой и злополучным намерением принести пользу искусству. Люди этой разновидности наносят вред и живописи. Это они, по свидетельству Вазари, наводнили Флоренцию бездушными рисовальщиками и стали теперь подлинным бедствием для вашей школы живописи. Уже со времен Метастазио немецкие музыканты старались подавить певцов шумом своих инструментов; певцы же, стремясь вернуть себе былую власть, стали устраивать, как говорил этот великий поэт, *вокальные концерты*. Таким-то образом, в результате полного извращения вкуса, голоса стали подражать музыкальным инструментам, пытавшимся их заглушить, и мы услышали таких певцов и певиц, как Агьяри, Маркези [1], Марра, Габриелли [2], Данци, Биллингтои, которые делали из своего голоса флажолет, бросали вызов инструментам и превосходили их по трудности и причудливости пассажей. Чтобы получить удовольствие, бедные любители были вынуждены ожидать, когда этим божественным талантам наскучит блистать. Подвергаясь гонению со стороны инструментов, пение их в *бравурных* ариях свелось только к одному из двух составных элементов изящных искусств, где для успеха у публики подражание страстности должно сочетаться с ощущением преодоленных трудностей. Когда на-

[1] Божественный Маркези родился в Милане ок. 1755 г. Никто так не споет, как он, рондо Сарти «Mia speranza» («*Моя надежда*»).

[2] Габриелли родилась в Риме в 1730 г.; ученица Порпоры и Метастазио, она славилась своими невероятными причудами. В дни моей молодости старики еще рассказывали о том, как она пела в Лукке в 1745 г. с Гваданьи, который в ту пору был ее любовником

лицо лишь этот последний элемент, слушатели остаются равнодушными; и хотя на какую-то минуту им присуще тщеславное стремление сойти за любителей музыки, все же они весьма походят на любезных господ, о которых рассказывает Монтескье: зевая до боли в скулах, те дергали друг друга за рукав и восклицали: «Боже мой! Какое это удовольствие! Как это превосходно!» [1]. От таких вот превосходных вещей наша музыка и деградирует все быстрее.

Во Франции и в музыке и в литературе авторы необычайно гордятся, если им удалось вызвать удивление какой-нибудь диковинной фразой: доверчивая публика вовсе не замечает, что автор, по сути дела, ничего не сказал; наоборот, она находит в его творении нечто оригинальное и рукоплещет. Но, наградив должными аплодисментами две — три подобных оригинальных выдумки, она начинает зевать, и этим печальным зрелищем оканчиваются все наши концерты.

Отсюда — мнение, столь характерное для страны с низким уровнем музыкальной культуры: музыку нельзя слушать больше двух часов подряд, не умерев от скуки. В Риме, в Неаполе, среди настоящих любителей, которые заботятся о строгом подборе произведений, музыка без особого труда пленяет вас целый вечер. Стоит лишь напомнить об очаровательных концертах у герцогини Л..., и я уверен, что все, имевшие в свое время счастье попасть на них, поддержат меня.

Возвращаясь к немного скучной истории инструментальной музыки, напомню вам, что изобретение Люлли, хотя и вполне отвечавшее поставленной им цели — служить торжественным вступлением к спектаклю, нашло так мало подражателей, что на протяжении долгих лет в Италии его симфонии исполнялись перед операми только самых больших композиторов, ибо эти мастера не желали тратить время на увертюры; мастерами этими были Винчи, Лео, божественный Перголезе. Старик Скарлатти был первым, кто начал сам писать увертюры; они имели большой успех, и примеру его последовали Корелли, Перес, Порпора, Каркано, Бонончини и другие. Все эти симфонии, написан-

[1] «Персидские письма».

ные в духе увертюр Люлли, включали в себя только основиую, басовую партию и иичего более. Трехголосные партии в иих были введены впервые Саммартини, Палладини, Бахом-старшим, Гаспариии, Тартини и Иомелли.

Лишь изредка они пытались отказаться от одного и того же такта во всех партиях. Таковы были те слабые проблески, которые возвестили миру о появлении солнца инструментальной музыки. Корелли создавал дуэты, Гасман — квартеты; но достаточно лишь бегло проглядеть эти строгие, ученые и холодные, как лед, сочииения, чтобы понять, что подлиииым создателем *симфонии* был Гайдн; и он не только создал этот род музыки, но и довел его до такой степени совершенства, что преемникам его остается либо воспользоваться его трудами, либо снова впасть в варварство.

Опыт уже показывает, что это смелое утверждение справедливо.

Плейель уменьшил количество аккордов и стал менее щедр на модуляции: в его сочииениях меньше величия и внутренней силы.

Когда Бетховен и сам Моцарт перегружали свои произведения нотными знаками и философскими мыслямн, когда они добивались большего количества и необычности модуляций, их учеиые и изысканные симфонии не оказывали на слушателей никакого впечатления, тогда как, идя по стопам Гайдиа, эти композиторы пленяли все сердца.

ПИСЬМО III

Вена, 24 мая 1808 г.

Natura il fece e poi ruppi la stampa.
Ariosto *

Фраиц-Иозеф Гайдн родился в последний день марта 1732 года в городке Рорау, расположеином в пятнадцати милях от Вены. Его отец был каретиником, а мать до замужества служила кухаркой в замке графа Гарраха, местного землевладельца.

---

* Создав его, природа разбила форму.
Ариосто.

Отец Гайдна сочетал со своим ремеслом каретника обязанности приходского пономаря. У него был прекрасный тенор, он любил свой орган и вообще всякую музыку. В одно из странствий, столь часто совершаемых немецкими ремесленниками, он, очутившись во Франкфурте-на-Майне, научился там немного играть на арфе; по праздничным дням, после службы, он садился за арфу, а жена напевала. Рождение Иозефа ничуть не нарушило привычек этой мирной четы. Маленький семейный концерт по-прежнему происходил каждую неделю, и мальчик, стоя перед родителями и держа в руках два деревянных бруска — один из них служил скрипкой, а другой смычком,— всегда аккомпанировал пению матери. Нередко в моем присутствии Гайдн, уже в преклонном возрасте и увенчанный славой, вспоминал ее простые напевы: эти первые мелодии произвели неизгладимое впечатление на его столь музыкальную душу. Один из двоюродных братьев каретника, по имени Франк, школьный учитель в Хаймбурге, однажды в воскресенье приехал в Рорау и присутствовал на концерте этого трио. Он заметил, что мальчик, которому едва исполнилось шесть лет, отбивает такт с поразительной уверенностью и точностью. Франк понимал толк в музыке; он предложил родителям взять ребенка к себе и обучить его этому искусству. Те с радостью приняли предложение, надеясь, что если Иозеф будет знать музыку, ему легче будет стать священником.

Итак, он отправился в Хаймбург. Там он уже через какие-нибудь две — три недели разыскал у своего родственника два тимпана, нечто вроде барабанов. В результате настойчивых и терпеливых попыток ему удалось извлечь из этого инструмента, у которого всего два тона, некую мелодию, и все те, кто захаживал к школьному учителю, обратили на нее внимание.

Надо признаться, друг мой, что во Франции среди таких простых и бедных людей, как родители Гайдна, о музыке и не думают.

Природа наделила Гайдна звучным и нежным голосом. В Италии в ту пору такое преимущество мог-

ло бы стать для крестьянского сына трагичным: Маркези, пожалуй, приобрел бы в его лице достойного соперника, но Европе и поныне пришлось бы ожидать своего симфониста. Франк, давая своему малолетнему родственнику, по выражению самого Гайдна, больше тумаков, чем лакомых кусочков, вскоре научил юного тимпаниста не только играть на скрипке и на других инструментах, но и понимать латынь и петь в местном церковном хоре, причем так, что ребенок стал известен во всей округе.

Случайно к Франку заехал Рейтер, регент собора святого Стефана в Вене. Он подыскивал для своего хора мальчиков с хорошими голосами. Школьный учитель предложил ему послушать своего родственника; тот пришел, и Рейтер заставил его спеть канон прямо с листа.

Точность, чистота звуков, *brio*[1], с каким мальчик пел, приводят регента в изумление; но более всего он восхищен красотой голоса. Он лишь заметил, что мальчик не *делает трелей,* и, смеясь, спросил его, почему это так. Тот пылко возразил: «Откуда вы хотите, чтоб я знал, как делать трели, когда мой дядя — и тот не умеет?» «Поди сюда, я тебя этому научу»,— ответил Рейтер. Он притягивает мальчика к себе, ставит между колен и показывает ему, как нужно быстро сближать два звука, задерживать дыхание и вибрировать язычком. Ребенок сразу же научился делать трели, причем очень чисто. Придя в восторг от успехов своего ученика, Рейтер берет тарелку отборных вишен, которые Франк распорядился подать для своего знаменитого собрата, и ссыпает их все до одной в карман мальчика. Легко себе представить, как тот был рад! Впоследствии, в разговоре со мной, Гайдн не раз

---

[1] Я прошу извинения за то, что мне приходится пользоваться итальянским, или, скорее, испанским, термином, который я не могу точно перевести: «петь *с теплотой, проникнутой чувством веселья*» передало бы весьма неполно то, что разумеют в Италии, говоря: «cantar con brio». По ту сторону Альп portarsi con brio является похвалой, во Франции это показалось бы чрезвычайно смешным. Brio è quella vaghezza spiritosa che risulta dal galante portamento, o dall'allegra aria della persona *.

* Брио — это та живая прелесть, которая вызывается смелыми поступками или бодрым видом человека.

вспоминал об этом и, смеясь, добавлял, что всякий раз, как ему случалось делать трели, он мысленно видел перед собой эти чудесные вишни.

Рейтер, само собой понятно, возвратился в Вену не один: с ним был и новый мастер трелей. В ту пору Гайдну было около восьми лет. В его скромной удаче нет ничего незаслуженного, не видно ни малейшего содействия со стороны какого-нибудь влиятельного богача. Все дело в том, что народ в Германии любит музыку, что отец Гайдна понемногу обучает ей своего сына, что кузен его отца Франк дает ему еще кое-какие уроки и что, наконец, на него обратил внимание регент первой церкви во всей империи. Это лишь простое сцепление фактов, характерное для быта страны, где музыкальное искусство пользуется любовью.

Гайдн рассказывал мне, что с той поры, насколько он помнит, ему никогда не приходилось работать меньше, чем по шестнадцать часов в день, а то и по восемнадцать. Следует заметить, что он всегда сам распоряжался своим временем и что мальчики, певшие в хоре собора св. Стефана, были заняты всего лишь два часа. Мы оба старались уяснить себе причины этого поразительного усердия. Он говорил, что с самого раннего детства музыка доставляла ему необычайное удовольствие. Слушать, как играют на любом инструменте, было для него отраднее, чем бегать со своими сверстниками. Когда, резвясь с ними на площади по соседству с собором св. Стефана, он внезапно слышал звук органа, он тотчас же расставался с ними и входил в церковь.

В том возрасте, когда он начал сам сочинять, у него уже выработалась привычка к труду; композитор, впрочем, обладает существенным преимуществом по сравнению со всеми другими мастерами: его произведения уже закончены с того момента, как он их мысленно себе представил.

Гайдн, находивший в музыке такое множество прекрасных идей, всегда ощущал огромное удовольствие от самого процесса творчества, которое, бесспорно, относится к числу наивысших наслаждений, доступных человеку. Это преимущество известно в равной степе-

ни и поэту и композитору, но музыкант при этом может работать быстрее. Стоит прекрасной оде, чудесной симфонии возникнуть в воображении автора, как в душе его рождается тот тайный восторг, который один способен заполнить жизнь большого художника.

В отличие от этого воину, зодчему, ваятелю, живописцу мало одной творческой фантазии, чтобы почувствовать полное самоудовлетворение: им нужны еще усилия иного порядка. Самый совершенный их замысел может оказаться неудачным при выполнении. Наиболее удачно задуманная картина может быть плохо написана; все это оставляет в душе художника тень известного сомнения, известной неуверенности в успехе и омрачает радость творчества. Гайдн же, создавая в своем воображении симфонию, бывал всегда полностью счастлив; ему оставалось лишь испытать чисто физическое наслаждение — услышать, как ее исполняют, и чисто духовное — увидеть, как ей рукоплещут. Я часто наблюдал, как он, отбивая такт своей собственной музыкальной пьесы, не мог удержаться от улыбки, когда приближался один из тех отрывков, которые он находил наиболее удачными. Мне приходилось также видеть, как на больших концертах, даваемых порою в Вене, кое-кто из любителей музыки, которым не хватает лишь способности ее почувствовать, нарочно садился так, чтобы видеть лицо Гайдна, и, сообразуясь с его улыбкой, не скупился на восторженные рукоплескания, стремясь показать ближайшим соседям всю глубину своего восторга. Смехотворная попытка! Эти люди так далеки от ощущения прекрасного в искусстве, что они даже не подозревают о том, насколько стыдливы бывают подлинно восприимчивые натуры. Замкнутый кружок наших дам, надеюсь, поблагодарит меня за то, что я преподношу эту небольшую истину из области чувств. Я попутно расскажу об одном эпизоде, который послужит одновременно и образцом умения выражать восторг и извинением на тот случай, если кому-нибудь из бесчувственных людей захочется отпустить ироническое замечание или скверную шутку.

В одном из лучших римских театров давали однаж-

лы «Артаксеркса» Метастазио, положенного на музыку Бертони; несравненный Паккьяротти[1], насколько мне помнится, пел партию Арбаса; на третьем представлении, в знаменитой сцене суда, где композитор вставил несколько музыкальных тактов после слов:

Eppur sono innocente *,

красота самой сцены, музыки, выразительность певца привели в такой восторг музыкантов, что оркестр после этих слов Паккьяротти не вступил. Заметив это, раздраженный артист бросает взгляд на дирижера: «Ну, что с вами случилось?» А тот, словно очнувшись от экстаза, с рыданием в голосе простодушно отвечает: «Мы плачем». В самом деле: ни один из музыкантов не думал о своем отрывке, и все они со слезами на глазах смотрели на певца.

В 1790 году в Брешии я встретил итальянца, на редкость восприимчивого к музыке. Все его дни уходили только на то, чтобы ее слушать; когда она ему нравилась, он незаметно для самого себя снимал с ног башмаки, а когда восхищение его доходило до крайнего предела — бросал их через плечо на сидящих сзади зрителей.

Прощайте. Длина моего письма пугает меня. Рассказ словно растягивается под моим пером: я собирался послать вам три — четыре письма, самое большее, а теперь и конца не видно. Пользуюсь любезным предложением г-на К..., который будет отныне переправлять мои письма вам в Париж бесплатно; я этому очень рад. Заметь кто-либо, что вы получаете по почте из-за границы такие огромные пакеты, можно было бы подумать, что мы с вами заняты куда более важными делами. А когда у человека есть сердце, лучше, чтобы его жизнь не бросалась в глаза.

Vale et me ama **.

---

[1] Паккьяротти, родившийся в 1750 году неподалеку от Рима, славился в патетических ролях. Он еще жив как будто и удалился на покой в Падую.

* И все ж я не виновен *(итал.)*.

** Прощай и люби меня *(лат.)*.

ПИСЬМО IV

Баден, 20 июня 1808 г.

Клянусь, мой дорогой Луи, музыка, кажется, мне уже надоела. Я только что вернулся с концерта, дававшегося по случаю открытия красивого баденского курзала. Я, как вам известно, не раз доказывал, что умею терпеть. Я уже свыкся со скучной обязанностью регулярно посещать заседания некоей совещательной ассамблеи; я терпеливо сносил в кругу многих приятных лиц дружбу, которой меня удостоил за мои прегрешения один влиятельный и неумный человек, слегка знакомый и вам; но, признаюсь, с тех пор, как я стал слушать музыку, мне все еще никак не удается привыкнуть к скуке концертов: это для меня самая страшная пытка, ибо я считаю величайшей глупостью стремление продемонстрировать публике те упражнения, которые необходимо разучивать в надежде ей понравиться; предложить нам их результаты, может быть, и следует, но заставить нас выносить эти упражнения в их первобытном виде по меньшей мере жестоко. Мне думается, это так же остроумно, как если бы ваш сын вместо того, чтобы прислать вам из коллежа содержательное письмо, отправил бы в ваш адрес целую коллекцию из больших O и F, которые приходится выписывать детям при обучении грамоте.

Оркестранты — это люди, которые учатся правильно произносить слова какого-либо языка и отчетливо выделять долготу и краткость каждого слога, но при этом забывают о значении данных слов: в противном случае любой флейтист вместо того, чтобы нанизывать одну никчемную трудность на другую и выдерживать органные пункты целые четверть часа, взял бы нечто вроде яркой и мелодичной арии Чимарозы:

Quattro baj e sei morelli *,—

исказил бы мотив какими угодно сложными вариациями, но, по крайней мере, не наскучил бы нам окончательно. Если бы он со временем образумился, он заставил бы нас прослезиться, играя без всяких из-

* Смуглых шесть, четыре карих *(итал.)*.

менений какую-нибудь грустную и нежную мелодию, или вызвал бы наш восторг прекрасным «Вальсом королевы прусской».

Что же касается меня, я окончательно сражен тремя концертами, которые мне пришлось прослушать за один вечер. Мне нужно чем-то серьезно отвлечься, и я обязуюсь не ложиться до тех пор, пока не окончу для вас рассказ о юности Гайдна.

Ожидая наступления творческой зрелости дольше Моцарта, который в тринадцать лет написал понравившуюся публике оперу, Гайдн в этом возрасте сочинил мессу, которую добряк Рейтер резонно высмеял. Суждение его изумило юношу, но, будучи уже вполне рассудительным, он понял, что оно справедливо; он почувствовал, что ему нужно изучить контрапункт[1] и правила гармонии; но кто мог его этому научить? Рейтер не обучал контрапункту мальчиков из хора и за все время дал Гайдну только два урока теории. Моцарт нашел прекрасного учителя в своем отце, который был общепризнанным скрипачом. С бедным Иозефом дело обстояло далеко не так: затерянный в Вене мальчик из хора мог брать только платные уроки, а денег у него не было ни гроша. Отец его, несмотря на оба свои ремесла, был так беден, что когда у Иозефа украли платье и тот написал об этой беде домашним, он с большим трудом смог выслать сыну шесть флоринов на восстановление гардероба.

Никому из венских учителей не хотелось давать бесплатные уроки маленькому хористу, не имевшему покровителей. Быть может, этому злополучному обстоятельству Гайди и обязан своей самобытностью. Все поэты подражали Гомеру, но сам он не подражал никому: в этом отношении последователей у него не было. Не потому ли, пожалуй, он считается великим поэтом, вызывающим всеобщее восхищение? Мне же, друг мой, очень бы хотелось, чтобы все учебники литературы канули на дно морское: люди посредственные учатся по ним создавать произведения, где нет ни одной ошибки, а между тем по природе своей они способны создать лишь нечто такое, в чем нет и на-

---

[1] Искусство композиции.

мека на красоту. Нам потом приходится испытывать на себе результаты злополучных опытов: наша любовь к искусству от этого заметно ослабевает. И, наоборот, отсутствие учителя, разумеется, никогда не остановит того, кому суждено стать великим: взгляните на Шекспира, взгляните на Сервантеса; то же можно сказать и про нашего Гайдна. Будь у него учитель, он смог бы избежать кое-каких ошибок, в которые впадал впоследствии, сочиняя для церкви и для театра; но, разумеется, он был бы менее оригинален. Гениальным можно считать только того человека, который испытывает глубокое наслаждение в процессе творчества и продолжает работать, несмотря на все преграды. Воздвигайте плотины, чтобы сдержать эти потоки: тот из них, который станет со временем великой рекой, сумеет все их опрокинуть.

Подобно Жан-Жаку, Гайдн купил у букиниста несколько книг по теории музыки, в том числе «Трактат» Фукса, и стал изучать его с таким упорством, что даже чудовищная непонятность текста не смогла оттолкнуть юношу от этих занятий. Работая один, без посторонней помощи, он сделал множество небольших открытий, пригодившихся ему впоследствии. Нищий, дрожа от холода в нетопленном чулане, занимаясь далеко за полночь, борясь с дремотой у разбитого, полуразвалившегося клавесина, он почитал себя счастливцем. Дни и годы пролетали для него незаметно, и впоследствии он нередко говорил, что ни разу в жизни не испытывал такого блаженства. Гайдна страстно волновала скорее любовь к музыке, нежели жажда славы; да и в самом стремлении к славе не было и тени честолюбия. Занимаясь музыкой, он прежде всего помышлял о собственном удовольствии, а не о том, чтобы добиться известного положения в обществе.

Гайдн вопреки тому, что вам говорили, не учился речитативу у Порпоры; впрочем, его собственные речитативы, значительно уступающие тем, которые написал создатель этого жанра, вполне могли бы это подтвердить: он перенял у Порпоры подлинно итальянскую манеру пения и искусство аккомпанемента на фортепьяно, что вовсе не так просто, как это при-

нято думать. Вот как ему удалось добиться этих уроков.

В Вене жил в ту пору знатный венецианец по имени Корнер, занимавший должность посла своей республики. У него была любовница, которая, безумно увлекаясь музыкой, приютила старика Порпору[1] во дворце посольства. И только потому, что Гайдн был меломаном, ему удалось проникнуть в этот дом. Он сумел понравиться, и его превосходительство повез его вместе со своей возлюбленной и Порпорой на воды в Маненсдорф, бывшие тогда в большой моде.

Наш юноша, питавший любовь только к старику-неаполитанцу, стал прибегать ко всевозможным хитростям, чтобы заслужить его расположение и добиться его благосклонности в области изучения гармонии. Каждый день он вставал чуть свет, чистил его одежду и башмаки, старательно расчесывал старомодный парик музыканта, который, кстати сказать, был невероятным ворчуном. Сперва, входя по утрам в комнату старика, он получал от него несколько раз лишь эпитет «дурак». Но, видя, что ему прислуживают бесплатно, и одновременно подмечая в своем добровольном груме необычайные способности, медведь время от времени смягчался и давал молодому человеку кое-какие добрые советы. Особенно много их Гайдн получал в тех случаях, когда ему приходилось аккомпанировать красавице Вильгельмине, певшей некоторые арии Порпоры, где сплошь и рядом встречались басы, с трудом поддававшиеся расшифровке. В этом доме Гайдн научился высокой итальянской манере пения. Посол, дивившийся успехам бедного юноши, назначил ему по возвращении в город ежемесячное пособие в шесть цехинов (семьдесят два франка) и посадил его за один стол со своими секретарями.

Эта щедрость позволила Гайдну позабыть о нужде. Он смог купить себе фрак. Надев его, он отправлялся рано поутру играть партию первой скрипки в

[1] Родился в Неаполе в 1685 г. Вот, кстати, даты рождения и смерти некоторых больших мастеров, о которых мне нередко придется говорить:

Перголезе — родился в 1704 г., умер в 1733 г.,
Чимароза — » в 1754 г., умер в 1801 г.,
Моцарт — » в 1756 г., умер в 1792 г.

церковь Милосердных Отцов; оттуда он шел в домовую церковь графа Гаугвица и играл на органе; потом пел партию тенора в соборе св. Стефана Наконец, после целого дня беготни он обычно проводил часть ночи за клавесином. Таким образом, получая по ходу своего обучения советы от всех музыкантов, с которыми ему удавалось сблизиться, пользуясь любым случаем послушать хорошую, по отзывам, музыку и не имея постоянного учителя, он начинал по-своему постигать идею прекрасного в музыкальном искусстве и незаметно для самого себя готовился к тому, чтобы со временем создать собственный, подлинно оригинальный стиль.

ПИСЬМО V

Баден, 28 августа 1808 г.

Друг мой!

Невзгоды, пришедшие со временем, нарушили скромное благополучие Гайдна. Голос его изменился, и в девятнадцать лет он ушел из класса сопрано собора св. Стефана, вернее,— чтобы сразу же не впасть в панегирический стиль,— его оттуда выгнали. Отличаясь несколько неумеренной резвостью, как все юноши с живым характером, он вздумал однажды отрезать полу кафтана у одного из своих товарищей; проступок этот сочли непростительным. В соборе св. Стефана он пел одиннадцать лет; в тот день, когда он оказался за дверью, все его богатство заключалось в молодом, крепнущем таланте; но если ваш талант никто не признает, то это слабое утешение. И все же у Гайдна оказался поклонник. В поисках жилья он случайно столкнулся с парикмахером Келлером, который, бывая в соборе, часто восхищался голосом юноши; теперь он с готовностью приютил его у себя, принял, как сына, и разделил с ним свой скромный стол, поручив жене заботу о его платье.

Избавившись от всех житейских мелочей и найдя приют в скромном домике парикмахера, Гайдн мог теперь всецело отдаться своим занятиям, и те быстро пошли на лад. Однако пребывание в этой семье повлияло роковым образом на всю его дальнейшую жизнь: немцы одержимы манией брака. У этого народа,

кроткого, нежного и застенчивого, семейные радости стоят на первом месте. У Келлера было две дочери; и ему и жене его вскоре пришло на ум просватать одну из них за молодого музыканта; они заговорили с ним об этом. Гайдн, целиком углубившийся в свои творческие размышления и совершенно не думавший о любви, не стал возражать. В дальнейшем с присущей ему порядочностью — основной чертой его характера — он сдержал слово, но союз этот оказался для него далеко не счастливым.

Первыми произведениями молодого композитора были несколько сонат для фортепьяно, которые он продавал по грошовой цене своим ученицам (ему удалось найти несколько уроков); он писал также менуэты, алеманды и вальсы для Ridotto *. Ради собственного удовольствия он сочинил серенаду для трех инструментов, которую он ясными летними ночами исполнял в сопровождении двух своих друзей в различных кварталах Вены. Директором Каринтийского театра [1] был в ту пору Бернардоне Курц, знаменитый арлекин, умевший восхищать публику своими каламбурами. Бернардоне привлекал в театр толпы зрителей своим чудачеством и хорошими комическими операми. К тому же у него была хорошенькая жена; это побудило наших неугомонных полуночников исполнить свою серенаду под окнами арлекина. Курца так поразило своеобразие этой музыки, что он вышел на улицу и спросил, кто ее сочинил. «Я»,— отважно ответил Гайдн. «Как ты? В твои-то годы?» «Нужно же когда-нибудь начинать!» «Черт возьми! Забавно! Идем со мной!» Гайдн поднимается по лестнице вслед за арлекином, его представляют хорошенькой женщине, и, уходя от них, он уносит либретто оперы под названием «Хромой бес». Музыка была написана за несколько дней, имела колоссальный успех, и автору было уплачено двадцать четыре цехина. Но некий вельможа, по-видимому, не блиставший красотой, догадался, что под именем «Хромого беса» высмеивают его самого, и добился запрещения пьесы.

Гайдн нередко припоминает, что ему было гораздо

---

* Театральное фойе *(итал.)*.

[1] Самый популярный из всех трех венских театров

трудиее изобразить в этой опере напор разбушевавшихся волн, чем впоследствии сочинять фуги с двумя темами. Курцу, человеку с умом и со вкусом, угодить было трудно. Ни тому, ни другому из авторов не приходилось видеть моря и бури. Как же изобразить то, чего ие зиаешь? Если бы можно было постичь это чудесное искусство, то, пожалуй, миогие из наших политиков удачнее рассуждали бы о добродетели. Курц, как одержимый, носился по комнате и твердил композитору, сидевшему за фортепьяно: «Представь себе, вот поднимается гора, а под ней провалилась долина, потом опять гора, и снова долина; горы и долиины быстро мелькают одиа за другой, и помииутно вершины и пропасти сменяют друг друга».

Однако это прекрасное описание ничуть ие помогало. Тщетно добавлял к иему арлекин и гром и молнию. «Послушай! Изобрази же мне эти ужасы, но так, чтобы отчетливо почувствовать эти горы и долины!» — повторял он без умолку.

Гайдн быстро перебирал пальцами клавиши, пробегал по полутонам, не щадил септим, перескакивал с самых низких на самые высокие звуки. Курц по-прежнему оставался недоволен. Но вот, окончательно выйдя из терпения, юноша разводит руки по обоим концам клавесина и, быстро соединив их посередине клавиатуры, восклицает: «Черт бы побрал эту бурю!» «Вот она, вот она!» — кричит арлекии, бросается ему на шею и душит в объятиях. Гайдн добавлял, что много лет спустя, когда при переправе через Па-де-Кале его застал шторм, он от души смеялся в течение всего пути, вспоминая о буре из «Хромого беса»

«Но каким образом,— спрашивал я его,— можно звуками передать бурю, да к тому же *совершенно отчетливо?*» И, так как этот великий человек был полон снисходительности, то я обычно добавлял, что при наличии таланта можно, разумеется, путем подражания характерным интонациям, свойственным людям в минуты ужаса или отчаяния, вызвать у слушателя такие ощущения, которые он испытал бы при виде бури; но, заявлял я, музыка так же неспособна изобразить бурю, как и сказать: г-н Гайдн живет у Шенбруннской заставы. «Может быть, вы и правы,—отвечал он

мне,— но не забывайте все же о том, что слова и декорации направляют воображение зрителя».

Когда Гайдн написал эту бурю, ему было девятнадцать лет. Известно, что Моцарт, этот поистине чудо-музыкант, написал свою первую оперу в Милане тринадцати лет от роду; он тогда выступал на конкурсе с Гассе, который, прослушав подряд все репетиции, заявил присутствовавшим: «Из-за этого мальчика всех нас позабудут». Гайдн не имел такого большого успеха; музыка для театра не была его призванием; и хотя он впоследствии создал оперы, от которых бы не отказался любой маэстро, тем не менее они были значительно ниже «Милосердия Тита» и «Дон-Жуана».

Год спустя после создания «Хромого беса» перед Гайдном открылась настоящая карьера; он выступил с шестью сочиненными им трио. Своеобразный стиль и привлекательная, свежая манера письма сразу же создали им необычайную популярность. Но степенные немецкие музыканты сильно ополчились на те новшества, которые встречались в этих трио на каждом шагу. Немцы, всегда питавшие слабость к науке, сочиняли камерную музыку в строгих правилах *фугированного* контрапункта [1].

Музыкальная академия, учрежденная в Вене знаменитым царственным контрапунктистом (я имею в виду императора Карла VI), была еще всемогуща. Этот

---

[1] Надо сказать, что нет ничего более нелепого и педантичного, чем правила самого восхитительного из всех искусств. Музыка ждет своего Лавуазье. Я убедительно прошу разрешить мне не вдаваться в объяснения тех причудливых слов, которыми мне порою приходится пользоваться: для этого имеется «Музыкальный словарь» Руссо. Постигнув с большим трудом, что такое, например, *контрапункт*, вы приходите к выводу, что при известной последовательности рассуждений о музыке достаточно каких-нибудь двадцати строк, чтобы дать представление об этом слове. Все природные тела, начиная с камня, служащего для мощения парижских улиц, и кончая одеколоном, имеют, несомненно, гораздо более разнообразные свойства, чем те, какие можно подметить в двух — трех звуках, спетых один за другим или одновременно; тем не менее самый слабый воспитанник Политехнической школы, прослушав двадцать лекций Фуркруа, отчетливо запоминал классификацию всех физических тел: дело в том, что до 1804 года преподавание в этой школе было в высшей степени разумным; царившая там атмосфера разума не мирилась со всем, что казалось мало-мальски неясным или неправильным.

сумрачный монарх, который, говорят, никогда не смеялся, принадлежал к числу самых страстных любителей музыки своего времени; окружавшие его ученые композиторы-педанты негодовали по поводу всего, что походило скорее на развлечение, чем на науку. Восхитительные выдумки молодого музыканта, темпераментность его стиля, допускаемые им порою вольности восстановили против него всех *Пахомиев* обители гармонии. Они упрекали его за ошибки в контрапункте, за еретические модуляции, за слишком смелый ритм. По счастью, весь этот шум не причиняет ни малейшего вреда нарождающемуся таланту; повредить ему, собственно, могло только одно презрительное молчание, а первым выступлениям Гайдна сопутствовали совершенно иные обстоятельства.

Надо сказать, мой друг, что до Гайдна никто не имел представления об оркестре, состоящем из восемнадцати разновидностей инструментов. Он изобрел prestissimo, одна мысль о котором повергала в трепет дряхлых венских горе-музыкантов. В музыке, как, впрочем, и во всем другом, мы имеем весьма слабое представление о том, что было сто лет назад: allegro, например, напоминало по темпу andantino.

В области инструментальной музыки Гайдн совершил переворот как в частностях, так и в целом: именно он заставил духовые инструменты исполнять pianissimo.

Всего двадцати лет от роду он создал свой первый квартет в B фа (в шестидольном размере), и все меломаны немедленно разучили его наизусть. Я не сумею вам сказать, почему Гайдн покинул дом своего приятеля Келлера; можно лишь утверждать, что известность молодого композитора, сулившая ему с самого начала радужные перспективы, не вывела его из нужды. Он поселился у некоего г-на Мартинеса, предложившего ему приют и стол с тем условием, что Гайдн будет давать уроки фортепьянной игры и пения двум его дочерям. В ту пору именно и оказалось, что в одном и том же доме, неподалеку от церкви св. Михаила, в комнатах, расположенных друг над другом, одна — в третьем, а другая — в четвертом этаже, живут первый поэт своего столетия и первый симфонист мира.

Метастазио тоже квартировал у Мартинеса; но, будучи поэтом императора Карла VI, он жил в достатке, тогда как бедняга Гайдн, у которого не было дров, не вылезал в зимние дни из кровати. Вместе с тем общество римского поэта пошло ему на пользу. Благодаря нежной и необычайно впечатлительной натуре Метастазио обладал неоспоримым вкусом во всех областях искусства; он страстно любил музыку, прекрасно знал ее и своей глубоко гармоничной душой оценил исключительные способности молодого немца. Ежедневно обедая с Гайдном, Метастазио развивал перед ним общие законы изящных искусств и попутно обучал его итальянскому языку.

Эта борьба с нуждой, неизбежная спутница почти всех художников с именем, неотступно сопровождала Гайдна в течение целых шести лет. Стоило какому-нибудь богатому магнату отыскать его и, назначив пенсию в сто луидоров, отправить года на два в Италию — и талант композитора достиг бы полного развития. Но ему не так повезло, как Метастазио, и он не дождался своего Гравины. Наконец ему удалось обосноваться, и в 1758 году он уезжает от Мартинеса и поступает на службу к графу Морцину.

У графа устраивались музыкальные вечера и имелся собственный оркестр. На одном из концертов, который, кстати, начинался симфонией Гайдна (D, ля, соль, ре, в размере $^3/_4$), случайно присутствовал старый князь Антон Эстергази, страстный любитель музыки. Он был так восхищен этим небольшим произведением, что немедленно стал просить графа Морцина уступить ему Гайдна, желая сделать того вторым дирижером своего оркестра. Морцин дал согласие. К сожалению, автор был нездоров и не мог присутствовать на концерте. А так как причуды князей, если их тотчас же не выполняют, заставляют себя порою долго ждать, то шли месяцы, а Гайдн, необычайно желавший перейти на службу к самому богатому магнату в Европе, не слышал ничего для себя утешительного.

Композитор Фридберг, состоявший при особе князя Антона и ценивший растущие способности нашего юноши, выискивал всевозможные средства, чтобы напомнить о нем его светлости. Он додумался, наконец,

заказать Иозефу симфонию, которую предполагали исполнить в Эйзенштадте, резиденции князя, в день его рождения. Гайдн написал ее, оказавшись при этом на должной высоте. Торжественный день настал. Князь, окруженный своими приближенными и сидя на троне, присутствует на традиционном концерте.

Начинают играть симфонию Гайдна: не успел оркестр дойти до середины первого allegro, как князь прерывает музыкантов и спрашивает, кто автор этого прекрасного произведения. «Гайдн»,— отвечает Фридберг и подводит бедного юношу, который дрожит всем телом. «Как! — говорит князь при взгляде на него.— Музыку написал этот мавр (цвет лица Гайдна, по правде говоря, отчасти оправдывал это обидное прозвище)? Так вот, мавр, отныне ты у меня на службе. Как тебя зовут?» «Иозеф Гайдн». «Я как будто вспоминаю это имя; ведь ты уже служишь у меня. Почему же я тебя до сих пор не видал?» Гайдн молчит, смущенный великолепием, которое окружает князя. Тот добавляет: «Ступай и изволь одеться капельмейстером; я не желаю видеть тебя таким, как ты сейчас: у тебя слишком низкий рост и невзрачная физиономия. Надень новое платье, парик с буклями, кружевной воротник и туфли на красных каблуках; но я хочу, чтобы каблуки были повыше, чтобы твой рост был вровень с твоими познаниями, слышишь? Ступай, тебе выдадут все необходимое».

Гайдн поцеловал князю руку и снова забился в дальний угол оркестра, слегка сокрушаясь, по его словам, что ему придется распроститься со своей прической и изящной внешностью молодого человека. На следующий день он явился к утреннему выходу его светлости, одетый в предписанный ему строгий костюм. Он получил звание второго капельмейстера, но его новые приятели окрестили его попросту «Мавром».

Через год князь Антон умер, и титул его перешел к князю Николаю, являвшемуся — если это только возможно — еще более горячим поклонником музыкального искусства. Гайдну пришлось сочинять множество пьес для *баритона,* инструмента очень сложного и

ныне вышедшего из моды, тембр которого (промежуточный между тенором и басом) весьма приятен. Он был излюбленным инструментом князя, который играл на нем и требовал, чтобы каждый день на его пюпитре были новые ноты. Большая часть того, что Гайдн написал для баритона, погибла от пожара; все уцелевшее сейчас нигде не исполняется. Композитор нередко говаривал, что необходимость писать для этого необычного инструмента во многом расширила его музыкальные познания.

Прежде чем перейти к подробному перечню остальных произведений Гайдна, мне нужно в нескольких словах упомянуть о событии, надолго нарушившем мирный ход его жизни. Как только он получил средства к сносному существованию, он выполнил не забытое им обещание, данное в свое время давнишнему другу, парикмахеру Келлеру, и женился на его дочери. Та оказалась honesta * и, кроме своей неуживчивости, отличалась особым пристрастием к попам и монахам. Дом несчастного композитора вечно кишел ими. Непрерывная трескучая болтовня мешала ему работать; кроме того, во избежание скандалов с женой, он был вынужден писать мессы и мотеты для обителей всех этих преподобных отцов.

Подневольный труд, на который идешь под угрозой непрерывных семейных сцен,— это полная противоположность тому, что нужно людям, привыкшим работать лишь по собственному влечению. Бедный Гайдн пытался найти утешение в приятном обществе м-ль Бозелли, придворной певицы князя. Мир в семье, разумеется, от этого прочнее не стал. В конце концов Иозефу пришлось расстаться с женой, с которой в материальном отношении он обошелся совершенно безупречно.

Итак, друг мой, перед вами спокойная юность, без особых заблуждений, проникнутая разумным началом,— юность человека, упорно идущего к своей цели.

---

* Честная, порядочная женщина (*исп.*); здесь иронически — *ханжа*.

ПИСЬМО V

Долина святой Елены,
2 октября 1808 г.

Мой дорогой друг!

Заканчиваю свой рассказ. Попав в дом Эстергази, оказавшись во главе большого оркестра и в придворном штате такого вельможи, который не только был несметно богат, но и страстно любил музыку, Гайдн испытал на себе влияние всех этих на редкость благоприятных обстоятельств, способствующих полному расцвету большого таланта. С этого времени жизнь его становится размеренной и заполненной трудом. Он вставал рано поутру, тщательно одевался и садился за небольшой столик возле фортепьяно; за ним же обычно заставал его и обеденный час. Вечером он шел на репетицию или на оперное представление, дававшееся в княжеском дворце четыре раза в неделю. Порою, но довольно редко, он проводил утро на охоте. Скромный досуг, остававшийся ему в обычные дни, Гайдн уделял либо друзьям, либо м-ль Бозелли. Так выглядела его жизнь на протяжении более тридцати лет. Этим и объясняется потрясающее количество написанных им произведений. Их можно разделить на три жанра: инструментальную музыку, церковную музыку и оперы.

В симфоническом жанре он первый из первых; в области духовной музыки он проложил новый путь, который, правда, можно критиковать, но благодаря которому он выдвинулся в один ряд с самыми одаренными композиторами. В третьем по счету жанре — в оперной музыке — о нем, пожалуй, можно отозваться лишь с одобрением; объясняется это многими причинами и прежде всего тем, что здесь он не шел дальше подражания.

Если, как вы уверяете, моя болтовня вам не надоела, я остановлюсь по порядку на каждом из этих трех музыкальных жанров.

Инструментальное наследие Гайдна состоит из камерных симфоний для большего или меньшего количества партий и симфоний для большого ансамбля,

которые, требуя значительного числа инструментов, могут быть исполнены разве только театральным оркестром.

В первый разряд входят дуэты, трио, квартеты, секстеты, октеты и дивертисменты, сонаты для фортепьяно, фантазии, вариации, каприччио. Ко второму разряду относятся симфонии для большого оркестра, концерты для разных инструментов, серенады и марши.

Из всех этих музыкальных произведений больше всего ценятся квартеты и симфонии для большого оркестра. Гайдн создал восемьдесят два квартета и сто восемьдесят симфоний. Первые девятнадцать квартетов любители считают простыми дивертисментами. Оригинальность и величественность стиля ощущаются в них еще недостаточно. Но зато любой из дальнейших квартетов, с № 20 по № 82, мог бы сам по себе доставить автору всеобщее признание.

Квартеты, как известно, пишутся для следующих четырех инструментов: первой скрипки, второй скрипки, альта и виолончели. Одна умная женщина говорила, что когда она слушает квартеты Гайдна, ей кажется, будто она присутствует при беседе четырех приятных людей. Она находила, что первая скрипка походит на человека средних лет, наделенного большим умом и прекрасным даром речи, который все время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого собеседника, причем такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее склонен соглашаться с мнениями остальных ее участников, чем высказывать свои собственные мысли.

Виолончель олицетворяла собой человека положительного, ученого, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альта, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в

сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе. Правда, она вносит в разговор известное изящество, и пока она говорит, другие собеседники имеют возможность отдохнуть. У этой дамы, однако, можно подметить тайную склонность к виолончели, которой она, по-видимому, отдает предпочтение перед всеми другими инструментами.

За пятьдесят лет своей творческой жизни Гайдн написал пятьсот двадцать семь инструментальных произведений, и при этом ни разу не повторялся, за исключением, пожалуй, тех случаев, когда он это делал сознательно. В качестве примера можно указать на то, что тема земледельца в оратории «Четыре времени года» заметна в andante одной из его симфоний, где она становится прекрасной партией первого баса, правда, с несколько вялой концовкой.

Вам понятно, друг мой, что для большинства замечаний, которыми я хотел бы с вами поделиться, требуется, пожалуй, фортепьяно, а не перо. За четыреста лье от вас и от нашей милой Франции мне приходится говорить лишь о поэтической стороне стиля Гайдна.

Allegro его симфоний, как правило, очень живые и энергичные, целиком захватывают вас: они обычно начинаются короткой, несложной и очень прозрачной *темой;* постепенно эта тема талантливо разрабатывается, повторяется различными инструментами и приобретает, наконец, героический и бодрый характер. Эти красочные, проникнутые серьезностью тона напоминают глубокие тени Рембрандта и Гверчино, которые так эффектно выделяют освещенные части их картин.

Автор как будто ведет вас по краю каких-то обрывов, но чувство непрерывного наслаждения заставляет вас сопутствовать ему в этой необычайной прогулке. Упомянутым выше колоритом отличаются также, на мой взгляд, гайдновские presto и rondo.

Таким темпам, как andante и adagio, присуще большее разнообразие: монументальный стиль проявляется в них во всем своем блеске и величии.

Музыкальные фразы и идеи прекрасно, широко раз-

виты; каждый элемент их выступает ясно и отчетливо; все в целом необычайно остроумно. Это стиль тех страниц Бюффона, которые поражают богатством мысли. Для хорошего исполнения гайдновских adagio нужна, пожалуй, не столько мягкость, сколько энергия. Им свойственны скорее пропорции Юноны, чем Венеры. Более суровые, чем нежные, они проникнуты степенностью, спокойной уверенностью в собственной силе и той тяжеловатостью, которая подчас характерна для немцев.

В andante эта степенность порою уступает место сдержанно-веселому настроению. И в andante и в adagio автора подчас увлекают сила и избыток творческой мысли. Этот порыв, эта энергия, бьющая через край, вдохновенно и радостно передается всей композиции, не лишая ее, однако, ни страсти, ни искреннего чувства.

В некоторых andante и allegro Гайдна на первый взгляд отсутствует тема. Можно подумать, что музыканты начали где-то с середины своих нот; но мало-помалу истинному любителю на основании собственных ощущений становится ясно, что у композитора были и цель и план.

Его менуэты, подлинно гениальные творения, отличающиеся таким богатством гармонии, вместившие в свои скромные рамки столько мыслей, столько красот, могли бы послужить заурядному сочинителю материалом для целой сонаты. Именно в этом смысле, имея в виду наши комические оперы, Моцарт говорил, что любой здравый человек мог бы ежедневно перед завтраком сочинять по одной такой опере. Вторые части гайдновских менуэтов, обычно комические по настроению, пленяют своей свежестью.

В целом инструментальная музыка нашего композитора проникнута романтической мечтательностью. Мы напрасно стали бы искать в ней расиновской размеренности; по духу она скорее напоминает Ариосто иль Шекспира; вот почему для меня до сих пор необъясним успех Гайдна во Франции.

Его творческий гений устремляется по любому пути с быстротой орлиного полета; необычайность и пленительность поочередно сменяют друг друга,

сверкая самыми яркими красками. Это богатство колорита, это полнейшее отсутствие скучных мелодий, должно быть, и обеспечили ему быстрое и широкое признание. Не прошло и двух лет с тех пор, как Гайдн стал писать симфонии, а они уже исполнялись и в Америке и в Индии.

Мне думается, что очарование этого стиля кроется прежде всего в том, что от него веет свободой и радостью. Радость Гайдна — это чувство восторга, простодушного, безыскусственного, чистого, необузданного, непрерывного; радостная приподнятость царит в его allegro, она заметна и там, где темп становится более торжественным, ее присутствие ощутимо и в andante.

В тех сочинениях, где ритм, тональность и жанровые особенности указывают на желание автора внушить нам чувство известной грусти, эта упорная радость, которую нельзя показать открыто, проявляется в энергии и силе. Заметьте при этом: эта мрачная торжественность является отражением не скорби, а лишь вынужденно скрытой радости; это какое-то сдержанное ликование дикаря, а отнюдь не печаль, не душевное уныние, не меланхолия. Гайдн проявил чувство грусти всего лишь два — три раза в жизни: в одной из строф своего «Stabat Mater»* и в двух adagio из «Семи слов».

Вот почему ему не удалось достичь совершенства в области музыки драматической. Страстная музыка немыслима, если она лишена меланхолии. Именно по этой причине французы — народ живой, тщеславный, легкомысленный, привыкший необычайно быстро выражать любые свои чувства, порой скучающий, но отнюдь не впадающий в меланхолию, никогда не создаст собственной музыки.

Но раз мы уж об этом заговорили и вы, как я вижу, нахмурились, мне хочется быть откровенным до конца: отныне я буду сознательно прибегать к самым банальным и самым недвусмысленным сравнениям и приглашаю всех моих собратьев, любителей парадоксов, последовать тому же методу.

---

* «Стояла богоматерь» (*лат.*) — католический гимн.

ПИСЬМО VII

Вена, 3 октября 1808 г.

Однажды, направляясь в Италию, я ехал через Симплон, спутник мой никогда ранее не совершал этого путешествия, и, находясь в четверти лье от Борромейских островов, я был очень рад, что могу их ему показать. Покатавшись на лодке, мы погуляли в садах этого роскошного уголка, в природе которого таится вместе с тем нечто трогательное; затем мы вернулись в небольшую таверну «Isola Bella». На столе мы увидели три прибора, и какой-то молодой миланец, по виду довольно состоятельный, подсел к нам, сказав несколько учтивых фраз. Он охотно отвечал на все мои вопросы. Когда он занялся разрезанием куропатки, приятель мой вытащил из кармана письмо и, словно углубившись в чтение, сказал мне по-английски: «Взгляните на этого юнца! Он, наверно, совершил какое-нибудь преступление, и мысль об этом не дает ему покоя: смотрите, какие взгляды он на нас бросает; он, по-видимому, полагает, что мы связаны с полицией; или это своего рода Вертер, который выбрал эти знаменитые места, чтобы эффектно покончить с жизнью». «Да вовсе нет,— ответил я.— Это просто один из наиболее общительных молодых людей, с которыми нам предстоит познакомиться: он даже очень жизнерадостен».

Все французы по приезде в Италию впадают в ту же ошибку. Дело в том, что народ этот по характеру своему необычайно меланхоличен; на здешней земле страсти возникают проще всего; доставлять развлечение этим людям могут только изящные искусства. Вот потому-то Италия и создала, на мой взгляд, таких великих художников, а наряду с ними — их почитателей, которые, относясь с любовью к авторам и покупая их произведения, пробуждают к жизни все прекрасное. Это вовсе не означает, что итальянец не способен веселиться: стоит ему отправиться на прогулку за город, в приятном женском обществе,— и он будет безумно весел, поражая всех живостью своего воображения.

В Италии мне ни разу не приходилось участвовать

в тех увеселительных прогулках, которые в нарядных пригородных парках Парижа кажутся нам подчас такими скучными из-за какого-нибудь вздора, уцемившего наше тщеславие: мертвенный холод сковывает все развлечения; хозяин дома в дурном настроении из-за того, что повар не поспел с обедом; я же задет тем, что виконт де В..., в каррике, пользуясь резвостью своей английской лошади, промчался мимо меня и обдал пылью дам, сидевших со мною в моей новой щегольской коляске; но я за это ему отплачу, или мой кучер будет уволен. Молодой итальянец, принимающий дам у себя на вилле, весьма далек от подобных мыслей. Остался ли у вас в памяти «Венецианский купец» Шекспира? Если вы помните, Грациано говорит:

.. Let me play the fool
With mirth...* и т. д.

Вот итальянская жизнерадостность; это жизнерадостность, говорящая о счастье; у нас она, пожалуй, граничила бы с дурным тоном; это означало бы показать себя *счастливым* и в известной мере занять других своей особой. Французская живость должна показать окружающим, что вы веселы только потому, что хотите им понравиться; нужно даже притворяться необычайно веселым и скрывать тем самым подлинную радость, которую вам доставляет собственный успех.

Французская живость предполагает наличие большого остроумия: это живость Лесажа, Жиль-Бласа; в основе итальянской живости лежит чувствительность; таким образом, когда итальянца ничто не радует, он и не может быть веселым.

Наш молодой человек с Борромейских островов вовсе не видел чего-то бесконечно радостного в том, что повстречал за табльдотом двух хорошо воспитанных французов: он был просто вежлив; нам же хотелось, чтобы он был занимателен.

Так как в Италии поступки людей зависят в значительной мере от испытываемых ими чувств, то если

---

* ..А я шута сыграю,
Смеясь, резвясь... *(англ.)*

итальянец — человек посредственный, он самый скучный собеседник в мире. Однажды я на это посетовал, беседуя с милым бароном В... «А что, собственно, вас удивляет? — возразил он мне.— Если сравнить нас с вами, то это все равно, что сравнить итальянские дыни с французскими: у себя дома вы можете покупать их на рынке без всякого риска: все они будут сносными; у нас же вы разрежете двадцать отвратительных, но зато двадцать первая окажется божественной».

Поведение итальянцев почти всегда отражает их душевное состояние: этим и объясняется их любовь к музыке, которая, заставляя нас порой грустить, в то же время и облегчает нашу тоску; люди же веселые и сангвинические — а французы на три четверти именно таковы — не способны страстно любить музыку, ибо она не приносит им никакого утешения и не доставляет обычно подлинной радости.

Что вы скажете о моей философии? Она, к несчастью, походит на учение французских философов, которое вы теперь ожесточенно поносите; это учение предполагает, что искусства родились от скуки [1]; я бы вместо слова «скука» сказал «меланхолия», что предполагает нежность души.

Нас, французов, все, что связано с чувством, не может сделать ни крайне счастливыми, ни глубоко несчастными, и наши величайшие огорчения происходят лишь от оскорбленного тщеславия, а поэтому скука рассеивается *разговором,* где тщеславию — нашей основной страсти — всегда дается повод блеснуть либо тем, *что,* собственно, мы говорим, либо тем, *как* мы это говорим. Беседа для нас — это игра, неисчерпаемый источник чего-то жизненно важного. Этот истинно французский разговор, который любой иностранец может услышать в кафе де Фуа и других общественных местах, является, на мой взгляд, столкновением двух тщеславий.

Вся разница между кафе де Фуа и салоном маркизы дю Деффан [2] сводится к тому, что в кафе

---

[1] Скуки человека нежного, всегда связанной с чувством известного сожаления.

[2] В 1779 году.

де Фуа, где встречаются мелкие буржуа-рантье, суть тщеславия — это сама тема разговора: каждый поочередно рассказывает о себе нечто лестное; тот же, кому приходится слушать, ждет с явиым нетерпением своей очереди и, дождавшись ее, принимается за собствениую историю, которая никак не вяжется с тем, о чем говорилось до этого.

Правила хорошего тона — а в кафе де Фуа и в большом салоне они покоятся на одних и тех же принципах[1] — заключаются в том, чтобы слушать *другого* с видимым интересом, смеяться в забавных местах его небылиц, а говоря о себе, стараться скрыть своего рода настороженность и беспокойство, отражающие чисто корыстные побуждения. Угодно вам взглянуть на то, как выглядит эта корысть во всей своей неприкрытой грубости? Зайдите на минуту на биржу в каком-нибудь городке на юге Франции; заметьте, как маклер предлагает торговцу заключить с ним сделку. Это плохо скрытое корыстное чувство придает некоторым собеседникам в кафе де Фуа вид двух врагов, которых насильно втянули в спор, затрагивающий их кровные интересы.

В обществе более высоком по богатству и культуре человек, ведущий разговор, ищет обильной пищи для своего тщеславия не в самой сути, а в форме собствениого рассказа: вот почему он выберет историю о чем-то наиболее безразличном для него самого.

Вольней рассказывает[2], что французы-колонисты, живущие в Соединенных Штатах, сетуют на свое одиночество и неустанно твердят: «Да это настоя-

---

[1] В обществе равнодушно настроенных людей доставлять друг другу наибольшее удовольствие.

[2] *Ходить по соседям* и *вести разговоры* стало для французов столь привычным и настоятельно необходимым, что на всем протяжении от Луизианы до Канады не назовешь ни одного колониста, принадлежащего к этой нации, который бы поселился так, чтобы нельзя было добраться до соседа или не видеть его. Во многих местах на вопрос, на каком расстоянии живет самый дальний сосед-колонист, мне отвечали: «Он в пустыне, среди медведей, за целое лье от любого жилья; *ему даже и разговаривать-то не с кем*».

Волней «Картина Соединенных Штатов», стр. 415.

щая глушь, здесь и поболтать-то не с кем». В противоположность им немецкие и английские переселенцы легко проводят порою целые дни в полнейшем молчании.

Я склонен думать, что эта целительная беседа — верное средство от французской скуки — недостаточно волнует душу и поэтому не способна развеять итальянскую меланхолию.

Именно в силу этих традиций, унаследованных от привычного способа поисков счастья, князь Н... (по слухам, дошедшим до меня в Риме, один из самых приятных людей и самых больших повес в Италии) то и дело развлекал нас музыкой в доме своей возлюбленной графини С. Он в ту пору проматывал состояние в два — три миллиона; его положение в обществе, его богатство, его привычки должны были бы попросту сделать из него *бывшего блестящего молодого человека;* но хотя мундир князя был усыпан орденами, сам он, в сущности, был лишь свободным художником.

У нас во Франции человек, который отправляется на свидание или спешит узнать, подписан ли декрет о назначении его на какую-нибудь видную должность, не забудет при этом позаботиться о модном кабриолете.

Природа наделила француза скорее тщеславием и резвостью, чем жизнерадостностью. Во Франции рождаются самые лучшие в мире гренадеры для взятия редутов в штыки и презабавнейшие люди. В Италии нет таких авторов, как Колле, и там не увидишь ничего, что бы напомнило восхитительный по живости девиз: *«Истина в вине!»*

Итальянцы — это народ страстный, меланхолический, с нежной душой: он создает Рафаэлей, Перголезе и графов Уголино [1].

---

[1] Граф Уголино из поэмы Данте:

La bocca solevó dal fiero pasto
Quel peccator... * и т д.

Взгляните на обилие подобных характеров в превосходной книге Сисмонди «История республик в Италии»

* И губы оторвав от мерзостного брашна,
Сей грешник...

ПИСЬМО VIII

Зальцбург, 30 апреля 1809 г.

Наконец-то, мой дорогой друг, вы получили мои письма. Война, подступившая сюда со всех сторон, внушала мне известную тревогу за их судьбу. Когда я гуляю, лесная тишина нарушается гулом выстрелов: в данную минуту мне отчетливо слышны пушки, стреляющие в полутора лье отсюда, на дороге к Мюнхену; тем не менее после некоторого грустного раздумья по поводу судьбы, которая разлучила меня с моей гренадерской ротой и вот уже двадцать лет удерживает меня вдали от родины, я сажусь на ствол могучего дуба, поверженного на землю; меня осеняет тень прекрасной липы; вокруг меня видна лишь чудесная зелень, отчетливо выступающая на фоне темно-синего неба; я беру свою тетрадку и карандаш, собираясь рассказать вам после долгого молчания о нашем друге Гайдне.

Известно ли вам, что я почти готов обвинить вас в отступничестве? Вы как будто предпочитаете этого композитора божественным певцам Авзонии. Ах, друг мой, музыканты вроде Перголезе и Чимарозы блистали в самой трогательной и вместе с тем самой благородной области прекрасного искусства, несущего нам утешение. Вы пишете, что одна из причин, заставляющая вас отдать предпочтение Гайдну, заключается в том, что его можно слушать не только в Вене, но и в Париже и в Лондоне, тогда как, за отсутствием голосов, французы никогда не смогут насладиться «Олимпиадой» божественного Перголезе. Я разделяю ваше мнение на этот счет. Грубоватая природа англичан и наших любезных соотечественников не мешает появлению среди них людей, хорошо играющих на различных инструментах, но решительно не позволяет им петь. А тут, проходя по предместью Леопольдштадт, я только что слышал, как какой-то мягкий голос приятно пел:

Nach dem Tod bin ich dein *

В том же, что касается лично меня, я сквозь хор

* После смерти я твой *(нем.)*.

ваших похвал отчетливо различаю всю колкость вашей критики. Вы упрекаете меня к тому же в той легкости стиля, проповедь которой когда-то, по милости божией, была обычным содержанием ваших поучительных бесед. Вы говорите мне, что в моих письмах о Гайдне я забываю только об одном, а именно о том, чтобы вплотную заняться описанием творческой манеры этого великого мастера и, будучи жителем Германии, объяснить вам, человеку несведущему, каким образом Гайдн здесь нравится и почему он нравится. Прежде всего вы вовсе не профан: вы страстно любите музыку, а любовь в искусстве — это самое важное. Вы утверждаете, что можете лишь с большим трудом разобрать ту или иную мелодию: как вам не стыдно приводить в качестве возражения такой ничтожный довод? Неужели вы считаете мастером того горе-музыканта, который двадцать лет подряд дает уроки фортепьянной игры с такой же легкостью, с какой равный ему по таланту человек шьет одежду у соседа-портного? Неужто вам кажется искусством простое *ремесло,* в котором можно преуспеть, как и в любом другом, при известной сноровке и большой доле терпения?

Будьте к себе немного справедливее. Если любовь к музыке у вас не исчезнет, то поездка на год в Италию сделает из вас бо́льшего знатока, чем все ваши парижские знатоки.

Скажи мне кто-нибудь, что, изучая изящные искусства, можно научиться их чувствовать, я не поверил бы. Один из моих друзей восхищался во всем парижском музее только выразительностью «Святой Цецилии» Рафаэля и до известной степени его картиной «Преображение»; все остальное его ничуть не трогало, и разрисовку на веерах, которую видишь на выставках через каждые два года, он предпочитал потускневшим шедеврам старинных школ. Однажды из одолжения ему пришлось прочесть какую-то книгу по истории живописи, чтобы исправить ее стиль. Потом он случайно зашел в музей, и картины напомнили ему о том, что́ он недавно прочитал о них. Сам того не замечая, он начал соглашаться с теми оценками, которые ему встречались в ру-

кописи, или опровергать их; вскоре он научился различать манеру отдельных школ. Постепенно, все еще без определенной цели, он стал ходить в музей три — четыре раза в неделю, и сейчас это одно из тех мест на свете, которые ему больше всего по душе. Какая-нибудь картина, которая прежде ему ничего не говорила, является для него поводом к бесконечным размышлениям, и красота полотен Гвидо, к которым он раньше был равнодушен, теперь приводит его в восторг.

Я глубоко убежден, что с музыкой дело обстоит так же и что, начав с разучивания наизусть пяти — шести арий из «Тайного брака», вы кончите тем, что ощутите красоту всех остальных: стоит только из предосторожности в течение одного — двух месяцев не слушать иной музыки, кроме произведений Чимарозы. Мой друг, посещая музей, осматривал за неделю только картины одного и того же мастера или одной и той же школы.

Но как трудна, дорогой мой, задача, которую вы возлагаете на меня, желая услышать о симфониях Гайдна! И не потому, чтобы у меня не было мыслей, хороших или плохих: их у меня достаточно. Трудность состоит в том, что их надо передать на расстояние четырехсот лье и выразить словами.

Однако, уж если вы того хотите, постарайтесь по возможности избавить себя от скуки; я же напишу вам о том, что здесь думают о стиле Гайдна.

На первых порах нашего знакомства я часто расспрашивал его об этом; к тому, кто творит чудеса, вполне естественно обратиться с вопросом: «Как вы это делаете?» Но я заметил, что композитор постоянно избегает подходить к этой теме вплотную. Тогда я решил избрать окольный путь и с наглостью журналиста и с неистощимой силой в легких пустился в туманные рассуждения о Генделе, Моцарте и других великих мастерах, у которых я прошу за это прощения. Гайдн, будучи по природе человеком очень добрым и мягким, не перебивал меня и только улыбался; но подчас, попотчевав меня своим токайским, он поправлял меня, произнося пять — шесть фраз, проникнутых здравым смыслом и горячей убеж-

денностью; они шли от души и разъясняли его теорию. По выходе от него я всегда спешил записать их. Таким образом, занимаясь примерно тем же ремеслом, что и любой агент г-на де Сартина, я в конце концов уяснил себе взгляды Гайдна.

Кто бы подумал! Этот великий человек, на которого хотят опереться наши жалкие ученые и бесталанные музыканты, постоянно повторял. «Если у вас будет красивая мелодия, то ваше сочинение, каким бы оно ни было, будет прекрасным и обязательно понравится».

«Мелодия — это душа музыки,— продолжал он,— это жизнь, дух, самая суть произведения; не имея мелодии, Тартини может найти самые изысканные и самые мудреные аккорды, но вы услышите лишь хорошо отделанный шум, который если и не режет слуха, то, во всяком случае, ничего не говорит ни уму, ни сердцу».

Однажды, когда я нападал более чем когда-либо неразумно на эти азбучные истины музыкального искусства, добрый Гайдн извлек откуда-то небольшой запачканный дневник, который он вел в свое время в Лондоне. Он заставил меня прочесть там, как однажды, отправившись в собор св. Павла, он услышал пение в унисон четырех тысяч детей, исполнявших гимн. «Эта простая, бесхитростная мелодия,— добавил он,— доставила мне самое большое удовольствие, какое я когда-либо испытывал, слушая музыку».

Мелодия же эта, которая произвела такое впечатление на светского человека, слышавшего самую лучшую инструментальную музыку, всего-навсего следующая:



Чтобы вы не обвиняли меня в желании обойти трудности, мне, может быть, стоит попытаться определить, что такое мелодия. Послушайте, как поет г-жа Барилли в «Nemici generosi» («Великодушные враги») (объявление об этом спектакле напечатано в «Journal des Débats»):

Piaceri dell'anima,
Contenti soavi *.

Послушайте, как в «Тайном браке», смеясь над своей сестрой, преисполненной гордости при мысли о предстоящем замужестве с графом, она произносит слова:

Signora Contessina **.

Послушайте, как Паолино-Кривелли поет этому графу, пленившемуся его любовницей:

Deh! Signor! ***.

Вот что такое мелодия. Но, может быть, вам захочется узнать таким же простым способом о том, что нельзя назвать мелодией. Тогда пойдите в театр Федо; только старайтесь туда не попадать, когда играют какую-нибудь пьесу Гретри, Делла-Марии или «Меломанию». Послушайте любую песенку, и вы узнаете лучше, чем из тысячи определений, что такое музыка без всякой мелодии.

У двадцати беззаботных неаполитанских оборванцев, т. н. *лаццарони,* распевающих по вечерам на набережной Кьяйи, пожалуй, больше любви к музыке, чем у всей шикарной публики, которая собирается по воскресеньям в Консерватории на улице Бержер. Зачем же на это сердиться? С каких пор чисто физические качества стали предметом гордости? В Нормандии нет ни одной апельсиновой рощи, и, тем не менее, это чудесный край: как счастлив тот, у кого есть земли в Нормандии и кому позволено там жить! Но возвратимся к мелодии.

Как логически определить нечто такое, чему вас не может научить ни одно из существующих правил?

---

* Радости душевные,
Нежные услады *(итал.)*.
** Синьора графиня *(итал.)*.
*** Ах! Синьор! *(итал.)*.

Я просматриваю пять — шесть определений, занесенных в мою записную книжку. По правде говоря, однако, если что-нибудь и способно заставить меня утратить всякое отчетливое представление о мелодии, то это как раз перечитывание таких определений. Они состоят из слов, довольно удачно подобранных, но смысл которых, в сущности, совершенно неясен. Что такое, например, боль? Все мы — увы! — обладаем достаточным опытом, чтобы почувствовать, каким должен быть ответ на этот вопрос; и в то же время, что бы мы ни сказали, мы только сделаем его еще более запутанным. Итак, милостивый государь, вы, полагаю, не будете меня упрекать за то, что я сочту возможным не давать вам определение мелодии. Мелодия, кстати сказать,— это именно то, что легко запоминается любым восприимчивым, но теоретически несведущим меломаном по окончании оперы. Есть ли хоть один человек, кто бы, прослушав «Свадьбу Фигаро» Моцарта, не пел при выходе из театра, безбожно фальшивя:

Non più andrai, farfallone amoroso,
Delle donne turbando il risposo *... и т. д.

Мастера учат нас: ищите таких мелодий, которые были бы одновременно прозрачными, легкими, осмысленными, изящными и, не отличаясь чрезмерной изысканностью, не отдавали бы банальностью. Последнего промаха вы можете избежать, вводя диссонансы: вначале они вызывают слегка неприятное чувство; наше ухо настойчиво просит их разрешения и испытывает явное удовлетворение, когда композитор разрешает их.

Диссонансы пробуждают наше внимание: они похожи на сильнодействующие средства, применяемые к человеку, впавшему в летаргический сон: вызываемое ими минутное беспокойство переходит в живейшую радость, когда мы слышим наконец разрешающий аккорд, столь желанный для нашего уха и давно предугаданный им. Воздадим хвалу Монтеверде, кото-

---

* Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный,
Адонис, женской лаской прельщенный... (итал.).

рый открыл этот непочатый край всяких чудес, и Скарлатти, который его разработал.

Моцарт, этот гений нежной меланхолии, этот столь многогранный по уму человек, обладавший таким огромным вкусом, создатель арии

Non so più cosa son, cosa faccio *,

порою несколько злоупотреблял модуляциями.

Случалось, что он иногда портил чудесные мелодии, первые такты которых подобны вздохам нежной души. Насильно усложняя их к концу, он нередко делает их менее понятными на слух, хотя для того, кто чнтает их в партитуре, они вполне отчетливы; иногда в аккомпанементе он вводит мелодии, слишком резко отличающиеся от партии певца на сцене; но чего не простишь за мелодию в оркестре примерно в середине арии

Vedró mentr'io sospiro
Felice un servo miol **

(«Фигаро»).

Мелодия эта божественна, и всякий, кто страдает от любви, невольно вспоминает ее [1].

Диссонансы в музыке — это почти то же, что светотень в живописи: ими не следует злоупотреблять. Взгляните на «Преображение» и «Причастие св. Иеронима», которые в вашем Парижском музее расположены друг протнв друга; картине «Преображение» не-

---

* Рассказать, объяснить не могу я... (*итал.*).

** Смотреть я должен буду,
Как счастлив мой слуга! *(итал.)*.

[1] Я не терзаюсь тем, что заимствую свои примеры из музыки, которую мне пришлось слышать уже после моего возвращения во Францию и позже того периода, к которому отиосятся эти письма Не каждому позволено подражать великому писателю, который, стремясь дать своему другу точное представление о пустынной стране, лежащей на пути в Рим, говорит: «Вы читали, мой дорогой друг, все, что написано об этом крае, но я не знаю, насколько точно вы представляете его себе со слов путешественников... Вообразите себе нечто напоминающее мерзость запустения Тира и Вавилона, о которой говорит Священное писание».

«Гений христианства», том III, стр. 367.

Цитировать в Париже большую часть шедевров Перголезе, Галуппи, Саккини и т. д. означало бы примерно то же, что говорить о Вавилонских равнинах

много недостает светотени; и, наоборот, Доменикино использовал ее прекрасно: на этом и нужно остановиться, иначе вы примкнете к секте tenebrosi *, которые в шестнадцатом столетии погубили итальянскую живопись. Профессионалы скажут вам, что Моцарт чаще всего злоупотребляет уменьшенными или увеличенными интервалами.

Через несколько лет после переселения в Эйзенах Гайдн, как только у него выработался собственный стиль, решил обогатить свою творческую фантазию и стал собирать старинные и самобытные напевы, которые живут в народе любой страны.

Украина, Венгрия, Шотландия, Германия, Сицилия, Испания, Россия принесли ему в дар свои песни.

Оригинальность этих мелодий можно представить себе, услышав тирольский напев, который был занесен во Францию офицерами, проделавшими австрийскую кампанию 1809 года

Wenn ich war in mein.. **

Каждый год, незадолго до рождества, можно наблюдать, как из Калабрии в Неаполь стекаются бродячие музыканты; на своих инструментах — гитаре и скрипке, которая, кстати, во время игры ими не прижимается к плечу,— они аккомпанируют диким напевам, настолько непохожим на музыку всей остальной Европы, насколько это можно себе представить. Однако эти причудливые напевы по-своему приятны и ничуть не режут слуха.

В Париже о них можно до известной степени судить по романсу, который так прелестно поет Кривелли в «Нине» Паэзиелло. Этот маэстро занимался собиранием старинных напевов, которые, как полагают, ведут свое начало из Греции и до сих пор поются полудикими крестьянами на юге Италии; в основу своего простого и прекрасного романса композитор положил один из этих аранжированных напевов.

Может ли быть нечто более различное, чем испанское болеро и ария Генриха IV «Прелестная Габриэль»? Добавьте сюда шотландскую песню и персид-

* Мрачные, темные *(итал.)*

** Когда я был в моем... *(нем.)*.

ский романс в том виде, в каком он поется в Константинополе, и вы увидите, до каких пределов может доходить разнообразие в музыке. Гайдн впитал в себя все это и помнил самые причудливые напевы наизусть.

Подобно тому, как Леонардо да Винчи зарисовывал в свою книжечку, которая была всегда при нем, все встречавшиеся ему своеобразные физиономии, Гайдн тщательно записывал все музыкальные пассажи и все творческие мысли, приходившие ему на ум.

В счастливые и радостные для него минуты он спешил к своему столику и записывал мелодии менуэтов и песен; испытывая прилив нежности и грусти, он заносил в тетрадь темы для andante и adagio. Когда потом, в процессе работы, ему требовался тот или иной характерный пассаж, он обращался к своим записям.

Однако обычно Гайдн начинал работать над симфонией, когда он чувствовал к этому особую склонность. Кто-то сказал, что высокие мысли идут от сердца; это тем более справедливо, чем более далек от математической точности вид вашей творческой работы. Тартини, перед тем как приступить к созданию музыкального произведения, читал один из самых нежных сонетов Петрарки. Желчный Альфьери, который для изображения тиранов присвоил терзавшую их жестокую горечь, любил, перед тем как приняться за работу, послушать музыку. Гайдну, точно так же, как и Бюффону, необходимо было одеться с особой роскошью и тщательно причесаться, словно для выезда. Фридрих II в свое время прислал ему в подарок бриллиантовый перстень; Гайдн не раз признавался, что если он, садясь за фортепьяно, забывал надеть этот перстень, то у него не появлялось никаких творческих мыслей. Бумага, на которой он писал, должна была отличаться самым высоким качеством и ослепительной белизной. Он писал с такой опрятностью и с таким вниманием, что даже самый лучший переписчик не мог бы изобразить нотные знаки отчетливее и ровнее. Правда, у нот, написанных Гайдном, была такая крохотная головка и такой тоненький хвостик, что он справедливо называл их мушиными лапками.

Приняв эти чисто механические меры предосторожности, Гайдн начинал с того, что записывал основную мысль, или *тему,* и подбирал тональности, в которых ему хотелось ее провести. Благодаря своей чуткости он прекрасно понимал, какое именно чередование тональностей произведет большее или меньшее впечатление[1]. Затем Гайдн придумывал нечто вроде небольшого романа, из которого он мог бы почерпнуть необходимые ему чувства и музыкальный колорит.

Порою он воображал, что один из его друзей, глава многочисленной семьи, но обделенный судьбой, отправлялся в Америку, надеясь на перемены к лучшему.

Основные эпизоды его путешествия служили темой для симфонии. Она начиналась с отплытия. Попутный ветер тихо гнал волны, корабль благополучно выходил из гавани, а на берегу родные путешественника провожали его со слезами на глазах и друзья слали ему прощальный привет. Плавание проходило удачно, и судно приставало наконец к неизвестным берегам. В средней части симфонии слышались дикая музыка, танцы, буйные возгласы. Счастливый мореплаватель производил выгодный обмен с туземцами, нагружая свое судно ценным товаром, и под конец, пользуясь благоприятным ветром, пускался в обратный путь в Европу. В симфонии вновь звучит первый мотив. Но вскоре море начинает бурлить, небо темнеет и страшный шторм налетает в общем смешении звуков, чередующихся во все более быстром темпе. На корабле полный беспорядок. Крики матросов, рев волн, свист вихря придают мелодии, выдержанной вначале в хроматическом стиле, характер патетический. Увеличенные и уменьшенные аккорды, идущие друг за

---

[1] Пример довольно избит. Возьмите на фортепьяно в гамме С соль, фа, до минор, сделайте каденцию; перейдите затем в гамму G соль, ре, ло — и вы убедитесь, что этот переход довольно благозвучен. Но если вместо перехода к G соль, ре, до вы перейдете от С соль, фа, до минор к Е ля, фа, то вы увидите, насколько вторая смена тональности звучнее, величественнее и мелодичнее первой. Ничего не стоило бы привести тысячу гораздо более сложных примеров. У Моцарта и Гайдна их найдешь сколько угодно.

другом в полутонах, изображают ужас мореплавателей.

Но вот море постепенно успокаивается, попутный ветер вновь надувает паруса. Судно приходит в гавань. Счастливый отец семейства бросает якорь. Навстречу ему звучат благословения его друзей и радостные возгласы детей и жены, которых он наконец обнимает, сойдя на берег. Заключительная часть симфонии дышит весельем и счастьем.

Не помню сейчас, к какой именно симфонии этот небольшой роман послужил Гайдну путеводной нитью. Знаю только, что он называл ее мне, так же как и музыканту Пихлю, но она окончательно выпала у меня из памяти.

Для другой симфонии добросердечный Гайдн придумал своего рода диалог между Иисусом и закоренелым грешником; далее развивалась притча о блудном сыне.

От этих же маленьких романов и ведут свое начало названия, которые композитор подчас давал своим симфониям. Не будь этого указания, невозможно было бы понять такие заглавия, как «Прекрасная черкешенка», «Рокселана», «Пустынник», «Влюбленный учитель», «Персианка», «Трус», «Царица», «Лаудон»,— все они вызывают в представлении маленький роман, вдохновлявший композитора. Мне хотелось бы, чтобы симфонии Гайдна сохранили свои прежние названия, а не значились, как теперь, под номерами. Номер ничего не выражает, тогда как заглавие, например «Кораблекрушение», «Свадьба» и т. д., увлекает воображение слушателя, которого не так-то легко взволновать.

Говорят, что никто не мог постичь различные эффекты красок, образуемые ими сочетания и контрасты так, как это постигал Тициан. Гайдн же обладал исключительным знанием любого инструмента, входившего в его оркестр. Как только творческая фантазия подсказывала ему какой-нибудь пассаж, аккорд или отдельный музыкальный штрих, он уже знал, какой именно инструмент должен будет его исполнить с тем, чтобы этот отрывок произвел наиболее звучный и мелодичный эффект. Стоило ему испытать какое-либо со-

мнение в процессе работы над симфонией, должность, занимаемая им в Эйзенштадте, давала ему легкую возможность выяснить истину. Условным звоном он оповещал об очередной репетиции, и музыканты собирались в фойе. По его указанию они исполняли в двух — трех различных манерах запавший ему в голову отрывок, он выбирал нужный вариант и возвращался к себе, чтобы работать дальше.

Припомните, дорогой мой Луи, сцену с Орестом из «Ифигении в Тавриде» Глюка. Поразительное звучание пассажей, исполняемых виолами трéмоло, было бы совершенно нарушено, если бы композитор поручил их какому-нибудь другому инструменту.

У Гайдна можно часто встретить необычные модуляции; однако он понимал, что причудливые звучания отвлекают слушателя от ощущения прекрасного, и никогда не отваживался на более или менее непривычный переход, не подготовив его исподволь рядом предварительных аккордов. Таким образом, когда этот переход появляется, вам он уже не кажется ни резким, ни малоубедительным. Гайдн говорил, что многие из этих модуляций почерпнуты им из произведений Баха-старшего. Сам же Бах, как вам известно, познакомился с ними во время поездки в Рим.

Гайдн вообще охотно рассказывал о том, чем он был обязан Эммануилу Баху, который до рождения Моцарта считался первым пианистом в мире; но зато он уверял, что ничего не позаимствовал у миланца Саммартини, который, по его словам, был только путаником.

Однако я отлично помню, как в пору моего пребывания в Милане, лет тридцать тому назад, на одном музыкальном вечере, устроенном в честь знаменитого Мисливичека, стали играть несколько старых симфоний Саммартини, и чешский музыкант внезапно воскликнул: «Теперь мне ясно, кто отец гайдновского стиля!»

Конечно, это было уж слишком громко сказано. Все же от природы оба композитора унаследовали почти один и тот же душевный склад; кроме того, как теперь доказано, Гайдну было довольно просто изучить произведения миланца. Что же касается сход-

ства их музыки, то стоит лишь заметить мелодию второй скрипки и виолы в начале второй части первого такта в первом квартете Гайдна, написанном в B фа: это типичная манера Саммартини.

Саммартини, необычайно пылкий и весьма оригинальный человек, хотя и жил вдали от Вены, тоже находился на службе князя Николая Эстергази. Один из миланских банкиров — некто Кастелли — по поручению князя выплачивал Саммартини восемь цехинов (девяносто шесть франков) за каждую сочиненную и представленную им музыкальную пьесу: композитор обязан был создавать не менее двух пьес в месяц и пользовался правом передавать банкиру любое количество произведений. Но на склоне лет, когда музыкант стал лениться, банкир, помнится мне, по слухам, не раз сетовал ему на упреки, которые он получал из Вены в связи с тем, что пьесы посылались туда все реже и реже. Саммартини же в ответ лишь ворчал: «Напишу, напишу, но клавесин меня убивает».

Несмотря на то, что старик был ленив, в одной только библиотеке дома Пальфи насчитывается свыше тысячи его музыкальных пьес. Гайдн, стало быть, имел полнейшую возможность узнать и изучить этого композитора, если он к этому стремился.

Занимаясь наблюдениями над звуками, Гайдн еще в раннюю пору творчества определил, по его собственным словам, «что хорошо, что лучше, что плохо».

А вот, мой друг, образец того, как просто он умеет отвечать на вопрос, приводя в затруднение собеседника. Если его спросить, почему данный аккорд или пассаж поручены именно этому, а не другому инструменту, в ответ он скажет лишь одно: «Я сделал это потому, что так лучше звучит».

Этот редкостный человек, от которого в его молодые годы учителя по своей алчности отворачивались, почерпнул все нужные ему знания в собственном сердце; душа его была целиком подвластна музыке; он подмечал все, что происходило в нем самом, и старался передать свои переживания. Художник посредственный обычно приводит в качестве подтверждения соответствующее правило или пример; его скудным мозгам всегда все ясно.

У Гайдна было свое собственное правило, о котором мне нечего вам сообщить, разве только то, что сам он никогда не говорил, в чем оно заключается. Вы слишком хорошо знаете искусство, чтобы мне нужно было распространяться о том, что древнегреческими скульпторами признавались определенные и неизменные правила красоты, называемые канонами[1]. Правила эти утрачены, и самое существование их окутано непроницаемым мраком. Гайдн, думается, нашел нечто подобное в музыке. Однажды композитор Вейгль просил его назвать эти правила, но в ответ услышал только: «Пробуйте — и найдете!».

Вам скажут, что восхитительный Сарти занимался порою композицией на основании числовых расчетов; он даже хвастался тем, что может обучить этой науке за несколько уроков; но ведь секрет его метода состоял в том, что он умел выманивать деньги у простодушных дилетантов, наивно веривших в возможность говорить на любом языке, не зная его. Как можно пользоваться наугад языком звуков, не вникнув заранее в смысл каждого из них?

Что же касается Гайдна, чье сердце было храмом честности, то всем, знавшим его лично, хорошо известно, что у него была тайна и что он ни разу не пожелал ее раскрыть. В этой области он подарил публике лишь нечто вроде филармонической игры, в которой, бросая наудачу кость, можно получить ряд чисел; если любой человек, даже не имеющий никакого представления о контрапункте, свяжет воедино пассажи, которым соответствуют данные числа, то получатся правильные менуэты.

У Гайдна был и другой, весьма своеобразный принцип. Когда он не стремился изобразить какое-либо влечение или создать тот или иной образ, особого мотива ему не требовалось. «Все искусство,— говорил он,— заключается в том, как разработана и как проведена тема».

Нередко бывало и так: кто-нибудь из друзей входил к композитору, когда тот собирался начать новую

---

[1] См. Винкельмана. Висконти или, вернее, Висконти и Винкельмана

пьесу, и, смеясь, говорил: «Дайте мне мотив!». Дать мотив Гайдну! Кто на это отважился бы? «Полно! Смелее! Дайте мне наугад какой угодно мотив!» И приходилось повиноваться.

Многие из его поразительных квартетов напоминают об этом необычайном приеме: они начинаются, казалось бы, с самого незначительного замысла; но постепенно этот замысел приобретает определенные очертания, крепнет, растет, расширяется — и карлик на удивление нам становится гигантом.

ПИСЬМО IX

Зальцбург, 4 мая 1809 г.

Друг мой!

В 1741 году Иомелли, один из талантливейших музыкантов, был вызван в Болонью с предложением написать оперу. На следующий день по приезде он отправился к знаменитому падре Мартини и, не называя себя, просил принять его в число учеников. Падре Мартини дает ему тему фуги и, видя, что тот прекрасно справляется с задачей, спрашивает: «Да кто вы такой? Вы решили надо мной посмеяться? Мне бы хотелось поучиться у вас». «Меня зовут Иомелли, я тот маэстро, который должен написать оперу, намеченную к постановке ближайшей осенью, и я прошу вас научить меня великому искусству: никогда не становиться в тупик от собственных мыслей».

Мы, люди, умеющие лишь наслаждаться музыкой, и не подозреваем о тех трудностях, которые испытывает композитор, аранжируя прекрасные мелодии так, чтобы они нравились слушателям и не нарушали определенных правил, представляющих собою, по правде говоря, на добрую четверть чистейшую условность. Каждый день — стоит лишь сесть писать — нам приходят на ум как будто бы интересные мысли, но облечь их в изящную форму и изложить на бумаге чрезвычайно трудно. Этим трудным искусством, которому Иомелли хотел научиться у падре Мартини, Гайдн овладел без посторонней помощи. В молодости он нередко набрасывал на бумаге несколько случайных нот, на-

мечал для каждой тот или иной размер и, приняв эти ноты за основание, старался создать из них нечто законченное. Сарти, говорят, занимался теми же упражнениями. В Неаполе аббат Сперанца заставлял своих учеников выбирать текст какой-нибудь арии Метастазио и писать затем подряд на одни и те же слова тридцать различных мелодий: именно таким методом он обучил композиции знаменитого Цингарелли, увенчанного и по сей день славой в Риме и писавшего свои лучшие произведения за восемь дней, а порою за более короткий срок. Мне, недостойному, пришлось быть свидетелем того, как за сорок часов, разделенных на десять дней работы, он создал свою неподражаемую оперу «Ромео и Джульетта». В Милане за семь дней он написал свое первое общеизвестное произведение — оперу «Альцинда». В своем искусстве он преодолел любые технические трудности.

Замечательным качеством Гайдна, главнейшим среди тех, которые не даются от природы, является искусство создания определенного стиля. Музыкальная композиция — это своего рода рассуждение, для построения которого пользуются не словами, а звуками. В этих рассуждениях Гайдн необычайно искусно не только подчеркивает значение основного замысла с помощью второстепенных мыслей, но и выражает это такими средствами, которые лучше всего отвечают характеру темы: это в известной степени напоминает то, что в литературе называется выдержанностью стиля. Так, например, высокий стиль Бюффона не допускает живых, оригинальных и несколько непринужденных оборотов, которые так радуют вас в тексте Монтескье.

Основная тема симфонии — это некий постулат, который автор пытается доказать, или, вернее, дать почувствовать. Подобно тому, как оратор, изложив свою тему, развивает ее, приводит в подтверждение определенные доводы, повторяет то, что хочет доказать, обращается к новым убедительным доводам и, наконец, выводит заключение, Гайдн тоже стремится дать почувствовать *основную тему* своей симфонии.

Об этой *теме* надо напоминать, чтобы она не забылась: заурядные музыканты ограничиваются тем,

что переводят ее путем рабских повторений из одной тональности в другую; Гайдн же, наоборот, вводя ее, каждый раз придает ей какую-то новизну, то в виде сурового одеяния, то в виде изящного украшения, и пораженный слушатель всегда испытывает удовольствие, узнавая ее в новом приятном виде. Если вы, кого так восхищают симфонии Гайдна, внимательно следили за этой *патетикой,* то вы, я уверен, мысленно слышите сейчас его изумительные andante.

Увлеченный этим потоком мыслей, Гайдн умеет не выходить из границ естественности; он никогда не старается быть причудливым: все у него на нужном месте.

Симфонии Гайдна, как и речи Цицерона, напоминают обширный арсенал, где собраны все средства искусства. Я мог бы, пожалуй, изобразить вам на фортепьяно более или менее успешно двенадцать — пятнадцать музыкальных фигур, столь же отличных между собой, как антитеза и метонимия [1] в риторике, но остановлюсь лишь на паузах.

Я имею в виду внезапные перерывы в звучании целого оркестра, когда Гайдн в каденции музыкальной фразы, дойдя до последней, завершающей и разрешающей ноты, внезапно останавливается и заставляет смолкнуть все инструменты как раз в тот момент, когда они, казалось, полностью включились в общий ритм.

Вы полагаете, что когда они снова начнут играть, то первым их звуком будет как раз эта последняя нота, которая, так сказать, мысленно уже звучала у вас в ушах. Никоим образом. Гайдн в подобных случаях переходит в квинту, прибегая для этого к небольшому изящному пассажу, намеченному им обычно заранее. Незаметно заставив вас на минуту отвлечься, он возвращается к основной тональности и, к вашему полнейшему удовольствию, дает, на этот раз целиком, ту самую каденцию, в которой он вам первоначально отказал, словно желая сделать ее для вас еще более приятной.

---

[1] «Громкие слова, принятые Прадоном за химические термины». Буало.

Он прекрасно пользуется одним из важных преимуществ инструментальной музыки по сравнению с музыкой вокальной. Инструменты могут изображать необычайно быстрое и энергичное движение, тогда как пение уже не способно передать страсть, если слова при этом требуют ускоренного темпа. Композитору нужно время точно так же, как художнику нужно место на холсте. Это уязвимые места музыки и живописи.

В дуэте между Сюзанной и Керубино

Sortite, sortite *

как вы помните, есть момент, когда паж собирается выпрыгнуть из окна; аккомпанемент прекрасен, но слова произносятся слишком стремительно, и удовольствие от них пропадает. В дуэте

Svenami **

гретьего акта оперы «Горации» разве не кажется возмутительно неправдоподобным, что Камилла, яростно споря с суровым Горацием, говорит так медленно? Дуэт, на мой взгляд, очень хорош; но медленная речь в такой крайне динамический момент портит все удовольствие. Я взялся бы, пожалуй, даже написать итальянские слова для Камиллы и Горация — двух влюбленных, горько удрученных при мысли о предстоящей разлуке на несколько дней; я бы уложил эти слова в размер мелодии дуэта «Svenami» и утверждаю, что музыка передавала бы сдержанную грусть моих влюбленных в той же степени, в какой она изображает яростный патриотизм и отчаяние г-жи Грассини и Кривелли. Уж если самому Чимарозе не удалось выразить эти слова в мелодии, то кто же еще отважится на нечто подобное? Что до меня, мне кажется, что в данном случае мы подошли к какому-то пределу музыкального искусства.

Некий присяжный посетитель оперы сказал одному из моих друзей: «И великий же человек этот Глюк! Его мелодии, правда, не слишком приятны, но зато какая экспрессия! Послушать хотя бы того же Орфея:

---

* Уходите, уходите... *(итал.)*.

** Убей меня... *(итал.)*.

Я утратил Эвридику —
Беспредельна скорбь моя!»

Мой друг, у которого прекрасный голос, пропел ему в ответ на тот же мотив:

Вновь обрел я Эвридику —
Беспредельно счастлив я!

Предлагаю вам проделать этот небольшой опыт с партитурой в руках.

Если вам хочется чего-то грустного, вспомните арию:

Ah! rimembranza amara! *

в начале «Дон-Жуана». Заметьте, что темп в ней по необходимости замедлен и что, пожалуй, самому Моцарту не удалось бы изобразить порыв отчаяния — отчаяния мрачного любовника, например, в момент получения им жестокого письма, состоящего из слов: «Так нет же!» Это состояние прекрасно выражено в арии Чимарозы:

Senti, indegna! io ti volea sposar
E ti trovo innamorata. **

И здесь несчастный любовник готов разрыдаться, рассудок у него мутится, но он не разъярен. Музыка не может передать ярость точно так же, как художник не может показать два различных момента одного и того же действия. Наиболее естественный темп вокальной музыки — это темп ноктюрнов. Вспомните ноктюрн из «Ser Marc Antonio» («Сер Марк-Антонио»). Таким людям, как Гассе, Винчи, Фаустина и Менготти, это было отлично известно, а сейчас об этом никто и не догадывается.

Еще того менее музыка способна изображать все, что встречается в природе: инструменты могут передавать быстрое движение; но в то же время, будучи бессловесными, они не могут ничего уточнить. Можно побиться об заклад, что на пятьдесят человек, восприимчивых к музыке и с наслаждением слушающих одну и ту же симфонию, не бывает и двух, которых взволновал бы один и тот же образ.

---

* О, горькое воспоминание! *(итал.)*

** Недостойная! Я хотел на тебе жениться, а ты уже влюблена. *(итал.)*.

Мне часто приходило в голову, что впечатление от симфоний Гайдна и Моцарта было бы гораздо более сильным, если бы их исполнял театральный оркестр, а в это время на сцене в полном соответствии с основным замыслом того или иного музыкального отрывка сменяли одна другую чудесные декорации. Прекрасная декорация, изображающая спокойное море и бескрайнее чистое небо, значительно углубила бы, на мой взгляд, восприятие любого andante Гайдна, рисующего блаженную безмятежность.

В Германии вошло в обычай изображать в виде живых картин сюжеты знаменитых произведений живописи. Целое общество друзей, переодевшись, например, в голландские костюмы, делится на группы и изображает — абсолютно неподвижно и на редкость удачно — какое-нибудь полотно Тенирса или Ван Остаде.

Такого рода картины на театральной сцене явились бы превосходным комментарием к симфониям Гайдна и заставили бы запомнить их навсегда. Мне не забыть увертюры «Хаос» — вступительной части оратории «Сотворение мира» — с тех пор, как я видел в балете «Прометей» очаровательных танцовщиц Вигано́, которые в ритме симфонии изображали удивление дочерей земли, впервые подвластных обаянию искусства. Что поделать! Музыка, наиболее отвлеченное из всех изящных искусств, не может сама по себе служить средством описания.

Когда ей удается выполнить одно из условий, необходимых для описания,— скажем, достичь быстроты темпа,— она лишается таких ресурсов, как слово и столь проникновенные интонации человеческого голоса; если сохраняется голос, утрачивается необходимо быстрый темп.

Каким образом изобразить в музыке усыпанный цветами луг с помощью средств, которые бы отличались, например, от приемов изображения счастья Париса, похищающего прекрасную Елену, при виде того, как попутный ветер надувает паруса его корабля!

Великим достоинством, заключающимся в умелом распределении различных частей музыкального произведения, обладают наряду с Гайдном Паэзиелло и Сарти; пользуясь именно этой разумной внутренней

экономией, Паэзиелло создает из двух — трех очаровательных пассажей не отдельную арию, а целую оперу. Он видоизменяет эти пассажи, вновь вызывает их в памяти, объединяет и придает им более внушительный вид; постепенно он заставляет их проникать в душу слушателей, дает ощутить сладостность малейших отдельных звуков — словом, рождает ту прелестную музыку, которая так доступна для понимания. Достаточно указать на столь любимую вами оперу «Molinara» («Мельничиха»). Сравните, например, аккомпанемент к опере «Пирр» с аккомпанементом к опере Майра «Джиневра» или, если вы хотите увидеть розу на черном фоне, вспомните аккомпанемент к «Альцесте» Глюка.

Нашей душе потребно известное время для того, чтобы понять тот или иной музыкальный пассаж, прочувствовать его, проникнуться им. Самый глубокий замысел произведет лишь мимолетное впечатление, если композитор не будет к нему возвращаться. Стоит ему слишком быстро перейти к другой мысли, как вся прелесть исчезнет. И в этом столь существенном элементе симфоний, где нет ни пояснительных слов, ни перерывов в виде речитатива или краткой паузы, Гайдн также превосходен. Укажу хотя бы на adagio квартета № 45; впрочем, во всех его произведениях можно найти множество подобных примеров. Как только тема начинает истощаться, композитор — с помощью разнообразных и остроумных приемов — прибегает к отрадному отступлению, и удовольствие возобновляется. Ему известно, что в симфонии, как и в поэме, отдельные эпизоды должны выигрышно оттенять основной сюжет, а не заслонять его. В этом отношении Гайдн не имеет себе равных.

Вспомните крестьянскую пляску из оратории «Четыре времени года», которая постепенно переходит в темпераментную фугу и служит восхитительным отступлением.

Разумные пропорции каждой из отдельных частей симфонии создают в душе слушателя известное удовлетворение и вместе с тем сообщают ей какую-то отрадную умиротворенность; ощущение это, по-моему, можно сравнить с тем, которое дает нашему глазу гар-

мония красок на отлично выполненной картине. Взгляните на «Святого Иеронима» Корреджо[1]: зритель не может уяснить себе своих ощущений, но его снова и снова невольно влечет к этому полотну, тогда как к «Положению во гроб» Караваджо он возвращается, повинуясь лишь сознательно принятому решению[2]. А сколько Караваджо в музыке приходится на одного Корреджо! Но иная картина может обладать большими достоинствами и все же не доставлять при взгляде на нее заметного удовольствия: таковы, например, многие полотна братьев Каррачи, сильно потемневшие от времени; любая же музыка, которая не сразу нравится на слух, уже не музыка. Наука о звуках столь неопределенна, что можно говорить с уверенностью лишь о непосредственно доставляемом ими удовольствии.

На основании глубочайших соображений Гайдн распределяет музыкальную мысль между отдельными инструментами оркестра: каждый из них исполняет свою часть, причем наиболее ему соответствующую. Мне бы хотелось, мой друг, чтобы в промежуток времени между получением этого письма и прибытием следующего вы побывали в вашей Парижской консерватории, где, по вашим словам, так хорошо исполняют симфонии нашего композитора. Слушая их, проверьте, считаете ли вы правильными мои мысли; если нет — вступайте со мной в беспощадный спор; ибо одно из двух: либо я был недостаточно ясен, либо высказанные мною мысли в той же мере соответствуют истине, как и мнение той простодушной дамы, которая будто бы различала в пятнах на луне двух счастливых любовников, склоняющихся друг к другу.

Кое-кому из сочинителей опер пришло в голову поделить изложение своих творческих мыслей между оркестром и голосом певца. Они, по-видимому, забыли об одной особенности человеческого голоса: стоит ему

---

[1] № 897.

[2] № 838. Это различие было бы еще заметнее, если бы я мог указать на «Святого Георгия» в Дрезденской галерее. Красота Марии, небесное выражение лица Магдалины на картине Парижского музея «Святой Иероним» приводит к тому, что вам некогда почувствовать, насколько это полотно хорошо написано.

зазвучать, как он привлекает к себе все внимание слушателей. Всем нам, к сожалению, известно по опыту, что с возрастом, становясь менее впечатлительным и более мудрым, начинаешь все чаще и чаще прислушиваться к оркестру. Но для большинства людей чутких и восприимчивых к музыке чем яснее мелодия и чем отчетливее она звучит, тем больше она доставляет удовольствия. Исключение, на мой взгляд, составляют только некоторые пьесы Моцарта. Но в музыке он — Лафонтен; и подобно тому, как любой, кто стремился подражать простоте первого среди французских поэтов, мог обмануть только дурачков, точно так же и композиторы, пытавшиеся следовать за Моцартом, впадают в самую невыносимую вычурность. Нежность мелодий, созданных этим великим человеком, смягчает все его аккорды, заставляет примириться со всем. Немецкие композиторы, которых мне приходится слушать каждый день, сознательно отказываются от изящества, причем в таком жанре музыки, где оно настоятельно требуется; они постоянно желают выразить нечто ужасное. Вступление к самой захудалой комической опере наводит на мысль о погребении или битве. Они утверждают, что увертюра к опере «Frascatana» («Фраскатана») недостаточно выдержана с точки зрения гармонии.

Это напоминает художника, который не умеет оттенять красок и, ничего не понимая в том, что такое *мягкость и нежность,* пытается все же во что бы то ни стало писать женские портреты. Затем, обращаясь к своим ученикам, он изрекает: «Воздерживайтесь от подражания этому несчастному Корреджо, этому тоскливому Паоло Веронезе; будьте суровыми и резкими, как я».

Однажды поутру лягушки
Кукушкам молвили: «Почтенные друзья!»

Вольтер [1].

---

[1] Автор находился слишком далеко от своего издателя и не мог своевременно править корректуру; рукопись была довольно неразборчива, вот почему какие-то две жалкие строчки оказались напечатанными вместо чудесных стихов Вольтера:

Жил некогда чудак. Богат, пытлив умом,
Пернатых хор собрал он в птичнике своем:
И соловей, и чиж с малиновкой там пели,
И наполняли дом их радостные трели.

ПИСЬМО X

Зальцбург, 6 мая 1809 г

Гайдна часто спрашивали при мне, какому из своих произведений он отдает предпочтение. На это обычно следовал ответ: «Семь слов Христа». Сперва объясню, откуда появилось такое название. Лет пятьдесят тому назад, как будто в святой четверг, в Мадриде и Кадиксе торжественно пели молитву, которая называлась «Entierro», то есть «Погребение искупителя». Набожность и строгость испанского народа придавали этой церемонии необычайную торжественность: проповедник поочередно объяснял каждое из семи слов, которые Иисус произнес с высоты креста; паузы, следовавшие за объяснением каждого слова и предназначенные для того, чтобы верующие глубоко сокрушались, должны были заполняться музыкой, достойной этого священного текста. Устроители данного религиозного зрелища послали во все страны Европы оповещение; в нем была обещана значительная награда автору, который пришлет семь больших симфоний, выражающих чувства, вызываемые каждым из семи слов спасителя. В конкурсе участвовал один Гайдн: он прислал все семь симфоний, где

Spiega con tal pietate il suo concetto,
E il suon con tal dolcezza v'accompagna,
Che al crudo inferno intenerisca il petto *.

Dante.

Стоит ли их хвалить? Их нужно слышать, быть христианином, плакать, верить и трепетать! Впоследствии Михель Гайдн, брат нашего композитора, добавил слова и вокальную мелодию к этой бесподобной инструментальной музыке: ничего не изменив в ней, он превратил ее в аккомпанемент; такой огромный труд, пожалуй, привел бы в ужас музыкантов вроде Монтеверде или Палестрины.

Всех ящериц и крыс прогнали со двора;
Туда им путь закрыт.. Но та прошла пора:
Хозяин уж другой, служанки обленились,
В обломках птичника вновь крысы поселились
И ящериц созвав, кичливо речь ведут:
— Друзья! Птиц больше нет — лишь наше царство тут!

* Он выражает свою мольбу так жалобно, и сопровождающие ее звуки так сладостны, что даже недра сурового ада тронуты ими.

Данте.

Несколько симфоний было написано Гайдном ко дням страстной недели[1]. Сквозь выражаемую ими скорбь проступает, на мой взгляд, характерная для Гайдна живость, а порою чувствуются и вспышки гнева, которые автор, по-видимому, обращает к иудеям, распявшим своего спасителя.

Таков, мой дорогой Лун, краткий перечень того, что мне нередко приходилось испытывать, когда я слушал самые лучшие симфонии Гайдна и в глубине души старался понять, почему именно они мне так нравятся. Сперва я отмечал то общее, что имеется между ними, и основной, господствующий в них стиль.

Затем я пытался определить возможное сходство этого стиля со стилем известных мастеров. У Гайдна находишь иногда осуществленные на практике указания Баха; в том, как проводится и развивается различными инструментами та или иная мелодия, чувствуются кое-какие заимствования автора у Фукса и у Порпоры; заметно, что в области музыкального замысла он развил зачатки прекрасных мыслей, имеющиеся в сочинениях миланца Саммартини и Иомелли.

Однако эти еле заметные следы подражания никоим образом не лишают Гайдна той неоспоримой заслуги, что он обладает собственным стилем; стиль этот самобытен и способен, как это и случилось, произвести полнейшую революцию в инструментальной музыке. Вполне возможно, например, что пленительный Корреджо заимствовал из картин Фра Бартоломео и Леонардо да Винчи некоторые приемы той несравненной светотени, которая придает столько обаяния таким его полотнам, как «Леда», «Святой Иероним» и «Madonna alla scodella» *. Слава его от этого ничуть не меркнет, и он по праву считается изобретателем светотени, открывшей художникам позднейшей эпохи новый источник идеальной красоты. Подобно тому как в Аполлоне воплощена красота форм и линий, дрезденская «Ночь» пленяет своими тенями и полутонами и дает душе, погруженной в сладостные

---

[1] Они написаны в G соль, ре, до; D ля, соль, ре, C соль, фа, до минор.

* «Мадонна с чашей» (*итал.*).

мечты, ощущение такого блаженства, которое доводит ее до величайшего экстаза и которое принято называть чувством возвышенного.

ПИСЬМО XI

Зальцбург, 11 мая 1809 г.

Друг мой!

Немного угрюмое выражение лица и своего рода немногословность, указывавшие, казалось бы, на человека крутого нрава, не мешали Гайдну быть по природе открытым, веселым и приятным в обращении. Эту живость, правда, он быстро подавлял в присутствии посторонних или представителей высшего круга. В Германии ничто не сближает людей, принадлежащих к различным сословиям: здесь чтят чины и звания. В Париже высшие сановники навещали д'Аламбера на его чердаке; в Австрии Гайдну приходилось жить в кругу своих коллег-музыкантов; он, разумеется, много проиграл от этого, да и общество не меньше. Благодаря своей жизнерадостности и обилию творческих мыслей Гайдн легко мог бы внести в инструментальную музыку элемент комического — жанр этот был новым, и он пошел бы в нем далеко,— но для этого (как и для всего, что связано с комедией) автору нужно было бы жить в самом изысканном обществе. Гайдн же увидел высший свет лишь в преклонных годах, во время поездок в Лондон.

По роду своего дарования он склонен был пользоваться музыкальными инструментами с целью вызвать у слушателей смех. Нередко на репетициях он давал своим партнерам-музыкантам небольшие, написанные в этом стиле пьесы, не нашедшие до сих пор широкого распространения. Простите же меня, если я поделюсь с вами моей скромной эрудицией в области комического жанра.

Самая старая из музыкальных шуток, насколько мне известно, принадлежит Меруле[1], одному из глубочайших знатоков контрапункта в такую эпоху, когда мелодия не успела еще утвердиться в музыке. Он

[1] Расцвет его таланта относится примерно к 1630 г.

сочинил фугу, где изображались ученики, склоняющие в присутствии учителя латинское местоимение qui, quae, quod *, которое они плохо знают. Передача смущения, замешательства, варваризмов школьников, а затем окриков разъяренного учителя, который щедро раздает удары линейкой, имела необычайный успех.

Бенедетто Марчелло, этот суровый и непревзойденный в жанре духовных произведений венецианец, Пиндар в области музыки, является автором известного отрывка, озаглавленного «Capriccio», где он глумится над кастратами, которых он ненавидит от всей души.

Два баритона и два тенора вступают одновременно и поют следующее трехстишие:

No, che lassù nei cori almi e beati,
Non intrano castrati,
Perche scritto è in quel loco..,

Затем сопрано соло спрашивает:

Dite: che è scritto mai?

Тенора и баритон отвечают на крайне низких нотах:

Arbor che non fa frutto
Arda nel fuoco.

На что сопрано, на другом конце вокальной шкалы, восклицает:

Ahi! Ahi! **

Впечатление от этого глубокого, выразительного отрывка совершенно непередаваемое. Предельный контраст, созданный автором между необычайно высокими звуками жалобного сопрано и мрачными нотами баритонов, приводит к самой смехотворной мелодии на свете.

Однообразное и гнусавое завывание капуцинов, которым категорически запрещалось петь и выходить из тона, послужило Иомелли поводом для создания забавной пьесы.

Изящный Галуппи, получивший такую известность

---

* Который, которая, которое *(лат.)*.

** «Нет, там на небесах в хоры блаженных не входят кастраты, ибо в тех местах написано...» «Скажите, что же там написано?» «Древо, не дающее плодов, сгорает в огне». «Увы! Увы!» *(итал.)*

своими комическими операми и церковной музыкой, не погнушался положить на музыку причитания, подслушанные в синагоге, и спор торговок фруктами на венецианском рынке.

В Вене, где господствовал дух известной методичности, для подобного рода шуток был назначен определенный день: примерно с середины восемнадцатого века вечер праздника святой Цецилии во всех домах города был посвящен музыке, и, по установленному обычаю, самые степенные музыканты должны были преподносить своим друзьям сочинения в комическом жанре. Один отец-августинец из замечательного монастыря святого Флориана в Австрии избрал для своих шуток довольно оригинальный текст: он сочинил мессу, которая, не вызывая негодования, в течение долгого времени пользовалась тем преимуществом, что заставляла безудержно смеяться и певцов и слушателей.

Вам известны шутливые каноны падре Мартини из Болоньи: «Пьяницы», «Колокола», «Старые монахини».

Знаменитый Клементи наряду с фортепьянными пьесами издал в Лондоне, этой родине карикатур, сборник музыкальных шаржей, в которых он подделывается под стиль самых известных композиторов, писавших для фортепьяно; всякий, кто хоть сколько-нибудь знаком с творческой манерой Моцарта, Гайдна, Козелюка, Штеркеля и т. д., слушая эти небольшие сонаты, состоящие из прелюдии и каденции, может сразу же угадать, кто именно из мастеров высменивается: он узнает его стиль, а в особенности его отдельные излюбленные приемы и характерные для него мелкие погрешности.

Во времена Карла VI прославленный Порпора жил в Вене, обнищавший, без всякого заработка; музыка его была не по душе монарху-знатоку из-за чрезмерного количества трелей и mordento. Гассе написал для императора ораторию и получил от него заказ еще на одну. Он умолял его величество дать разрешение на то, чтобы эту вещь написал Порпора; сначала император отказал, заявив, что ему не нравится этот дребезжащий стиль; но потом его тропу-

ло великодушие Гассе, и он согласился на просьбу музыканта. Получив от своего друга соответствующее предупреждение, Порпора во всей оратории не допустил ни одной трели. Император был удивлен и на генеральной репетиции все время повторял: «Да это совсем не Порпора: трели исчезли!» Но, дойдя до фуги, завершающей это духовное сочинение, он увидел, что тема начиналась четырьмя трелями. А в фугах, как вам известно, тема переходит из одного голоса в другой, но при этом не меняется; когда император, обладавший тем преимуществом, что никогда в жизни не смеялся, услышал вдруг среди четкого ритма фуги этот неудержимый поток трелей, походивший на музыку взбесившихся паралитиков, он не смог удержаться и расхохотался, должно быть, первый раз в жизни. Во Франции, на родине шутников, подобная шутка оказалась бы, вероятно, неуместной; в Вене с нее началась карьера Порпоры.

Из всех комических сочинений Гайдна до наших дней уцелело только одно: это известная симфония, по мере исполнения которой все инструменты поочередно исчезают, и в конце ее играет только первая скрипка. В связи с этой необычайной пьесой возникли три анекдотических рассказа, причем в Вене все они подтверждаются очевидцами,— посудите сами, в каком затруднительном положении я нахожусь. По словам одних, Гайдн, заметив, что музыканты князя косо смотрят на его новшества, решил поиздеваться над своими коллегами.

Он заставил их исполнить свою симфонию в присутствии его светлости, предварительно посвятив князя в свою тайну; эйзенштадтский двор вдоволь потешился над замешательством музыкантов, полагавших, что все они сбились, и в особенности над смущением концертанта, исполнявшего партию первой скрипки, когда тот под конец услышал, что играет один.

Другие утверждают, что, когда князь решил уволить всех своих оркестрантов, кроме Гайдна, композитор нашел остроумный способ изобразить всеобщее расставание и вызываемое им скорбное чувство: каждый музыкант, закончив свою партию, уходил из зала. От третьей версии рассказа я вас избавлю.

В другой раз Гайдн, стараясь развеселить общество князя, отправился на ярмарку в небольшой венгерский городок по соседству с Эйзенштадтом и накупил там целую корзину свистулек, «кукушек», деревянных труб и прочих инструментов, созданных на потеху ребятишкам. Он не поленился изучить предельные возможности и характерные свойства этих инструментов и написал для них одних самую забавную симфонию, в которой имеются даже сольные партии: «кукушка» в этой пьесе выступает в роли генерал-баса.

Спустя много лет, очутившись в Англии, Гайдн заметил, что англичане, которым очень нравились его инструментальные произведения, написанные в темпе vivo и allegro, обычно дремали во время исполнения andante или adagio, какой бы красотой он их ни наделял. Композитор написал andante, проникнутое мягкостью, нежностью и отличавшееся самой спокойной мелодией; инструменты один за другим словно замирают; и вот внезапно среди глубочайшего pianissimo они вступают все сразу, вдобавок раздается сильный удар в литавры — и задремавшие слушатели подскакивают на месте.

ПИСЬМО XII

Зальцбург, 17 мая 1809 г.

Дорогой мой друг!

Мы достаточно изучили творческий путь Гайдна в той области, где он занимает ведущее место; посмотрим теперь, какова его роль в жанре вокальной музыки. Он оставил нам мессы, оперы и оратории: это три различных рода музыки.

О значении Гайдна в оперной музыке мы можем только догадываться.

Оперы, которые он сочинял для князя Эстергази, навсегда оставались в эйзенштадтских архивах, а те целиком сгорели, так же как и дом Гайдна. Таким образом, он утратил большую часть созданного им в этом жанре. Уцелели лишь оперы: «Armida» («Армида»), «Orlando paladino» («Роланд-паладин»), «Vera Costanza» («Истинное постоянство»), «Lo Speziale»

(«Продавец пряностей»),— представляющие собой, пожалуй, наименее стоящее из всего, что он когда-либо написал.

Приехав в Падую, чтобы написать там оперу, Иомелли обнаружил, что певцы и певицы никуда не годятся и к тому же совершенно не желают проявить хоть немного старания. «Ах вот как, негодяи! — сказал он им.— У меня запоет оркестр! Опера воспарит до небес, а вы пойдете ко всем чертям!»

Труппа князя Эстергази была, правда, не такой скверной, как падуанская, но все же далеко не первоклассной; кроме того, Гайдн, привязанный к родине бесчисленными узами, выехал оттуда только в старости и ничего не создал для общественных театров.

Все эти замечания, мой дорогой Луи, должны вас подготовить к тому мнению, которое мне придется вам высказать о драматической музыке нашего композитора.

Инструментальную музыку он застал в младенческом возрасте; наоборот, вокальная музыка к моменту его появления была в полном расцвете: Перголезе, Лео, Скарлатти, Гульельми, Пиччини и немало других довели ее до той степени совершенства, которой впоследствии достигли и которую превзошли разве только Чимароза и Моцарт. Гайдну не удалось по красоте мелодий сравняться с этими знаменитостями: надо признаться, что в этой области он оказался ниже не только своих современников: Саккини, Чимарозы, Цингарелли, Моцарта и др., но даже и своих преемников: Тарки, Надзолини, Фиораванти, Фаринелли и т. д.

Вы, любящий доискиваться в душе художника до причин, которыми определяются те или иные качества его произведений, вы, пожалуй, согласитесь с моей точкой зрения на Гайдна. Ему, разумеется, никак нельзя отказать ни в широте, ни в силе воображения, носившего ярко выраженный творческий характер; но, может быть, природа не наделила его в достаточной мере чувствительностью; а без этого злополучного дара нет ни мелодии, ни любви, ни оперной музыки. Тот веселый нрав, та присущая Гайдну жизнерадостность, о которой я вам уже говорил, никогда не позволяли

нежной грусти коснуться этой счастливой и безмятежной души. Для того же, чтобы писать, а также и слушать драматическую музыку, надо иметь моральное право повторить вслед за красавицей Джессикой:

I'm never merry when I hear sweet music
(*«The merchant of Venice», acte V, sc 1*) *.

Нужно обладать нежностью и некоторой меланхолией, чтобы испытывать удовольствие даже от опер «Cantatrice villane» («Сельские певицы») [1] или «Великодушные враги» [2], да это и понятно: если вы по натуре жизнерадостны, то ваша фантазия вовсе не желает отвлекаться от привычных для нее образов.

Но есть и другая причина. Чтобы завладеть душой слушателя, воображению Гайдна требуется неограниченная свобода действия; стоит словам сковать его, как оно становится неузнаваемым: очевидно, текст либретто поминутно заставляет его возвращаться к реальному миру. Вот почему Гайдну всегда будет принадлежать первое место среди мастеров пейзажа; в инструментальной музыке он будет Клодом Лорреном; но в театре, то есть там, где музыка полностью выражает чувство, он никогда не сравнится с Рафаэлем.

Вы скажете, что тот, кто может сравниться с ним, был самым жизнерадостным человеком. В светском обществе, несомненно, Чимароза был обычно весел: как еще лучше можно там себя вести? Но мне было бы, право, очень досадно отстаивать мою теорию, если бы любовь или месть никогда не заставляли его совершать явно безрассудного поступка, ни разу не ставили его в глупое положение. Разве один из наиболее очаровательных его преемников не провел недавно целую январскую ночь в самом мрачном месте на земле, тщетно ожидая того, чтобы самая жизнерадостная из оперных певиц выполнила данное ему обещание?

Бьюсь об заклад, что веселый нрав Чимарозы заключался не в любви к остротам и эпиграммам, характерным, например, для Жанти-Бернара.

---

* От сладкой музыки всегда мне грустно... *Шекспир «Венецианский купец», акт V, сцена 1 (англ.).*

[1] Шедевр Фиораванти; высоко ценится в Париже.

[2] Весьма комическая опера прославленного Чимарозы.

Как вы видите, друг мой, при всем моем благоговении перед тем, кто для меня свят, я не дохожу до крайностей: сочинителей симфоний я отношу к разряду пейзажистов, а авторов опер — к разряду мастеров исторической живописи. Всего каких-нибудь два — три раза Гайдн поднимался до уровня этого большого жанра, уподобляясь в данных случаях Микеланджело и Леонардо да Винчи.

Поспешим утешиться: мы снова увидим расцвет таланта Гайдна, когда речь пойдет о его духовной музыке и его ораториях; именно в них, где пиндаровский гений имеет возможность проявиться ярче, чем драматический талант, он вновь поднялся на огромную высоту и умножил свою славу, которую успел уже стяжать как симфонист.

Мне кажется, что, стараясь быть беспристрастным, я отзываюсь о нашем друге уж слишком неодобрительно. Приходилось ли вам слышать его «Ариадну, покинутую на острове Наксос»? Там все мои клеветнические утверждения будут уместны.

Музыка, на мой взгляд, отличается от живописи и других изящных искусств тем, что физическое удовольствие, ощущаемое нашим слухом, является в ней преобладающим и органически вызывается ею в большей степени, чем наслаждение духовное. Это физическое удовольствие лежит в основе музыки; и, полагаю я, голос г-жи Барилли услаждает наше ухо еще в большей степени, чем наше сердце, когда эта артистка поет:

Voi che sapete
Che cosa è amor.

Mozart, «Figaro» *.

Благозвучие ласкает слух, фальшивая нота режет ухо; однако ни тот, ни другой звук не вызывает никаких эмоций в нашей душе, ничего такого, что мы могли бы записать, если бы нас к тому принудили. Все это лишь действует болезненно или отрадно на слух. По-видимому, из всех наших органов чувств ухо яв-

---

* Сердце волнует жаркая кровь...
Кто объяснит мне: это ль любовь

Моцарт, «Фигаро».

ляется наиболее восприимчивым к внешним раздражениям, как приятным, так и неприятным. Благодаря обонянию и осязанию мы тоже способны остро испытать отрадное или болезненное ощущение; глаз, пожалуй,— это наименее восприимчивый орган чувств: физическое наслаждение ему почти недоступно. Покажите прекрасную картину[1] глупцу — он не ощутит ничего особенно приятного, ибо наслаждение, получаемое нами от прекрасной картины, является в значительной мере духовным. Глупец, бесспорно, предпочтет ярко раскрашенную вывеску полотну Лодовико Каррачи «Иисус Христос, призывающий св. Матфея»[2]. Наоборот, заставьте вашего глупца прослушать какую-нибудь красивую арию в хорошем исполнении — и он, пожалуй, проявит кое-какие признаки удовольствия. Пойдите в воскресный день в музей: в определенном месте галереи проход вам преградит толпа, стоящая перед картиной — каждое воскресенье перед одной и той же. Вы, должно быть, думаете, что это какой-нибудь шедевр? Да вовсе нет: это мазня немецкой школы, изображающая «Страшный суд». Публика охотно разглядывает гримасы грешников. Пойдите в тот же вечер вслед за этой публикой на бесплатный спектакль — и вы увидите, что она восторженно аплодирует ариям, исполняемым г-жой Браншю, тогда как утром картины Паоло Веронезе ее ничуть не трогали.

На основании всего этого я склонен прийти к следующему выводу: если в музыке ради каких-то других целей пожертвовать тем, что должно доставлять нам прежде всего физическое удовольствие, то это будет уже не музыка, а шум, который будто бы способен взволновать нашу душу, но на деле лишь терзает наш слух. Вот почему, думается, я не могу прослушать целиком оперу Глюка, не испытывая при этом какого-то болезненного ощущения. Прощайте.

ПИСЬМО XIII

Зальцбург, 18 мая 1809 г.

Мелодия, то есть приятная последовательность соответствующих звуков, которые вызывают нежные слу-

[1] «Бракосочетание св. Екатерины» Корреджо, № 895.
[2] Музей, № 878.

ховые эмоции и не перестают нравиться, — мелодия, как, например, ария:

Signora contessina,

исполняемая г-жой Барилли в опере «Тайный брак» [1],— это основное средство для того, чтобы до-

---

[1] Я так часто говорю о «Тайном браке», который представляет собою шедевр Чимарозы и, на мой взгляд, широко известен парижанам, что мне посоветовали втиснуть где-нибудь между строк краткое содержание этой пьесы для любителей музыки, живущих не в Париже

У Джеронимо, богатейшего и слегка глуховатого венецианского купца, две дочери — Каролина и Элизетта. Милая Каролина недавно дала согласие Паолино, первому приказчику своего отца, тайно выйти за него замуж; но отец помешан на знатности, и их смущает, как ему объявить о своем браке. Паолино, который все время ищет случая угодить хозяину, устраивает брак его старшей дочери, Элизетты, с графом Робинзоном. Джеронимо в восторге при мысли, что он породнится с титулованным лицом (a) и что его дочь станет графиней (b). Приезжает граф, его представляют членам семьи (c); поддавшись обаянию Каролины, он отказывается от своего намерения (d) и объявляет Паолино, влюбленному в Каролину, что намерен просить ее руки, а не руки Элизетты; чтобы заставить старого купца согласиться на эту замену, довольно обычную в браке по расчету, граф готов примириться с приданым в пятьдесят тысяч экю вместо обещанных ста тысяч (e). Элизетта сильно задета холодностью графа и, подглядев, как он целует руку Каролины, раскрывает его замыслы Фидальме, сестре старика Джеронимо (f), которая, со своей стороны, полагает, что благодаря своему богатству она является хорошей партией для Паолино. Джеронимо из-за глухоты не может до конца расслышать предложение графа и жалобы Элизетты (g); он разражается вспышкой гнева — и на этом первый акт заканчивается (h).

Во втором акте — спор между графом и Джеронимо: это знаменитый дуэт Se fiato in corpo avete (Если есть у вас дух в теле.). Отчаяние Каролины, которую хотят запереть в монастырь; Фидальма предлагает свою руку Паолино (i); Каролина ревнует (прекрасная ария, исполняемая ею, в Париже выбрасывается) прощает Паолино, который сообщает ей о мерах, принятых им для тайного с ней побега; это эффектная ария оперы: Pria che spunti in ciel l'aurora (Прежде чем побледнеет в небе заря).

Граф и Элизетта встречаются в гостиной, куда они заходят за свечами с тем, чтобы потом разойтись на ночь по своим комнатам Граф признается Элизетте, что не может на ней жениться (j). Близится полночь. Появляется трепещущая Каролина вместе со своим возлюбленным. Собравшись бежать, они проходят через гостиную, слышат в доме какой-то неожиданный шум, и Паолино возвращается с женой в ее комнату. Подстрекаемая ревностью, Элизетта ясно слышит разговор в комнате сестры и,

ставлять физическое удовольствие. Потом уж идет гармония. «Вся прелесть музыки заключается в мелодии»,— неустанно твердил Гайдн. Но вместе с тем это и самое трудное. Чтобы создать приятные на слух аккорды, требуется лишь знание и терпение; но найти красивую мелодию может лишь тот, кто обладает талантом. Я нередко думал о том, что если бы во Франции существовала Музыкальная академия, то было бы очень легко проверить способности композиторов: достаточно было бы их попросить прислать в академию всего лишь по десяти нотных строк.

полагая, что там граф, зовет отца(k) и тетку, которые уже удалились на покой Стучат в дверь к Каролине; она выходит со своим любимым; все раскрывается, и по настоятельной просьбе графа (который поет Джеронимо красивую арию Ascoltate un uom di mondo (Послушайте светского человека) и ради избавления Каролины от родительского гнева готов жениться на Элизетте) отец прощает любовников

Оригинал пьесы написан знаменитым актером Гарриком. В английском тексте характер сестры отвратителен, а вся драма мрачна и тосклива. Итальянская же пьеса, наоборот,— это веселая комедия с весьма удачно подобранной к ней музыкой.

a) Опера начинается двумя необычайно трогательными дуэтами, которые сразу же пробуждают в нас участие к судьбе влюбленных и служат как бы экспозицией всей пьесы. Первый дуэт начинается со слов: Cara! Cara! (Дорогая! Дорогая!). Начальные слова второго: Jo ti lascio, perche uniti (Я тебя покидаю, ибо мы соединены)

b) Он поет прекрасную баритональную арию, где своеобразно сочетается подлинно смешное и вкрадчиво-трогательное. Зрители смеются над Джеронимо, но в то же время чувствуют к нему симпатию, и ощущение чего-то ненавистного ни разу не появляется у них на всем протяжении спектакля

c) При появлении своем он поет арию Senza far ceremonie (Без церемоний.).

d) Ilcor m'a ingannato (Сердце меня обмануло); дальше идет прекрасный квартет, передающий самые сильные страсти без всякой примеси грусти Это один из тех отрывков, где можно проследить различие в творческих приемах Чимарозы и Моцарта. Стоит лишь себе представить, как бы Моцарт разработал тему этого квартета

e) Трогательный дуэт, который начинается чудесным возгласом Паолино: Deh! Signor! (Ах! Синьор!)

f) Ария: Jo voglio susurrar la casa e la città (Я хочу нашептать всем в доме и в городе.).

g) Ария: Voi credete che gli sposi faccian come i sigisbei (Вы думаете, что супруги поступают как ухажеры.).

У Моцарта никогда не найдешь таких отрывков, не превзойденных по вдохновению и жизнерадостности; но даже и такая ария, как Dove sono i bei momenti (Где счастливые мгновенья), в устах Каролины поведала бы о ее состоянии более проникновенно.

i) Ария: Ma con un marito via meglio si stà (Но с мужем будет лучше.)

j) Очень мелодичная ария Фаринелли: Signorina, io non v'amo (Синьорина, я вас не люблю.).

k) Ария: Il conte sta chiuso con mia sorellina (Граф заперся с моей сестрицей.).

Моцарт написал бы:

Voi che sapete

Чимароза:

Da che il caso è disperato *

«Тайный брак»

Паэзиелло:

Quell. là. **

«Мельничиха».

А что бы написали г-н ***, г-н *** и г-н ***?

В самом деле, красивой мелодии не нужны ни украшения, ни аксессуары, чтобы доставить слушателям удовольствие. Если вы хотите узнать, хороша ли данная мелодия, лишите ее аккомпанемента. О прекрасной мелодии можно сказать то же, что говорил Аристенет о своей подруге:

Induitur, formosa est, exuitur, ipsa forma est.
(Одетая — она красива; раздетая — сама красота).

Что же касается музыки Глюка, на которого вы ссылаетесь, то в свое время Цезарь сказал одному поэту, декламировавшему перед ним свои стихи: «Ты уж слишком читаешь для того, кто поет, и ты уж слишком поешь для того, кто читает». Однако порою Глюк умеет обращаться к сердцу, прибегая для этого либо к изящным и нежным мелодиям, передающим, например, стоны фессалийских нимф над могилой Адмета, либо к резким и взволнованным звукам, как, скажем, в сцене Орфея с фуриями.

Музыка в пьесе — то же, что любовь в сердце: если она не царит там самовластно, если ей принесено в жертву не все, то это уж не любовь.

Если это правильно, то как же найти прекрасную мелодию? Воспользоваться тем же приемом, какой применил Корнель в поисках своего «Он должен умереть». Сотни Лагарпов могут писать приличные трагедии; музыканты, которых полным-полно в Германии,— великие знатоки гармонии. Их музыка написана правильно и умело, она хорошо отделана; у нее лишь один недостаток: от нее зеваешь.

---

* Этот горестный случай *(итал.)*.

** Эти там.. *(итал.)*.

Чтобы уподобиться Корнелю в музыке, на мой взгляд, нужно обладать страстной душой в сочетании с очень тонким слухом. Оба эти источника ощущений должны быть настолько тесно связаны между собой, чтобы юный Саккини в самые грустные минуты жизни, подозревая свою любовницу в неверности, мог найти некоторое утешение в долетевших до него звуках тихой песни прохожего. До сих пор люди с такой душой рождались, пожалуй, только в окрестностях Везувия. Почему? Не сумею вам сказать; но взгляните на имена великих музыкантов.

Немецкую музыку слишком портят часто встречающиеся в ней модуляции и сложные аккорды. Немцы во всем стремятся к научности; их музыка была бы, несомненно, лучше или, вернее, более итальянской, если бы их молодежь проявляла поменьше склонности к науке и побольше — к наслаждению. Прогуляйтесь по Геттингену — и вы увидите высоких белокурых молодых людей, слегка педантичных, слегка унылых, идущих вдоль улиц словно по инерции, необычайно точно соблюдающих часы своей работы; они всецело во власти воображения, но их редко волнует сильная страсть.

Старинная музыка фламандцев была соткана из одних аккордов, лишенных всякого подлинного замысла. Народ этот создавал музыку точно так же, как свои картины: с большим трудолюбием, с большим терпением, но и только.

Любители всех стран Европы, за вычетом французов, считают мелодии соседних народов нестройными и порывистыми, вялыми и в то же время дикими, а в основном — скучными. Мелодия англичан (если вообще она у них существует) слишком монотонна. Это, пожалуй, относится также к русской музыке и, как ни странно, к испанской. Подумать только, что эта щедро залитая солнцем страна, родина Сида и вошственных трубадуров, встречавшихся еще в войсках Карла V, не создала ни одного прославленного музыканта! У этого отважного народа, столь способного на великие деяния, чьи романсы так трогательны и так грустны, имеется всего-навсего два — три напева. Испанцы, по-видимому, не стремятся к разнообразию в своих вкусах; их

волнуют одна — две темы, зато глубокие, неизменные, неумирающие.

Музыка восточных народов сложилась еще недостаточно четко и походит скорее на сплошные заунывные причитания, чем на какую-либо мелодию.

В Италии опера состоит из пения и аккомпанемента, иначе говоря, инструментальной музыки: музыка должна быть верной рабой пения и служит лишь для того, чтобы придать ему больше блеска; иногда, правда, изображение какой-нибудь разбушевавшейся стихии дает инструментальной музыке законный повод блеснуть в свой черед. Инструменты, обладая более широким диапазоном, чем человеческий голос, и большим разнообразием звуков, могут передать нечто такое, что для голоса совершенно недоступно: изобразить бурю, дать картину лесной чащи, оглашаемой во мраке ночи ревом диких зверей.

По ходу оперы инструменты могут время от времени исполнять энергичные, отчетливые и характерные фрагменты, придающие живость всему произведению в целом; примером может служить блестящая оркестровая партия в квартете первого акта оперы «Тайный брак», после слов:

Cosi un poco il suo orgoglio... *

Отдаваясь обычно на волю своей необузданной творческой фантазии и обращаясь с оркестром примерно так же, как Геракл со своей палицей, Гайдн, если ему приходится следить за замыслом либретто и придавать меньшую пышность инструментовке, чувствует себя гигантом, закованным в цепи. В этих случаях музыка его все так же хорошо написана, но ей недостает теплоты, талантливости, непадуманности; исчезает его яркая самобытность, и — поразительно! — человек, который постоянно и во всеуслышание твердит о мелодии, то и дело напоминая об этом заветном правиле, начинает писать недостаточно мелодично. Мне как будто слышатся велеречивые возгласы ваших модных авторов, превозносящих изящную простоту писателей века Людовика XIV.

Гайдн и сам некоторым образом признает свою по-

* Так понемногу гордость его.. (*итал.*).

средственность в оперном жанре. Если бы он мог, по его словам, провести несколько лет в Италии, послушать чудесные голоса и изучить мастеров неаполитанской школы, он мог бы добиться в опере тех же успехов, которых достиг в инструментальной музыке. В этом, однако, я сомневаюсь: воображение и чувствительность не одно и то же. Можно создать пятую книгу «Энеиды», ярко и величественно изобразить погребальные игры, описать поединок между Энтеллом и Даретом и не уметь передать правдиво и трогательно смерть Дидоны. Страсти нельзя увидеть так, как видишь какой-нибудь заход солнца. В Неаполе природа двадцать раз в месяц предлагает Клодам Лорренам любоваться роскошными закатами. Но где Рафаэль отыскал выражение лица девы Марии для своей картины «Madonna alla seggiola»?* В собственном сердце,

ПИСЬМО XIV

Зальцбург, 21 мая 1809 г.

Вам хочется, мой дорогой Луи, чтобы я написал в Неаполь с целью получить оттуда сведения о состоянии тамошней музыки. Я так часто ссылаюсь на нее, по вашим словам, что мне необходимо вас с ней познакомить. Вы, должно быть, слыхали, что музыка становится тем самобытнее, чем дальше продвигается в глубь сапога, образуемого Италией; вас пленяет сладостная Партенопея, послужившая источником вдохновения Вергилию; вы завидуете его участи; нам, уставшим от революционных бурь, хотелось бы сказать:

...Illo me tempore dulcis alebat
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti **

Вы утверждаете, наконец, что так как музыка, звучавшая там во времена блаженного *спокойствия*, предназначалась для услаждения неаполитанцев и отлично справлялась с этой задачей, то и судить о ней надлежит местному жителю.

---

* «Мадонна в кресле» (*итал.*)

** ..Сладкою в те времена был я питаем
Партенопеей и цвел, обучаясь на скромном досуге (*лат.*).
Вергилий «Георгики», IV, 562—563.

Я предугадал ваше желание и давно уже выполнил его. Вот вам очерк музыки неаполитанской школы, который мне прислал несколько лет тому назад высокий и сухой аббат, до безумия влюбленный в виолончель и постоянный посетитель театра Сан-Карло, где за сорок лет он не пропустил как будто ни одной репетиции.

Я всего лишь переводчик и не изменяю ни одного из суждений, которые не вполне совпадают с моими. Заметьте, что он не говорит о Чимарозе: в 1803 году упоминать о Чимарозе в Неаполе не годилось.

Неаполь. 10 октября 1803 г.

Amico stimatissimo! *

В Неаполе было четыре школы вокальной и инструментальной музыки; теперь из них осталось только три, где насчитывается около двухсот тридцати учеников. У каждой школы — различная форменная одежда: воспитанники школы святой Марии из Лоретто носят белое платье; питомцы школы «Pietà» — темно-синее или голубое; вот почему их и называют «Turchini» («темно-синие»); ученики школы святого Онуфрия одеты в красновато-бурое с белым. Из этих школ вышли величайшие в мире композиторы, что вполне естественно: нигде так не любят музыку, как в нашем краю. Великие музыканты, которых дал Неаполь, жили в начале восемнадцатого века.

Необходимо, разумеется, отделить создателей школы, совершивших подлинные перевороты в музыке, от тех, которые ограничились сочинениями в каком-нибудь одном музыкальном жанре.

Среди первых назовем прежде всего Алессандро Скарлатти, которого следует считать основоположником современного музыкального искусства, ибо ему мы обязаны теорией контрапункта. Он был родом из Мессины и умер около 1725 года.

Порпора умер в нищете, девяноста лет, примерно в 1770 году. Он создал большое количество произведений для театра, считающихся образцовыми. Кантаты его еще выше их по мастерству.

Лео был его учеником и превзошел своего учителя.

* Глубокоуважаемый друг! *(итал.)*

Он умер в возрасте сорока двух лет в 1745 году. Манера его неподражаема: ария

Misero pargoletto *

из «Демофона» исключительна по своей выразительности [1].

Франческо Дуранте родился в Грумо, деревне подле Неаполя. Он упростил контрапункт — такова была слава, выпавшая ему на долю. Самым прекрасным его трудом я считаю переложение на дуэты кантат Скарлатти.

---

* Несчастный ребенок (*итал.*).

[1] Этот сюжет — один из самых трогательных среди пьес Метастазио, и Лео передал его бесподобно Тимант, юный царевич, считающий себя сыном угрюмого Демофона, царя Эпира, уже два года состоит в тайном браке с Дирцеей, от которой имеет сына. Демофон узнает об этом союзе и отыскивает в законах своего царства способ погубить обоих; их ведут на казнь. Но жестокое сердце царя тронуто мольбами народа: он прощает молодых супругов. В ту минуту, когда Тимант бросается в объятия Дирцеи, один из его верных друзей неопровержимо доказывает ему, что Дирцея — дочь Демофона.

В ужасе от того, что он стал невольным преступником, женившись на своей сестре, в отчаянии от неизбежной разлуки с Дирцеей, Тимант видит в себе нового Эдипа и останавливается как вкопанный, терзаемый самыми мрачными чувствами.

Дирцее непонятна эта страшная безучастность, и она умоляет супруга прервать молчание во имя их любви; ужас Тиманта возрастает; Дирцея указывает ему на сына, умоляя хоть раз взглянуть на ребенка, который ищет отцовской ласки; несчастный Тимант не в силах больше сдержать свою скорбь; он обнимает сына и начинает свою арию:

Misero pargoletto,
Il tuo destin non sai;
Ah! non gli dite mai
Qual era il genitor!
Come in un punto, oh Dio!
Tutto cambiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terror.

То есть:

Несчастный ребенок,
Ты не ведаешь своей судьбы;
О, не говорите ему никогда,
Кто был его отец!
О боже! Как в одно мгновенье
Все изменилось для меня;
Ты была моей отрадой,
Теперь ты мое мученье!

Каждый раз, как Тимант повторяет эти слова, обращаясь то к сыну, то к Дирцее, Лео удалось передать новый взрыв его глубокого отчаяния.

Из музыкантов второго разряда на первое место мы поставим Винчи, родоначальника тех, кто писал для театра. Его заслуга в том, что он сочетал необычайную выразительность с глубоким знанием контрапункта. Шедевром его является «Artaserse» («Артаксеркс») Метастазио. Он умер в 1732 году, в расцвете лет, по слухам, отравленный родственником некоей римской дамы, которую любил.

Джованни Баттиста Иези родился в Перголе, в центральной Италии, почему и был прозван Перголезе. Он получил воспитание в одной из неаполитанских школ, где его учителем был Дуранте, и умер двадцати пяти лет, в 1733 году. Это был подлинный талант. К числу его бессмертных произведений относятся «Stabat Mater», ария «Se cerca, se dice...» * из «Олимпиады» и «Служанка-госпожа», написанная в стиле комической оперы. Падре Мартини говорит, что Перголезе был настолько превосходен в этом жанре и так склонен к нему по природе, что даже в «Stabat Mater» встречаются шутливые мотивы. Его обычная манера, однако, проникнута грустью и выразительностью.

Гассе, по прозванию il Sassone («Саксонец»), был учеником Алессандро Скарлатти и отличался наибольшей непосредственностью среди композиторов своей эпохи.

Иомелли родился в Аверсе и умер в 1775 году. Он обнаружил обширное дарование. Самые прекрасные его произведения, написанные в высоком и строгом жанре,— это «Miserere» и «Benedictus» **; «Армида» и «Ифигения» — его самые лучшие музыкальные сочинения для театра. Он уделял слишком большое внимание инструментам.

Давид Перес, родившийся в Неаполе и умерший примерно в 1790 году, создал «Credo» ***, которое и по сей день исполняется певчими в некоторые большие праздники в церкви братства Ораторий, куда его ходят слушать как произведение подлинно самобытное. Он относится к числу композиторов, дольше других соблю-

---

* Коль спрашивать станет... *(итал.)*.

** «Помилуй нас»... «Благословен»... *(лат.)*.

*** «Верую» *(лат.)*.

давших строгость контрапункта. Он успешно подвизался в области драматической и духовной музыки.

Траетта, учитель и коллега Саккини по консерватории Санта-Мария ди Лоретто, пошел с ним по одному и тому же пути. Он был искуснее Саккини, который считается более талантливым. Характерным отличием Саккини является непринужденность, проникнутая жизнерадостностью. Среди его «серьезных» сочинений выделяется речитатив: «Berenice, che fai?» * с последующей арией.

Бах, родившийся в Германии, воспитывался в Неаполе. Его любят за нежность, которой проникнуты написанные им сочинения. Его музыка к дуэту

Se mai più sarò geloso **

удачно выделяется среди арий, написанных на эти слова самыми блестящими мастерами. Можно, пожалуй, сказать, что Баху особенно удалось передать чувство иронии.

Все эти музыканты умерли около 1780 года.

Пиччини был соперником Иомелли в музыке высокого жанра. Ничто не может быть лучше его дуэта

Fra queste ombre meste, o caral.. ***

Его, пожалуй, следует считать родоначальником современной комической оперы.

Паэзиелло, Гульельми и Анфосси относятся к числу его учеников, оставивших по себе имя. Но, невзирая на их творчество, музыка в Неаполе заметно и быстро деградирует [1]. Прощайте.

---

* Беренпка, что ты делаешь? *(итал.)*

** Если когда-либо буду ревнив... *(итал.)*

*** Средь этих печальных теней, дорогая!.. *(итал.)*

[1] Даты жизни и смерти некоторых композиторов:

Дуранте	родился в	1693,	умер в	1755	г.
Лео	»	» 1694,	»	» 1745	»
Винчи	»	» 1705,	»	» 1732	»
Гассе	»	» 1705,	»	» 1783	»
Гендель	»	» 1684,	»	» 1759	»
Галуппи	»	» 1703,	»	» 1785	»
Иомелли	»	» 1714,	»	» 1774	»
Порпора	»	» 1685	»	» 1767	»
Бенда	»	» 1714	»	» 1795	»
Пиччини	»	» 1728,	»	» 1800	»
Саккини	»	» 1735	»	» 1786	»
Паэзиелло	»	» 1741		—	
Гульельми	»	» 1727,	»	» 1804	»
Анфосси	»	» 1736,	»	» 1775	»

ПИСЬМО XV

Зальцбург, 25 мая 1809 г.

Дорогой друг!

В мою последнюю поездку по Италии я опять посетил небольшой домик в Аркве и видел старый стул, на котором сидел Петрарка, создавая свои «Триумфы». Проезжая через Венецию, я каждый раз прошу открыть для меня устроенный в церкви склеп, где в 1801 году был погребен наш божественный Чимароза.

Быть может, и вас немного заинтересуют кое-какие подробности, правда, сами по себе ничем не примечательные, которые я собрал о жизни нашего композитора.

Отметив, как распределялся один из дней Гайдна со времени поступления его на службу к князю Эстергази, мы тем самым описали бы его жизнь на протяжении целых тридцати лет. Он работал изо дня в день, но труд его был нелегким: не потому, конечно, что ему недоставало творческих мыслей, а потому, что ему было трудно угодить собственному тонкому вкусу. На симфонию он тратил месяц работы, на мессу — больше чем вдвое. Черновики его заполнены записями самых разнообразных пассажей. Для одной-единственной симфонии находишь подчас столько творческих заметок, что их хватило бы, пожалуй, на три — четыре аналогичных произведения. Это напоминает листок бумаги, виденный мною в Ферраре, на котором Ариосто написал шестнадцать вариантов чудесной октавы из «Бури»; лишь в конце листка находишь вариант, который его удовлетворил:

Сарти	родился в	1730,	умер в	1802 г.
Чимарозелли	»	» 1752,		
Траэтта	»	» 1738,	»	» 1779 г.
Хр. Бах	»	» 1735,	»	» 1782 »
Майр	» около	1760		
Моска	» около	1775		

а) Обладая большим художественным чутьем и будучи меланхоличен по натуре, Траэтта отличается красочными и мрачными эффектами в области гармонии. В его «Софонисбе» эта царица бросается между супругом и любовником, желающими вступить в поединок. «Жестокие! — обращается она к ним.— Что вы делаете? Если вы хотите крови, разите, вот моя грудь!» И, видя, что они упорно желают удалиться, она восклицает: «Куда вы идете? О нет!» На этом «О!» ария прерывается: чувствуя, что здесь приходится отступить от общих правил, и не зная, как указать оттенок голоса, который должна передать актриса, композитор поместил над нотой соль в скобках: un urlo francese («французское завывание»).

Stendon le nubi un tenebroso velo * и т. д.

Работа всегда была для Гайдна, по его собственным словам, величайшим счастьем.

Только при этом условии становится понятным, как ему удалось создать такое огромное количество произведений. Общество, которое отнимает у художников, живущих в Париже, три четверти их времени, занимало у него лишь такие минуты, когда все равно невозможно работать.

Глюку, чтобы пробудить свою творческую фантазию и перенестись мысленно в Авлиду или Спарту, достаточно было оказаться среди роскошного луга; там, сидя за фортепьяно под открытым небом, с двумя бутылками шампанского по бокам, он писал обеих «Ифигений», «Орфея» и прочие произведения.

Сарти, наоборот, нужна была просторная, мрачная комната, скудно освещенная погребальным светильником, свисавшим с потолка; и лишь в минуты полнейшего безмолвия к нему приходили музыкальные мысли. Так именно он написал «Medonte» («Медонт»), рондо

Mia speranza **

и самую красивую из всех известных арий: я имею в виду

La dolce compagna. ***

Чимароза любил шум; ему хотелось, чтобы во время работы вокруг него толпились его друзья. Именно в часы веселых забав с приятелями он задумал «Горациев» и «Тайный брак», то есть самую прекрасную, самую красочную и самую самобытную серьезную оперу и первую комическую оперу итальянского театра. Нередко за одну ночь он писал мелодии восьми — десяти прелестных арий, которые потом заканчивал в кругу своих друзей. Ария

Pria che spunti in ciel l'aurora

осенила его внезапно, когда он меньше всего об этом

---

* Одели мрачным покрывалом тучи... *(итал.)*.
** Надежда моя... *(итал.)*.
*** Нежная подруга... *(итал.)*.

думал, после двухнедельного безделья и прогулок в окрестностях Праги.

Саккини не мог придумать ни одной мелодии, если подле него не сидела его любовница, а вокруг не резвились котята, за грациозностью которых он с восхищением следил.

Паэзиелло сочиняет музыку, лежа в кровати. «Севильский цирюльник», «Мельничиха» и другие оперы — подлинные шедевры по изяществу и непринужденности — созданы им в постели.

Цингарелли должен был прочитать отрывок из творений какого-либо отца церкви или латинского классика, чтобы затем создать экспромтом — меньше чем за четыре часа — целый акт «Пирра» или «Ромео и Джульетты».

Гайдн же, одинокий и невзыскательный, как Ньютон, надев на палец перстень, присланный ему Фридрихом Великим и, по его словам, необходимый для вдохновения, садился за фортепьяно, и через несколько минут его творческая мысль витала уже в обители ангелов. В Эйзенштадте его ничто не тревожило; он жил, всецело отдаваясь своему искусству, далекий от всяких житейских помыслов.

Это однообразие и безмятежность, заполненные отрадным трудом, прекратились лишь со смертью его патрона, князя Николая, в 1789 году.

Необычайным следствием такой затворнической жизни явилось то, что наш композитор, никогда не выезжая из маленького городка — наследственного удела князя,— был единственным в Европе музыкантом, который в течение долгих лет не знал о славе Иозефа Гайдна. Первый знак почтительного внимания, которым его удостоили, был довольно своеобразен.

Однажды — словно все несуразные меломаны по воле судьбы рождаются в Париже — Гайдн получил от одного из весьма известных тамошних любителей предложение написать вокально-музыкальную пьесу. Одновременно, в качестве образца, к письму прилагались избранные отрывки из сочинений Люлли и Рамо. Можно себе представить, какое впечатление произвел этот бумажный хлам в 1780 году на Гайдна, впитавшего в себя шедевры итальянской школы, которая уже

в течение пятидесяти лет находилась в расцвете славы. Он отослал эти вычурные пьесы обратно, ответив с лукавым простодушием, что «он — Гайдн, а не Люлли и Рамо; что если угодно получить музыку этих великих композиторов, то следует обратиться к ним или к их ученикам; он же, к сожалению, может сочинять только музыку Гайдна».

О нем говорили уже не первый год, когда, почти в одно и то же время, он получил приглашение от директоров самых прославленных театров Неаполя, Лиссабона, Венеции, Лондона, Милана и т. д. написать для каждого из них оперу. Но желание покоя, вполне естественная привязанность к своему князю и к размеренному образу жизни удержали Гайдна в Венгрии, возобладав над его постоянным желанием перевалить через горы. Он, пожалуй, никогда бы не выехал из Эйзенштадта, если бы внезапно не умерла Бозелли. После этой утраты Гайдн стал ощущать пустоту в жизни. Еще недавно он отказался от приглашения учредителей парижского «Духовного концерта». После смерти своей подруги он ответил согласием на предложение лондонского скрипача по фамилии Саломон, который в этом городе возглавлял устройство ряда концертов. Саломон решил, что талантливый музыкант, специально отысканный им для лондонских любителей, сделает его концерты популярными. Ежегодно он устраивал двадцать концертов и обещал Гайдну по сто цехинов (тысячу двести франков) за каждый из них. Гайдн принял эти условия и выехал в Лондон в 1790 году, в пятидесятидевятилетнем возрасте. Он провел там более года. Новая музыка, написанная им для этих концертов, пользовалась большим успехом. Простота в обращении в сочетании с несомненной гениальностью производила благоприятное впечатление на великодушных и вдумчивых англичан. Нередко какой-нибудь из них подходил к Гайдну на улице, молчаливо мерил его взглядом с головы до ног и отходил со словами: «Вот он, великий человек!»

Гайдн с удовольствием рассказывал — в ту пору, когда он еще от этого не отвык,— множество забавных случаев из своей жизни в Лондоне. Некий лорд, судя

по его собственным признаниям, страстный любитель музыки, явился однажды утром к композитору и попросил разрешения брать у него уроки контрапункта по одной гинее за урок. Убедившись, что милорд обладает кое-какими познаниями в музыке, Гайдн соглашается. «Когда же мы начнем?» «Тотчас же, если вам угодно,— отвечает лорд и вынимает из кармана один из квартетов Гайдна.— Для начала,— продолжает он,— взглянем на этот квартет; объясните мне причины введения некоторых модуляций и общее построение композиции, ибо ни с тем, ни с другим я не могу целиком согласиться, как с приемами, которые противоречат основным музыкальным правилам».

Слегка озадаченный, Гайдн говорит, что он готов отвечать на вопросы. Лорд начинает и с первых же тактов придирается к каждой ноте. Гайдн, который обычно писал по наитию и отнюдь не был педантом, чувствует себя в затруднительном положении и все время говорит: «Я сделал так потому, что это красиво звучит; я ввел данный пассаж именно так потому, что это хорошо». Англичанин, считающий, что подобные ответы не убедительны, снова приводит свои доводы и пытается разумно доказать, что квартет ничего не стоит. «В таком случае, милорд, аранжируйте квартет по вашему вкусу; пусть его сыграют, и тогда вы увидите, чья манера лучше — ваша или моя». «Но каким же образом ваша манера может оказаться лучшей, раз она противоречит правилам?» «Потому что она приятнее вашей». Лорд возражает; Гайдн отвечает как можно яснее, но под конец теряет терпение: «Я вижу, милорд, что уроки любезно даются вами, а не мною; но, должен признаться, я не достоин чести иметь такого учителя». Сторонник правил уходит и все еще продолжает удивляться, почему именно, ни на йоту не отступая от правил, нельзя наверняка создать такую оперу, как «Таїный брак».

Однажды поутру к Гайдну вошел моряк. «Вы господин Гайдн?» «Да, сударь». «Не напишете ли вы мне марш для увеселения войск, размещенных у меня на борту? Я заплачу вам тридцать гиней, но марш мне нужен сегодня же, ибо завтра я отплываю в Калькутту». Гайдн соглашается. Сразу же по уходе капитана

корабля он садится за фортепьяно, и через четверть часа марш готов.

Устыдившись того, что он так быстро заработал огромную, по его понятиям, сумму, Гайдн вечером возвращается домой пораньше и пишет еще два марша с тем, чтобы предоставить выбор капитану, а затем подарить ему все три в ответ на его щедрость. На рассвете приходит капитан. «Ну, как мой марш?» «Вот он». «Сыграйте его, пожалуйста, на фортепьяно». Гайдн играет. Капитан, не говоря ни слова, отсчитывает тридцать гиней тут же, на фортепьяно, забирает марш и уходит. Гайдн бежит за ним, останавливает его и говорит: «У меня написано еще два других, они лучше этого; прослушайте их и берите любой на выбор». «Мне нравится первый, и баста». «Но поймите же!..» Капитан выскакивает на лестницу, не желая ничего слушать. Гайдн не отстает от него и кричит: «Я вам их дарю». Капитан бежит еще быстрее по ступенькам, бросая в ответ: «Мне их не надо». «Прослушайте их хотя бы!» «Сам черт не заставит меня их слушать!»

Задетый за живое, Гайдн тотчас же выходит из дому, бежит на биржу, справляется о корабле, отплывающем в Индию, и узнает фамилию командира судна; затем он свертывает два марша в трубочку, прилагает к ним вежливую записку и отправляет все это капитану, на борт корабля. Но упрямец, вообразив, что музыкант его преследует, не хочет даже прочесть записку и отсылает все обратно. Гайдн разрывает свои марши в клочья. Ему на всю жизнь запомнилось лицо этого капитана.

Он с большим удовольствием рассказывал нам о своем споре с одним лондонским продавцом нот. Как-то утром Гайдн, по английскому обычаю, развлекается тем, что обходит лавки; войдя к одному из торговцев нотами, он спрашивает, нет ли у него хороших, избранных музыкальных пьес. «Найдутся,— отвечает продавец,— я только что напечатал великолепную пьесу Гайдна». «А, вот как! — отвечает Гайдн.— Ну, она-то мне не нужна». «Как, сударь, вам не нужна музыка Гайдна?.. А что, позвольте узнать, вы имеете возразить против нее?» «О! Очень многое, но не стоит о ней говорить, раз она мне не подходит; покажите

лучше что-нибудь другое». Тогда торговец, страстный почитатель Гайдна, заявляет: «Нет, сударь; у меня, по правде говоря, есть еще другие ноты, но они не для вас»,— и поворачивает покупателю спину. Гайдн, рассмеявшись, идет к выходу; в эту минуту в лавку входит один из его знакомых, любитель музыки, и, здороваясь с ним, называет по имени. Услышав это, торговец поворачивается и, все еще раздраженный, говорит вошедшему: «Да, да! Именно Гайдн! А тут вот нашелся человек, который не любит музыки этого великого композитора!» Англичанин смеется; все объясняется, и торговец узнает, кто, собственно, возражал против Гайдна.

В Лондоне наш композитор получал два огромных удовольствия: во-первых, он слушал музыку Генделя, а во-вторых, посещал «старинные концерты». Это общество, учрежденное с целью не дать погибнуть той музыке, которую люди, что нынче в моде, называют старинной; оно устраивает концерты, где можно услышать шедевры Перголезе, Лео, Дуранте, Марчелли, Скарлатти — словом, плеяды тех на редкость одаренных музыкантов, которые появились почти все одновременно, около 1730 года.

Гайдн говорил мне, что, к удивлению его, многие пьесы, приводившие его в неописуемый восторг, когда он изучал их в юношеские годы, показались ему куда менее прекрасными сорок лет спустя. «На меня это произвело почти такое же грустное впечатление, как встреча с прежней любовницей»,— добавлял он. Было ли это попросту нормальным следствием преклонного возраста или же эти великолепные вещи не доставляли композитору былого наслаждения потому, что утратили в его глазах прелесть новизны?

Второе путешествие в Лондон Гайдн совершил в 1794 году. Галлини, антрепренер Гаймаркетского театра, заказал ему оперу, которую он хотел показать в самой роскошной постановке; сюжетом этой оперы должны были послужить странствования Орфея в аду. Гайдн принялся за работу. Но, хлопоча о разрешении на открытие своего театра, Галлини натолкнулся на некоторые препятствия. Композитору, скучавшему по своему домашнему очагу, не хватило терпения до-

ждаться дня, когда разрешение будет получено; он уехал из Лондона, увозя с собой одиннадцать отрывков из своего «Орфея» — по отзывам, самого лучшего из всего созданного им в области оперной музыки,— и возвратился в Австрию, чтобы уже не покидать ее.

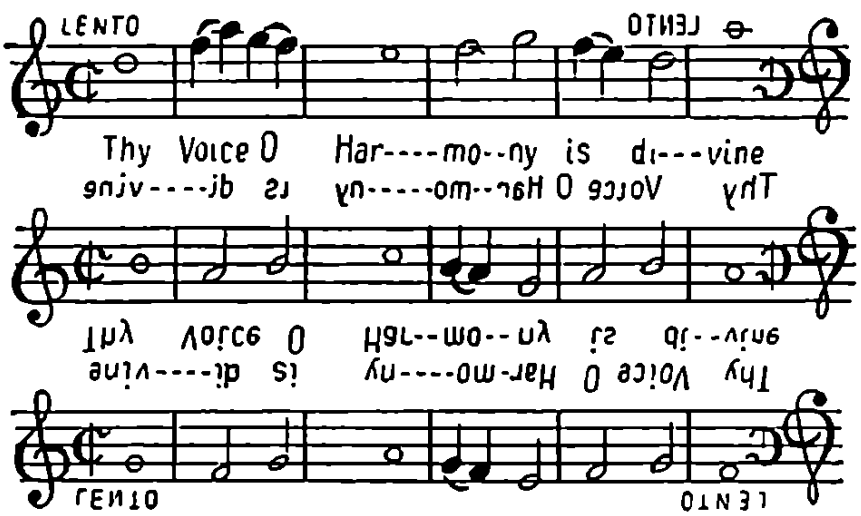
Гайдн часто встречался в Лондоне со знаменитой Биллингтон, от которой он был в восторге. Однажды он застал у нее Рейнольдса, единственного английского художника, умевшего рисовать лица; тот только что закончил портрет миссис Биллингтон, изобразив ее, как тогда было принято, в виде святой Цецилии, внемлющей звукам небесной музыки. Миссис Биллингтон показала портрет Гайдну. «Портрет похож,— сказал он,— но в нем есть страшная ошибка». «Какая же?» — нетерпеливо спрашивает Рейнольдс. «Вы написали ее внемлющей ангелам; надо было бы изобразить ангелов, внемлющих ее божественному голосу». Биллингтон бросилась на шею великому музыканту. Именно для нее он написал «Покинутую Ариадну», которая стоит в одном ряду с одноименной оперой Бенды.

Один английский принц заказал Рейнольдсу портрет Гайдна. Польщенный этой честью, музыкант отправляется к художнику и позирует ему; но понемногу его одолевает скука. Рейнольдс, заботясь о своей репутации, не желает придавать идиотическое выражение лица человеку, которого почитают за гения; он откладывает сеанс на другой день. При втором визите у Гайдна та же скука, то же отсутствие всякой выразительности; Рейнольдс идет к принцу и рассказывает ему про свою незадачу. Принц придумывает уловку: он посылает к художнику очень миловидную немку, камеристку своей матери. Гайдн является позировать в третий раз; и в ту минуту, когда беседа начинает угасать, внезапно падает занавес, и красавица-немка, изящно задрапированная в белую ткань, с венком из роз на голове, обращается к Гайдну на его родном языке: «О, великий человек, как я счастлива видеть тебя и побыть с тобою!» Гайдн восхищен; он закидывает вопросами прелестную волшебницу, черты лица его оживляются, и Рейнольдсу удается быстро уловить их.

Король Георг III, никогда не признававший никакой иной музыки, кроме мелодий Генделя, не остался

равнодушным к творчеству Гайдна: королева и монарх оказали немецкому виртуозу необычайно радушный прием. В довершение всего Оксфордский университет прислал ему диплом доктора; звание это, начиная с 1400 года, присуждалось всего лишь четырем лицам, и даже сам Гендель не был его удостоен.

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



Из Лондона Гайдн уехал под чарующим впечатлением музыки Генделя; он увозил с собой к тому же несколько сот гиней, которые казались ему целым сокровищем. Возвращаясь через Германию, он дал несколько концертов, и его скромное состояние впервые несколько увеличилось. Жалованье, получаемое им от дома Эстергази, было незначительным; но доброта, с которой к нему относились члены этого родовитого семейства, для человека, привыкшего вкладывать в работу всю свою душу, была важнее, чем любое вознаграждение. За столом князя для него всегда был накрыт прибор; и когда его светлость ввел особую форму для своих оркестрантов, Гайдн получил платье, которое в Эйзенштадте обычно носят лица, имеющие доступ в покои князя. Именно в результате таких постоянных знаков внимания крупные австрийские маг-

наты привлекают к себе сердца всех, кто их окружает; благодаря этой тактичности они заставляют вас примириться с этикетом и даже ценить те привилегии, которые ставят их почти наравне с коронованными особами. Немецкая кичливость смешна только в печатных отчетах об общественных церемониях; в жизни о ней забываешь: все сглаживается добродушием. Гайдн привез с собой из Лондона пятнадцать тысяч флоринов; несколько лет спустя продажа партитур «Сотворения мира» и «Четырех времен года» принесла ему сумму в две тысячи цехинов (двадцать четыре тысячи франков); на эти деньги он купил сад и небольшой домик, где теперь и живет, в предместье Гумпендорф, по дороге в Шенбрунн; вот и все, чем он владеет.

Я был как раз у него в этом новом доме, когда он получил лестное письмо, в котором Французский институт извещал композитора об избрании его иностранным членом-корреспондентом. Читая письмо, Гайдн вдруг расплакался: он всегда с умилением показывал это послание, поистине дышащее благородной учтивостью, которая нам дается значительно проще, чем любой другой нации.

ПИСЬМО XVI

Зальцбург, 26 мая 1809 г.

Пойдемте, мой друг Гайдн, который был поистине велик в инструментальной музыке, а в опере разве только ценим, приглашает вас следовать за ним в тот храм, где

La gloria di colui che tutto muove *

вдохновила его на гимны, достойные подчас их высокой цели.

Ничто не внушает такого законного восторга, и вместе с тем ничто так резко не порицается, как его мессы; но, чтобы почувствовать их красоты, понять их недостатки, а также причины, которыми те были вызваны, самым верным средством будет обзор того, что собою представляла духовная музыка на пороге 1760 года.

* Слава того, кто движет мирозданье *(итал.)*.

Всем известно, что древние евреи и язычники сопровождали обряды богослужения музыкой; именно этому сочетанию обстоятельств мы обязаны теми прекрасными, величественными, хотя и аритмичными мелодиями, которые сохранились для нас в грегорианском и амвросианском пении. Ученые вполне обоснованно утверждают, что эти мелодии, остатки которых дошли до нас, служили в Греции культовыми песнопениями в честь Юпитера и Аполлона.

После Гвидо д'Ареццо, который будто бы высказал первоначальные суждения о контрапункте, последний вскоре был введен в духовную музыку; но до эпохи Палестрины, то есть примерно до 1570 года, эта музыка была лишь соткана из гармоничных звуков, лишенных ярко выраженной мелодии. В пятнадцатом столетии и в первой половине шестнадцатого многие маэстро, желая сделать свои мессы более приятными на слух, писали их на мотив какой-нибудь народной песни; так, например, свыше сотни месс было создано на известный мотив песни «Воин».

Характерные для средневековья неустанные поиски всего причудливого побуждали других композиторов сочинять свою духовную музыку применительно к тому, что показывали игральные кости: каждому выпавшему числу очков соответствовало то или иное количество музыкальных пассажей. Наконец появился Палестрина. Этот бессмертный талант, которому мы обязаны современной мелодией, сбросил с себя варварские путы. Он ввел в свои произведения мелодию, правда, суровую, но постоянную и ощутимую; его музыка и по сей день исполняется в соборе святого Петра в Риме.

К середине шестнадцатого столетия композиторы настолько вошли во вкус фуг и канонов и так причудливо сочетали эти формы в своей духовной музыке, что в большинстве случаев эти благочестивые произведения казались шутовскими. Такие злоупотребления уже издавна возмущали верующих; неоднократно слышались предложения изгнать музыку из церкви. Наконец папа Марцелл II, занимавший престол в 1555 году, окончательно решил издать указ об упразднении духовной музыки; но в это время Палестрина попросил

у папы позволения исполнить в его присутствии свою собственную мессу; получив высочайшее согласие, молодой музыкант дал спеть перед святейшим отцом мессу, написанную на шесть голосов; она оказалась такой прекрасной и благородной, что римский первосвященник не только отказался от своего намерения, но и поручил Палестрине написать для своей капеллы и другие сочинения в том же жанре. Упоминаемая мною месса существует и по наши дни; она известна под названием «мессы папы Марцелла».

Надо отличать музыкантов, великих своим дарованием, от тех из них, кто велик своими произведениями. Палестрина и Скарлатти способствовали изумительному расцвету искусства: по дарованию, пожалуй, они стояли не ниже Чимарозы; его произведения, однако, доставляют несравненно большее наслаждение. Чего бы не добился Мантенья, произведения которого заставляют смеяться три четверти зрителей, смотрящих на них в музее, если бы он, вместо того, чтобы способствовать художественному развитию Корреджо, родился на десять лет позже этого великого художника? И чего бы, наконец, не создал Леонардо да Винчи, может быть, самый одаренный человек на земле, чья душа была рождена, чтобы любить красоту, если бы ему довелось увидеть картины Гвидо?

Какой-нибудь ремесленник в области живописи или музыки легко превзойдет в наши дни Джотто или Палестрину; но чего бы не достигли эти подлинные художники, если бы к их услугам имелись те ресурсы, которыми обладает современный нам ремесленник? Будь «Корнолан» Лагарпа напечатан во времена Малерба, он принес бы автору всеобщую известность, равную почти что славе Расина. Человек, мало-мальски одаренный от рождения, возносится своим веком на ту высоту, которой достиг данный век; полученное им образование, уровень знаний аплодирующих ему зрителей — все способствует его продвижению; но если он идет дальше, если он оказывается выше своего века, он, стало быть, обладает подлинным талантом; тогда он трудится для потомства, но зато его произведения, естественно, менее ценятся современниками.

Как мы видим, к концу шестнадцатого столетия

духовная музыка приближалась к музыке драматической. Вскоре церковное пение стали сопровождать инструменты.

Наконец, приблизительно в 1740 году, не раньше, у Дуранте[1] созрела мысль оттенить смысл слов, и он стал подыскивать красивые мелодии, которые бы ярче передавали выраженные автором чувства. Эта вполне естественная мысль произвела полнейший переворот в музыке по ту сторону Альп; но немецкие композиторы, верные старинным обычаям, по-прежнему сохранили в церковном пении нечто от средневековой суровости и скуки. Наоборот, в Италии, где чувство сплошь и рядом заставляло забывать о благопристойности, драматическая музыка и музыка духовная вскоре слились в одно; нередко гимн «Gloria in excelsis» * напоминал жизнерадостную песню, в которой влюбленный мог бы с успехом поведать о своем счастье, а такая молитва, как «Miserere», походила на жалобу, проникнутую нежной истомой.

Арии, дуэты, речитативы и даже игривые рондо вплелись в молитвенные мелодии. Бенедикт XIV полагал, что сумеет прекратить скандальные толки, изгнав духовые инструменты; он сохранил лишь орган; но неподобающим был вовсе не духовой инструмент, а сам характер музыки.

Гайдн, рано постигший и сухость старой духовной музыки, и светскую роскошь, вносимую в церковные песнопения современными итальянцами, и монотонную невыразительность немецкой музыки, убедился в том, что он создаст совершенно новый стиль, если будет делать все, казавшееся ему в данном случае разумным; поэтому он заимствовал очень немного или не взял почти ничего из оперной музыки; благодаря нерушимости гармонии он до известной степени сохранил величественный и мрачный характер напевов старой школы; он подкрепил всей мощью своего оркестра торжественные, проникновенные, благородные и вместе с тем блестящие мелодии; изредка в них появлялись грации и цветы и смягчали величавые песнопения, выражавшие

[1] Дуранте, родившийся в Неаполе в 1693 году, был учеником Скарлатти и умер в 1755 году, в один год с Монтескье.

* «Слава в вышних богу» (*лат.*).

хвалу творцу и благодарность за ниспосланные им блага.

Предшественником Гайдна в этом музыкальном жанре был один только Саммартини, миланский композитор, о котором я уже упоминал.

Если вы когда-нибудь зайдете в один из нередких в Германии огромных готических соборов, где тусклый дневной свет с трудом проникает сквозь цветные витражи, и услышите там мессу Гайдна, вас поначалу смутит, а потом восхитит это своеобразное слияние чего-то сурового и сладостного, сочетание старинных канонов, вдохновенной фантазии и благочестия, столь характерное для его духовной музыки.

В 1799 году, будучи в Вене, я заболел лихорадкой; но вот в церкви, по соседству с моим скромным жилищем, зазвонили к большой мессе: скука берет верх над разумной осторожностью; я встаю и иду, желая найти хоть немного утешения в музыке. У входа узнаю: нынче день св. Анны и будет исполняться месса Гайдна в В фа, которую я ни разу не слышал. Едва она началась, как меня охватило необычайное волнение; я обливался потом, головная боль прошла; через два часа я вышел из церкви в таком веселом настроении, какого давно не испытывал, и лихорадка больше не повторялась.

Мне думается, что наши нервные дамы могли бы избавиться от многих своих недомоганий, последовав моему примеру, и вовсе не искать исцеления в той пустой музыке, ради которой они идут на концерт, надев прелестнейшую шляпку. Женщины всю свою жизнь и мы, мужчины, пока молоды, способны серьезно вникать в музыку, лишь слушая ее в темноте. Избавившись от желания казаться любезным, чувствуя, что нам не нужно разыгрывать какую-то роль, мы можем целиком отдаться музыке; во Франции же мы отправляемся на концерт с совершенно противоположными намерениями; для меня, в частности, это как раз один из тех случаев, когда я прежде всего считаю необходимым блистать. Но пойдите как-нибудь утром в парк Монсо и сядьте в полном одиночестве, с книгой в руках, под купами зелени, будучи уверены, что вас никто не видит; стоит вам на минуту отвлечься, услышав фортепьянные

аккорды и голоса, донесшиеся из соседнего дома, и уловить красивую мелодию, — и вы тщетно будете два — три раза пытаться вернуться к чтению; душа ваша унесется вдаль, вас одолеет мечтательность; и, сев через два часа в экипаж, вы почувствуете какое-то облегчение от тайного недуга, делавшего вас порой несчастным, причем вы сами не могли до конца отдать себе отчет в причине этого скрытого недомогания; вы будете растроганы, вам захочется поплакать над собственной участью; к вам придет сожаление о чем-то утраченном, а такого именно сожаления и недостает несчастным: они уже не верят в возможность счастья. Человек, который о чем-то сожалеет, чувствует, что счастье вообще существует: он сам им когда-то наслаждался, и постепенно к нему вернется уверенность, что он снова сможет стать счастливым. Хорошая музыка безошибочно отыщет путь к нашему сердцу и развеет терзающую нас грусть.

Во всех тех случаях, когда исцеление совершается музыкой, на мой взгляд, если говорить языком медицины, мозг оказывает сильное влияние на весь остальной организм [1]. Музыка должна сначала как бы помутить наш рассудок и заставить нас считать возможным то, на что мы ранее не смели надеяться. Одним из наиболее необычайных проявлений этого кратковременного помешательства, полного забвения самого себя, своего тщеславия и собственной роли, является эпизод с Сенезино, который должен был петь на лондонской сцене партию тирана в какой-то опере; знаменитый Фаринелли пел партию угнетенного принца. Опера была им обоим знакома. Фаринелли, совершивший концертное турне по провинции, приезжает всего за несколько часов до спектакля; в конечном счете обездоленный герой и жестокий тиран встречаются впервые уже на сцене: Фаринелли поет свою первую арию, где он молит о пощаде, так трогательно и выразительно, что злополучный тиран, потеряв самообладание, в слезах бросается ему на шею и целует его несколько раз подряд.

А вот еще один эпизод. Однажды, в пору ранней

[1] Вскоре начинаешь ощущать резь в желудке: это результат раздражения нервов диафрагмы.

юности, в самый разгар летней жары, я, в обществе других беспечных молодых людей, решил поискать прохлады и подышать свежим воздухом на одной из высоких гор, обступающих Лаго Маджоре, в Ломбардии; дойдя на рассвете до середины подъема и остановившись, чтобы полюбоваться Борромейскими островами, очертания которых виднелись внизу, посреди озера, мы были окружены большим овечьим стадом: оно выходило из загона и направлялось на пастбище. Один из моих приятелей, недурно игравший на флейте и повсюду носивший этот инструмент с собой, вынимает его из кармана. «Попробую, — говорит он, — изобразить Коридона и Меналка; посмотрим, узнают ли овцы Вергилия своего пастыря». Он начинает играть; при первых же звуках флейты овцы и козы, ступавшие одна за другой с опущенными к земле мордами, поднимают головы; все разом быстро поворачиваются в ту сторону, откуда доносятся приятные звуки; постепенно животные окружают музыканта и слушают его, застыв на месте. Тот перестает играть, но овцы не уходят. Пастух палкой побуждает ближайших к нему животных двинуться вперед; те повинуются, но как только флейтист опять начинает играть, наивные слушательницы снова обступают его. Пастух выходит из себя, швыряет своим посохом в овец комья земли, но стадо не шевелится. Флейтист удваивает пыл; пастух разъярен: он бранится, свистит, бьет несчастных любителей музыки, бросает в них камнями; овцы, в которых камни попали, двигаются было вперед, но остальные не сходят с места. Наконец пастуху приходится просить нашего Орфея прекратить издавать свои магические звуки; овцы трогаются в путь; но они еще не раз останавливались, стоило лишь нашему приятелю взяться вновь за свой приятный инструмент. Мелодия, которую он наигрывал, была просто-напросто популярной арией из оперы, шедшей в ту пору в Милане.

Так как мы все время занимались музыкой, то это приключение казалось нам восхитительным; мы обсуждали его весь день и пришли к выводу, что в основе любой музыки лежит физическое наслаждение.

А мессы Гайдна? Вы правы, но что поделаешь! Я пишу для собственного удовольствия, а мы с вами

давно условились придерживаться в нашей переписке полнейшей непринужденности.

Мессы Гайдна, как я уже говорил, проникнуты нежной чувствительностью; музыкальная мысль отличается блеском и, как правило, полна величия; в стиле чувствуется страстность, благородство, ему присуще обилие прекрасных деталей; такие части, как «Amen» и «Alleluia», дышат подлинной жизнерадостностью и бесподобны по своей стремительности. Подчас, когда какой-нибудь пассаж по своему характеру мог бы показаться чересчур веселым или слишком светским, Гайдн придает ему некоторую мрачность при помощи глубоких и мощных аккордов, которые как бы приглушают звучащее в нем чисто земное ликование. Его «Agnus Dei» * необыкновенно трогательны; особенно достоин внимания «Agnus Dei» в мессе № 4: это совершенно небесная музыка. Фуги его на редкость непосредственны: в них проступают и пыл, и благородная сдержанность, и восторг очарованной души.

Порою он прибегает к искусному приему, характерному для произведений Паэзиелло.

С самого начала он выбирает тот или иной красивый пассаж, к которому в дальнейшем, по ходу композиции, неоднократно возвращается; нередко вместо целого пассажа берется простая каденция. Трудно представить себе, насколько такой простой прием — повторение одной и той же фразы — придает всему произведению единство и сообщает ему благочестивый и трогательный характер. Вы понимаете, что такого рода прием граничит с однообразием; но настоящие мастера его избегают: возьмите «Мельничиху», возьмите «Два дня» Керубини; в увертюре этой прекрасной пьесы вы заметите каденцию, и ваше ухо уловит ее, потому что в ней есть нечто недосказанное и необычное; она снова появляется в трио первого акта, затем — в одной из арий и под конец — в финале; и всякий раз, как она повторяется, слушаешь ее с еще бо́льшим удовольствием. В опере Паэзиелло «Фраскатана» основной пассаж выделяется настолько ярко, что он один заменяет весь финал. В мессах Гайдна такая фраза вначале бывает едва заметна из-за своего изящества, но в даль-

* «Агнец божий» (*лат.*).

нейшем, при каждом новом повторении, она становится все более выразительной и прелестной.

Предоставим теперь слово враждебной стороне; будьте уверены, что противники Гайдна достаточно энергичны. Они обвиняют его прежде всего в том, что он уничтожил прежний традиционный жанр духовной музыки, который был признан всеми знатоками; но в Италии этот жанр уже прекратил свое существование, а в Германии постепенно возвращались к однообразному и, что еще важнее, совершенно невыразительному гулу, характерному для средневековых напевов. Если монотонность — признак серьезности, то, разумеется, ни один музыкальный жанр не был более серьезен.

Либо совсем не допускайте музыки в церкви, либо дайте туда настоящую музыку. Ведь не запрещалось же Рафаэлю на картинах религиозного содержания придавать лицам небесную красоту? Разве обаятельный «Архангел Михаил» Гвидо, невольно отвлекающий набожных прихожанок от молитвы, не находится в соборе святого Петра? К чему же запрещать музыке доставлять удовольствие? Если нужны теологические доводы, то текст «Псалмов» Давида, например, говорит в нашу пользу. «Если псалом рыдает, — пишет блаженный Августин, — рыдайте вместе с ним; если он возносит хвалу творцу, воспевайте и вы чудеса создателя».

Не следует, стало быть, петь «Alleluia» на мотив «Miserere». В этом отношении немецкие музыканты делают шаг назад; они, правда, допускают небольшое разнообразие в мелодии, но зато требуют, чтобы аккомпанемент оставался по-прежнему суровым, тяжелым и шумным; стоит ли их в этом винить? Помнится, один известный ганноверский врач, достойный быть соотечественником таких людей, как Фридрих II, Екатерина, Менгс и Моцарт, говорил мне, смеясь: «Для обычного немца, чтобы тот почувствовал себя растроганным, требуется гораздо больше физических усилий, движения и шума, чем для гражданина любого другого государства на земле; мы пьем слишком много пива; чтобы нас слегка пощекотать, с нас нужно содрать кожу».

Если в церкви, как и повсюду, музыка ставит целью усилить в сердцах слушателей чувства, выраженные словами, то Гайдн достиг высот в своем искусстве.

Бьюсь об заклад, что любой христианин, прослушавший в день Пасхи «Gloria» этого композитора, выйдет из храма, ощущая благочестивую радость в сердце, чего, по-видимому, не стремятся достичь ни падре Мартини, ни немецкие мастера гармонии; и, надо признаться, это им всегда удается.

Если эти господа и несправедливы к Гайдну в своем основном обвинении, они правы кое-где в частностях; но ведь и Корреджо в поисках изящности впадал иногда в натянутость. Взгляните в музее на изумительную «Madonna alla scodella». В те дни, когда у вас будет дурное настроение, вы найдете неестественным движение ангела, который привязывает осла Иосифа; в более удачные дни этот ангел покажется вам восхитительным. Ошибки Гайдна бывают подчас более неоспоримыми: основным и нередко повторяющимся пассажем в «Dona nobis pacem» * одной из его месс служит шутливая фраза в tempo presto:



В одном из его «Benedictus» после нескольких тактов, исполняемых оркестром, то и дело повторяется следующая тема, причем всегда в tempo allegro:



Точно такая же тема встречается в одной из aria buffa ** Анфосси и кажется очень выигрышной, так как в данном случае она вполне уместна.

Гайдн писал свои фуги в tempo di sestupla, и, стоит лишь ускорить темп, они приобретают стиль произведений комического жанра. Когда кающийся грешник оплакивает свои заблуждения у подножия алтаря, Гайдн зачастую изображает эти прегрешения в слишком заманчивых тонах, вместо того чтобы подчеркнуть тему раскаяния истинного христианина. Он пользуется

* «Ниспошли нам мир» *(лат.)*.

** Комическая ария *(итал.)*

подчас размером в $^3/_4$ и в $^3/_8$, которые сразу же напоминают слушателю темп вальса или контрданса.

Это — явное нарушение физических основ мелодии. Кабанис вам скажет, что радостное ощущение ускоряет циркуляцию крови и требует темпа presto; чувство грусти действует подавляюще, замедляет движение соков в организме и заставляет нас предпочитать tempo largo; для передачи удовлетворенности необходим мажорный тон, меланхолия выражается минором: данная истина лежит в основе стилей Чимарозы и Моцарта.

По мнению Гайдна, эти ошибки — разумом он их прекрасно понимал — легко объяснялись тем, что, думая о боге, он не представлял его себе иначе, как существом бесконечно великим и бесконечно добрым. Последнее из этих божественных свойств, по его словам, вселяет в него такое доверие и такую радость, что он готов написать в tempo allegro даже «Miserere».

С моей точки зрения, в его мессах слишком чувствуется немецкий стиль: аккомпанемент нередко перегружен и тем самым несколько заглушает мелодию.

Всего Гайдн написал четырнадцать месс; некоторые из них, созданные в эпоху Семилетней войны (самое злополучное время для австрийской монархии), дышат подлинно воинственным пылом; в этом отношении они напоминают те бесподобные песни, которые недавно, в 1809 году, при приближении французских войск сочинил экспромтом знаменитый трагический поэт Коллин.

ПИСЬМО XVII

Зальцбург, 30 мая 1809 г.

Дорогой Луи!

Мне остается рассказать вам об оратории «Сотворение мира». Это самое великое произведение Гайдна; это эпическая музыкальная поэма. Надо сказать, что я втайне признался в своей переписке с вами одной моей венской приятельнице, нашедшей себе приют здесь в горах, по примеру многих знатных семейств этого несчастного города. Секретарь этой дамы переписывает мои письма и таким образом избавляет меня от величайшей, по-моему, скуки дважды возвращаться к одному и тому же. Я как-то сказал ей, что

мне приходится идти на большой риск, приступая к разбору «Сотворения мира», ибо эту ораторию я слышал всего один — два раза. «Так вот что,— ответила она,— это письмо вашему парижскому другу напишу вместо вас я». Когда я попытался привести кое-какие учтивые возражения, она заявила: «Вы, стало быть, считаете меня неспособной написать любезному парижанину, который искренне любит и вас и музыку? Полноте, сударь, вам, в худшем случае, надо будет исправить в моем письме несколько грамматических ошибок; но потрудитесь не слишком искажать мои мысли — вот все, что от вас требуется».

Как вы видите, все эти предварительные заявления — попросту вероломство. Не забудьте же прислать мне ответ на мое письмо по поводу «Сотворения мира», и особенно прошу вас критиковать меня беспощадно: напишите, что стиль мой изнежен, что я трачу время на ничтожные мысли, что я наблюдаю такие явления, которые существуют разве только у меня в голове; прежде всего ответьте мне поскорее, во избежание какой бы то ни было догадки о том, что мы сговорились. Ваша критика вызовет здесь восхитительный по резкости отклик.

ПИСЬМО XVIII

Зальцбург, 31 мая 1809 г.

Мы постоянно сетуем, мой дорогой друг, на то, что родились слишком поздно, что нам остается лишь восторгаться прошлым, что в современную нам эпоху в области искусства нет ни одного великого человека. Но великие люди подобны альпийским вершинам: когда вы стоите в долине Шамуни, то даже сам Монблан, по соседству с такими же, как и он, снеговыми пиками, представляется вам обычной высокой горой; но когда, возвращаясь в Лозанну, вы замечаете, что он доминирует над всем окружающим его ландшафтом; когда с еще более дальнего расстояния, с равнин Франции, после того, как все прочие горы исчезли, его огромная белая масса все еще виднеется на горизонте,— вы понимаете, что перед вами колосс Старого Света. Как вы, во Франции, могли постичь всю ге-

ниальность Мольера, вы, заурядные люди? Только в результате приобретенного опыта, только убедившись в том, что по прошествии ста пятидесяти лет он по-прежнему один возвышается над горизонтом. По отношению к музыке мы находимся теперь в том же положении, в каком находились парижане по отношению к литературе к концу века Людовика XIV: созвездие великих людей угасло совсем недавно.

Ни один из них не создал в академическом жанре музыки произведения более знаменитого, чем «Сотворение мира»; слава его, пожалуй, переживет века.

Мне думается, что «Stabat mater» и одна из интермедий Перголезе «Buona Figliuola» («Хорошая дочь») и «Дидона» Пиччини, «Севильский цирюльник» и «Фраскатана» Паэзиелло, «Тайный брак» и «Горации» Чимарозы, «Miserere» Иомелли и небольшое количество других произведений всегда будут стоять с ним в одном ряду.

Сейчас вы поймете, дорогой друг, что именно мы, живущие в Вене, ценим в этом произведении. Прошу вас помнить об одном: насколько мысли мои были бы яснее, если бы мы беседовали, сидя за фортепьяно, настолько, боюсь, они станут невразумительнее, как только я отправлю их почтой из Вены в Париж — в тот высокомерный Париж, где принято считать, что если вы чего-то не понимаете сразу, без всякого труда, то этого и вообще не стоит понимать. Да это и естественно: если вам придется согласиться с чем-нибудь одним из двух — либо тот, кто вам пишет, глуп, либо у вас самих ума недостаточно,— то вы колебаться не будете.

Задолго до создания такого высокого произведения, как «Сотворение мира», Гайдн написал (в 1774 году) свою первую ораторию, озаглавленную «Товий»— сочинение посредственное, в котором лишь два — три отрывка предвещают будущего великого мастера. Как вам уже известно, в Лондоне Гайдн пришел в восторг от музыки Генделя; изучая творчество этого излюбленного в Англии композитора, он постиг искусство быть величественным. Однажды, когда мы вместе слушали во дворце князя Шварценберга «Мессию» Генделя, Гайдн, заметив, что я восхищен превосходными

хорами этого произведения, задумчиво промолвил: «Это отец всех остальных».

Я убежден, что, не изучи он Генделя, Гайдн не написал бы «Сотворение мира»: талант великого музыканта как бы зажег его собственный. Все здесь признают, что по возвращении из Лондона Гайдн обнаружил бо́льшую мощь в своих творческих замыслах; он достиг, наконец, насколько это вообще доступно для человеческого гения, недостижимого совершенства в своих мелодиях. Гендель прост: его аккомпанементы написаны всего для трех голосов; но зато,— по неаполитанскому выражению, подхваченному Глюком,— у него нет ни одной ноты che non tiri sangue *. В особенности Гендель избегает постоянно пользоваться духовыми инструментами, нежное звучание которых может затмить даже человеческий голос. Чимароза вводит флейты только в первых пассажах оперы «Тайный брак»; Моцарт же, наоборот, пользуется ими сплошь и рядом.

До Гайдна полагали, что оратория, созданная как жанр в 1530 году св. Филиппом Нери с целью пробудить религиозное рвение в несколько суетном Риме, воздействуя на чувства присущими ей драматизмом и невинной сладостностью, достигла совершенства в творениях Марчелло, Гассе и Генделя, написавших такое множество великолепных произведений под этим названием. «Разрушение Иерусалима» Цингарелли, исполняемое у вас в Париже и все еще имеющее там успех, хотя и в беспощадно изуродованном виде, в сущности, нельзя уже назвать оратори́ей. Сочинение, строго выдержанное в этом жанре, должно представлять собой, подобно ораториям названных мною композиторов, сочетание сурового и фугированного стиля духовной музыки с прозра́чностью и выразительностью музыки оперной. В ораториях Генделя и Марчелло фуги встречаются почти в каждой сцене; Вейгль в своей замечательной оратории «Страсти господни» применил тот же прием; современные же итальянцы, наоборот, необычайно приблизили ораторию к опере. Гайдн решил подражать первым, но этот страстный талант был способен на

* Которая не брала бы за душу *(итал.)*.

вдохновение лишь в том случае, если он создавал нечто оригинальное.

Гайдн был другом барона Ван Свитена, ведавшего императорской библиотекой, человека весьма основательных знаний — в частности, в области музыки — и сочинявшего недурные пьесы. Барон полагал, что музыка, так хорошо передающая страсти, способна дать и описание чисто физических предметов, вызывая в душе слушателя те ощущения, которые порождаются этими предметами. Люди восторгаются солнцем; стало быть, изобразив крайнюю степень восторга, можно вызвать у них представление о солнце. Такой метод рассуждения покажется, пожалуй, несколько легкомысленным, но барон Ван Свитен твердо верил в его непреложность. Он обратил внимание Гайдна на то, что, за вычетом отдельных признаков этого описательного жанра, встречающихся в сочинениях великих музыкантов, поле это еще целиком не вспахано. Барон побудил своего друга стать Деллем в музыке, и тот откликнулся на его призыв.

Еще при жизни Генделя Милтон написал для этого знаменитого композитора текст оратории под названием «Сотворение мира», которая почему-то не была положена на музыку. Пользуясь текстом Милтона, англичанин Лидлей написал либретто второй оратории; наконец, когда Гайдн уезжал из Лондона, музыкант Саломон дал ему слова Лидлея. Гайдн привез их в Вену, не собираясь, впрочем, ими воспользоваться; но Ван Свитен, с целью вдохновить своего друга, не только перевел английский текст на немецкий язык, но и добавил к нему несколько хоров, арий, дуэтов, для того чтобы предоставить таланту композитора больше возможностей проявить себя во всем блеске. В 1795 году Гайдн, уже в шестидесятитрехлетнем возрасте, приступил к созданию этого великого произведения; он проработал целых два года. Когда его, бывало, торопили, он спокойно отвечал: «Я не считаюсь с временем, потому что хочу, чтобы сочинение мое просуществовало как можно дольше».

В начале 1798 года оратория была закончена и в дни ближайшего поста была исполнена в залах дворца Шварценберга на счет общества любителей музы-

ки, которое обратилось к автору с соответствующей просьбой.

Вряд ли кто сможет описать вам восторг, охвативший слушателей, их радость, их аплодисменты на этом вечере! Я присутствовал на нем и, смею вас заверить, никогда в жизни не видел такого празднества: весь цвет литературного мира и светского общества собрался в этом зале, где так удобно слушать музыку; оркестром дирижировал сам Гайдн. Полнейшая тишина, величайшее внимание и, я бы сказал, чувство какого-то благоговейного трепета—таково было общее настроение собравшихся, когда последовал первый взмах смычка. Ожидание было не напрасным. Перед нами открылся целый ряд неведомых дотоле красот; сердца наши, изумленные и упоенные радостью и восхищением, испытали за два часа нечто такое, что им довольно редко выпадало на долю: ощущение подлинного счастья бытия, вызываемое пылкими, непрестанно обновляющимися и непрестанно сбывающимися желаниями.

Вы, во Франции, так часто говорите о Делиле и об описательном жанре, что я даже не прошу извинить меня за некоторое отступление в связи с упоминанием об описательной музыке: отступления и описательный жанр идут обычно рука об руку; этот несчастный жанр тотчас же умрет от истощения, если его лишить того, что ему органически присуще.

Разумеется, по поводу описательной музыки можно сделать и более резкое замечание. Какой-нибудь скверный шутник мог бы с успехом сказать:

А я-то полагал, что вас и вовсе нет.
Вольтер.

Так вот какие доводы приводят те, кто верит в ее действительное существование. Для всех очевидно, что музыка может подражать природе двояко: с помощью чисто физических средств и с помощью выражаемых ею чувств. Вы, конечно, помните те «динь-динь» и «дон-дон» в «Свадьбе Фигаро», которыми Сюзанна так забавно имитирует звонок графа Альмавивы, отдающего ее мужу длиннейшее распоряжение, в дуэте:

Se a caso madama
Ti chiama* и т. д.

Это подражание чисто физическое. В одной из немецких опер некий олух засыпает на сцене, а жена его, стоя у окна, поет тем временем дуэт со своим любовником; физическое подражание похрапыванию мужа образует своеобразное басовое сопровождение, на фоне которого любовник расточает любезности жене спящего: вот еще одно буквальное подражание природе.

Такое непосредственное подражание на какой-то момент забавляет, но быстро надоедает; в шестнадцатом столетии итальянские музыканты строили на этом несложном приеме целые оперы. Примером может служить опера «Podestà di Coloniola» («Колониольский подеста»), по ходу которой маэстро Мелани поместил нижеприводимую арию, причем весь оркестр во время ее исполнения то и дело подражает крику упоминаемых в ней животных:

Talor la granocchiella nel pantano
Per allegrezza canta: quà, quà, rà;

Tribbia il grillo: tri, tri, tri;
L'agnellino fa: bè, bè;
L'usignuolo· chiù, chiù, chiù;
Ed il gal: curi chi chi**

Знатоки вам скажут, что немного раньше этим видом подражания на сцене пользовался Аристофан. Гайдн же крайне осторожно применил его в «Сотворении мира» и в «Четырех временах года»: он изумительно передает, например, воркование голубок; но он мужественно воспротивился желанию «описательного» барона, когда тому захотелось услышать и кваканье лягушек.

Самым удачным физическим подражанием в музыке является, пожалуй, тот прием, когда предмет, о котором идет речь, только упоминается, когда нам его

---

* Как только графиня
Тебя ночью кликнет (*итал.*).

** Порой лягушка в луже поет от радости: ква, ква, ра; сверчок трещит: три, три, три; ягненок блеет: бе, бе, бе; соловей: тью, тью, тью, а петух. кури-ку-ку (*итал.*).

показывают как бы сквозь некую дымку, воздерживаясь от буквального копирования голой природы; такой вид подражания представляет собой самое лучшее, на что способен описательный жанр. Прекрасный образец тому дает нам Глюк в песне «Пилигрим из Мекки», напоминающей журчание ручья; Гендель сумел передать еле слышное падение снега, хлопья которого мягко ложатся на немую землю; а Марчелли превзошел всех своих соперников в кантате «Калисто, превращенная в медведицу»: в ту минуту, когда Юнона обращает несчастную возлюбленную в дикого зверя, слушатель содрогается от неистового аккомпанемента, изображающего рев разъяренной медведицы.

Именно этот вид подражания и усовершенствовал Гайдн. Как вы знаете, мой друг, в основе любого искусства заложено в известной степени нечто ложное; принцип этот туманен, несмотря на свою очевидную ясность, но из него рождаются величайшие истины: так, из какого-нибудь глухого грота вытекает река, которой суждено оросить обширные пространства. Об этом со временем мы поговорим более подробно.

Вам доставляет несравненно больше удовольствия любоваться прекрасной картиной, изображающей сад Тюильри, чем смотреть на отражение этого сада в одном из зеркал дворца; вместе с тем зеркальное отражение по сравнению с картиной — будь то даже Клод Лоррен — обладает совершенно иными красками, люди там движутся, все в целом, гораздо более верно; и, однако, вы упорно предпочитаете картину. Хороший художник никогда не отступит от известной доли лжи, дозволенной в том виде искусства, которым он занимается; ему прекрасно известно, что художественные произведения привлекают вовсе не точным копированием природы, способным вызвать иллюзию; он умеет провести различие между доведенным до совершенства малеванием, преследующим так называемый «обман зрения», и «Святой Цецилией» Рафаэля.

Необходимо, чтобы подражание вызвало такое же воздействие, какое оказывает на нас сам предмет подражания, изумляющий наше воображение в те ра-

достные минуты обостренной чувствительности и полного блаженства, благодаря которым возникают подлинные страсти.

Вот что следует сказать о «физическом» подражании в области музыки.

Подражание другого вида — назовем его «эмоциональным», если только это слово не кажется здесь слишком нелепым,— стремится передать не самые предметы, а те чувства, которые ими внушаются. Ария Паолино:

Deh! Signor!

в «Тайном браке» не изображает, собственно, горя того человека, чью любовницу у него на глазах похищает знатный вельможа,— она передает лишь глубокую и нежную грусть. Слова подчеркивают эту нежность, резко оттеняют всю ситуацию, и сочетание слов и музыки, неразрывно слитых в нашем сердце с первого же раза, как мы их услышали, рисует самый яркий образ, какой только может создать человек со страстной душой, желающий выразить свои чувства.

Музыка эта наравне с пламенными отрывками из «Новой Элоизы», а также «Письмами португальской монахини» многим может показаться скучной.

Ведь можно быть достойным человеком

и в то же время не ценить этой музыки; можно обладать этим небольшим недостатком и быть все же выдающейся личностью. Сэр Пигт, бьюсь об заклад, не слишком высоко ставил арию

Fra mille perigli *

которую исполняет г-жа Барилли в опере «Великодушные враги»; тем не менее, если мне когда-нибудь придется управлять государством, Пигт может твердо рассчитывать на пост министра финансов.

Позвольте мне провести довольно смешное сравнение. Но только честно обещайте мне не смеяться! Я хочу вас познакомить с одним немецким воззрением. В «Оттилии, или Родственных натурах» Гете я прочел следующее:

---

* Среди тысячи опасностей (*итал.*).

Отрывок из письма Оттилии

«Вечером я с капитаном пошла в театр; оперный спектакль начинался позже, чем в нашем маленьком городке, и мы не могли разговаривать так, чтобы нас не слышали. Незаметно мы стали рассматривать лица окружавших нас зрителей; мне очень хотелось заняться рукоделием, и я попросила капитана передать мне мой рабочий мешочек; он его передал, но тут же шепотом начал умолять меня не браться за вязание. «Уверяю вас,— заявил капитан,— что вязать, сидя в ложе, покажется в Мюнхене смешным; в Ламбахе это вполне возможно». В одной руке у меня уже была сумочка, в другой — маленькая катушка с золотыми нитками; я собиралась приняться за рукоделие. «Послушайте,— сказал капитан с тревогой в голосе,— я расскажу вам историю о катушках с золотыми нитками». «Это волшебная сказка?» «К сожалению, нет.

Дело в том, что я сейчас невольно сравнивал впечатлительность каждого из сидящих подле нас зрителей с вашей катушкой золотых ниток. В душе каждого, кто взял билет в оперу, есть катушка, на которую намотана золотая нить той или иной длины: волшебнику Моцарту стоит лишь завладеть с помощью своих чарующих звуков концом этой нити — и к владельцу катушки тотчас же приходят соответствующие чувства, он испытывает их все время, пока раскручивается намотанная на катушку нить; но ощущения, внушаемые ему композитором, длятся лишь до тех пор, пока хватает драгоценной нити; достаточно музыканту перейти к изображению таких эмоций, которых слушатель ни разу не испытывал,— крак! — золотая нить на катушке обрывается, и человек начинает скучать. Длина нити зависит от суммы впечатлений, накопленных любым слушателем, обладающим страстной душой. На что нужен был бы Моцарту весь его талант, если бы перед ним находились лишь пустые катушки?

Сведите Тюркаре на «Тайный брак»: хотя на его одежде много позолоты, на маленькой катушке, которой мы уподобляем его душу, почти нет золотой ни-

ти; коротенький моток скоро кончится, и Тюркаре сразу же наскучат слезы Каролины,— все это совершенно ясно. Что ему почерпнуть в своих воспоминаниях? Каковы самые сильные душевные волнения, которые ему пришлось испытать в своей жизни? Огорчение от того, что им потеряна значительная сумма при чьем-то случайном банкротстве? Глубокая печаль при виде безобразных царапин на чудесном лаке его кареты, которую задела грузовая тележка? К изображению таких несчастий он был бы, пожалуй, восприимчив. К тому же, он хорошо пообедал, пребывает в веселом настроении, ему нужны кадрили. Зато сидящая с ним рядом бедная жена, которая потеряла в недавнюю войну своего любовника, явилась на спектакль без всякого удовольствия; для нее это лишь дань приличию; она бледна, ее взгляд скользит по сторонам безучастно, ни на чем не останавливаясь; вначале ее не слишком волнует судьба Каролины.

Дочь Джеронимо не разлучена со своим возлюбленным, он жив; почему бы ей чувствовать себя несчастной? Музыка почти что докучает этой страждущей душе, которой хотелось бы ничего не чувствовать. Волшебнику с трудом удается поймать едва заметную золотую нить; но вот молодая женщина становится внимательной, взгляд ее устремлен на сцену, глаза увлажняются. Глубокое горе, которым проникнута ария

Deh! Signor!

начинает пробуждать сочувствие слушательницы; еще немного — и она заплачет; она не знает, как скрыть слезы от толстяка-мужа, который уже клюет носом: ему подобная чувствительность показалась бы весьма глупой. Теперь композитор поведет эту горестную душу куда ему угодно: музыка его вызовет немало слез; долго-долго будет виться золотая нить. Взгляните же на окружающих вас людей: вы замечаете в их глазах... Спектакль начался».

Когда музыке удается передать тот или иной образ, например, безмолвие чудесной летней ночи, то принято говорить, что она живописна. Самым прекрас-

ным произведением этого жанра является оратория «Сотворение мира», подобно тому, как оперы «Дон-Жуан» и «Тайный брак» могут считаться лучшими образцами музыки экспрессивной.

«Сотворение мира» начинается увертюрой, изображающей хаос. Слух ваш поражен каким-то глухим и неясным шумом — звуками, лишенными всякой мелодичности и словно нечленораздельными; вы различаете затем отдельные отрывки, построенные на приятных мотивах, но они еще недостаточно отделаны, и им по-прежнему не хватает каденции; вслед за этим возникают образы с еле очерченными контурами — одни из них суровы, другие нежны; все переплетается, отрадное и резкое на слух следуют друг за другом по воле случайности; великое граничит с ничтожным, мрачное сливается с веселым. Самое необычное сочетание различных музыкальных форм — трелей, volate, mordento, синкоп и диссонансов — прекрасно передает, по общему мнению, картину хаоса.

Все это я постигаю умозрительно: меня приводит в восхищение дарование художника; я очень хорошо чувствую в его произведении все то, о чем только что шла речь; я, пожалуй, даже согласен с тем, что вряд ли можно написать лучше; и все же мне постоянно хочется спросить барона Ван Свитена: «Можно ли передать хаос музыкой? Создалось ли бы при этом впечатление хаоса у того, кто не посвящен заранее в музыкальный замысел автора?» Позвольте мне сделать откровенное признание: в одном из балетов, поставленных Вигано в Милане, изображен Прометей, наделяющий бессмертной душой человеческие существа, еще не сумевшие подняться над уровнем животных; в пояснение музыки, рисующей картину хаоса, движутся три прелестных танцовщицы, которые с неподражаемой естественностью передают пробуждение в душе чувства прекрасного; я признаюсь, повторяю, в том, что это своеобразное пояснение раскрыло для меня достоинства данной симфонии: теперь я ее понимаю, и она доставляет мне громадное удовольствие. По сравнению с этим отрывком музыка остальных частей «Прометея» показалась мне чем-то незначительным и скучным.

До того, как я увидел балет Вигано, обошедший всю Италию, мне представлялось, что в «Симфонии хаоса» из-за незаконченности *тем* нет и мелодии, стало быть, нет ничего, что радует слух, а стало быть, нет и музыки. Это все равно, что потребовать от живописи изображения глубочайшего ночного мрака, полнейшего отсутствия света. Можно ли было бы назвать картиной вставленное в рамку большое квадратное полотно даже самого безупречного черного цвета?

Музыка в оратории Гайдна появляется вновь во всем своем обаянии, когда ангелы начинают свой рассказ о великом акте творения. Возникает пассаж, повествующий о том, что господь создал свет:

Бог слово рек, и тотчас свет возник

Признаться, нет ничего более величественного. Перед тем, как прозвучать этому слову создателя, композитор постепенно уменьшает количество аккордов, вводит унисон, все больше и больше приглушает piano по мере приближения к прерванной каденции и, наконец, блестяще разрешает эту каденцию на словах:

И день настал.

Это блистательное вступление всего оркестра в звучном тоне С соль, фа, до, которое отличается необычайной гармоничностью и к которому словно подготавливает постепенное замирание звуков, поистине вызвало у нас в тот вечер, когда мы впервые услышали ораторию, представление о тысяче факелов, внезапно озаряющих мрачную пещеру.

В последующем *фугированном* отрывке сохранившие верность ангелы повествуют о ярости сатаны и его приспешников, низринутых в бездну скорби рукою того, кого они так ненавидят. Здесь Милтон обретает достойного соперника. Гайдн не скупится на уродливые энгармонизмы, отвратительные диссонансы, причудливые модуляции и аккорды, построенные на уменьшенной септиме. Грубоватость немецкой речи еще более способствует ощущению ужаса, которым веет от этого хора. Вас охватывает дрожь; но вот музыка переходит к описанию красот новорожденной земли, рисуя изумительную свежесть первозданной

зелени, в которую она обрядилась,— и душа ваша наконец испытывает облегчение. Мелодия, избранная Гайдном для изображения кущ райского сада, могла бы, правда, быть несколько менее банальной. Здесь следовало бы заимствовать кое-что у той бесподобной мелодичности, которая свойственна итальянской школе. Но в дальнейшем Гайдн усложняет эту мелодию так искусно, сопровождающие ее аккорды звучат так благородно, что нужно помнить мелодии Саккини, чтобы понять, чего тут не хватает.

Безмятежное существование Адама и его подруги внезапно нарушается нагрянувшей бурей; вы слышите завывание ветра; гремит раздирающий уши гром и отдается вдали долгими раскатами; град пляшет по листьям, и, наконец, снег спокойно и неторопливо устилает большими хлопьями немую землю.

Эти картины залиты волнами самой яркой и самой величественной гармонии. В хорах особенно выделяются своей необычайной энергичностью и красотой партии Корифея — архангела Гавриила.

Один из мотивов посвящен описанию движения вод — от огромных ревущих волн бурного моря до небольшого ручейка, мирно журчащего в глубине долины. Шум ручейка передан поразительно удачно; тем не менее должен признаться, что в мотиве, призванном изображать *движение вод,* есть, на мой взгляд, нечто весьма странное, и поэтому особого удовольствия от него ждать нельзя.

Потребуйте от Корреджо, чтобы он изобразил на полотне полнейший мрак или небо, сплошь залитое светом; сюжет нелеп, но так как художник — Корреджо, то он сумеет придать этому сюжету, несмотря на всю его нелепость, тысячу чарующих подробностей, и его картина будет нравиться.

В «Сотворении мира» можно выделить и другие блестящие отрывки: например, мелодию, которую Гайдн особенно любил и которую он трижды переделывал; в ней изображено, как земля постепенно покрывается деревьями, цветами, разнообразными растениями, ароматными травами. Мелодии этой следовало быть нежной, жизнерадостной, простой; а мне, по правде говоря, всегда казалось, что в этом лю-

бимом фрагменте Гайдна больше вычурности, чем простоты и изящества.

За этой мелодией следует блестящая фуга, в которой ангелы возносят хвалу создателю: здесь Гайдн обретает вновь все свои выигрышные качества. Мелодическое повторение, лежащее в основе фуги, удачно передает неодолимое стремление ангелов, движимых любовью и поющих хором славу божественному творцу.

Затем вы переходите к восходу солнца, которое впервые появляется во всем своем великолепии,— к самому прекрасному зрелищу, какое когда-либо представлялось взору человека.

После этого всходит луна, бесшумно скользя среди туч и освещая ночной мрак серебристым светом. Тут, естественно, нам приходится пропускать целый день, иначе вслед за восходом солнца не могла бы сразу же взойти луна; но перед нами описательная поэма, и незаметный переход спасает все. Первая часть оратории заканчивается хором ангелов.

В финальной *стретте* этой первой части «Сотворения мира» встречается необычайно умелый прием гармонизации. Дойдя до каденции, Гайдн не требует от оркестра паузы, как то бывает подчас в его симфониях, а быстро углубляется в модуляции, переходящие из полутона в полутон. Переходы усиливаются звучными аккордами, с каждым тактом приближающими нас к этой каденции, которой так страстно ждет наш слух и которая постоянно задерживается какой-нибудь новой модуляцией, еще более неожиданной и прекрасной. Недоумение возрастает в той же мере, что и нетерпение; и когда в конце концов эта каденция наступает, ее приветствует гром аплодисментов.

Вторая часть начинается арией — сперва величественной, потом жизнерадостной и под конец трогательной,— где описывается сотворение птиц. Различные оттенки этой арии рисуют нам то отважного орла, который, едва родившись, уже покидает землю и стремит свой полет к солнцу, то беспечного жаворонка:

О жаворонок, ты в подоблачном краю,
Распеться не успев, встречаешь смерть свою!

Вот перед нами влюбленные голубки, а вот и печальный соловей. Трели ночного певца переданы в музыке с предельной свежестью.

Прекрасное трио посвящено внушительному зрелищу, которое представляет собой гигантский кит, рассекающий волны огромной массой своего тела. Отлично построенный речитатив изображает различных животных: благородный скакун горделиво ржет среди необозримых степей; проворный и хищный тигр то быстро пробегает по лесу, то крадется где-то между деревьями; вдали рычит надменный лев, а кроткие овцы мирно пасутся, не подозревая об опасности.

Наконец, ария, проникнутая большим достоинством и внутренней силой, повествует о создании человека. Гармоническому звучанию, которому соответствуют слова:

Вот человек, вот истый царь природы,—

удачно пришел на помощь немецкий язык. В этом языке допустима усилительная форма, которая по-французски звучала бы смешно, а по-немецки полна величия. Буквальный перевод текста гласит: «Вот гордый человек, вот истый царь природы». Эпитет к слову «человек» уводит вас от всего низкого и грубого и концентрирует внимание на наиболее благородных и высоких качествах того существа, которое бог создал счастливым и великим.

С самого начала этой фразы мощь гайдновской музыки постепенно нарастает, и на словах «царь природы» композитор делает блестящую каденцию. Эту часть невозможно слушать без волнения.

Вторая часть этой арии говорит о сотворении обольстительной Евы, прелестного создания, рождение которого как бы воплощает чувство любви. Конец арии дает представление о счастье Адама. По единодушному признанию, это самый прекрасный фрагмент из всей оратории, и, добавлю от себя, видимо, потому, что Гайдн здесь вновь затронул область душевных порывов и описал величайшее блаженство, какое когда-либо испытывало человеческое сердце.

Третья часть «Сотворения мира» самая короткая. Здесь прекрасно передана наиболее привлекатель-

ная часть поэмы Мильтона. Гайдн рисует восторги первой, самой непорочной любви, нежные беседы юных супругов, которые в порыве чистосердечной благодарности безбоязненно взывают к всеблагому творцу, создавшему как их самих, так и, на радость им, всю окружающую природу. Каждый такт allegro проникнут самым страстным ликованием. Наряду с этим здесь можно ощутить и традиционное благочестие, к которому примешивается доля священного трепета.

Это изумительное произведение завершается хором, построенным частично по методу фуги, частично по чисто мелодическому принципу и звучащим так же вдохновенно и величественно, как и в начале оратории.

В области вокального творчества Гайдну на редкость посчастливилось. Для партии сопрано он мог располагать, пожалуй, одним из самых прекрасных по тому времени женских голосов — голосом м-ль Герард.

Музыка эта должна исполняться просто, точно и выразительно[1]. Малейшие прикрасы совершенно нарушили бы характер ее стиля. Тут необходим Кривелли. Грациозность Такинарди была бы в данном случае неуместна.

ПИСЬМО XIX

Зальцбург, 2 июня 1809 г.

Друг мой!

Я снова в роли корреспондента. «Сотворение мира» быстро снискало себе успех у публики: все немецкие газеты известили об изумительном впечатлении, которое эта оратория произвела в Вене; а партитура, напечатанная через несколько недель, позволила заговорить о ней любителям музыки во всех европейских странах. Быстрая распродажа этой партитуры приумножила на несколько сот луидоров незначительное состояние автора. Под нотными строками издатель поместил немецкий и английский тексты;

[1] Con portamento, как сказали бы итальянцы.

впоследствии он был переведен на шведский, французский, испанский, чешский и итальянский языки. Французский перевод отличается высокопарностью и пошлостью, насколько об этом можно судить по экземпляру, хранящемуся в консерватории на улице Бержер; автор, однако, неповинен в том слабом успехе, который выпал на долю «Сотворения мира» при первом исполнении его в Париже: 3-го нивоза, за несколько минут до начала концерта в театре Оперы, на улице Сен-Никез взорвалась адская машина.

Итальянских переводов существует два: первый, крайне нелепый, был напечатан в парижском издании партитуры; второй выполнялся под руководством Гайдна и барона Ван Свитена; так как это самый лучший перевод, то он был напечатан лишь в малой партитуре для фортепьяно, которую издал Артариа. Автор перевода — Карпани, человек с умом и к тому же прекрасный знаток музыки. В этом переводе оратория была исполнена под управлением Гайдна и Карпани у одного из тех редкостных людей, которых так недостает для славы Франции,— у князя Лобковица, посвящающего свою жизнь большого вельможи и свое огромное состояние тому, чтобы наслаждаться всеми видами искусства и оказывать им покровительство.

Следует заметить, что музыка эта, целиком построенная на гармонии, может быть оценена по достоинству лишь при условии ее полного гармонического звучания. Десяток певцов и такое же количество инструментов, сгруппированных вокруг фортепьяно, дадут — при их самом высоком качестве — лишь весьма неполное представление о гайдновской музыке, тогда как один хороший певец и его посредственный аккомпаниатор, исполняя «Stabat Mater» Перголезе, способны доставить слушателям подлинное наслаждение. Для оратории Гайдна требуется по меньшей мере двадцать четыре певца и шестьдесят инструментов. В этом составе она исполнялась во Франции, Италии, Англии, Голландии и России.

В «Сотворении мира» критики отмечают два недостатка: вокальную часть и общий стиль произведения. Мелодии, разумеется, здесь значительно выше посредственного уровня; но, присоединяясь к голо-

су критиков, я полагаю, что если бы в эту сплошную гармонию ввести наудачу пять — шесть арий Саккини, то они придали бы ей такую неземную прелесть, такой оттенок благородства и непринужденности, каких у Гайдна здесь, пожалуй, не найдешь. Порпора или Цингарелли, должно быть, лучше написали бы речитативы.

Полагаю также, что такие мастера пения, как Маркези, Паккьяротти, Тендуччи, Априле, пришли бы в отчаяние, если бы им пришлось исполнять партии, где ария певца нередко прерывается для того, чтобы основную музыкальную мысль могли пояснить инструменты. В самом начале, например, в первой части своей вступительной арии, тенор после слов:

Cessò il disordine * —

должен остановиться и предоставить слово оркестру.

За исключением этих недочетов, Гайдна можно вполне оправдать. Его критикам я смело задам вопрос: «В чем состоит красота мелодии?» Если им дорога правда, они ответят мне, что в музыке, как и в любви, красиво то, что нравится. Ротонда на Капри, Аполлон Бельведерский, «Madonna alla seggiola», «Ночь» Корреджо будут считаться истинно прекрасными всюду, где люди перестали быть дикарями. И, наоборот, произведения Кариссими, Перголезе, Дуранте даже в той прекрасной стране, которая послужила для них источником вдохновения,— не говоря уже о холодных северных краях,— расхваливаются еще по установившейся привычке, но не доставляют былого удовольствия. О них по-прежнему говорят, но, как я мог заметить, повсюду им предпочитают рондо Андреосси, сцену Майра или еще какую-нибудь пьесу, написанную менее известными композиторами. Меня крайне удивляет этот переворот в оценках, который, правда, не отразился на моих собственных ощущениях, но который я воочию наблюдал в Италии. Впрочем, вполне естественно считать прекрасным то, что нравится. Любой искренне влюбленный мог бы сказать своей любовнице:

---

* Прекратился хаос *(итал.)*.

Ma spesso ingiusto al vero,
Condanno ogni altro aspetto;
Tutto mi par difetto,
Fuor che la tua beltà *.

Метастазио.

Быть может, в области изобразительных искусств иные произведения остаются вечно прекрасными потому, что в данном случае духовное наслаждение значительно выше наслаждения физического. Наш интеллект подмечает здесь все крайне остро, и для каждого человека даже с повышенной чувствительностью ясно, например, что лица на картинах Гвидо красивее, чем лица на полотнах Рафаэля, но у второго зато они более выразительны. И, наоборот, в музыке, где наше наслаждение на две трети является чисто физическим, окончательное суждение выносится чувствами. Чувства же способны вызвать в определенный момент отрадное или болезненное ощущение, но проводить сравнения они не могут. Всякий чувствительный человек, по собственным воспоминаниям, может убедиться в том, что самые яркие минуты наслаждения или страдания не оставляют по себе в памяти отчетливого следа.

Возвращаясь из длительного путешествия, Мортимер испытывал сильное душевное волнение: он боготворил Дженни, а она не отвечала на его письма. По приезде в Лондон он отправляется верхом в ее загородный домик. Вот он приехал. Она гуляет в парке. С замиранием сердца он спешит туда и встречает ее; она протягивает ему руку, явно смущенная; Мортимер понимает, что он любим. Когда они вдвоем идут по парку, платье Дженни цепляется за куст колючей акации. Впоследствии Мортимер был счастлив, но Дженни ему изменила. Двадцать раз при встречах с ним я пытался доказать, что Дженни никогда его не любила; в подтверждение ее любви он часто ссылался на то, как она встретила его по возвращении с континента; но он ни разу не мог привести мне каких бы то ни было подробностей их встречи; он только вздра-

* Но часто, поистине несправедливый, я пренебрегаю всеми другими; все мне кажется несовершенным, кроме твоей красоты (*итал.*).

гивает всякий раз, как видит куст акации: это, очевидно, единственное отчетливое воспоминание, которое ему удалось сохранить о самых чудесных минутах своей жизни.

В течение первых семи — восьми раз вы с возрастающим наслаждением слушаете дуэт:

Piaceri dell'anima,
Contenti soavi! *

Чимароза «Великодушные враги».

Но стоит вам его хорошо усвоить, как удовольствие ваше с каждым разом будет уменьшаться. Если в области музыки наслаждение является единственным мерилом прекрасного, то чем чаще вы будете слушать этот дуэт, тем меньше вы будете им восхищаться. Когда вы прослушаете его раз тридцать, пусть певица заменит его дуэтом:

Cara, cara!

из «Тайного брака», которого, может быть, вы еще не знаете и который вам понравится гораздо больше, потому что для вас он будет новым. Если вас затем спросить, какой из этих двух дуэтов красивее, то, желая дать чистосердечный ответ, вы, я полагаю, окажетесь в затруднении.

Предположим, что у вас есть квартира во дворце Фонтенебло и в одной из ее больших комнат находится картина Рафаэля «Святая Цецилия» [1]. Затем это полотно возвращается в музей и заменяется картиной Гвидо «Похищение Елены» [2]. Вы любуетесь прелестными лицами Гермионы и Елены; но если бы вас попросили сказать, какое произведение лучше, то чудесное выражение лица святой Цецилии, плененной звуками небесной музыки и роняющей инструмент, на котором она играла,— выражение ее лица, повторяю, склонило бы вас в пользу первой картины, и ей вы отдали бы пальму первенства. Почему же это лицо так чудесно своей выразительностью? По трем — четырем причинам, которые вы уже, должно быть, готовы мне назвать. Но к тому, что эти три — четыре причины ос-

* Наслаждения души, нежные радости! *(итал.)*

[1] № 1139.

[2] № 1008.

новательны, вас привело рассуждение, причем такое, которое нетрудно изложить письменно, тогда как, с моей точки зрения, невозможно написать те же четыре строки (если только это не поэзия, а она в счет не идет) в доказательство того, что дуэт «Piaceri dell'anima» лучше или хуже дуэта «Cara! cara!» или дуэта

Crudel! perchè finora? *.

Моцарт «Фигаро».

Нельзя в одно и то же время ощущать воздействие двух мелодий, а удовольствие, которое они способны доставить, недостаточно запоминается нами для того, чтобы можно было судить о них спустя некоторое время.

Существует, на мой взгляд, лишь одно исключение. Допустим, кто-то слушает арию

Fanciulla sventurata **.

«Великодушные враги».

Он в Венеции, в театре «Фениче»; рядом с ним женщина, которую он безумно любит, но она не отвечает на его страсть. Впоследствии, вернувшись во Францию, он снова слышит эту восхитительную арию, и та вызывает в нем трепет; отныне наслаждение для него навсегда связано с этими нежными звуками, но в данном случае ария эта явилась для него тем же, что куст колючей акации для Мортимера.

Все произведения великих мастеров, достигшие известной степени совершенства, имеют равные права на наше восхищение; а предпочтение, которое мы оказываем тому или иному из них, зависит исключительно от нашего темперамента, от нашего душевного состояния в данную минуту. Сегодня мне нравится Доменикино, и я его предпочитаю Гвидо; на следующий день побеждает неземная красота лиц Гвидо, и меня больше пленяет «Аврора» из палаццо Роспильози, чем «Причастие святого Иеронима».

В Италии мне нередко приходилось слышать, что красота музыкального произведения в значительной степени зависит от новизны. Я не говорю о чисто ме-

---

* Жестокий! Зачем же так долго? *(итал.)*

** Несчастная девушка *(итал.)*.

ханических законах этого искусства. В контрапункте есть нечто математическое. Глупец, обладающий известным терпением, становится со временем почтенным знатоком этой теории.

В данной области существует представление не о чем-то *прекрасном,* а о чем-то *правильном,* о таком, что можно вполне доказать. Для мелодии же, где требуется талант, нет никаких правил. Ни в одном виде искусства нет столь полного отсутствия готовых указаний на тему о том, как создается прекрасное. Тем лучше и для него и для нас.

Гении всегда стремились вперед, но жалкие критики не сумели проследить, каким путем шли первые могучие таланты, и не указали позднейшим поколениям великих людей на то, чтобы они с него не сбивались. Когда в Праге исполнялась ария Чимарозы

Pria che spunti in ciel l'aurora,

то ни один из педантов не сказал ему:

«Ваша ария прекрасна, потому что вы следовали такому-то правилу, установленному Перголезе в такой-то его мелодии; но она была бы еще прекраснее, если бы вы придерживались при этом и другого правила, от которого никогда не отступал Галуппи». Да разве современные Доменикино художники почти не убедили этого мастера в том, что его картина «Мученичество святого Андрея», выставленная в Риме, лишена всякой красоты?

Я мог бы вам, пожалуй, надоесть перечислением пресловутых правил, будто бы найденных для сочинения прекрасных мелодий, но я великодушен и потому воздерживаюсь от искушения нагнать на вас ту скуку, какую я вынес, слушая их.

Чем больше в музыке истинного искусства и мелодии, тем более она подвержена превратностям всего земного; чем больше в ней гармонии, тем более надежно ее будущее. Суровые церковные напевы, современные изумительной «Служанке-госпоже» Перголезе, не устарели так быстро, как она.

Впрочем, я говорю обо всем этом без какой-либо цели; ибо, должен признаться, та же «Служанка-госпожа», но при условии, что ее исполняют итальян-

цы, доставляет мне гораздо больше удовольствия, причем удовольствия значительно более глубокого, чем все оперы наиновейшего Паэра, вместе взятые.

Если наши слова по поводу музыкальных отрывков, легче всего тускнеющих со временем, справедливы, то Гайдн может рассчитывать на долголетие больше, чем любой другой композитор. Свой гениальный талант он вложил в гармонию, то есть в нечто наиболее долговечное.

Я приведу вам мнение «Spectator», то есть мнение людей весьма рассудительных:

«Музыкальная фразировка на всех языках должна быть столь же различна, сколь различна по природе национальная манера речи; в противном случае все, что прекрасно выражает страсть на одном языке, очень плохо передаст ее на другом. Всем, кто побывал в Италии, отлично известно, что интонация, соблюдаемая итальянцами в их оперных речитативах... есть не что иное, как их обычная манера речи, переданная лишь более мелодично, более звучно. Вот почему оттенки недоумения или восторга, передаваемые итальянской музыкой... напоминают подчас интонацию англичанина, когда тот сердится; нередко — как мне приходилось наблюдать — дело доходит до того, что наши зрители пребывают в полном заблуждении по поводу событий, происходящих на сцене, и ждут, что герой вот-вот разобьет голову своему слуге, тогда как он попросту спрашивает его о чем-то, или им кажется, что герой ссорится со своим другом, когда на самом деле он здоровается с ним» («Spectator», Disc. XXIII, p. 170).

Музыка, которая воздействует на воображение любого человека, отвечает глубже, чем, например, живопись, индивидуальным особенностям нашего внутреннего склада. Если под влиянием музыки человек чувствует себя счастливым, то именно потому, что воображение рисует ему какие-то отрадные картины. Сердце его, полное восторженного умиления, которое доставляют ему сладостные звуки, упивается этими образами и предается обретенному блаженству со всем пылом, свойственным лишь данной минуте. Пленительные образы, разумеется, должны быть различны,

в зависимости от того, в чьем воображении они возникают. Есть ли что-нибудь более противоположное, чем толстый немец, на редкость упитанный, белокурый и свежий, попивающий пиво и поедающий целый день бутерброды, и худощавый, почти тощий итальянец, очень темноволосый, с огненным взором, с желтоватым цветом лица, живущий только тем, что пьет кофе и ест весьма скромную пищу? И после этого хотят, черт возьми, чтобы одна и та же вещь нравилась двум существам, столь непохожим друг на друга и говорящим на языках, между которыми имеется такая огромная разница! Для этих двух людей не может существовать одного и то же идеала красоты. Если ученые менторы захотят их все же наделить этим общим идеалом, то удовольствие от того, что может восхитить их обоих, будет крайне незначительным. Они оба будут восхищаться погребальными играми, описанными в пятой книге «Энеиды»; но как только вы захотите доставить им более сильные эмоции, вам придется обратиться к образам, которые как-то глубже отвечают их столь различным натурам. И вы хотите, чтобы бедный прусский студент из Кенигсберга, где холода длятся одиннадцать месяцев в году, почувствовал прелесть эклог Вергилия и сладость отдыха в тени, возле бьющего из скалы источника, в глубине прохладного грота!

Viridi projectus in antro? *

Если вы хотите вызвать в его воображении нечто приятное, то расскажите ему лучше о красиво обставленной комнате, славно натопленной хорошей печкой.

Пример этот применим ко всем изящным искусствам. Для порядочного фламандца, который никогда не занимался рисованием, формы рубенсовских женщин кажутся самыми прекрасными на свете. Не будем особенно смеяться над ним — мы, любующиеся прежде всего бесподобной стройностью линий и находящие женщин Рафаэля несколько полнотелыми [1].

* Простершись в тенистой пещере (*лат.*).

[1] У любого продавца эстампов можно увидеть гравюру неизвестного мастера, изображающую женщину с одной из картин Рафаэля, а также изображение Адама и Евы, заимствованное из ватиканских лоджий и гравированное Мюллером в 1813 году.

Если взглянуть на это глубже, то у любого человека, как и у любого народа, окажется свой идеал красоты, в котором будет сочетаться воедино все самое привлекательное для него в предметах и явлениях одного и того же порядка.

Идеалом красоты для парижанина является то, что нравится большинству парижан. В музыке, например, г-н Гара́ доставляет им во сто крат больше удовольствия, чем г-жа Каталани. Не знаю только, почему не каждый, пожалуй, захочет признаться в этом собственном ощущении. Что, собственно, может быть дурного от какой-то жалкой свободы мнений в области изящных искусств, столь безразличной для блага государства?

Нужно попросту быть слепым, чтобы двадцать раз на дню не подметить те изменения, которые произошли в быте французской нации за последние тридцать лет. Нет ничего менее схожего с тем, какими мы были в 1780 году, чем молодые французы 1814 года. Мы отличались большой живостью, а эти господа почти что англичане. В них больше степенности, больше рассудительности и меньше приятности. Но если изменилась молодежь, которая через два десятка лет будет представлять собою всю нацию, то нашим несчастным менторам придется нести еще больший вздор, чем они мелют обычно, пытаясь доказать, что изящные искусства остаются все теми же.

«Что до меня,— говорил мне один молодой полковник,— то, должен признаться, со времени Московского похода «Ифигения в Авлиде» не кажется мне уж такой прекрасной трагедией. Ахилл, на мой взгляд, немного глуповат и слабохарактерен. И, наоборот, меня все больше привлекает шекспировский «Макбет».

Но я слегка уклонился от темы: сразу видно, что я не молодой француз 1814 года. Вернемся к вопросу о том, может ли идеал прекрасного в музыке быть для датчанина тем же, что и для неаполитанца.

Соловей нравится людям всех наций; суть дела здесь в том, что пение его бывает слышно в прекрасные ночи поздней весны, которая повсюду является самым любимым временем года; таким образом, пение это, очень приятное само по себе, как бы является

признаком еще чего-то другого, не менее отрадного. Хоть я и северянин, соловьиная песня напоминает мне всегда поздние прогулки по Риму, когда возвращаешься домой после conversazioni *, в чудесную летнюю ночь, около двух часов утра. Проходя по пустынным улицам, слышишь оглушительно звонкие трели соловьев, которых принято держать в каждом доме. Пение это напоминает всем о прекрасной весенней поре тем более отчетливо, что, не имея возможности слушать соловья всякий раз, как нам вздумается, мы не злоупотребляем данным удовольствием доставляя его себе некстати, когда мы к тому не расположены.

Гайдн написал свою ораторию «Сотворение мира» на немецкий текст, который совершенно не подходит для итальянской мелодии. Да и как ему было подражать мелодичности Саккини, даже если бы он этого захотел? Кроме того, совершенно ясно, что, родившись в Германии, внутренне ощутив себя самого и постигнув духовный склад своих соотечественников, он прежде всего хотел нравиться им. Можно порицать человека, когда видишь, что тот сбивается с пути, ведущего его к намеченной цели; но разумно ли придираться к нему в связи с тем, что он избрал себе именно данную цель?

Впрочем, один большой итальянский музыкант дал образец критики, единственно достойной и его самого и Гайдна. Он полностью переделал музыку «Сотворения мира», и произведение это выйдет в свет после его смерти. Этот композитор полагает, что Гайдн гениален в симфоническом жанре. Во всем остальном он, по его мнению, достоин лишь уважения. Я же думаю, что когда оба варианта «Сотворения мира» появятся одновременно, то в Вене на первом месте будет стоять немецкий, а лучшим в Неаполе будет считаться итальянский.

ОТРЫВОК ИЗ ОТВЕТА НА ПРЕДЫДУЩЕЕ ПИСЬМО

Монморанси, 29 июня 1809 г.

Я в восхищении от вашего письма, мой дорогой Эдуард; мы придерживаемся одних и тех же взгля-

* Вечера в светских салонах (*итал.*).

дов, только выражаем их по-разному. Не огорчайтесь. В том, что прелестные мелодии не в равной степени нравятся всем, повинны, с моей точки зрения, отнюдь не ваши великие композиторы. Причина здесь кроется в самой природе искусства, которое делает эти мелодии бессмертными. В отношении способа эстетического воздействия на людей скульптура и музыка как нельзя более несхожи между собой.

Заметьте, что образцы идеальной красоты заимствуются всегда из скульптуры. Скульптуре же присущ некий общий идеал красоты потому, что различие форм человеческого тела в различных странах гораздо менее значительно, чем различие темпераментов, каждый из которых создается определенным климатом. Красивый молодой крестьянин из окрестностей Копенгагена и юный неаполитанец, который тоже считается красавцем, меньше отличаются друг от друга своей внешностью, чем своими природными влечениями и характерами. Таким образом, легче установить всеобщий идеал красоты для искусства, воссоздающего эти чисто внешние формы, чем для тех искусств, которым приходится отражать столь различные душевные склонности.

Помимо абсолютной красоты черт и линий, в изобразительных искусствах большое значение придается их выразительности. Но эти искусства не могут передать духовный облик человека с той точностью, на какую способна поэзия; стало быть, некоторые произведения живописи и скульптуры не должны отталкивать датчанина только потому, что они слишком нравятся неаполитанцу. В сотне жизненных сцен, которые можно точно воспроизвести в романе или в комедии, все, что покажется восхитительным в Неаполе, сочтут безумным и неприличным в Копенгагене; то, что будет выглядеть трогательным в Зеландии, окажется проявлением бесчувствия на берегах Себето. Таким образом, поэту придется заранее сделать выбор, кому именно он желает угодить. Канове же, наоборот, вовсе не нужно затруднять себя подобными расчетами. Его «Парис», его «Елена» будут одинаково изумлять всех и в Копенгагене и в Риме, но только каждый будет наслаждаться их красотой и восхи-

щаться их автором в меру собственной восприимчивости. Почему же? Да потому, что лица этих прекрасных статуй отражают какие-то обычные эмоции, присущие как датчанину, так и неаполитанцу: если бы они способны были передать более сильные душевные порывы, то в изображении их вскоре возник бы некий предел, когда ощущения южанина расходятся с ощущениями северянина. В каком же затруднении должен быть музыкант, то есть тот художник, который наиболее проникновенно изображает порывы человеческого сердца, да к тому же может их изображать, лишь взывая к воображению и впечатлительности любого из своих слушателей, как бы приглашая каждого принять участие в его работе на равных правах с ним самим!

Можно ли потребовать, чтобы северянин до конца прочувствовал арию Чимарозы:

Come! io vengo per sposarti? *

Поющий эту арию — доведенный до отчаяния любовник,— должно быть, покажется ему несчастным, удравшим из дома умалишенных. С другой стороны, гимн «God save the king» ** показался бы, вероятно, безвкусицей в Неаполе. Итак, не беспокойтесь за судьбу вашего дорогого Чимарозы; он может выйти из моды, но справедливое потомство поставит его по талантливости рядом с Рафаэлем. Но только талант Рафаэля принадлежит всему миру или, по меньшей мере, всей Европе, а в музыке — и это вполне естественно — у каждой страны должен быть свой Рафаэль. В каждом из миров, которые движутся над нами, есть свое солнце; а для соседнего мира это солнце — всего лишь звезда, более или менее яркая, в зависимости от расстояния. Вот почему Гендель — солнце Англии — является только звездой первой величины для родины таких композиторов, как Моцарт и Гайдн; а если спуститься ближе к экватору, то для счастливого обитателя берегов Позилиппо Гендель окажется лишь обыкновенной звездой.

Jour Lewis ***

---

* Как! Я пришел, чтобы жениться на тебе? *(итал.)*

** Боже, храни короля! *(англ.)*

*** Ваш Льюис *(англ.)*.

ПИСЬМО XX

Галейн, 5 июня 1809 г.

Мой дорогой Луи!

Через два года после окончания оратории «Сотворение мира» Гайдн, ободренный своим успехом и дружескими советами барона Ван Свитена, сочинил новую ораторию — «Четыре времени года». Текст для нее «описательный» барон заимствовал у Томсона. В произведении этом меньше чувства, чем в «Сотворении мира», но сама тема позволяла изобразить нечто жизнерадостное — веселый сбор винограда, земную любовь; и не будь «Сотворения мира», «Четыре времени года» можно было бы считать самым прекрасным на свете образцом музыки описательного жанра.

Музыка здесь более искусная, но менее возвышенная, чем в «Сотворении мира». Однако она превосходит свою старшую сестру в одном отношении, а именно в квартетах. Впрочем, к чему осуждать эту музыку? Говорят, что она не итальянская, и очень хорошо. Я считаю, например, что симфония весьма подходит к характеру немцев, которых трудно чем-нибудь взволновать, но нам от этого не хуже. Таким образом, отнюдь не плохо, что в отношении искусств у каждой страны есть своя особая физиономия. Наслаждение всех людей на свете от этого только возрастает. Мы наслаждаемся и неаполитанскими песнями Паэзиелло и немецкими симфониями Гайдна. Увидим ли мы когда-нибудь, что Тальмà, сыграв сегодня в «Андромахе», выступит назавтра в роли Макбета, которого вовлекло в преступление честолюбие его жены? Надо сказать, что «Макбет», «Гамлет» и прочие пьесы Дюсиса сами по себе, конечно, хороши, но они в такой же степени походят на трагедии английского поэта, как и на драмы Лопе де Вега. Мне представляется, что в отношении романтических пьес мы находимся как раз на тех же позициях, какие мы занимали лет пятьдесят тому назад по отношению к итальянской музыке. Крику скоро будет немало; появятся памфлеты, сатиры, а может быть, посыплются и палочные удары в тот прекрасный день, когда публика, храня глубо-

чайшее политическое спокойствие, решит стать полновластным судьей в вопросах литературы. Но, в конце концов, та же публика, выведенная из себя плоскими последователями великого Расина, захочет посмотреть «Гамлета» и «Отелло». Сравнение наше неудачно лишь в одном отношении: эти пьесы никогда не убьют ни «Федры», ни «Цинны», а у Мольера соперников вообще не будет по той простой причине, что он в своем жанре единственный.

Текст оратории «Четыре времени года» очень скверный. О музыке же можно сказать следующее: представьте себе целый ряд картин, различных по жанру, тематике и колориту; вся эта галерея распределена по четырем залам; в центре каждого из них находится большое, главное полотно.

Темами для этих четырех главных картин служат: для первой из них — снег, северный ветер, мороз со всеми его ужасами; для лета — сильная гроза; для осени — охота; для зимы — сельская вечеринка.

Прежде всего можно сказать, что житель более мягкого климата никогда бы не изобразил снега и всех ужасов зимней стужи в картине весны. На мой взгляд, для начала произведения это довольно тоскливо. По мнению же любителей данного жанра музыки, эти суровые звуки прекрасно подготавливают слушателя к тому наслаждению, которое его ждет впереди.

С вами, друг мой, я не собираюсь изучать «Четыре времени года» шаг за шагом.

Когда Гайдн решил передать тему летнего зноя, ему невольно пришлось «отбиваться» от собственной музыки из оратории «Сотворение мира», где он изобразил первый восход солнца над землей; а музыкальное искусство, которое пытаются превратить в нечто описательное, само по себе столь трудно поддается четким контурам, столь чуждо всякому описанию, что, несмотря на огромные усилия, потраченные композитором, этот первый симфонист в мире все же не избежал некоторых повторений. Прекрасно переданы подавленность, полнейшее изнеможение всего живущего, даже растений, поникших под сильным зноем летнего дня. К концу этой весьма правдивой картины весь оркестр смолкает. Удар грома, возвещающий

начало грозы, нарушает эту тишину. Здесь Гайдн в своей стихии: повсюду огонь, крики, смятение, испуг. Это полотно в духе Микеланджело. Но вот буря стихает, тучи рассеиваются, снова проглядывает солнце; в лесу, на листьях деревьев блестят дождевые капли; вслед за грозой наступает чудесный вечер; затем приходит ночь, и все замирает; лишь время от времени общее безмолвие прерывается стоном какой-нибудь ночной птицы и звуками отдаленного колокола,

Che pare il giorno pianger che si muore *.

В данном случае физическое подражание проведено в предельно доступных для него границах. Но эта сцена мирной тишины после страшного эпизода грозы является недостаточно эффектным завершением общей картины лета [1].

---

* ...который словно оплакивает умирающий день (*итал.*).

[1] Позвольте мне небольшое повторение. Мне хочется сослаться здесь на текст письма, подлинник которого я послал моему другу одновременно с ранее приведенными строками. Оно было написано по-французски одной милой канониссой из Брауншвейга, чью кончину мы сейчас оплакиваем.

Это письмо о Вертере, который, как известно, родился в Брауншвейге и был сыном аббата Иерузалема; в заключительном отрывке по моей просьбе подробно описывается та особая склонность, которую Вертер питал к музыке.

«...Так как музыка — это искусство, которое лучше всего передает различные оттенки ощущений и может с предельной глубиной отражать душевные порывы, следует, на мой взгляд, отличать чувствительность в понимании Моцарта от чувствительности в понимании Чимарозы.

Лицо Вильгельмины М. и лицо ангела на картине Пармиджанино, висящей у меня в комнате [a], относятся к числу тех, которые, как мне кажется, свидетельствуют о преобладании в природе этих существ чувствительности над характером: в минуты сильных эмоций такие натуры становятся как бы *воплощенной эмоциональностью*. Ни для чего другого места уже не остается: мужество, забота о собственном добром имени — все это не только отходит на задний план, но даже полностью вытесняется. Таким именно мне представляется упоминаемый мною прелестный ангел в роли Керубино, поющего у ног боготворимой им воспитательницы:

Voi che sapete.

а) Это копия с картины «Madonna al longo collo» («Мадонна с длинной шеей»), находящейся в Парижском музее под № 1070. Речь идет об ангеле, который изображен по правую руку от Марии и смотрит прямо на зрителя.

Тема охоты на оленя, с которой начинается картина осени, необычайно удачна для изображения в музыке. Невольно вспоминаешь увертюру к «Юному Генриху».

Приятным отрывком является тема сбора винограда: подвыпившие крестьяне затягивают песню, а сельская молодежь занята танцами. Песня гуляк чередуется с мотивом национального австрийского тан-

---

Северные народы, насколько мне представляется, целиком подвластны такого рода музыке, which is their queen (которая царит в их душе).

Когда вы лучше узнаете Германию и при случае познакомитесь с двумя-тремя из тех несчастных девушек, которые там ежегодно погибают от любви,— не смейтесь, господин француз,— вы поймете, какое сильное влияние на нас оказывает наша музыка. Пойдите как-нибудь воскресным вечером в Ханцгартен или в те английские парки, куда отправляется на прогулку под конец праздничного дня вся городская молодежь в северных странах; взгляните на парочки влюбленных, которые, сидя подле родителей, пьют кофе и слушают вальсы или медленные, трогательные мелодии, исполняемые на валторнах бродячими музыкантами; заметьте, как взгляды влюбленных становятся вдруг неподвижными; посмотрите, как руки их сплетаются над столиком в нежном пожатии — и все это на глазах у матери: ведь они, как говорят здесь, *помолвлены;* но вот жениха забирают в рекруты; его невеста не впадает в отчаяние, но она тоскует; все ночи напролет она читает романы; мало-помалу ее одолевает грудная болезнь, и она умирает, причем самые лучшие врачи так и не находят средств против этого недуга. Вы видели девушку еще две недели тому назад в доме ее матери, и она сама наливала вам чай; тогда вы нашли ее только немного грустной. Вы спрашиваете, как она поживает. «Бедняжка N? — отвечают вам.— Она умерла от горя». Здесь такой ответ никого не удивляет. «А где ее жених?» «В армии, но о нем ничего не слышно».

Таковы сердца, которые умеют затронуть Гендель, Моцарт, Боккерини, Бенда.

Темноволосым и темпераментным женщинам, родившимся на юге Европы, должна нравиться музыка Чимарозы. Они готовы заколоть друг друга кинжалом ради живого любовника, но не зачахнут от тоски по неверному.

Женские арии Чимарозы и всех неаполитанцев отражают большую душевную силу даже в самые патетические минуты. В опере «Великодушные враги», которая давалась два года тому назад в Дрездене, наш Моцарт создал бы нечто изумительно нежное из арии Non son villana, ma son dama (Я не крестьянка, я дама).

Чимароза сделал из этого признания легкую, стремительную арию, подчиняясь требованиям данной сцены. Но любой немке было бы не под силу произнести эти слова без слез».

ца, аранжированного в виде фуги. Этот живой, увлекательный отрывок находит себе широкий отклик, особенно среди поселян. Его нередко играют в Венгрии во время сбора винограда. По-моему, это единственный случай, когда Гайдн, в точности подражая природе, сумел пробудить привычные воспоминания у своих соотечественников и этим создал себе успех.

Критики ставили композитору в упрек, что в оратории «Четыре времени года» еще меньше мелодий, чем в «Сотворении мира», и называли ее инструментальной пьесой с вокальным сопровождением. Автор начинал уже стариться. Его обвиняют также,— на мой взгляд, довольно нелепо — в том, что он внес известную жизнерадостность в такой серьезный замысел. Почему же, собственно, серьезный? Потому что это музыкальное произведение называется *ораторией.* Название это, быть может, и не совсем удачно. Но разве симфония, которая вообще не слишком вас волнует, не выигрывает оттого, что некоторые отрывки ее звучат весело? Люди зябкие укоряют Гайдна — и, мне кажется, с бо́льшим основанием — за то, что он изобразил две зимы в одном и том же году.

Лучшей критикой на это произведение является замечание самого Гайдна; он высказал его мне, когда я собирался ему рассказать об исполнении оратории во дворце Шварценберга. Она была встречена дружными аплодисментами. Я поспешил уйти, чтобы принести мои поздравления автору. Едва я раскрыл рот, как прямодушный композитор остановил меня:

«Мне отрадно слышать, что моя музыка понравилась публике; но от вас я не принимаю поздравлений по этому поводу. Вы, я уверен, чувствуете сами, что это не «Сотворение мира», и вот почему: в «Сотворении мира» перед вами ангелы, а здесь крестьяне». Замечание это превосходно, ибо оно принадлежит человеку, талант которого проявлялся скорее в изображении возвышенного, чем нежного.

Текст оратории «Четыре времени года», сам по себе достаточно банальный, в переводе на другие языки оказался безвкусным. Музыка сохранилась в переложениях для квартетов и квинтетов, и на небольших любительских концертах ее слышишь чаще, чем

музыку «Сотворения мира». Так как скромные по количеству мелодии в оратории приходятся в основном на долю оркестра, то при устранении вокальных партий мелодическая канва произведения сохраняется почти полностью. Впрочем, о «Четырех временах года» мне, пожалуй, судить трудно. Я слышал оратории всего один раз и к тому же был тогда очень рассеян.

Сидя рядом с одним венецианцем, я спорил с ним о роли, которая отводилась мелодии в музыке середины восемнадцатого века. Я доказывал ему, что в ту пору мелодии почти что не существовало и что музыка была тогда всего лишь приятным шумом.

При этих словах сосед мой подскочил на стуле и стал мне рассказывать о том, что пришлось испытать одному из его соотечественников, певцу Алессандро Страделле, который жил примерно в сороковых — пятидесятых годах семнадцатого столетия.

Он постоянно бывал в наиболее знатных домах Венеции, и самые благородные дамы оспаривали между собой честь брать у него уроки. Таким-то образом он и познакомился с Гортензией, знатной римлянкой, которую любил некий венецианский дворянин. Страделла влюбился в нее и без труда оттеснил своего соперника. Он тайно увез Гортензию в Рим, где они выдали себя за мужа и жену. Разъяренный венецианец направил по их следам двух убийц, которые после тщетных поисков в различных городах Италии открыли в конце концов место убежища любовников и приехали в Рим как раз в тот вечер, когда Страделла выступал в оратории, исполнявшейся в прекрасной церкви Сан-Джованни ди Латерано. Убийцы решили выполнить порученное им дело, когда народ будет выходить из церкви, и вошли туда, чтобы проследить за одной из своих жертв, а заодно и посмотреть, нет ли среди слушателей Гортензии.

Стоило им лишь послушать в течение нескольких минут чудесный голос Страделлы, как они почувствовали себя растроганными. В них заговорила совесть, они разрыдались и в конце концов стали думать только о том, как бы спасти любовников, которых поклялись убить. Они поджидают Страделлу у дверей церкви и видят, что он выходит оттуда с Гор-

тензией. Они подходят к нему, благодарят за доставленное им удовольствие и признаются, что спасением своим он обязан лишь тому впечатлению, которое произвел на них его голос. Затем они разъясняют ему отвратительную цель своего путешествия и советуют ему немедленно уехать из Рима и, таким образом, позволить им убедить венецианца в том, что они явились слишком поздно.

Страделла и Гортензия поспешили воспользоваться этим советом и отправились в Турин. Родовитый венецианец, получив донесение своих клевретов, пришел в еще большую ярость. Он поехал в Рим, чтобы привлечь на свою сторону отца Гортензии. Он постарался внушить старику, что тот сможет смыть свое бесчестие лишь кровью дочери и того, кто ее похитил. Этот злодей-отец взял с собой двух убийц и направился в Турин, запасясь рекомендательными письмами на имя маркиза де Виллара, состоявшего в ту пору французским посланником при местном дворе.

Однако герцогиня-регентша Савойи, узнав о том, что произошло с любовниками в Риме, решила их спасти. Она поместила Гортензию в монастырь, возвела Страделлу в звание своего первого музыканта и поселила его в собственном дворце. Эти предосторожности казались вполне достаточными, и в течение нескольких месяцев любовники наслаждались полнейшим спокойствием. Но однажды вечером, гуляя по городскому валу, Страделла подвергся нападению трех человек, которые поразили певца кинжалом в грудь и удалились, считая его мертвым. Не желая ни оказывать этим людям покровительства после преступления, наделавшего столько шума, ни предавать их в руки правосудия после того, как сам он предоставил им убежище, де Виллар через несколько дней устроил их побег.

Тем не менее вопреки всякой вероятности рана Страделлы зажила, и венецианец испытал вторичное крушение своих планов, но от мести не отказался. Все же неудачи его сделали более осторожным, и он решил прибегнуть к более надежным мерам, ограничившись на время слежкой за Гортензией и ее возлюбленным. Так прошел год. Герцогиня, относившаяся к судь-

бе любовников с возрастающим участием, пожелала узаконить их союз и поженить их. После свадебной церемонии Гортензия, которой жизнь в монастыре успела наскучить, захотела увидать генуэзский порт. Страделла повез ее туда, и на следующий день после их приезда они были найдены в постели, заколотые кинжалом.

Это печальное событие произошло, как утверждают, в 1670 году. Страделла был поэтом, композитором и первым певцом своего века.

В ответ соотечественнику Страделлы я заметил, что сама по себе нежность звуков, даже в том случае, когда они совсем не мелодичны, доставляет истинное удовольствие и самым диким людям. Когда в 1637 году Мурад IV, взяв Багдад приступом, приказал истребить всех жителей, один-единственный перс осмелился возвысить голос: он громко потребовал, чтобы его отвели к повелителю, заявив, что перед смертью он должен сообщить ему нечто важное.

Подойдя к подножию трона Мурада, Скакули (так звали перса) распростерся ниц и воскликнул: «Владыка, не дай погибнуть вместе со мной тому искусству, которое стоит всего твоего царства; послушай, как я пою, а потом вели меня умертвить». Когда Мурад дал знак согласия, Скакули вынул из-за пазухи небольшую арфу и спел экспромтом нечто вроде романса на разрушение Багдада. Свирепый Мурад, невзирая на стыд, который испытывает любой турок при малейшем проявлении со своей стороны признаков душевного волнения, расплакался и повелел прекратить избиение. Скакули, осыпанный щедрыми наградами, последовал за ним в Константинополь; там он ввел в обиход персидскую музыку, в которой ни один европеец ни разу не мог уловить какой бы то ни было мелодии.

Гайдн, на мой взгляд,—это Тинторетто в музыке. Подобно венецианскому художнику, с энергией Микеланджело он сочетает пылкость, самобытность, богатство вымысла. Всему этому присущ какой-то приятный колорит, который придает особую привлекательность даже мельчайшим деталям. Мне кажется, однако, что эйзенштадтский Тинторетто был более глу-

боким художником, нежели венецианский; помимо того, он умел работать медленно.

Мною овладевает мания сравнений. Сообщаю вам по секрету мой перечень, но с условием, чтобы вы не слишком надо мной смеялись. Итак, я считаю, что

Перголезе и Чимароза — это Рафаэли в музыке,
Паэзиелло . . . . . Гвидо,
Дуранте . . . . . Леонардо да Винчи,
Гассе . . . . . Рубенс,
Гендель . . . . . Микеланджело,
Галуппи . . . . . Бассано,
Иомелли . . . . . Лодовико Каррачи,
Глюк . . . . . Караваджо,
Пиччини . . . . . Тициан,
Саккини . . . . . Корреджо,
Винчи . . . . . фра Бартоломео,
Анфосси . . . . . Альбино,
Цингарелли . . . . . Гверчино,
Майр . . . . . Карло Маратта,
Моцарт . . . . . Доменикино.

Наименее натянуто сходство между Паэзиелло и Гвидо. Что же касается Моцарта, то для полного соответствия с ним Доменикино нужна была бы еще бо́льшая меланхоличность.

Художнику была присуща выразительность, но, пожалуй, в каких-то умеренных пределах — при изображении невинности, робости, почтительности[1]. Моцарт же передал самую пылкую и самую стыдливую нежность в таких ариях, как:

Vedrò mentr'io sospiro
(Граф Альмавива),
Non so più cosa son, cosa faccio
(Керубино),
Dove sono i bei momenti *
(Графиня),

[1] Взгляните на картину «Две невинных и робких девушки», находящуюся в музее под № 914; на ней вы можете заметить, что Доменикино недостает и жизнерадостности. Лица ангелов, которые должны были бы светиться тайной радостью, не говорят о счастье.

Взгляните также на картину «Молодая женщина перед судом Александра», № 919.

* Где прекрасные мгновенья *(итал.)*.

Andiam, mio bene; *
(из «Дон Жуана»),

самую глубокую обаятельность в арии:

La mia Doralice capace non è **
*(из «Così fan tutte» ***)*

и в

Giovanni, che fate all'amore ****
(из «Дон Жуана»).

Красота и ощущение счастья, присущие лицам Рафаэля, отражены и в мелодиях Чимарозы.

Чувствуется, что персонажи, изображенные им в минуту невзгоды, обычно бывают счастливыми. Возьмите хотя бы ту же Каролину из оперы «Тайный брак». Женские образы Моцарта, наоборот, напоминают дев Оссиана, с чудесными белокурыми волосами, с голубыми глазами, нередко полными слез. Женщины эти, быть может, не так хороши собой, как ослепительные итальянки, но зато более трогательны.

Послушайте партию графини из «Свадьбы Фигаро» в исполнении г-жи Барилли; представьте себе в той же роли темпераментную актрису, скажем, г-жу Стрина-Сакки, красивую, как м-ль Марс,— и вы повторите вслед за Шекспиром:

Like patience sitting on her tomb*****.

В счастливую пору жизни вы предпочтете Чимарозу; в минуты грусти верх одержит Моцарт.

Я мог бы продолжить свой список, включив в него художников-маньеристов и сопоставив с их именами имена Гретри и почти всех молодых немецких и итальянских композиторов. Но мысли эти, пожалуй, отражают сугубо частное мнение того, кто излагает их на бумаге, и вам они покажутся странными.

Барон Ван Свитен настаивал, чтобы Гайдн написал третью описательную ораторию, и старания его, вероятно, увенчались бы успехом, но работу композитора приостановила смерть. Перелистав вместе с

---

* Пойдем, мой милый... *(итал.)*
** Моя Дораличе на то неспособна... *(итал.)*
*** «Так поступают все женщины» *(итал.)*.
**** Джованни, как вы поступаете в любви *(итал.)*.
***** Она...
Застыла, как покорность у надгробья *(англ.)*.

вами перечень произведений моего героя, приостановлюсь и я.

Кто бы мог сказать, когда я вам впервые написал о Гайдне пятнадцать месяцев тому назад, что болтовня моя затянется так надолго.

Вы были так милы, что не слишком скучали от этих писем, а мне они доставляли два — три раза в неделю приятное развлечение. Сохраните их. Если мне когда-нибудь придется приехать в Париж, я перечту их с большим удовольствием.

Прощайте.

ПИСЬМО XXI

Зальцбург, 8 июня 1809 г.

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

Тем не менее он написал еще несколько квартетов, но так и не смог закончить квартета под номером 84, хотя работал над ним три года подряд, почти без перерыва. В последние годы жизни он занимался гармонизацией старинных шотландских песен; один из лондонских книгопродавцев выплачивал ему по две гинеи за каждую песню; но в 1805 году, по требованию врача, Гайдн прекратил и эту работу. Жизнь уходила; стоило ему сесть за фортепьяно, как у него начиналось головокружение.

С этого времени он уже не выходит за ограду своего сада в Гумпенсдорфе: желая напомнить о себе кому-нибудь из друзей, он посылает им визитную карточку своего сочинения.

Текст ее гласит:

Силы все мои ушли, стар и слаб я стал.

Сопровождающая эти слова мелодия, которая обрывается на полуфразе и не завершается каденцией, ярко отражает состояние изнеможения ее автора:



Hin ist alle meine Kraft. Alt und schwach bin ich

Сейчас, когда я вам пишу, этого великого человека — или, вернее, его бренную оболочку — тревожат лишь две мысли: как бы не заболеть, как бы не остаться без денег. То и дело пьет он глоток токайского и бывает необычайно рад, когда кто-нибудь принесет ему в подарок дичь и тем самым позволит сократить его скромные повседневные расходы.

Посещения друзей немного развлекают его; порою он способен даже по-настоящему оценить ту или иную идею. Приведу один пример. В 1805 году парижские газеты сообщили о смерти Гайдна, и так как он был почетным членом Французского института, то эта знаменитая корпорация, которой не свойственно немецкое тугодумие, решила почтить его память заупокойной мессой. Идея эта весьма позабавила Гайдна. Он нередко повторял: «Если бы эти господа оповестили меня, то я бы сам явился дирижировать прекрасной мессой Моцарта, которую они заказали отслужить по мне». Но, несмотря на шутливый тон, в глубине души он был этим глубоко тронут.

Спустя немного времени вдова и сын Моцарта торжественно отметили день рождения Гайдна, дав концерт в прелестном театре Видена. Была исполнена кантата, которую молодой Моцарт сочинил в честь бессмертного соперника своего отца. Нужно знать глубочайшую доброту немецких сердец, чтобы получить полное представление об этом концерте. Готов поспорить, что в течение трех часов, пока он шел, в зале не было слышно ни одной шутки — ни добродушной, ни злой.

Этот день напомнил венской публике о той утрате, которую она понесла, и о той, которая ей предстояла в ближайшем будущем.

В дальнейшем решено было исполнить «Сотворение мира» с итальянским текстом Карпани. У князя Лобковица собралось сто шестьдесят музыкантов.

Им вторили три прекрасных голоса: г-жа Фришер из Берлина, гг. Вейтмюллер и Радики. В зале находилось более полутора тысяч человек. Невзирая на свою слабость, бедный старик захотел еще раз взглянуть на ту публику, для которой он в свое время столько потрудился. Его вносят на кресле в чудесный зал, переполненный взволнованными слушателями. Княгиня Эстергази и г-жа Курцбек, приятельница Гайдна, устремляются ему навстречу. Туш оркестра и, в еще большей степени, умиление всех присутствующих возвещают о его появлении. Композитора сажают в одном из трех рядов кресел, предназначенных для его друзей и для всех тогдашних венских знаменитостей. Перед началом концерта дирижировавший оркестром Сальери подходит к Гайдну и обращается к нему за указаниями. Они обнимаются; затем Сальери откланивается, спешит на свое место, и растроганная публика внимает вступлению оркестра. Нетрудно понять, что эта проникнутая благочестием музыка показалась неземной сердцам слушателей, глубоко потрясенных видом великого человека, который уходил из жизни. Окруженный сановниками, близкими друзьями, артистами, очаровательными женщинами, не спускавшими с него глаз, слушая созданные им самим хвалебные песнопения богу, Гайдн прекрасно простился с миром и жизнью.

Кавалер Капеллини, первоклассный врач, заметил, что ноги Гайдна недостаточно укутаны. Не успел он об этом сообщить своим соседям, как красавицы-женщины сбросили с плеч самые дорогие шали, чтобы согреть ими любимого старца.

Гайдн, который при виде такого почета и таких проявлений любви не раз принимался плакать, к концу первой части концерта почувствовал слабость. Его уносят в кресле; перед тем как покинуть зал, он останавливает тех, кто его несет, и сначала поклоном благодарит публику, а затем, повернувшись к оркестру, повинуясь осенившему его чисто немецкому вдохновению, воздевает руки к небу и со слезами на глазах благословляет своих прежних сотоварищей по работе.

ПИСЬМО XXII

Из Вены, 22 августа 1809 г.

Возвратившись в столицу Австрии, я должен сообщить вам, дорогой друг, что и телесная оболочка Гайдна ушла от нас. Отныне этот великий человек существует только в нашем воспоминании. Я не раз писал вам о том, что к тому времени, когда Гайдну предстояло вступить в семьдесят восьмой год жизни, оказавшийся для него последним, он необычайно ослабел. Как только он подходил к фортепьяно, у него появлялось головокружение; он отводил руки от клавиш и брался за четки, служившие ему последним утешением.

Между Австрией и Францией разгорелась война. При этом известии Гайдн поначалу оживился, но затем запас его сил стал быстро истощаться.

Он поминутно расспрашивал о военных новостях, садился за фортепьяно и слабым голоском, еще сохранившимся у него, напевал:

Боже, Франца храни!

Французские армии двигались гигантскими шагами. Наконец, подойдя в ночь на 10 мая к Шенбрунну, расположенному в полумиле от садика Гайдна, они дали на следующий день полторы тысячи пушечных выстрелов в двухстах шагах от его дома, чтобы взять Вену — город, который композитор так любил. Воображению старика столица рисовалась вся в огне и потоках крови. Четыре гранаты упали неподалеку от его дома. Двое слуг, сильно перепуганные, вбегают к нему; старец приободряется, встает с кресла и с гордым жестом восклицает: «Что вы так испугались? Знайте, что там, где Гайдн, никакого несчастья произойти не может». Судорожное волнение мешает ему досказать мысль, и его уносят в постель. 26 мая силы его заметно пошли на убыль. Тем не менее, велев поднести себя к фортепьяно, он трижды пропел самым громким голосом, на какой только был способен:

Боже, Франца храни!

То была его лебединая песня. Тут же, за фортепьяно, он впал в полузабытье, а поутру 31 мая

скончался. Ему было семьдесят восемь лет и два месяца.

В момент занятия Вены французами г-жа Курцбек просила Гайдна, чтобы он разрешил перенести себя к ней, в центр города; он поблагодарил ее, но не пожелал расстаться с любимым укромным уголком.

Похоронили Гайдна в Гумпендсдорфе, как простого человека, каким он всегда и был. Говорят, однако, что князь Эстергази собирается воздвигнуть ему памятник.

Через несколько недель после смерти композитора в Шотландской церкви был исполнен в память его «Реквием» Моцарта. Я отважился появиться в городе для присутствия на этой церемонии. Я увидел там нескольких французских генералов и представителей военной администрации. Всем видом своим они выражали сочувствие по поводу утраты, только что понесенной искусством. До меня донеслась родная речь. Кое с кем из присутствовавших я разговорился, в частности, с одним приятным человеком, надевшим по случаю такого дня официальную форму Французского института, которая показалась мне весьма элегантной.

Равным образом память Гайдна почтили в Бреславле и в Парижской консерватории: в Париже был исполнен гимн, написанный Керубини. Текст этого гимна по обыкновению довольно банален, но музыка достойна того великого человека, чье имя она воспевает.

Всю свою жизнь Гайдн был очень набожен. Можно даже сказать, не становясь в позу проповедника, что дарование его находило себе сильную опору в искренней вере, с которой он воспринимал все религиозные истины. На титульных листах всех его партитур написано:

In nomine Domini *.

Или же:

Soli Deo gloria **.

В заключение же всюду можно прочесть:

Laus Deo ***.

---

* Во имя господне *(лат.)*.

** Слава богу единому *(лат.)*.

*** Хвала господу *(лат.)*.

Когда за работой он чувствовал, что творческий пыл его остывает, или перед ним возникала какая-нибудь непреодолимая трудность, он вставал из-за фортепьяно и, взяв свои четки, начинал их перебирать. Он говорил, что это средство всегда оказывалось надежным. «Когда я работал над ораторией «Сотворение мира»,— рассказывал он мне,— религиозное чувство во мне было настолько сильным, что перед тем, как сесть за фортепьяно, я с верой обращался к богу, прося даровать мне необходимые способности, дабы я мог вознести ему достойную хвалу».

Наследником Гайдна был некий кузнец, которому он оставил тридцать восемь тысяч флоринов ассигнациями, за вычетом двенадцати тысяч флоринов, которые он завещал обоим своим верным слугам. Его рукописи, проданные с аукциона, были куплены князем Эстергази.

Князь Лихтенштейн пожелал купить старого попугая, принадлежавшего нашему композитору. Про эту птицу рассказывали чудеса: когда попугай был еще не так стар, он, по слухам, пел и говорил на нескольких языках. Утверждают, что он был учеником своего хозяина. Удивление наследника-кузнеца, когда тот увидел, что за попугая платят тысячу четыреста флоринов, немало потешило всех присутствовавших на распродаже. Не знаю, кто купил часы композитора. Адмирал Нельсон, проезжая через Вену, посетил Гайдна, взял в подарок одно из перьев, которыми тот пользовался, и взамен просил принять от него часы, побывавшие с ним во многих сражениях.

Гайдн сам сочинил себе эпитафию:

Veni, scripsi, vixi *.

Потомства от него не осталось.

Учениками его можно считать Керубини, Плейеля, Нейкомма и Вейгля [1].

---

* Пришел, писал, жил *(лат.)*.

[1] Имеется несколько биографий Гайдна. Полагаю, и не без основания, что моя — наиболее точная. Избавляю читателя от перечисления веских доводов, на которые я опираюсь. Если бы, однако, какому-нибудь сведущему человеку вздумалось оспаривать приведенные мною факты, я бы сумел отстоять их достовер-

Гайдн отличался той же слабостью, что и известный австрийский министр князь Кауниц: он терпеть не мог, чтобы его рисовали стариком. В 1800 году он всерьез рассердился на одного художника, который его изобразил таким, каким он тогда был, то есть шестидесятивосьмилетним, пожилым человеком. «Если я был уже Гайдном в сорок лет, то почему вы непременно хотите передать потомству такого Гайдна, которому исполнилось шестьдесят восемь? Ни вы, ни я ничего на этой замене не выиграем».

Таковы были жизнь и смерть этого знаменитого человека.

Почему именно все французы, прославившие свое имя на поприще изящной словесности, в собственном смысле этого слова,— Лафонтен, Корнель, Мольер, Расин, Боссюэ,— повстречались друг с другом около 1660 года?

Почему все великие художники появились приблизительно к десятым годам шестнадцатого века? Почему после этих щедрых эпох природа оказалась так скупа? Все это важные вопросы, на которые через каждые десять лет публика получает новый ответ, ибо разрешить их удовлетворительно до сих пор никто не мог.

ность. Что же касается вопроса о том, как мы воспринимаем музыку, то каждый из нас ощущает ее по-своему или вовсе не ощущает. Впрочем, в этой брошюре нет, пожалуй, ни одной фразы, которая бы не оказалась переводом из того или иного иностранного исследования. Кое-какими рассуждениями в несколько строк по поводу изящных искусств хвастаться особенно не приходится. В наш век все отлично научились поучать других, как именно нужно создавать. В более счастливые времена люди обычно создавали сами, и, признаться, таким способом проще было доказать, что тебе известны истинные принципы:

Optimus quisque facere, quam dicere, sua ab aliis benefacta laudari, quam ipse aliorum narrare malebat.

(Каждый достойнейший человек предпочитает действовать, а не говорить; слышать от других похвалы своим славным поступкам, а не сам рассказывать о них другим). Саллюстий, «Катилина».

Автор сделал все возможное, чтобы устранить бесчисленные повторения, встречавшиеся в подлинниках тех писем, которые посылались человеку, по природе своей предназначенному быть знатоком в области изящных искусств, но лишь недавно заметившему, что ему нравится музыка

Верно лишь то, что после этих эпох назвать уже некого. У Вольтера найдутся тысячи различных достоинств; Монтескье преподносит нам с предельной занимательностью самую полезную из всех наук; Бюффон умеет торжественно говорить о природе; Руссо, самый великий из них в литературе,— первый среди французов по красоте прозы. Но как литераторы, то есть люди, доставляющие нам удовольствие печатным словом, насколько эти знаменитости ниже, скажем, Лафонтена или Корнеля!

Точно так же дело обстоит и с живописью, если не считать того внезапного и бурного расцвета, который через сто лет после Рафаэля и Корреджо дал миру Гвидо, братьев Каррачи и Доменикино.

Постигнет ли та же судьба и музыку? Все заставляет предполагать, что так и будет. Чимароза, Моцарт, Гайдн ушли от нас. Нет как будто никого, кто бы мог утешить нас в горе. Почему? — спросят меня. Я отвечу: теперешние маэстро подражают им, а они не подражали никому. Как только они овладевали техникой искусства, каждый из них писал то, что больше всего ему нравилось. Они писали для себя и для тех, кто был создан по их подобию.

Композиторы вроде Перголезе и Саккини писали, повинуясь безотчетному порыву. Теперь же самые видные музыканты трудятся на поприще увеселительного искусства. Что может быть более развлекательного, чем «Cantatrice villane» («Сельские певицы») Фиораванти? Сравните эту оперу с «Тайным браком». «Тайный брак» доставляет необычайное удовольствие, лишь когда вы находитесь в определенном настроении; «Сельские певицы» забавны всегда. Вспомните спектакли, которые давались в Тюильри в 1810 году. Вся публика предпочитала «Сельских певиц» любой другой итальянской опере, ибо, чтобы вас забавляли эти милые обитательницы Фраскати, нужно обладать самой ничтожной долей восприимчивости, строго необходимой для слушания музыки, а это-то как раз вам и предлагалось в данном случае. Быть парадно одетым и разглядывать придворных, озабоченных лишь своими честолюбивыми желаниями,— все это создает

настроение, наименее благоприятствующее восприятию музыки.

В области искусства и, полагаю, во всех наших поступках, совместимых с известной долей самобытности, либо человек бывает самим собою, либо он ничто. Итак, я думаю, что музыканты, пишущие пьесы в развлекательном жанре, считают этот жанр наилучшим из всех, а что сами они люди, лишенные подлинного душевного пыла, лишенные страсти. А чего стоит искусство без истинной страсти в душе художника?

В древнем Риме на смену божественной прозрачности Вергилия пришло остроумие Сенеки. У нас, в Париже, есть свои Сенеки, которые, превознося чудесную простоту и непринужденность Фенелона и классиков века Людовика XIV, на самом деле предельно отдаляются от них по своему утонченному и манерному стилю. Точно так же и музыканты наподобие Саккини и Чимарозы исчезают с итальянской сцены, уступая место другим композиторам, которые в своем стремлении выдвинуться впадают в изысканность, нелепость и экстравагантность и пытаются скорее поразить, чем растрогать. Сложность и тоскливость «concerto» вводятся теперь всюду. Хуже всего то, что привычка к блюдам, уснащенным всевозможными индийскими пряностями, делает нас равнодушными к нежному аромату персика.

Говорят, что парижане, желающие сохранить во всей чистоте свой вкус к литературе, читают, как нечто образцовое, лишь авторов, появившихся до конца семнадцатого века, и четырех великих авторов последующего столетия; книги, которые вышли позже указанного срока, а также те, что теперь печатаются изо дня в день, интересуют этих людей лишь излагаемыми там фактами.

Historia, quoquo modo scripta, placet *.

Но они стараются уберечь себя от той заразы, которой пропитан стиль подобных книг.

Молодым композиторам, пожалуй, стоило бы по-

* История, как бы она ни была написана, нравится *(лат.)*.

ступать точно так же. В противном случае как они смогут оградить себя от всеобщего *сенекизма,* который пагубно сказывается на любом виде искусства и из живых мастеров не коснулся, на мой взгляд, разве только Кановы, ибо Паэзиелло уже не работает?

ПЕРЕЧЕНЬ

произведений, написанных Иозефом Гайдном, начиная с восемнадцати лет, и составленный им самим по памяти в возрасте семидесяти трех лет:

118 симфоний.

Пьесы для баритона, любимого инструмента покойного князя Николая Эстергази

125 дивертисментов для баритона, виолы и виолончели.
6 дуэтов.
12 сонат для баритона и виолончели.
6 серенад.
5 серенад на восемь голосов.
3 серенады на пять голосов.
1 серенада на три голоса.
1 серенада на четыре голоса.
1 серенада на шесть голосов.
3 концерта для баритона с двумя скрипками и басом.

Итого сто шестьдесят три пьесы для баритона.

Дивертисменты для различных инструментов на пять, шесть, семь, восемь и девять голосов

5 пьес на пять голосов.
1 пьеса на четыре голоса.
9 пьес на шесть голосов
1 пьеса на восемь голосов.
2 пьесы на девять голосов.
2 пьесы (Гайдн не помнил, для скольких инструментов)
2 марша.
21 пьеса для двух скрипок и виолончели.
6 сонат для скрипки соло с аккомпанементом виолы.
Эхо для четырех скрипок и двух виолончелей.

Концерты

3 для скрипки.
3 для виолончели.
2 для контрабаса.
1 для валторны in D.
2 для двух валторн.
1 для кларнета.
1 для флейты.

Мессы, проскомидии, «Te Deum», «Salve Regina», хоры

1 месса *«Cellensis»*.
2 мессы *«Sunt bona mixta malis»*.
2 мессы *«Brevis»*.
1 месса святого Иосифа.
6 месс для войск во время войны.
7 месс торжественных.
4 проскомидии.
1 *«Salve Regina»* на четыре голоса.
1 *«Salve»* для органа соло.
1 песнопение для рождественского поста.
1 антифон *«Lauda, Sion, Salvatorem»*.
1 *«Te Deum»*.
2 хора.
1 *«Stabat Mater»* для большого оркестра.
82 квартета.
1 концерт для органа.
3 концерта для клавесина.
1 дивертисмент для клавесина со скрипкой, двумя валторнами и альтом.
1 дивертисмент в четыре руки.
1 дивертисмент с баритоном и двумя скрипками.
4 дивертисмента с двумя скрипками и альтом.
1 дивертисмент из двадцати вариаций.
15 сонат для фортепьяно.
1 фантазия.
1 каприччио.
1 тема с вариациями in G.
1 тема с вариациями in F.
29 сонат для фортепьяно со скрипкой и виолончелью.
42 алеманды, среди них несколько итальянских песен и дуэтов.
39 многоголосных канонов.

Немецкие оперы

«Хромой бес».
«Филемон и Бавкида», для Театра марионеток, соч. в 1773 г.
«Шабаш ведьм», » » » » в 1773 г.
«Геновева», » » » » в 1777 г.
«Дидона», » » » » в 1778 г.

14 итальянских опер

«Кантарина».
«Неожиданная встреча».
«Продавец пряностей».
«Рыбачка».
«Лунный мир».
«Необитаемый остров».
«Награжденная верность».

«Истинное постоянство».
«Роланд-паладин».
«Армида».
«Ацис и Галатея»
«Обманутая неверность».
«Орфей».
«Верная неверность».

Оратории

«Возвращение Товия».
«Слова спасителя на кресте».
«Сотворение мира».
«Четыре времени года».
13 кантат на три и на четыре голоса.

На английском языке

Selection of original songs 150 («Собрание 150 оригинальных песен»).
216 Scotch songs with symphonies and acc («216 шотландских песен с симфониями и аккомпанементом»).

Произведения, написанные Гайдном во время пребывания его в Лондоне

(Перечень, выписанный из его дневника)

«Орфей», опера seria.
6 симфоний.
Симфония-концерт.
«Буря», хор.
3 симфонии.
Песня для Давиде-отца.
«Макконе» для Галлини.
6 квартетов.
3 сонаты для Бродерипа.
3 сонаты для П.
3 сонаты для Джонсона.
1 соната in F минор.
1 соната in G.
«Грезы».
1 приветствие для Гаррингтона.
6 английских песен.
100 шотландских песен.
50 шотландских песен.
2 дивертисмента для флейты.
3 симфонии.
4 песни для Ф.
2 марша.
1 песня для г-жи Б.

1 «God save the King» («Боже, храни короля»).
1 песня с оркестром.
«Обращение к Нептуну».
1 марш «Принц Уэльский».
2 дивертисмента для нескольких голосов.
24 менуэта и танцевальных немецкнх мелодии.
12 баллад для лорда А.
Различные песни.
Каноны.
1 песня с оркестром для лорда А.
4 кадрили.
6 песен.
Увертюра для Ковент-Гардена.
Песня для г-жи Банти.
4 шотландских песни.
2 песни.
2 кадрили.
3 сонаты для Бродерипа.

ЖИЗНЬ МОЦАРТА

Соч. Шлихтегролля.
Перевод с немецкого

ПИСЬМО

Венеция, 21 июля 1814 г.

Вы хотите, мой дорогой друг, получить краткие сведения о жизни Моцарта. Я стал разыскивать все самое ценное из того, что говорилось об этом замечательном человеке, а затем у меня хватило терпения перевести для вас биографию, составленную Шлихтегроллем. Она, на мой взгляд, написана искренне. Посылаю ее вам; извините за то, что она выглядит так незатейливо.

ГЛАВА I

О ДЕТСТВЕ МОЦАРТА

Отец Моцарта оказал огромное влияние на необыкновенную судьбу своего сына: он развил его способности, а может быть, и дал им направление; поэтому прежде всего надо сказать несколько слов о нем. Леопольд Моцарт-старший был сыном переплетчика из Аугсбурга; учился он в Зальцбурге и в 1743 году был зачислен в штат музыкантов князя-архиепископа Зальцбургского. В 1762 году он становится помощником княжеского капельмейстера. Не все его время уходило на должностные обязанности, и потому он мог давать в городе уроки музыкальной композиции и игры на скрипке. Он издал даже пособие, озаглавленное «Versuch...», или «Опыт систематического обучения игре на скрипке», которое пользовалось большим

успехом. Женился он на Анне-Марии Пертль, и было отмечено, как нечто достойное внимания добросовестного наблюдателя, что родители, давшие жизнь талантливому ребенку, наделенному столь ярко выраженной музыкальностью, были известны в Зальцбурге как люди на редкость красивые.

Из семи детей, родившихся от этого брака, в живых осталось только двое. дочь Мария-Анна и сын, о котором и пойдет наш рассказ. Иоганн-Хризостом-Вольфганг-Теофиль Моцарт родился 27 января 1756 года. Несколько лет спустя отец его перестал давать уроки в городе, чтобы все время, когда он был свободен от службы у князя, посвятить детям и лично заняться их музыкальным воспитанием. Дочь, которая была намного старше Вольфганга, извлекла большую пользу из этих занятий с отцом и в дальнейшем, во время совместных поездок с семьей, вызывала восхищение публики наряду со своим талантливым братом. Позднее она вышла замуж за советника князя-архиепископа Зальцбургского и предпочла радости домашнего уюта славе одаренной музыкантши.

Маленькому Моцарту было около трех лет, когда отец стал обучать игре на клавесине его сестру, которой тогда исполнилось семь. Моцарт сразу же проявил свои поразительные музыкальные задатки. Большую радость ему доставляло подыскивать на пианино терции, и ничто не могло сравниться с его ликованием, когда он находил это гармоническое созвучие. Я остановлюсь на некоторых мелких подробностях, которые, как мне кажется, будут интересны для читателя.

Когда Вольфгангу исполнилось четыре года, отец начал давать ему, почти что в шутку, разучивать менуэты и другие музыкальные пьесы; такие занятия бывали одинаково приятны как учителю, так и ученику. Чтобы разучить менуэт, Моцарту требовалось полчаса и какой-нибудь час для более значительной пьесы. После этого он сразу же играл их необычайно чисто и точно соблюдая такт. Меньше чем за год мальчик сделал такие успехи, что в пять лет он сочинял уже небольшие музыкальные пьесы и играл их

отцу, а тот, желая поощрить пробуждающийся талант ребенка, снисходительно записывал их. До того как маленький Моцарт обнаружил склонность к музыке, он так любил все детские игры, хоть сколько-нибудь занимавшие его ум, что жертвовал ради них даже временем обеда. В самых различных случаях можно было заметить, что у него чуткое сердце и любящая душа. Нередко случалось, что он раз десять на дню спрашивал у тех, кто играл с ним: «Вы меня любите?» И когда ему шутя отвечали: «Нет»,— на глаза его тотчас же навертывались слезы. Но как только он подружился с музыкой, любовь к детским играм и забавам у него исчезла, или же, для того чтобы они могли по-прежнему его занимать, в них надо было непременно вносить музыку. Один из друзей семьи частенько играл с мальчиком; иногда они вдвоем торжественно переносили игрушки из одной комнаты в другую; тогда тот, кто ничего не нес, напевал какой-нибудь марш или играл на скрипке.

В течение нескольких месяцев увлечение Вольфганга обычными для его возраста учебными занятиями было настолько сильным, что он забросил все остальное, включая и музыку. Пока он учился счету, столы, стулья, стены и даже пол изо дня в день покрывались цифрами, написанными мелом. Отличаясь живым умом, он быстро увлекался всем новым, что бы ему ни показывали. Однако музыка стала постепенно вновь самым любимым предметом его занятий; в ней он так быстро подвигался вперед, что отец считал это просто чудом, хотя постоянно находился подле мальчика и вполне мог следить за его развитием.

То, о чем я говорю, подтверждается следующим эпизодом, переданным со слов очевидца. Моцарт-отец возвращается однажды из церкви с одним из своих приятелей; мальчик занят: он что-то пишет. «Что это ты делаешь, дружок?» — спрашивает отец. «Пишу концерт для клавесина». «А ну-ка, покажи свою пачкотню!» «Не могу, извините: я еще не кончил». Отец все же берет бумагу и показывает своему приятелю кое-как нацарапанные ноты, в которых с трудом можно разобраться из-за чернильных клякс. Оба приятеля сперва от души потешаются над этой музыкой; но вскоре,

внимательно присмотревшись к ней, Моцарт-старший не может уже отвести взгляда от этого листка бумаги, и глаза его наполняются слезами восхищения и радости. «Взгляните, мой друг,— говорит он приятелю взволнованным голосом и улыбаясь,— как все здесь правильно написано; жаль, что эту пьесу нельзя пустить в ход: она слишком трудна, и никто не сможет ее сыграть». «Так ведь это концерт,— возражает Моцарт-младший,— его надо разучивать до тех пор, пока не начнешь играть, как полагается. Посмотрите, вот как это делается». И он тотчас начинает наигрывать, но ему удается лишь показать, каков был его замысел. В ту пору маленький Моцарт был твердо убежден, что написать концерт и сотворить чудо — это одно и то же; поэтому и сочинение, о котором мы здесь упомянули, было, в сущности, нагромождением нот, расположенных совершенно правильно, но представляющих такие трудности, с которыми бы не справился самый опытный музыкант.

Еще ребенком Вольфганг так изумлял своего отца, что тот решил отправиться в путешествие и заставить иностранные и немецкие дворы прийти в такое же восхищение от его сына, какое мальчик вызывал в нем самом. В такой мысли для жителей Австрии нет ничего необычного. И вот, когда Вольфгангу исполнилось шесть лет, все семейство Моцартов — отец, мать, дочь и сын — поехало в Мюнхен. Курфюрст прослушал обоих детей, и те удостоились бесчисленных похвал. Эта первая поездка оказалась удачной во всех отношениях. Юные виртуозы были в восторге от оказанного им приема и по возвращении в Зальцбург удвоили прилежание, достигнув вскоре такого мастерства в игре на фортепьяно, которое, уже не нуждаясь в ссылках на детский возраст музыкантов, могло считаться выдающимся. Осенью 1762 года вся семья отправилась в Вену, и дети выступили с концертом перед двором.

Император Франц I сказал маленькому Вольфгангу в шутку: «Не так уж трудно играть всеми пальцами, а вот сыграть одним пальцем и на скрытых клавишах было бы поистине достойно восхищения». Не выказывая ни малейшего удивления по поводу такого

странного предложения, мальчик тотчас же стал играть одним пальцем, причем совершенно отчетливо и точно. Затем он попросил, чтобы клавиши чем-нибудь покрыли, и продолжал играть, как и прежде, словно долго упражнялся перед этим в таком техническом приеме.

Обладая с раннего детства подлинно артистическим самолюбием, Моцарт ничуть не гордился теми похвалами, которые расточали ему знатные лица. Когда ему случалось иметь дело с людьми, ничего не понимающими в музыке, он исполнял лишь какие-нибудь небольшие безделушки. Наоборот, в присутствии знатоков он играл с таким увлечением и таким вниманием, на какое только был способен, и отцу нередко приходилось прибегать к уловкам и выдавать за знатоков музыки важных вельмож, перед которыми Вольфганг должен был выступать. Однажды, в шестилетнем возрасте, сев за клавесин, чтобы играть в присутствии императора Франца, маленький Моцарт обратился к государю и спросил его: «А г-на Вагензейля здесь нет? Его-то нужно бы позвать: он в этом понимает». Император велел пригласить Вагензейля и уступил ему место подле клавесина. «Сударь,— сказал тогда Вольфганг композитору,— я играю один из ваших концертов; вам придется перевертывать мне страницы».

До того времени Вольфганг играл только на клавесине, и поразительное искусство, которое он при этом обнаруживал, устраняло, казалось, всякую мысль о том, чтобы заставить его заняться игрой на каком-либо другом инструменте. Но заложенный в мальчике талант намного опередил самые дерзкие мечты: Вольфгангу не потребовалось даже специальных уроков.

Возвратившись из Вены в Зальцбург вместе с родителями, он привез с собой маленькую скрипку, которую ему подарили в столице; порою ради забавы он играл на этом инструменте. Вскоре затем Венцль, искусный скрипач, начинавший в ту пору сам сочинять музыку, зашел к Моцарту-старшему, чтобы узнать его мнение по поводу шести трио, которые он написал за то время, что Моцарт был в Вене. Трубач архиепископ-

ского оркестра Шахтнер, один из тех людей, к которым Вольфганг был особенно привязан, находился в этот момент у его отца; ему-то мы и предоставим слово. «Отец,— рассказывает Шахтнер,— играл на контрабасе, Венцль — партию первой скрипки, а мне нужно было исполнять партию второй скрипки. Маленький Моцарт попросил разрешения сыграть эту партию ему; но отец выбранил его за эту ребяческую просьбу, заявив, что, систематически не учившись играть на скрипке, он не может хорошо играть. На это сын возразил, что для исполнения партии второй скрипки, по его мнению, уроков вовсе и не требуется. Отец, не на шутку рассердившись, велел ему уйти и больше нам не мешать. На Вольфганга это так подействовало, что он тут же горько расплакался; когда мальчик со своей маленькой скрипкой уже выходил из комнаты, я попросил, чтобы ему было позволено сыграть вместе со мной. После серьезных возражений отец в конце концов согласился. «Ладно,— сказал он Вольфгангу,— ты можешь играть с господином Шахтнером, но только совсем тихо, так, чтобы тебя не было слышно; иначе я тебя сразу выпровожу». Мы начинаем трио, и мальчик играет вместе со мной; вскоре, к моему великому удивлению, я замечаю, что мое участие совершенно бесполезно. Не говоря ни слова, я откладываю свою скрипку и смотрю на отца: на глазах у него выступили слезы умиления. Малыш сыграл подряд все шесть трио. Мы осыпали его похвалами, и тут он осмелел до того, что стал утверждать, будто он может сыграть и за первую скрипку. В шутку мы дали ему попробовать и не могли удержаться от смеха, слушая, как он играет эту партию: исполнение, разумеется, было совершенно неправильным, но Вольфганг ни разу не споткнулся».

Каждый день приносил с собою новые доказательства блестящих врожденных способностей Моцарта. Он умел различать и определять малейшую разницу между звуками; любой фальшивый или даже просто резкий звук, не смягченный каким-нибудь аккордом, был для него пыткой. Так, например, с раннего детства вплоть до десятилетнего возраста он испытывал непреодолимое отвращение к трубе, если только она

не выполняла в музыкальной пьесе роль простого аккомпанемента; когда ему показывали этот инструмент, то он производил на него почти такое же впечатление, какое на других детей производит в шутку направленный на них пистолет. Отец его решил, что он сможет излечить мальчика от этой боязни, и однажды, невзирая на просьбы Вольфганга, умолявшего избавить его от такого мучения, велел затрубить в его присутствии. При первых же звуках ребенок побледнел, упал на пол; у него, вероятно, начались бы судороги, если бы тотчас не прекратили трубить.

С тех пор как обнаружилось его умение играть на скрипке, он пользовался иногда инструментом Шахтнера, друга семьи Моцартов, о котором мы только что упоминали. Вольфганг очень хвалил эту скрипку, потому что ему удавалось извлекать из нее необычайно нежные звуки. Однажды Шахтнер пришел к маленькому Моцарту, когда тот играл на своей скрипке. «Что такое с вашей скрипкой?» — сразу спросил мальчик и затем снова стал наигрывать какие-то фантазии. Наконец, после непродолжительного раздумья, он обратился к Шахтнеру со словами: «Не могли бы вы настроить вашу скрипку так, как она была настроена в последний раз, когда я на ней играл? Она звучит на восьмую тона ниже той, что у меня в руках». Сначала все рассмеялись по поводу такой чрезвычайной точности. Но Моцарт-старший, которому уже не раз приходилось наблюдать, как поразительно точно сын его запоминает звуки, велел принести скрипку; и, к великому изумлению всех присутствующих, она оказалась настроенной на восьмую тона ниже той, которая была в руках у Вольфганга.

Мальчику приходилось ежедневно убеждаться в том, что его одаренность вызывает удивление и восхищение, но он не стал от этого ни упрямым, ни самонадеянным; будучи вполне взрослым по таланту, во всех других отношениях он оставался всегда на редкость милым и послушным ребенком. Ни разу он не выказал недовольства тем, что приказывал ему отец. Даже когда ему случалось выступать в течение целого дня, он играл, не проявляя ни малейшей досады, все снова и снова, если отцу этого хотелось. Послушание

его доходило до того, что он отказывался от конфет, если ему заранее не давали разрешения их взять.

В июле 1763 года,— стало быть, когда Вольфгангу было семь лет,— семья его предприняла первое путешествие за пределы Германии; именно с этого времени имя Моцарта становится известным в Европе. Турне началось с Мюнхена, где юный виртуоз в присутствии курфюрста сыграл скрипичный концерт, сделав к нему вступление на вольную тему. В Аугсбурге, Мангейме, Франкфурте, Кобленце и Брюсселе брат и сестра давали открытые публичные концерты или играли перед местными владетельными князьями и всюду удостоились величайших похвал.

В ноябре Моцарты приехали в Париж, где оставались целых пять месяцев. Дети выступали в Версале, и Вольфганг в присутствии двора играл на органе в королевской капелле. В Париже брат и сестра дали два больших публичных концерта, и все присутствующие оказали им исключительно хороший прием. Им выпала даже честь позировать для портрета: по рисунку Кармонтеля была сделана гравюра, изображавшая отца с обоими детьми. Здесь, в Париже, юный Моцарт написал и издал два первых своих произведения. Одно из них он посвятил Виктории, второй дочери Людовика XV, а другое — графине де Тессе.

В апреле 1763 года Моцарты отправились в Англию, где они прожили примерно до середины следующего года. Дети концертировали в присутствии короля, и, как в Версале, Вольфганг играл на органе в королевской капелле. В Лондоне его игру на органе оценили больше, чем игру на клавесине. Он дал там большой концерт, где выступал вместе с сестрой, причем все исполнявшиеся им симфонии были его собственного сочинения.

Разумеется, оба ребенка, особенно же Вольфганг, не удовлетворились той степенью совершенства, которая ежедневно обеспечивала им лестные рукоплескания. Они с необычайной регулярностью продолжали свои занятия музыкой, несмотря на то, что семья все время переезжала с места на место. В Лондоне они впервые стали играть концерты на двух клавесинах. Вольфганг начал также петь большие арии, исполняя

их с подлинным чувством. В Париже и Лондоне скептики не раз предлагали ему для исполнения трудные пьесы Баха, Генделя и других композиторов; все это он играл сразу же с листа, с предельной правильностью. Однажды, в присутствии английского короля, по одной только басовой партии он исполнил необычайно мелодичную пьесу. В другой раз Христиан Бах, учитель музыки королевы, посадил маленького Моцарта к себе на колени и сыграл несколько тактов. Моцарт сразу же продолжил, и так, играя поочередно, они исполнили целую сонату, причем с такой точностью, что все те, кто не мог их видеть, подумали, что сонату играл все время один и тот же человек. За время своего пребывания в Англии,— следовательно, в восьмилетнем возрасте — Моцарт сочинил шесть сонат; они были напечатаны в Лондоне, и он посвятил их королеве.

В июле 1765 года семейство Моцартов вернулось на материк через Кале; оттуда оно продолжало свое путешествие по Фландрии, где юный виртуоз нередко играл на органе в монастырских церквах и соборах. В Гааге дети поочередно перенесли болезнь, внушившую даже беспокойство за их жизнь. Прошло четыре месяца, прежде чем они поправились. За то время, что Вольфганг выздоравливал, он написал шесть фортепьянных сонат, посвященных им принцессе Нассау-Вейльбургской. В начале 1766 года Моцарты провели месяц в Амстердаме, откуда направились в Гаагу для присутствия на празднествах по случаю вступления принца Оранского в должность штатгальтера. К этому торжественному событию Вольфганг написал quodlibet для всех инструментов, а также различные вариации и арии для принцессы.

Дав несколько концертов в присутствии штатгальтера, Моцарты снова приехали в Париж, где они провели два месяца. Наконец они возвратились в Германию через Лион и Швейцарию. В Мюнхене курфюрст предложил Вольфгангу какую-то *музыкальную тему* и попросил тотчас же разработать ее и записать. Все это мальчик сделал в присутствии государя, не пользуясь ни клавесином, ни скрипкой. Написав пьесу, он тут же сыграл ее к необычайному изумлению курфюр-

ста и всех его придворных. Пробыв за границей более трех лет, семья вернулась в Зальцбург к концу ноября 1766 года и оставалась там до осени следующего года. В более спокойной обстановке дарование Вольфганга, казалось, удвоилось. В 1768 году брат и сестра играли в присутствии императора Иосифа II, который поручил юному Моцарту написать музыку для комической оперы; называлась она «Finta semplice» («Мнимая простушка»); опера была одобрена капельмейстером Гассе и Метастазио, но на сцену не попала. Неоднократно у капельмейстеров Боно и Гассе, у Метастазио, у герцога Браганцского, у князя Кауница отец давал сыну первую попавшуюся под руку игальянскую арию, и тот на глазах у всех собравшихся расписывал партии для всех инструментов. По случаю освящения церкви Сиротского приюта он сочинил мессу, мотет и дуэт для труб; и, невзирая на свой двенадцатилетний возраст, он дирижировал этой торжественной музыкой в присутствии императорского двора.

1769 год мальчик снова провел в Зальцбурге. В декабре отец повез его в Италию. Незадолго до этого Вольфганг был назначен концертмейстером архиепископа Зальцбургского. Нетрудно себе представить, как приняли в Италии этого замечательного ребенка, успевшего вызвать восторг в других европейских странах.

Ареной его славы в Милане был дом графа Фирмиана, генерал-губернатора Ломбардии. Получив текст либретто оперы, которую собирались ставить в дни карнавала 1771 года и музыку к которой он взялся написать, Вольфганг уехал из Милана в марте 1770 года. В Болонье он нашел себе крайне восторженного почитателя в лице небезызвестного падре Мартини, того самого, к которому Иомелли приходил брать уроки. Падре Мартини и все болонские любители музыки пришли в восхищение при виде того, как тринадцатилетний мальчик, очень некрупный для своего возраста и казавшийся десятилетним, разрабатывает все темы фуг, предложенные падре Мартини, и тут же исполняет их на фортепьяно без всякой запинки и совершенно точно. Во Флоренции он вызвал такое же изумление точностью, с какой он сыграл с листа самые

трудные фуги и темы, которые предложил ему знаменитый меломан маркиз де Линьвиль. Со времени пребывания Вольфганга в Болонье до нас дошел небольшой эпизод, не имеющий прямого отношения к музыке. Он познакомился в этом городе с юным англичанином Томасом Линлеем, которому в ту пору было четырнадцать лет, то есть примерно столько же, сколько было Вольфгангу. Линлей оказался учеником Мартини, знаменитого скрипача, и играл на скрипке поразительно изящно и искусно. Дружба обоих мальчиков превратилась в страстную привязанность. В день расставания Линлей подарил своему другу Моцарту стихи, которые он заказал по данному поводу известной поэтессе Корилле. Он сопровождал коляску Моцарта до городской заставы, и мальчики расстались друг с другом, обливаясь слезами.

В Рим Моцарт-старший и его сын отправились на страстной неделе. Само собой разумеется, что в страстную среду, под вечер, они не преминули пойти в Сикстинскую капеллу послушать знаменитое «Miserere». Так как в ту пору певчим папы было, по слухам, запрещено раздавать нотные списки этого песнопения, Вольфганг решил запомнить его наизусть. И действительно, по возвращении в гостиницу, он записал его. Это «Miserere» исполнялось вторично в страстную пятницу; он прослушал его еще раз, держа рукопись в шляпе, и смог там сам внести в нее кое-какие поправки. Случай этот вызвал в городе целую сенсацию. Жители Рима, несколько усомнившись в достоверности факта, предложили мальчику спеть это «Miserere» в концерте, и тот превосходно справился со своей задачей. Кастрат Кристофори, исполнявший это песнопение в Сикстинской капелле и присутствовавший на концерте, выразил крайнее изумление, что довершило триумф Вольфганга.

Трудность того, что совершил Моцарт, гораздо более значительна, чем это может показаться с первого взгляда. Однако я умоляю позволить мне привести некоторые подробности, касающиеся Сикстинской капеллы и «Miserere».

Обычно в этой капелле поют по меньшей мере тридцать два певчих, но нет ни органа, ни какого-либо

другого инструмента, который бы сопровождал или поддерживал их. Это учреждение достигло высшей точки своего расцвета к началу восемнадцатого века. Впоследствии жалованье певчих папской капеллы оставалось номинально тем же самым и, стало быть, значительно уменьшилось, тогда как опера все больше и больше входила в моду, и искусным певцам предлагались неслыханные дотоле гонорары; таким образом, Сикстинская капелла постепенно лишилась первоклассных вокалистов.

«Miserere», которое на страстной неделе там исполняется дважды и которое производит такое сильное впечатление на слушателей, было написано приблизительно двести лет тому назад неким Грегорио Аллегри, одним из потомков Антонио Аллегри, столь широко известного под именем Корреджо. При первых же звуках этого песнопения папа и кардиналы падают ниц; пламя свечей вырывает из мрака фреску «Страшный суд», написанную Микеланджело на той стене, к которой примыкает алтарь. По ходу исполнения «Miserere» свечи постепенно гасятся; лица в огромной толпе осужденных, изображенные Микеланджело с такой потрясающей силой, становятся еще более выразительными оттого, что на них падает слабый отблеск последних догорающих свечей. Когда пение «Miserere» близится к концу, регент-дирижер слегка замедляет темп, певчие понижают голос, мелодия постепенно замирает,— и грешник, подавленный величием бога, распростертый у подножия его трона, как бы безмолвно ожидает голоса судии.

Сильное воздействие, которое это песнопение оказывает на молящихся, зависит, на мой взгляд, от того, как его исполняют и где его исполняют. Папские певчие отличаются, по традиции, особо выразительной манерой пения, и манеру эту никак не передашь с помощью нотных знаков. Пение их как нельзя лучше отвечает тем условиям, при которых музыка становится проникновенной. Одна и та же мелодия повторяется во всех строфах псалма; но мелодия эта, неизменная в целом, звучит по-разному в отдельно взятых фрагментах. Таким образом, ее нетрудно уловить, и вместе с тем она не наскучит. По обычаю Сикстинской

капеллы певчие, в зависимости от текста, то ускоряют, то замедляют темп и, соответственно, усиливают или ослабляют звуки; некоторые строфы поются более энергично, чем другие.

Вся трудность того хитроумного приема, к которому прибег Моцарт, исполняя «Miserere», будет ясна из следующего эпизода. Рассказывают, будто император Леопольд I, не только любитель музыки, но и сам недурной композитор, обратился к папе через своего посла с просьбой прислать ему копию «Miserere», написанного Аллегри для венской придворной капеллы. Просьба эта была удовлетворена. Регент Сикстинской капеллы распорядился сделать такую копию, и ее поспешили отправить императору, на службе которого состояли лучшие певчие того времени.

Несмотря на все способности этих хористов, «Miserere» Аллегри произвело на венский двор невыгодное впечатление басового аккомпанемента, из которого сделали основную вокальную партию: император и его придворные решили, что регент папской капеллы, ревниво оберегая подлинное «Miserere», уклонился от выполнения приказа своего повелителя и прислал всего-навсего какое-то заурядное сочинение. Император тотчас же направил к папе курьера, сетуя на недостаточное уважение к своей особе; регент капеллы был уволен, причем возмущенный первосвященник не пожелал даже выслушать его оправданий. Тем не менее бедняга добился того, что один из кардиналов взялся походатайствовать за него и объяснить папе, что манеру исполнения «Miserere» нельзя передать нотными знаками и что усвоить ее можно лишь спустя долгое время и при условии непрерывных занятий с певчими капеллы, обладающими определенными традиционными навыками. Его святейшество, который не слишком-то много понимал в музыке, с трудом мог постичь, каким образом одни и те же ноты в Риме обозначали одно, а в Вене — другое. Все же он велел злополучному регенту написать все, что тот может, в свое оправдание и послать это объяснение императору; в дальнейшем регент снова вошел в милость у папы.

Именно данным общеизвестным эпизодом и объясняется, что жители Рима были крайне поражены при

виде того, как мальчик поет их «Miserere» после двух уроков; а возбудить удивление в Риме по поводу чего-либо, относящегося к изящным искусствам,— это, пожалуй, самое трудное дело на свете. Любое громкое имя тускнеет, как только оно появляется в этом славном городе, где привыкли к самому прекрасному во всех областях искусства.

Не сумею сказать, было ли то следствием успеха, вызванного исполнением «Miserere», но, по-видимому, торжественная и грустная мелодия этого псалма произвела глубочайшее впечатление на душу Моцарта, у которого с тех пор появилось явно выраженное тяготение к музыке Генделя и нежного Боккерини.

ГЛАВА II

ДЕТСТВО МОЦАРТА (*продолжение*)

Из Рима Моцарты отправились в Неаполь, где Вольфганг играл на фортепьяно в Conservatorio alla pietà. Когда он дошел до середины сонаты, слушатели вообразили, что у него волшебный перстень; не сразу можно было уловить, что означают их крики; но наконец Вольфгангу пришлось снять свое будто бы магическое кольцо. Можно себе представить возбуждение этих людей, когда те увидели, что и без кольца мальчик играет все так же превосходно. Вольфганг дал второй большой концерт у графа Кауница, императорского посла, а затем возвратился в Рим. Папа пожелал увидеть его и по случаю аудиенции пожаловал ему крест и патент на звание кавалера «Золотого воинства» («Auratae Militiae eques»). В Болонье Вольфганг был единодушно избран членом и магистром Филармонической академии. По традиции, его заперли одного, и через какие-нибудь полчаса он написал четырехголосный антифон.

Моцарт-старший поспешил вернуться в Милан, чтобы сын его мог работать над порученной ему симфонией. Дело запаздывало. Они приехали лишь к концу октября 1770 года. Не будь Вольфганг связан данным ранее обещанием, он мог бы получить то, что в Италии считается счастьем для любого композитора,— предложение написать оперу seria для Римского театра.

Опера «Митридат», написанная Вольфгангом, которому в ту пору было четырнадцать лет, была впервые поставлена в Милане 26 декабря и выдержала более двадцати представлений подряд. Об успехе ее можно судить по одному тому, что антрепренер тотчас же заключил с композитором письменный контракт, в силу которого тому поручалось сочинение оперы для первого спектакля в сезоне 1773 года. Моцарт уехал из Милана, где гремела его слава, намереваясь провести вместе с отцом последние дни карнавала в Венеции. В Вероне, где он побывал лишь проездом, ему преподнесли диплом члена местного Филармонического общества. В Италии, куда бы он ни приезжал, ему оказывали самый изысканный прием, называя его не иначе, как il cavaliere filarmonico.

Когда в марте 1771 года Моцарт вернулся с отцом в Зальцбург, его там ожидало письмо из Милана от графа Фирмиана, который поручал ему от имени императрицы Марии-Терезии написать сценическую кантату по случаю бракосочетания эрцгерцога Фердинанда. Для создания оперы императрица избрала небезызвестного Гассе, старейшего из капельмейстеров, и пожелала, чтобы самый юный композитор взял на себя сочинение кантаты на тему «Ascanio in Alba» («Асканио в Альбе»). Вольфганг обещал выполнить эту работу и в августе месяце отправился в Милан, где во время свадебных торжеств опера и кантата исполнялись попеременно.

В 1772 году, ко дню избрания нового архиепископа Зальцбургского, он написал кантату, озаглавленную «Сон Сципиона»; зиму следующего года юноша провел в Милане, где он сочинил оперу seria «Люций Сулла» («Lucio Silla»), выдержавшую подряд двадцать шесть представлений. Весной 1773 года Моцарт возвратился в Зальцбург. Кое-какие поездки, которые он совершил вместе с отцом в этом и следующем году, дали ему возможность создать ряд прекрасных произведений в самых различных жанрах, в том числе комическую оперу под названием «Мнимая садовница» («La Finta Giardiniera»), две соборные мессы для капеллы курфюрста Баварского и т. д. В 1775 году в Зальцбурге ненадолго останавливался эрцгерцог Максимилиан, и на данный

случай Моцарт написал кантату, озаглавленную «Король-пастух» («Il Re Pastore»). Самая необычайная пора в жизни Моцарта — это детство; отдельные подробности его способны доставить удовольствие философу и художнику. При изложении другой части слишком краткого жизненного поприща композитора мы постараемся быть более сжатыми.

ГЛАВА III

К девятнадцати годам Моцарт имел право считать, что он достиг предела в своем искусстве, ибо все решительно от Лондона до Неаполя только об этом ему и твердили. Он мог выбирать любую из европейских столиц: всюду он имел возможность создать себе состояние и общественное положение. Из опыта ему уже было известно, что он может рассчитывать всюду на самый восторженный прием. Отец его решил, что из городов ему больше всего подходит Париж, и в сентябре 1777 года Вольфганг отправился в эту столицу, куда его сопровождала только мать.

Обосноваться в Париже было бы для Моцарта, несомненно, очень выгодно; но, во-первых, тогдашняя французская музыка пришлась ему не по вкусу; уровень вокальной музыки вряд ли позволил бы ему работать над созданием инструментальных произведений; кроме того, на следующий год его постигло несчастье: умерла мать. С тех пор жизнь в Париже стала для него невыносима. Написав симфонию для «Духовного концерта» и несколько других вещей, он в начале 1779 года поспешил возвратиться к отцу.

В ноябре следующего года Моцарт уехал в Вену, куда композитора призвал его повелитель архиепископ Зальцбургский. В ту пору композитору было двадцать четыре года. Жизнь в Вене — а еще больше, пожалуй, красота венок — привлекла его. Во всяком случае, он обосновался в этом городе, и ничто уже больше не смогло заставить его расстаться с ним. Когда чуткой души Моцарта коснулись страсти, он, владевший уже с таким совершенством техникой музыкального искусства, сделался самым любимым композитором своего

века и явил собою первый пример прославленного ребенка, ставшего великим человеком [1].

Было бы слишком долго, а главное, слишком трудно заниматься подробным разбором каждого из произведений Моцарта; любителям все они, должно быть, известны. Большинство из его опер было написано в Вене, где они пользовались громадным успехом; ни одна из них не доставляла такого удовольствия, как «Волшебная флейта», выдержавшая меньше чем за год сто представлений.

Подобно Рафаэлю, Моцарт сумел охватить искусство во всей его полноте. От Рафаэля, по-видимому, ускользало лишь одно: он не умел писать на плафоне фигуры в ракурсе. Он всегда создает мнимое впечатление, будто полотно картины подвешено к своду или поддерживается какими-нибудь аллегорическими фигурами.

Для Моцарта, на мой взгляд, нет такого жанра в музыке, в котором он не добился бы полного успеха: в операх, в симфониях, в песнях, в танцевальных мелодиях — он велик всюду. Барон Ван Свитен, друг Гайдна, заявлял даже, что, проживи Моцарт дольше, он отнял бы у Гайдна первенство в области инструментальной музыки. В комической опере ему недостает

---

[1] Моцарт написал музыку оперы «Идоменей» в пору самых радужных для него надежд. Курфюрст Баварский, который постоянно осыпал его милостями и был с ним крайне предупредителен, заказал ему эту оперу для своего Мюнхенского театра, где состав оркестра считался одним из лучших в Германии. Моцарт находился тогда в самом расцвете таланта: ему было двадцать пять лет; он был безумно влюблен в юную Констанцию Вебер, певицу, славившуюся виртуозностью исполнения, на которой впоследствии он женился. Принимая во внимание, что Вольфганг не занимал определенной должности, что он постоянно разъезжал и что образ жизни его отнюдь не отличался примерной нравственностью, семья его возлюбленной противилась этому браку. Он поставил себе целью доказать этой семье, что, хотя у него нет прочного положения в обществе, он все же обладает кое-чем, что вызывает к нему уважение,— и чувства его к Констанции внушили ему мелодии тех страстных арий, которые были так нужны для его произведения. Любовь и самолюбие молодого композитора, обострившиеся до крайних пределов, позволили ему написать оперу, которую он всегда считал самым лучшим из всего созданного им и из которой нередко черпал музыкальные мысли для своих последующих творений.

жизнерадостности, и в этом отношении он уступает таким авторам, как Галуппи, Гульельми, Сарти.

Из поразительных технических особенностей, присущих его музыке,— не говоря уже о ее гениальности,— следует отметить новый метод использования оркестра, и особенно духовых инструментов. Он делает необычайно выигрышной партию флейты — того инструмента, к которому Чимароза прибегал очень редко. Он переносит в аккомпанемент все мелодическое богатство самых великолепных симфоний.

Моцарта упрекали в том, что он проявлял интерес лишь к своей музыке и знал одни только собственные произведения. В этом упреке слышен голос тех, в ком задето мелочное самолюбие. Моцарту, который всю жизнь занимался изложением собственных мыслей, не хватало, правда, времени на то, чтобы вникать в чужие. Впрочем, он искренне одобрял все, что ему встречалось подлинно хорошего,— вплоть до самой простой песенки,— лишь бы это было действительно оригинально; но, не умея так искусно притворяться, как великие итальянские мастера, он беспощадно осуждал все посредственное.

Он ценил главным образом Порпору, Дуранте, Лео, Алессандро Скарлатти; но Генделя он ставил выше их всех. Главнейшие сочинения этого великого музыканта он знал наизусть. «Из всех нас,— говорил он,— один Гендель знает, что такое сильный эффект. Стоит ему захотеть — и он разит, подобно молнии».

Он говорил о Иомелли: «У этого мастера есть какие-то свои пределы, где он блистателен и где он будет блистать всегда. Но ему не следовало бы их переступать и писать духовную музыку в старинном стиле». Он невысоко ценил Винченцо Мартини, чья опера «Редкостная вещь» («Cosa гага») пользовалась в ту пору большим успехом. «В ней есть очень красивые места, но через двадцать лет на нее никто и внимания не обратит»,— заявлял он. Моцарт оставил нам девять опер, написанных на итальянский текст. Вот они: «Мнимая простушка» («La Finta Semplice»), комическая опера, его первый опыт в жанре драматической музыки; «Митридат», опера seria; «Люций Сулла», то же; «Мнимая садовница» («La Finta Giardinie-

га»), комическая опера; «Идоменей», опера seria; «Свадьба Фигаро» («Le Nozze di Figaro») и «Дон-Жуан» («Don Giovanni»), написанные в 1787 году; «Так поступают все женщины» («Cosi fan tutte»), комическая опера; «Милосердие Тита» («La Clemenza di Tito»), опера на текст Метастазио, поставленная в 1792 году.

Немецких опер Моцартом написано только три: «Похищение из сераля», «Директор театра» и «Волшебная флейта», поставленная в 1792 году.

Он оставил семнадцать симфоний и различные инструментальные пьесы.

Как исполнитель Моцарт был одним из первых пианистов Европы. Он играл необычайно бегло; особенно поражала беглость пальцев его левой руки.

Уже в 1785 году прославленный Иозеф Гайдн сказал отцу Моцарта, который тогда находился в Вене: «Заявляю вам открыто, как перед богом, что считаю вашего сына величайшим композитором из всех тех, о ком мне когда-либо приходилось слышать».

Вот что представлял собою Моцарт как музыкант. Тот, кто знает людей, не удивится, что человек, бывший по своему таланту предметом всеобщего восхищения, отнюдь не являлся чем-то незаурядным во всех случаях жизни. Моцарт не отличался ни привлекательными чертами лица, ни стройной фигурой, хотя его отец и мать славились своей красотой.

Кабанис пишет:

«По-видимому, с обостренностью чувств дело обстоит так же, как и с жидкостью, общее количество которой точно определено: всякий раз, как приток ее в одном из каналов становится больше, в других он соответственно уменьшается».

С годами Моцарт не достиг нормального роста; всю свою жизнь он отличался слабым здоровьем, был худ и бледен; и хотя овал его лица был весьма необычным, физиономия его не поражала ничем, кроме своей крайней подвижности. Выражение его лица менялось ежеминутно, но выдавало лишь то страдание или то наслаждение, которое он испытывал в данный момент. За ним замечалась известная мания, которая обычно служит признаком умственной отсталости: все его тело

постоянно находилось в движении; он вечно играл руками или стучал ногою об пол. Впрочем, в привычках его не было ничего странного, кроме пылкого увлечения игрой на бильярде. Бильярд был у него и дома, и ему нередко случалось играть на нем одному, когда не находилось партнера. Руки Моцарта были до того приспособлены к игре на клавесине, что во всем остальном он был почти неловок. За столом он никогда не разрезал себе пищу сам, а если иногда и принимался за это, то с большим трудом и довольно неумело. Обычно он просил жену оказать ему эту услугу.

Тот же человек, художественный талант которого достиг уже с самого раннего возраста высших степеней развития, всегда оставался ребенком во всех других отношениях. Он так и не научился управлять собой. Порядок в домашних делах, бережливое отношение к деньгам, известная умеренность и разумный подход ко всякого рода удовольствиям — все эти добродетели были созданы не для него. Он постоянно увлекался тем, что доставляло ему наслаждение в данную минуту. Так как ум его всецело занимали бесконечные творческие замыслы, то он был совершенно не в состоянии сосредоточиться на том, что мы обычно называем серьезными вопросами, и в течение всей жизни ему нужен был опекун, который бы заботился о его житейских делах. Отцу хорошо была известна эта его слабость; вот почему в 1777 году он и отправил с ним в Париж свою жену, так как собственные служебные обязанности не позволяли ему в ту пору отлучиться из Зальцбурга.

Но тот же человек, вечно рассеянный, привыкший лишь играть и развлекаться, становился, казалось, существом высшего порядка, как только садился за фортепьяно. Душа его улетала ввысь, и все его внимание отдавалось тому единственному, для чего он был рожден,— *гармонии звуков*. Самый большой по составу оркестр не мешал ему замечать во время исполнения малейший фальшивый звук, и он тотчас же указывал с поразительной точностью, какой инструмент ошибся и какую ноту тот должен был взять.

Как-то Моцарт поздно вечером прибыл в Берлин.

Едва выйдя из кареты, он спросил у слуги в гостинице, дают ли нынче какую-нибудь оперу. «Да, «Похищение из сераля». «Чудесно!» И он тотчас же отправился в театр, остановился у входа в партер, желая послушать спектакль и вместе с тем остаться неузнанным. Но, то восхищаясь прекрасным исполнением одних арий, то негодуя на манеру пения артистов в других, на неверный темп или произвольные украшения, которые те допускали, он, попеременно выражая восторг и досаду, незаметно очутился у барьера оркестра. Директор театра позволил себе внести некоторые изменения в одну из арий; когда дошли до этого места, Моцарт, не в силах сдержаться, крикнул почти в полный голос оркестру, как именно здесь нужно играть. Все оглянулись на человека в дорожном сюртуке, который поднял такой шум. Кое-кто узнал Моцарта, и тотчас же и музыкантам и артистам стало известно, что он находится в зрительном зале. Некоторые участники спектакля, в том числе одна прекрасная певица, были так поражены этим известием, что отказались играть. Директор сообщил Моцарту о своем затруднительном положении в связи с этим отказом. Тот мгновенно оказался за кулисами и, похвалив артистов за их старание, добился в конце концов того, что они стали продолжать оперу.

Музыка для Моцарта была делом всей его жизни и вместе с тем самым приятным развлечением. Ни разу, даже в самую раннюю пору детства, не приходилось заставлять его садиться за фортепьяно. Наоборот, нужно было все время следить за тем, чтобы он не слишком увлекался музыкой во вред собственному здоровью. С юных лет у него появилась склонность музицировать по ночам. Если он садился за клавесин в девять часов вечера, то раньше двенадцати он не отходил от него, причем и тут приходилось отрывать его силой, иначе он просидел бы всю ночь, разыгрывая прелюды и фантазии. В повседневной жизни это был самый кроткий человек, но малейший шум во время музыки вызывал в нем сильнейшее негодование. Ему была совершенно несвойственна напускная или неуместная скромность большинства виртуозов, которые соглашаются исполнить что-либо лишь после того,

как их без конца упрашивают. Нередко венские магнаты упрекали его в том, что он играл с одинаковым подъемом перед всеми, кому доставляло наслаждение его послушать.

ГЛАВА IV

В одном городе, куда как-то заехал по дороге Моцарт, некий любитель собрал у себя многочисленное общество, чтобы доставить своим друзьям удовольствие послушать знаменитого музыканта, который обещал навестить его. Моцарт приезжает и без особых уговоров садится за фортепьяно. Думая, что он находится среди знатоков, он начал в очень медленном темпе наигрывать нежную, но необычайно простую мелодию, желая таким образом подготовить слушателей к тем особым чувствам, которые ему хотелось передать. Присутствующие нашли его мелодию слишком банальной. Вскоре игра Моцарта стала более оживленной; публике эта музыка показалась довольно красивой; но вот она становится суровой, торжественной, необыкновенно гармоничной и вместе с тем более сложной; кое-какие дамы сочли, что это очень скучно, и начали обмениваться между собой критическими замечаниями; вскоре половина салона принимается болтать. Хозяин дома как на иголках; в конце концов Моцарт замечает, какое впечатление производит его музыка на слушателей. Он не отказывается от своего основного замысла, который он уже начал выражать, но развивает его со всей стремительностью, на какую только способен. Но и на это не обратили никакого внимания. Тогда Моцарт, продолжая играть, бросает в лицо своим слушателям несколько резких и колких слов; но так как, по счастью, он бранится по-итальянски, то никто ничего не понимает. Однако постепенно разговоры прекратились. Когда вспышка композитора улеглась, он сам невольно рассмеялся над своей горячностью. Он облек свой замысел в более доступную музыкальную форму и в заключение сыграл общеизвестную мелодию в десяти — двенадцати прелестных вариациях. Все присутствующие пришли в восторг, и очень немногие гости заметили, что̀, собственно, произошло толь-

ко что у них на глазах. Моцарт же вскоре откланялся, пригласив провожавшего его хозяина дома и кое-кого из знатоков музыки прийти в тот же вечер к нему в гостиницу. Он упросил их остаться поужинать с ним; и стоило им выразить желание его послушать, как он сел за клавесин, стал импровизировать и, к великому удивлению своих слушателей, окончательно забывшись, просидел за инструментом далеко за полночь.

Однажды к Моцарту пришел старый настройщик, чтобы натянуть несколько струн на его «дорожном» фортепьяно. «Ну, дедушка,— обратился к нему композитор,— сколько с меня причитается? Я ведь завтра уезжаю». Бедняк, считавший его вообще чем-то вроде божества, смутившись и окончательно оробев, пробормотал в ответ: «Ваше императорское величество!.. Господин капельмейстер его императорского величества! Я не могу... Правда, я заходил к вам несколько раз... Уж коли так, заплатите мне талер!» «Талер? — возразил Моцарт.— Полно! Такому почтенному человеку, как вы, из-за какого-то талера и беспокоиться нечего». И он дал ему несколько дукатов. Старик, уходя, все еще повторял, усиленно кланяясь: «О ваше императорское величество!..»

«Идоменея» и «Дон-Жуана» из всех своих опер Моцарт ценил больше всего. Вообще о собственных произведениях он не любил говорить, а если и говорил, то в нескольких словах. По поводу «Дон-Жуана» он сказал однажды: «Эта опера была написана не для венской публики, она больше подходит для пражской. Но, по суги дела, я написал ее лишь для себя и для своих друзей».

Охотнее всего он занимался работой по утрам, с шести — семи часов до десяти. В это время он обычно вставал. Остальную часть дня он уже не писал, если только ему не нужно было спешно окончить какую-нибудь пьесу. Работал он всегда очень неровно. Когда им овладевала та или иная творческая мысль, его нельзя было оторвать от работы. Если его уводили от фортепьяно, он сочинял в кругу своих друзей и проводил затем всю ночь напролет с пером в руке. Порою же натура его так восставала про-

тив всякой усидчивости, что он, бывало, мог закончить пьесу лишь в последние минуты, перед самой ее постановкой. Однажды случилось даже, что, откладывая до последнего момента сочинение, заказанное ему для придворного концерта, он не успел записать партии, которую должен был исполнять сам. Император Иосиф, от которого ничто не ускользало, бросив случайно взгляд на нотный лист, по которому Моцарт как будто следил за музыкой, был крайне удивлен, увидев одни пустые линейки без нот. «Где же ваша партия?» «Здесь»,— ответил Моцарт, поднося руку ко лбу.

Подобный же случай чуть было не произошел с ним из-за увертюры к «Дон-Жуану». Принято считать, что это самая лучшая из его увертюр; между тем он работал над ней всего одну ночь, накануне первого представления, уже после того, как прошла генеральная репетиция. Вечером, часов в одиннадцать, Моцарт попросил жену приготовить ему пунш и посидеть с ним рядом, не давая ему спать. Она согласилась и стала рассказывать ему волшебные сказки и невероятные приключения, над которыми он смеялся до слез. Однако от пунша его клонило ко сну; он работал только, пока жена рассказывала, и закрывал глаза, как только она умолкала. Усиленная борьба с дремотой, непрерывное чередование бодрствования и сна утомили Моцарта настолько, что жена уговорила его немного отдохнуть, дав слово разбудить его через час. Он заснул таким глубоким сном, что она дала ему проспать вдвое больше и разбудила лишь около пяти часов утра. К семи часам, по уговору, должны были прийти переписчики, и когда они явились, увертюра была закончена. Им едва хватило времени на то, чтобы приготовить нужные для оркестра копии, а музыкантам пришлось играть без всякой репетиции. Кое-кто утверждает, что в этой увертюре можно узнать пассажи, где Моцарта одолевал внезапный сон, и такие, где он вдруг просыпался.

Поначалу «Дон-Жуана» приняли в Вене не слишком хорошо. Вскоре после первого представления о нем как-то зашел разговор в обществе, где было мно-

го народу, в частности, где находились многие музыкальные знатоки столицы и среди них Гайдн. Моцарт при этом отсутствовал. Все соглашались с тем, что произведение это достойно всяческих похвал, что оно яркое по творческой фантазии и необычайно талантливое, но каждый зато находил и повод для придирок. Все высказались, за исключением скромного Гайдна. Его попросили выразить свое мнение. «Не мне быть судьей в этом споре,— заявил он со своей обычной сдержанностью,— я знаю только, что Моцарт — величайший из всех современных композиторов». Разговор сразу перешел на другую тему.

Моцарт, со своей стороны, относился к Гайдну с большим уважением. Он посвятил ему сборник квартетов, которые следует отнести к числу самых выдающихся произведений этого жанра. Некий венский композитор, человек не без таланта, но которому было далеко до Гайдна, находил злорадное удовольствие в том, что выискивал в произведениях этого мастера все мелкие погрешности, случайно вкравшиеся в них. Он нередко заходил к Моцарту и с ликованием показывал ему симфонии или квартеты Гайдна, партитуры которых он переписал, и таким образом обнаружил в них кое-какие небрежности стиля. Моцарт в таких случаях всегда старался переменить разговор. В конце концов однажды, не выдержав, он заявил собеседнику довольно резко: «Сударь, если б нас двоих слить вместе, этого бы оказалось все же недостаточно, чтобы сделать одного Гайдна».

Какой-то художник, желая польстить Чимарозе, сказал ему однажды, что считает его выше Моцарта. «Меня, сударь? — горячо возразил тот.— Что бы вы сказали человеку, который стал бы вас уверять, что вы выше Рафаэля?»

ГЛАВА V

Моцарт судил о своих собственных произведениях беспристрастно, а подчас и с такой строгостью, какую он не очень-то потерпел бы от посторонних. Император Иосиф II любил Моцарта и сделал его своим при-

дворным капельмейстером; но государь этот мнил себя любителем музыкального искусства. Путешествуя по Италии, он страстно увлекся итальянской музыкой, и немногие итальянцы, находившиеся в придворном штате, делали все, чтобы у него сохранилось это пристрастие, которое, впрочем, на мой взгляд, можно считать вполне обоснованным.

О первых успехах Моцарта итальянцы давали такие отзывы, в которых было больше зависти, чем справедливости, а император, почти не имевший собственного мнения, с легкостью присоединялся к суждениям этих дилетантов. Однажды, только что прослушав репетицию комической оперы («Похищение из сераля»), им же самим заказанной Моцарту, он сказал композитору: «Дорогой Моцарт, это слишком хорошо для наших ушей: тут чересчур много нот». «Простите, ваше величество,— ответил Моцарт очень сухо,— здесь ровно столько нот, сколько нужно». Иосиф на это ничего не сказал и был как будто несколько смущен ответом; но после первого же спектакля он отозвался об опере с самой большой похвалой.

В дальнейшем самому Моцарту это произведение несколько разонравилось; он внес много поправок и сокращений; после этого, играя на фортепьяно одну из наиболее понравившихся публике арий, он сказал: «Это хорошо для камерного исполнения, но для сцены здесь слишком много разглагольствования. В ту пору, когда я написал оперу, я находил удовольствие в том, что делал, и нигде не замечал длиннот».

Моцарту была совершенно чужда корысть; наоборот, по характеру своему он был склонен к благотворительности: он нередко давал деньги любому и еще чаще тратил их совершенно необдуманно.

В один из приездов Моцарта в Берлин король Фридрих-Вильгельм II предложил ему три тысячи талеров (одиннадцать тысяч франков) жалованья, если он пожелает остаться при дворе и взять на себя управление королевским оркестром. Моцарт ответил только: «Как? Неужто мне покинуть моего доброго императора?» Между тем в Вене у Моцарта не

было тогда определенного жалованья. Впоследствии один из друзей упрекал композитора за то, что он не согласился на предложение прусского короля; но Моцарт ответил: «Мне нравится жить в Вене; император меня любит, а деньги меня мало беспокоят».

Затеянные против него при дворе интриги вынудили Моцарта подать Иосифу прошение об отставке; но одно только слово императора, который любил композитора и особенно его музыку, заставило Моцарта сразу же изменить решение. Он не сумел воспользоваться этой благоприятной минутой и попросить, чтобы ему дали постоянное жалованье. Но в конце концов самому императору пришла мысль обеспечить судьбу своего любимца; к сожалению, он посоветовался обо всем необходимом для этого с одним из тех, кто не принадлежал к числу друзей Моцарта; данное лицо предложило назначить ему жалованье в восемьсот флоринов (немного меньше двух тысяч франков). Более высокого оклада Моцарт так никогда и не добился. Он получал это жалованье как *придворный композитор,* но по данной должности ему, в сущности, ничего не приходилось делать. Как-то раз, на основании одного из общих правительственных распоряжений, столь нередких для Вены, его запросили о том, какое содержание он получает от двора. Моцарт в запечатанном письме ответил: «Слишком большое за то, что я сделал, слишком незначительное за то, что я мог бы сделать».

Торговцы нотами, директора театров и другие состоятельные люди постоянно злоупотребляли его широко известным бескорыстием. Именно поэтому значительная часть его фортепьянных пьес не принесла ему никакого дохода. Он писал их в угоду людям, с которыми ему приходилось общаться и которым хотелось получить лично для себя ту или иную пьесу, вышедшую из-под его пера; в таких случаях Моцарту нужно было считаться с уровнем музыкальной подготовки, полученной данными лицами. Этим объясняется, почему среди его пьес для клавесина много таких, которые, на наш взгляд, его недостойны. Венский продавец нот Артариа и другие его собратья по ремеслу умудрялись доставать себе копии

с фортепьянных сочинений Моцарта и печатать их без предварительного согласия автора, которому они за это не предлагали даже гонорара.

ГЛАВА VI

Однажды некий директор театра, дела которого шли прескверно, приводя его в отчаяние, явился к Моцарту и рассказал ему о своем положении, добавив: «Вы единственный человек на свете, кто мог бы вывести меня из затруднения!» «Я? — недоумевает Моцарт.— Каким образом?» «Сочинив для меня оперу точь-в-точь во вкусе той публики, которая обычно ходит ко мне в театр; разумеется, при этом вы сможете поработать, до известной степени, и ради знатоков и ради высшей славы; но подумайте прежде всего о людях из народа, которые не очень-то понимают тонкую музыку. Я позабочусь о том, чтобы вы поскорее получили либретто, а также о том, чтобы декорации были хороши,— словом, чтобы все было так, как теперь заведено». Моцарта тронула просьба этого неудачника, и он обещал его выручить. «Какой же гонорар вы потребуете?» — спросил директор театра. «Да ведь у вас ничего нет,— сказал Моцарт,— но послушайте, вот как мы устроим, чтобы и вы вышли из беды и вместе с тем чтобы и моя работа не пропала даром: партитуру оперы я дам только вам одному; вы мне заплатите столько, сколько сочтете нужным, но с тем непременным условием, что вы никому не отдадите ее в переписку: если опера будет иметь успех, я продам ее другим театрам». Восхищенный великодушием Моцарта, директор не скупится на обещания. Композитор спешит написать музыку и точно придерживается в ней тех особенностей, на которые ему было указано. Опера ставится; зрительный зал все время переполнен; об опере говорят по всей Германии, а через несколько недель она идет в пяти — шести различных театрах, причем ни один из них якобы не получал копии партитуры от злополучного директора.

Точно так же и в других случаях Моцарт на-

талкивался лишь на неблагодарность со стороны людей, которым он оказывал услуги; но ничто не могло излечить его от привычки оказывать дружескую помощь тем, кто попал в беду. Всякий раз, как в Вене останавливались проездом какие-нибудь виртуозы-неудачники и, не зная там ни души, обращались к нему, он прежде всего предлагал им свой стол и дом, знакомил их с людьми, которые могли им быть полезными, и редко расставался с кем-либо из них, не написав для него специального концерта, причем не оставлял себе даже копии, с тем чтобы исполнитель, будучи единственным обладателем этих нот, мог извлечь при переписке их как можно больше выгоды.

Часто по воскресеньям Моцарт устраивал у себя дома концерты. Однажды на такой концерт попал некий польский граф, который, как и все присутствующие, пришел в восхищение от музыкальной пьесы, написанной для пяти инструментов и исполнявшейся впервые. Он дал почувствовать Моцарту, какое огромное удовольствие доставила ему эта пьеса, и попросил написать для него как-нибудь на досуге трио для флейт. Моцарт обещал при том условии, что его не будут торопить. Возвратившись домой, граф послал композитору сто золотых полусоверенов (немногим более двух тысяч франков), приложив к ним весьма учтивую записку, в которой благодарил за то, что ему дано было испытать такое большое наслаждение. Моцарт прислал графу подлинник партитуры столь понравившегося тому сочинения для пяти инструментов. Граф уехал. Через год он снова явился к Моцарту и спросил его о судьбе заказанного трио. «Сударь,— ответил композитор,— я все еще не могу прийти в должное настроение, чтобы написать нечто такое, что соответствовало бы вашим вкусам». «Стало быть,— возразил граф,— у вас не будет и настроения вернуть мне те сто золотых полусоверенов, которые я вам уплатил авансом за эту музыкальную пьесу». Моцарт в негодовании тут же вернул собеседнику его соверены. Но граф и словом не обмолвился о подлиннике партитуры пьесы для пяти инструментов, и вскоре та появилась у Артариа в виде квартета для

клавесина в сопровождении скрипки, альта и виолончели.

За Моцартом замечалось, что он необычайно быстро усваивал новые привычки. Здоровье жены его, которую он всю жизнь страстно любил, было очень слабым; когда она однажды надолго слегла, он выбегал навстречу тем, кто приходил ее навестить, и подносил палец к губам в знак того, чтобы они не шумели. Жена поправилась, но еще в течение долгого времени он встречал приходивших к нему, приложив палец к губам, и разговаривал с ними шепотом.

Во время болезни жены он отправлялся иногда один рано поутру на верховую прогулку; но перед отъездом он заботливо оставлял у постели больной записку, походившую на докторский рецепт. Вот один из таких рецептов: «С добрым утром, дорогой друг; надеюсь, что ты хорошо спала и тебя ничто не тревожило; будь осторожна: не простудись и резко не нагибайся, чтобы не причинить себе боли; не сердись на прислугу; избегай всяческих неприятностей до моего возвращения; побереги себя; я вернусь в девять часов».

Констанция Вебер была для Моцарта прекрасной спутницей жизни и нередко давала ему полезные советы. У него было от нее двое детей, которых он нежно любил. Моцарт получал немало денег, но беспорядок в домашних делах и необузданная страсть к удовольствиям привели к тому, что он оставил семье только громкое имя и расположение венской публики. После смерти великого композитора жители Вены старались выразить его детям признательность за то наслаждение, которое он всем неоднократно доставлял.

В последние годы жизни Моцарта здоровье его, которое всегда было хрупким, стало быстро слабеть. Как и все люди, наделенные богатым воображением, он со страхом ожидал всяческих несчастий в будущем, и мысль о том, что ему остается жить недолго, постоянно терзала его. Тогда он принимался за работу так рьяно и с таким напряжением внимания, что забывал подчас обо всем, кроме своего искусства. Нередко в минуты такого творческого

подъема силы его оставляли, наступало полное изнеможение, и его приходилось относить на постель. Всем было ясно, что такая бешеная работа подрывает его здоровье. Жена и друзья композитора делали все возможное для того, чтобы занять его чем-нибудь другим: в угоду им он ходил с ними на прогулки, навещал знакомых, но мысли его были далеко. Из состояния этого привычного и молчаливого уныния его выводило временами лишь предчувствие близкого конца, о котором он каждый раз думал все с бо́льшим трепетом. Невольно вспоминаешь то своеобразное безумие, которое овладело Тассо и доставило такое счастье Руссо в долине Шарметт, заставив его под влиянием страха близкой смерти обратиться к единственной здоровой философии — забыть обо всех огорчениях и жить лишь нынешней минутой. Возможно, не будь этого крайнего обострения нервной возбудимости, доходящей порою до безумия, не было бы и высшей гениальности в тех областях искусства, где требуется особая душевная чуткость. Жена Моцарта, обеспокоенная этим странным поведением мужа, заботливо приглашала к нему таких людей, которых ему приятно было видеть; они притворялись, будто застают его в ту минуту, когда после долгих часов работы он, разумеется, должен подумать об отдыхе. Таким посетителям он всегда бывал рад, но вместе с тем не выпускал пера из рук; кругом оживленно разговаривали, старались вовлечь его в беседу, но он относился к ней безучастно, отвечал бессвязно и невпопад и продолжал писать.

Кстати, такая крайняя усидчивость сопутствует подчас таланту, но отнюдь не является его доказательством. Взгляните хотя бы на Тома̀: кто в состоянии читать характерный для него напыщенный подбор слов в превосходной степени? И все же он был настолько погружен в размышления о том, как ему стать красноречивым, что однажды в Монморанси, когда лакей подвел ему лошадь для обычной прогулки верхом ради моциона, он предложил коню понюшку табаку. В нашем веке примером рассеянности может служить Рафаэль Менгс, и, тем не менее, это всего лишь третьестепенный художник; тогда как Гви-

до, завзятый игрок, писавший под конец жизни по три картины в день в уплату за долги минувшей ночи, оставил после себя такие произведения, слабейшие из которых доставляют несравненно больше удовольствия, чем лучшие полотна всех Менгсов и Карло Маратти, людей необычайно трудолюбивых. Одна дама сказала мне как-то: «Г-н N клянется мне, что я вечно буду царить в его сердце; он неустанно твердит, что я буду единственной властительницей его души. Видит бог, я ему верю, но к чему все это, если его душа мне вовсе не нравится?» К чему прилежание, раз у человека нет таланта? В восемнадцатом столетии Моцарт,— пожалуй, самый разительный пример сочетания обоих этих качеств. В жизни Бенды, автора «Ариадны на острове Наксосе», можно тоже найти яркие случаи полного самозабвения во время работы.

ГЛАВА VII

Именно в таком состоянии Моцарт написал «Волшебную флейту»[1], «Милосердие Тита», «Реквием» и

---

[1] В ту пору, когда в Парижской опере ставили «Таинства Изиды», какая-то газета напечатала письмо одной немецкой дамы, написанное по поводу этого произведения; вот отдельные выдержки из него:

«Я видела «Таинства Изиды»; декорации, танцы, костюмы — все это очень хорошо. Но слышала ли я произведение Моцарта? Получила ли я впечатление именно от его музыки? Ни в малейшей мере.

«Волшебная флейта» в оригинале — это то, что вы обычно называете комической оперой, то есть это комедия, в которую вставлено несколько веселых арий. Сюжет заимствован из романа «Сетос»; в диалогах попеременно чередуются разговор и пение. Вот та основа, на которой Моцарт создал свою прелестную музыку, столь гармонирующую с текстом.

Как можно было не понять того, что превратить эту пьесу в большую оперу — значит целиком исказить ее? Прежде всего, чтобы заслужить достойный отзыв вашей музыкальной академии, потребовалось ввести в либретто сплошь чуждые ему по духу речитативы; кроме того, пришлось вставить множество арий и песен, которые, хотя и написаны все тем же автором, не вяжутся ни с самой пьесой, ни с характерными для нее музыкальными приемами; наконец, оказалось нужным добавить немало самых разнородных отрывков, необходимых для введения чудесных балетных сцен, которыми она украшена. Из всего этого

другие, менее известные произведения. Когда он, в частности, писал музыку первой из двух названных опер, у него начались те внезапные обмороки, о которых говорилось выше. Он очень любил «Волшебную флейту», хотя и был не совсем доволен отдельными отрывками, которые особенно пришлись по вкусу публике и постоянно встречались аплодисментами. Опера эта выдержала большое количество представле-

---

получилось нечто совсем не моцартовское: музыкальное единство нарушено, от общего замысла нет и следа, обаяние исчезло.

Если бы нам все же дали музыку Моцарта в том виде, как он ее написал! Но многие, наиболее яркие отрывки утратили из-за пародийности нового текста характерность и первоначальное обличье; полностью изменены ее ритм, звучание, смысл.

Бохорис в немецкой пьесе — это молодой птицелов, веселый, наивный, слегка потешный, который повсюду носит с собой, сам того не зная, волшебную флейту; он появляется в одежде из птичьих перьев; за спиной у него клетка, куда он сажает пойманных птиц, а в руке — флейта, которой он их приманивает. Его появлению предшествует веселая ритурнель, и он входит, напевая:

Der Vogelfänger bin ich, ja,
Stets lustig, heißa, hopsasa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land.
Weiß mit dem Locken umzugehn
Und mich auf's Pfeifen zu verstehn.
(Пассаж на флейте)
Drum kann ich froh und lustig sein,
Denn alle Vögel sind ja mein.
(Пассаж на флейте) а.

Такой именно текст Моцарт получил от автора либретто и творчески облек его в соответствующую форму. Вместо этих веселых, немудрых слов французский поэт влагает в уста своего Бохориса какие-то сентиментальные куплеты: там говорится о *матери-природе*, о *верных Грациях* и об *Амуре, порхающем вокруг них*... Все это, быть может, очень мило во Франции, но ария Моцарта звучит далеко не так хорошо.

а) Вот текстуально точный перевод этого немецкого куплета. Если кто-нибудь пожелает подставить его вместо слов французского текста, он убедится, насколько наш перевод лучше подходит к характеру этой арии:

Я птицелов искусный, да!
Мне весело всегда, всегда!
И понаслышан обо мне
И стар и млад по всей стране.
Сумею птицу подстеречь
И посвистом в силок завлечь.
(Пассаж на флейте).
Вот почему так весел я:
Любая птичка здесь моя!
(Пассаж на флейте).



ИОСИФ ГАЙДН

Литография с портрета работы Эдуарда Хаммана.



ВОЛЬФГАНГ АМЕДЕЙ МОЦАРТ
Литография с портрета работы Эдуарда Хаммана.

ний; но состояние общей слабости, овладевшей Моцартом, позволило ему дирижировать оркестром лишь на первых девяти — десяти спектаклях. Когда ему было уже не под силу ходить в театр, он клал перед собой часы и, казалось, мысленно следил за музыкой. «Вот кончился первый акт,— говорил он,— теперь поют такую-то арию» и т. д.; но потом ему снова приходило на ум, что вскоре придется расстаться со всем этим.

Довольно необычный случай ускорил неминуемую развязку — следствие этого мрачного настроения. Позвольте мне рассказать об этом эпизоде подробно, ибо именно ему мы обязаны возникновением знаменитого «Реквиема», который по праву считается одним из шедевров Моцарта.

Однажды, когда композитор был погружен в глубокую задумчивость, он услышал, что у его подъезда остановилась карета. Ему докладывают, что какой-то незнакомец желает побеседовать с ним; посети-

---

На мотив, передающий неотступное желание немецкого Бохориса встретиться с такой девушкой, которая бы ответила ему взаимностью, француз впадает в назидательный тон, далеко не свойственный юному птицелову:

Жизнь наша — странствие,
Так скрасим же ее!
И т. д.

Это совсем не то, что хотел сказать Моцарт.

И это опять-таки не отвечает его замыслу, когда прекрасные куплеты, исполняемые птицеловом и принцессой Паминой, переделываются в произвольное трио:

С любимым я увижусь вновь.
И т. д

В немецком тексте это гимн любви, который поют два молодых существа, принцесса и птицелов, встречаясь в лесной чаще; мелодия эта прекрасна и звучит проникновенно, особенно если представить себе наивность, простодушие и смутное волнение двух молодых актеров, поющих на сцене.

То же можно сказать и о ночных нимфах, спасающих принца от змеи, готовой напасть на него, пока он спит; эти девушки никогда не видели мужчин; их удивление, их боязливость отражаются и в их возгласах; в трио женщин Миррены ничего подобного вы не найдете.

Итак, мы видим, что на каждом шагу та или иная интересная ситуация, которая должна развиваться без всякой натянутости, подменяется избитыми и надуманными построениями, столь неизбежными для французского театра.

теля вводят. Моцарт видит перед собой уже немолодого человека, прилично одетого, с необычайно благородными манерами, в облике которого есть даже нечто импонирующее. «Я приехал к вам, сударь, по поручению очень важной особы». «Кто же этот человек?» — перебивает Моцарт. «Он не хочет называть свое имя». «Пусть так. Что же ему угодно?» «Он недавно потерял очень близкого ему человека, память о котором останется для него навсегда дорогой; он желает, чтобы ежегодно в день смерти совершался торжественный заупокойный обряд, и просит вас написать «Реквием» для траурной мессы». Моцарта крайне поражают и эти слова, и мрачный тон, каким они произнесены, и та таинственность, которая, казалось, окутывала это происшест-

---

Я умолчу об отдельных мелодиях, транспонированных — и очень неудачно — в иные тональности, а также и о кое-каких прочих искажениях; но я выскажу свое сожаление по поводу того, что выкинуты некоторые прекрасные отрывки; особенно мне жаль наивного дуэта, который поется двумя детьми, а также и другого дуэта, исполняемого принцем и принцессой после того, как обоими вместе пройдены испытания водой и огнем. Переживания двух влюбленных, сообща переносящих опасности, связанные с приобщением к тайнам, являются одной из причин, которые, пожалуй, заставляют меня отдать предпочтение немецкому тексту, каким бы нелепым он подчас ни казался.

В заключение, к чести Моцарта, нам придется сказать французам: ваша опера «Таинства Изилы» — прекрасное произведение, необычайно благородное и стоящее, быть может, значительно выше нашей «Волшебной флейты», но это отнюдь не моцартовское произведение.

Вильгельмина».

Те, кому памятны и оригинал и переделка, обнаружат в них, думается мне, борьбу между классицизмом и романтизмом. Автор французских стихов, который неизвестен мне даже по имени, должно быть, гордится тем, что создал нечто родственное по внешнему виду шедеврам Расина и Кино. Он и не заметил, что им уничтожено всякое подобие естественности, изящества, самобытности и что едва ли найдется лучшее снотворное средство, чем пьеса, где зрители, прослушавшие курс литературы в Атенее, предвидят в любой сцене дальнейший ход событий. Представитель романтического жанра, будь он в равной мере талантлив, обладал бы, в наших глазах, уже той заслугой, что хоть чем-нибудь да удивил бы нас. Угодно ли вам узнать, в чем тут истинная причина, имея в виду спор, который вскоре прославят все газеты на целые полвека? Дело в том, что романтизм, подлинная поэзия, не выносит посредственности. Романтическая

вие. Незнакомец продолжает: «Вложите в это произведение весь ваш талант; вы имеете дело со знатоком музыки». «Тем лучше». «Сколько времени вам понадобится?» «Четыре недели». «Итак, я приду через четыре недели. Какой гонорар вы назначаете?» «Сто дукатов». Незнакомец выкладывает их на стол и исчезает.

На две — три минуты Моцартом овладевает глубокое раздумье. Затем он просит перо, чернила, бумагу и, невзирая на уговоры жены, садится за работу. Этот творческий пыл длился несколько суток; композитор писал день и ночь, с увлечением, которое словно возрастало с каждым часом; но тело, и без того уже слабое, не могло вынести такого напряжения: однажды утром Моцарт, наконец, лишился чувств и вынужден был прервать работу. Когда спустя два — три дня жена попыталась отвлечь его от овладевших им мрачных мыслей, он резко ответил ей: «Ясно: я пишу этот «Реквием» для самого себя. Он пригодится, когда меня будут отпевать». Переубедить его было невозможно.

По мере того, как он работал, он чувствовал, что силы его тают день ото дня. Назначенные им четыре недели истекли, и однажды утром к нему снова вошел все тот же незнакомец. «Я был не в состоянии,— сказал Моцарт,— сдержать свое слово». «Не стесняйтесь,— ответил тот.— Сколько времени вам

драма, будь она написана так же талантливо, как и те восемь — десять последних трагедий, что вы мне прислали из Парижа,— так же талантливо, повторяю, как все эти «Нины II», «Улиссы», «Артаксерксы», «Пирры» и т. д.,— не пошла бы дальше первой сцены. Трескучий александрийский стих — это покров для глупости, но отнюдь не противоядие от скуки. Да и что это за стиль, если автор отказывается повторить самые характерные слова самого истого француза из всех наших великих людей?

С целью примирить нас с Генрихом IV, который выразил пожелание, чтобы самый бедный крестьянин мог, хотя бы в воскресенье, положить курицу в суп, Легуве заставляет этого остроумнейшего человека говорить так:

Хочу я, чтобы в день, когда покой все чтут,
В смиренных хижинах трудолюбивый люд,
По милости моей, на стол, нескудный боле,
Поставить блюдо смог, что ел богач дотоле;
Чтоб всяк заботливо накормлен мною был
И щедрость Генриха в тот день благословил.

еще нужно?» «Четыре недели. Работа меня увлекла больше, чем я предполагал, и мне пришлось сильно расширить первоначально намеченный мною план». «В таком случае подобает увеличить и гонорар: вот еще пятьдесят дукатов». «Сударь,— спросил Моцарт со все возрастающим удивлением,— да кто же вы, наконец?» «Это не так уж важно, я приду снова через четыре недели».

Моцарт тотчас же зовет одного из слуг и велит ему проследить за этим странным человеком, чтобы узнать, кто он такой; но незадачливый слуга докладывает, что не мог напасть на его след.

Несчастный Моцарт внушил себе, что незнакомец — существо необыкновенное; что он, конечно, общается с потусторонним миром и был послан, чтобы возвестить ему близкую кончину. С еще бо́льшим рвением композитор отдался работе над «Реквиемом», считая его самым долговечным созданием своего творческого гения. В течение дальнейшей работы он не раз впадал в обморочное состояние, внушавшее тревогу за его жизнь. Не прошло и четырех недель, как произведение было закончено. Незнакомец явился точно в назначенный срок, но Моцарта уже не было в живых.

Его жизненный путь был в равной мере и краток и блистателен. Он умер всего тридцати шести лет от роду, но за эти недолгие годы он создал себе имя, которое не исчезнет до тех пор, пока на свете существуют чувствительные души.

ПИСЬМО О МОЦАРТЕ

Монтичелло, 29 августа 1814 г.

Дорогой друг, из предыдущего письма, весьма правдиво, на мой взгляд, излагающего основные факты, явствует, что из всех произведений Моцарта в Париже известны лишь «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Cosi fan tutte» («Так поступают все женщины»), которые исполнялись в театре «Одеон».

Первое, что приходит в голову по поводу «Фигаро»,— это то, что композитор под влиянием боль-

шой душевной чуткости превратил в подлинные страсти те легкие увлечения, которые составляют предмет забав милых обитателей замка Агуас-Фрескас. Граф Альмавива желает попросту обладать Сюзанной и далек, разумеется, от той страсти, которой дышит ария:

Vedrò mentr'io sospiro
Felice un servo mio!

и дуэт:

Crudel per che finora?

Несомненно, он совсем не похож на того человека, который в IV сцене III акта французской пьесы говорит:

«Что же меня приковывает к этой прихоти? Уж сколько раз я хотел от нее отказаться... Странное следствие нерешительности! Не будь этой внутренней борьбы, я бы испытывал к ней в тысячу раз меньшее влечение». Каким же образом композитору следовало выразить эту, кстати, очень верную, мысль? Как изобразить игру слов музыкальными средствами? По комедии чувствуется, что склонность Сюзанны к маленькому пажу могла бы стать чем-то более серьезным: ее душевное состояние, нежная грусть, размышления о доле счастья, которая нам уготована судьбой,— словом, все то смятение, которое предшествует зарождению большой страсти, несравненно лучше передано у Моцарта, чем у автора французской комедии. Для передачи такого душевного состояния слов, пожалуй, подчас и не найти, и музыка сможет изобразить его гораздо лучше, чем слова. Арии графини выражают, следовательно, нечто совершенно новое; то же можно сказать и о характере Бартоло, который так ярко проступает в большой арии:

La vendetta! la vendetta! *

Ревность Фигаро в арии

Se vuol ballar signor Contino **

весьма далека от легкомысленности французского Фигаро. В этом смысле можно утверждать, что Моцарт

---

* Месть — отрада, месть — наслажденье! *(итал.)*

** Если захочет барин попрыгать... *(итал.)*

предельно исказил пьесу. Я боюсь сказать, может ли музыка изображать свойственные французам галантные нравы и легкомыслие на протяжении четырех актов и в поступках любого персонажа. Мне думается, что это трудно; музыке нужны сильные страсти, ощущение радости или горя. Остроумная реплика ничего не дает для души, не вызывает ее на размышления. Говоря о прыжке из окна, Фигаро замечает: «Можно поддаться безумному желанию прыгнуть; вспомните хотя бы об овцах Панурга». Это звучит чудесно, но в течение каких-нибудь трех секунд. Стоит вам как-то подчеркнуть эти слова или произнести их медленно, вся прелесть исчезнет.

Мне бы хотелось, чтобы музыку к «Свадьбе Фигаро» написал изящный Фиораванти. Опера Моцарта точно передает дух французской пьесы лишь в дуэте Сюзанны и Фигаро:

Se a caso madama.

Да и то Фигаро выказывает слишком большую ревность, восклицая:

Udir bramo il restol *

Наконец, в довершение полной переделки пьесы, Моцарт заканчивает «Безумный день» самым прекрасным церковным напевом, который вряд ли услышишь еще где-нибудь: я имею в виду мелодию заключительного финала после слова

Perdone **.

Эпизод, описанный Бомарше, передан совершенно по-иному: острота замысла остается лишь в отдельных ситуациях; характеры всех персонажей изменились, став более нежными и страстными. Паж во французской пьесе только намечен; в опере вся душа его раскрывается в ариях

---

* Я жажду слышать остальное! *(итал.)*
** Прощаю *(итал.)*.

Non so più cosa son...

и

Voi che sapete
Che cosa è amor...

и в финальном дуэте с графиней, когда они встречаются в темных аллеях сада, подле высоких каштанов.

Опера Моцарта — это образец превосходного сочетания остроумия и грусти, и в этом отношении она не имеет себе равных. Изображение печальных и нежных чувств может подчас стать скучным; в данном случае этот единственно возможный недостаток устраняется искристым остроумием автора французской комедии, которое блещет в любой ситуации на сцене.

Чтобы верно передать дух пьесы Бомарше, музыку должны были написать на равных началах Чимароза и Паэзиелло. Один только Чимароза мог придать характеру Фигаро ту изумительную жизнерадостность и ту самоуверенность, которую мы за ним знаем. Ничто так не соответствует его облику, как ария

Mentr'io ero un fraschetone,
Sono stato il più felice... *

И, надо признаться, характер этого персонажа довольно слабо передан единственной веселой арией Моцарта:

Non più andrai, farfallone amoroso.

Мелодия этой арии даже сравнительно банальна; прелесть ее заключается лишь в постепенно нарастающей выразительности.

Что же касается Паэзиелло, то достаточно вспомнить квинтет из «Barbiere di Seviglia» («Севильского цирюльника»), где дону Базилио говорят:

Идите спать.

На данном примере можно убедиться, что этот композитор превосходно умел передавать чисто комические ситуации, без всякого намека на какую-либо сердечную теплоту.

---

* Пока я был простым повесой,
Я счастье в этом мире знал... *(итал.)*

По непревзойденной передаче подлинной нежности и грусти, полностью избавленной от ненужной примеси чего-то величественного и трагического, ничто в мире нельзя поставить рядом со «Свадьбой Фигаро». Я поистине испытываю удовольствие, мысленно представляя себе, что эта опера идет в таком составе: одна из Момбелли поет арию графини, Басси — партию Фигаро, Давиде или Ноццари — графа Альмавивы, г-жа Гафорини — Сюзанны, другая Момбелли — маленького пажа и Пеллегрини — Бартоло.

Если бы вы когда-нибудь слышали эти превосходные голоса, вы бы разделили со мной удовольствие, которое мне доставляет подобное предположение; но о музыке можно говорить с человеком лишь при том условии, что у него попутно возникают определенные воспоминания. Я мог бы еще постараться дать вам некоторое представление об «Авроре» Гвидо в палаццо Роспильози, хотя вы никогда ее и не видели; но я наскучил бы так же быстро, как любой автор поэтической прозы, пытаясь рассказать вам об «Идоменее» или о «Милосердии Тита» с такими же подробностями, с какими я говорил о «Свадьбе Фигаро».

Можно, не впадая в обманчивые преувеличения, с которыми сталкиваешься на каждом шагу, когда речь идет о таком человеке, как Моцарт, утверждать что «Идоменей» решительно ни с чем не сравним. Должен признаться, что вопреки господствующему во всей Италии мнению на первом месте среди опер seria стоят для меня не «Горации», а «Идоменей» или «Милосердие Тита».

Приподнятость в музыке может быстро наскучить; ей не под силу передать слова Горация:

Albano tu sei, io non ti conosco più *

и того беззаветного чувства патриотизма, которым проникнута эта роль, тогда как поступками любого персонажа из оперы «Милосердие Тита» движет одна лишь душевная чуткость. Что может быть трогательнее слов Тита, когда тот обращается к своему другу:

---

* Ты из Альбы, я тебя не знаю *(итал.)*.

Открой мне свою вину; император о ней и не узнает; с тобою — только друг.

Финальное прощение, когда Тит говорит собеседнику:

Друзьями будем,

вызывает слезы на глазах у самых бездушных чиновников, чему я сам был свидетелем в Кенигсберге после страшного отступления из Москвы. Вновь приобщившись к цивилизованному миру, мы услышали в этом городе «Милосердие Тита» в очень недурном исполнении, причем русские любезно предоставили нам двадцатидневный отдых, в котором, по правде говоря, мы очень нуждались.

Для того, чтобы иметь представление о «Волшебной флейте», надо обязательно ее прослушать. Сама пьеса, напоминающая плод безудержной фантазии какого-то страстного мечтателя, необычайно созвучна таланту автора музыки. Я убежден, что, обладай Моцарт даром писателя, он мгновенно изобразил бы негра Моностата в тот момент, когда тот крадется в ночной тиши, при лунном свете, чтобы украдкой сорвать поцелуй с уст уснувшей принцессы. По воле чистой случайности любителям музыки довелось здесь встретиться с тем же, с чем они до той поры встречались лишь однажды в «Деревенском колдуне» Руссо. Можно подумать, что текст и музыку «Волшебной флейты» написал один и тот же человек.

Чисто романтический замысел Мольера в «Дон-Жуане» — такое правдивое изображение множества захватывающих моментов, начиная с убийства отца донны Анны вплоть до разговора со статуей, приглашения ее на ужин и страшного ответа этой статуи,— все это также поразительно гармонирует с талантом Моцарта.

Подлинным триумфом его является мрачный до ужаса аккомпанемент, дополняющий ответ статуи, аккомпанемент, совершенно лишенный какого бы то ни было ложного величия и напыщенности; на слух это создает впечатление ужаса в чисто шекспировской манере.

Страх Лепорелло, когда тот отказывается обратиться к командору, изображен весьма комическими

штрихами, что редко встречается у Моцарта; зато впечатлительные натуры запоминают множество грустных мелодий из этой оперы; даже в Париже кому не придет на память возглас:

Ah! rimenbranza amara!
Il padre mio dov'è? *

В Риме «Дон-Жуан» успеха не имел: быть может, оркестр не справился с такой трудной музыкой; но могу поспорить, что со временем она понравится жителям Рима.

Либретто оперы «Так поступают все женщины» было написано для Чимарозы и совершенно не соответствовало таланту Моцарта, который не умел шутить с любовью. Для него эта страсть всегда означала величайшую радость или величайшее горе в жизни. В данном случае он удачно передал лишь душевную мягкость в характерах отдельных персонажей, а забавная партия старого и желчного капитана корабля оказалась ему вовсе не под силу. Не раз его спасало бесподобное знание гармонии, в частности, в финальном трио

Tutte fan cosi **.

С философской точки зрения Моцарт кажется еще более удивительным явлением, чем он представляется нам как автор великолепных музыкальных произведений. Никогда еще перед нами так стихийно не обнажалась душа гениального человека. Физическое начало почти не идет в счет в той поразительно разносторонней натуре, которой дано имя Моцарт и которую теперешние итальянцы называют quel mostro d'ingegno ***.

---

* О, горькое воспоминание! Где мой отец?.. *(итал.)*
** Все они поступают так *(итал.)*.
*** Это чудо гениальности *(итал.)*.

ПИСЬМА О МЕТАСТАЗИО

ПИСЬМО I

Варезе, 24 октября 1812 г.

Друг мой!

Большинство людей легко пренебрегает изяществом. Заурядным натурам свойственно ценить лишь то, чего они втайне слегка побаиваются. Отсюда — всеобщее преклонение перед военной славой, а в театре — склонность к трагическому жанру. В литературе эти люди довольствуются мыслью о тех трудностях, которые пришлось преодолеть автору; вот почему Метастазио пользуется сравнительно скромной известностью, если принять во внимание его заслуги. Всем посетителям Парижского музея понятна картина Тициана «Мученичество святого Петра», но очень немногие воспринимают «Святого Иеронима» Корреджо; им нужно пояснить, что эта красота, проникнутая таким изяществом,— все-таки подлинная красота; в этом отношении женщины, менее подавленные повседневным бременем чисто практических расчетов, стоят гораздо выше мужчин.

Музыка должна пробуждать наслаждение, а Метастазио был поэтом, писавшим для музыки. Присущая его таланту нежность заставляла его избегать всего, что могло доставить зрителю малейшее огорчение, хотя бы косвенное. Он отстранился от всего самого мучительного в человеческих переживаниях: у него не найдешь ни одной трагической развязки, никаких грустных подробностей будничной жизни, никаких

холодных подозрений, способных отравить самое нежное чувство.

Он понял, что если музыка, написанная на текст его опер, будет хороша, она порадует зрителя, заставив его думать о том, что ему особенно по душе; поэтому он поминутно напоминает обо всем необходимом для характеристики того или иного персонажа, для понимания его арии. Поэт словно говорит зрителю: «Наслаждайтесь, вам ничуть не придется напрягать свое внимание: позабудьте — ведь это так естественно — о замысле драматической пьесы, не думайте о театре; будьте счастливы в глубине своей ложи; постарайтесь разделить то нежное чувство, которое выражает мой герой». В его героях нет почти ничего, что напоминало бы о скучной действительности. Созданные им существа наделены той крупицей вдохновения и дара свыше, которую люди, родившиеся под самой счастливой звездой, обретают лишь в блаженнейшие минуты их жизни: вспомним Сен-Пре в тот момент, когда он входит в комнату Жюли.

Люди рассудительные, которых не отпугивает горечь Тацита или Альфьери; те, кто, будучи мало восприимчивым к музыке, и не догадывается о цели этого пленительного искусства; те, кто не способен почувствовать бесчисленные мелкие уколы, которые в обычной жизни терзают на каждом шагу чувствительную душу или, что еще хуже, окунают ее в пошлую житейскую прозу,— все эти люди, повторяю, в творчестве Метастазио сочли недостаточной правдивостью то, что, по сути дела, является высшим достижением искусства. И оно неотъемлемо от искусства,— ведь в нем-то и заключается условие, необходимое для того, чтобы доставлять определенное удовольствие. Это все равно, как если бы кто-нибудь стал бранить скульптора, создавшего «Аполлона Бельведерского», за то, что он пренебрег мелкими мускулами, которые видны у «Гладиатора» и у других статуй, изображающих всего лишь обычных людей. По правде говоря, наслаждение от оперы, написанной на стихи Метастазио, чуждо жителям страны, расположенной между Альпами, Рейном и Пиренеями. Представляю себе, как остряк-француз, твердо знающий

все, что полагается говорить о любом предмете, достойном внимания светского человека, входит в Ватиканский дворец, в эти чудесные лоджии, украшенные прелестными арабесками Рафаэля, которые, может быть, представляют собою самое чистое и самое высокое, на что когда-либо вдохновляли художника талант и страсть. Нашего француза неприятно поражает отсутствие всякого правдоподобия: его рассудок не может примириться ни с женскими головами на львиных туловищах, ни с амурами, сидящими верхом на химерах. «Так в природе не бывает»,— говорит он наставительно; все это совершенно правильно, но верно и то, что вы совершенно не способны понять удовольствие, не лишенное известной доли безумия, которое испытывает человек, рожденный под более счастливыми небесами, наслаждаясь под вечер жаркого дня мороженым на вилле Альбано. Он находится в приятном женском обществе; спавший зной навевает на него какую-то сладостную истому; он лежит на диване, обтянутом волосяной материей, и, устремив взгляд на плафон, сверкающий самыми яркими красками, любуется чудесными формами, какими Рафаэль наделил эти существа: будучи совершенно непохожи на нечто привычное для наших глаз, они не могут нас навести на какие бы то ни было обыденные размышления, столь гибельные в эти редкие и восхитительные минуты счастья.

Мне думается также, что темные зрительные залы итальянских театров и ложи их, напоминающие салоны, значительно усиливают воздействие музыки на слушателя. Во Франции найдется немало милых женщин, знающих английский язык, для которых слово love * имеет особую прелесть, какой они уже не находят в слове amour **. Объясняется это тем, что слово love никогда не произносилось в их присутствии людьми, которые недостойны испытать это чувство. Ничто не оскверняет ослепительной чистоты слова love, тогда как всевозможные водевильные куплеты опошлили в моем представлении слово amour.

---

* Любовь *(англ.)*.
** Любовь *(франц.)*.

Итак, люди, способные ощутить подобные оттенки, оценят по достоинству и арабески Рафаэля и те яркие персонажи, лишенные всяких низменных человеческих чувств, которые выведены Метастазио.

Он, насколько это возможно, устраняет все, что хоть как-то напоминает о повседневной и грустной стороне жизни. Описывая страсти, он останавливается лишь на том, что может увлечь; им отброшено все резкое и жестокое; сладость любви им облагорожена.

Столь любимая им музыка, от которой он никогда не отделял своих стихов и которая так прекрасно умеет передавать страсти, не может вместе с тем изображать характеры. Поэтому в стихах Метастазио влюбленный римлянин и персидский царевич, охваченные одним чувством, говорят одним и тем же языком, ибо Чимароза дает им этот общий язык в своих мелодиях. Любовь к отчизне, дружеская преданность, сыновняя привязанность, рыцарская честь — таковы страсти, с которыми мы знакомы по истории и по жизненному опыту; но здесь им присуще какое-то новое обаяние: вы чувствуете, будто вас перенесли в тот край, где обитают гурии Магомета.

И эти-то пьесы, доведенные до такой степени совершенства, пьесы, которые отнюдь не предназначены для чтения и которые нужно обязательно слушать вместе с музыкой, бесчувственные критики одной из стран стали изучать как некие трагедии. Эти бедняги, право, сильно смахивают на Крешембени, одного из их славных итальянских предшественников, который в своем курсе литературы принял «Morgante maggiore *, поэму более чем шутливую, за произведение серьезного жанра; эти несчастные, которым, право, было бы лучше заняться каким-нибудь более солидным делом, и не заметили, что Метастазио было настолько чуждо желание внушать ужас, что он отказывается даже от изображения всего отвратительного; именно поэтому он должен был бы встретить сочувствие у тех правительств, которые хотят привить своим народам любовь к наслаждениям. Ис-

* «Большой Моргант». *Пульчи.*

кать какого-то лучшего порядка вещей, хулить все существующее... Фи!.. Ведь это вызывает у нас ненависть, делает нас несчастными,— это просто невежливо.

Этих жалких критиков весьма возмущало то, что Метастазио нередко нарушает правило единства места; они и не подозревали, что итальянский поэт, вместо того чтобы думать об этом правиле, придерживался своего собственного принципа, явно противоположного, а именно: как можно чаще менять место действия и доставлять счастливому зрителю каждый раз новое удовольствие блестящими декорациями, которые в Италии так хороши.

Увлекая нас, на наше счастье, так далеко от обычной жизни и желая показать нам в своих героях людей, похожих на нас и внушающих к себе живой интерес, Метастазио должен был стремиться к полнейшей естественности во всех деталях; и в этом он сравнялся с Шекспиром и Вергилием, намного превзойдя Расина и всех остальных великих поэтов.

Я берусь за оружие, ибо вижу, что вызываю негодование; оружием мне послужат цитаты.

Скажите, на какой язык вам удалось бы перевести:

Бедняга-дровосек, вдвойне обремененный
И грузом хвороста и грузом многих лет,
Ступая тяжело, нащупывая след,
Кряхтя, понуро брел к лачуге прокопченной.
Но силы истощил невыносимый гнет —
И, хворост сбросив с плеч, старик судьбу клянет...
До радости ль ему, с тех пор как он на свете?
Найдется ль кто еще бедней на всей планете?
Подчас и хлеба нет, об отдыхе забудь...

С Метастазио дело обстоит точно так же, как с нашим баснописцем: это, пожалуй, два наиболее трудных для перевода автора.

Приведем на выбор некоторые эпизоды. В «Олимпиаде», подлинном шедевре Перголезе, Клисфен, царь Сикиона, присутствует в качестве верховного судьи на олимпийских играх. Его дочь Аристея будет наградой победителю; давно уже она любит Мегакла и любима

им, но этот молодой афинянин, прославившийся успехами на олимпийских играх, отвергнут царем, которому ненавистно одно имя Афин. Вынужденный покинуть Сикион, Мегакл находит убежище на Крите, где Ликид, критский царевич, спасает ему жизнь, рискуя своей. Оба друга прибывают на олимпийские игры, которые судит Клисфен. Ликид видит Аристею и влюбляется в нее. Он вспоминает об успехах Мегакла на этих знаменитых ристалищах; на Крите эти игры не в обычае, и царевич просит своего друга, чтобы тот выступил вместо него под его именем и таким образом добился для него руки прекрасной Аристеи. Мегакл участвует в состязаниях, оказывается победителем; он узнан трепещущей Аристеей. Ему удается ненадолго удалить Ликида и остаться наедине со своей возлюбленной; Аристея безмерно счастлива.

SCENA NONA*

Megacle, Aristea.

Aristea.

Al fin siam soli!
Potro senza ritegni
Il mio contento esagerar, chiamarti
Mia speme, mio diletto,
Luce degli occhi miei...

Megacle.

No, principessa,
Questi soavi nomi

---

* СЦЕНА ДЕВЯТАЯ

Мегакл, Аристея.

Аристея.

Вот и одни мы:
Могу я без помехи
Всю радость выразить, сказать тебе, что ты
Мне и надежда, и услада,
И свет очей моих..

Мегакл.

О нет, царевна.
Столь нежные слова

Non son per me. Serbali pure ad altro
Più fortunato amante.

Aristea.

E il tempo è questo
Di parlarmi così?..

. . . . . .

Megacle.

Tutto l'arcano
Ecco ti svelo. Il principe di Creta
Langue per te d'amor. Pietà mi chiede,
E la vita mi diede. Ahl principessa,
Se negarla poss'io, dillo tu stessa?

Aristea.

E pugnasti...

Megacle.

Per lui.

Aristea.

Perder mi vuoi...

Megacle.

Si; per serbarmi sempre
Degno di te.

Не для меня. Их повтори другому,
В любви счастливому.

Аристея.

И ты сегодня
Мне это говоришь?..

. . . . . .

Мегакл.

Всю тайну
Тебе открою я. Царевич критский
К тебе пылает страстью. Он воззвал
Ко мне, как к другу, ныне... А когда-то
Он спас мне жизнь... Царевна,
Скажи: ему ль мне было отказать?

Аристея.

И ты боролся...

Мегакл.

Да.

Аристея.

Расстаться хочешь...

Мегакл.

Чтобы тебя навеки
Достойным стать.

Aristea.

Dunque io dovrò...

Megacle

Tu dei
Coronar l'opra mia. Si, generosa,
Adorata Aristea, seconda i moti
D'un grato cor. Sia qual io fui fin ora
Licida in avvenire. Amalo. E degno
Di si gran sorte il caro amico...

Aristea.

Ah qual passaggio è questo! io dalle stelle
Precipito agli abissi. Ehl no: si cerchi
Miglior compenso. Ahl senza te, la vita
Per me vita non è,

Megacle.

Bella Aristea,
Non congiurar tu ancora
Contro la mia virtù. Mi costa assai
Il prepararmi a si gran passo. Un solo
Di quei teneri sensi
Quant'opera distrugge!

Aristea.

E di lasciarmi...

Аристея.

И я должна...

Мегакл

Должна ты
Мой труд лишь увенчать. О дорогая,
Откликнись на порыв признательного сердца.
Да будет для тебя Ликид отныне
Всем, чем был я. Люби его! Мой друг
Такой завидной участи достоин.

Аристея.

Как все меняется! Из звездной выси
Я низвергаюсь в бездну. Нет! Пусть он
Потребует иной награды. Без тебя
Мне жизнь не дорога.

Мегакл.

О Аристея,
Не восставай на то, что мне
Велит мой долг. И без того
Мне труден этот шаг: один твой вздох
Развеять может все,
Что создал я!

Аристея.

И ты меня покинешь...

Megacle.

Ho risoluto.

Aristea.

Hai risoluto? E quando?

Megacle.

Questo (morir mi sento)...
Questo è l'ultimo addio.

Aristea.

L'ultimo! ingrato...
Soccoretemi, o Numi! il piè vacilla:
Freddo sudor mi bagna il volto; e parmi
Ch'una gelida man m'opprima il core!

Megacle.

Scento che il mio valore
Mancando va. Più che a partir dimoro,
Meno ne son capace.
Ardir. Vado, Aristea: rimanti in pace.

Aristea.

Come! già m'abbandoni?

Мегакл.

Я так решил.

Аристея.

Ты так решил? Когда же?

Мегакл.

С тобой (я умираю)
Пришел проститься я.

Аристея.

Проститься? Небо,
Приди на помощь! У меня
Слабеют ноги. Стынет кровь... И словно
Чья-то холодная рука сжимает сердце!..

Мегакл.

Я чувствую, что сил
Уж больше нет... Чем дольше медлю я,
Тем менее способен с ней расстаться...
Я ухожу... Прощай, о Аристея!

Аристея.

Как! ты меня бросаешь?

Megacle

E forza, o cara,
Separarsi una volta.

Aristea.

E parti...

Megacle.

E parto
Per non tornar più mai.
(In atto di partire.)

Aristea.

Senti. Ah no... Dove vai?

Megacle.

A spirar, mio tesoro,
Lungi dagli occhi tuoi.
(Parte risoluto, poi si ferma.)

Мегакл.

Дорогая!
Расстаться нам пора...

Аристея.

Уходишь?..

Мегакл.

Ухожу
И больше не вернусь...
(Хочет уйти.)

Аристея.

Постой! О нет!.. Куда ты?..

Мегакл.

Иду, чтоб умереть
Вдали от глаз твоих.
(Решительно уходит, затем останавливается.)

Aristea.

Soccorso . Io moro.

(Sviene sopra un sasso.)

Megacle.

Misero me, che veggo!
Ah l'oppresse il dolor! Cara mia speme.

(Tornando.)

Bella Aristea, non avvilirti, ascolta:
Megacle è qui. Non partirò. Sarai...
Che parlo? Ella non m'ode. Avete, o stelle,
Più sventure per me? No, questa sola
Mi restava a provar. Chi mi consiglia?
Che risolvo? Che fo? Partir? Sarebbe
Crudeltà tirannia. Restar? Chi giova?
Forse ad esserle sposo? E il re ingannato,
E l'amico tradito, e la mia fede,
E l'onor mio lo soffrirebbe? Almeno
Partiam più tardi. Ah! che sarem di nuovo
A quest'orrido passo! Ora è pietade
L'esser crudele. Addio, mia vita, addio,

(Le prende la mano, e la bacia)

Mia perduta speranza. Il ciel ti renda

Аристея.

На помощь! Умираю!

(Падает без чувств на камень)

Мегакл.

Несчастный, что я вижу!
Ее сразило горе!.. Аристея,

(Возвращается)

Прекрасная моя, очнись! Послушай:
Мегакл с тобой. Я не уйду. Ты будешь...
К чему слова? Она не слышит. Небо!
Неужто новая невзгода ждет меня?
Лишь этой мне еще недоставало.
Кто мне подаст совет? На что решиться?
Уйти? То было бы жестокостью ужасной!
Остаться? Для чего? Чтоб стать ее супругом?
Но царь обманутый, друг, мною преданный,
И честь моя не вынесут позора!
Повременю еще... Но встретить снова
Тот страшный миг? Нет, право, милосердней
Жестоким быть. Прощай, о жизнь моя, прощай!

(Берет ее руку и целует.)

Погибшая мечта моя! Пусть небо

Più felice di me. Deh, conservate
Questa bell'opra vostra, eterni dei;
E i di ch'io perderò, donnate a lei.
Licida... Dov'è mai? Licida!

SCENA DECIMA

Licida e detti

Licida.

Intese
Tutto Aristea?

Megacle.

Tutto. T'affretta, o prince,
Soccori la tua sposa.

(In atto di partire.)

Licida.

Ahimè! Che miro?
Che fù?

Megacle.

Doglia improvvisa
Le oppresse i sensi.

Пошлет ей не мою судьбу! О боги,
Храните прекрасное созданье ваше! Дни,
Утраченные мной, отдайте ей...
Ликид... Но где же он? Ликид!..

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ

Те же и Ликид.

Ликид.

Известно
Уж Аристее все?

Мегакл.

Да, все. Спеши, царевич.
Супруге помоги!

(Хочет уйти.)

Ликид.

О горе мне! Что вижу!
Что с ней?

Мегакл.

От беды нежданной
Она лишилась чувств.

Licida.

E tu mi lasci?

Megacle.

Io vado...

Deh! Pensa ad Aristea. (Che dirà mai
Quando in se tornerà! Tutte ho presenti
Tutte le smanie sue.) Licida, ah! senti.

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, mori.

Ah! no, si gran duolo
Non darle per me:
Rispondi ma solo
Piangendo parti.

Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre
Lasciarlo così!
(Parte.)

Ликид.

И ты уходишь?

Мегакл.

О ней подумай! (Бедная, что скажет,
Когда придет в себя? О, я предвижу,
Терзанья все ее!) Ликид, послушай!

Коль спрашивать станет:
— Где друга сыскать?
— Твой друг от страданья,—
Ответишь,— зачах!

Нет! вести столь горькой
Не надо ей знать.
Ты скажешь ей только:
— Ушел он в слезах!

О мрак нестерпимый!..
Расстаться с любимой,
Расстаться со счастьем,
Расстаться в веках!

(Уходит.)

Перголезе отправился в Рим, чтобы написать «Олимпиаду»,— насколько мне помнится, в 1731 году; она провалилась. Так как для итальянцев Рим — это столица искусств и так как любому художнику суждено предстать на испытание прежде всего перед этой столь впечатлительной и по праву взыскательной в своих оценках публикой, то неудача огорчила Перголезе. Он возвратился в Неаполь и написал там несколько духовных произведений. Однако здоровье его с каждым днем ухудшалось: уже четыре года он страдал кровохарканьем, которое мало-помалу подтачивало его организм. Друзья убедили композитора снять небольшой домик в Торре дель Греко, деревушке, расположенной на берегу моря, у подножия Везувия. Жители Неаполя утверждают, что в этих местах больные чахоткой либо быстро выздоравливают, либо скорее умирают, если болезнь уже неизлечима.

Уединившись в своем маленьком домике, Перголезе еженедельно ездил в Неаполь, чтобы послушать исполнение написанных им музыкальных пьес. В Торре дель Греко он сочинил свое знаменитое «Stabat», кантату «Орфей» и «Salve Regina» — последнее свое произведение.

Силы его уже окончательно иссякли, и в начале 1733 года он ушел из жизни. Газетная статья, извещавшая о его смерти, послужила сигналом к его прославлению. По всей Италии директора театров начали ставить только его оперы, которыми они недавно еще пренебрегали. В Риме пожелали вновь услышать его «Олимпиаду», которая была поставлена с невиданным великолепием. Чем более равнодушно встречали это чудесное произведение при жизни автора, тем более страстно спешили теперь насладиться его красотами.

В этой опере, ставшей по своей выразительности подлинным шедевром итальянской музыки, ничто не сравнится с вышеприведенной нами сценой между Аристеей и Мегаклом. Ария

Se cerca, se dice...

известна наизусть по всей Италии, и это, пожалуй, главная причина того, что постановка «Олимпиады» теперь не возобновляется. Ни одному директору не

хочется рисковать, ставя оперу, основную арию которой знают на память все слушатели.

Музыка «Олимпиады» — это своеобразный язык, средствами которого Перголезе придает особую выразительность речи героев Метастазио. Но язык Перголезе, который способен передать даже тончайшие оттенки душевных переживаний, вызванных страстью,— оттенки, которые не под силу ни одному литературному языку,— теряет все свое обаяние, как только ему приходится ускорять ритм. Поэтому сцену объяснения между Мегаклом и Аристеей композитор провел в простом речитативе, а всю силу того божественного языка, на котором он умел говорить, вложил в самую трогательную из всех когда-либо им созданных арий:

Se cerca, se dice...

Одно пение по ходу всей сцены шло бы, пожалуй, вразрез с природой вокального искусства. Нельзя себе представить арии, способной изложить все причины, по которым несчастный Мегакл считает долгом пожертвовать своей возлюбленной для своего друга.

Но пусть даже человек, наделенный величайшим в мире драматическим талантом, продекламирует стихи:

Se cerca, se dice:
Коль спрашивать станет:
L'amico dov'è?
«Где друга сыскать?»
L'amico infelice,
«Твой друг от страданья,—
Rispondi mori.
Ответишь,— зачах».

Ah! no, si gran duolo
Нет! Вести столь горькой
Non darle per me;
Не надо ей знать,—
Rispondi, ma solo,
Ты скажешь ей только:
Piangendo parti.
«Ушел он в слезах».

Che abisso di pene!
О мрак нестерпимый!
Lasciare il suo bene,
Расстаться с любимой,
Lasciarlo per sempre,
Расстаться со счастьем,

Lasciarlo così!
Расстаться в веках!

Как бы проникновенно искусный актер ни прочел эти стихи, он прочтет их всего один раз: он передаст какое-то одно из тысячи терзаний, обуревающих душу Мегакла. Любой из нас смутно ощущает, что в минуту столь тягостной разлуки, обращаясь к другу, который остается подле обожаемой вами возлюбленной, можно со всею страстью повторять на тысячу ладов:

Ah! no si gran duolo
Non darle per me;
Rispondi, ma solo:
Piangendo parti.

Несчастный влюбленный прочтет эти стихи то с проникновенной нежностью, то с мужественной покорностью судьбе, то со слабой надеждой на лучшую участь, то с полнейшим отчаянием, в сознании неотвратимости несчастья.

Он не может говорить своему другу о скорби, которая охватит Аристею, когда та очнется, не думая невольно о том, что произойдет с ним самим через несколько минут. Поэтому слова

Ah! no, si gran duolo
Non darle per me...,

которые у Перголезе повторяются пять — шесть раз, передаются им на языке музыки пятью — шестью различными приемами. Обостренность человеческих чувств не может идти дальше того предела, который изобразил великий композитор, рисуя нам состояние Мегакла. Всем ясно, что такое напряжение долго длиться не может: несколько минут подобной музыки — и актер и слушатель в равной мере приходят в полное изнеможение. Этим объясняется, друг мой, то упоение, с которым итальянцы рукоплещут хорошо спетой арии. Ведь искусный певец — это один из величайших благодетелей: на ваших глазах он доставил целому зрительному залу высшее наслаждение; малейшее его недомогание или малейшая небрежность с его стороны могли бы лишить слушателей удовольствия. Никогда еще, пожалуй, человек не доставлял другому человеку большего наслаждения, чем Мар-

кези, когда он, выступая в опере Сарти «Ахилл на Скиросе», пел рондо [1]:

Mia speranza! io pur vorrei .. *

Счастье это не выдумано — оно действительно существует. Чтобы обрести подобное счастье, нужно выйти за пределы обыденной жизни и обратиться к эпизодам того или иного романа; представьте себе хотя бы барона д'Этанжа, когда тот берет за руку Сен-Пре и дает ему согласие на брак с дочерью.

Итак, мы видим, что с помощью семи — восьми небольших стихов, которые написал для музыканта поэт, предварительно изложив и разъяснив ему ситуацию, внушающую определенный интерес, композитор способен растрогать огромную массу слушателей. Он выразит не только основной характер страсти героя, но и некоторые из тех бесчисленных ощущений, которые тот испытывает в душе во время беседы со своей любимой. Кто из нас, расставаясь со своей дорогой возлюбленной, не повторял беспрестанно: «Прощай! Прощай!» Каждый пользуется одним и тем же словом, но, как бы несчастен он ни был, ему не забыть, что всякий раз это слово произносилось по-разному. И все потому, что в минуты горести и счастья сердечные ощущения меняются ежесекундно. Вполне понятно, что любой обыденный человеческий язык, представляющий собой ряд условных знаков, служащих для выражения чего-то общеизвестного, не может обладать знаками, которые бы отражали переживания, испытанные, быть может, какими-нибудь двадцатью человеками из тысячи. Вот почему люди с впечатли-

---

[1] Одна тонко чувствующая женщина, совершенно не подозревавшая, что со временем ее письма будут опубликованы, писала своему другу 29 августа 1774 года:

«Не сообщала ли я вам, что слышала пение Миллико? Это итальянец. Никогда, никогда еще совершенство исполнения не сочеталось с таким чувством, с такой выразительностью. Какие слезы он вызывает у слушателей! Какое смятение вносит в душу! Я была потрясена! Ничто до сих пор не оказывало на меня более глубокого, более сильного, более волнующего впечатления. Я готова слушать его до полного изнеможения».

(Письма мадмуазель де л'Эспинас, т. 1, стр. 185).

* Моя надежда, я хотел бы... *(итал.)*.

тельной натурой не могли передавать друг другу свои ощущения, не могли описывать их. Но вот примерно сто лет назад семь — восемь гениальных итальянцев сумели найти тот язык, которого нам так недоставало. Правда, язык этот обладает тем недостатком, что он непонятен для девятисот восьмидесяти человек на тысячу, которым никогда не приходилось испытывать того, о чем он говорит. Они по отношению к Перголезе находятся в том же положении, в каком оказались бы мы перед дикарем племени миами, который на своем дикарском языке назвал бы нам какое-либо дерево, растущее только в Америке, в тех обширных лесах, где этот туземец охотится и где мы никогда не бывали. Мы услышим лишь простой шум, и, скажем прямо, если дикарь будет продолжать свои объяснения, то нам этот шум быстро наскучит.

Надо быть откровенным до конца. Если, зевая от скуки, мы заметим у тех, кто сидит с нами рядом, признаки крайнего удовольствия, мы постараемся нарушить это наглое блаженство, которого мы лишены; и, вполне естественно, судя о соседях по самим себе, мы будем отрицать их ощущения и постараемся даже высмеять их мнимый восторг.

Нет ничего более нелепого, чем любое разглагольствование о музыке. Либо вы ее чувствуете, либо нет — вот и все. К сожалению, в ущерб этой истине у нас вошло в моду быть страстными поклонниками музыкального искусства. Старик Дюкло, человек большого ума, и ума весьма трезвого, отправляясь в Италию в возрасте шестидесяти лет, считает долгом заявить нам, что он страстно любит музыку; что за дикая мысль!

Итак, язык музыки, которым принято теперь так страстно увлекаться, по природе своей очень туманен. Ему был необходим поэт, который бы мог направлять полет нашей фантазии, и таким композитором, как Перголезе и Чимароза, посчастливилось обрести его в лице Метастазио. Слова этого языка идут прямо к сердцу, минуя, так сказать, наш ум: они вызывают непосредственное ощущение *горя* или *радости.* Поэту, писавшему для музыкантов, требовалось, таким обра-

зом, внести полнейшую ясность в диалоги своих героев; этого и достиг Метастазио.

Музыка, трактуя сценического героя, возвышает его характер до степени некоей идеальной красоты. В изображении Бомарше Керубино выглядит прелестно; Моцарт, пользуясь языком более могучим, заставил Керубино петь арии

Non so più cosa son, cosa faccio...

и

Voi che sapete
Che cosa è amor...

и далеко превзошел чудесного французского комического автора. Сцены Мольера приводят в восхищение человека со вкусом; но этот гениальный писатель, который, кстати, создал многое такое, чего в музыке никогда достичь нельзя, написал ли он комические сцены, равные по эффекту ариям Чимарозы:

Mentr'io era un fraschetone,
Sono stato il più felice...

и

Quattro bai e sei morelli...

и

Le orecchie spalancate?..

Следует заметить, что любая комическая музыка Чимарозы производит должный эффект, несмотря на либретто, которые в значительном большинстве случаев отличаются крайней нелепостью. Обратите внимание, однако, на то, что в тексте почти всегда выведены персонажи, которые либо явно несчастны, либо явно счастливы, либо же являются смешными забавниками и отличаются веселыми причудами и дурачествами, а это как раз и нужно для музыки. Этому искусству ненавистна подчас проникнутая чувством утонченность изящного Мариво. Я мог бы привести в качестве примера, с начала до конца, всю оперу Перголезе «Служанка-госпожа», если бы ее знали в Париже, но так как я не могу вызвать у вас в памяти эту чудесную музыку, позвольте мне сослаться на одного из самых очаровательных людей, которые когда-либо рождались в нашей Франции. Президент де Бросс, находясь в 1740 году в Болонье, написал одному из своих дижонских друзей письмо, где имеется сле-

дующий отрывок, никогда, разумеется, не предназначавшийся им для печати:

«...Но одной из первых и самых важных обязанностей его (кардинала Ламбертини, архиепископа Болонского, впоследствии ставшего папой под именем Бенедикта XIV) является посещение оперы три раза в неделю. Опера эта находится не в городе; иначе, конечно, никто бы не стал туда ходить, это бы слишком отдавало мещанством. Но так как она устроена в деревне, в четырех милях от Болоньи, то хороший тон требует приезжать туда, причем без опозданий. Боже упаси, чтобы щеголи и щеголихи из всех соседних городов упустили случай помчаться туда, как на свидание, велев запрячь карету четверкой почтовых лошадей! В нынешнем сезоне это почти единственная опера во всей Италии. Для сельской оперы она выглядит довольно сносно: это не значит, конечно, что там вас удовлетворят и хор, и балет, и стихи либретто, и сами актеры; но итальянские арии так красивы, что, слушая их, вы уже ничего лучшего на свете не желаете. Особенно хороши один комик и одна комическая актриса, которые в антрактах играют фарс; комизм их отличается такой неподдельностью, такой выразительностью, что нельзя себе представить ничего более уморительного. Неверно, однако, будто можно умереть от смеха, ибо со мной это обязательно случилось бы, при всей досаде на собственное безудержное веселье, мешавшее мне досыта насладиться чудесной музыкой этого фарса. Музыку к нему написал Перголезе. Я купил тут же, прямо с пульта, подлинник партитуры, который хочу увезти с собой из Италии. Дамы, между прочим, держатся в театре крайне непринужденно: болтают, или, вернее, перекликаются из ложи в ложу с теми, кто сидит напротив, встают с мест, хлопают в ладоши с криками «Браво, браво!». Мужчины, те более сдержанны: по окончании действия, которое им понравилось, они ограничиваются тем, что орут до тех пор, пока этот акт не начнут заново. Затем, к полуночи, когда опера кончается, все едут домой, по две пары в одном экипаже, если только кое-кто не предпочтет поужинать здесь же, в какой-нибудь небольшой таверне».

Во всех этих очаровательных произведениях — трагические они или комические — ария, мелодия начинаются в тот момент, когда в герое заговорит страсть. Стоит ей вспыхнуть, как композитор всецело овладевает сценической ситуацией. Все, что лишь подготавливает эти внезапные вспышки чувства, идет в речитативе.

Когда в душу героя впервые проникает сильное волнение, композитор придает речитативу аккомпанемент: таков, например, прекрасный речитатив Кривелли во втором акте оперы «Пирр»:

L'ombra d'Achille
Mi par di sentire... *

или речитатив Каролины во втором акте оперы «Тайный брак»:

Come facerlo puoi? **

Как только страсть всецело захватила героя, начинается ария.

Любопытно отметить, что автор либретто может чувствовать себя нескованным и проявлять красноречие только в речитативах. С той минуты, как появляется страсть, композитор требует от поэта лишь самых немногих слов: забота о выразительности данной сцены целиком переходит к автору музыки.

Рассмотрим еще несколько драматических эпизодов, вышедших из-под пера прелестного Метастазио. Если бы, дорогой Луи, я показал сегодня вечером это письмо в той милой компании, к которой я примкнул в «Madonna del Monte», то любому из присутствующих оказались бы знакомы трогательные арии, написанные на приводимые мною далее слова, и их стали бы напевать вполголоса. О, как все выглядит по-другому там, где вы находитесь!

Oh! fortunatos nimium, sua si bona norint!
О вы, несчастные, познайте счастье, пока на то есть время!

---

* Мнится мне, вижу
Я тень Ахиллеса... *(итал.)*

** Как смогу я сделать это? *(итал.)*.

Как неразумно негодовать, порицать, ненавидеть, заниматься серьезными политическими вопросами, которые вас не интересуют! Пусть король испанский велит перевешать всех философов; пусть Норвегия получит конституцию, мудрую или нелепую,— что нам за дело до этого? Какой вздорный самообман заботиться о величии, и только о нем! Время, которое вы попусту тратите в спорах, отсчитывается в вашей жизни; надвигается старость, а ваши лучшие дни уходят.

Cosi trapassa al trapassar d'un giorno,
Della vita mortale il fiore e'l verde;
Nè perchè faccia indietro april ritorno,
Si rinfiora ella mai, nè si rinverde...
. . . . . Amiamo, or quando
Esser si puote riamato amando

Tasso, c. XVI, ott. XV *

ПИСЬМО II

Данте получил от природы глубокий ум; Петрарка — изящный ум; Боярдо и Ариосто — богатое воображение; Тассо—необычайное благородство мысли; но ни у одного из них мысль не была такой ясной и точной, как у Метастазио; ни одному из них не удалось дойти в избранной им отрасли поэзии до такого совершенства, какого достиг Метастазио в жанре, характерном именно для него.

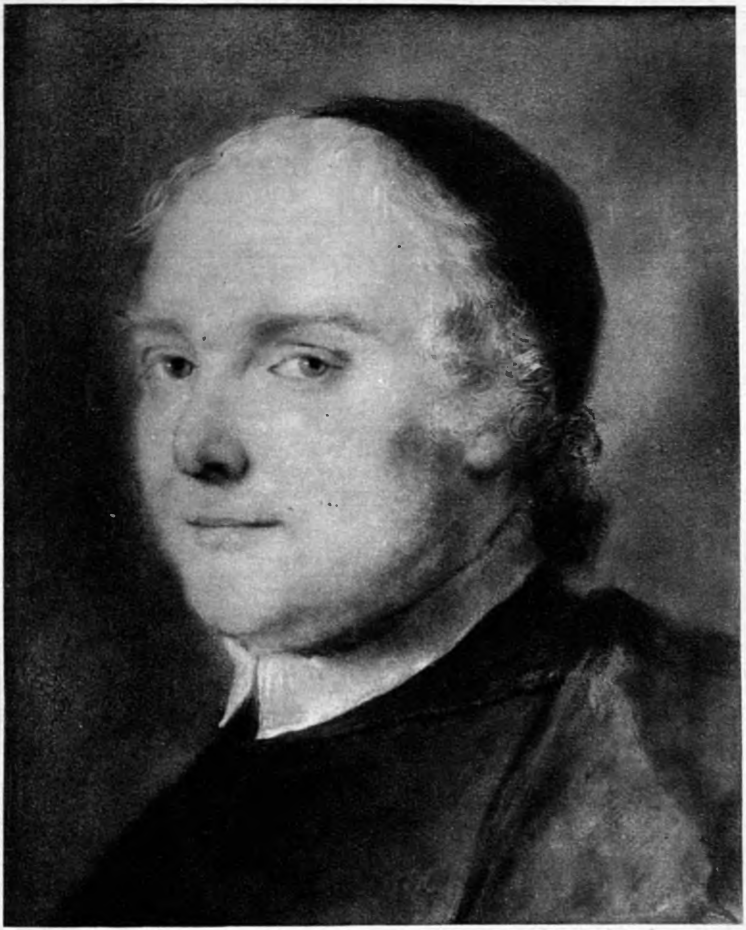
И Данте, и Петрарка, и Ариосто, и Тассо оставили все же потомству какую-то слабую возможность подражать их манере. Кое-кому из наиболее талантливых людей случалось порою писать такие стихи, которые эти великие мастера не отказались бы признать своими.

Многие сонеты кардинала Бембо близко напоминают сонеты Петрарки; Монти в поэме «Basvigliana» создал несколько терцин, достойных Данте; Боярдо —

---

* Порой всего лишь за день успевает
Цвет нашей смертной жизни облететь,
И как в году двух маев не бывает,
Так ей вторично не зазеленеть...
..... Итак, любить должны мы,
Пока еще мы можем быть любимы.

Тассо «Освобожденный Иерусалим», п. XVI, окт. XV.



ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО
Портрет работы Розальба Каррера.



ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПЕРГОЛЕЗЕ

Гравюра Рафаэля Моргена с неизвестного оригинала.

хотя бы с точки зрения стиля — обрел себе удачного подражателя в лице Агостини, если это только не пример такого воображения, которое может быть приравнено к его собственному. Я мог бы вам привести несколько октав, которые по богатству и удачному подбору рифм воскрешают в памяти стихи Ариосто. Еще больше, пожалуй, мне известно таких, которые своей гармоничностью и величавостью могли бы ввести в заблуждение самого Тассо. В то же время, несмотря на бесчисленные попытки, предпринимаемые на протяжении уже более ста лет, с целью создать хотя бы одну-единственную арию в духе Метастазио, во всей Италии не сыщется и двух стихотворных строк, которые бы могли показаться, пусть даже ненадолго, похожими на его стихи.

Метастазио — это единственный из итальянских поэтов, который до сих пор остается неподражаемым в буквальном смысле слова.

Сколько написано одних ответов на стихи «Canzonetta a Nice»! Ни один из них нельзя читать; насколько мне известно, ничего похожего на это стихотворение нельзя найти ни на одном языке, даже у Анакреона, даже у Горация.

LA LIBERTA

a Nice

Canzonetta[1]

Grazie agl'inganni tuoi,
Al fin respiro, o Nice!
Al fin d'un infelice
Ebber gli dei pietà!
Sento da'lacci suoi,
Sento che l'alma è sciolta;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà.

[1] Написано в Вене в 1773 году.

СВОБОДА

К Ните

Канцонетта

Благодаря твоему вероломству, о Ните, я наконец-то дышу свободно! Наконец-то боги сжалились над несчастным!

Чувствую, что душа моя освободилась от оков; на сей раз это не сон, свобода не пустая мечта.

Mancò l'antico ardore,
E son tranquillo a segno,
Che in me non trova sdegno
Per mascherarsi amor.

Non cangio più colore,
Quando il tuo nome ascolto;
Quando ti miro in volto,
Più non batte il cor.

Sogno ma te non miro
Sempre ne' sogni miei;
Mi desto, e tu non sei
Il primo mio pensier.

Lungi da te m'aggiro
Senza bramarti mai;
Son teco, e non mi fai
Nè pena, nè piacer.

Di tua beltà ragiono,
Nè intenerir mi sento;
I torti miei rammento,
E non mi so sdegnar.

Confuso più non sono
Quando mi vieni appresso;
Col mio rivale istesso
Posso di te parlar.

Volgimi il guardo altero,
Parlami in volto umano;
Il tuo disprezzo è vano,
El vano il tuo favor.

Che più l'usato impero
Quei labbri in me non hanno;
Quegli occhi più non sanno
La via di questo cor.

Мой пыл былой угас, и я так спокоен, что во мне не найти и тени досады — обычной маски для любви.

Я не меняюсь уже в лице, когда слышу твое имя; когда я смотрю на тебя, сердце уже не трепещет.

Сплю — и не вижу тебя постоянно во сне, а когда проснусь,— первая мысль уже не о тебе.

Вдали от тебя я уже не горю страстным нетерпением, а когда я с тобой, не испытываю ни муки, ни радости.

Говорю о твоей красоте — и она меня не трогает; вспоминаю свои обиды — и не испытываю возмущения.

Я больше не робею, когда ты подходишь ко мне; я могу беседовать о тебе даже с моим соперником.

Взгляни ты на меня свысока или заговори со мною ласково,— тщетно твое презрение, тщетна твоя благосклонность.

Нет, эти губы не имеют уже надо мной привычной власти; эти глаза уже утратили доступ к моему сердцу.

Quel che or m'alletta o spiace,
Se lieto o mesto or sono,
Già non è più tuo dono,
Già colpa tua non è.

Che senza te mi piace
La selva, il colle il prato;
Ogni soggiorno ingrato.
M'annoja ancor con te.

Odi, s'io son sincero:
Ancor mi sembri bella;
Ma non mi sembri quella
Che paragon non ha.

E (non t'offenda il vero)
Nel tuo leggiadro aspetto
Or vedo alcun difetto,
Che mi parea beltà.

Quando lo stral spezzai,
(Confesso il mio rossore)
Spezzar m'intesi il core,
Mi parve di morir.

Ma per uscir di guai,
Per non vedersi oppresso,
Per racquistar sè stesso,
Tutto si può soffrir.

Nel visco, in cui s'avenne
Quell'augellin talora,
Lascia le penne ancora,
Ma torna in libertà.

Если нынче что-нибудь меня чарует или терзает, вызывает во мне радость или грусть, то это уже не твоя нежность, не твоя суровость.

И без тебя я любуюсь лесом, холмами, лугом, а унылый пейзаж наводит на меня тоску и в твоем присутствии.

Поверь, я искренен: ты все еще кажешься мне красивой, но не такой, что ни с кем не сравнится.

И (не обижайся на правду) на твоем тонком лице я подмечаю теперь малейший недостаток, который раньше казался мне лишней прелестью.

Когда я разбил мои цепи, то (признаюсь, к моему стыду) мне почудилось, что у меня разбилось сердце, мне показалось, что я умираю.

Но ради того, чтобы уйти от беды, чтобы избавиться от гнета и снова обрести самого себя, все можно перенести.

Так порою и птица, попавшая в силок, оставляет в нем несколько перьев, но зато возвращается на волю.

Спустя несколько дней утраченное оперение снова появляется, печальный опыт учит осмотрительности, и птица не дает себя больше обмануть.

Poi le perdute penne
In pochi di rinnova,
Canto divien per prova,
Né più tradir si fa.

So che non credi estinto
In me l'incendio antico
Perchè si spesso il dico,
Perchè tacer non so:

Quel naturale istinto
Nice, a parlar mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
De'rischi che passo

Dopo il crudel cimento
Narra i passati sdegni,
Di sui ferite i segni
Mostra il guerrier cosi.

Mostra cosi contento
Schiavo, che usci di pena,
La barbara catena,
Che strascinava un di.

Parlo, ma sol parlando
Me soddisfar procuro;
Parlo; ma nulla io curo
Che tu mi presti fè.

Parlo, ma non dimando
Se approvi i detti miei,
Nè se tranquilla sei
Nel ragionar di me.

Io lascio un'incostante;
Tu perdi un cor sincero;
No so di noi primiero
Chi s'abbia a consolar.

Знаю, что ты не веришь, будто прежний огонь во мне погас, ибо слишком часто я говорю о нем, ибо не могу молчать.

Ниче, я говорю в силу естественного стремления, ибо каждому свойственно рассказывать об опасностях, через которые он прошел.

Так после жестокой сечи, говоря об испытанной им ярости, воин показывает рубцы своих ран.

С такой же радостью невольник, избавившись от муж, показывает цепь, которую он когда-то влачил.

Я говорю не только для того, чтобы себя утешить; говорю, нимало не заботясь о том, чтобы ты мне поверила.

Я говорю, но не спрашиваю тебя, одобряешь ли ты мое решение, бываешь ли ты спокойна, думая обо мне.

Я расстаюсь с ветреницей, ты теряешь искреннего друга, не знаю, кто из нас утешится первый.

So che un si fido amante
Non troverà più Nice;
Che un altra ingannatrice.
È facile a trovar.

Ясность, точность, необычайная простота стиха, столь характерные — как вы убедились — для стиля этого великого поэта,— все эти качества, столь необходимые в тексте, предназначенном для пения, объясняют тот поразительный факт,что стихотворения Метастазио удивительно легко заучиваются наизусть. Их запоминаешь невольно — это божественные стихи, которые, невзирая на тщательную отделку, отвергают всякую мысль о малейшей натянутости.

«Canzonetta a Nice» затрагивает те же стороны души, благодаря которым мы ощущаем прелесть небольшой «Магдалины» Корреджо, находящейся в Дрездене и прекрасно переданной в скульптуре Лонги.

Трудно читать без слез «Милосердие Тита» или «Иосифа»; в итальянской литературе найдется мало образцов, которые бы превзошли по красоте отдельные отрывки из ролей Клеоники, Деметрия, Фемистокла и Регула.

Я не знаю, что̀ можно было бы сопоставить на любом языке с кантатами Метастазио. Невольно хочется привести их целиком.

Альфьери превзошел всех поэтов умением изображать сердце тиранов, ибо, будь он менее порядочным человеком, этот мастер сам, на мой взгляд, мог бы оказаться на троне превосходным тираном. Сцены из его

Знаю лишь, что Ниче уже не найдет такого верного любовника, но что другую такую обманщицу найти нетрудно[а].

а) Вот любовь в итальянском духе, в духе Чимарозы; муки ее, правда, порою губят счастье, но не наносят смертельного удара человеку с чуткой душой. Какой-нибудь немец описал бы нам пагубное влияние, которое это стихийное бедствие оказало на все его существо; силу страстей, по его мнению, убедительно передает лишь отвратительный перечень порожденных ими болезней.

Приводимый мною перевод предназначен лишь для облегчения понимания оригинала. При передаче этой замечательной канцонетты в каждом стихе чувствуется, что итальянскому языку свойственна бо́льшая непринужденность по сравнению с французским. Чтобы не впадать в предельную банальность, нужно все время отдаляться от текста, превращая в некую сентенцию то, что герой выражает как простое чувство; приходится иногда прибавлять эпитет к тому или иному слову, которое для французского уха показалось бы слишком оголенным. Не таким выглядит итальянский язык в пятнадцати — двадцати «Курсах литературы», которые появились во Франции за последние годы.

«Тимолеона» прекрасны; я признаю, что его манера совершенно не похожа на манеру Метастазио, но не думаю, чтобы потомки сочли его более совершенным. Читая Альфьери, вы слишком задумываетесь над стилем. Стиль же, который, подобно прозрачному лаку, должен, покрывая краски, придавать им блеск, но не искажать их, требует к себе у Альфьери чересчур большого внимания.

А кто думает о стиле, читая Метастазио? Вас увлекают его стихи. Это единственный иностранец, который по своей манере напоминает мне нашего чудесного Лафонтена.

В течение пятидесяти лет не было случая, чтобы венский двор, торжественно отмечая чей-нибудь день рождения или свадьбы, не заказал Метастазио кантаты. Что может быть суше такой темы? У нас в данном случае от поэта требуется только, чтобы стихи не были отвратительны. Метастазио и тут великолепен: скудость темы рождает изобилие мысли.

Заметьте, мой друг, что своими оперными либретто Метастазио привел в восхищение не только итальянцев, но и лучшие умы при всех европейских дворах, строго придерживаясь только следующих небольших и несложных правил.

В каждой драме должно быть шесть героев, обязательно влюбленных, чтобы композитор мог воспользоваться контрастами. Первое сопрано, примадонна и тенор — три главных лица в опере — должны спеть по пяти арий: страстную (aria patetica), блестящую (di bravura), арию, выдержанную в ровных тонах (aria parlante), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (aria brillante). Нужно, чтобы в драме из трех актов количество стихов не превышало известного предела; чтобы каждая сцена заканчивалась арией; чтобы один и тот же герой не пел двух арий подряд; чтобы две схожие по характеру арии не исполнялись сразу же друг за другом. Нужно, чтобы первый и второй акты оканчивались ариями более значительными по сравнению с теми, которые поются в остальных сценах. Нужно, чтобы во втором и третьем актах либреттист выделил два больших интервала: один — для обязательного речитатива, за которым сле-

дует претенциозная ария (di tranbusto), а второй — для большого дуэта, причем не надо забывать, что в этом дуэте должен петь главный герой или главная героиня. Стоит нарушить эти правила — нарушится и музыка. Помимо этого, либреттист, разумеется, должен почаще давать и декоратору возможность блеснуть своим талантом. Как бы странно ни выглядели эти правила, часть которых была установлена самим Метастазио, от них, как показал опыт, нельзя уклониться, не нарушая общего стиля оперы.

Наконец, этот большой лирический поэт, создавая такое огромное количество изумительных произведений, мог пользоваться едва лишь седьмой долей всех слов итальянского языка. По подсчетам одного из современных лексикографов, в этом языке сорок четыре тысячи слов, а в оперных либретто можно использовать какие-нибудь шесть — семь тысяч.

Вот что на склоне лет Метастазио писал одному из своих друзей:

«.....Оказывается, как на грех, женские роли в опере «Король-пастух» так понравились его величеству, что он повелел мне написать к маю месяцу будущего года текст для другой оперы в том же жанре. Бедная голова моя настолько устала, нервы так напряжены, что возиться с плутовками-музами мне, право, не под силу. Но работа моя становится в тысячу раз несноснее еще и потому, что меня всячески ограничивают. Прежде всего не может быть речи о сюжетах греческих или римских, потому что наши целомудренные нимфы не желают показываться в неприличных костюмах. Я вынужден обратиться к истории Востока с тем, чтобы женщины, играющие мужские роли, могли быть укутаны с головы до пят в азиатские ткани. Приходится вовсе исключить такие контрасты, как добродетель и порок, так как ни одна женщина не захочет выступить в роли ненавистного персонажа. Я могу вывести всего лишь пять действующих лиц, ибо, как веско указал мне некий управляющий замком, не подобает упрятывать особ высокого звания в толпу[1]. Продолжительность

[1] Роли в этих операх исполнялись эрцгерцогами и эрцгерцогинями.

представления, смены сцен, арии и чуть ли не количество слов — все должно быть строго рассчитано. Признайтесь, есть от чего рехнуться даже самому терпеливому человеку! Можете себе представить, как все это действует на меня — главного заклинателя бедствий в этой долине скорби».

Забавно отметить (а вместе с тем это доказывает, какую роль играет случай всюду, даже в суждениях потомства, которыми нас так пугают), что этому великому человеку решили, видимо, сделать особую милость, поставив его рядом с бесстрастным любовником Лауры, завещавшим нам около пятидесяти действительно проникновенных сонетов.

Метастазио родился в 1698 году в Риме и в десятилетнем возрасте был уже известным импровизатором. Богатый римский адвокат, некто Гравина, писавший, скуки ради, скверные трагедии, пришел в восторг от мальчика: он начал с того, что *из любви к греческому языку* изменил его фамилию Трапасси на Метастазио; затем усыновил ребенка, потратил немало сил на его воспитание, которое случайно оказалось хорошим, и в заключение оставил ему состояние.

Метастазио было двадцать шесть лет, когда в 1724 году в Неаполе исполнили первую оперу на его текст. Он написал его по совету красавицы Марианны Романини, которая превосходно пела партию Дидоны, потому что страстно любила поэта; привязанность эта как будто была продолжительной. Метастазио, близкий друг мужа Марианны, много лет прожил у них в доме, упиваясь сладостной музыкой и неустанно изучая греческих поэтов.

В 1729 году император Карл VI, этот большой музыкант, который никогда не смеялся, а в юности своей играл столь жалкую роль в Испании, пригласил Метастазио в Вену на должность поэта-либреттиста императорской оперы.

Из Вены Метастазио уже никогда не выезжал; там он дожил до самых преклонных лет, наслаждаясь высокими духовными радостями и думая лишь о том, чтобы в прекрасных стихах передать чувства, волновавшие

его благородную душу. Доктор Берней, видевший поэта, когда тому было семьдесят два года, нашел его самым красивым мужчиной и самым веселым человеком своего времени.

В 1782 году, в возрасте восьмидесяти двух лет, перед последним причастием, Метастазио собрал все свои силы и пропел творцу:

Eterno Genitor,
Io t'offro il proprio figlio
Che in pegno del tuo amor
Si vuole a me donar.
A lui rivolgi il ciglio,
Mira chi t'offro; e poi
Niega, signor, se puoi
Niega di perdonar. *

Этот счастливый человек и замечательный мастер умер 2 апреля 1782 года; на протяжении его долгой жизни ему довелось познакомиться со всеми великими музыкантами, которые пленяли мир своим искусством.

---

* Вечный творец, я отдаю тебе своего собственного сына, который — в залог твоей любви — согласен отдать себя мне.

Обрати на него свои взоры, посмотри, кого я приношу тебе в дар, и затем, господь, если ты сможешь, откажи мне в прощении (*итал.*).

ПИСЬМО О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ МУЗЫКИ В ИТАЛИИ

Венеция, 29 августа 1814 года

Итак, вам еще памятны, мой друг, те письма, которые я вам писал из Вены шесть лет тому назад. Вы хотите получить от меня очерк о современном состоянии музыки в Италии. С той поры взгляды мои сильно изменились. Теперь я и более богат и более счастлив, чем тогда в Вене, а те часы, когда я не бываю в обществе, я целиком посвящаю истории живописи.

Вы знаете, как я обрадовался, когда мне вернули доход, рассчитанный только на строго необходимое. Честолюбие, по-видимому, меня обмануло, ибо, получая это будто бы строго необходимое, я имею постоянную возможность покупать небольшие хорошие картины, которыми крупные коллекционеры пренебрегли или, вернее, которых они не распознали. Несколько дней тому назад, на Riva dei schiavoni, у одного капитана корабля, учтивейшего человека на свете, я видел чудесные небольшие эскизы Паоло Веронезе, пронизанные тем прекрасным золотистым колоритом, который так оживляет его большие полотна. Так вот, у меня уже появилась надежда приобрести один — два таких наброска этого великого мастера, шедевры которого наряду со многими другими погребены в вашем огромном музее. Вы считаете себя цивилизованными, а поступили по-варварски, отняв их у Италии. Вы, должно быть, и не заметили, господа воры, что, похищая картины, вы не захватили с собой той атмосферы, в кото-

рой только и можно ими любоваться. Вы уменьшили количество наслаждения на земле. Какая-нибудь картина, которая выглядит одинокой и словно чужой в одном из углов вашей галереи, являлась здесь предметом гордости и толков целого города. Стоило вам приехать в Милан, как вам уже говорили о «Возложении тернового венца» работы Тициана; в Болонье нанятый вами слуга прежде всего спрашивал вас, хотите ли вы взглянуть на «Святую Цецилию» Рафаэля; слуга сам мог сказать пять — шесть фраз по поводу этого шедевра.

Я отлично понимаю, что такие фразы наводят тоску на любителя, желающего судить и чувствовать без посторонней помощи; его подчас выводит из себя частое употребление итальянцами превосходных степеней; но эти превосходные степени показывают общее отношение жителей страны к искусствам. Эти превосходные степени, такие назойливые, на мой взгляд, быть может, пробудят любовь к искусству в душе молодого портного из Болоньи, который станет со временем Аннибалом Каррачи. Эти превосходные степени чем-то похожи на те знаки уважения, которые оказываются маркизу Веллингтону на улицах Лиссабона: разумеется, мелкий судейский чиновник, кричащий «evviva» *, не способен судить о воинских талантах и необычайном благоразумии этого редкостного человека,— не беда! Зато эти возгласы служат полководцу наградой за добродетели и создадут, пожалуй, нового Веллингтона из молодого капитана, который состоит у него в адъютантах.

Самое почитаемое, самое известное лицо в Риме — это Канова. Жители какого-нибудь парижского квартала знают лишь герцога такого-то, особняк которого стоит в конце улицы. Большего и не нужно, чтобы убедить вас в том, что вы напрасно перевозите в Париж «Преображение» и «Аполлона»; вы напрасно перенесли на холст «Снятие с креста» — фреску, написанную Даниэле да Вольтерра,— все эти произведения мертвы: вашим изящным искусствам недостает зрителей.

Пусть у вас будет Итальянская опера, пусть у вас будет Парижский музей,— отлично: вам удастся, по-

* Да здравствует! (*итал.*)

жалуй, приобрести в этих отраслях искусства вкус к некоей золотой посредственности; но великими вы будете всегда только в комедии, в песенках, в книгах остроумно-назидательного толка.

Excudent alii spirantia mollius aera.
Virg., VI, v. 847 *.

У вас, французов, будут Мольеры, Колле, Панары, Гамильтоны, Лабрюйеры, Данкуры, «Персидские письма». В этом прелестном жанре вы будете всегда первым народом в мире: совершенствуйте его, отдавайте ему все, чем вы богаты, поощряйте тех, кто пишет в этом стиле; великие же люди рождаются в той стране, которую вы попираете ногами. Дайте приличный оркестр вашему французскому театру; купите для него замечательные декорации из миланского театра Ла Скала, которые покрываются свежей краской раз в два месяца и которые вы получите за отрез холста, равный по размерам полотнам декораций. Умные люди из Неаполя и из Стокгольма встретятся друг с другом на площади Карусель, по пути в ваш театр, чтобы посмотреть там «Тартюфа» или «Свадьбу Фигаро». Мы, поездившие по белому свету, прекрасно знаем, что эти пьесы умеют как следует играть в Париже и нигде больше.

Точно так же и картины Лодовико Каррачи словно пропадают для глаза повсюду, кроме Ломбардии. Назовите мне ту из очаровательных женщин, которая бы хоть раз смотрела, не зевая от скуки, на такие картины, как «Призвание св. Матфея» [1] и «Погребение св. Девы», краски которых несколько потемнели! Я убежден, что самые скверные копии, вставленные в рамы этих картин, произвели бы на французское высшее общество точно такое же впечатление. А в Риме то же высшее общество две недели подряд будет говорить о том, каким образом эту фреску, написанную Доменикино в монастыре св. Нила, собираются переносить на полотно. В Риме уважают большого художника; в Париже — удачливого генерала, осы-

* Выкуют тоньше другие пусть оживленные меди.
Вергилий, «Энеида», VI, 847.

[1] Музей, № 878.

панного милостями государственного советника, маршала Саксонского или же г-на Калонна. Я не говорю о том, хорошо это или плохо, я просто отмечаю, что это именно так. Большой художник, которому дорога его слава и которому известны слабости нашего сердца, должен жить там, где публика тоньше всего ценит его достоинства и где она, стало быть, строже всего относится к его ошибкам. В Риме г-да Г. Г. Г. Г., известные мне только своими чудесными произведениями, могли бы, впрочем, смело жить на четвертом этаже: уважение всего города, начиная от племянника папы и кончая самым ничтожным аббатом, не покинуло бы их и там; им были бы гораздо более признательны за хорошую картину, чем за острое словцо. Вот та атмосфера, которая необходима для художника: ведь и у художника, как и у всякого другого человека, бывают минуты уныния.

Одной из самых интересных бесед в городе, куда я приезжаю, бывает для меня разговор с каретником, у которого я нанимаю коляску, чтобы развозить в ней свои рекомендательные письма. Я его расспрашиваю о местных достопримечательностях, о самых важных лицах в округе; он отвечает мне, поминая недобрым словцом сборщиков косвенных налогов; но, отдав эту дань своему общественному положению, он толково разъясняет мне, чем занято сейчас всеобщее внимание.

Когда я вернулся в Париж, у вас еще была ваша очаровательная г-жа Барилли: но, свидетель бог, хозяин прекрасных меблированных комнат на улице Серютт не обмолвился о ней ни единым словом; хорошо еще, если ему известны имена мадемуазель Марс и Флери. Поезжайте во Флоренцию к Шнейдеру; самый последний поваренок сообщит вам: «Давиде-младший приехал три дня тому назад; он будет петь с сестрами Момбелли; опера произведет фурор; все съезжаются во Флоренцию послушать ее».

Если вы, мой друг, когда-нибудь посетите Италию, вы будете возмущены тем, что оркестры здесь гораздо хуже оркестра Одеона и что в местных труппах встретишь лишь один — два хороших голоса. Вы подумаете, что я вру, как пассажир, побывавший в дальнем плавании. Здесь никогда не бывает такого сочe-

тания имен, к какому вы привыкли в Париже, когда в одной и той же опере участвовали: из певиц — Барилли, Нери и Феста, а из певцов — Кривелли, Такинарди и Порто. Но не приходите в отчаяние в предвкушении вечера: певцы, которых вы считаете посредственными, будут наэлектризованы присутствием впечатлительной и способной на энтузиазм публики; и так как воодушевление будет передаваться от сцены к ложам и от лож к сцене, то вы услышите пение такое слаженное, отличающееся такой теплотой, таким brio, о которых вы даже не мечтаете. Вы будете свидетелем таких минут увлечения, когда и певцы и зрители забывают обо всем решительно, чувствуя лишь красоту финала Чимарозы. В Париже недостаточно выплачивать тридцать тысяч франков Кривелли; надо было бы еще нанять за деньги публику, которая будет способна его слушать и питать к его искусству такую же любовь, какую он к нему испытывает сам. Он блестяще и просто проводит какой-нибудь пассаж — никто не рукоплещет; он позволяет себе какую-нибудь банальную и бьющую на эффект шутку — и каждый слушатель, в восторге от того, что может показать себя знатоком, оглушает своего соседа бешеными аплодисментами; но этим рукоплесканиям недостает подлинной сердечности: в душе этот человек не испытывает никакого удовольствия — доволен только его рассудок. Итальянец открыто восхищается какой-нибудь прекрасной арией, которую слышит в первый раз; француз же аплодирует с известной оглядкой: он боится одобрить нечто посредственное: только на третьем или четвертом представлении, когда будет твердо решено, что эта ария *прелестна,* он посмеет крикнуть «браво» с ударением на первом слоге, чтобы показать, что он знает итальянский. Взгляните на него в день первого спектакля, когда он, повстречавшись в фойе со своим приятелем, говорит тому: «*Божественно!*». Уста его утверждают, но глаза вопрошают. Если приятель не ответит на его восклицание какой-нибудь другой превосходной степенью, он уже готов низвергнуть свое божество. Вот почему в Париже восторженное преклонение перед музыкой исключает какие бы то ни было споры: либо это чудесно, либо от-

вратительно; а по ту сторону Альп, где каждый уверен в том, что чувство его не обманывает, о музыке спорят без конца.

Все знаменитые певцы, которых я слушал в Одеоне, показались мне бесстрастными: Кривелли уже не тот, каким он был в Неаполе; один только Такинарди бывал в отдельные минуты превосходен в «Distruzzione di Jerusalemm» («Разрушение Иерусалима»). Беда эта из тех, что деньгами не поправишь: причина ее в особых свойствах французской публики.

Посмотрите на того же француза, столь робкого, когда он говорит о музыке, столь боязливого, когда может пострадать его самолюбие: посмотрите, как он будет восхищаться каким-нибудь метким словцом или удачным ответом; как умно, как вдохновенно, как тонко и красноречиво он в подробностях разберет вам любую остроту! Если только вы не пустой мечтатель, вы скажете: эта страна должна рождать Мольеров и Реньяров, но не Галуппи и Анфосси.

Молодой итальянский князь обычно дилетант: он сочиняет — хорошо ли, худо ли — кое-какие песенки и без памяти влюблен в актрису; появляясь при дворе своего государя, он бывает застенчив и почтителен. Молодой французский герцог доходит до королевской спальни, рисуясь своим изяществом; видно, что он счастлив, что он вполне уверен в себе; мурлыча что-то невнятное, он опирается на балюстраду, которая отделяет ложе короля от остальной части спальни. Слуга-негр подходит к нему и говорит, что здесь так сидеть не положено, что он оскверняет королевскую балюстраду. «О-о, вы правы, мой друг! Я восхвалю повсюду ваше рвение»,— и он, смеясь, делает пируэт.

Должен признаться вам, дорогой Луи, я не изменил того мнения, которого придерживался шесть лет тому назад, говоря вам о первом симфонисте в мире. Инструментальный жанр погубил музыку. Теперь чаще и охотнее играют на скрипке или на рояле, чем поют; отсюда та прискорбная легкость, с какой инструментальная музыка портит вкус любителям музыки вокальной: с этой задачей она успешно справляется вот уже пятьдесят лет.

В Италии теперь один только человек умеет пре-

красно развивать голос — это Момбелли, и основное преимущество его прелестных дочерей заключается, конечно, в том, что у них такой учитель.

Этим подлинным умением петь, которое я буду защищать до самой смерти, и обладала на венской сцене певица Мартинес, ученица Метастазио: она владела им в совершенстве и, проведя свою юность — начало восемнадцатого века — в Риме и Неаполе вместе со знаменитой Романини, знала, что именно требуется от человеческого голоса, чтобы он мог пленять все сердца.

Секрет этот прост: голос должен быть красивым и уметь проявить себя.

Вот и все. Для этого нужно, чтобы аккомпанемент не был особенно громким, чтобы скрипки играли pizzicato[1] и чтобы вокальная партия состояла в основном, из отрывков, написанных в медленном темпе. Теперь прекрасные голоса ищут себе спасения в речитативах: именно в них г-жа Каталани и Веллути особенно хороши. Так и пели лет восемьдесят тому назад модные в ту пору кантаты. В наши дни вначале исполняют галопом какой-нибудь полонез; затем следует большая ария, по ходу которой инструменты состязаются в силе с голосом или смолкают на минуту лишь для того, чтобы удлинить тот или иной такт и дать возможность певцу блеснуть нескончаемыми руладами, а все это вместе называется оперой, занимает вас четверть часа и не вызывает ни единой слезы.

Самые лучшие певицы, которых я слышал в Италии (для успокоения моей совести, прошу заметить, что наиболее талантливые могли, на беду свою, ни разу не выступить в моем присутствии),— итак, самые лучшие певицы, которых я слышал за последнее время,— это Эйзер и сестры Момбелли. Первая вышла

[1] Генуэзец Паганини является, на мой взгляд, первым скрипачом Италии; у него необычайная мягкость звука; обычно он играет концерты, такие же пустячные, как и те, что наводят на вас скуку в Париже, но мягкость игры его всегда спасает. Особенно я люблю слушать, когда он играет вариации на четвертой струне. Генуэзцу этому, впрочем, всего тридцать два года. Быть может, со временем он будет играть что-нибудь получше этих концертов, быть может, здравый смысл подскажет ему, что лучше сыграть какую-нибудь прекрасную мелодию Моцарта.

замуж за одного милого поэта и больше перед публикой не выступает; на вторых возлагаются все надежды итальянской Полигимнии. Представьте себе самое высокое умение, самую большую нежность звука и предельную выразительность; представьте себе бедную г-жу Барилли, голос которой еще прекраснее и отличается такой теплотой, какой лишь можно желать. Сестры Момбелли выступают как будто только в серьезном жанре; в таком случае г-жа Барилли будет всегда иметь перед ними преимущество: она божественно поет арию «Fanciulla sventurata» в опере «Благородные враги», партию графини Альмавива в «Свадьбе Фигаро», донну Анну в «Дон-Жуане» и т. д. Надо было слышать, как юные Момбелли пели в Милане в опере «Adriano in Siria» («Адриан в Сирии»), написанной на либретто Метастазио: это было восхитительно и произвело фурор. По счастью для вас, они еще совсем молоды, и вы можете вполне надеяться на то, что со временем услышите младшую из них — ту, которая носит мужское платье.

Любителям пения недоставало только одного — услышать в той же опере превосходного Веллути, единственного, насколько мне известно, своеобразного по красоте дисканта во всей Италии, и Давиде-младшего. У этого последнего чудесный голос, но ему еще далеко до того высокого умения, каким обладают сестры Момбелли. Это певец, который постоянно делает восхитительные фиоритуры, настоящий оперный певец для Парижа; я уверен, что по своей популярности он там сравнился бы с г-ном Гарà. Что же касается бедняжек Момбелли, то все наши знатоки спросили бы: «Как? Только и всего?» А в Италии им предстоит самая громкая слава; бога надо молить только об одном: чтобы они не вышли замуж за каких-нибудь богачей, которые бы лишили нас возможности их слушать.

Г-жа Манфредини доставила бы вам необычайное удовольствие в опере Паэра «Камилла»: у нее поразительно звучный голос; но в этой опере, которую я слышал в Милане, особенно привел меня в восторг комик Басси — несомненно, первый комик теперешней Италии. Слышали бы вы только, как в той же «Ка-

милле» он говорит своему господину, молодому офицеру, который собирается переночевать в неуютном на вид замке:

Signor, la vita è corta;
Andiam, per carità *.

В голосе его чувствуется теплота, он уверенно держится на сцене и влюблен в свою профессию. Кроме того, он глубоко понимает суть комического и пишет сам недурные комедии. Восхищение его игрой появилось у меня, когда я услышал его в опере «Сер Марк-Антонио» в Милане. Не знаю, где он подвизается сейчас. У него, кстати, очень хороший голос; он был бы совершенством, будь у него такой же бас-баритон, как у вашего Порто.

Но что ж делать? В моем представлении мужской голос проигрывает, если певец проявляет излишнюю страстность, а женский голос — если певица слишком свежа и румяна. Вы скажете, что это опять-таки один из моих парадоксов; на это я вам отвечу, как Сезар де Сенневиль: «В добрый час!»

Ноццари, которого вы слышали в Париже,— это лучший в мире исполнитель партии Паолино в «Тайном браке», которая, на мой взгляд, несколько высока для голосовых данных вашего замечательного Кривелли.

У Пеллегрини чудесный бас-баритон; ему следовало бы взять несколько уроков у Батиста-младшего, Тенара, Потье или, еще лучше, у великолепного Дюгазона, если только он еще у вас, этот чудесный комик, которого вы, серьезные и важные люди, не признали.

Вам лучше, чем мне, известны певицы Грассини, Корреа, Феста, Нери, Сесси, которые побывали в Париже. Вы еще тоскуете по г-же Стринасакки, превосходно исполнявшей партию Каролины в «Тайном браке», которую ваши театральные завсегдатаи довольно справедливо называли г-жой Дюмениль из театра Лувуа.

В новом превосходном театре в Брешии я с удоволь-

* Синьор, жизнь коротка,
Идемте, ради бога *(итал.)*.

ствием слушал г-жу Каролину Басси: это темпераментная актриса. Тем же качеством богато наделена г-жа Маланотти. Виттория Сести, в свою очередь, обладает красивой наружностью и сильным голосом.

Я ни разу не слышал певицы Кампорези, которую высоко ценят в Риме; сейчас она, должно быть, поет в Париже.

Мне не приходится говорить вам о Такинарди, который бывает так хорош, когда на него находит вдохновение; по его стопам идет и тенор Сибони. Парламаньи и Ранфаньи по-прежнему остаются тем, чем вы их привыкли видеть, то есть прекрасными комиками. Де Греси и Дзамбони отлично играют: де Греси был превосходен в опере «Pretendenti delusi» («Обманутые претенденты»), имевшей три года назад большой успех в Милане. Это, собственно, наша опера «Претенденты», весьма удачно приспособленная к особенностям итальянской сцены. Моска написал к ней забавную музыку. Трио

Con rispetto e riverenza *,

сопровождаемое в конце мелодией на флейте, мне необычайно понравилось.

Я не буду вам говорить ни о г-же Каталани, ни о г-же Гафорини. Первой из них я не слышал с тех пор, как она дебютировала в Милане тринадцать лет назад, а вторая, к сожалению, вышла замуж. Она мастерски исполняла комические партии. Ее надо было слышать в таких операх, как «Дама-солдат», «Сер Марк-Антонио», «Кот в сапогах». На радость людям тонкого ума никогда не появится существа более пылкого, более резвого, более жизнерадостного, более остроумного, более вдохновенного. Госпожа Гафорини была для Ломбардии тем, чем г-жа Барилли — для Парижа: ни та, ни другая никем не заменимы. Характерные особенности, присущие той или иной нации, заставляют вас предположить, что Гафорини во многом была прямой противоположностью Барилли,— и вы не ошибаетесь.

Три месяца тому назад в Миланской консервато-

---

* С уважением и почтением *(итал.)*.

рии мне довелось слышать прекрасный голос. До меня донеслись слова моих соседей: «Не смешно ли, что такому превосходному комику дают прозябать где-то на миланских задворках, а не делают его профессором консерватории, с тем чтобы он оживил эту прекрасную статую?» Имени статуи я не помню.

Люди, приезжающие из Неаполя, больше всего расхваливают комика Казачелли. Я слышал также, как превозносят г-жу Паэр и тенора Марцокки [1].

---

[1] Здесь имеется значительный пропуск. Автор, не вдаваясь в свои туманные рассуждения о композиторах, весьма достойных, хотя и свернувших в угоду моде на ложный путь, хочет напомнить некоторые фактические данные применительно к каждому из них.

Паэзиелло и Цингарелли к современной школе не относятся: это последние современники композиторов школы Пиччини и Чимарозы.

Валентино Фиораванти, столь популярный в Париже благодаря своим «Сельским певицам», родом из Рима и еще молод. Особенно ценятся его комические оперы «Pazzie a vicenda» («Обоюдные безумства»), поставленная во Флоренции в 1791 году, «Il Furbo» («Плут») и «Il Fabro Parigino» («Парижский мастер»); они считаются его главнейшими произведениями.

Симон Майр, родившийся в Баварии, но получивший воспитание в Италии,— это композитор, которого, пожалуй, там ценят больше всего; вместе с тем это музыкант, о котором я могу говорить меньше, чем о ком бы то ни было: на мой взгляд, именно его манера способствует быстрому упадку нашей оперной музыки. Композитор этот живет в Бергамо, и даже самые заманчивые предложения ни разу не смогли заставить его переехать в другое место. Он много работает. Я слышал по меньшей мере десятка два его произведений. В Париже известна его комическая опера «Finti rivali» («Притворные соперники»), в которой выступала певица Корреа. В ней найдется несколько мелодий, не всегда достаточно благородных, с необычайно пышным аккомпанементом. Его комическая опера «Pazzo per la musica» («Рехнувшиеся от музыки») очень мила; «Adelasio ed Aleramo» («Аделазия и Алерамо»), опера seria, пользовалась большим успехом в Милане. Майр заставил нас оценить огромные успехи, которых достигла оперная музыка со времен Перголезе, но попутно он заставляет нас сожалеть о том, что прекрасные мелодии тех лет ныне исчезли.

Фердинандо Паэр, о котором я, к сожалению, придерживаюсь того же мнения, что и о Майре, родился в Парме в 1774 году. Самые остроумные парижане в моем присутствии не раз отзывались с похвалой о его уме. Его оперы «Камилла» и «Сарджины» два года назад ставились одновременно в Неаполе, Турине, Вене, Дрездене и Париже.

Вот, мой друг, самое лучшее, что мне известно в Италии. Могу добавить сюда имя г-жи Сандрини, которую я с радостью слушал в Дрездене. О венских театрах я вам ничего говорить не буду: мне пришлось бы о них сказать слишком много; расспросите по этому поводу французских офицеров, побывавших там в 1809 году; бьюсь об заклад, что они помнят еще, как они обливались слезами, слушая «Крестоносца» — мелодраму, равную по силе воздействия лучшим романтическим трагедиям,— и как безудержно смеялись, глядя на замечательного танцора Райнальди, который был так хорош в балете «Сбор винограда». В ту пору превосходно исполняли «Дон-Жуана», «Тайный брак», «Милосердие Тита», «Сарджины» Паэра, «Элиску» Керубини, «Лизбет, обезумевшую от любви» и многие другие немецкие оперы, справедливо причислявшиеся к лучшим.

Нужно ли мне вам повторять, что в Италии можно встретить немало людей с крупным талантом, пользующихся заслуженной известностью, о которых я умолчал только потому, что их не знаю. Я никогда не был в Сицилии, а из Неаполя уехал давным-давно. А как раз там, на этой благодатной почве, в стране, порожденной огнем, и появляются замечательные голоса. Когда-то мне приходилось наблюдать там обычаи, сильно отличающиеся от наших, особенно своей жизнерадостностью. В этой стране плагиатов не принято изобличать брошюрами; воров ловят с

Композиторы Павези и Моска, которых в Италии очень любят, написали множество комических опер. В них встречаются приятные мелодии, еще не вполне заглушаемые оркестром. Оба эти автора молоды.

С удовольствием слушаешь оперы Фаринелли, родившегося неподалеку от Падуи; он воспитанник неаполитанской консерватории «de' Turchini» и написал уже восемь — десять опер.

Большие надежды возлагают на Россини, двадцатипятилетнего начинающего композитора. Надо отдать справедливость: его арии в исполнении очаровательных сестер Момбелли отличаются изящностью. Шедевром этого молодого композитора, обладающего привлекательной внешностью, является опера «Итальянка в Алжире». Но он уже как будто несколько повторяется. Я так и не нашел ничего самобытного, ничего увлекательного в опере «Турок в Италии», которая недавно была поставлена в Милане и провалилась

поличным. Стало быть, если композитор, чье произведение исполняется в данный момент, украл у другого арию или просто несколько пассажей, несколько тактов, то стоит лишь зазвучать украденному отрывку, как со всех сторон слышатся возгласы «браво» с упоминанием имени настоящего автора. Если Пиччини обокрал Саккини, ему неумолимо крикнут: «Браво, Саккини!» Если по ходу оперы увидят, что он взял понемногу ото всех, ему будут кричать: «Прекрасно! Браво, Галуппи! Браво, Траэтта! Браво, Гульельми!»

Если бы тот же обычай был в ходу и во Франции, немало опер в театре Федо заслужили бы такого рода «браво». Но не будем говорить о живых!

Теперь уже все знают, что известная ария из оперы «Visitandines» («Монахини») — «Любимец милых дам» — принадлежит Моцарту.

Дуни услышал бы крики: «Браво, Гассе!» — за то, что пятнадцать первых тактов арии: «Будь проклят этот дом!» — совпадают с пятнадцатью первыми тактами арии [1] «Privo del caro bene» *.

Монсиньи заслужил бы: «Браво, Перголезе!» — за начало своего дуэта «Нас всюду ждет удача», которое полностью совпадает с началом арии «Tu sei troppo scelerato» **, и еще раз «браво» — за арию «Не знаю я, на что решиться».

Филидор услышал бы крики: «Браво, Перголезе!» — за свою арию «Меня здесь чествуют, ласкают», аккомпанемент к которой встречается в арии «Ad un povero polacco» ***; «Браво, Кокки!» — за арию «Взгляните, как по воскресеньям выходит он из кабачка», представляющую собой с начала до конца не что иное, как арию «Donne belle che pigliate» ****; «Браво, Галуппи!» — за каватину «Гляди: тоска меня снедает». На долю Гретри тоже пришлось бы несколько подобных возгласов.

Нет ничего проще, как проехаться по Италии, где обычно нот не печатают; побывать в сотне небольших

---

[1] Из «Странствий Роланда».

* Лишенный дорогого существа *(итал.)*.

** Ты слишком преступен *(итал.)*.

*** К бедному поляку *(итал.)*.

**** Красавицы, что берете *(итал.)*.

оперных театров, открывающихся там каждый сезон; переписать там все, что услышишь хорошего или совпадающего с теми вкусами, которые, по вашим сведениям, господствуют в Париже; связать эти отрывки воедино кое-какой гармонией — и стать во Франции композитором с именем! Опасности тут нет: ни одна французская партитура не появляется по сю сторону Альп.

Каким бы успехом в театре Федо пользовалась ария Моски «Con rispetto e riverenza» из оперы «Обманутые претенденты» или квартет оттуда же «Dá che siam uniti, parliam de'nostri affari»*! Да и, помимо всего, кто бы их там узнал?

Что же касается прекрасных голосов итальянцев, то очередная глупость наших комнатных философов будет, по-видимому, отравлять нам удовольствие еще в течение нескольких лет. Эти господа поднялись на кафедру и вещают нам о том, что небольшая операция, сделанная кое-кому из мальчиков-хористов, скоро обратит Италию в пустыню: население быстро начнет вымирать; трава, мол, уже прорастает на улице Толедо; да к тому же где священные права человечества? Боже праведный! У этих господ, должно быть, довольно крепкие головы, если о том судить по их равнодушию к искусству. На их беду, нашлась еще одна крепкая голова, немного получше: английский доктор Мальтус вздумал написать о народонаселении талантливую работу, которая слегка уравнивает жалкие доводы ораторов вроде г-жи Ролан, д'Аламбера и других почтенных лиц: людям этим следовало бы припомнить изречение «Ne sutor»** и никогда не говорить об искусстве ни хорошего, ни плохого.

Мальтус же убедительно разъясняет нашим щепетильным философам, что население той или иной страны возрастает в соответствии с количеством пищи, какую оно может себе раздобыть. Главная причина, добавляет он, столь обычно наблюдаемой жалкой нищеты заключается в том, что в силу природной склонности и собственной недальновидности люди стремятся к такому увеличению населения, которое превышает рост производства. Он нередко высказывает пожелание,

* Так как мы соединились, поговорим о наших делах (*итал.*).
** Не выше (сапога) (*лат.*).

чтобы правительства отказались от системы поощрения брака, в которой тот совершенно не нуждается. Создайте продукты, укажите людям на новую землю, на новый вид промышленности,— и у вас будут и браки и дети; но если вы будете устраивать браки необдуманно, то дети появятся, но они не вырастут или послужат препятствием к рождению других детей.

Если в дело вмешивается разум, то количество браков всегда находится в полном соответствии с теми средствами, на которые можно вырастить семью. В голландских селах, по наблюдениям доктора Мальтуса, обычно бывает так: умирает человек — имеется уже какое-то наследство, свободный капитал или хозяйство, которое можно взять в свои руки; глядишь — и люди тотчас поженились; нет смерти — нет и брака. Самые страшные причины смертности — чума, война, случайный голод — не способны надолго обезлюдить страну, где промышленность развивается, а земля дает все новые урожаи.

Не углубляясь в ученые рассуждения и сложные расчеты, я повторю вслед за Мальтусом, что если монахи, которым философы должны быть так обязаны обилием тем для упражнений в краснобайстве,— если монахи и наносили ущерб народонаселению, то не потому, что они не способствовали его росту непосредственно, а потому, что они не приносили пользы производству. Монахи, однако, не могут быть полностью приравнены к нашим беспокойным неаполитанцам; кстати, и число их было значительно больше.

Надо обладать всего-навсего душой, чтобы почувствовать, что Италия — это страна прекрасного во всех его проявлениях. Вам, друг мой, этого доказывать не нужно, но развитию музыки там особенно благоприятствует множество частных причин. Сильная жара, которая сменяется вечерней прохладой, дающей столько радости всем живым существам, приводит к тому, что час, когда люди идут в театр,— это самое приятное время дня. Время это почти всюду одно и то же: между девятью и десятью часами вечера, то есть спустя по крайней мере четыре часа после обеда.

Вы слушаете музыку в темноте, которая так способствует ее восприятию. За вычетом праздничных

дней, миланский театр Ла Скала, который намного больше Парижской Оперы, освещается только огнями рампы; в темной ложе, похожей на небольшой будуар, вы чувствуете себя крайне уютно.

Я склонен думать, что для полного наслаждения вокальной музыкой необходима какая-то особая внутренняя размягченность. Как известно, достаточно самому суетливому французу побыть с месяц в Риме, как его походка меняется. Он уже не ходит так быстро, как в первые дни; ему уже некуда спешить. В холодном климате для кровообращения нужен труд; в жарких странах высшей отрадой является divino far niente («блаженное ничегонеделание»).

Париж... [1]

Не упрекайте меня за то, что, пытаясь выяснить состояние французской музыки, я говорю только о Париже! В Италии можно в данном случае назвать Ливорно, Болонью, Верону, Анкону, Пизу и десятка два других городов, которые вовсе не похожи на столичные; во Франции же провинция ничуть не самобытна; говоря о музыке, в этом великом королевстве можно принимать в расчет только Париж.

Провинции охвачены злополучной манией подражания, которая полностью обезличивает их в области искусств, как и во многом другом. Поезжайте в Бордо, в Марсель, в Лион — вам покажется, что вы находитесь в театре Маре. Когда же наконец эти города решат стать сами собой и начнут освистывать то, что идет из Парижа, если идущее из Парижа им не нравится? При нынешнем уровне общества там принято тяжеловесно подражать парижскому легкомыслию. Люди там бывают напыщенно просты, обдуманно наивны, натянуто непринужденны.

И в Тулузе и в Лилле прилично одетый молодой человек и желающая нравиться хорошенькая женщина

[1] Автор выбрасывает все, что он говорил в интимной переписке по поводу композиторов и певцов, живущих в Париже. Ему крайне досадно, что из-за этого акта вежливости он лишен удовольствия поделиться еще раз самым отрадным впечатлением, которое произвели на него певицы Браншю и Реньо, а также Эльвиу.

хотят прежде всего жить и поступать так, как принято в Париже; вот почему вы сталкиваетесь с педантами даже в таких случаях, когда педантизм совершенно необъясним. Эти люди, по-видимому, не слишком уверены в том, что именно способно доставить им огорчение или радость; им нужно знать, что по этому поводу думают в Париже. Мне часто приходилось слышать, как иностранцы утверждают — и с достаточным основанием,— что во Франции существует только Париж и деревня. Человек с умом, родившийся где-нибудь в провинции, как бы он ни старался, долго не сможет приобрести той простоты в обращении, которая свойственна природному парижанину. Простота, «эта прямота души, никогда не позволяющая нам оглядывать себя и свои собственные поступки»[1], является, пожалуй, самым редким качеством во Франции.

Для того, кто хорошо знает Париж, ни в Марселе, ни в Нанте нет ничего интересного, кроме Луары и порта, кроме вещей чисто физических; духовная жизнь и там и тут одна и та же. А между тем прекрасные города с восьмидесятитысячным населением, расположенные столь различно, были бы необычайно любопытны для наблюдателя, будь они хоть чуточку самобытны.

Женева в четыре раза меньше Лиона, и все же, невзирая на некоторый педантизм ее жителей, иностранцы не случайно останавливаются в ней значительно чаще. Она могла бы послужить примером для Лиона. В Италии нет ничего более различного, а подчас и более противоположного, чем города, отстоящие на тридцать миль один от другого. Госпожа Гафорини, которую так любят в Милане, была почти что освистана в Турине.

Чтобы судить о состоянии музыки во Франции и в Италии, не следует сравнивать Париж с Римом: здесь можно ошибиться, опять-таки в пользу нашего любезного отечества. Надо иметь в виду, что в Италии города с четырьмя тысячами жителей, вроде Кремы и Комо, которые я упоминаю наудачу из сотни им подобных, обладают прекрасными театрами и — время от време-

[1] Фенелон. Автор особо не помечал каждую украденную им мысль. Эта брошюра, в сущности, представляет собой почти сплошь сборник чужих изречений.

ни — превосходными певцами. В прошлом году из Милана люди ездили в Комо послушать юных Момбелли: это все равно, что из Парижа отправиться на спектакль в Мелен или в Бовэ. Здесь совершенно иные нравы; чувствуешь себя так, как будто ты уехал куда-то за тысячу миль.

В самых больших городах Франции слышишь только крикливое пение, характерное для французской комической оперы. Стоит какой-нибудь опере иметь успех у Федо, как вы уже уверены, что через два месяца ей будут аплодировать в Лионе. Когда же наконец богатые люди города, который насчитывает сто тысяч жителей и расположен у ворот Италии, додумаются пригласить какого-нибудь композитора и закажут для себя оперу?

Климат Бордо, быстро растущие богатства, проникновение новых идей, вызванное торговлей с заморскими странами,— все это в сочетании с гасконской живостью должно было бы привести к созданию там комедии, более высокой и более драматически насыщенной, чем парижская. Нет ни малейшего признака такого стремления. Молодой француз там, как и всюду, изучает своего Лагарпа и вовсе не собирается отложить книгу и задать себе вопрос: «А нравится ли мне все это?»

Некоторую самобытность вы найдете во Франции только среди низших классов, слишком невежественных, чтобы кому-то подражать; но народ там музыкой не занимается, и никогда сын каретника в этой стране не станет Иозефом Гайдном.

Богатый француз каждое утро узнает из своей газеты, каких взглядов ему надлежит придерживаться остальную часть дня в политике и литературе. Наконец, последняя причина упадка искусств во Франции — это то английское внимание, с каким люди, обладающие больше других и душой и умом, занимаются политическими вопросами. Я нахожу, что очень удобно жить в стране, имеющей либеральную конституцию; но если только не обладать чересчур обостренным чувством гордости или чрезмерной требовательностью в вопросах счастья, я не понимаю, какое удовольствие можно находить в бесконечных занятиях конституцией и политикой. Если принять во внимание развлечения и при-

вычки светского человека, то доля счастья, которую можно извлечь при том или ином способе правления в стране, где мы живем, не слишком велика: система эта может нам повредить, но отнюдь не доставить удовольствие.

Я сравниваю состояние патриотов, которые постоянно размышляют о законах и о равновесии властей, с состоянием человека, который бы все время беспокоился о прочности дома, где он живет. Я согласен раз навсегда выбрать себе квартиру в прочном и хорошо построенном доме; но ведь дом-то этот построили для того, чтобы в нем можно было спокойно вкушать все радости жизни, и надо, на мой взгляд, чувствовать себя крайне несчастным, если, находясь в каком-нибудь салоне, в обществе красивых женщин, вы должны еще волноваться по поводу состояния кровельных перекрытий вашего дома.

Et propter vitam, vivendi perdere causam *.

Вы видите, мой друг, что я послушно посылал вам письмо за письмом. Вот и весь перечень довольно поверхностных взглядов, которыми я могу поделиться с вами по вопросу о современном состоянии музыки в Италии. Она находится там в состоянии упадка, если верить общественному мнению, которое на сей раз случайно справедливо. Я же наслаждаюсь этим *упадком* каждый вечер, но днем живу другим искусством.

Поэтому все, что я только что написал вам, вероятно, очень посредственно и неполно; кстати, я только сейчас вспомнил, что у Моски есть брат, который, как и он сам, является очень приятным композитором.

Я предпочел бы рассказать вам о прекрасной копии, сделанной кавалером Босси с фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», которую тот создал в Милане; об изящных набросках, выполненных этим великим художником и очаровательным человеком для покойного графа Баттальи и посвященных характеристике четырех великих итальянских поэтов; о фресках Аппиани в королевском дворце; о вилле, построенной Мельци на озере Комо, и т. д. Все это подошло бы для меня теперь

* И ради жизни утерять причину жить (*лат.*).

больше, чем беседа с вами о самой прекрасной современной опере.

В музыке, как и во многом другом — увы! — я человек иного века.

Госпожа де Севинье, верная своим прежним восторженным привязанностям, любила одного Корнеля и говорила, что о Расине и кофе скоро все забудут. Я, быть может, настолько же несправедлив в отношении Майра, Паэра, Фаринелли, Моски, Россини, необычайно ценимых в Италии. Ария из «Танкреда»

Ti rivedrò, mi rivedrai *,

написанная последним из этих композиторов, который, по слухам, еще очень молод, доставила мне все же живейшее удовольствие. Я с наслаждением слушаю всегда один из дуэтов Фаринелли, который начинается словами:

No, non v'amo ** —

и который во многих театрах добавляют ко второму акту «Тайного брака».

Признаюсь вам, милый Луи, что с тех пор, как я вам писал в 1809 году из моего скромного зальцбургского уголка, мне не удалось найти убедительного объяснения тому недостаточному интересу, который проявляется в Италии к творчеству Перголезе и его великих современников. Это почти так же странно, как если бы мы стали предпочитать наших мелких современных авторов таким мастерам, как Расин и Мольер. Я отлично понимаю, что Перголезе родился до того, как музыка, во всех своих разветвлениях, достигла полного совершенства: инструментальный жанр проделал со времени его смерти, по-видимому, весь тот путь, который был ему предначертан; но и искусство светотени сделало огромные успехи после Рафаэля, и все же Рафаэль остается доныне первым художником в мире.

Монтескье прекрасно замечает: «Если бы небо дало людям проницательный взор орла, можно ли сомневаться в том, что законы архитектуры тотчас бы изменились. Потребовались бы правила более сложные».

---

* Я вновь увижу тебя, ты вновь увидишь меня *(итал.)*.

** Нет, я вас не люблю *(итал.)*.

Совершенно ясно, что со времен Перголезе итальянцы изменились.

Завоевание Италии, которое произошло в результате величественных боевых действий, всколыхнуло прежде всего народы Ломбардии; в дальнейшем подвиги ее солдат в Испании и в России, ее причастность к судьбам великой империи, хотя эту империю и постигла гибель; гений Альфьери, сумевшего открыть глаза пылкой молодежи на те нелепые шгудии, которыми пытались заглушить ее пыл,— все это пробудило в этой прекрасной стране жажду стать нацией,

Il bel paese
Ch'Apennin parte, e'l mar circonda e l'Alpe *
Петрарка.

Мне говорили даже, что в Испании итальянские войска в некоторых случаях ценились выше старых французских когорт. В рядах этой армии выдвинулось множество замечательных личностей. Судя по одному молодому генералу, которого я видел после сражения под Москвой, где он был ранен в шею, в армии этой есть офицеры, отличающиеся как благородством характера, так и военными качествами. У ряда из них я нашел большую непринужденность в обращении, бесхитростный и глубокий ум и полное отсутствие бахвальства. В 1750 году все было по-иному.

Вот, стало быть, какое подлинное изменение произошло в характере итальянцев. Это изменение не успело еще сказаться на искусстве. Народы прежнего Итальянского королевства не наслаждались еще теми длительными полосами мирной жизни, когда у людей появляется потребность испытать ощущения в области изящных искусств.

Мне отрадно отметить, что вот уже несколько лет в Ломбардии наблюдается нечто такое, что не в равной степени нравится всем нашим соотечественникам: я имею в виду некоторую отчужденность по отношению к Франции. Движение это началось с Альфьери, а затем усилилось благодаря двадцати — тридцати мил-

---

* Прекрасной стране, разделенной Апеннинами и окруженной Альпами и морем (*итал.*)

лионам, которые Итальянское королевство выплачивало из своего ежегодного бюджета Французской империи.

Пылкого юношу, вступающего на жизненное поприще и горящего желанием отличиться, тяготит то восхищение, которого от него требуют люди, опередившие его на том же поприще и получившие там первые места из рук богини победы. Если бы итальянцы восторгались нами больше, они меньше бы походили на нас там, где речь идет о наших блестящих качествах. Я не слишком бы удивился, если бы они поняли теперь, что в искусстве нет подлинного величия без самобытности, а у народа нет подлинного величия без конституции по образцу английской. Быть может, мне еще удастся дожить до того дня, когда в Италии возобновятся представления «Мандрагоры» Макьявелли, комедии масок (commedia dell'arte) и опер Перголезе. Рано или поздно итальянцы поймут, что именно в этом кроется их доля славы: иностранцы оценят их тогда только больше. Мне же следует признаться вам, что, будучи недавно в Венеции и зайдя в театр, я был совершенно разочарован тем, что там играли «Заиру». Все плакали, даже дежурный капрал, стоявший у входа в театр; и актеры были недурны. Но когда мне хочется видеть «Заиру», я отправляюсь в Париж, во Французский театр. На следующий день я с гораздо большим удовольствием посмотрел «Ajo nel imbarazzo» («Воспитатель в затруднении») — комедию, написанную каким-то уроженцем Рима и превосходно сыгранную толстяком-актером, который мне сразу напомнил берлинского комика Иффланда и Моле, выступавшего в полусерьезных ролях, уже под конец своей сценической карьеры. Толстяк-актер показался мне вполне достойным войти в этот триумвират. Но тщетно мне пришлось искать в Венеции комедии Гоцци и комедии dell'arte: вместо них почти ежедневно ставились французские переводные пьесы. Третьего дня я сбежал со скучной «Ревнивой жены» и пошел немного посмеяться на площадь св. Марка перед театром Пульчинеллы. По правде говоря, он доставил мне наибольшее удовольствие из всех театров, где на сцене не поют. Да это и понятно: Пульчинелла и Панталоне — коренные жители

Италии; а в любом виде искусства, как ни старайся, достигнешь величия — если ты действительно велик,— лишь оставаясь самим собою.

ПОСВЯЩЕНИЕ Г-ЖЕ Д'ОЛИНЬИ

Лондон, 13 октября 1814 г.

Вполне естественно, сударыня, что я вам преподношу это скромное произведение, мой первый литературный труд. Я написал его в ту пору, когда большое горе, должно быть, окончательно сразило бы меня, если бы мне не удалось немного отвлечься. Вы любезно спрашивали меня порою, чем я занят и каким образом я перестал испытывать гнет всего того, что со мной случилось. Открою вам этот секрет: я жил в другом мире; я ни за что бы не уехал из того края, где блистаете вы, если бы я повстречал там две — три души, подобные вашей, или если бы та, которой я восторгался, могла питать ко мне не только дружеские чувства.

Я уезжаю, заметив, к сожалению, что за последние дни какая-то тень омрачила наши отношения; а так как между друзьями разлука решает вопрос о будущей близости, я боюсь, как бы в дальнейшем мы не стали один для другого совершенно чужими. Мне было отрадно вложить в эти интимные строки бесхитростное выражение волнующих меня чувств, и в ответ на них я не жду признательности; я люблю потому, что это доставляет мне наслаждение.

Впрочем, мне известно все, что вы хотели сделать для меня. Что вы этого хотели, я не сомневаюсь; и это желание, хотя и безуспешное, дает мне радость быть вам навеки признательным.

Прощайте, сударыня. Суетная гордость, диктуемая светом, заставит меня, быть может, в беседе с вами прикинуться равнодушным; но быть им на самом деле по отношению к вам я никогда не смогу, в какие бы дальние края меня ни закинул мой жребий.

Остаюсь с глубоким уважением.

The Author *

---

* Автор *(англ.)*.



ИЗНЬ РОССИНИ

Пусть ваша мысль взлетит, но не иначе, как насекомое, которое привязали ниточкою за лапку.

Сократ. «Облака» Аристофана.

Перевод
А. М. Шадрина

под редакцией
Ю. Б. Корнеева.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наполеон умер, но есть еще один человек, о котором теперь говорят везде: в Москве и Неаполе, в Лондоне и Вене, в Париже и Калькутте.

Слава этого человека распространяется всюду, куда только проникла цивилизация, а ведь ему нет и тридцати двух лет! Попытаюсь вкратце очертить те обстоятельства, которые вознесли его в столь молодые годы на такую высоту.

Читатель может верить автору этих строк хотя бы потому, что тот прожил восемь или десять лет в городах, где все были тогда без ума от шедевров Россини. Автор проделывал по сотне миль, чтобы попасть на первые представления некоторых из них; ему довелось собрать все анекдоты, которыми развлекалась публика того времени в Неаполе, Венеции и Риме, в дни, когда там шли оперы Россини.

До того, как приняться за это сочинение, автор уже написал два или три других на такие же легкомысленные темы. Критики говорили ему, что пускаться в писательство надо во всеоружии красноречия, академических знаний и т. п., иначе ему никогда не удастся написать книгу и т. д. и он никогда не удостоится чести быть литератором. Тем лучше. Кое-кто из всем известных лиц этого звания ухитрился так зарекомендовать себя, что порядочный человек почтет за великое счастье никогда не быть в их числе.

Сочинение это нельзя, пожалуй, даже назвать книгой. После падения Наполеона автор этих страниц,

считая, что было бы глупостью тратить молодые годы на политические распри, пустился путешествовать. Он оказался в Италии как раз в то время, когда там гремела слава Россини, и ему случалось писать о ней кое-кому из друзей, живших в Англии и Польше.

Из отрывков этих писем, впоследствии переписанных, и состоит та брошюра, читать которую будут из любви к Россини, а вовсе не из-за ее достоинств. Говорят, что история, как бы она ни была написана, всегда вызывает к себе интерес, а эта история писалась как раз в разгар событий, о которых она повествует.

Я почти уверен, что, приводя такое огромное количество мелких фактов, я раз тридцать, а то и сорок мог погрешить против точности.

Как трудно написать историю человека, который еще жив! Да еще такого человека, как Россини, чья жизнь не оставляет других следов, кроме воспоминаний о тех приятных ощущениях, которыми он наполняет все человеческие сердца! Мне бы очень хотелось, чтобы этому великому художнику, и к тому же обаятельному человеку, пришла мысль писать свои мемуары наподобие того, как это сделал Гольдони. А так как он во много раз тоньше Гольдони и умеет над всем посмеяться, в этих мемуарах было бы гораздо больше остроты. Надеюсь, что в «Жизни Россини» окажется достаточно разных неточностей, чтобы рассердить композитора и побудить его взяться за перо. Но еще до того, как он на меня рассердится (если он рассердится вообще), я должен сказать, что безгранично его чту, но только совершенно иначе, чем какого-нибудь достойного зависти вельможу. То, что выиграл вельможа на жизненной лотерее, исчисляется в деньгах, тогда как он приобрел имя, которое незабываемо, гений и — что главное — счастье.

Эта книга должна была быть напечатана по-английски, но, заметив, что неподалеку от площади Бово есть музыкальная школа, автор набрался смелости и издал ее во Франции.

Монморанси, 30 сентября 1823 года.

ВСТУПЛЕНИЕ

I

ЧИМАРОЗА

11 января 1801 года в Венеции умер Чимароза. Варварский режим неаполитанских тюрем, куда он был брошен по приказу королевы Каролины, ускорил его смерть.

Паэзиелло жил до 1816 года, но можно смело сказать, что уже начиная с последних лет прошлого столетия музыкальный гений, проявляющийся всегда так рано и так же рано гаснущий, успел покинуть создателя «Короля Теодора» и «Scuffiara» («Модистка»), композитора обаятельного и тонкого, которому, однако, не хватало силы и блеска.

Чимароза действует на воображение длинными музыкальными периодами, в которых необыкновенное богатство сочетается с необыкновенной правильностью.

Назову хотя бы два первых дуэта из «Тайного брака». Вот второй из них:

Io ti lascio perchè uniti.

Мелодии эти — самое прекрасное, что может создать человеческая душа; но вместе с тем обратите внимание на то, что в них есть *правильность* и такая, которую наш разум может заметить. В этом большое зло: зная несколько таких мелодий, можно уже *угадать,* что последует дальше и каково будет продолжение тех, начало которых мы уже слышали. Зло как раз и заключается в самом слове *угадать.* И мы вскоре увидим, что именно здесь истоки стиля и славы Россини.

Паэзиелло никогда не трогает вас так глубоко, как Чимароза; он не вызывает в душе зрителя образов, которыми могли бы насытиться большие страсти, чувства его не возвышаются над уровнем грациозной красивости. Но зато в этом жанре он превосходен; в нем есть грация Корреджо, полная нежности; грация, хоть и почти совершенно лишенная остроты, но вместе с тем чарующая, неотразимая. Приведу, например, известный в Париже квартет из «Мельничихи»:

Quelli la,

когда нотариус Пистофоло таким забавным образом берет на себя труд передать мельничихе объяснение в любви от губернатора и от знатного синьора, своих соперников.

Одним из самых замечательных приемов Паэзиелло является многократное повторение одного и того же пассажа в мелодии, причем каждый раз он преисполняется все новой прелестью и все полнее овладевает душой слушателя.

Как все это непохоже на стиль Чимарозы, блещущий комизмом, страстью, силою и весельем! Россини тоже повторяется, но у него это не преднамеренно, и то, что для Паэзиелло является мастерским приемом, у него идет от присущей ему восхитительной лени. Чтобы меня не зачислили в ряды хулителей этого обаятельного человека, спешу добавить, что из всех современников только он один достоин сравнения с двумя великими мастерами, которые блистали вплоть до начала XIX века. Познакомившись ближе со стилем этих великих художников, мы будем поражены, когда в один прекрасный день откроем в их музыке то, чего мы раньше в ней не подозревали. Раздумывая над искусством, чувствуешь его сильнее.

II

РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКОЙ И МУЗЫКОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ

В музыке хорошо запоминается только то, что можно повторить; но, вернувшись домой и оставшись наедине с собой, человек никогда не может повторить гармонию с помощью только своего голоса.

Вот на чем основано различие между немецкой музыкой и итальянской. Молодой, охваченный страстью итальянец, проведя какие-то часы в молчаливой задумчивости, в то время как страсть в нем разгорается все сильнее и сильнее, начинает потом незаметно для себя вполголоса напевать какую-нибудь арию Россини. Среди знакомых ему арий он выбирает именно ту, которая в той или иной мере соответствует его душевному состоянию; вскоре он уже больше не напевает вполголоса, а поет громко и придает этой арии то особое выражение, которое отвечает характеру его собственной страсти. Слыша это эхо своей души, он успокаивается; песня его напоминает зеркало, в которое он глядится; душа его возмущалась судьбой, она вся была исполнена гнева, теперь же в ней появляется жалость к самой себе.

По мере того как наш молодой итальянец тешит себя своим пением, он замечает ту новую окраску, которую он сам придает прежней арии. Это ему нравится, это его умиляет. От такого состояния души до написания новой песни всего один шаг, а так как природа наделила жителей южной Италии очень сильными голосами и сама жизнь помогала развить их, то ему для композиции обычно даже не нужно фортепьяно[1]. Я знал в Неаполе десятка два молодых людей, которые писали музыку так же легко, как в Лондоне пишут письма, а в Париже подбирают к мотиву слова. Нередко, возвращаясь вечером к себе домой, они садятся за рояль и, окруженные божественной природой юга, до глубокой ночи импровизируют и поют. Они далеки от мысли записывать сочиненное ими, далеки от всякого тщеславия. Они только дали выход страсти, которая в них жила; в этом весь секрет их искусства, в этом все их счастье. В Англии при подобных же обстоя-

---

[1] Таким-то образом и возникли те восхитительные, большею частью печальные песни, которые в течение многих веков звучат в Неаполитанском королевстве. Тем, кто знает эту чудесную страну, я назову хотя бы народные песни «la Cavajola» и «Pestagallo», особенно распространенные в Абруццах. Один из жителей Аквилы, распевавший их, сказал мне: «La musica è il lamento dell'amore, o la preghiera a gli dei» *, 12 мая 1819 года.

* Музыка — это жалоба влюбленного или молитва, обращенная к богам (итал.).

тельствах молодой человек просидел бы до часу, а то и до двух часов ночи за книгой любимого писателя, но не отдался бы собственному творчеству, как неаполитанец. Душа его была бы менее деятельна, поэтому он и не испытал бы такого наслаждения. Стоит только начать импровизировать за фортепьяно, как ничто уже не может отвлечь, и ты думаешь только о том, что выражаешь; заботиться в это время о правильности звучания совершенно излишне.

Чтобы научиться хорошо играть на скрипке, следует в течение восьми лет по три часа в день упражняться в гаммах. Тогда на концах пальцев левой руки образуются огромные мозоли. Мозоли эти сильно безобразят руку, но зато после этого действительно удается извлекать из скрипки совершенные звуки. Стоит только самому опытному скрипачу провести три — четыре дня без этих упражнений, как в звуках его нет уже прежней чистоты, в пассажах — прежнего блеска. Для того чтобы развить в себе этот талант, нужны такое терпение и такое упорство, которые совсем не вяжутся с пылким темпераментом южан и совсем не встречаются на юге. Во время игры на скрипке или на флейте все время приходится думать о красоте и о правильности звуков, а не о том, *что они выражают*. Обратите внимание на это слово, оно точно так же раскрывает нам тайну немецкой и итальянской музыки.

В прошлом столетии в Италии можно было встретить отцов, которые заранее решали сделать из своих сыновей хороших скрипачей или хороших гобоистов; почти так же, как иные делали своих детей кастратами. Но в наши дни талант к инструментальной музыке окончательно нашел себе прибежище в спокойной и терпеливой Германии. Там, в глубине германских лесов, этим мечтательным душам достаточно одной только красоты звуков, *даже лишенных мелодии*, чтобы дать еще больше пищи их неугомонному воображению и удвоить его силу.

Лет двадцать тому назад в Риме решили поставить «Дон-Жуана»; целых две недели оркестранты пытались согласовать игру трех оркестров, которые появляются в последнем действии этой оперы, в сцене ужина Дон-Жуана. Римским музыкантам это так и не

удалось. Играли они, правда, с душой, но терпения у них не было никакого. А вот недели две тому назад я слышал, как оркестр Оперного театра на улице Лепельтье восхитительно играл с листа чертовски трудную симфонию Керубини, но не смог аккомпанировать дуэту из «Армиды», который исполняли г-жи Паста и Бордоньи. Я встретил в этой опере великолепные таланты, выращенные с безукоризненным терпением, но не видел там ни одного музыкального гения.

Двадцать лет тому назад в Риме все единодушно заявили, что иностранцы слишком превозносят произведения Моцарта и что, в частности, сцена с участием трех оркестров просто возмутительна и могла быть создана только такими варварами, как немцы.

Проявляющийся в мелочах деспотизм [1], которым вот уже двести лет как опутан и скован итальянский гений, привел к тому, что дозволенная цензурой газетная критика опустилась до последней степени грубости и низости. Человека называют негодяем, ослом, вором и пр., почти так же, как это делают в Лондоне [2] и скоро будут делать в Париже, если только свобода печати по-прежнему не будет приучать нас презирать человека пошлого даже тогда, когда его печатают. В Италии журналист сам обычно бывает одним из главных агентов полиции; при его помощи она осы-

---

[1] В 1795 году один очень умный и тогда еще совсем молодой человек, г-н Тони, который впоследствии сделался знаменитым издателем, служил чиновником венецианского правительства в Вероне; он жил счастливо, довольствовался своим скромным жалованьем в 1 800 франков и ухаживал там за княгиней П ***. Неожиданно он был смещен, и ему грозила тюрьма. Он поспешил в Венецию; после трех месяцев, проведенных в различных хлопотах, ему удалось увидаться наедине с одним из членов Совета десяти, который сказал ему: «Какого дьявола вы заказали себе *синий фрак?* Мы приняли вас за якобинца». В 1822 году в Милане можно было наблюдать подобные же явления. Любить Данте, который писал в 1300 году, в Ломбардии считалось признаком карбонаризма, и либеральные друзья человека, который был слишком большим поклонником Данте, мало-помалу начинали избегать его.

[2] Какими тяжкими оскорблениями некий Филпот совсем недавно осыпал знаменитого г-на Джефри, редактора лучшего из существующих журналов — «Эдинбургского обозрения»!

лает оскорблениями всякого человека, достигшего какой бы то ни было известности, и этим самым наводит на него страх.

Дело в том, что в Италии, как и во Франции, как и повсюду, общественное мнение о том или ином спектакле создается одними только газетами: эти мысли легко улетучиваются, и, если не найдется человека, который сразу подхватит их, тем самым первое звено в цепи рассуждений будет упущено, и до второго никогда уже не дойти.

Прошу прощения за то, что высказываю одиозную мысль, но меня привело бы в отчаяние, если бы о прекрасной Италии, о великой земле, в которой покоится еще не остывший прах Кановы и Виганò, стали судить по грязным газетным выпадам ее периодической прессы или по лишенным смысла фразам книг, которые там, несмотря на страх, все же еще печатают. До тех пор, пока в Италии не будет умеренной формы правления вроде той, которой уже полтора года пользуются тосканцы, я прошу быть не только снисходительным к ней, но и отдать ей должное, и заявляю, что судить о ней следует только по той стороне ее души, которая открывается в искусстве. В наши дни печатаются одни только шпионы и дураки.

Несколько лет тому назад (в 1816 году) я находился в одном из крупнейших городов Ломбардии. Богатым любителям музыки, которые основали там городской театр, отделанный с необыкновенной роскошью, пришло в голову отпраздновать прибытие к ним Беатриче д'Эсте, тещи императора Франца. В честь ее сочинили оперу с совершенно новым текстом и музыкой, а это самая большая честь, которой можно удостоиться в Италии. Поэт решил переделать в оперу комедию Гольдони «Торквато Тассо». И вот за какую-то неделю музыка написана, идут репетиции, все делается очень быстро, как вдруг уже накануне спектакля к знатным горожанам, гордившимся честью петь перед принцессой, является ее камергер и замечает, что было бы неуважением к представительнице рода д'Эсте вспоминать в ее присутствии о Тассо, о человеке, который в свое время провинился перед этим семейством.

Обстоятельство это, однако, никого не смутило, и имя Тассо преспокойно заменили именем Лопе де Веги.

Мне кажется, что музыка может воздействовать на человека, только побуждая его творить в своем воображении образы в соответствии со страстями, которые его волнуют. Вы видите, с помощью какого сложного, но вместе с тем точного механизма музыке неизбежно передаются черты самой формы правления, существующей в той или иной стране и влияющей на человеческие души. Так как из всех благородных страстей тирания разрешала итальянцам только любовь, то музыка начала приобретать воинственный характер лишь со времен «Танкреда», появившегося через десять лет после чудес Арколе и Риволи. До этих великих дней, пробудивших Италию от сна[1], война и оружие упоминались в музыке только для того, чтобы лишний раз подчеркнуть жертвы, принесенные во имя любви. Могло ли быть, чтобы люди, для которых слава была под запретом и которых оружие страшило как средство порабощения и насилия,— могло ли быть, чтобы эти люди находили усладу в воинственных чувствах?

Заметьте, что во Франции, напротив, едва только возникнув, музыка сразу же создает великолепные «Марсельезу» и «Походную песнь». За последние тридцать лет, в течение которых наши композиторы подражают итальянцам, они не могли написать ничего подобного, и происходит это оттого, что они всего-навсего слепо копируют формы выражения любви, а для Франции любовь — это чувство второстепенное; *тщеславие и остроумие* все время пытаются его заглушить.

Верно или нет мое дерзкое замечание, я думаю, никто не станет оспаривать того, что музыка действует только через воображение. Но есть нечто, неизбежно

---

[1] См. в переписке Наполеона за 1796 год о настроении общества в Милане и Брешии. Двадцать четыре негодяя, одетых в красное, которым был поручен полицейский надзор в городе, составляли всю миланскую армию. См. в бюллетенях армии, действовавшей в Испании, о том, что Наполеон сделал с этим народом.

парализующее воображение,— это *память*. В ту минуту, когда, слушая какую-нибудь прекрасную арию, я начинаю вспоминать призрачные образы и сложившийся из них целый роман, который она пробудила во мне, когда я в последний раз наслаждался ею,— все потеряно: воображение мое застывает, и музыка для моего сердца уже не та всемогущая фея, которой она была. И если я все же ее ощущаю, то лишь для того, чтобы оценить в ней какие-то второстепенные особенности и не очень существенные достоинства вроде, например, трудности исполнения.

Год тому назад один из моих друзей писал некоей даме, жившей тогда в деревне: «В театре на улице Лувуа собираются ставить «Танкреда»; только слушая его в третий и четвертый раз, мы поймем, сколько тонкости в этой музыке, как она воинственна и как свежа. Теперь, когда мы ее поняли, она все больше и больше будет овладевать нашим воображением и достигнет вершины своего могущества над нами после каких-нибудь двадцати или тридцати представлений; потом она уже потеряет для нас интерес. Чем сильнее наша любовь вначале, чем чаще нам захочется напевать эту чудеснейшую музыку, выходя из театра, тем окончательнее будет наше *пресыщение,* если можно взять на себя смелость так называть это чувство. В музыке невозможно сохранять верность своим прежним привязанностям. Если «Танкред» еще и после сорокового спектакля способен кого-то восхищать, то это значит, что публика уже переменилась,— иные слои общества хлынули в театр Лувуа, привлеченные туда газетными статьями, или же что в этом театре чувствуешь себя так скверно и в то время, как музыка чарует ваш слух, тело ваше так мучается от неудобств и усталость так велика, что в течение вечера можно насладиться до конца всего только одним актом; таким образом, чтобы в полной мере оценить «Танкреда», вместо сорока представлений понадобится целых восемьдесят».

Довольно печально, что в музыке *понятие прекрасного* меняется каждые тридцать лет, но, по-видимому, это действительно так. Поэтому, чтобы дать представление о том, какой переворот произвел в музыке Рос-

сини, не имеет смысла заглядывать в ее прошлое много дальше Чимарозы и Паэзиелло [1].

После того как около 1800 года эти великие композиторы перестали творить, они еще в течение двух десятков лет продолжали снабжать новинками театры Италии и всего мира. Однако в их стиле, в их манере больше не было уже очарования *неожиданности*. Славный старик Паккьяротти, показывая мне в Падуе свой английский парк, башню кардинала Бембо и прекрасную мебель, вывезенную из Лондона, говорил мне, что в прежнее время в Милане его каждый вечер заставляли до пяти раз повторять одну и ту же арию Чимарозы. Признаюсь, для того чтобы поверить такому избытку любви и безумия в целом народе, я сначала должен был получить подтверждение этого факта от многих его непосредственных свидетелей. Возможно ли, чтобы, полюбив что-нибудь столь неистово, человеческое сердце проявило потом постоянство?

Бывает, правда, что ария, слышанная нами десять лет назад, способна еще доставлять нам удовольствие, но это происходит уже по совсем иным причинам: она напоминает нам приятные мысли, которые когда-то радовали наше воображение, но сама по себе она нас больше уже не пьянит. Так стебелек барвинка напоминал Жан-Жаку Руссо счастливые дни его юности.

Из всех духовных наслаждений музыка оказывается самым сильным, она оставляет далеко позади самые прекрасные произведения поэзии, вроде, например, «Лаллы Рук» или «Освобожденного Иерусалима», и происходит это потому, что к ее восприятию примешивается еще некое необычайно острое физическое наслаждение. Радость, доставляемая нам математическим исследованием, всегда бывает ровной. Она не может в разное время быть то больше, то меньше.

---

[1] Мне нет необходимости напоминать, что доктор Бёрни написал превосходную историю музыки. Думается, правда, что этот прекрасный труд страдает некоторыми неясностями. Может быть, эта темная завеса, которая мешает нашему взгляду проникнуть в мысли автора, появляется оттого, что он не уточняет перед нами своего музыкального credo. Может быть, лучше было бы, если бы он привел примеры того, что находит прекрасным, возвышенным, посредственным и т. п.

Среди различных видов наслаждений музыка дальше всего отстоит от математики. Наслаждение, доставляемое ею, огромно, но оно мимолетно и эфемерно. Вопросы нравственные, история, роман, поэзия на шкале наших наслаждений занимают промежуточное место между математикой и оперой-буфф; радость, доставляемая каждым из этих проявлений человеческого духа, тем слабее, чем дольше она может длиться, чем больше, возвращаясь к ней снова, можно быть уверенным, что еще раз ее испытаешь.

В музыке, напротив, все смутно, все во власти воображения; слушая оперу, еще три дня тому назад приводившую вас в восторг, вы, может быть, не испытаете ничего, кроме самой тягостной скуки, досады и нервного раздражения. И все это оттого, что в соседней ложе оказалась женщина с крикливым голосом, оттого, что в зрительном зале душно, или оттого, что кто-нибудь из ваших соседей, непринужденно покачиваясь на стуле, приводит в почти непрерывное и даже ритмическое движение и тот стул, на котором вы сидите. Радость, доставляемая музыкой, до такой степени захватывает наше физическое существо, что мне приходится излагать сейчас чуть ли не самые банальные истины о природе всякого наслаждения вообще.

Нередко такого рода мелочи могут испортить вам целый вечер, когда вам выпало счастье слушать г-жу Паста, сидя в удобной ложе. Можно зайти очень далеко в поисках метафизической или литературной причины того, почему «Елизавета» не доставила вам никакого удовольствия; так случилось всего-навсего потому, что в зале было очень душно и вам было не по себе. Само устройство зрительного зала театра Лувуа способствует возникновению такого рода «draw-back» (затрудненности рождения). Тем не менее слушают там *педантично, вменяют себе в обязанность* все слушать. *Вменяют в обязанность*! До какой степени по-английски звучит эта фраза, какая это антимузыкальная мысль! Это все равно, что вменить себе в обязанность испытывать жажду.

То чисто физическое и непроизвольное наслаждение, которое музыка доставляет слуховым нервам, в большей или меньшей степени напрягая их (например,

в первом финале «Так поступают все женщины» Моцарта), по-видимому, приводит весь наш мозг в состояние известной напряженности или возбуждения, которое порождает в нем приятные образы и заставляет приходить в совершенно неистовый восторг от иллюзий, тогда как в другое время они не доставили бы ему ничего, кроме весьма посредственного удовольствия. Так несколько ягодок белладонны, случайно сорванных в саду, повергают его в безумие.

В период, когда «Моисей» пользовался неслыханным успехом, Котуньо, самый знаменитый из неаполитанских докторов, говорил мне: «Давая вашему герою разные хвалебные имена, не забудьте назвать его убийцей. Я могу привести более сорока случаев нервной лихорадки и судорог среди молодых женщин, чересчур сильно переживающих музыку; единственной причиной этих заболеваний была молитва евреев в третьем акте с ее великолепной переменой тональности».

Тот же самый философ — а знаменитый доктор Котуньо был достоин того, чтобы его так именовали,— говорил, что для музыки необходим полумрак. Слишком яркий свет раздражает зрительные нервы, а зрение и слух не могут *одновременно* в одинаковой степени напрягаться. Из двух видов наслаждения вы вольны выбирать какой-нибудь один, но обоих вместе человеческий мозг вместить уже не в силах. «Я подозреваю, что есть еще одно обстоятельство, которое может быть связано с гальванизмом,— добавил Котуньо.— Чтобы испытывать приятные ощущения от музыки, надо изолировать себя от всякого другого человеческого тела. Возможно, что ухо наше окружено музыкальной атмосферой, о которой я ничего не могу сказать, кроме того, что она, очевидно, существует. Но, для того, чтобы наслаждение было полным, необходимо быть в какой-то мере изолированным, как при опытах с электричеством, и надо, чтобы расстояние между вами и ближайшим к вам человеческим телом было не меньше фута. Мне кажется, что животная теплота постороннего человеческого тела может оказаться пагубной для музыкального наслаждения».

Я далек от мысли отстаивать эту теорию неаполи-

танского философа; мне не хватает научных знаний даже на то, чтобы ее правильно пересказать.

Единственное, что я знаю по опыту кое-кого из моих близких друзей,— это то, что ряд прекрасных неаполитанских мелодий воздействует на воображение зрителя, создавая в нем известные образы, и в то же время подготовляет душу к восприятию всей их прелести.

Когда только начинаешь любить музыку, поражаешься тому, что происходит в тебе, и мечтаешь лишь о том, чтобы вкушать это новое наслаждение, только что открытое тобой.

Но когда ты уже долгое время любишь это волшебное искусство, ты видишь, что музыка, даже тогда, когда она совершенна, доставляет нашему воображению пленительные образы, относящиеся всегда к страсти, которая в это время кипит в нас. Ты видишь тогда, что это наслаждение не более чем иллюзия и что чем человек рассудительнее, тем он менее к нему восприимчив.

В музыке реально существует только то душевное состояние, в которое она нас приводит, и я готов согласиться с моралистами, что это состояние располагает нашу душу к мечтательности и нежным чувствам.

III

ИСТОРИЯ МЕЖДУЦАРСТВИЯ ПОСЛЕ ЧИМАРОЗЫ И ДО РОССИНИ, ОТ 1800 ДО 1812 ГОДА

После того, как Чимароза умер, а Паэзиелло перестал творить, музыка в Италии начала чахнуть. И так продолжалось до тех пор, пока не появился новый гений. Мне следовало сказать, что зачахло само наслаждение музыкой; неистовые восторги и восхищение по-прежнему овладевали зрительным залом, но все это более походило на слезы восемнадцатилетней девушки, которая готова плакать за чтением романов Дюкре-Дюмениля, или на махание платками и радостные крики «ура» при торжественном въезде в город даже самого нелюбимого из государей.

Россини писал и до 1812 года, но только в этом году он был удостоен чести сочинять для большого миланского театра.

Чтобы оценить весь блеск его гения, совершенно необходимо ясно представить себе, в каком состоянии находилась до него музыка, и бросить взгляд на композиторов, пользовавшихся успехом между 1800 и 1812 годами.

Замечу, между прочим, что музыка продолжает быть в Италии живым искусством исключительно потому, что все крупные театры берут на себя обязательство в определенное время года ставить новые оперы. Если бы не это, местные педанты под видом преклонения перед старыми композиторами не преминули бы задушить и изгнать все вновь нарождающиеся таланты; при них процветали бы одни только пошлые подражатели.

Италия стала страной *прекрасного* во всех родах искусства только потому, что там существует потребность всегда искать какой-то новый идеал красоты; итальянец слушает только голос своего собственного сердца и относится к педанту со всем презрением, которого тот заслуживает.

После Чимарозы и до появления Россини было еще два гения: Майр и Паэр.

Майр — немец, совершенствовавший свое искусство в Италии и вот уже сорок лет как обосновавшийся в Бергамо. Между 1795 и 1820 годами он написал около полусотни опер. Произведения его имели успех потому, что для публики они всегда представляли какую-то новизну, которая поражала и привлекала слух. Талант его заключался в том, что в оркестровку, в ритурнели и в аккомпанемент арий он вкладывал все богатство гармонии, которое Гайдн и Моцарт создавали в это время в Германии. Он почти не умел сделать так, чтобы человеческий голос у него пел, но он заставлял говорить инструменты.

Его «Лодоиска», поставленная в 1800 году, снискала всеобщее одобрение. Я слышал эту оперу в 1809 году в Шенбрунне в изумительном исполнении несравненной Бальзамини, которая вскоре после этого умерла. Это было как раз тогда, когда она должна была стать одной из замечательнейших певиц Италии. Г-жа

Бальзамини была обязана талантом своему безобразию.

«Due Giornate» («Два дня») Майра были поставлены в 1801 году. В 1802 году он создал «I Misteri Eleusini» («Элевзинские таинства»), завоевавшие себе такую известность, какую сейчас имеет «Дон-Жуан». В то время «Дон-Жуана» для Италии не существовало, это была вещь слишком трудная для разучивания. «Элевзинские таинства» считались наиболее сильным и наиболее темпераментным произведением эпохи. Искусство шло вперед огромными шагами: от мелодии переходили к гармонии.

Итальянские мастера расставались с *легкостью и простотой,* обращаясь к сложности и затрудненности. Так как гг. Майр и Паэр осуществляли в широком масштабе все, что другие композиторы только робко пытались начать, на каждом шагу совершая грамматические ошибки, они производили обманчивое впечатление людей гениальных; иллюзия эта становилась тем более полной, что оба они действительно были людьми весьма одаренными.

Несчастье их было в том, что Россини явился на десять лет раньше времени. Произведения оперной музыки живут, по-видимому, в среднем тридцать лет, и эти композиторы имеют основание жаловаться на судьбу, которая не дала им спокойно дожить свой век. Если бы Россини появился только в 1820 году, гг. Майр и Паэр заняли бы свое место в анналах музыки где-нибудь рядом с Лео, Дуранте, Скарлатти и т. д., первоклассными музыкантами, которые вышли из моды только после смерти. «Ginevra di Scozia» («Джиневра Шотландская») поставлена в 1803 году; это эпизод «Ариоданта», одной из самых замечательных песен прелестного ариостовского «Роланда». Ариосто возбуждает такие восторги в Италии именно потому, что он пишет так, как надо писать для музыкального народа; на противоположном краю длинного ряда поэтов я вижу жалкого аббата Делиля.

Как и следовало ожидать от немца, все арии, в которых звучат страсть и ревность Ариоданта, и арии прекрасной шотландки, которую он подозревает в неверности, сильны почти исключительно своим аккомпане-

ментом и гармоническими эффектами. Дело вовсе не в том, что немцам не хватает чувства, боже меня упаси сказать такую несправедливость о родине Моцарта, но в 1829 году, например, именно это *чувство* заставило их обнаружить историю французской революции со всеми ее последствиями в Апокалипсисе[1].

Чувства немцев слишком свободны от земных связей, в них слишком многое идет от воображения, и потому они легко впадают в то, что у нас во Франции называется глуповатым жанром[2]. В Германии люди, охваченные страстью, не могут логически мыслить, и поэтому им часто кажется, что то, к чему они стремятся, уже существует.

Сюжет «Ариоданта» настолько подходит для музыки, что Майр три или четыре раза черпал оттуда свое вдохновение; как пример приведу хор благочестивых отшельников, у которых ищет приюта впавший в отчаяние Ариодант. Хор этот, требующий не столько хорошего пения, сколько гармонических эффектов и противоположения голосов, великолепен. В Неаполе еще помнят дуэт опустившего забрало Ариоданта и его возлюбленной, которая его не узнает. Ариодант хочет спасти свою возлюбленную и для этого собирается вступить в единоборство со своим собственным братом; он готов уже высказать ей все свои подозрения и открыть ей, что он Ариодант, когда звук трубы зовет его на бой. Эта сцена — может быть, одна из самых трогательных, которые способна создать человеческая страсть, — настолько хороша, что музыка к ней должна была бы перестать быть самой собою, должна была бы резать слух, чтобы не вызвать слез на глазах у зрителя. Но здесь эта музыка — шедевр.

Начав критиковать этот дуэт, легко навлечь на себя неприязнь итальянцев: до такой степени нежные сердца взяли его под свою защиту. Мне хочется только спросить: во что могла бы превратить этот дуэт сила Чимарозы или моцартовская грусть? Это была бы новая сцена с Саррой из оратории «Авраам». Сце-

---

[1] Исторический факт. Базель. 1823.

[2] См. их знаменитую трагедию «Искупление» Мюллера. Ее герой, Гуго, граф Эридур, по-моему, не годился бы и в капралы.

на между Саррой и пастухами, у которых она спрашивает о своем сыне Исааке, поднявшемся на гору, где должно совершиться жертвоприношение,— шедевр Чимарозы в патетическом жанре. Она выше, чем лучшие арии Гретри и Далейрака.

Ежегодно Майр сочинял по две — три новых оперы и пользовался успехом на сценах самых больших театров. Как же ему было не возомнить себя равным великим мастерам? Опера 1807 года «Adelasia ed Aleramo», («Аделазия и Алерамо»), казалось, превзошла все, что баварский композитор написал до этого времени. «La Rosa bianca e la Rosa rossa» («Белая и красная розы»), написанная на сюжет, взятый из истории междоусобных войн Англии, имела большой успех в 1812 году. Это было еще до того, как Вальтер Скотт показал, сколько примеров благородства содержит в себе история этих средневековых войн. В «Белой и красной розах» тенор Бонольди приводил всех в восхищение своим прекрасным голосом.

Но первое allegro увертюры к этой опере сразу же дает понять, в какую бездну тривиальности обычно скатывается немецкий композитор, пытаясь создать веселую музыку.

Сцена узнавания между Энрико и его другом Ванольдо исполнена какой-то прелестной наивности, которой никогда не встретить у Россини, потому что она обычно появляется только в тех случаях, когда музыка не содержит в себе других, более высоких качеств. Это дуэт Паэра.

Такого же рода достоинством блещет знаменитый дуэт «È deserto il bosco intorno» *. Этот шедевр Майра и был бы одним из шедевров музыки вообще, если бы у композитора нашлось больше силы для финала. Поэт предоставил ему чудесный и вполне достойный Метастазио способ оправдать измену Ванольдо в глазах его друга Энрико. Энрико, узнав, что его друг хочет понравиться любимой им девушке, восклицает:

Ah chi può mirarla in volto
E non ardere d'amor! **

---

* Лес пустынный вокруг (*итал.*).

** Можно ль видеть ее лицо
И страстью не воспылать! (*итал.*)

Майру удалось подобрать итальянскую мелодию, чтобы выразить эту прелестную мысль. Я нисколько не сомневаюсь, что души, в которых нежность и кротость преобладают над энергией, предпочтут этот дуэт самым бурным сценам Россини и Чимарозы.

В комическом жанре Майр выказывал грубоватую веселость недалекого простака.

Если вы давно не слышали настоящей итальянской музыки, то «Gli Originali» («Оригиналы») доставит вам удовольствие. Речь здесь идет о меломании. Когда эта опера была поставлена (1799 год), все сразу мучительно почувствовали отсутствие Чимарозы, который находился тогда в неаполитанской тюрьме и про которого ходили слухи, что он уже повешен. Все спрашивали себя: какие чудесные арии вроде

Se morelli e quattro baj,

или

Mentr'io ero un mascalzone*,

или

Amicone del mio core**,

написал бы Чимароза на подобный сюжет.

Истинная меломания — чудачество довольно редкое во Франции, где обычно все направлено на удовлетворение тщеславия, но зато в Италии она встречается на каждом шагу.

Когда я служил в гарнизоне в Брешии, меня познакомили с одним местным жителем, человеком, может быть, лучше всех других понимавшим музыку. В обычное время он был и очень тих и очень деликатен, но стоило ему только очутиться на концерте и услышать музыку, которая ему более или менее нравилась, как, сам того не замечая, он снимал башмаки. Когда же дело доходило до какого-нибудь замечательного места, он непременно бросал их через плечо в зрителей, сидевших сзади.

Я видел в Болонье скрягу, каких мало, который, приходя в восторг от музыки, с видом одержимого швырял на пол свой кошелек.

Меломан Майра всего-навсего копирует на сцене то, что каждый день можно видеть в зрительном зале.

---

* Пока я негодяем был (*итал.*).

** Дружочек сердечный мой (*итал.*).

К тому же сама форма, в которой высказывалось сожаление по поводу отсутствия Чимарозы, говорила о том, что этот великий композитор начинает уже выходить из моды. Если бы он сочинял новые арии, любители вместо того, чтобы наивно поддаваться их очарованию, обратились бы к *памяти,* которая разрушила бы власть *воображения;* они некстати стали бы вспоминать шедевры, которые в течение двадцати лет пленяли все сердца.

Майр — самый ученый из композиторов времен междуцарствия, а также и самый плодовитый; он соблюдает все правила. Вы можете со всех точек зрения рассматривать его партитуры: «Медею», «Кору», «Аделазию», «Элизу», — вы не найдете в них ни малейшей ошибки. Это — приводящее в отчаяние совершенство Депрео: вы сами не можете сказать, почему это вас не волнует. Перейдите теперь к какой-нибудь опере Россини — вы сразу ощущаете чистоту и свежесть воздуха альпийских вершин; вам дышится свободнее; вам кажется, что жизнь началась снова,— вот что такое гений. Молодой композитор полными пригоршнями бросает новые мысли; порой это ему удается, порой он не достигает цели. Все нагромождено, все набросано в беспорядке, во всем чувствуется небрежность; это избыток сил, это беспечная щедрость, которая не знает границ. И говоришь себе еще раз: Майр — образцовый композитор, Россини — великий художник.

Бесспорно, в операх Майра найдется каких-нибудь восемь — десять мест, которые на первых трех — четырех спектаклях могут показаться гениальными, и это введет вас в заблуждение. Таков, например, секстет из «Елены». Помнится, я когда-то считал, что и у Далейрака есть яркие, хоть и не доведенные до конца мысли. С тех пор я стал основательнее изучать Чимарозу и нашел у него бóльшую часть этих ярких мыслей Далейрака. Может быть, изучив Саккини, Пиччини, Буранелло, мы поймем, откуда идут эти вспышки гениальности у нашего славного Майра. Но так как этот немец и талантлив и умен, в то время как Далейрак всего-навсего школьник, он мог бы отлично скрыть свои заимствования.

Но славный Майр, обкрадывая однажды в Венеции

Керубини, даже не скрывал этого и преспокойно сказал переписчику: «Вот «Faniska» («Фаниска») Керубини, перепишите ее от такой-то до такой-то страницы». В отрывке этом было двадцать семь страниц, и он не изменил в них ни одного бемоля.

Майр был в музыке тем, чем Джонсон был в английской прозе; он создал в ней выспренний и тяжелый стиль, который далек от восхитительной непосредственности, но вместе с тем не лишен достоинств, особенно если к этому стилю удалось привыкнуть. Эта выспренность стиля и послужила причиной того, что Россини за одно мгновение свел на нет популярность Майра. Такова судьба всякой аффектации в искусстве. Рано или поздно появляется подлинная красота, и люди начинают удивляться тому, что их так долго водили за нос. У наших классиков действительно были основания препятствовать проникновению пьес Шекспира на сцену и натравливать на него либерально настроенную молодежь. Ведь если поставить «Макбета», то что станется тогда с нашими современными трагедиями?

Мне думается, что после Майра музыкант, который, несмотря на свою немецкую фамилию, родился в Парме, — г-н Паэр из всех композиторов эпохи этого междуцарствия был единственным, завоевавшим европейскую славу. Может быть, причиной этого было и то, что г-н Паэр, помимо своего бесспорного и весьма примечательного таланта, сам по себе был человеком очень тонким, очень умным и к тому же приятным в обществе. Говорят, одним из самых поразительных доказательств его ума было то, что он в течение восьми лет скрывал от Парижа существование Россини. А вместе с тем, если когда-либо на свете существовал человек, призванный нравиться французам, то это был Россини. Россини — Вольтер в музыке.

Все первые оперы Россини, которые исполнялись в Париже, были поставлены совершенно нелепо. У меня еще свежо в памяти первое представление «l'Italiana in Algeri» («Итальянка в Алжире»). Когда вскоре после этого исполняли «La Pietra del Paragone» («Оселок»), то постарались убрать оттуда два номера, составившие этому шедевру славу в Италии, арию «Eco pietosa» и финал «Sigillara». И даже удивительный хор

из второго действия «Танкреда», который поют на мосту в лесу сиракузские рыцари, из соображений благоразумия был сокращен вдвое.

В тот самый день, когда я отдал в переписку эту страницу, я увидел, что исполнение главной роли буфф из «Итальянки в Алжире» поручено г-же Нальди.

Одним из первых произведений г-на Паэра было «Oro fa tutto» («Золото делает все») (1793 г.). Первым его шедевром была «Гризельда» (1797 г.). К чему говорить об этой опере, обошедшей всю Европу? Все знают ее прелестную теноровую арию. Все восхищаются «Сарджинами» (1803 г.). Я готов считать эти две оперы самым лучшим из всего, что написано Паэром. «Агнеса» мне представляется вещью более слабой; своим европейским успехом она обязана тому, что вовсе не трудно изобразить ужасы сумасшествия; никто ведь не отважится изучать этих больных особенно подробно в тех отвратительных убежищах, которые устроены для них общественным состраданием. Душа ваша, глубоко потрясенная страшной картиной того, как покинутый дочерью отец сходит с ума, становится особенно восприимчивой к музыке. Галли, Пеллегрини, Амброджетти, Цукелли изумительно исполняли роль сумасшедшего. Но успех этой оперы не в силах поколебать моего убеждения, что искусство никогда не должно браться за изображение ужасного. Трогательная дочерняя любовь Корделии смягчает картину безумия Лира (в трагедии Шекспира), но ничто не может смягчить ужас того положения, в которое попадает отец Агнесы. Музыка, заставляя все переживать во сто раз сильнее, делает эту страшную сцену совершенно непереносимой. «Агнеса» оставляет после себя неприятное впечатление, которое еще усугубляется тем, что сюжет до крайности правдив. Это как со смертью: стоит заговорить о ней — и всегда нагонишь на людей страх; и при всем этом говорить о ней или просто глупость, или какой-то поповский расчет. Если смерть все равно неизбежна, не будем думать о ней.

Хотя «Камилла» (1798 г.) и обязана частично своим успехом той моде на ужасы, которая заставляла нас тогда читать романы г-жи Редклиф, в опере этой больше достоинств, чем в «Агнесе». Сюжет ее не столь от-

вратителен, в нем больше трагизма. Басси, один из первых итальянских буффов, превосходен в роли слуги, когда, лежа у ног своего господина и громко распевая, чтобы разбудить его, он кричит:

Signor, la vita è corta,
Partiam per carità.

На каждом шагу в этой опере встречается певучая декламация, как у Глюка. И это самое печальное: в ней есть жесткость, а там, где звуки не радуют наш слух, там нет и музыки.

Госпожа Паэр, жена композитора и прекрасная певица, всегда исполняла в Италии роль Камиллы; она пользовалась в ней огромным успехом, и успех этот длился десять лет. В наши дни одна только г-жа Паста может талантливо исполнять роль Камиллы, но повлияет ли этот талант на моду? Россини приучил нас к избытку мыслей, Моцарт — к их глубине. Не поздно ли возвращаться к Глюку?

После г-на Майра и Паэра, двух знаменитостей периода междуцарствия, отделявшего Россини от Чимарозы, мне остается назвать еще кое-кого из композиторов менее значительных. Имена их я привожу в примечании [1].

IV

МОЦАРТ В ИТАЛИИ

Я забыл, что перед тем, как окончательно и безраздельно заняться Россини, мне надо еще поговорить о Моцарте.

Музыкальная сцена в Италии в течение десяти лет была занята г-дами Майром, Паэром, Павези, Цингарелли, Дженерали, Фиораванти, Вейглем и тремя десятками сейчас уже почти совсем забытых имен, которые тогда мирно на ней царили. Эти господа мнили себя последователями Чимарозы и Перголезе; публика разделяла их мнение. Моцарт неожиданно появился как некий колосс среди всех этих мелких итальянских ком-

[1] Анфосси, Кочча, Фаринелли, Федеричи, Фиораванти, Дженерали, отец и сын Гульельми, Манфроче, Марман, Моска, Надзолини, Николини, Орджитано, Орланди, Павези, Портогалло, Сальери, Сарти, Тарки, Трепто, Вейгль, Винтер, Цингарелли и т. д.

позиторов, которые почитались за крупных именно потому, что крупных тогда не было.

Майр, Паэр и их подражатели с давних пор уже старались применить немецкую музыку к итальянским вкусам, и, как всем mezzo-termine *, угождающим слабым сторонам обеих партий, им льстил тот успех, которого они добивались у публики. Моцарту же, как и всякому великому художнику, важно было понравиться самому себе и себе подобным: для него, как для какого-нибудь испанского заговорщика, общество сводилось к одним только избранным, а это всегда бывает чревато опасностями.

К тому же сам он отсутствовал; он не мог польстить сильным мира, подкупить газеты, заставить толпу говорить о себе: все это привело к тому, что в Европе он приобрел известность только после смерти. А его соперники были здесь рядом; они писали музыку для голосов определенных актеров, сочиняли маленькие дуэты для любовницы государя, создавали себе связи в обществе. А между тем что значат теперь произведения Майра или *** рядом с оперой Моцарта? В Италии около 1800 года все обстояло как раз наоборот. Моцарт представлялся каким-то романтическим варваром, решившим покорить классическую страну искусства. Не надо думать, что перемена, которая кажется нам теперь само собой разумеющейся, произошла за один день.

Еще в детские годы Моцарт написал две оперы для миланского театра Ла Скала: «Митридат» — в 1770 году и «Люций Сулла» — в 1773 году [1]. Опера эта имела успех, но маловероятно, чтобы мальчик мог идти наперекор моде. Каковы бы ни были достоинства этих опер, которые вскоре же утонули в потоке новых творений Саккини, Пиччини, Паэзиелло, успех их прошел совершенно бесследно.

Около 1803 года триумф, который встретил Моцарта в Мюнхене и в Вене, вызвал досаду среди итальянских дилетантов, вначале храбро отказывавшихся верить этим успехам. Может ли быть, чтобы на попри-

* Соглашатели (*итал.*).

[1] Моцарту (род. в 1756 г. в Зальцбурге, умер в Вене в 1791 г.) было четырнадцать лет, когда он написал «Митридата».

ще искусства слава досталась какому-то варвару? Его симфонии и квартеты были давно известны, но чтобы Моцарт мог писать вокальную музыку! О нем стали говорить то, что́ приверженцы старины во Франции говорили о Шекспире: «Это дикарь, но в нем есть своя сила; ведь и в навозе Энния можно найти крупицы золота; если бы ему удалось поучиться у Цингарелли и у Паэзиелло, может быть, из него что-нибудь и вышло бы». И с тех пор о Моцарте говорить перестали.

В 1807 году несколько знатных итальянцев, участников похода Наполеона 1805—1806 годов, которым случилось проездом побывать в Мюнхене, возобновили разговор о Моцарте. Решили сделать попытку поставить одну из его опер; кажется, это было «Похищение из сераля». Но для исполнения этой оперы надо было в совершенстве владеть искусством симфонизма и в первую очередь быть превосходным *темпистом,* никогда не допуская ни малейшей погрешности против такта. Это была вовсе не та музыка, которую вы запоминаете, после того как вам раз или два ее пропоют, как, например, парижский романс «Это любовь» [1] или «Di tanti palpiti» * из «Танкреда». Итальянские оркестранты принялись за работу, но так и не могли разобраться в этой зачерненной нагромождением нот партитуре. Прежде всего необходимо было, чтобы все играли в такт и, главное, с особенной точностью вступали и умолкали. Ленивые артисты называли это варварством: название это чуть было даже не привилось, и дело клонилось к тому, чтобы отказаться совсем от оперы Моцарта. Однако кое-кто из богатых молодых людей — я даже мог бы сказать, кто именно,— у которых гордости было больше, чем тщеславия, решили, что было бы смешно, если бы итальянцы вдруг отказались исполнять музыку из-за ее трудности; они пригрозили, что перестанут покровительствовать театру, где в это время шли репетиции, и вот наконец опера Моцарта была исполнена. Бедный Моцарт! Люди, ко-

[1] К стыду своему, должен сознаться, что эта уличная песнь кажется мне менее плоской, чем знаменитые романсы г-на Р. и многих других. Там есть по крайней мере ритм, который соответствует живости итальянского темперамента.

* Трепет такой... *(итал.).*

торые присутствовали на этом представлении и которые впоследствии научились любить этого великого композитора, уверяли меня, что они никогда в жизни не слышали подобного балагана. Ансамблевые номера и особенно финалы превратились в ужасающую какофонию: это было похоже на шабаш разъярившихся бесов. Из всего этого моря нестройных криков выплыли только две арии, которые были исполнены совсем неплохо.

В тот же вечер образовалось две партии. Представители *лакейского патриотизма,* о котором говорил г-н Тюрго в 1763 году по поводу национальной трагедии «Осада Кале» и который стал настоящим бедствием для духовной жизни итальянцев, пришли в неистовство и во всех кафе заявили, что никогда ни один иностранец не способен написать хорошей арии. Кавалер М... говорил тогда с характерной для него спокойной уверенностью: «Gli accompagnamenti tedeschi non sono guardie d'onore del canto, ma gendarmi» *.

Другая партия, возглавляемая двумя или тремя молодыми военными, побывавшими в Мюнхене, утверждала, что кое-что из написанного Моцартом — разумеется, не ансамблевые номера, но две — три небольших арии или два — три дуэта, — написано гениально и, что еще того важнее, написано по-новому. Защитники *национальной чести* пустили в ход свой главный довод: они заявили, что плох тот итальянец, который восхищается музыкой, созданной за границей. Под эти крики и закончились представления оперы Моцарта, причем оркестр с каждым разом играл все хуже. Люди более вдумчивые (а в каждом большом итальянском городе нередко можно найти двух или трех человек, мыслящих самостоятельно, но вместе с тем какого-то макьявеллиевского склада, подозрительных, недоверчивых, остерегающихся высказывать свои мысли первому встречному и с еще бо́льшим основанием опасающихся излагать их в письменном виде), так вот, эти люди говорили: «Уж если имя Моцарта возбуждает столько ненависти, если с таким остервенением начинают доказывать, что это посредственность, — а ведь мы ругаем

* Немецкие аккомпанементы — это не почетная стража пения, а его жандармы (*итал.*).

его так, как никогда не ругали Никколини и Пуччиту (самые слабые композиторы того времени), то не исключена возможность, что в этом иностранце есть что-то гениальное».

Вот что говорилось у графини Бьянки и в ложах других влиятельных людей города, которых я не называю, не желая их компрометировать. Я обхожу также молчанием грубые ругательные статьи, написанные полицейскими агентами в газетах. Казалось, что дело Моцарта провалилось, и провалилось со скандалом.

Некий любитель музыки, очень знатный и богатый, из той категории людей, главное удовольствие которых в том, что, запомнив какое-нибудь необычное мнение, они добрые полгода повторяют его потом во всеуслышание в свете, узнав из письма, полученного им из Вены от одной из своих любовниц, что Моцарт — первый композитор в мире, принялся с таинственным видом говорить об этом повсюду. Человек этот любил ослеплять своей роскошью весь город и оглушать его топотом своих английских лошадей и шумом привезенных из Лондона экипажей. Он созвал шесть лучших оркестрантов и заставил их втайне от всех разучить первый финал «Дон-Жуана». У него был огромный дворец, он предоставил им целый флигель, выходивший в сад, и пригрозил, что разделается с тем, кто осмелится выдать тайну, а когда в Италии богатый человек произносит такие угрозы, он может быть уверен, что его воля будет исполнена. Тот, о ком я говорю, имел в своем распоряжении пятерых или шестерых buli * из Брешии, способных на любое насилие.

Оркестрантам князя понадобилось не меньше шести месяцев, чтобы научиться исполнять in tempo (в темпе) первый финал «Дон-Жуана». Только после этого впервые зазвучала музыка Моцарта. Князь пригласил шесть певцов и певиц, которым он также приказал хранить тайну. После двухмесячного труда певцы разучили свои партии. Тогда исполнение финалов и, главное, ансамблевых номеров «Дон-Жуана» было перенесено в загородную резиденцию князя, причем исполнители должны были по-прежнему вести себя, как заговорщики. Князь, как и все его соотечественники, обладал хо-

* Наемные убийцы (*итал.*).

рошим слухом, и исполнение ему понравилось. Окончательно уверившись в успехе своего дела, он начал говорить о Моцарте с меньшей таинственностью; он даже дал возможность своим противникам напасть на него и в конце концов заключил лестное для своего самолюбия пари, известие о котором нарушило мертвую тишину этого итальянского города и облетело всю прилегавшую к нему часть Ломбардии. Он уверял, что по его указанию будет исполнено несколько отрывков из «Дон-Жуана» и что господа такие-то и такие-то, беспристрастные судьи, которые будут выбраны на месте, заявят, что Моцарт — композитор, почти что равный Майру и Паэру, грешащий, правда, как и они, излишним пристрастием к немецкому шуму и разным нагромождениям, но по силе едва ли не достойный автора «Сарджин» и «Коры». Мне рассказывали, что, слушая его речи, люди покатывались со смеху. Но князь, тщеславие которого торжествовало, под разными предлогами откладывал решающее событие. И вот наконец знаменательный день настал. Испытательный концерт состоялся в загородном доме князя. Все единогласно решили, что князь прав, и после этого он в течение двух лет еще больше кичился собою.

Событие это наделало шуму; в Италии начали исполнять Моцарта. Около 1811 года в Риме до неузнаваемости исказили «Дон-Жуана». М-ль Гейзер, которая играла немаловажную роль на Венском конгрессе и которая на какую-то минуту заставила высокопоставленных лиц забыть об Апокалипсисе, играла роль и в «Дон-Жуане», и притом неплохо. Голос ее звучал изумительно, но оркестр если и попадал в такт, то только случайно, инструменты перегоняли друг друга; все это походило на симфонию Гайдна в любительском исполнении (да избавит нас от него бог). Наконец в 1814 году в театре Ла Скала поставили «Дон-Жуана». Это был успех неожиданности. В 1815 году там исполнили «Свадьбу Фигаро». Опера эта оказалась более понятной. В 1816 году «Волшебная флейта» провалилась и совсем разорила антрепренера Петраки, но зато возобновленный «Дон-Жуан» имел бешеный успех, если слово «бешеный» может быть вообще употреблено, когда речь идет о Моцарте.

В наши дни в Италии Моцарта как будто бы поняли, но далеко еще не почувствовали. Влияние, которое он оказал на общественное мнение, выразилось прежде всего в том, что он оттеснил на второй план Майра, Вейгля, Винтера и всю немецкую клику.

В этом смысле он расчистил дорогу Россини, который приобрел всеобщую известность только в 1815 году и, появившись на музыкальном горизонте, в качестве соперников имел только гг. Павези, Моску, Гульельми, Дженерали, Портогалло, Николини и еще кое-кого из последних подражателей стилю Чимарозы и Паэзиелло. Эти господа играли тогда почти такую же роль, какую в наши дни во Франции играют последние подражатели великолепного эпического стиля Расина и благородного характера его трагедий. У них была уверенность в том, что стиль их прекрасен и что публика не будет скупиться на рукоплескания и на похвалы. Но у тех, кто их славословил, в глубине души всегда оставался какой-то осадок *скуки,* которая постоянно их раздражала. Это напоминало успех «Саула», «Дворцового управляющего», «Клитемнестры», «Людовика IX». Никто из зрителей не решался признаться в том, что ему было скучно, и каждый, хоть и зевая, доказывал своему соседу, что это прекрасно.

О СТИЛЕ МОЦАРТА

Теперь, в 1823 году, когда итальянцы после упорного десятилетнего сопротивления заговорили о Моцарте без лицемерия, у нас есть уже основания считаться с их оценкой и принимать во внимание все, что они говорят.

В Италии Моцарт никогда не будет иметь той славы, какая выпала на его долю в Германии и в Англии, по той простой причине, что *музыка его не рассчитана на эту страну;* назначение ее в том, чтобы трогать душу своими печальными образами, заставляющими думать о страданиях, которые несет с собой самая приятная и самая нежная из страстей. А ведь и сама любовь в Болонье совсем не то, что в Кенигсберге. В Италии она гораздо стремительнее, гораздо нетерпеливее, в ней больше пыла, и воображение не иг-

рает в ней такой важной роли. Она не умеет завладевать понемногу и навсегда всеми склонностями души, она захватывает ее с наскока и за одно мгновение заполоняет ее всю. Это — неистовство, а в неистовстве нет места грусти. Это избыток сил, а грусть лишена всякой силы. Насколько мне известно, итальянская любовь не изображена еще ни в одном романе; вот почему эта нация не имеет романов, но у нее есть Чимароза, который на языке этой страны превосходно изобразил любовь во всех ее оттенках, начиная с девической нежности — это «Ha! tu sai ch'io vivo in pene» * Каролины в «Тайном браке»,— до безумной старческой страсти «Io venia per sposarti». Я не буду распространяться о разновидностях любви в зависимости от климата, так как это завело бы нас в дебри метафизики. Людям, способным схватывать такого рода мысли или скорее даже чувства, достаточно прочесть эти строки, чтобы понять, что я имею в виду, прочие же, а их огромное большинство, всегда будут видеть в них одну только скучную метафизику. Если же вопросы эти войдут вдруг в моду, то эти люди снизойдут, пожалуй, до того, чтобы выучить десятка два звучных фраз, но я совсем не расположен сочинять для них подобного рода фразы.

Вернемся к Моцарту и к его мотивам, исполненным *неистовства,* как выражаются итальянцы. Он появился на горизонте одновременно с Россини, около 1812 года, но боюсь, что о нем будут говорить и тогда, когда звезда Россини померкнет: дело в том, что Моцарт везде и во всем открывает новое; он ни на кого не похож, тогда как в Россини есть какое-то сходство с Чимарозой, с Гульельми, с Гайдном.

Как бы далеко ни шагнула вперед наука гармонии, нас всегда будет изумлять, что Моцарт на всех путях доходил до конца. Таким образом, в мастерстве никто не может его превзойти. Это все равно, как если бы кто-нибудь решил превзойти Тициана в правдивости и в силе красок или Расина — в звучании стиха и в тонком понимании чувств.

Что же касается духовной стороны, то Моцарт всегда может быть уверен, что вихрем своего гения он унесет чувствительные и мечтательные души в свой

* Ах! Ты знаешь, что я печальна (*итал.*).

собственный мир и заставит их отдаваться образам волнующим и скорбным. Иногда сила его музыки такова, что, несмотря на всю смутность вызываемых ею образов, душа вся захвачена и словно залита грустью. Россини вас всегда забавляет. Моцарт — никогда. Он напоминает собой любимую женщину, постоянно серьезную и нередко грустную, которую любишь еще больше именно за эту грусть. Подобные женщины или вообще не производят на вас впечатления и слывут недотрогами или же, раз обратив на себя внимание, оставляют потом в душе неизгладимый след, овладевая ею всецело и безраздельно. Моцарт сейчас вошел в моду в высших кругах, среди людей, у которых нет и не может быть страстей, но которые, однако, хотят всех уверить, что они у них есть и что это сильные страсти. И пока эта мода не пройдет, невозможно даже судить о том, каково же настоящее действие музыки Моцарта на человеческое сердце.

В Италии существуют некоторые любители, которым, хоть их и мало, в конце концов удается повлиять на суждения общества об искусстве. Им это удается, во-первых, потому, что они искренни; во-вторых, потому, что понемногу о них узнают все те, кому полагается иметь собственное мнение и кому важно услышать для этого чье-то чужое; в-третьих, потому, что в то время, как вокруг них все меняется по капризу моды, они никогда не подымут голоса, но когда их спросят, они каждый раз скромно повторяют одно и то же.

Этих-то людей и развлекал Россини; они восторженно рукоплещут, слушая «Оселок» и «Итальянку в Алжире», они растроганы квартетом из «Bianca e Faliero» («Бьянка и Фальеро»), они говорят, что Россини внес жизнь в оперу seria, но в глубине души смотрят на него, как на блестящего ересиарха, как на какого-нибудь Пьетро ди Кортоне (большой художник, который некоторое время гремел на всю Италию и едва не затмил Рафаэля, казавшегося слишком холодным). Именно у Рафаэля было много той нежности и тех скромных достоинств, которые характерны для Моцарта. В живописи чем скромнее облик и небесная чистота какой-нибудь мадонны с ее чудесными, опущенными на младенца глазами кисти урбинского мастера,

тем меньше она бросится в глаза. Если бы не знать, что это картина Рафаэля, толпа прошла бы мимо и не остановилась перед этим простым изображением, которое *заурядным людям* всегда покажется *заурядным*.

То же самое и с дуэтом

Là ci darem la mano
La mi dirai di si *.

Если бы не знать, что это Моцарт, эти медленные такты показались бы большинству наших денди удивительно скучными.

И, напротив, «Sono docile», ария Розины из «Севильского цирюльника», волнует их и взвинчивает. Что из того, что она бессмысленна? Разве они замечают бессмыслицу?

Счастливым обстоятельством, продлевающим славу Моцарта, является то, что его музыка и музыка Россини обращены к разным слушателям. Моцарт мог бы даже сказать своему блестящему сопернику то, что в комедии Дюмустье «Женщины» тетка говорит племяннице:

Что ж!
Ты не понравилась тому, кто мной прельстился.

Эти итальянские ценители искусства, о которых недавно шла речь, утверждают, что хоть у Россини и нет такого блестящего комического дарования и такого богатства мысли, как у Чимарозы, он превосходит неаполитанца живостью и бравурностью стиля. Он то и дело синкопирует фразы, которые Чимароза сознательно старается развить до предела. Если Россини никогда не мог написать такой комической арии, как

Amicone del mio core,

то Чимароза никогда бы не создал столь стремительного дуэта, как

Oggi arriva un reggimento
E mio amico il colonello **
(1-й акт «Цирюльника»),

или дуэта такой легкости, как дуэт Розины и Фигаро (1-й акт). У Моцарта ничего этого нет: ни легкости, ни

* Дадим друг другу руки,
И ты мне скажешь «Да». *(итал.)*.
** Сегодня полк приходит,
Мой друг там командир *(итал.)*.

комизма; он прямая противоположность не только Россини, но даже, пожалуй, и Чимарозе. Ему никогда не пришло бы в голову обойтись без налета грусти в арии из «Горациев»:

Quelle pupille tenere.

Он не понимал, как можно любить не трепеща.

Чем больше отдаешься очарованию музыки Россини и Чимарозы, чем больше проникаешься ею, тем лучше оказываешься подготовленным к восприятию Моцарта; чем больше вас пресытили быстрые темпы и фиоритуры Россини, тем более охотно вы возвращаетесь к тягучим гаммам и медленным темпам автора «Так поступают все женщины».

Моцарт, по-моему, был весел только дважды: в «Дон-Жуане», когда Лепорелло приглашает на ужин статую командора, и в «Так поступают все женщины», то есть примерно столько же раз, сколько Россини был грустен. В «Сороке-воровке», где молодой военный видит, как на его глазах приговаривают к смерти и ведут на казнь его возлюбленную, нет никакого лиризма. В «Отелло» грустны только женский дуэт, молитва и романс. Упомяну также квартет из «Бьянки и Фальеро», дуэт из «Армиды» и даже великолепный инструментальный пассаж в том месте, где Ринальдо, раздираемый множеством страстей, удаляется, чтобы вернуться снова; этот изумительный дуэт и есть выражение итальянской любви: грусти в нем нет. Это страсть, мрачная и могучая, доходящая до безумия.

Нет никакой общей мысли, связывающей подлинные шедевры Россини «Оселок», «Итальянку в Алжире», «Танкреда», «Отелло» с операми Моцарта. Есть, правда, сходство, но сходство это не идет дальше внешних особенностей стиля. Уж если говорить о сходстве, то оно появляется лишь позднее, когда в «Сороке-воровке» и во вступлении к «Моисею» Россини захотелось приблизиться к мужественному стилю немцев.

Никогда Россини не сочинял ничего столь трогательного, как дуэт

Crudel, perchè finora farmi languir cosi? *.

* Жестокий, зачем же так долго ты заставляешь меня томиться? *(итал.)*

Никогда он не писал столь комического, как

Mentr'io ero un mascalzone

или сцена дуэли из «Великодушных врагов» Чимарозы, которая пятнадцать лет тому назад была так блестяще разыграна в Париже несравненной Барилли.

Но никогда ни Моцарт, ни Чимароза не создавали ничего по легкости и живости равного дуэту

D'un bel uso di Turchia *

из «Турка в Италии». Это французский стиль в лучшем смысле слова.

Мне кажется, что в этом и лежит ключ к настоящему пониманию стиля этих трех великих композиторов, которые делят теперь между собой музыкальные сцены Европы, причем каждый из них окружен толпой подражателей. Человек, умеющий слушать, уловит это подражание даже в легковесной музыке театра Федо. Но займемся наконец Россини.

Конец вступления.

* У турок есть обычай *(итал.)*.

ЖИЗНЬ РОССИНИ

ГЛАВА I

МОЛОДЫЕ ГОДЫ

Джоакино Россини родился 29 февраля 1792 года в Пезаро[1], прелестном городке Папской области, расположенном на Венецианском заливе. Это порт, куда заходит немало судов. Пезаро возвышается среди покрытых лесом холмов, и этот лес доходит до самого моря. Никаких унылых, голых земель, никаких следов опустошающего морского ветра. Берега Средиземного моря и особенно Венецианского залива не имеют того дикого и мрачного вида, который огромные волны и яростные шквалы придают берегам океана. Там, будто на границе деспотической империи, всюду опустошение и произвол; на лесистых берегах Средиземного моря всюду сладкая нега и обаяние красоты. Легко соглашаешься с тем, что именно здесь колыбель мировой культуры. Здесь сорок веков тому назад люди впервые поняли, сколько радости в том, чтобы перестать быть жестокими. Само наслаждение их цивилизовало; они увидели, что любить лучше, чем убивать: вот еще одна ошибка несчастной Италии; потому-то она столько раз бывала покорена и страдала. Ах, если бы господь бог создал ее на острове!

Политическому ее порядку завидовать не приходится. Но, тем не менее, именно ее цивилизации в це-

[1] Отцом его был Джузеппе Россини, матерью — Анна Гвидарини, одна из самых красивых женщин Романьи.

лом мы обязаны всеми великими людьми, которые принесли в мир столько радости. От Рафаэля до Кановы, от Перголезе до Россини и Виганó — все гении, призванные чаровать мир своим искусством, родились в стране, где умеют любить.

Даже сами пороки отдельных правительств, под игом которых стонет страна, полезны для искусства и для любви.

Правительство Папской области, не требовавшее от своих подданных других знаков подчинения, кроме уплаты налогов и посещения церкви, дало простор многим *опасным* вещам. Каждый волен делать и говорить все, что взбредет ему в голову во имя собственного счастья,— нужно ли для этого счастья отравить соперника или боготворить любовницу. Правительство, которое с незапамятных времен все ненавидят и презирают, не может возглавить ничьих убеждений и ни на кого повлиять; оно противостоит обществу, но вместе с тем в это общество не входит. (Вот уже двадцать лет, как все это переменилось.)

Мне представляется страшное чудовище, сказочный дракон, весь полный яда; дракон этот выходит из огромного илистого болота; он появляется вдруг на покрытом цветами солнечном лугу. Наслаждение уступает место ужасу. Это — существо злобное, сильное, неодолимое. От него нечего ждать, кроме бедствий; ему уступают дорогу, стараются спрятаться при его появлении, но взглянуть на него никто не дерзает; это все равно что землетрясение или град, это — неизбежное зло, на которое не приходится роптать.

В тот день, когда наконец, став смелее, люди возропщут, искусство Италии перестанет существовать и на смену ему придут политические дебаты, как в Лондоне или в Вашингтоне. Это симпатичное маленькое правительство, которое я только что оклеветал[1], оказывается гораздо более благотворным для сильных

[1] Поттер, «История церкви, состояние церкви в 1781 году»; Джанноне, «История Неаполя». Надо сделать исключение для превосходного правления, которым с 1823 года наслаждается Флоренция. Но сколько времени оно продлится? К тому же для искусства оно ничего не даст: страсть к искусству умерла в Тоскане уже много лет назад

страстей, чем более разумные правительства Франции и Англии, которые домогаются признания и подкупают писателя, чтобы доказать этим свою правоту.

Только страсти дают жизнь искусству. Вот одна из причин, почему оно не может процветать на севере, где мнение высшего общества решает все (высшее общество в силу своего положения не предается страстям и к тому же внутренне опустошено иронией и боязнью смешного, доходящими до смехотворной трусости). Чтобы чего-то достичь в искусстве, надо испытать на себе всепожирающий огонь страстей. Без этого необходимого условия, то есть не натворив в молодые годы ужасных глупостей, самый разумный и тонкий человек видит искусство как будто сквозь какую-то пелену. Он видит, но в то же время и не видит, в чем сущность искусства. Человек большой тонкости и прозорливости во всем, что попадает в сферу его внимания, он, соприкасаясь с искусством, видит одну только его внешнюю сторону; таков Вольтер, когда он судит о музыке или о живописи. Даже глядя на картину Рафаэля, северянин оценит в ней чисто техническое умение накладывать краску на полотно. Зайдет ли речь о музыке... Посмотрите, что́ изо дня в день пишут в «Miroir».

Я позволяю себе эти насмешливые слова в надежде на то, что судьями моими будут как раз те тонкие знатоки, которых я здесь только что чернил; их интеллектуальное превосходство таково, что они лучше всех в целом мире судят обо всем включая сюда и описание вещей, которые видны им только наполовину. Если бы мне надо было писать историю музыки или живописи, я постарался бы ее прочувствовать в Италии, но издавать ее стал бы в Париже.

Как только речь заходит о справедливости суждений или о точности выражения, северяне, воспитанные на двух столетиях более или менее свободной полемики, вновь обретают то превосходство, которое они утратили, стоя перед статуей или слушая вступление к большой арии agitato.

Во Франции у художника и музыканта место, которое должно бы принадлежать страстям, занимает страх погрешить против каких-то условностей или забота о том, чтобы удачно сострить.

В Англии заклятыми врагами искусства являются гордость и библейская набожность. Все страсти в высших слоях общества подавлены болезненной робостью, являющейся не чем иным, как одним из проявлений гордости, а у большинства молодых людей они вообще сведены на нет жестокой необходимостью отдавать ежедневно по пятнадцать часов тяжелой работе, лишь бы не остаться без куска хлеба и не умереть на улице с голоду.

Теперь ясно, почему плодородная Италия, родина dolce far niente и любви,— одновременно и родина искусств и почему, невзирая на это, подозрительность ее мелких тиранов привела к тому, что только на севере можно найти людей, достаточно просвещенных, чтобы судить об искусстве.

Романья, на земле которой родился Россини,— одна из самых диких и жестоких областей всего полуострова. Давно уже там у власти стоит хитрое духовенство, притесняющее страну, давно уже всякое великодушие считается там верхом нелепости.

Отец Россини был бедным третьеразрядным валторнистом, из числа тех бродячих музыкантов, которые, чтобы заработать себе на пропитание, обходят ярмарки Синигальи, Фермо, Форли и других городков Романьи или соседней с ней области. Они участвуют в небольших импровизированных оркестрах, которые составляются для ярмарочной оперы. Мать Россини, которая была очень хороша собой, довольно прилично исполняла партию seconda donna *. Так они кочевали из города в город, переходя из труппы в труппу; отец играл в оркестре, мать пела на сцене; разумеется, они были бедны. Россини, их сын, уже увенчанный славой и приобретший европейское имя, был верен доставшейся ему от родителей привычке к бедности: еще два года тому назад, перед тем как отправиться в Вену, он не сумел накопить даже столько денег, сколько ежегодно получает рядовая актриса, которая поет в его операх на сценах Парижа или Лисабона.

Жизнь в Пезаро очень дешевая, и семейство Россини, хоть оно и существовало на весьма неопределенный за-

* Вторая певица *(итал.)*.

работок, тем не менее, нисколько не унывало, а главное, нисколько не задумывалось над будущим.

В 1799 году родители Россини привезли его из Пезаро в Болонью, но музыкой он начал заниматься только в возрасте двенадцати лет, в 1804 году; учителем его был Д. Анджело Тезеи. Через несколько месяцев юный Джоакино уже зарабатывал по нескольку paoli пением в церквах. Его прекрасное сопрано и живой нрав расположили к себе священников, стоявших во главе Funzioni. Под руководством Анджело Тезеи Джоакино сделал большие успехи в пении и аккомпаниаторском искусстве и овладел правилами контрапункта. Начиная с 1806 года он уже мог петь с листа пассажи любой трудности и на него стали возлагать большие надежды: его красивая фигура навела на мысль сделать из него тенора.

27 августа 1806 года он покинул Болонью, чтобы совершить музыкальное турне по Романье. Он исполнял партию фортепьяно в качестве капельмейстера в Луго, Ферраре, Форли, Синигалье и других маленьких городах. Только в 1807 году юный Россини перестал петь в церкви. 20 марта этого года он поступил в Болонский лицей и стал брать уроки музыки у святого отца Станислао Маттеи.

Спустя год (11 августа 1808 года) Россини сочинял уже симфонию и кантату под названием «Il Pianto d'Armonia» («Жалоба гармонии»). Это его первое произведение в области вокальной музыки. Сразу же после этого он избирается директором академии Concordi (музыкальное объединение, существовавшее в то время при Болонском лицее).

Россини в свои девятнадцать лет уже обладал такими знаниями, что его пригласили дирижировать «Временами года» Гайдна, исполнявшимися в Болонье. «Сотворением мира», которое исполнялось в это же время, дирижировал известный soprano Маркези. Когда родители Россини оставались без ангажемента, они приезжали в свой бедный домик в Пезаро. Несколько местных богачей — любителей музыки (помнится, это была семья Пертикари) — взяли молодого Россини под свое покровительство. Одной симпатичной женщине, которую я знал еще в пору, когда она была хороша со-

бой, пришла счастливая мысль отправить юного композитора в Венецию. Там он сочинил для театра Сан-Мозѐ маленькую одноактную оперу «La Cambiale di Matrimonio» («Брачный вексель») (1810 год), которая прошла не без успеха. После этого он вернулся в Болонью, и осенью следующего года (1811) там была поставлена «L'Equivoco stravagante» («Необычайное недоразумение»). Отправившись вторично в Венецию, он написал там «L'Inganno felice» («Счастливый обман») для карнавала 1812 года.

Здесь уже повсюду блещет гений. Опытный глаз без труда узнает в этой одноактной опере первоначальные варианты пятнадцати или двадцати номеров, которые потом составили славу шедевров Россини.

Там есть чудесный терцет крестьянина Таработто, знатного вельможи и жены, которую этот вельможа изгнал; он ее обожает, но не узнает.

«Счастливый обман» напоминает первые картины Рафаэля, вышедшие из мастерской Перуджино: в этой опере есть все недостатки и робость юношеских лет. Двадцатилетний Россини еще всего боялся; ему не хватало смелости положиться во всем только на свой собственный вкус. А в каждом великом художнике существуют два начала: душа, всегда требовательная, нежная, страстная, прихотливая, и талант, который хочет нравиться этой душе и услаждать ее, создавая новые красоты. Покровители Россини добились для него ангажемента в Ферраре. Там в 1812 году во время поста он написал ораторию «Ciro in Babilonia» («Кир в Вавилоне») — произведение, в котором много прелести, но которое по силе, мне кажется, уступает «Счастливому обману». Россини еще раз был вызван в Венецию, но антрепренер театра Сан-Мозѐ не удовлетворился тем, что за столь жалкое вознаграждение сумел получить этого обаятельного композитора, любимца дам, растущий талант которого мог создать славу его театру, но, увидев, что юноша беден, позволил себе говорить с ним неуважительно. Россини сразу дал ему почувствовать свой необыкновенный характер, который всегда позволял ему крепко стоять на своем и которого у него, наверное, не было бы, если бы он родился в менее дикой стране.

В качестве композитора Россини был полновластным хозяином в своем оркестре и мог заставить музыкантов исполнять все, что ему только приходило в голову. В своей новой опере, «La Scala di seta» («Шелковая лестница»), которую он написал для заносчивого антрепренера, он соединил все странности и причуды, недостатка в которых у него, надо думать, никогда не было. Например, в allegro увертюры скрипачи в каждом такте должны были прерывать игру и слегка ударять смычком по жестяной стенке фонаря, освещавшего пюпитр. Вообразите изумление и гнев бесчисленной публики, собравшейся со всех кварталов Венеции и даже с Терра-Ферма, чтобы послушать оперу молодого маэстро. Эта публика, осаждавшая двери театра еще за два часа до увертюры и потом прождавшая два часа в зале, сочла все это за личное оскорбление и свистела так, как только способны свистеть итальянцы в гневе. Россини же, нимало этим не огорченный, со смехом спросил антрепренера, что́ тот выиграл своим пренебрежительным обращением с ним, и уехал в Милан, где его друзья добились для него ангажемента. Через месяц Россини возвратился в Венецию; он поставил в театре Сан-Мозе́ одну за другой две farze (одноактные оперы): «L'Occasione fa il ladro» («Случай делает плутом») (1812 год) и «Il Figlio per azzardo» («Сын по случаю») — для карнавала 1813 года. Во время этого же карнавала Россини написал «Танкреда».

Можно себе представить, какой успех имело это божественное произведение в Венеции, в том городе Италии, где лучше всего умеют ценить красоту мелодий. Если бы император и король Наполеон почтил Венецию своим присутствием, его приезд не мог бы отвлечь венецианцев от Россини. Это было какое-то безумие, настоящий furore, как говорят на этом прекрасном языке, созданном для искусств. Все, начиная с какого-нибудь гондольера и кончая высокопоставленным вельможей, повторяли:

Ti rivedrò, mi rivedrai.

В зале суда, где шло заседание, судьям пришлось призвать к тишине публику, которая распевала:

Ti rivedrò!

Это действительно так и было, и сотни людей, которых я встречал в салоне г-жи Бенцони, мне это подтверждали.

Любители при встрече говорили друг другу: «Наш Чимароза воскрес» [1]. Но это было нечто большее, это было новое впечатление, новая радость. До появления Россини опера seria часто бывала растянута и скучна; только временами там звучали образцы подлинного искусства, между которыми бывали промежутки по пятнадцать — двадцать минут, заполненные вялым речитативом. Россини принес с собой в этот жанр весь огонь, всю стремительность и все совершенство оперы-буфф.

Настоящая опера-буфф, либретто для которой Тита ди Лоренци писал на неаполитанском диалекте, достигла своего расцвета в творчестве Паэзиелло, Чимарозы и Фиораванти. Бесполезно было бы искать музыкальное произведение, где было бы больше огня, больше гения, больше жизни; так и хочется самому принять участие в ее диалоге. И теперь еще это творения, в которых человек более всего приближается к совершенству. Единственное, что вам остается сделать, слушая настоящую оперу-буфф, если вы только не флегматик по натуре,— это умереть со смеху или умереть от счастья [2]. Слава Россини в том, что этот божественный огонь, заключенный в опере-буфф, он перенес в оперу di mezzo carattere *, как, например, «Севильский цирюльник», и в оперу seria, как «Танкред»; не думайте, что «Севильский цирюльник» при всей своей жизнерадостности тоже опера-буфф; нет, по степени веселости он стоит рангом ниже.

За пределами Неаполя никакой оперы-буфф не существует. При всем развитии инструментальной музыки самое большее, что можно было бы добавить к

---

[1] Чимароза, которого обожали в Венеции, где большая часть любителей музыки его знала лично, умер там за несколько лет до этого, в 1801 году.

[2] Описание шести темпераментов в бессмертном сочинении Кабаниса: «Взаимоотношение физического и духовного в человеке».

* Среднего жанра (между оперой-буфф и серьезной оперой) *(итал.)*.

шедеврам Фиораванти и Паэзиелло,— это кое-какие пассажи для гобоя или фагота. Россини постарался не касаться этого жанра. Можно ли писать об ужасах убийства после «Макбета»? Он взялся за более выполнимую задачу — вдохнуть жизнь в оперу seria.

ГЛАВА II

«ТАНКРЕД»

Эта прелестная опера за четыре года обошла всю Европу. Только к чему обсуждать и разбирать «Танкреда»? Разве каждый читатель уже не знает всего, что ему следует думать об этой опере? Разве вместо того, чтобы обсуждать «Танкреда» вместе со мною, он не будет теперь обсуждать меня самого вместе с «Танкредом»? Разве благодаря г-же Паста Париж не увидит теперь «Танкреда» в таком исполнении, в каком он еще не давался нигде?

Не чудо ли это? Молодое существо, едва достигшее возраста, когда в женщине пробуждается страсть, пленяет нас и пением и трагическим талантом, не уступающим, может быть, таланту Тальма́, но талантом иным и отмеченным большею простотой!

Чтобы исполнить мой долг историка и не заслужить упрека в неполноте, я попробую дать краткий разбор «Танкреда».

В первых тактах увертюры есть и прелесть и благородство, но мне думается, что истинный гений проявляется только начиная с allegro. В нем есть та новизна и смелость, которые в Венеции в первый же вечер завоевали все сердца. Россини не дерзнул сесть за фортепьяно, как этого требовал обычай и как это было обусловлено в контракте. Он боялся, что его встретят свистом. Венецианская публика еще хранила в памяти музыку к предыдущей опере, с ее ударами по жестяным стенкам фонарей, эту выходку, задевавшую национальную гордость зрителей. Наш юный композитор спрятался под сценой в проходе, который вел в оркестр. Первый скрипач стал искать его, но нигде не нашел и, видя, что они уже опаздывают и что публика начинает проявлять признаки нетерпения, которые смешат акте-

ров в другое время, но только не в дни премьер, решил начать оперу. Первое allegro увертюры так понравилось зрителям, что под аплодисменты всего зала и крики «браво» Россини вышел из своего убежища и прошмыгнул к своему месту за фортепьяно.

Это allegro исполнено гордости и изящества. Это как раз то, что подходит к рыцарскому имени Танкреда — таким и должен быть возлюбленный женщины с сильным характером; наконец, это гений Россини во всей его чистоте. Когда он становится самим собой, в нем есть изящество молодого французского героя, например, Гастона де Фуа, но в нем нет силы, которая есть у Гайдна. Античный идеал красоты немыслим без силы. Чимароза находит эту силу в «Горациях и Куриациях». Россини, который идет, сам того не замечая, по следам Кановы, заменяет эту *силу,* столь нужную и столь чтимую в древней Греции, *изяществом;* он угадал направление своего века, он удалился от идеала красоты Чимарозы точно так же, как Канова удалился от *идеала красоты* античного мира [1].

Когда позднее Россини захотелось этой силы, силы, которою обладал Чимароза, музыка его не раз становилась тяжеловесной: дело в том, что ему приходилось прибегать тогда к *традиционным средствам* гармонии, которой постоянно пользовались Майры, Винтеры, Вейгли и прочие немецкие композиторы. Сделать сильной мелодию он не мог.

Независимо от этого моего объяснения, в котором, может быть, есть некоторая доля метафизичности, я должен сказать, что когда Россини верен себе, он изящен и остроумен, но у него нет ни силы, которую мы находим у Гайдна, ни микеланджеловской порывистости, которой полон Бетховен.

Вот на какие размышления навело меня это allegro увертюры «Танкреда». Главный мотив содержит неожиданные обороты, в которых много чисто французской грации и тонкости, но в нем нет ничего патетического.

Увертюра окончилась, занавес поднимается. Входят сиракузские рыцари; они поют хором:

[1] Здесь есть поразительное соответствие между скульптурой и музыкой. Развитие этой несколько трудной мысли можно найти в «Истории живописи в Италии», гл. CXXVI.

Pace, onore... fede, amore *.

Хор этот очень приятен, но подходит ли сюда вообще этот эпитет? Не очевидно ли, что здесь не хватает той мощи, о которой я только что говорил и которая чувствуется в произведениях Гайдна почти на каждом шагу? В этом хоре есть какая-то слащавость, тем более неуместная, когда на сцене появляются средневековые рыцари.

Пять франкских рыцарей разбили сицилийцев, говорит поэт, и это как раз те дикие — я едва не сказал жестокие — рыцари, представителей которых очень точно изобразил Вальтер Скотт в храмовнике Буагильбере из романа «Айвенго». Это рыцари, которые готовы послать любимую дочь на жестокую смерть. И эти рыцари с нежностью говорят:

Pace, onore...

Такой хор более всего подходил бы для прославляющих мир пастушков «Астреи»,

Где даже ненависть так ласково звучит.

Но разве в этом хоре есть мужество, характерное для средних веков? Закованные в железо рыцари этих варварских времен даже тогда, когда они призывают к миру, должны были бы выглядеть, как львы на отдыхе или как старая гвардия, возвращающаяся в Париж после Аустерлица.

В оправдание Россини можно только сказать, что и в ранних картинах Рафаэля тоже иногда не хватает силы, и даже там, где она совершенно необходима.

Эта *интродукция* [1] к «Танкреду» обычно не производит большого впечатления, хотя мелодия ее довольно приятна. Не будь Россини столь ярым противником всяческих исправлений, даже таких, которые улучшили бы удачно написанные вещи, он должен был бы уделить несколько минут этому хору сиракузских рыцарей.

Россини, однако, немедленно отыгрывается на ритурнели и на вокальном отрывке, возвещающем приход Аменаиды:

---

* Мир, честь... вера, любовь *(итал.)*.

[1] Интродукцией называется то, что поется между увертюрой и первым речитативом.

Più dolce e placida *.

До него музыка никогда не выражала так полно благородную простоту и изящество, присущие молодой принцессе средневековья.

Каватине Аменаиды «Come dolce all'alma mia» ** недостает грусти, которую туда вложил бы Моцарт, и к тому же в ней есть фиоритуры, излишне красивые и, в силу этого, не всегда уместные. Молодая девушка с возвышенной душой, мечтающая о своем возлюбленном, который далеко в изгнании, должна быть печальна. Вольтер искал этого оттенка. Россини был слишком молод, чтобы это почувствовать или, вернее, чтобы не впасть сразу же в панегирик; душа его скорее всего не знала этого чувства; он всегда боялся писать грустную музыку, чтобы не показаться скучным. Позднее он подражал Моцарту, но совсем недолго; в восемнадцать лет он простодушно писал все, что ему диктовал его гений, и если даже этот гений и знал нежность, то нежность, смешанная с грустью, мне кажется, была ему чужда.

Но вот, наконец, и знаменитый выход Танкреда. Только в итальянском театре высадка рыцаря и его свиты на далекий пустынный берег могла восприниматься как нечто возвышенное. В театре Лувуа потребовалось удивительное portamento г-жи Паста, чтобы в минуту, когда Танкред пристает к берегу в сорока шагах от зрителя и выходит из своей маленькой лодки, публика, которая видела все судорожные движения этой лодки, могла удержаться от смеха; прибавьте к этому, что декорации, изображающие берег, так нелепы, что тень от деревьев падает прямо на небо. В Милане высадка Танкреда и его войска происходит вдали, в глубине сцены, и это дает нам возможность дополнить картину воображением. Изумительные декорации — шедевр Санквирико или Перего; восхищение, которое они в вас вызывают, заставляет *забыть*, что надо отнестись критически ко всем деталям обстановки, в которой развертывается действие. По счастью, публика в Париже нетребовательна к декорациям, а

---

* Более нежная и спокойная *(итал.)*.

** Как сладко моей душе *(итал.)*.

те смешные стороны, которых она не замечает, для нее вовсе не существуют.

В Венеции Россини написал для выхода Танкреда длинную арию, которую Маланотте не захотела исполнять[1]; эта замечательная певица была тогда в расцвете красоты, таланта и капризов и потому заявила ему, что эта ария ей не нравится, только за два дня до первого представления.

Представьте себе, в каком отчаянии был маэстро. В его возрасте от таких вещей можно сойти с ума; счастливый возраст, когда еще сходишь с ума! «Если после всего, что я натворил в моей последней опере, будет освистан еще и выход Танкреда, вся опера va a terra (провалится)»,— думал Россини. Бедный юноша задумчиво возвращается к себе в скромную гостиницу, и вдруг его осеняет мысль; он пишет несколько строк, это знаменитая

Tu che accendi... *

Ни одна ария в мире столько не исполнялась повсюду, как эта. В Венеции рассказывают, что первая мысль этой чудесной кантилены, в которой так хорошо выражено счастье свидания после долгой разлуки, навеяна греческой литанией. За несколько дней до этого Россини слышал, как ее исполняли во время вечерни на одном из маленьких островков венецианской лагуны. Даже в страшную христианскую религию греки сумели принести из своей мифологии эту песнь *радости*.

В Венеции эта ария называется «aria dei risi». Должен признаться, что это довольно грубое название, и мне даже неудобно рассказывать маленький анекдот скорее гастрономического, чем поэтического порядка, с которым это название связано. «Aria dei risi», раз уж я заговорил об этом, означает «ария риса». В Ломбардии все обеды, и у самых знатных вельмож и у самых скромных музыкантов, неизменно начинаются с риса. А так как рис там любят не слишком разваренный, то минуты за четыре до того, как его подавать, повар всегда задает существенный вопрос: «Bisogna mettere

[1] Г-жа Паста недавно исполняла ее в первом акте «Белой розы»; сценические положения обеих опер сходны.

* Ты, который зажег... *(итал.)*

i risi?» *. И вот, когда Россини в отчаянии вернулся домой, слуга задал этот обычный вопрос; рис был поставлен на очаг, и, прежде чем он сварился, Россини закончил свою арию:

Di tanti palpiti... **

Название «aria dei risi» напоминает о том, что она была написана мгновенно.

Что сказать об этой удивительной кантилене? Мне думается, что одинаково смешно было бы говорить о ней и тому, кто ее знает, и тому, кто ее никогда не слыхал; да и кто же в Европе не слыхал ее?

Только тот, кто видел в роли Танкреда г-жу Паста, знает, что речитатив

O patria, ingrata patria! ***

может стать еще изумительнее, еще выше, чем сама ария. Г-жа Фодор, сделав из этой арии контрданс, поместила его в «Севильском цирюльнике» в урок пения. Можно отлично и хорошим голосом спеть арию и обойтись без всякой выразительности; для речитатива же нужна душа. В самой арии пассаж, начиная со слов «alma gloria», никогда не может быть хорошо исполнен человеком, рожденным по эту сторону Альп.

Для слов «mi rivedrai, ti rivedró» нужна безумная любовь или воспоминание о ней, которые мы находим лишь в странах благодатного юга. Северяне изгрызут десятка два поэтик вроде той, что написал Лагарп, прежде чем сумеют понять, почему «mi rivedrai» стоит раньше «ti rivedró». Если бы наши ценители искусства понимали по-итальянски, они решили бы, что это *недостаток вежливости* со стороны Танкреда по отношению к Аменаиде и, может быть, даже *полное забвение правил приличия.*

В момент прибытия Танкреда оркестр достигает самых вершин *драматической гармонии.*

Дело не в том, как это принято думать в Германии, чтобы выражать чувства находящихся на сцене действующих лиц с помощью кларнетов, виолончелей, го-

---

* Не пора ли класть рис? *(итал.)*

** Трепет такой... *(итал.)*

*** О родина, как ты неблагодарна! *(итал.)*

боев. Искусство гораздо более трудное—с помощью инструментов передать те чувства, о которых сам персонаж не может нам рассказать. Прибыв на пустынный берег, Танкред всего лишь одним словом выражает то, что творится у него в сердце; для того, чтобы голос и жесты его стали более выразительными, ему скорее подошло бы созерцать несколько минут в молчании неблагодарную родину, которую он со смешанным чувством радости и горя снова видит перед собой. Заговори он в эту минуту, он не оправдал бы нашего участия к его судьбе, он разрушил бы наше представление о глубине чувства, охватившего его при виде мест, где живет Аменаида. Танкред должен молчать; но в то время как он хранит молчание, трубы своими вздохами изображают другую сторону его души и, может быть, именно такие чувства, в которых он не смеет признаться самому себе и которые поэтому нельзя высказать вслух.

Этого не удавалось в музыке со времен Перголезе и Саккини; не умеют этого делать и немцы. Они простонапросто заставляют музыкальный инструмент передавать не только то, что надо сообщить нам, но и то, что артист должен сказать своим пением. Обычно это пение лишено всякой выразительности или, напротив, выразительность эта усилена сверх меры,— точно так же, как в репродукциях усилены краски картин Рафаэля, и вводится оно только для того, чтобы мы отдохнули от оркестровых эффектов. Герой в этих случаях напоминает исполненного благих намерений правителя, который, однако, в состоянии говорить только на самые обыденные темы, а по всем серьезным вопросам отсылает вас к своему министру.

У музыкальных инструментов, так же как у человеческих голосов, есть свои отличительные черты; например, арию и речитатив Танкреда сопровождает флейта; у этого инструмента есть особое свойство передавать радость, смешанную с грустью[1], то есть

[1] Можно было бы провести некоторую аналогию между флейтой и большими ультрамариновыми драпировками, к которым прибегают многие знаменитые художники, и в числе прочих Карло Дольчи, изображая серьезные и нежные сцены; но подобное замечание, которое могло бы сойти за гениальное в Бай-

именно то чувство, которое испытывает Танкред, ступая на землю неблагодарной родины, где ему приходится скрывать свое имя.

Если бы я попытался подойти к сущности взаимоотношений оркестровой партии и пения, я мог бы сказать, что Россини с успехом применил искусный прием Вальтера Скотта — изобразительное средство, которое создало небывалый успех бессмертному автору «Old Mortality» *. Точно так же как Россини подготовляет и поддерживает пение оркестровой партией, так и Вальтер Скотт своим описанием подготовляет и поддерживает диалог героев. Прочтите, например, на первой же странице «Айвенго» изумительное описание заходящего солнца: его затухающие, почти горизонтальные лучи пронизывают самые густые ветви деревьев, за которыми скрывается жилище Седрика Сакса. Эти бледнеющие лучи пробиваются на лесную прогалину и освещают там странные одеяния шута Вамбы и свинопаса Герта. Гениальный шотландец не успевает закончить описание освещенного последними лучами леса и всех необычных одежд этих людей, разумеется, не очень высокого звания,— хотя он, вопреки приличию, представляет их нам раньше, чем остальных,— как мы уже словно предчувствуем все, что эти люди скажут друг другу. Когда они начинают, наконец, говорить, каждое их слово приобретает огромный вес. Попробуйте пропустить описание и начать прямо с диалога: впечатление будет далеко не таким сильным.

Для гениального композитора оркестр то же самое, что такое вот описание для Вальтера Скотта; другие же, как, например, умудренный знаниями Керубини, с излишним рвением прибегают к гармонии, подобно тому, как аббат Делиль в своей поэме «Милосердие» без конца нагромождает описания одно на другое. Помните, до какой степени бледны и бесцветны эпизодические персонажи аббата Делиля? А между тем вспомните, какой восторг эта поэма вызвала в Париже в 1804 году. А разве не далеко мы шагнули вперед с

рейте или Кенигсберге, покажется химерическим в Париже. Счастлива страна, где, будучи непонятным и смутным, можно надеяться, что тебя признают гением.

* «Пуритане».

тех пор? Будем надеяться, что и в области музыки мы скоро подвинемся так же далеко и что это увлечение немецкой гармонией постигнет судьба поэзии в стиле Людовика XV. Нашим старинным писателям — Лабрюйеру, Паскалю, Дюкло, Вольтеру — никогда не приходило в голову описывать природу, точно так же как Перголезе и Буранелло даже и не думали о гармонии. Мы избавились от этого недостатка, чтобы впасть в противоположную крайность; с нами случилось то же, что с музыкой, которую поглотила гармония. Будем же надеяться, что мы отделаемся от сентиментальной прозы г-жи де Сталь, как и от описаний певца «Садов», и что впредь мы будем говорить о трогательных пейзажах только тогда, когда в нашем сердце останется достаточно хладнокровия, чтобы уметь увидеть их и насладиться ими.

Вальтер Скотт то и дело прерывает диалог и подкрепляет его *описанием;* иногда это даже несколько раздражает, как, например, когда прелестная немая Фенелла в «Певериле Пике» хочет помешать Юлиану уйти из замка Холм-Пи́ла на остров Мэн. Здесь это описание раздражает читателя почти так же, как немецкая гармония возмущает слух итальянцев; но когда она уместна, она приводит душу в такое настроение, что самый обыкновенный диалог удивительным образом ее трогает. Именно благодаря этим восхитительным описаниям Вальтер Скотт нашел в себе смелость стать простым и освободиться от риторичности в романе, введенной в моду Жан-Жаком и многими другими писателями, и, больше того, отважиться на диалоги, полные жизненной правды.

Может быть, с помощью этого длинного отступления мне все же удалось более точно очертить фигуры Перголезе, Майра, Моцарта и Россини и определить места, занимаемые ими на музыкальном Парнасе. Во времена Перголезе никому еще не приходило в голову применять в романе описание величественных или веселых картин природы. Моцарт был Вальтером Скоттом в музыке. Он сумел чудесно воспользоваться описанием; иногда, правда, хоть это бывает и редко, он им несколько злоупотребляет. Майр, Винтер, Вейгль, точно так же как аббат Делиль, не скупятся на мало-

интересные ученые описания, созданные в соответствии со всеми правилами грамматики и строем речи. Россини пользуется описаниями так, что они нравятся публике; краски его ярки, освещение на редкость живописно. Он всегда привлекает взгляд, но иногда он его утомляет.

В «Сороке-воровке», например, все время хочется, чтобы оркестр умолк и чтобы было немного больше пения. Впечатление получается резкое и сильное. Людям чувствительным это по вкусу, но любители музыки предпочли бы слышать нечто более нежное и более тонкое, более простые и кроткие звуки человеческого голоса.

Когда Россини создавал божественную партитуру «Танкреда», он ни в какой степени не страдал этим недостатком. Среди всех богатств и всей роскоши ему удалось соблюсти то чувство меры, при котором они служат как бы оправой красоте и не вредят ей, перегружая ее ненужными украшениями. Каждый раз, когда устаешь от чрезмерного шума или скучаешь от назойливой простоты, следовало бы возвращаться к прелестному стилю «Танкреда».

Буря восторгов в Венеции была вызвана *новизной* стиля, чудесными мелодиями, которые, если так можно выразиться, приправлены странным, неожиданным, новым аккомпанементом, беспрестанно поражающим слух и придающим остроту вещам, с виду самым обыкновенным. И, тем не менее, весь этот чарующий эффект никогда не вредит голосу. «Fanno col canto conversazione rispettosa» [1] *,— говорит один из остроумнейших венецианских любителей музыки, знаменитый Буратти (автор чудесных сатир «Uomo» («Человек») и «Elefanteide» («Элефантеида»).

«В первом финале «Танкреда» есть ошибки,— сказал мне однажды вечером в Брешии славный Пеллико (лучший трагический поэт Италии, ныне приговоренный к пятнадцати годам тюрьмы и посаженный в Шпильберг-

[1] По отношению к *пению* аккомпанемент всегда остается в роли почтительного собеседника; он всегда умолкает, когда пению есть что сказать; в немецкой музыке, напротив, аккомпанементы навязчивы.

* Ведут почтительную беседу с пением *(итал.)*.

скую крепость).— В этом финале есть перескоки с одного звука на другой, которые поражают слух». «Но разве ничто не должно поражать слух? — спросил я его.— Если вам хочется новых открытий, пустите ваши корабли в море и доверьте их воле случая. Если бы никому на свете не было позволено поражать слух, разве мог бы порывистый и своевольный Бетховен прийти на смену благородному и благоразумному Гайдну?»

Если в первом акте «Танкреда» Россини еще не использует всего богатства немецкой гармонизации, у него зато есть там фразы прелестной повторяющейся мелодии, напоминающей Чимарозу, которая в его более поздних произведениях встречается все реже и реже. В великолепном квинтете первого акта есть, например, фраза, которую Аменаида поочередно обращает к отцу, к Танкреду и к Орбассану:

Deh! tu almen *

В этом действии квартет без аккомпанемента дает возможность отдохнуть от гармонии; впечатление от него очень велико. Партия Орбассана, который в этом квартете поет вполголоса, восхитительна: этот красивый, низкий голос словно подхватывает и ведет вас, ведет неизвестно куда, но вы чувствуете, что идти за ним для вас наслаждение.

С самого начала второго действия звучит прелестная фраза:

No, che il morir non è **

но ее скоро забываешь, слыша восхитительный дуэт:

Ah! se de' mali miei ***

гордый и даже рыцарственный характер которого так хорошо контрастирует с тем, что вы только что слышали.

Особая выразительность этой дивной партитуры «Танкреда» — в ее воинственном рыцарском пыле, в этом трагическом и восхитительном безумии средних веков, которое у натур возвышенных выливается в *тяготение души* к войне и ее опасностям; чувство это в

---

* О, хотя бы ты *(итал.)*
** Нет, не смерть... *(итал.)*
*** О, если бы моих страданий *(итал.)*,

наши дни выродилось и стало *методичной, математически рассчитанной подлостью* [1].

Здесь речь идет уже не о чисто технических средствах искусства, которые изыскал Россини, чтобы применить их потом с бо́льшим или меньшим успехом, а о соображениях гораздо более высоко́го порядка. Необходимо отметить, что изобретает он нечто совершенно новое. Партия Танкреда в дуэте «Ah! se de' mali miei», начинающаяся с глубокой грусти героя:

Nemico il ciel, provai,
Fin da prim'anni ognor,
. . . . . .
Ah! son si misero *

кончается блистательной победой отваги, которая противостоит любым несчастьям. После этого мгновенного порыва слабости и любви, такого естественного и такого трогательного, глазам нашим предстает *современная честь* во всей своей чистоте, что никогда не пришло бы в голову ни одному итальянскому композитору до Арколе и Лоди. Это были первые слова, слышанные Россини в колыбели. В 1796 году они не сходили с уст. Россини было тогда только пять лет, он мог видеть, как по улицам Пезаро проходили бессмертные полубригады 1796 года. Воодушевленные одним только воинским пылом, не получая ни орденских крестов, ни лент, не купаясь в роскоши, они при Толентино отвоевали все эти творения живописи и скульптуры, все памятники искусства, которые потом, после того как все наши силы ушли на монархическую мишуру, так легко были от нас отняты. Так поклянемся же теперь, слушая благородный, подсказанный голосом чести призыв Танкреда, когда-нибудь отомстить за прошлое и возвратить их назад.

В этом воинственном дуэте Россини с исключительным, достойным законченного мастера умением пользуется в оркестре трубами. Россини в свои семнадцать

[1] См. «Тактику» Гибера. Байяр никогда не хотел стать главнокомандующим

* Я знаю, что небо враг мне,
Всегда с самых ранних лет.
. . . . . .
Ах, как я несчастен... *(итал.)*

лет одним лишь чутьем угадывал вещи, которые иным не так легко понять и почувствовать даже после долгих и тяжелых трудов.

Темп мелодии

Il vivo lampo *

в минуту, когда Танкред выхватывает меч, кажется мне прекраснейшим из всего когда-либо созданного Россини. Это предел благородства, правдивости, свежести.

Я бы посоветовал всем певцам, в том числе даже и г-же Паста, не особенно расточать рулады в минуты высшего напряжения страсти, которые так коротки; например, когда Танкред говорит:

Odiarla! o ciel non so **.

мне кажется, не может быть большой силы чувства там, где герой в порыве страсти способен еще стремиться к изяществу, то есть помнить о том, что существуют другие люди, и, больше того, беспокоиться о том, что́ они о нем будут думать и как ему не уронить себя в их мнении. Человек, охваченный страстью, способен только сохранить то непроизвольное изящество, которое ему присуще, которое стало для него привычкой. И, напротив, рулады при словах

Di quella spada ***

звучат божественно.

Замечу кстати: те писатели, которые наивно думают, что, начав читать Буало, можно научиться понимать итальянское пение,— заклятые враги рулад и фиоритур. Они занимаются восхвалением строгого стиля.

Non raggioniam di loro, ma guarda e passa [1]

Двенадцать тактов, которые поет Танкред, когда его везут на триумфальной колеснице, восхитительны; это настоящий отдых для души. Хор рыцарей, которые ищут Танкреда в лесу, «Regna il terror» ****, в другом

---

* Живой блеск... *(итал.)*

** Ненавидеть ее, о небо, я не могу... *(итал.)*

*** Этого меча... *(итал.)*

[1] Слова, обращенные Вергилием к Данте при переходе через ад «равнодушных»: «Что говорить о них! Взгляни и следуй».

**** Ужас царит *(итал.)*.

роде, но почти столь же хорош, как ария «Il vivo lampo». По-моему, это счастливейшее из сочетаний итальянской мелодии с немецкой гармонией. На нем должен был бы остановиться тот переворот в музыке, который увлекает нас к сложным гармониям.

Сила этого переворота проистекает от того, что в северных странах из двадцати хорошеньких девушек, которых обучают музыке, девятнадцать учатся игре на фортепьяно, пению же обучают только одну. Девятнадцать остальных находят красоту только в том, что трудно. В Италии все хотят прийти к *прекрасному в музыке* через пение.

Я должен был бы говорить без конца, если бы поддался соблазну пересказывать все, что думаю о каждом пассаже «Танкреда» или, точнее говоря, что о нем думают в Неаполе, во Флоренции, в Брешии — всюду, где я видел эту оперу. Я ведь меньше всего полагаюсь на личные пристрастия; эти пристрастия, когда они искренни, становятся всем на свете для человека, который их испытывает, но они совершенно безразличны и даже смешны в глазах его соседа, который их не разделяет. Я попрошу читателя верить, что «я» в этой книге — это всего-навсего перифраза и с тем же успехом можно было бы сказать: «В Неаполе у маркиза Берио говорили» или «Г-н Перуккини из Венеции, этот любитель музыки, столь сведущий в ней, что все его суждения становятся потом законом, сказал нам однажды у г-жи Бенцони» ...или «Сегодня вечером я слышал, как в кругу гостей, собравшихся в Болонье у адвоката Антонини, г-н Аггуки утверждал, что немецкая гармония...; граф Жиро придерживался того же мнения, а г-н Герарди, друг Россини, его неистово оспаривал».

Немногие суждения сугубо личного порядка высказаны в предположительной форме, свойственной автору этих строк более, чем кому бы то ни было, и он пользуется случаем заявить здесь, что для того, чтобы написать «Жизнь Россини», ему пришлось искать отзывы об этом великом композиторе всюду, и в том числе во всех немецких и итальянских газетах.

Так вот, однажды вечером я слышал, как в Болонье, в ложе г-жи Z ***, наш милый Герарди говорил: «В музыке «Танкреда» меня больше всего поражает ее моло-

дость. Самая поразительная черта музыки Россини и его характера — это, разумеется, смелость. Но в «Танкреде» я не вижу той смелости, которая изумляет и восхищает в «Gazza ladra» («Сорока-воровка») или в «Цирюльнике». Там все просто и чисто. Нет никаких роскошеств: это гений во всей своей наивности, и, да простится мне это выражение, гений целомудренный. Я люблю в «Танкреде» все, вплоть до некоторой старомодности, которая поражает в построении отдельных его вокальных номеров. Это еще те формы, которые употребляли Паэзиелло и Чимароза, это длинные повторяющиеся фразы, которые захватывают внимание и чаруют душу, но слишком быстро забываются. Одним словом, я люблю «Танкреда» точно так же, как я люблю «Ринальдо» Тассо. Он позволяет почувствовать, с какою целомудренной простотой великие люди смотрят на мир».

Россини, который совсем еще недавно оскорбил венецианскую публику аккомпанементом по жестяным фонарям, остерегался прибегать к общим местам в мелодии и гармонии, которыми были полны партитуры почти всех его соперников. По крайней мере, слушая «Танкреда» в театре, я не улавливаю ни одного из тех мест в гармонизации, которые для немецких композиторов являются своего рода резервом и которые Россини сам применяет в операх, написанных на немецкий лад, как то «Моисей», «Отелло», «Сорока-воровка», «Гермиона» и др.

В Неаполе, когда Цингарелли и Паэзиелло, большие художники, ставшие в старости завистливыми педантами, обвинили Россини в невежестве, он стал искать одобрения среди любителей *строгого стиля*. Строгий стиль в устах артистов-шарлатанов и любителей, которые повторяют их слова, особенно над ними не задумываясь, всегда почти означает применение избитых приемов гармонизации, которые нередко вводят в заблуждение людей несведущих; меня, например, это в 1817 году совершенно сбило с толку, когда я слушал «Testa di Bronzo» («Бронзовую голову») Соливы в Милане.

Следовало бы написать еще строчек по двадцать о каждой из арий и хоровых номеров «Танкреда». Такого рода размышления интересно читать, сидя за фор-

тепьяно; разъясняя нам только что слышанное, они удваивают силу наших ощущений и, что главное, как бы закрепляют их, делая эти ощущения достоянием памяти. В книге же или когда рядом нет фортепьяно, размышления эти могут стать утомительными. Только трагический смысл этого страшного слова *скука* заставляет меня прервать мои похвалы «Танкреду».

Легко себе представить, что в таком городе, как Венеция, Россини был настолько же счастлив как человек, насколько знаменит как композитор. Вскоре Марколини, прелестная певица-буфф, бывшая тогда в полном расцвете своего дарования, отбила его у знатных дам, которые ему покровительствовали. Говорят, что Россини ответил ей черной неблагодарностью и по этому случаю было пролито немало слез. В связи с этим рассказывают один довольно запутанный и притом крайне занимательный анекдот, который с ясностью показывает и дерзость Россини, и его веселый характер, и ту легкость, с которой он принимал безоговорочные решения. Но, по правде говоря, анекдот этот не для печати. Как бы я ни изменил имена, чтобы навести любопытных на ложный след, обстоятельства этой истории настолько необычны, что в Италии каждый может назвать всех действующих лиц. Говорят, что Марколини, не желая оставаться в долгу перед Россини, пожертвовала для него принцем Люсьеном Бонапартом.

Именно для Марколини, для ее прелестного контральто, для ее восхитительного комического дарования Россини написал «Итальянку в Алжире», которую так благородно исказили на севере. Некая актриса, которую я не хочу называть, потому что эта хорошенькая женщина превращает молодую южанку, веселую, сумасбродную, счастливую, страстную, ничуть не озабоченную тем, что о ней говорят, в иоркширскую мисс, которая день и ночь думает только об одном: как заслужить одобрение приходских кумушек, зная, что без их помощи ей не найти себе мужа. Доколе же добродетель будет преследовать нас повсюду? Неужели я иду в оперу-буфф только для того, чтобы созерцать там величественный облик (the noble prospect) женщины, в которой воплотились все совершенства? Неужели, позволив себе сказать, что чем более скучны, чопорны и лицемер-

ны нравы, тем веселее надо проводить свой досуг, я этим посягну на серьезность нашей эпохи, оскорблю ее благопристойность, и пр., и пр.?

ГЛАВА III

«ИТАЛЬЯНКА В АЛЖИРЕ»

Но поговорим об «Итальянке», только не о такой, которую разные ловкачи нам показывают в Париже, для того, чтобы ослабить наш интерес к Россини, а о такой, как она звучала в Италии, когда она сразу же выдвинула молодого автора в ряды первых maestro.

Музыкальные впечатления так же эфемерны и так же легко исчезают, как оттенки радуги; в музыке все зависит от воображения, в ней нет ничего вещественного; достаточно одной непроизвольной ассоциации неприятных мыслей, и какой-нибудь шедевр может навсегда утратить свое обаяние в целой стране. Такова судьба «Итальянки» в Париже. Ее так сумели испортить, что опера эта никогда уже не доставит нам больше удовольствия. Приходя в театр, все будут думать, что им предстоит увидеть там нечто посредственное. Одного этого предвзятого мнения достаточно, чтобы погубить лучшую в мире музыку. А что же тогда оно может натворить в стране, где каждый готов спросить своего соседа: «Скажите мне, пожалуйста, сударь, нравится ли мне эта вещь или нет?»

Увертюра к «Итальянке» чудесна, но в ней слишком много веселья; это большой ее недостаток.

Интродукция восхитительна; она верно и с глубоким пониманием изображает печаль несчастной, покинутой женщины. Пение, которое приковывает внимание к этому состоянию души:

Il mio sposo non più m'ama *

вызывает восхищение, и в этой печали нет ничего трагического.

Остановимся на этих словах: это просто доведенная до совершенства опера-буфф. Никто другой из живущих ныне композиторов не заслуживает этой похвалы. Да и сам Россини вскоре перестал на нее претен-

* Супруг мой больше меня не любит *(итал.)*.

довать. В то время, когда он писал «Итальянку в Алжире», он был в расцвете молодости и гения; он не боялся повторяться; он не стремился наделять свою музыку *силой*. Он жил в Венеции, в этом милом крае, самом веселом во всей Италии и, может быть, даже в целом мире, и уж, конечно, самом чуждом всякому педантизму. В силу этой особенности характера венецианцев [1] им хочется всегда слушать приятные мелодии, не столько страстные, сколько легкие. В «Итальянке» их уже много; никогда еще ни один народ не наслаждался зрелищем, которое бы более подходило к его характеру. Из всех когда-либо существовавших опер именно эта должна была больше всего понравиться венецианцам.

Вот почему, когда я путешествовал по Венецианской области в 1817 году, «Итальянку в Алжире» давали одновременно в Брешии, Вероне, Венеции и Тревизо.

Надо признаться, что во многих городах, как, например, в Виченце, исполнители были настолько плохи, что даже сравнение с наиболее слабыми из наших для них было бы большой честью; но при всем этом у них было какое-то воодушевление, какое-то brio, роль захватывала их целиком, а этого никогда не случается среди наших рассудительных северян. Я видел, как это своеобразное музыкальное безумие овладевало оркестром и зрителями с самого начала спектакля, едва только успели прогреметь первые аплодисменты, я видел, как все наслаждались этой оперой. Это безумие, которое наполняло такою радостью даже самый захудалый театр, решительно ничем не поднимавшийся над уровнем посредственности, захватило тогда и меня. Я не знаю, почему так случилось. В этом очаровател-

---

[1] Самое тонкое и самое убедительное изображение венецианского характера мы находим в романе Шиллера, озаглавленном «Воспоминание графа О.». Вот вопрос о нравственности, достойный всяческого внимания философов. В самой веселой, самой искренней и самой счастливой стране Европы законы, оказывается, самые жестокие. См. Устав государственной инквизиции в «Истории Венеции» г-на Дарю. Наименее веселое место в целом свете — это, конечно, Бостон, то есть как раз та страна, чье правительство едва не достигло совершенства. В чем же разгадка этого положения? Не в слове ли «религия»?

ном спектакле ничто не напоминало вам о *действительности* со всеми ее *печальными* сторонами. Можно с уверенностью сказать, что в зале не было ни единого человека, который взялся бы судить обо всем, что он видел. Пение, декорации, стройное звучание оркестра, богатая импровизацией игра актеров — все это не могло не действовать на воображение хоть сколько-нибудь расположенного к этой музыке зрителя, перенося его в совершенно иной мир, где все было не так, как у нас, и где царило неслыханное веселье. Но это надо видеть, а когда рассказываешь, все очарование пропадает.

Мы оказались во власти самых безумных музыкальных иллюзий. Актеры, осмелевшие, вдохновленные неистовыми аплодисментами и криками зрителей, позволяли себе такие вещи, на которые на следующий день они уже ни за что бы не решились. Чудесный комик Паччини, который исполнял роль мессера Таддео в Сан-Бенедетто в Венеции, по окончании одного прошедшего с большим успехом и с безумным исступлением спектакля уверял нас, что самая приятная прогулка на гондоле, самый лучший ужин, все самое веселое, что только есть на свете, в сравнении с подобной оперой ничего для него не значит.

После жалобной арии покинутой беем бедной Эльвиры, есть ли в Италии что-нибудь веселее, выразительнее, а главное, естественнее, чем лишенная всякой жестокости ария Мустафы:

Cara, m'hai rotto il timpano *.

Действительно, это любовник, которому надоела его подруга; в этом нет ничего унизительного для самолюбия, никакой насмешки.

Заметьте, что я все время говорю о музыке и нигде не касаюсь текста: я его вовсе не знаю. Для себя я всегда переделываю оперные тексты. Я беру из либретто только положение; мне нужно только одно слово, обозначающее чувство; например, Мустафа — это для меня человек, которому наскучила его любовница и весь воздаваемый ему почет, но который, однако, будучи правителем, не лишен тщеславия.

Возможно, что словесное выражение всех этих ка-

* Милая, ты меня оглушила *(итал.)*.

честв могло бы только испортить впечатление. Как же быть? Конечно, лучше всего было бы, чтобы либретто писал Вольтер или Бомарше: оно было бы не менее прелестным, чем музыка. Но так как Вольтеры встречаются редко, разве не счастье, что дивное искусство, о котором мы говорим, может обойтись без большого поэта? Надо только быть благоразумным и не заниматься чтением либретто. Я видел, как в Виченце на первом спектакле зрители просматривали либретто, чтобы составить себе представление о ходе действия. Из каждой сцены читался первый стих, уже обозначающий страсть или оттенки чувства, которые должна выразить музыка. В течение следующих сорока спектаклей ни разу никому не пришло в голову открыть эту книжечку в обложке из золотой бумаги.

В Венеции г-жа Б***, опасаясь неприятного впечатления, которое может произвести либретто, не позволяла приносить его к ней в ложу даже в день первого представления. Для нее составлялось краткое изложение сюжета оперы, строчек на сорок; затем под номерами 1, 2, 3, 4 и т. д. ей в четырех — пяти словах излагали содержание каждой арии, каждого ансамблевого номера. Например, ревность мессера Таддео, страстная любовь Линдора, кокетство Изабеллы с беем. Этот маленький отрывок сопровождался начальной строкой арии или дуэта. Я убежден, что все это было очень удобно. Так надо было бы издавать либретто для любителей... право же, не знаю, каким словом назвать их, чтобы не оказаться высокопарным... для любителей, которые любят музыку так, как умеют любить в Венеции.

В «Итальянке в Алжире» каватина Линдора, любовника, пользующегося взаимностью,

Languir per una bella *,

полна несравненной свежести. Музыка эта проста и оставляет сильное впечатление. Каватина эта — одна из лучших вещей, написанных Россини для настоящего тенора. Мне никогда не забыть, какое впечатление в этой партии производит Давиде — первый, или лучше сказать, единственный тенор наших дней. Это

* Томиться по красавице... *(итал.)*

был один из величайших триумфов музыки. Увлеченные переливами этого красивого, чистого, звучного голоса, зрители забывали обо всем на свете. Огромное преимущество этой каватины в том, что в ней нет излишней страстности; нет и чрезмерного драматизма. Действие только еще начинается. Ни над какими сложностями раздумывать не приходится: мы всецело во власти наслаждения, которое нас захватило. Я не знаю никакой другой музыки, которая бы так вот *чисто физически* на вас действовала.

Через минуту этот чудный мотив звучит снова, но если доставляемое им наслаждение ничем не отличается от того, что мы только что испытали, оно неизбежно становится менее сильным.

Дуэт Линдора и Мустафы

Se inclinassi aprender moglie *

так же хорош, как каватина, но в нем появляется оттенок драматичности и серьезности. Линдор отказывается брать себе в жены женщину, которую ему прочит бей. Наши важные литераторы из «Débats» сочли содержание этой оперы безумным; бедняги, они не поняли, что если бы оно не было безумным, оно не подходило бы к этому виду музыки, которая сама по себе не что иное, как сплошное внутренне упорядоченное безумие [1]. Если нашим уважаемым литераторам хочется музыки страстной и в то же время рассудочной, пусть они слушают Моцарта. В подлинной опере-буфф страсть появляется только время от времени, как бы для того, чтобы дать нам отдохнуть от веселья, и, кстати сказать, именно тогда изображение какого-нибудь нежного чувства производит некоторое впечатление: в нем соединяется очарование неожиданности и контраста. Если в опере хорошая музыка, душа не может отдаваться страсти только наполовину, так и здесь страсть, слишком долго занимающая нас собою, утомит нас, и прощай тогда навсегда весь безумный восторг от оперы-буфф.

---

* Если склонен взять жену *(итал.)*.

[1] См. аналогичный эффект у Метастазио в серьезной драме. Жизнеописания Гайдна, Моцарта, Метастазио, стр. 219.

Реплика Мустафы

Sono due stelle *,

обращенная к Линдору, требующему, чтобы у жены, которую он полюбит, были красивые глаза, смехотворна. Рассуждение Линдора

D'ogni parte io qui m'inciampo **

принадлежит к чудеснейшей из когда-либо написанной музыки. В ней есть удивительная свежесть. В сопровождающей партии Мустафы

Caro amico, non c'è scampo ***

налицо уже первые признаки самого большого недостатка Россини как композитора. Эта ария Мустафы написана для кларнета. Это просто-напросто арпеджии, предназначенные только для того, чтобы лучше выделить прелестную кантилену, которую поет тенор. Чимароза умел делать эти forte вторых партий приятными для слуха, на тот случай, если на них устремится рассеявшееся внимание зрителя. Здесь же, если на четвертом или пятом представлении оперы вы вслушаетесь во вторую партию, которую поет Мустафа, вы не найдете в ней ничего, кроме не слишком значительной концертной музыки, и все очарование пропадает. Я отмечаю этот недостаток Россини с тем же сожалением, с которым на красивом лице восемнадцатилетней девушки вы вдруг видите легкую складку кожи, которая лет через десять превратится в морщину.

Вместо того, чтобы дать здесь музыку драматическую, Россини в этом дуэте впервые поддался злосчастной лени и злосчастному недоверию к себе и сочинил всего-навсего концертный номер.

Ария Изабеллы

Cruda sortel amor tiranno ****

слаба и лишена вдохновения. И, напротив, не хватает слов, чтобы воздать должное знаменитому дуэту:

Ai capricci della sorte *****.

---

* Есть две звезды *(итал.)*.
** Со всех сторон я впросак попадаю *(итал.)*.
*** Друг мой милый, это не выход *(итал.)*.
**** Судьба жестокая! Мучительница-страсть... *(итал.)*.
***** Превратностям судьбы *(итал.)*.

Мне кажется, здесь есть изящество, которого мы, пожалуй, не найдем у Чимарозы; это — изящество, исполненное благородной красоты; оно делает из Россини композитора, словно нарочно созданного для французской публики. Это достоинство, совершенно новое в музыке, появляется оттого, что в дуэте этом меньше страсти, чем ее вложил бы в него Чимароза. Переход

Messer Taddeo...
Ride il babbeo *

прелестен.

После такого прилива безумия зрителю нужен отдых. Либретто хорошо тем, что два последующих речитатива дают вам время стереть с глаз слезы, вызванные беспрерывным смехом.

Длинная сцена, когда бей Мустафа принимает Изабеллу и хор поет

Oh! che rara beltà **,

дает отличный отдых. Здесь снова чувствуется гений. В оперу-буфф вдруг на минуту вторгается церковная музыка. Но, боясь показаться скучным, Россини сделал ее очень короткой.

Кантилена

Maltrattata della sorte ***

это шедевр кокетства; по-моему, здесь впервые в Италии кокетство изображено в своем подлинном виде. Чимароза в некоторой мере все же склонен вкладывать в уста своих кокеток слова настоящей любви. Может быть, это единственный упрек, который можно сделать великому композитору, когда он изображает женское сердце. В арии Изабеллы должна бы чувствоваться сила ее любви, помогающая ей провести одураченного простака, и вместе с тем эта ария должна бы звучать весело и позабавить публику.

Квартет Таддео в финале первого акта превосходен. Заметьте пассаж:

Ah! chi sa mai Taddeo? ****

---

* Господин Таддео...
Смеется глупый *(итал.)*.
** О, как она хороша *(итал.)*.
*** Обиженная судьбой *(итал.)*.
**** Ах, кто же знает Таддео? *(итал.)*

Вот подлинный стиль-буфф, вот предел комизма в музыке, и написано все это самой широкой кистью.

И, напротив, верхом свежести и изящества является ария Линдора, который входит вслед за этим в сопровождении покинутой женщины и своей подруги:

Pria di dividerci da voi, signore *

Вот правильное противоположение, вот быстрый, увлекательный эффект, которому могут позавидовать Моцарт и Чимароза!

Мне кажется, что самые большие тупицы не могли бы проявить столько глупости, сколько наши уважаемые литераторы, подвергающие критике конец этого финала.

Бей действительно говорит:

Come scoppio di cannone
La mia testa fa bumbùm

точно так же, как Таддео:

Sono come una cornacchia
Che spennata fa crá, crá [1].

Как этим несчастным еще не пришло в голову, что Мармонтель или г-н Этьен могли бы написать восемь или десять прелестных, тонких, нежных стихов для этого финала, а музыка продолжала бы оставаться на уровне Далейрака и Мондонвиля? Это все равно, как если бы они стали расточать похвалы «Преображению» Рафаэля за то, что оно написано на тончайшем голландском полотне высшего сорта.

В Венеции, после того как Паччини, Галли и Марколини исполнили конец этого финала, зрители уже едва дышали и только утирали слезы.

Это как раз то впечатление, которого люди со вкусом ждут от оперы-буфф; оно сильно, значит, это шедевр. В Венеции или в Виченце не было надобности

---

* Прежде чем проститься с вами, синьоры *(итал.)*.

[1] В моей голове будто пушка стреляет: бум... бум.

Таддео: Я как ворона, которая, потеряв перья, каркает: кар-кар.

Чтобы критиковать эти слова, надо иметь столько же ума, сколько для того, чтобы написать их.

подробно объяснять, почему это так; умирая со смеху, все восклицали: «Чудесно! Божественно!»

Для этого шедевра характерны отсутствие всякой напыщенности и быстрота. Невозможно больше выразить меньшим количеством слов. Но как объяснить все это людям, обращающим внимание на слова? Руссо позаботился ответить на этот вопрос. В одном из его произведений есть итальянская фраза: «Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica»[1].

ВТОРОЙ АКТ

Во втором акте самая живая сцена — это появление Таддео:

Ah! signor Mustafa! *

Либреттист здесь на высоте; ситуации отличаются силой; все выражено ясно, в немногих словах и полно комизма. Вряд ли есть что-нибудь веселее арии и пантомимы:

Viva il gran Kaïmakan! **,

но надо иметь смелость исполнить эту пантомиму, а в Париже на это не могут решиться. Она, правда, самого безобидного свойства: но что же тогда станется с чувством собственного достоинства?

Конец арии:

Qua bisogna far il conto ***

может быть приравнен к лучшим темам-буфф Чимарозы, но написан он в совершенно ином стиле; в нем гораздо больше рассудка и гораздо меньше пыла.

Вслушайтесь в аккомпанемент и мелодию в том месте, когда начинаются рассуждения несчастного Таддео, которому приходится выбирать между колом и любовью к Изабелле. Слова:

---

[1] Милый Жак, забудь о женщинах и займись математикой («Исповедь»).

* А, синьор Мустафа! *(итал.)*

** Да здравствует великий каймакам! *(итал.)*

*** Здесь подумать надо будет *(итал.)*.

Se ricuso... il palo è pronto
E se accetto... é il mio dovere,
Di portagli il candeliere.
Kaimakan, signore, io resto*,

необычайно выразительны. Вот где нужен гений и где изучение и усердие только вредят, сковывая воображение композитора. Вот чего никогда не удается достичь немцам.

Закончить такую веселую арию можно было только одним путем. Каждый заурядный композитор последовал бы совету, который дает поэтика: ввести на минуту печаль. Но как сочетать глубокую грусть с предельной простотой и с необходимостью спешить? Россини ответил на этот вопрос восхитительной фразой, которая кажется такой легкой:

Ah! Taddeo quant'era meglio
Che tu andassi in fondo al mar**!

Во всяком, кто бывал при дворе, эти приветствия, которые приносятся по поводу огорчающего вас повышения и которые вам приходится выслушивать с деланной вежливостью, вызывают самые веселые воспоминания. Впечатление от этого настолько сильно, что временами Таддео, несмотря на свои смешные черты отвергнутого любовника, возбуждает в вас жалость. После такого комизма арии и хора нужен был длительный отдых, и автор либретто с большим изяществом его нашел.

Ария Изабеллы

Per lui che adoro***

должна была изображать кокетство. В отличие от дуэта первого акта здесь Россини не удалось этого сделать. Изящные повторяющиеся рулады не трогают и не волнуют зрителя. Ткань сама по себе настолько бедна, что нельзя не заметить, что вышивка на ней сделана никак не для того, чтобы усилить великолепие производимого ею впечатления; она лишь скрадывает ее убожество.

---

* Если я откажусь, кол готов, а если соглашусь, то я должен держать им подсвечник. Каймакам, синьор, я остаюсь *(итал.)*.

** Ах, Таддео, как я хотел бы,
Чтоб сгинул в море, в пучине ты! *(итал.)*

*** Для того, кого я люблю *(итал.)*.

Весь гений Россини снова чувствуешь в квинтете:

Ti presento di mia mano
Ser Taddeo Kaimakan *.

Может быть, это лучшее место во всей опере. Вся эта музыка в высшей степени драматична. Сколько веселья и вместе с тем сколько правды в этой фразе Изабеллы:

Il tuo muso è fatto a posta **!

А сколько кокетства и коварства в другой:

Aggradisco, omio signore *** !

Когда несчастный Мустафа начинает чихать, то даже парижская публика покатывается со смеху. Упрямство незадачливого игрока великолепно передано словами:

Ch'ei starnuti fin che scoppia
Non mi movo via di quà ****.

Едва только чувствуешь, что устал от буффонады и веселья сверх меры, как душа отдыхает на прелестной фразе:

Di due sciocchi uniti insieme *****.

Но под конец ария несчастного Мустафы становится банальной и слабой:

Tu pur mi prendi a gioco ******.

Это опять-таки одни лишь арпеджии кларнета; это могло быть написано школьником или лентяем.

Напротив того, терцет «papataci» написан с огромной силой. Тенор Линдора восхитительно контрастирует с высоким басом Мустафы.

Che vuol poi significar?
...A color che mai non sanno *******

восхитителен для слуха; вот один из эффектов, совершенно независимых от слов и, следовательно, недоступ-

---

* Сам тебя я награждаю,
Вот Таддео, каймакам *(итал.)*.
** Твоя рожа сделана точно *(итал.)*.
*** Мне по вкусу, мой синьор *(итал.)*.
**** Пусть чихает, пусть хоть лопнет,
Я отсюда не уйду *(итал.)*.
***** От двух дураков, сошедшихся вместе *(итал.)*.
****** Ты смеешься надо мною *(итал.)*.
******* Что это должно значить?
...Для тех, кто не умеет *(итал.)*.

ных людям, которые музыку воспринимают только через слова.

Есть ли что-нибудь веселее и увлекательнее последней части терцета:

Fra gl' amori e le bellezze *

Среди целого моря самого непринужденного комизма появляется изысканно благородно, почти даже нежно звучащая фраза, которая восхитительно с ним контрастирует:

Se mai torno a miei paesi **.

Сцена присяги, может быть, еще выше; в Париже ее выкинули, а почему? Не из зависти ли? Или по той причине, на которую когда-то ссылался в разговоре с любителем один из дирижеров театра Лувуа:

«В конце концов, господа, у нас не какой-нибудь бульварный театр, чтобы исполнять буффонады!»

Я больше не стану обсуждать эту тайну; она не слишком важна; тем хуже для почтенной публики, которая не умеет повеселиться как следует за свои деньги. Это не мешает ей, однако, каждый вечер произносить восторженные фразы о превосходстве и преимуществе театра, на долю которого выпала честь открыть ей свои двери. *«Во всей Италии не найти ничего подобного»,*— говорили зрители между собой. Зачем же смущать их радость? Она так безобидна! Мне как-то раз попался мелкий, зеленый и довольно кислый виноград. Несколько веточек этого винограда нам принесли на десерт в одном из замков неподалеку от Эдинбурга. Зачем же мне было хулить его? Хорошо разве было бы огорчать богатого любителя, который выращивал этот виноград в огромных теплицах и которому он стоил больших денег? Этот славный человек ни разу в жизни не видел настоящего шасла из садов Фонтенебло; он был бы умнее, чем пристало владельцу теплиц, если бы мог уразуметь, что, вообще-то говоря, виноград, созревший на свежем воздухе, бывает лучше того, который выращивается ценою стольких затрат. Если бы я в этот момент что-нибудь сказал, я очутился бы в довольно смешном положении, наподобие того садовника, кото-

* Между любовью и красотой *(итал.)*.

** Если вернусь я в края родные *(итал.)*.

рый вывез издалека новый способ выращивания растений; он предлагает ввести его, но, кроме него самого, за успех этого дела никто поручиться не может.

Простодушие публики театра Лувуа, у которой не хватало смелости требовать постановки опер Россини без купюр, тем более примечательно, что где-то, по-видимому, существует статья, запрещающая что-либо изымать из произведений, которые ставятся на сценах королевских театров. Но, может быть, даже и независимо от всех постановлений человек таланта, каким все же был Россини, имел бы право не допустить, чтобы его произведения калечились, и потребовать, чтобы по крайней мере один раз их можно было услышать в том виде, в каком он их написал. Но что тогда станется с местными аранжировщиками и всеми их привилегиями? Предоставьте же почтеннейшей публике упиваться собственной вежливостью и гордиться своим правом свистеть, которого ее незаметно лишили; правом аплодировать она пользуется неплохо. Вчера (июнь 1823 года) я слышал четырех французских актрис; они все вместе участвовали в итальянской опере «Свадьба Фигаро». Как лестен *для национальной гордости* такой триумф! Публика горячо аплодировала; среди всех прочих удовольствий она могла насладиться еще и разнообразием. Голоса этих актрис были пронзительные, но у каждой на свой лад. Этого, однако, наши либеральные газеты ни за что не осмелятся написать, боясь, чтобы не пострадала их популярность.

Все гениальное, что есть в «Итальянке в Алжире», исчезает вместе с великолепным терцетом, который сочли чересчур веселым для Парижа. Заключительная ария — это в то же время tour de force [1], созданный ради г-жи Марколини. Можно ли было найти другую примадонну с такой сильной грудью, чтобы спеть большую арию с руладами в конце столь утомительной оперы? Вот те трудности, с которыми приходится сталкиваться в Италии и которые мешают иногда ставить эту оперу. В театре Лувуа подобных трудностей никогда не возникает: м-ль Нальди пела эту арию точно так же, как и любую другую.

В то же время эта ария — настоящий исторический

[1] Ловкий прием *(франц.)*.

памятник. Как так? Исторический памятник в финале оперы-буфф? Увы, это так, господа! Может быть, это наперекор всем правилам, но это имеет дерзость быть правдой.

Pensa alla patria, e intrepido
Il tuo dover adempi;
Vedi per tutta Italia
Rinascere gli esempi,
Di ardire e di valor [1].

Наполеон только что возродил тогда патриотизм, который был изгнан из Италии страхом перед двадцатью годами тюрьмы еще со времен 1530 года, когда Медичи овладели Флоренцией. Россини умел читать душу своих зрителей и услаждать их воображение тем, к чему они сами тяготели. Но он беспокоился о том, чтобы не заставлять их слишком долго предаваться одним и тем же мечтаниям, и едва только вызвав в них самые благородные чувства прекрасной мелодией

...intrepido
Se tuo dover adempi *,

он уже думает о том, чтобы дать им отдых словами:

Sciocco, tu ridi ancora **.

Здесь низость известных слоев общества, которые протестовали против возрождения в Италии глубоких и благородных чувств, бичуется мотивом:

Vanne, mi fai dispetto ***.

На первых представлениях слова эти всегда покрывались аплодисментами.

Rivedrem le patrie arene **** —

мягко и нежно. Любовь к отчизне принимает здесь черты другой любви.

Вот так заканчивается эта чудесная опера. Ни в одном городе, если не считать Парижа, где, по-моему, имела место *государственная измена,* этот шедевр не

[1] Думай о родине, будь неустрашим, выполняй свой долг, помни, что сыны Италии не раз являли возвышенные примеры преданности и отваги.

* Будь неустрашим, выполняй свой долг *(итал.)*.

** Глупец, ты еще смеешься *(итал.)*.

*** Уходи, ты меня оскорбляешь *(итал.)*.

**** Мы увидим родную землю *(итал.)*.

казался скучным Представьте себе «Андромаху» на сцене Французской комедии, с Монрозом в роли Ореста. Это все равно, как если бы м-ль Нальди стала играть сумасбродную Изабеллу Эта хорошенькая женщина должна бы поберечь себя для ролей Аменаиды или Джульетты; она может быть уверенной, что в этих ролях она будет радовать не только наш слух, но и глаз.

Вы скажете мне: «Сколько длинных рассуждений, и все по поводу детской забавы, по поводу оперы-буффи!» Я согласен с вами и с тем, что предмет ничтожен и что мои рассуждения длинны. Неужели вы думаете, что если бы дети захотели объяснить вам, как надо строить карточные домики и воздвигать второй этаж, чтобы вся постройка не рухнула от одного дуновения, им не понадобилось бы времени на то, чтобы изложить свои мысли по этому поводу, и что они не отнеслись бы со всей серьезностью к столь интересующей их теме? Так вот, думайте, что я такой же ребенок, как и они. Разумеется, разговаривая со мной о музыке, вы не услышите ни серьезных, ни ясных мыслей. Но если небо даровало вам сердце, вы получите удовольствие.

ГЛАВА IV

«ОСЕЛОК»

Кажется, это г-жа Марколини склонила Россини подписать контракт (scritturare) [1] на осень 1812 года.

---

[1] Scrittura — это небольшое соглашение, составленное на двух страницах, как правило, напечатанное и содержащее взаимные обязательства maestro или певца и impressario, который его нанимает (scrittura). Ради того чтобы заполучить scrittura первоклассных талантов, пускается в ход множество интриг; я советую путешественнику присмотреться поближе к этой дипломатии, она часто бывает хитрее всякой другой. Здесь, как и в живописи, обычаи страны, в которой зародилось искусство, сливаются в одно с теорией этого искусства и часто объясняют многие его приемы Подписанная Россини scrittura почти всегда оказывала влияние на его гений. Какой-нибудь князь, назначив ему пенсию в три тысячи франков, тем самым дал бы ему возможность ждать минуты вдохновения, чтобы начать писать, и этого было бы достаточно, чтобы музыка его звучала иначе. Наши французские композиторы: г-да Обер, Буальдье, Бертон и др.—

Он написал для театра Ла Скала «La Pietra del Paragone» («Оселок»). Ему было тогда двадцать один год. На долю его выпало счастье иметь таких исполнителей, как Марколини, Галли, Бонольди и Парламаньи. Это была пора расцвета их таланта; выступления их проходили с бешеным успехом. Щедрая на похвалы публика не забыла и беднягу Вазоли, бывшего гренадера Египетской армии, полуслепого третьеразрядного певца, составившего себе имя арией из «Миссисипи».

По-моему, «Оселок» — это шедевр Россини в жанре буфф. Пусть эта восторженная фраза не пугает читателя. Разбирать эту оперу так подробно, как «Итальянку в Алжире», я не буду. Опера «Оселок» неизвестна в Париже: там нашлись сообразительные люди, которые с вполне определенными целями ее исказили; она не произвела никакого впечатления, и провал был полный.

Либретто ее очень удачно; снова сильные положения сменяют друг друга с упоительной быстротой; выражены они очень ясно, в немногих словах, и слова эти сплошь и рядом исполнены комизма. Передавая очень живо и непосредственно чувства и привычки каждого

особенно не спешат и пишут по опере в год. Россини, как бы возвращаясь к счастливым временам живописи, сочинял свои произведения так, как Гвидо писал картины, ставя по пять — шесть опер в год, чтобы только было чем заплатить хозяину квартиры и прачке. Мне стыдно вникать в такие подробности, прошу читателя простить меня. Но ведь я пишу биографию, а все это сущая правда. Во всех видах искусства самое трудное — бороться с несчастьями низкого и обыденного свойства, которым в силу этого воображение не может помочь. Россини, однако, при всех обстоятельствах сумел сохранить первоначальную свежесть своего гения. Правда, нравы современной Италии являют собой следствие и продолжение того, что творилось в средние века; бедность там не является чем-то унизительным, как во Франции, монархической стране, где прежде всего надо «казаться», как это отлично сказал барон де Фенестра.

[a] Любопытнейший роман Агриппы д'Обинье, почти такой же интересный, как история его жизни, написанная им самим. В этой «Истории» Генрих IV изображен, пожалуй, не хуже, чем Людовик XI в «Квентине Дорварде». Там есть анекдоты о Генрихе IV, которые я не решаюсь привести. Король этот, конечно, был великим человеком, но розовой водицы в нем не было. Есть поразительные черты сходства между Генрихом IV и Наполеоном, между некоторыми эпизодами жизни д'Обинье и мемуарами Ласказа. Но их привлекали разные вещи. Генрих IV любил женщин так же, как Наполеон сражения.

персонажа, положения эти вполне соответствуют характеру действительной жизни и общественных устоев благодатной Италии, столь счастливой тем, что у нее есть сердце, и столь несчастной от произвола своих мелких тиранов. В такой стране, как Италия, высшее искусство заключается в том, что в этих сильных положениях вы не найдете ни одной мрачной мысли. Как это непохоже на печальное изображение жизни, только как бы слегка полакированной весельем, в пьесах «Жизнь канцелярии» или «Ходатай» [1], герои которых со второго же раза вызывают во мне жалость! Но зато напрасно было бы искать в итальянском либретто то остроумие, каким блещут в театре «Жимназ», доставляя нам такое удовольствие на первом и даже на втором представлении.

Эта опера носит название «Оселок», потому что в ней идет речь о том, как один получивший большое наследство молодой человек, граф Аздрубал, устраивает испытания, пробуя как бы *на оселке* сердца друзей и даже любовниц, которые появляются у него одновременно с появлением денег. Какой-нибудь пошляк обрадовался бы всем знакам внимания и всей лести, которые окружили графа Аздрубала; всё ему улыбается, и только в сердце своем он не находит отрады: он любит маркизу Кларйче, молодую вдову, которая в обществе многочисленных друзей приезжает на летнее время в палаццо, расположенный посреди Витербского леса, неподалеку от Рима. Но что если Кларичe любит в нем только его огромное богатство и его роскошный образ жизни?

Всякий, кто путешествовал, помнит Витербский лес

В Италии считается чудом, если импрессарио не обанкротится и регулярно платит композитору и певцам. Стоит только разглядеть, насколько бедны эти импрессарио, как проникаешься жалостью к бедному композитору, который для того, чтобы просуществовать, должен дожидаться, пока эти плохо одетые люди заплатят ему деньги. Первая мысль, которая приходит в голову при виде итальянского импрессарио: если этот человек увидит зараз двадцать цехинов, он купит себе платье и удерет с оставшимися деньгами.

[1] Я называю единственные настоящие комедии эпохи. Во Французском театре комедия превратилась в серьезный трактат, разделенный на диалоги и изобилующий нравоучениями. Ср. «Фрейлину», «Две кузины», «Комедиантов» и др.

и его живописные уголки. Сколько прекрасных пейзажей написали там Клод Лоррен и Гаспар Пуссен! Его прелестная природа удивительно гармонирует со страстями, волнующими жителей замка. У графа Аздрубала есть близкий друг, юный поэт, в котором нет никакого академического тщеславия, никакой аффектации, но зато есть любовь. Джокондо — так зовут этого восторженного юношу — любит маркизу Клариче. Он подозревает, что та предпочитает ему Аздрубала. Клариче же полагает, что если она выкажет свои чувства к Аздрубалу, тот, даже и женившись на ней, будет думать, что ее прежде всего прельстило его большое состояние и жизнь на широкую ногу.

Среди целой толпы прихлебателей и льстецов всех мастей, которыми полон замок графа, составитель либретто в качестве главного лица выводит местного журналиста дона Марфорио. Во Франции по утрам с публикою разговаривают знаменитые люди страны [1]; в Италии как раз наоборот. Этот дон Марфорио, интриган, трус, хвастун, человек злой, но отнюдь не глупый, берет на себя обязанность нас смешить; он в союзе с неким доном Пакувио, отчаянным сплетником; у последнего есть всегда какие-то важные новости, и он сообщает их всем по секрету. Комические положения такого рода совершенно непонятны во Франции, где печать более или менее свободна. Зато в Италии они встречаются на каждом шагу: там газеты подвергаются жестокой цензуре и правительства пользуются каждым удобным случаем, чтобы посадить в тюрьму десяток — другой болтунов, рассказавших какую-нибудь новость в кафе; отпускают их только тогда, когда каждый признается, от кого он узнал это роковое известие; а последнее чаще всего не что иное, как сплошная выдумка.

Сплетник дон Пакувио и журналист дон Марфорио — оба жители Рима; они вступают в замке Аздрубала в разговор с двумя молодыми родственницами графа, которые сами были бы не прочь выйти за него замуж. Для достижения этой цели они пользу-

[1] Господа Жуи, де Ламенне, Этьен, виконт де Шатобриан, Бенжамен Констан, де Бональд, де Прад, граф Марселюс, Минье, Бюшон, Фьеве и др.

ются всеми обычными в этих случаях приемами, и дон Марфорио становится их доверенным лицом.

Как только поднимается занавес, автор очень ловко и живописно вводит все эти персонажи в игру, пользуясь для этого превосходным хором. Нудный сплетник дон Пакувио хочет во что бы то ни стало сообщить какую-то весьма важную новость друзьям Аздрубала, а также двум молодым женщинам, рассчитывающим выйти замуж за графа. Встречают его очень недружелюбно, и в конце концов все разбегаются; он преследует свои жертвы.

На сцене появляется Джокондо, молодой страстный поэт, и дон Марфорио, журналист. Оба они исполняют дуэт, который, несмотря на свое литературное содержание, не теряет живости. «Одним взмахом пера я истреблю тысячу поэтов»,— говорит борзописец.

Mille vati al suolo io stendo
Con un colpo di giornale.

«Поухаживайте за мной, и к вам придет слава»,— добавляет он. «Я бы презирал ее, если бы она досталась мне такой ценой! — восклицает молодой поэт.— Что общего между газетой и мною?» В дуэте этом много остроты, и нужен был Россини, чтобы его написать. В нем есть восхитительная легкость, огонь, остроумие — и полное отсутствие чувства. Хитрый газетчик, увидав, что тщеславие Джокондо не поддается никаким соблазнам, покидает его и бросает ему едкое замечание насчет его неудачной любви к Кларисе. «Когда у человека нет ничего, кроме его влюбленности, и он вдруг начинает бороться с миллионами, ему, конечно, нельзя отказать в душевном величии, но цели он вряд ли достигнет»,— говорит он Джокондо. Эта печальная истина раздирает душу молодому поэту; оба они уходят, и тогда наконец появляется эта очаровательная Кларисе, о которой столько говорилось. Она поет каватину:

Eco pietosa, tu sei la sola.

Каватина эта столь же знаменита в Италии, как и ария Танкреда, однако мудрые директоры нашей оперы-буфф додумались до того, чтобы ее выпустить. Тут сразу видишь, какими средствами обладает музы-

ка для изображения безнадежной любви, с которой нас уже хорошо познакомили предшествующие сцены. Препятствием в этой любви является уже не сопротивление какого-нибудь отца или опекуна, как это бывает принято изображать, но своя собственная боязнь показаться низким и пошлым в глазах любимого человека. Знатоки считают, что различие это очень велико.

Eco pietosa (говорит Клариче), tu sei la sola
Che mi consola nel mio dolor *.

Действительно, есть ли кто-нибудь, кому может довериться Клариче в ее положении? Душе сколько-нибудь возвышенной такого лица не найти. Любая из возможных подруг сказала бы Клариче: «Выходите скорее замуж каким угодно способом, и, если вы сумеете это сделать, вас потом полюбят».

В то время как Клариче поет, граф, который находится неподалеку в боскете, изображает собой эхо. Эта сумасбродная выходка никак не входит в его планы, но он не в силах себя сдержать. Когда Клариче говорит:

Quel dirmi, o dio, non t'amo **,—

граф отвечает: «Amo» ***. Вот оттенок, которого у Россини не было в арии Танкреда. Судите же сами, какое впечатление могла произвести в Париже столь выигрышная для оперы сцена и эта нежная волшебная музыка! Наши дальновидные директоры хорошо это поняли.

На какое-то мгновение Клариче счастлива, но граф вскоре уже забывает все свои нежные признания; она встречает его снова, он так же весел, так же любезен, но и холоден до предела. Он обдумывает свое знаменитое испытание, дает последние распоряжения управляющему, который должен ему помочь. Он заметил несчастную любовь Джокондо к Клариче, и ему хочется самому посмотреть, какой оборот примут дела его несчастного друга в его отсутствие. В конце концов граф исчезает и вскоре возвращается переодетый тур-

---

* Эхо, исполненное состраданья,
Только в тебе утешенье мое *(итал.)*.

** О боже, он мне скажет: «Не люблю» *(итал.)*.

*** Люблю *(итал.)*.

ком. Турок этот через судебного пристава передает управляющему графа вексель, составленный по всем правилам и подписанный отцом графа Аздрубала. Графу придется уплатить по иску два миллиона, а это едва ли не все его состояние. Управляющий сразу же признает, что подпись подлинная и что вексель имеет законную силу. Все считают, что граф разорен. Наконец появляется и он сам в костюме турка, и начинается чудеснейший из финалов-буфф, когда-либо написанных Россини.

Sigillara — вот то наполовину варварское, наполовину итальянское слово, которым Галли, переодетый турком, отвечает на все возражения. Он хочет все опечатать. Это непонятное слово — а турок повторяет его несчетное число раз и на все лады, отвечая им на каждый вопрос,— так понравилось в Милане, что этот народ, рожденный для всего *прекрасного,* изменил даже самое название оперы. Если вы в Ломбардии назовете ее «Оселок», никто вас не поймет; надо говорить «Sigillara».

Этот-то финал и выбросили в Париже.

Ответ турка журналисту, который протестует против того, чтобы пристав опечатывал его комнату и его бумаги, прославился в Италии тем, что вызывал в свое время несмолкаемый смех.

Дон Марфорио:

Mi far critica giornale
Che aver fama in ogni loco.

Турок:

Ti lasciar al men per poco
Il bon senso a respirar[1].

Впечатление, произведенное финалом «Sigillara» на публику, было огромно. Опера эта создала в театре Ла Скала эпоху радости и восторгов; толпы людей прибывали в Милан из Пармы, Пьяченцы, Бергамо и Брешии и из всех городов на двадцать миль в округе. Россини стал первым человеком своего края; всем хотелось во что бы то ни стало его увидеть. Любовь ре-

[1] — Я издаю превосходную газету, которую всюду ищут; вы хотите не дать ей выходить в свет.
— Тогда хоть по крайней мере здравый смысл вздохнет свободно.

шила вознаградить его. Перед лицом такой славы едва ли не самая красивая женщина Ломбардии, которая до этого была верна долгу, даже служила примером для всех своих сверстниц, забыла о своем добром имени, о долге, о муже и на глазах у всех отбила Россини у Марколини. Россини сделал из своей юной любовницы едва ли не первую музыкантшу Италии; за ее фортепьяно в ее загородном доме он сочинил бо́льшую часть арий и кантилен, которые потом принесли успех его тридцати шедеврам.

В Ломбардии все тогда дышало счастьем. Милан, блестящая столица нового королевства, где *налог* на глупость, которого требовал король, был не так высок, как в соседних с ним государствах, открывал простор всем видам деятельности, всем способам богатеть и наслаждаться жизнью, а ведь для страны, как и для каждого человека в отдельности, счастье не столько в том, чтобы владеть богатством, сколько в том, чтобы его приобретать. В новых нравах Милана появилась твердость, которой страна не знала со времен средневековья [1], и в то же время в них не было никакого жеманства, никакой ложной скромности, никакого слепого преклонения перед Наполеоном. Он слышал там только ту лесть, которую сам щедро оплачивал, и притом наличными деньгами.

Это счастливое состояние Ломбардии в 1813 году было еще более трогательным оттого, что ему приходил уже конец. Какие-то смутные предчувствия заставляли прислушиваться к пушечным выстрелам, раздававшимся на Севере. В то время, когда «Оселок» пользовался бешеным успехом, наши армии бежали на Днепре и .....*.

Какова бы ни была привычная холодность Россини, может быть, даже несколько наигранная, он не мог говорить без восторга об этих прекрасных годах своей юности, когда он был счастлив вместе со всем его народом, который жаждал этого счастья после трехсот лет угнетения.

---

[1] Бюллетени испанской армии; генералы Бертолетти, Цукки, Скьясетти и др.; граф Прина, министр; художник Аппиани, поэт Монти, и т. д., и т. д.

* В тексте слова, написанные неразборчиво.

Второй акт оперы «Оселок» открывается квартетом, единственным в своем роде у Россини; в нем удивительно схвачены и стиль и вся прелесть любовного разговора людей, которые полны сильных чувств, но пока еще лишают себя радости говорить о них.

Затем следует комическая дуэль дона Марфорио, журналиста, который имел дерзость объясниться Клариче в любви, и Джокондо, молодого поэта, который без ума от нее, но не пользуется взаимностью и который собирается за нее мстить.

Журналист, попав в безвыходное положение, восклицает:

Dirò ben voi nel mio giornale.
— Potentissimi dei! sarebbe questa
Una ragion più forte
Per ammazzarti subito[1].

Дуэль их осложняется появлением графа; он, в свою очередь, намеревается свести счеты с журналистом, который оскорбил его, описав его несчастья в гнусной статье. Следующий за этим большой терцет может выдержать сравнение со знаменитой сценой дуэли из «Великодушных врагов» Чимарозы; различие этих двух композиторов снова сводится к различию страсти и разума.

Вынужденная шутка труса-журналиста, которому хотелось бы все уладить мирно:

Con quel che resta ucciso
Io poi mi batterò *,—

восхитительно передана музыкой.

Мотив:

Ecco i soliti saluti **,—

в то время как оба друга, взяв шпаги, принесенные им на серебряных подносах двумя лакеями в нарядных ливреях, раскланиваются, как это принято в фехтовальных залах, звучит прекрасно. В вызываемых им мыслях есть как раз та доля серьезности, которая не-

---

[1] Дон Марфорио: Я прославлю вас в моей газете.
Джокондо: Бессмертные боги! Вот еще одна причина, чтобы поскорее с ним разделаться.

* А потом я схвачусь с тем, кто будет убит *(итал.)*.

** Вот привычные приветы *(итал.)*.

обходима, чтобы обмануть умного человека, одуревшего от страха.

Этот прелестный терцет имел бешеный успех в Италии; там почти в каждом городе он вышучивал ad huminem* журналиста, на которого даже при наличии у него высоких покровителей время от времени обрушиваются палочные удары, делающие его предметом насмешек Скапена. В Милане, где все друг друга знают, успех был неслыханным: актер, игравший роль дона Марфорио, достал себе в точности такой костюм, в каком ходил по городу один журналист, которому покровительствовала полиция.

«Оселок», так же как и «Итальянка в Алжире», заканчивается большой арией. Марколини хотела появиться на сцене в мужском костюме, и Россини добился того, чтобы по ходу действия Клариче приходилось переодеваться гусарским капитаном, чтобы вырвать у графа признание в любви.

Ни одному человеку в Милане, включая сюда даже осмеянного журналиста, не пришло в голову, как нелепо молодой римской даме переодеваться в форму гусарского капитана и выходить на вызовы публики с саблей наголо во главе своего взвода. Если бы Марколини этого потребовала, Россини дал бы ей возможность петь верхом на лошади. Ария ее очень хороша, но это всего-навсего большая бравурная ария; в ту минуту, когда интерес должен доходить до апогея, не хватает страсти, ничто не в силах взволновать воображение зрителя, и дело кончается жалкими аплодисментами, одними руладами, как на каком-нибудь концерте. Идею своих crescendo, завоевавших потом такую славу, Россини похитил в Милане у некоего Джузеппе Моски, который был этим сильно разгневан.

ГЛАВА V

ВОИНСКАЯ ПОВИННОСТЬ И ЗАВИСТЬ

После всех успехов Россини отправился в Пезаро повидаться с родными, к которым он был очень привязан. Он никому никогда не пишет писем, кроме матери. Без всякого стеснения он адресует их:

* Лично *(лат.)*.

All'ornatissima signora Rossini, madre del celebre maestro, in Bologna *.

Таков уж характер этого человека; наполовину в шутку, наполовину всерьез, он, тем не менее, принимает как должное окружающую его славу и нимало не помышляет об академической скромности; именно это заставляет меня думать, что в Париже композитор не имел бы успеха. Счастливый своим гением, живя среди самого чуткого в мире народа, с самого детства опьяненный поклонением, он верит в собственную славу и не видит причин, чтобы такой человек, как он, не мог занимать место рядом с дивизионным командиром или министром. Им достался счастливый номер на лотерее честолюбия, а ему на лотерее природы. Эта фраза принадлежит самому Россини; я слышал, как он произнес ее в Риме в 1819 году однажды вечером, когда он заставил гостей долго себя ожидать у князя Киджи.

Приблизительно тогда же, когда он ездил в Пезаро, на его долю выпала еще одна удача, по тому времени очень редкая; жестокие законы военной службы смирились перед его талантом. Министр внутренних дел итальянского королевства предложил принцу Евгению сделать для него исключение, и принц, невзирая на отчаянный страх, который ему внушали послания из Парижа, уступил общественному мнению. Освободившись от военной службы, Россини поехал в Болонью. Там его ждали приключения в том же роде, что и в Милане, восторги публики и любовь красавиц.

Болонские ригористы, прославившиеся на всю Италию своими требованиями к музыке, почти так же, как члены Французской академии требованиями трех единств, не без основания упрекали Россини в отдельных погрешностях против правил композиции. Он соглашался с ними. «У меня не было бы такого количества ошибок,— отвечал он бедным ригористам,— если бы я прочел рукопись еще раз; но вы знаете, что на сочинение оперы у меня всего полтора месяца.

---

* Прекраснейшей синьоре Россини, матери знаменитого маэстро, в Болонье *(итал.)*.

Первый месяц я веселюсь. Когда же, по-вашему, я должен веселиться, если не в этом возрасте и не при моих успехах? Ждать, что ли, пока я стану стар и завистлив? Но вот, наконец, наступают последние две недели; каждое утро я пишу дуэт или арию, которую вечером уже репетируют. Когда же тут замечать грамматические ошибки в аккомпанементе (instrumentazione)?

В Болонье из-за грамматических ошибок был поднят большой шум. Педанты некогда уверяли, что Вольтер плохо знает орфографию. «Тем хуже для орфографии»,— сказал Ривароль.

В Болонье г-н Герарди в ответ на все обвинения педантов, которые горько упрекали Россини в многочисленных нарушениях правил композиции, спрашивал: «Кто создал эти правила? Могут ли эти люди идти в сравнение с гениальным автором «Танкреда»? Разве глупость, существующая давно и преподаваемая в школах, перестает от этого быть глупостью?

Рассмотрим эти так называемые правила. Во-первых, что это за правила, которые можно нарушить так, что публика этого даже и не заметит и получаемое ею удовольствие нисколько не уменьшится?»

Спор этот, кажется, был возобновлен в Париже членом Института г-ном Бертоном [1]. Дело в том, что,

---

[1] Я серьезно опасаюсь, как бы некоторые недоброжелатели не стали сомневаться в моем глубоком уважении ко всем французским композиторам, как старым, так и современным. Я полагаю, что поступлю справедливо по отношению к г-ну Бертону и самому себе, если приведу здесь те небезынтересные письма, на которые я ссылаюсь в тексте. Больше всего я боюсь, что меня будут считать плохим французом: согласитесь, что было бы ужасно, если бы из-за простой брошюры о музыке я навсегда потерял репутацию патриота.

ПИСЬМО Г-НА БЕРТОНА

«Abeille»
от 4 августа 1821 года

«Г-н Россини обладает блестящим воображением и живым темпераментом; он оригинален и плодовит; но он сам знает, что музыка его не всегда чиста и правильна, а ведь, кто бы что ни говорил, чистотою стиля не следует пренебрегать, а погрешности против синтаксиса того языка, на котором пишешь, никогда не заслуживают прощения. Г-н Россини все это знает; вот по-

слушая оперы Россини, ошибок этих совершенно не замечаешь. Это все равно, как если бы Вольтера стали обвинять в том, что он не придерживается того же построения фраз и тех же самых оборотов, что Лаб-

---

чему я позволяю себе здесь говорить об этом. К тому же, коль скоро писатели из ежедневных газет выдают себя за музыкальных судей, я считаю, что, сдав экзамен на аттестат зрелости в «Монтано», «Безумии», «Алине», я имею право высказать свое мнение ex professo. Я высказываю его откровенно и подписываю, чего избегают делать те, кто старается incognito создавать репутации, чтобы потом их ниспровергать. Побуждает меня к этому одна только любовь к искусству и интересы самого г-на Россини. Спора нет, такого блестящего композитора Италия не знала после Чимарозы; но ведь знаменитостью можно прослыть и не поднимаясь до высоты Моцарта».

Я откажу себе в удовольствии переписывать длинные выдержки из брошюры г-на Бертона, озаглавленной: «О музыке механической и музыке философической», сочинение г-на Бертона, члена Французского королевского Института, 1821 год, 24 страницы.

Россини поставлен там на свое место. По-видимому, этот итальянец не поднимается над уровнем *механической музыки*. В другой статье, на семи страницах, помещенной в «Abeille» (том IV, стр. 267), г-н Бертон доказывает, что автор «Отелло» создает в музыке только арабески. В Италии к тому же выводу приходит г-н Майр из Венеции.

ОТВЕТ В «MIROIR» (11 АВГУСТА 1821)

Теперь я имею дело уже не с неопытным редактором никому не известной газеты; мне приходится защищаться уже не от нападок салонного композитора. На арену выходит могучий атлет, стяжавший себе славу уже не одной победой, он делает мне вызов по всем правилам. Автор «Монгано», «Алины» и «Безумия» вызывает на бой и меня, поклонника «Отелло», «Танкреда» и «Цирюльника». Наконец-то среди антироссинистов появляется человек, который может помочь им одержать перевес. Профессорские предрассудки поддерживаются одним из мастеров сцены, и музыкальная контрреволюция имеет защитника в лице члена Института.

Перед началом боя г-н Бертон, произнося столь высокие и необычные для литературной полемики слова, выдает этим себя как человека, глубоко убежденного в своем неоспоримом превосходстве. Я это отмечаю, но я далек от мысли его упрекать. Наоборот, мне по душе наивность и благородство этого прямолинейного и открытого признания: человеку храброму подходит быть гордым, и известная заносчивость в выражениях вполне уместна в дуэли. Г-н Бертон не только восхищается древними, он пытается подражать им. Он знает, что в героических битвах, столь блестяще описанных Гомером и Вергилием, противники, прежде чем взяться за оружие, обрушивались друг на друга с

рюйер и Монтескье. Второй из этих великих писателей говорил: «Член Французской академии пишет так, как принято писать; человек умный пишет по-своему».

угрозами и бранью. Правда, самый кичливый не всегда оказывался самым храбрым. Но хотя какой-нибудь Парис каждый день вызывал на единоборство самых прославленных воинов из греческого стана, а перед началом сражения убегал, как пугливый олень, все это не умаляет почетности самого обычая, и поклонник классической древности найдет в этом достойные подражания примеры. Что касается меня, то я не предаюсь культу прошлого с такой исключительностью, как г-н Бертон, и поэтому вполне понятно, что, защищая себя, я не прибегну к тону, который он избрал для нападения. Его заимствованному у древних греков самохвальству я противопоставляю чисто современные скромность и вежливость. Мне нетрудно будет воздержаться от категорического и резкого тона, буду ли я высказывать мои чувства по поводу партитуры «Отелло» или мое мнение о Расине, которого этот ученый композитор ставит много выше, чем автора «Брута» и «Магомета».

Г-н Бертон упрекает меня в том, что я не подписываю своих статей. Знаменитый профессор, по-видимому, сильно преувеличивает значение нашей полемики. Ему кажется, что он живет еще во времена споров по поводу музыки Глюка и Пиччини: распри в области музыки для него едва ли не дело чести; он забывает о том, что ни в одной из моих статей я не называл его имени и что нападающей стороной является он. Если бы речь шла о чем угодно, а не о литературном вызове, я, разумеется, поспешил бы назвать себя; но я всеми силами постараюсь этого не делать, пока речь заходит о первенстве Расина или Вольтера, Моцарта или Россини. Подпись такого почтенного человека, как г-н Бертон, могла бы еще придать вес статье, которая сама по себе ничего бы не стоила; но оглашение такого безвестного имени, как мое, могло бы только поколебать доверие, с которым читатели встретили все написанное мною. Из этого я делаю вывод, что мой уважаемый противник прав, когда подписывает свои статьи, а я, в свою очередь, прав, оставляя их без подписи.

В глазах г-на Бертона признавать Россини более *драматичным*, чем Моцарт,— это страшное кощунство. Если это кощунство, то я его действительно совершил. А если так, то состав преступления уже ясно определен; остается только узнать, обоснованно ли обвинение и действительно ли публика, единственный признаваемый мною судья, найдет хулу в тех словах, за которые меня обвинили. В сущности, я мог бы и не объяснять, почему именно автор «Отелло» более драматичен; ведь г-н Бертон не приводит никаких доказательств обратного; но ученый-академик, которому я отвечаю, заявил мне, что, сдав экзамен на аттестат зрелости в «Монтано», в «Безумии» и даже в «Монастырских запретах», он считал, что ему должны верить на слово, когда он определяет место, занимаемое тем или иным композитором. Когда

С полсотни известных композиторов оказались за несколько месяцев уничтоженными произведениями двадцатилетнего вертопраха, и им нужен был какой-то предлог, чтобы излить свою зависть. Такого рода

Вольтер писал свой комментарий к Корнелю, а Лагарп и г-н Лемерсье с кафедры Атенея разбирали труды наших самых знаменитых писателей, они любезно соглашались доказывать свои положения. А ведь каждый из них как будто тоже сдал свой экзамен на аттестат зрелости: первый — написав два десятка шедевров, второй — создав «Варвика» и «Филоктета», третий — «Пинто», «Плавта» и «Агамемнона». Но, по-видимому, профессора консерватории позволяют себе вольности, на которые писатели не дерзают. До настоящего времени я думал, что они ограничиваются тем, что для своих ученых партитур требуют существенной привилегии: все говорить и ничего не доказывать.

Россини не удовлетворяется тем, что говорит, он доказывает свои слова. Вот в чем его заслуга. Вот в чем и почему он драматичен. Он рисует свои характеры, он направляет действие так, как будто подле него нет либреттиста. Живость и остроумие Фигаро, злобная подозрительность опекуна Розины, полная нежности и в то же время ярости любовь Отелло — вот подлинно драматические чувства, которые даже и без поддержки слов сохранили бы большую часть своего очарования и величия. Пусть у других больше музыкальной гармонии, пусть стиль их более правилен, строг и в нем неимоверно точно соблюдены правила композиции — все эти качества помогают драматическому эффекту, но не составляют его сущности. Будьте чистосердечны, откажитесь от привитых школой предубеждений и не увлекайтесь громкими именами; постарайтесь вникнуть в Моцарта и слухом и разумом и скажите, действительно ли в Фигаро из «Свадьбы» столько же оригинальности, сценичности и остроты, как в Фигаро Россини. Какое дело мне, театральному зрителю, до того, что управляющий графа Альмавивы поет восхитительные арии, имеющие лишь самую отдаленную связь с его характером и положением? Когда я хочу слышать звуки, я иду в концерт, идя в театр, я хочу, чтобы меня растрогали или рассмешили. Не все ли равно, будет ли автор драмы, которую я пришел смотреть, называться поэтом, хореографом или композитором? Разве это важно, оперирует ли он словами, нотами или танцами? Он достиг цели своего искусства, он выполнил свое обещание и не заставил меня напрасно ждать: верным изображением нравов, последовательностью сцен, убедительностью характеров и ситуаций он достиг такой степени правдоподобия, что я позабываю о том, что все это одна только искусная выдумка, только условность и ложь. Россини это удается больше, чем любому другому композитору, в той мере, в какой это позволяют тесные рамки искусства, в котором он достиг столь частых и столь блистательных успехов. Для Моцарта либретто — это перевод, без которого нельзя обойтись, для Росси-

упреки, поддерживаемые целой группой людей, всегда произведут известное впечатление и будут вновь и вновь повторяться до тех пор, пока оперы Россини пользуются успехом. Обсуждение орфографических

ни — это только второй аккомпанемент; Фигаро «Цирюльника»— это подлинно комедийный персонаж, Фигаро Моцарта — всего лишь превосходный музыкант.

Что бы ни утверждал мой именитый противник, я не считаю, что Россини, которого он называет «г-н Россини», откажется от похвал, которые я воздаю его замечательным творениям. Если бы это случилось, автор «Отелло» оказался бы явлением из ряда вон выходящим. Он занял бы первое место не только как талант, но и как характер. Трудно поверить в существование такого двойного чуда. Скромные композиторы почти такая же редкость, как композиторы драматические.

ВТОРОЙ ОТВЕТ (№ 173) ПО ПОВОДУ «ОТЕЛЛО»

«Отелло» по-прежнему привлекает толпу; достоинства этой оперы теперь не оспариваются никем, кроме разве кое-каких профессоров пения, анатомов от музыки, для которых оригинальность, живость ума и драматическое дарование исчезают перед неправильностью в построении финала или формальным несовершенством квинтета. Публика, которая, конечно, по праву ищет в спектакле удовольствия, ни за что не станет ссориться с любимым композитором из-за нарушения консерваторских правил и профессорских теорий. Музыкальное произведение трогает ее независимо от того, нравится это или нет пуристам с улицы Бержер, и ее одобрение никак не связано с правилами контрапункта.

Раздоры, начавшиеся между ценителями таланта Россини и сторонниками старого режима в музыке, происходят, может быть, единственно от того, что и та и другая сторона прибегла к неточным выражениям. Было сказано, что автор «Отелло» и «Цирюльника» в большей мере драматичен, чем бо́льшая часть его предшественников и соперников. Утверждение это, неправильно понятое, взбудоражило всех профессоров. Достаточно было заглянуть в Академический словарь, чтобы прийти к соглашению. Там можно прочесть, что драматические качества независимы от совершенства стиля и от рабской покорности правилам композиции. Дело не в том, что в этих двух отношениях Россини окажется столь плох, как это утверждают его противники; но даже если признать, что он действительно заслуживает всех упреков, которыми его осыпают, остается доказанным — во всяком случае, таковы факты,— что партитуры этого знаменитого композитора более доходчивы, более выразительны, более доступны, чем творения самых знаменитых мастеров. Вот что я понимаю под словом *«драматический»*, и нельзя понять это слово иначе. Музыка — искусство, средства которого узки и ограничены. Лишите ее помощи слов, выражать которые она призвана и которые сами ее выражают,— и она превратится в какую-то иероглифику, понятную только немногим посвященным

ошибок заняло бы сорок страниц и было бы смертельно скучным: я его опускаю. Один только пересказ всех возражений педантов занял бы листов десять. Читатель может как-нибудь пойти в театр Федо и послу-

---

и недоступную для массы слушателей. Тот, кто известным сочетанием звуковых знаков, из которых состоит музыкальный алфавит, добьется наибольшей близости к обычному языку, будет и наиболее драматичен и наиболее правдив. Этого как раз и достиг Россини. Из всех композиторов именно он легче всех может обойтись без либреттиста. Насколько это возможно, он освобождает свое искусство от зависимости, отнимающей половину славы. Это очаровательный иностранец, который настолько сообразителен, что умеет объясняться без переводчика. Это искренний и простой писатель; он легко справляется со всей запутанностью языка, на котором он пишет, которому не нужны комментаторы, чтобы сделать себя понятным обществу.

Пусть Моцарт более богат и более гармоничен, Перголезе более правилен и закончен, Саккини более сладостен и чист — все это ни публике, ни мне не помешает находить, что Россини более доступен нашему пониманию и глубже знает наши чувства и вкусы. В музыке Россини есть что-то живое и современное, чего не хватает великолепию Моцарта: может быть, краски его не столь ярки, но он живее схватывает сходство, а в театре прежде всего ищешь сходства. Драматические композиторы — это ведь портретисты.

Если мои рассуждения покажутся справедливыми, их можно сделать предисловием к мирному договору, который мне очень хочется заключить с моими учеными антагонистами. Пусть они считают Моцарта лучшим из композиторов, пишущих музыку. Мы назовем Россини лучшим композитором, пишущим оперы. Это разграничение дает нам возможность прийти к согласию.

Остается только образумить хулителей итальянской оперы — другой вид нетерпимых маньяков, которые считают национальную принадлежность одним из достоинств романса или квартета. Эти добропорядочные люди не хотят, чтобы наслаждение было космополитично; они забывают, что нет музыки французской, итальянской, немецкой или испанской, а есть музыка хорошая и плохая. Вот и все. Метрическое свидетельство ничего не может прибавить ни к ее достоинствам, ни к ее недостаткам. Собственно говоря, существует только два рода музыки: музыка, которая нравится, и музыка, которая не нравится.

Для того, чтобы быть отнесенными к первой из этих категорий, оперы Россини не нуждаются в талантах, которым администрация с улицы Лувуа поручает их исполнение; но сами по себе эти таланты заслуживают всяческих похвал, и надо по справедливости сказать, что итальянская опера никогда не исполнялась столь совершенными певцами. Г-жа Паста после первого своего выступления действительно сделала успехи. Гарсиа в «Отелло» показал себя прекрасным певцом и великим трагиче-

шать «Монтано и Стефанию», а на следующий день сходить на «Танкреда». Г-н Бертон сам, по-видимому, не впал в те ошибки, в которых он столь высокомерно обвиняет Россини. Ну что же! Я попрошу читателя сказать мне, положа руку на сердце, чем эти две оперы отличаются друг от друга?

В каждом итальянском городе найдется десятка два захудалых музыкантов, которые за цехин возьмутся исправить все грамматические ошибки в любой опере Россини. Слышал я и еще одно возражение. Разные недалекие люди, читая эти партитуры, возмущаются тем, что автор недостаточно развивает свои музыкальные мысли. Это все равно, как если бы какой-нибудь скряга стал упрекать человека богатого и счастливого в том, что, принимая из руки крестьянской девушки букет цветов, он бросает ей золотой. Не всем дано понять, что в сумасбродстве есть свои радости.

В Болонье у бедного Россини были и другие, более серьезные неприятности; его миланская любовница, покинув дворец, мужа, детей, позабыв о своей репутации, приехала в один прекрасный день в комнату, которую он занимал в более чем скромной гостинице. Встретились они очень нежно, но вскоре, однако, появилась другая женщина, самая знаменитая и самая красивая во всей Болонье (княгиня К...). Россини посмеялся над обеими, пропел им арию-буфф и бросил и ту и другую. Страстная любовь не в его натуре.

ским актером. Он изумительно овладел всеми оттенками дикого и страстного характера возлюбленного Дездемоны.

Любители ясных рассуждений и веских доводов в музыке будут мне крайне признательны за то, что я привел письмо г-на Бертона, члена Института, и особенно за то, что я указал им на «Abeille», газету, где этот великий композитор в несколько приемов изложил свои суждения о Россини, и на советы, которые он соизволил дать этому итальянцу.

Какова бы ни была сила диалектики г-на Бертона, он только что предал гласности ответ, способный еще более удручить автора «Отелло» и «Цирюльника». Это партитура «Виргинии», длинной оперы, написанной по всем правилам, которая в настоящую минуту пользуется бешеным успехом в Королевской музыкальной академии и объедет всю Европу. Но где найти в Италии для партии Аппия такого певца, как г-н Дериви? Вот в чем трудность.

ГЛАВА VI
ИМПРЕССАРИО И ЕГО ТЕАТР

В Болонье, которая является как бы штаб-квартирой всей итальянской музыки, Россини получал приглашения во все города, где есть театры. Всем импрессарио ставили обязательным условием заказать оперу Россини. Ему платили по тысяче франков за оперу, и он каждый год писал их по четыре, по пять.

Вот как поставлено дело в итальянских театрах: антрепренер,— а это сплошь и рядом самый богатый патриций какого-нибудь маленького городка; роль эта приносит ему почет и удовольствие, хоть обычно также и разорение,— так вот этот богатый патриций берет на себя театральную антрепризу в том городе, где он знаменит. Он формирует труппу, которая, как правило, состоит из prima donna, tenore [1], basso cantante, basso buffo, второй певицы и третьего комика. Импрессарио приглашает маэстро (композитора), который пишет для него новую оперу, приноравливая свои арии к голосам певцов, которые их будут исполнять. Импрессарио покупает либретто; это обходится ему от 60 до 80 франков. Автором обычно бывает неудачливый аббат, живущий прихлебателем в доме одного из местных богачей. Комическая фигура паразита, так хорошо изображенная Теренцием, до сих пор еще процветает в Ломбардии; там нет ни одного маленького городка, где не было бы пяти или шести семейств, получающих по сто тысяч ливров ежегодного дохода. Импрессарио, являясь главой одного из этих семейств, поручает все заботы о финансовой стороне своего театра режиссеру; обычно это какой-нибудь адвокат, архиплут, который служит у него управляющим. Сам же импрессарио влюбляется в примадонну, и весь маленький городок с любопытством следит за тем, возьмет ли он ее при всех под руку или нет.

Наконец, после целого месяца интриг и причуд, ко-

[1] Словом tenore называют сильный грудной голос высокого регистра. Давиде блистал головным голосом falsetto. Как правило, оперы-буфф и оперы di mezzo carattere пишутся для теноров с обычными голосами, которые, поскольку они выступают в этих операх, также носят название tenori di mezzo carattere. Настоящие тенора блистают в опере seria.

торыми развлекается местная публика, организованная таким образом труппа дает свой первый спектакль. Эта prima recita* составляет для маленького городка событие такой важности, что я даже не знаю, есть ли в Париже что-нибудь, с чем его можно сравнить. Восемь или десять тысяч человек в течение трех недель обсуждают красоты и недостатки оперы, употребляя на это все дарованное им небом внимание и, главное, всю силу своих легких. За этим первым представлением, если только оно не бывает прервано каким-нибудь скандалом, следует еще двадцать или тридцать, после чего труппа распадается. Все это вместе называется сезоном (una stagione). Лучшим сезоном считается время карнавала. Певцы, которые не попали в число получивших ангажемент (scritturati), находятся обычно в Болонье или в Милане; там у них есть свои представители, которые устраивают им ангажементы и обворовывают их.

После этого коротенького описания театральных нравов читатель составит себе представление об удивительной жизни, которую Россини вел с 1810 по 1816 год. Во Франции ничего подобного не могло бы быть. Он ездил из одного итальянского города в другой, проводя в каждом два или три месяца. Местные любители музыки его встречали, чествовали, превозносили до небес. Первые две-три недели он только и делал, что ходил на званые обеды и пожимал плечами, поражаясь глупости либреттистов. Дело не только в том, что Россини — обладатель блестящего живого ума; воспитанный своей первой любовницей (графиня П*** из Пезаро) на чтении Ариосто, комедий Макьявелли, «Fiabe» Гоцци, стихов Буратти, он прекрасно чувствовал всю глупость какого-нибудь либретто. «Tu mi hai dato versi, ma non situazioni» **,— повторял он не раз при мне жалкому поэту, который рассыпался в извинениях и через два часа после этого приносил ему сонет umiliato alla gloria del più gran maestro d'Italia e del mondo ***.

---

* Первое представление *(итал.)*.

** Ты дал мне стихи, а не положения *(итал.)*.

*** Склонившись перед славой величайшего композитора Италии и всего мира *(итал.)*.

После двух-трех недель такой рассеянной жизни Россини начинает отказываться от приглашений на обеды и музыкальные вечера и собирается серьезно изучить голоса своих исполнителей; он заставляет их петь под аккомпанемент фортепьяно, и тут ему приходится коверкать прекраснейшие замыслы только оттого, что тенор его труппы не может взять задуманную им высокую ноту, или оттого, что примадонна, переходя с одного тона на другой, всегда фальшивит. Иногда бывает, что из всей труппы по-настоящему умеет петь только бас.

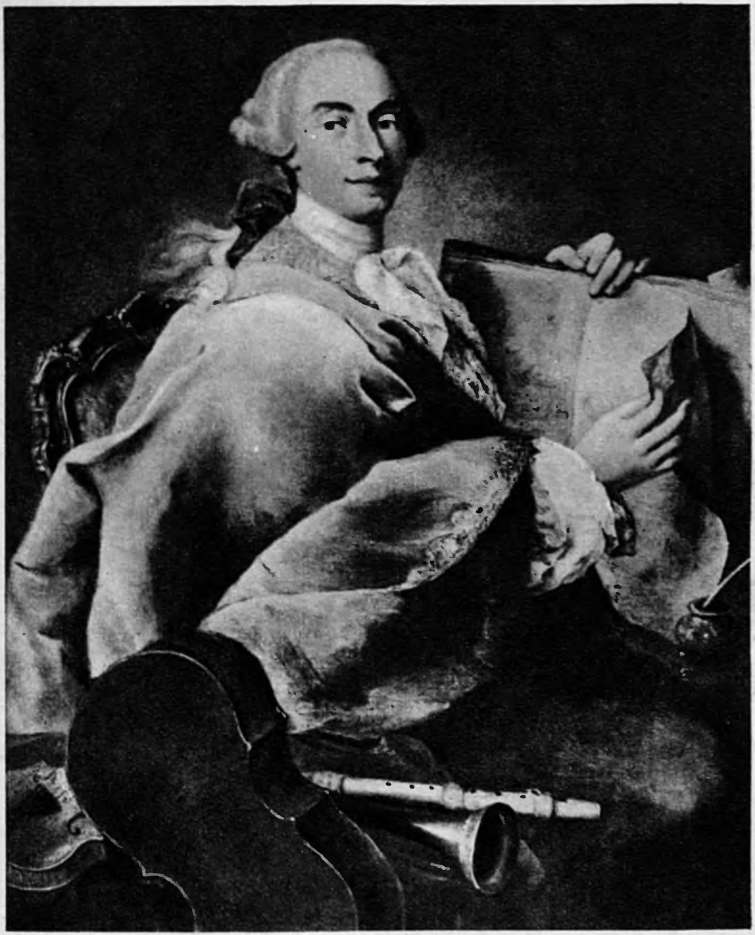
И вот, наконец, недели за три до первого представления, когда Россини уже хорошо знает голоса своих певцов, он принимается писать. Встает он поздно и пишет, не прерывая разговора с новыми друзьями, которые, чем бы он ни был занят, в течение всего дня не покидают его ни на минуту. С ними он идет обедать в остерию, а часто и ужинать. Возвращается он поздно, и друзья провожают его до самых дверей, во все горло распевая песню, которую он импровизирует, причем иногда, к великому соблазну окрестных ханжей, это бывает какой-нибудь «Miserere». Наконец он пришел домой, и вот уже в это время, около трех часов утра, его осеняют самые блестящие мысли. Он записывает их наспех на клочках бумаги, не садясь даже за фортепьяно, а наутро аранжирует, или, выражаясь его же собственным языком, инструментирует их, продолжая разговаривать с друзьями. Представьте себе живую, впечатлительную натуру, которая всему дивится, из всего умеет извлечь пользу и которую ничто не смущает. Недавно, например, когда он писал «Моисея», кто-то спросил его: «У вас будут петь евреи. Что же, они будут гнусавить, как в синагоге?» Композитор хватается за эту мысль и сразу же сочиняет великолепный хор, который действительно начинается с какого-то сочетания звуков, несколько напоминающего синагогальное пение. Мне думается, единственное, что способно парализовать этот блестящий гений, всегда деятельный, всегда готовый творить,— это присутствие педанта с его разговорами о славе и теории и назойливыми учеными комплиментами. У Россини портится настроение, и он начинает

отпускать шутки, более примечательные своей правдивостью и сочностью, чем чувством меры и аттицизмом. Ввиду того, что в Италии нет надменных придворных, которые заботились бы о чистоте языка, и в этой стране никому не приходит в голову, прежде чем расхохотаться, вспоминать о своем звании, вещей, считающихся непозволительными или грубыми, там до крайности мало. Этим объясняется все удивительное своеобразие поэзии Монти; это благородно, это возвышенно, и, тем не менее, это не имеет ничего общего со всей щепетильностью и глупыми опасениями какого-нибудь отеля Рамбулье. Это противоположность г-ну аббату Делилю; слово *благородный* во Франции и в Италии имеет разный смысл.

Однажды Россини сказал некоему педанту, а это был монсиньор, который разыскал его в маленьком номере гостиницы и мешал ему встать: «Ella mi vanta per mia gloria» и т. д. «Вы говорите о моей славе, а знаете ли вы, монсиньор, в чем мое настоящее право на бессмертие? В том, что я красивейший из людей нашего времени. Канова сказал мне, что собирается лепить с меня Ахилла». С этими словами он вскакивает с постели и появляется перед очами монсиньора (римского прелата) в костюме Ахилла, а ведь в Италии такое поведение расценивается как неуважительное.

«Посмотрите на эту ногу, посмотрите на эту руку! — продолжал он.— Я думаю, что когда человек так хорошо сложен, он может быть уверен в своем бессмертии...» Я опускаю продолжение его речи; решившись на эту злую шутку, он упивается звуками собственного голоса и диким хохотом, который вызывают в нем его мысли; импровизирует без конца разные глупости, становится заносчивым, и ничто уже не может его сдержать. Педанту-монсиньору остается только обратиться в бегство.

Но если послушать Россини, то сочинять — это еще ничего, самое скучное — заставлять разучивать свои вещи. В эти печальные минуты бедный маэстро испытывает настоящие страдания, слушая, как на всех регистрах человеческого голоса искажаются его прекраснейшие мысли, его самые блестящие или самые



ДОМЕНИКО ЧИМАРОЗА
Портрет работы Алессандро Лонги.



ДЖОАКИНО РОССИНИ
Портрет работы Пьетро Фоло.

нежные кантилены. Есть за что освистать себя, говорит Россини, уходя с репетиций, он печален, ему опротивело все, чем он восхищался еще накануне.

Но это занятие, столь тягостное для молодого композитора, на мой взгляд, настоящий триумф итальянской глупости; там, в каком-нибудь маленьком городке, вроде Реджо или Веллетри, в лачуге, называемой театральным ridotto*, я видел, как, столпившись вокруг плохонького фортепьяно, человек восемь — десять актеров невзрачного вида разучивают свои партии под стук вертелов и шумы соседней кухни. Я видел, как они умеют почувствовать и восхитительно передать самое мимолетное очарование музыкальных творений. Северянин изумляется, видя, как профаны, не способные даже сыграть на фортепьяно какой-нибудь вальс или сказать, чем один тон отличается от другого, повинуясь инстинкту, с удивительным блеском поют самые оригинальные и самые удивительные арии и аккомпанируют им, и как автор, слушая их, переделывает и аранжирует на ходу. Они сто раз ошибутся, но в музыке все ошибки, происходящие от избытка чувств, легко прощаются, так же как любовь прощает ошибки тому, кто любит сверх меры. Скажу только, что эти занятия, пленившие такого невежду, как я, безусловно, были бы оскорбительными для г-на Бертона, члена Института.

Человек искренний, даже не будучи итальянцем, сразу же согласится, что нет ничего нелепее, чем создавать композиторов и певцов вдали от Везувия[1]. В этой стране красоты ребенок, припадая к материнской груди, уже слышит пение, и это вовсе не песни вроде «Мальбрука» или «Это любовь, любовь». В этой стране, где печет солнце, где царит безжалостная тирания и где говорить бывает опасно, отчаяние и счастье скорее будут излиты в нежной песне, чем в письме. Там говорят только о музыке; только по вопросам музыки можно высказывать свое мнение и отстаивать

---

* Фойе *(итал.)*.

[1] Tu regere imperio populos, Romane, memento **. Вергилий.

** Ты же народами править властительно, римлянин, помни (лат.).

его ярко и откровенно; единственное, что там читают,— это написанные на местном диалекте сатирические сонеты [1], направленные против губернатора; губернатор же при первом удобном случае засаживает всех местных поэтов в тюрьму, как карбонариев. Все это в точности так, в том, что я пишу, нет ни малейшего преувеличения, и только благоразумие мешает мне привести здесь два десятка известных мне имен. Прочесть во всеуслышание какой-нибудь сонет, высмеивающий губернатора или правителя города, менее опасно, чем обсуждать политические принципы или исторические события. Если аббат или Cav. di M., которому непомерное невежество не мешает быть шпионом, повторит начальнику полиции, обычно перебежчику из либеральной партии и человеку неглупому, сколько-нибудь осмысленное и здравое суждение, для полиции этого уже достаточно: ей уже ясно, что шпион говорит правду. Начальник полиции вызовет вас и важно вам скажет: «Вы объявляете войну правительству моего государя, вы позволяете себе говорить — pescano in quel che dite» [2].

Напротив, продекламировать какой-нибудь модный сатирический сонет — это грех, в котором повинны все и в котором клеветник может обвинить любого человека; это не превышает разумения шпиона.

Мы оставили Россини разучивать свою оперу за плохоньким фортепьяно в ridotto маленького театра одного из третьеразрядных городишек вроде Павии или Имолы. Эта маленькая полутемная комната — поистине святилище музыкального гения и восторженного поклонения искусству, без тени хвастовства, без малейшей примеси комедиантства. Но вместе с тем именно там, вокруг этого захудалого фортепьяно, сосредоточиваются все претензии и все самые забавные рассуждения невероятнейшего, наивысшего самолюбия. Иногда за всем этим погибает и само фортепья-

---

[1] Сонет... в Реджо. Видение Прины. Милан, 1816 год. Стихи Буратти о Венеции.

[2] В том, что вы говорите, мои чиновники выуживают какие-то идеи.— Упрек этот действительно имел место, 1819 год.

но; его разбивают кулаками и кончают тем, что швыряют обломками друг в друга. Я советую каждому, кто путешествует по Италии и кому дорого искусство, посмотреть на эту картину. Эта закулисная жизнь труппы составляет тему для разговора всех горожан, которые ждут, что́ принесет им в этом самом блестящем месяце новая опера: наслаждение или скуку, будет это удача или провал. Жители города приходят в такое волнение, что готовы забыть о существовании всего остального мира. Все время, пока длится это ожидание, импрессарио пользуется положением, которое очень льстит его самолюбию, он становится буквально первым лицом в городе. Я видел, как скупые банкиры охотно отдавали полторы тысячи луидоров, чтобы купить себе это лестное для них преимущество. Поэт Зографи написал прелестную одноактную пьесу, сюжетом которой являются интриги и приключения актеров оперной труппы. В ней есть роль тенора-немца, который не понимает ни слова по-итальянски и все время смешит зрителя. Это достойно Реньяра или Шекспира. Действительность сама по себе настолько *карикатурна, настолько странна;* итальянские певцы, опьяненные божественными звуками страстной музыки и в то же время не поделившие друг с другом славы, выглядят такими смешными, что поэту пришлось думать не о том, чтобы сгущать краски, а о том, чтобы на три четверти ослабить и сгладить правду, ограничившись хотя бы правдоподобием. Ведь самая подлинная правда такова, что показалась бы публике нелепейшей карикатурой.

Маркези (знаменитый миланский сопрано) в последние годы своей театральной карьеры соглашается петь только при условии, если его первое появление на сцене будет верхом на лошади или на вершине холма. В том или ином случае колыхавшиеся на его каске белые перья должны были находиться на высоте не менее шести футов.

Кривелли и в наши дни отказывается исполнять свою первую арию, если в ней нет слов «felice ognora» *, на которых ему удобно делать рулады.

---

* Счастлив всегда *(итал.)*.

Но вернемся в итальянский городок, который мы оставили в состоянии беспокойства, предшествующего первому представлению оперы.

Наконец этот решающий вечер настает. Маэстро садится за фортепьяно; зрительный зал полон до отказа. Среди публики есть приехавшие за двадцать миль. Любопытные расположились посреди улицы в своих колясках; гостиницы переполнены еще накануне; наглость их хозяев неописуема. Все население прервало свои обычные занятия. Во время спектакля город похож на пустыню. Все страсти, все сомнения, вся жизнь его обитателей сосредоточены в зрительном зале.

Начинается увертюра, и все замирает в тишине. Она кончается, и тут же слышен оглушительный шум. Или ее превозносят до небес, или ее встречают безжалостным свистом, скорее даже воем. Это не то, что в Париже, где каждый зритель полон тщеславия и встревоженно оглядывается на столь же тщеславного соседа[1]. Здесь это просто одержимые, они ревут, трясутся, стучат палками о скамейки, чтобы их мнение восторжествовало, и хотят доказать, что оно единственно правильное, потому что люди эмоциональные в то же время самые неприятные на свете. Как только вы встретите человека, умеренно и рассудительно высказывающегося об искусстве, поговорите с ним сразу же о политической экономии, об истории; окажется, что это какой-нибудь выдающийся чиновник, хороший врач, хороший муж, достойный академик, словом, все что угодно, только никак не человек, созданный для восприятия музыки или живописи.

С каждой арией новой оперы после мертвой тишины поднимается страшный шум: рокот бушующего моря — только слабое подобие того, что там происходит.

Судят во всеуслышание о певице и композиторе. Кричат: bravo Davide, bravo Pisaroni; или весь зал сотрясается от криков: bravo maestro! Россини поднимается из-за фортепьяно, его красивое лицо принимает серьезное выражение, что для него большая ред-

[1] Все первые представления в театре Лувуа обычно холодны.

кость; он три раза кланяется под бешеные аплодисменты, под оглушительные возгласы публики; выкрикивают целые хвалебные фразы; после этого переходят к следующей сцене.

Первые три представления своей новой оперы Россини сидит за фортепьяно, после чего получает свои семьдесят цехинов (восемьсот франков), принимает участие в большом прощальном обеде, который ему устраивают его новые друзья, иначе говоря, весь город, и уезжает в веттурино, увозя с собой целый чемодан нот за сорок миль в соседний город, чтобы там все повторить сначала. Обычно после первого представления он в тот же вечер пишет письмо матери и посылает ей и старику-отцу две трети полученной им незначительной суммы. Он уезжает с восьмью-десятью цехинами в кармане, но в самом веселом расположении духа и не упускает случая разыграть какого-нибудь простофилю, с которым судьба сталкивает его дорогой. Однажды, когда он ехал в своем веттурино из Анконы в Реджо, он стал выдавать себя за учителя музыки, заклятого врага Россини, и в течение всей дороги напевал отвратительные мотивы, которые тут же сочинял на всем известные слова своих самых знаменитых арий; он высмеивал эту музыку, уверяя, что таковы именно шедевры этого животного Россини и что только люди, лишенные всякого вкуса, могут превозносить его до небес. С его стороны это вовсе не было фатовством; в Италии музыка — самая модная тема для разговора; сказав два слова о Наполеоне, начинают говорить именно о ней.

ГЛАВА VII

ВОЙНА ГАРМОНИИ С МЕЛОДИЕЙ

Я прошу позволить мне одно отступление; оно намного сократит все, что мне пришлось бы говорить о бурной жизни Россини, начавшейся вслед за этим, и всех нападках, которые стали влиять на его судьбу, с тех пор как педанты почтили его своей ненавистью и все большие и малые композиторы объединились против него.

Зависть к Россини, пробудившаяся в Болонье, по-

мешала ему иметь успех, которого он так легко добивался в молодые годы.

Россини смеется над педантами, но, невзирая на то, что у него всегда было достаточно презрения к каждому из них в отдельности, все они в целом не могли не иметь на него влияния, и влияние это было роковым.

Чтобы пролить свет на довольно туманное представление, которое литераторы всех национальностей связывают со словом *вкус*, часто приходится возвращаться к первоначальному смыслу этого слова. Вкусовые наслаждения в собственном смысле — это то, что испытывает ребенок, которому мать дала румяный персик.

Думая о музыкальном искусстве, я вижу перед собой этого милого мальчика, который с такой радостью кусает свой персик. Скоро у него пропадет уже вкус ко всему свежему и сладкому. Едва только ему исполнится шестнадцать лет, как он с удовольствием будет пить пиво. Хоть пиво и терпко, хоть из-за своей горечи оно сначала даже может не понравиться, в нем есть острота. Моему школьнику, который только что играл в горелки, а сейчас с такой поспешностью просит налить ему пива, сладости показались бы приторными.

Пройдет еще несколько лет, и ему захочется не одного только пива: равнодушие, которое он испытывает к этим «безвкусным вещам», как он выражается, заставляет его заказывать себе немецкое блюдо Sauerkraut. Это чудно́е слово означает кислую капусту. Это уже нечто совсем непохожее на персик, приятный аромат которого доставляет такую радость трехлетнему ребенку. Чтобы завершить мое сравнение, позволю себе сослаться на более благородные имена: напомню, что друг Вольтера Фридрих Великий, достигнув преклонного возраста, до такой степени любил острые приправы, что для молодых французских офицеров, которые ездили на потсдамские парады, честь обедать за королевским столом превратилась в тяжелую повинность.

По мере того как человек стареет, он теряет вкус и к фруктам и к сладостям, которые составляли отраду его детских лет, и тянется ко всему острому и креп-

кому. Пить водку было бы сущим мучением для шестилетнего малыша, если бы он не гордился тем, что пьет ее из папиной рюмки.

Эта все растущая потребность в острых кушаньях, это равнодушие ко всему, что сладко и приятно на вкус,— вот, может быть, несколько грубое, но зато очень точное обозначение всех переворотов, происходивших в музыке с 1730 до 1823 года. Простую и приятную для слуха мелодию я сравниваю с ароматными и сладкими плодами, которые мы так любим в детстве. Гармония же, напротив, соответствует острым, терпким, приправленным соусами блюдам, в которых с годами чувствует потребность притупившийся вкус. Около 1730 года Лео [1], Винчи [2], Перголезе [3] создали в Неаполе самые нежные мотивы, самые сладостные мелодии, самые восхитительные кантилены, которые когда-либо услаждали человеческий слух.

Я опускаю исторические подробности: они могут отвлечь внимание читателя, и от этого может пострадать ясность, с которой я стремлюсь изложить ему мою точку зрения.

С 1730 до 1823 года музыкальная публика, подобно ребенку, который становится блестящим молодым человеком, а потом превращается в пресыщенного старца, неуклонно остывала к произведениям нежным и сладостным и начинала гоняться за крепостью и остротой. Можно сказать, что она пренебрегла персиками и их восхитительным ароматом, чтобы требовать от великих композиторов, призванных доставлять ей удовольствие, Sauerkraut, пряных соусов и киршвассе-

---

[1] Автор восхитительной арии, ставшей столь знаменитой в анналах старинной музыки: «Misero pargoletto» из оперы «Демафон».

[2] См. «Артаксеркс» Метастазио, шедевр Винчи.

[3] В патетическом жанре осталась непревзойденная ария: «Se cerca, se dice» из «Олимпиады». «Служанка-госпожа» — чудесная опера-буфф. Надо только написать к ней аккомпанемент, чтобы увлечь ею весь Париж. Вот в чем большое преимущество иностранцев: мотивы Перголезе не могут им показаться смешными из-за того, что они «вышли из моды».

Портреты наших дедов с их вышитыми кафтанами в стиле Людовика XV смешны; напротив, брыжи и вооружение наших предков времен Франциска I придают им почтенный вид на портретах, с которых они на нас взирают.

ра, расплачиваясь с ними за это славой. Надо признаться, что все эти сравнения не очень высокого стиля, но, по-моему, они достаточно ясны.

Эта революция, охватившая в летописях человеческого духа период в девяносто лет, прошла через несколько различных последовательных этапов. На чем она остановилась? Не знаю; мне известно только, что каждый из этих этапов (а продолжались они по двенадцать — пятнадцать лет, то есть почти столько же времени, сколько длится мода на великого композитора), так вот, каждый новый этап этой революции казался уже ее концом.

Вероятно, и сам я, подобно моим предшественникам, был также обманут собственными ощущениями, когда утверждал, что совершеннейшее сочетание античной мелодии с современной гармонией — это стиль «Танкреда». Меня обманул тот волшебник, который дарил меня самыми сильными наслаждениями в дни моей ранней молодости. Напротив, я несправедлив по отношению к «Сороке-воровке» и к «Отелло», в которых нет этой сладости и этого очарования, но зато больше остроты и крепости.

Прошу читателя не забывать об этом моем символе веры каждый раз, когда я буду пользоваться словами: *восхитительный, превосходный, совершенный.* В минуты холодного раздумья и почтения к людям равнодушным я хорошо понимаю, насколько смешны эти слова. Но я пользуюсь ими ради краткости.

Чтобы подчеркнуть особый оттенок в убеждениях, французы говорят: *«Это патриот 89-го года».* Я заявляю, что я *россинист 1815 года.* Это был год, когда в Италии больше всего восторгались стилем и музыкой «Танкреда»[1].

Любитель музыки 1780 года, оказывающий вполне откровенно предпочтение стилю Паэзиелло и Чимарозы, нашел бы, вероятно, что и «Танкред» шумен и пе-

---

[1] Музыкальное произведение, как и литературное, может быть написано хорошим стилем и при этом иметь ничем не замечательные мысли и vice versa * Предпочитая стиль Россини, я, однако, нахожу Чимарозу более гениальным. Первый финал «Тайного брака» — само совершенство стиля и мысли.

* Наоборот (лат.).

регружен оркестровыми эффектами, то есть сказал бы о нем то же самое, что я говорю об «Отелло» и «Сороке-воровке».

Ни в коей мере не претендуя на беспристрастность, которая в искусстве и нелепа и невозможна, я беру на себя смелость провозгласить один принцип, который к тому же мне кажется вполне своевременным: я заявляю, что я пристрастен. Беспристрастность в искусстве — это все равно, *что рассудок* в любви, удел холодных или едва затронутых чувством сердец. Так вот, я пристрастен, насколько порядочный писатель может быть пристрастным. Разница заключается в том, что я, например, никого не собираюсь вешать, даже Марию Вебера, автора «Фрейшюца», немецкой оперы, которая пользуется сейчас безумным успехом на берегах Одера и Шпрее.

Сторонник «Фрейшюца» увидит во мне славного малого, которому невозможно наскучить и у которого есть свои причины восхищаться простотою. Он применит ко мне фразу, которую я в соответствии с моим более или менее благородным происхождением хочу сделать более или менее красивой; пользуюсь ею, чтобы высказать свое мнение о людях, которых около 1750 года могла привести в восторг комическая опера Галуппи с ее длинными речитативами.

Мне кажется, что ясность изложения требует, чтобы я перечислил здесь имена чародеев, которые друг за другом проследовали по Италии, достигнув высшей ступени искусства и совершеннейшей красоты.

С появлением каждого нового гения разгорались ожесточенные и нескончаемые общие споры между сорокалетними людьми, которые видали *лучшие времена,* и двадцатилетней молодежью; ведь новый талант избирает всегда тот *стиль* (разумея под стилем соблюдение известных пропорций между мелодией и гармонией), который был в моде в момент его появления [1].

Вот перечень великих художников, именами кото-

---

[1] Иметь вкус даже в литературе всегда значит наряжать свои мысли по последней моде лучшего общества. Г-н аббат Делиль имел прекрасный вкус в 1786 году.

рых пользовались, чтобы последовательно предавать анафеме их преемников.

Порпора блистал в	1710 г.[1]
Дуранте в	1718 »
Лео	1725 »
Галуппи, прозванный Буранелло, так как он был родом с островка Бурано, находившегося на расстоянии пушечного выстрела от Венеции	1728 »
Перголезе	1730 »
Винчи	1730 »
Гассе	1730 »
Иомелли	1739 »
Логрошино, изобретатель финалов	1739 »
Гульельми, создатель оперы-буфф	1752 »
Пиччини	1753 »
Саккини	1760 »
Сарти	1755 »
Паэзиелло	1766 »
Анфосси	1761 »
Траэтта	1763 »
Цингарелли	1778 »
Майр	1800 »
Чимароза	1790 »
Моска	1800 »
Паэр	1802 »
Павези	1802 »
Дженерали	1800 »
Россини Моцарт	1812 »

Ставить эти два великих имени рядом меня заставляет разделяющее их большое пространство, трудность чтения Моцарта с листа и презрение итальянцев к иностранным артистам; можно сказать, что Моцарт и Россини совместно дебютировали в Италии около 1812 года.

В наши дни есть композитор, который заставляет забыть автора «Танкреда». Это автор «Сороки-воров-

---

[1] Часто первые оперы композиторов остаются самыми лучшими. Музыкальный гений развивается очень рано; но нужно не меньше четырех — пяти лет для того, чтобы новый композитор заставил публику совершенно позабыть своего талантливого предшественника. По-моему, знаменитые композиторы, список которых я прилагаю, стали по-настоящему входить в моду годам к двадцати пяти.

ки», «Зельмиры», «Семирамиды», «Моисея», «Отелло»; это Россини [1].

Умоляю позволить мне еще одно сравнение.

Вообразите себе две величественные реки, истоки которых находятся в отдаленных друг от друга странах. Реки эти протекают по разным землям и, в конце концов, сливаются воедино; таковы Рона и Сона. Рона низвергается с Сен-Готардских ледников между Швейцарией и Италией. Истоки Соны на севере Франции. Рона стремительно пробегает узкую и живописную долину Вале; Сона орошает плодородные земли Бургундии. Наконец эти огромные водные потоки соединяются под стенами Лиона и образуют величественную и быструю реку, красивейшую реку Франции, которая так бурно проносится под аркадами моста Сент-Эспри и повергает в трепет самого храброго лодочника.

Такова история двух музыкальных школ: немецкой и итальянской. Они возникли в далеких друг от друга городах: в Дрездене и в Неаполе. Алессандро Скарлатти создал итальянскую школу, Бах создал немецкую [2].

Возможно, что эти два больших потока, из которых каждый стремит свои мысли и свои наслаждения и которые в наши дни представлены Россини и Вебером, сольются в один и образуют одну школу. И, может быть, это знаменательное событие совершится на наших глазах и в Париже, который, несмотря на все

[1] Вот точные даты жизни и смерти некоторых великих мастеров.

Алессандро Скарлатти родился в Мессине в 1650 году, умер в 1730 году. Это основоположник современной музыки. Бах — 1685—1750. Порпора родился в 1685 году, умер в 1767 году, Дуранте — 1663—1755. Лео — 1694—1745. Галуппи — 1703—1785. Перголезе—1704—1737. Гендель—1684—1759. Винчи—1705—1732. Гассе—1705—1783. Иомелли—1714—1774. Бенда умер в 1714 году. Гульельми—1727—1804. Пиччини—1728—1800. Саккини—1735—1786. Сарти — 1730—1802. Паэзиелло — 1741—1815. Анфосси — 1736—1775. Траэтта — 1738—1779. Цингарелли род. в 1752 году. Майр — 1760. Чимароза—1754—1801. Моцарт—1756—1792. Россини — 1791. Бетховен — 1772. Паэр — 1774. Павези — 1785. Моска — 1778. Дженерали — 1786. Морлакки род. в 1788 году. Пачини род. в 1800 году. Караффа — 1793. Меркаданте—1800. Крейцер из Вены, надежда немецкой школы, род. в 1800 году.

[2] Я не собираюсь ограждать себя от критики.

свои строгости и всю свою цензуру, более чем когда-либо является столицей Европы [1].

Случай поставил нас на месте слияния этих рек, на высоком мысу, который пока еще разделяет их величественные потоки. Поглядим же на последние гребни их огромных волн и на последние их водовороты, перед тем как эти реки сольются воедино.

С одной стороны — Россини, ставящий в Вене в 1823 году «Зельмиру», с другой — Мария Вебер, «Фрейшюц» которого в тот же день с триумфом исполнялся в Берлине.

В произведениях итальянской школы 1815 года и в опере «Танкред», которую, чтобы избежать в моих утверждениях всякой двусмысленности или неясности, я беру как пример того, что̀ создала эта школа, аккомпанемент не мешает пению.

Россини нашел правильные пропорции в распределении гармонической светотени; они только слегка раздражают ухо, не утомляя его. Употребляя слово *раздражать,* я говорю языком физиологов. Опыт показывает, что слух наш (так по крайней мере обстоит дело в Европе) всегда испытывает потребность отдыхать на разрешенном аккорде. Все, что диссонирует, ему не нравится, его раздражает (проделайте сами опыт на фортепьяно) и вызывает потребность вернуться к разрешенному аккорду.

ГЛАВА VIII

НАПАДЕНИЕ РАВНОДУШНЫХ, ИДЕОЛОГИЯ МУЗЫКИ

Должна ли гармония ощущаться сама по себе и отвлекать наше внимание от мелодии или она должна только усиливать действие последней?

Признаться, я держусь последнего мнения. Я вижу, что в произведениях искусства самое сильное впечатление производит обычно что-нибудь одно, исключительное по своей красоте, а никак не сборище многих вещей, трогающих только наполовину. Человече-

[1] Надо было бы, правда, чтобы театр оперы-буфф был сколько-нибудь разумно организован. В 1823 году как будто задались тайной целью провалить его. Нас хотят утомить представлениями «Отелло», «Ромео» и «Танкреда»; нам не хватает г-жи Фодор и тенора.

ское сердце не может ничего пережить достаточно глубоко, если к испытываемым им чувствам примешивается необходимость выбирать какое-то одно наслаждение за счет другого. Если у меня есть потребность слышать великолепную гармонию, я иду слушать симфонию Гайдна, Моцарта или Бетховена. Если мне нравится мелодия, я иду на «Тайный брак» или на «Короля Теодора». Если я хочу сочетать оба вида удовольствия и слушать, по мере возможности, вместе и то и другое, я иду в театр Ла Скала на «Дон-Жуана» или на «Танкреда». Признаться, чем дальше я углубляюсь в дебри гармонии, тем больше музыка теряет для меня свое очарование.

Нужно какое-то насилие над собой, чтобы неправильно написать мелодическую фразу; напротив, гармонируя какие-то десять тонов, ничего не стоит наделать множество ошибок.

Для гармонизации необходимо знание. Вот роковое обстоятельство, которое распахнуло двери музыки для глупцов и педантов всех мастей.

Я совсем не собираюсь писать злую эпиграмму на ученых, но я убежден, что люди, знающие жизнь, согласятся со мной в том, что если в наше время кто-нибудь инкогнито представил бы на соискание премии в Академию наук «Историю Карла XII» Вольтера, ученые академики во всей этой прелестной работе не увидели бы ничего, кроме отдельных неточностей, и она не имела бы у них успеха: вот так в глазах педантов выглядит музыка Россини. Надо отдать им справедливость: осыпая его бранью, они искренни [1].

Теория мелодии в том виде, в каком она существует сейчас в Парижской консерватории, учит связывать определенный род слов правилами синтаксиса; но вообще-то говоря, слова эти не имеют никакого смысла.

Россини же под натиском бурных чувств со всеми их оттенками, которые представали перед ним сразу, не мог избежать кое-каких незначительных грамматических ошибок. В собственноручных партитурах он почти всегда отмечает их крестиком (+) и пишет сбо-

---

[1] См. «Abeille» 1821 и «Pandore» 23 июля и 12 августа 1823 года.

ку: «Per soddisfazione de'pedanti»*. Небрежности эти заметит любой ученик после шестимесячного пребывания в консерватории. Часто это просто опыты.

Нам остается еще бросить беглый взгляд на современное состояние музыкальной грамматики. В самом ли деле Россини ошибался? Кто же был составителем этой грамматики? Что это, люди более талантливые, чем Россини? Здесь не приходится, как в грамматике какого-нибудь языка, со скрупулезной точностью отмечать наиболее употребительные формы. Люди, пишущие на языке музыки, слишком немногочисленны, чтобы можно было говорить об *общепринятых правилах* в собственном смысле слова. Музыка ждет еще своего Лавуазье. Этот новый гений будет опытным путем изучать человеческое сердце и даже самый орган слуха. Всем известно, что, начав править пилу, резать пробку, играть одновременно разные мотивы на двух шарманках или просто рвать бумагу, можно довести до белого каления людей нервных.

Существуют известные противопоставления или сочетания звуков, приятное действие которых на слух столь же постоянно, как и противоположное им действие разрезаемой пробки или разрываемой бумаги.

Лавуазье музыки, которого я великодушно готов наделить чувствительным к подобным впечатлениям сердцем, затратит долгие годы на опыты, после чего из этих опытов он *выведет* определенные музыкальные законы.

В своем труде под словом «гнев» он представит десятка два мотивов, которые с его точки зрения лучше всего выражают чувство гнева; то же самое он проделает со словом «ревность», «счастливая любовь», «страдания разлуки» и др.

Нередко аккомпанемент вызывает в нашем воображении оттенок чувства, который голос сам по себе не мог бы выразить.

Выдающийся ученый, к которому я взываю, представит арии, отобранные им как наилучшее выражение гнева, вместе с аккомпанементом. А как они луч-

* Для удовлетворения педантов *(итал.)*.

ше звучат — с аккомпанементом или без него? До каких пределов можно усложнять этот аккомпанемент?

Ответы на все эти наболевшие вопросы, которые мы получим благодаря опытам, создадут наконец настоящую теорию музыки, основанную на природных свойствах сердца европейца, на привычках его уха.

Бо́льшая часть правил, сковывающих гений композитора в наши дни, напоминает собой философские положения Платона или Канта; это какие-то математические штуки, придуманные иногда довольно ловко и остроумно, но каждое из них нуждается в проверке опытом [1]. Это категорические правила, которые ни на чем не основаны [2], это выводы, не опирающиеся ни на какой принцип. Но, к несчастью, власть этих правил поддерживается так же, как и власть королей; они окружены множеством людей, которые больше всего на свете заинтересованы в том, чтобы утверждать их непогрешимость. Если уважение к этим правилам пошатнется, если кому-нибудь придет в голову дерзкая мысль проверить, на каком основании они стали правилами, что́ тогда станется с важностью и тщеславием какого-нибудь профессора консерватории?

Хотите знать, что происходит с самыми остроумными из них?

Люди разумные, как, например, Керубини, в некоторый момент своей деятельности замечают, что под воздвигаемым ими зданием не заложено никакого фундамента; их охватывает страх, они бросают изучение языка сердца, чтобы углубиться в философию. Вместо того, чтобы возводить величественные колонны или изящные портики, они теряют свои молодые годы, занимаясь глубокими раскопками. Когда наконец они выходят из этих подземелий все в пыли, головы их переполнены математическими истинами; но прекрасная юность уже позади и в сердце больше нет тех чувств, которые вдохновляют на то, чтобы писать такую музыку, как дуэт из «Армиды»:

---

[1] Бэкон сказал бы о музыке: «Humano ingenio non plumae addendae, sed pottius plumbum et pondera» *.

[2] Обратите внимание на аскетические рассуждения Сократа, стр. 200 в «Платоне» г-на Кузена, т. 1.

* Не крылья должны быть приданы человеческому духу, а скорее свинец и гири (лат.).

Amor, possente nome *.

Есть созвучия, действие которых очевидно, которые как бы говорят без слов: достаточно раз их услышать, чтобы убедиться, как они хороши. Я очень рекомендую проделать этот опыт всем любителям музыки, у которых есть душа. Надо только всегда, как бездны, остерегаться свойственного всем людям нетерпения; оно толкает на то, чтобы написанный о науке роман принять за подлинную историю этой науки.

Нет ничего тягостнее, чем переходить от наслаждения к оценке и сомневаться. Чем больше вас захватывает и волнует музыка, тем тяжелее и ненавистнее бывает всякое сомнение. Когда душа находится в таком состоянии, любая блестящая теория соблазняет и увлекает [1]. Как в области мысли надо сдерживать наше сознание, которое стремится вперед, так и в *теории искусства* надо сдерживать душу, которая хочет не исследовать, а только наслаждаться [2].

Есть еще один подводный камень, на котором терпят кораблекрушение иссушенные души [3]. Гоняясь за истинами в области искусства, они с полдороги уже ничего не видят и в слепоте своей все трудное считают прекрасным.

Не к этому ли в конце концов пришел один из самых ученых музыкальных гениев наших дней?

Разумеется, я не могу коснуться этих серьезных вопросов глубже. Самое большее, что я могу сделать,— это в общих чертах набросать нравственную сторону этих проблем, то есть ту, которая основана на их взаимоотношении с человеческим сердцем и с привычками нашего европейского воображения.

Так как нужно же когда-нибудь начать, я, может быть, наберусь храбрости и напишу научное исследование об этих великих истинах. Его нелегко будет по-

---

* Любовь — могучее слово *(итал.)*.

[1] Такова обычно участь молодых немцев: их невинные души возгораются любовью к добродетели; этой минутой увлечения пользуются, чтобы заставить их принять мысли, ничем не обоснованные и в силу этого нелепые.

[2] Ну и хорошо, изберите себе путь, который всего приятнее, наслаждайтесь; только тогда уже не проповедуйте никаких догматов.

[3] The blunt minded.

нять, но, кроме всего прочего, я боюсь, чтобы оно не показалось смешным. Я бы хотел, чтобы к чтению этого труда были допущены только те, кто плакал, слушая «Отелло».

Я изложу здесь кое-какие выводы, которые делает современная наука и которые доступны пониманию. Наиболее очевидные истины все еще смешаны с наиболее смелыми и наименее доказанными утверждениями. Если начать последовательно рассуждать, отправляясь от положений этой науки, приходишь к нелепым выводам; достаточно сесть за самое дрянное фортепьяно, чтобы их опровергнуть.

Но если вы в течение четырех лет заняты розысками бриллиантов в темной копи, то разве, когда вы взглянете на куски стекла, которые ловкие мошенники подсунут вам в темном коридоре этой копи, у вас не будет соблазна принять их за отличные бриллианты такой же *чистой воды,* как Регент? Это случай, когда врожденная гордость берет верх и зрение изменяет человеку. Нужно обладать редким величием души, чтобы признать, что ты потерял четыре года и ни разу пристально не вгляделся в то, что шарлатаны и профессора консерватории показывали тебе каждый день, говоря: *«Разве вам не ясно, что такой-то аккорд несовместим с таким-то?»,*— связывая вас каждый раз вашим же собственным согласием.

Усложнение аккомпанемента лишает певца свободы. Он уже не может больше мечтать о фиоритурах, которые бы он с ловкостью осуществил, если бы в аккомпанементе не было такого количества аккордов. При аккомпанементе на немецкий лад певец, дерзнувший на эти фиоритуры, каждую минуту рискует нарушить гармонию.

После «Танкреда» композиции Россини становятся все более и более сложными.

Он подражает Гайдну и Моцарту. Так, Рафаэль после нескольких лет ученичества у Перуджино воспитывает в себе силу, идя по стопам Микеланджело. Вместо того, чтобы давать людям всю прелесть наслаждения, он решает наводить на них страх.

Оркестр Россини все больше и больше начинает мешать пению. Однако аккомпанементы его грешат

скорее *количеством,* чем *качеством,* как это бывает с немецкими. Я хочу сказать, что немецкие аккомпанементы совершенно лишают певца свободы и не дают ему упрощать свои арии по вдохновению. Невозможно, например, представить себе Давиде при немецкой instrumentazione. По словам Гретри, эта инструментовка — насмешка над мелодией; она категорически запрещает певцу пользоваться всеми средствами своего искусства (а ведь как раз всевозможные украшения и фиоритуры и являются теми красками, которыми так пестрит палитра Давиде).

Эта разнородная сущность аккомпанементов, *хоть и одинаково шумных для слуха,* составляет еще одно отличие немецкой школы от итальянской [1].

В наше время какой-нибудь композитор может затмить Россини и заставить позабыть о нем, начав писать в стиле «Танкреда», столь отличном от стиля «Моисея», «Елизаветы», «Магомета» и «Сороки-воровки».

В дальнейшем мы увидим, какие анекдотические приключения, относящиеся к Неаполитанскому двору, заставили Россини изменить свой стиль. Я не думаю, чтобы этот великий артист мог иначе объяснить происшедшие в нем перемены, если бы вопреки обыкновению он хоть раз в жизни заговорил о музыке серьезно. Он мог бы, однако, сослаться на то, что некоторые из его последних опер были написаны для огромного и шумного зала. В залах театров Сан-Карло и Ла Скала можно с комфортом разместить по три с половиной тысячи зрителей. Даже в партере публике довольно удобно сидеть на широких скамейках со спинками (скамейки эти обновляются каждые два года). К тому же Россини часто приходилось писать для усталых голосов. Если бы он их оставил scoperte *, одних, с жидким аккомпанементом или если бы он

[1] Через двадцать лет, когда парижская публика шагнет далеко вперед в понимании музыки и освободится от аффектации, все, что я только что сказал, окажется устаревшим и люди будут иметь смелость гораздо глубже смотреть на вещи. Г-н Массимино будет одним из главных действующих лиц в этом перевороте. Его способ преподавания достоин всяческих похвал. См. брошюру г. Имбимбо.

* Незащищенными *(итал.)*.

дал им исполнять широкие и протяжные арии (spianati e sostenuti), ему пришлось бы опасаться, чтобы недостатки пения не обнаружились, не были слишком отчетливо слышны и не оказались роковыми как для композитора, так и для певца. Однажды, когда в Венеции его упрекали в том, что у него нет красивых мелодий в медленном темпе, он ответил: «Dunque non sapete per che cani io scrivo? * Дайте мне таких, как Кривелли, и тогда вы посмотрите». Едва ли не всеми признано, что для больших залов нужно давать больше ансамблевых номеров. «Сорока-воровка» написана для огромного зала театра Ла Скала, и если ее станут исполнять в маленьком и тихом зале какого-нибудь театра Лувуа, где с презрением относятся к оттенкам, считая, что piano — это признак слабости, опера эта окажется более жесткой, чем она есть на самом деле [1].

ГЛАВА IX

«АВРЕЛИАН В ПАЛЬМИРЕ»

Я не стану много говорить об опере «Aureliano in Palmira» («Аврелиан в Пальмире») по той простой причине, что я ее не слыхал. Опера эта была написана в 1814 году для Милана; ей посчастливилось иметь таких исполнителей, как Велутти и Корреа; Корреа — одна из замечательнейших певиц последнего сорокалетия; Велутти—последний из хороших певцов-кастратов.

По-моему, «Аврелиан», кроме Милана, нигде не исполнялся. Могу поручиться, что в Неаполе в мое время его, во всяком случае, не исполняли: только после успеха «Елизаветы» Россини завистники композитора начали говорить, что музыка этой оперы целиком повторяет «Аврелиана в Пальмире». Суждение это обоснованно только по отношению к увертюре. Зная, что увертюра к

---

* Вы что, не знаете, для каких собак я пишу? *(итал.)*

[1] Пустившись в рассуждения на общие темы, я знаю, что я подставляю свои бока разным недобросовестным критикам. Чтобы застраховать себя от их насмешек и не дать им с такой легкостью нападать на меня, следовало к этой уже без того, может быть, скучной главе добавить еще страниц пятьдесят пояснений и примеров; этого я не собираюсь делать и с истинно римской доблестью жертвую собой, чтобы спасти моего читателя.

«Аврелиану» неизвестна неаполитанцам, Россини без стеснения ею воспользовался.

Из этой оперы я знаю один лишь дуэт контральто и сопрано.

Se tu m'ami, o mia regina *.

Мне выпало счастье услышать его этой зимой в Париже в исполнении двух таких голосов, которые могли сравниться с самыми нежными и самыми совершенными голосами Италии. Мне не нужны были эти новые доказательства того, что во Франции есть такие же прекрасные голоса, как и в остальных европейских странах: дело ведь в том, что наши учителя пения отнюдь не Крешентини и где-нибудь в провинции или на улице Лепельтье еще принято думать, что петь громко — это уже значит петь хорошо.

Восхищенный совершенным согласием удивительных голосов, которые пели

Se tu m'ami, o mia regina, —

я несколько раз ловил себя на том, что считаю дуэт этот лучшим из всего написанного Россини. Во всяком случае, он действует на вас так, как самая возвышенная музыка: он погружает в глубокую задумчивость.

Когда, вспоминая картины минувшего и вновь переживая чувства, которые волновали нас тогда, мы находим их верное изображение в какой-нибудь известной нам мелодии, мы можем утверждать, что мелодия эта прекрасна. Мне кажется, в этом случае мы как бы подтверждаем сходство того, что выражает пение, с тем, что мы пережили сами, и это подтверждение позволяет нам увидеть и пережить во всех подробностях тончайшие оттенки нашего чувства, оттенки, дотоле *неизвестные* нам самим. Если я не ошибаюсь, то именно этими средствами музыка как бы поддерживает и питает мечтания несчастной любви.

«Demetrio e Polibio» («Деметрий и Полибий») Россини я слышал точно так же только один раз; это было в 1814 году. Однажды июньским вечером в Брешии около двадцати трех часов (семь часов вечера) мы ели мороженое в саду графини Л***, в тени огромных деревьев, которые среди окружающей жары дают этому

* Если ты меня любишь, о моя царица *(итал.)*.

уголку живительную прохладу. Сад этот, который несколько поднимается над уровнем огромной Ломбардской равнины, расположен в тени возвышающегося над городом лесистого холма. Одна из дам стала напевать вполголоса какую-то арию, которая, должно быть, всем понравилась, потому что все замолчали. «Что это за ария?» — спросили у нее, когда она кончила петь. «Это из «Деметрия и Полибия». Это знаменитый дуэт:

Questo cor ti giura affetto *.

— Маленькие Момбелли дают завтра в Комо «Деметрия»?

— Ну да: Россини написал эту оперу для них (1812 год), и в ней есть положения, которые их отец, старый тенор Момбелли, подсказал ему, как наиболее выигрышные для голосов его дочерей.

— А верно ли, что эту оперу писал Россини? — спросила одна из дам.— Уверяют, что над музыкой к ней трудился сам Момбелли. Может быть, он натолкнул Россини на один из старых мотивов, которые были в моде, когда он, Момбелли, блистал на сцене? Говорят, что маленькие Момбелли в родстве с Россини.

— А не поехать ли нам в Комо посмотреть на открытие театра? — говорит хозяйка.

— Поедем в Комо,— отвечают ей со всех сторон; и вот меньше чем через полчаса почтовые лошади мчат наши четыре кареты через Бергамо по дороге в Комо. Дорога эта проходит среди холмов, может быть, красивейших в Европе. Приходилось гнать лошадей, чтобы прибыть в Комо на рассвете, прежде чем солнце начнет палить, и нам так этого хотелось, что мы сумели справиться со страхом перед разбойниками, на которых легко можно натолкнуться в окрестностях Брешии и Бергамо и у которых в Брешии есть свои наводчики. По-моему, от страха, который испытывали женщины, наше наслаждение становилось даже еще острее. Под предлогом того, что мы хотим развлечь их, мы позволили себе пускаться в разговоры на самые необычные темы, невозможные ни в одной другой стране, и во всем этом была какая-то доля безумия, передававшая-

* Это сердце тебе клянется в любви *(итал.)*.

ся нам от этой прекрасной ночи stellata *. В этой упоительной стране само небо не похоже на наше. Эти озера, эти цепи гор, покрытых высокими каштанами, оливковыми и апельсиновыми деревьями, которые тянутся от Бассано до Домо д'Оссола, может быть, самое прекрасное из всего, что существует на свете. Так как ни один путешественник не прославлял еще этих мест, они почти никому не известны, и я не буду говорить о них, чтобы слова мои не сочли за преувеличение. Я и так уже боюсь, чтобы меня не стали упрекать в том, что я переоцениваю силу воздействия музыки.

Мы приехали в Комо в девять часов утра. Солнце уже начинало припекать; я был в приятельских отношениях с хозяином гостиницы «Анджело», которая выходила на озеро (в Италии никогда не следует пренебрегать никакой дружбой); он разместил нас в очень прохладных комнатах. Волны озера плескались под нашими окнами; балкон был всего в восьми футах над ними. Для тех из нас, кто захотел купаться, сейчас же нашлись крытые тентом лодки. Освежившись и отдохнув, мы в восемь часов сидели в новом театральном зале Комо, который в этот вечер был открыт для публики. Собралось множество народу. Сюда съехались из monti di Brianza, Варезе, Белладжо, Лекко, Кьявены и Трамеццины, со всех берегов озера на расстоянии тридцати миль в окружности. За наши три ложи нам пришлось заплатить 40 цехинов (450 франков), и то еще нам сделали одолжение; этим мы были обязаны моему приятелю, хозяину гостиницы «Анджело».

Чтобы построить этот театр, открытие которого состоялось в тот вечер,—одно из самых простых и вместе с тем прекрасных произведений архитектуры, — сложились все зажиточные люди города Комо и его окрестностей. Огромный портик, поддерживаемый шестью высокими коринфскими колоннами и бронзовыми капителями, служит навесом, так чтобы публике было удобно выходить из экипажей. Соображения *пользы* хорошо сочетаются здесь с *красотою* архитектуры. Портик этот построен на красиво расположенной площади позади великолепного собора в умеренно-готическом

* Звездной *(итал.)*.

стиле. Слева от этой площади возвышается покрытый деревьями холм, обрамленный с каждой стороны озером Комо. Мы нашли, что внутренняя отделка театра смелостью и простотой своих линий соответствует мужественной красоте фасада. И такое здание было воздвигнуто на деньги частных лиц в городе с десятью тысячами жителей, где чуть ли не все улицы заросли травой. Мне невольно вспомнилось, что последние двадцать лет, бывая в Дижоне, я вижу там один и тот же театр, стены которого на десять футов поднимаются над поверхностью земли. Правда, Дижон дал Франции двадцать знаменитых умов: Бюффона, де Бросса, Боссюэ, Пирона, Кребильона и др.; но раз нашей сильной стороной является ум, то надо думать, что у нас его хватит, чтобы удовлетвориться превосходством в области литературы и предоставить пальму первенства в искусстве прекрасной Италии.

Один очень симпатичный офицер и к тому же красавец, г-н М..., адъютант генерала Л., знакомый наших дам, с которым нам посчастливилось встретиться в atrio *, рассказал мне все те мелкие подробности, которые бывает очень интересно знать, когда попадаешь в незнакомый театр.

«Труппа, которую вы сейчас увидите,— сказал он,— состоит из членов одной семьи. Из двух сестер Момбелли одна, которая в театре всегда бывает одета мужчиной, играет роль musico,— это Марианна; другая, Эстер, с голосом большего диапазона, но, может быть, не обладающим такой удивительной мелодичностью, исполняет роли примадонн. В «Деметрии и Полибии», опере, которую комитет комских любителей избрал для открытия своего театра, старый Момбелли, в прошлом знаменитый тенор, исполняет роль короля. Роль главаря заговорщиков исполняет некий Оливьери, добрый малый, многолетняя привязанность г-жи Момбелли-матери. Чтобы быть полезным семье, он выполняет полезные роли в театре, а дома состоит поваром и maestro di casa **. Не будучи красивыми, сестры Момбелли обладают внешностью, которая обыч-

* Подъезд *(итал.)*.
** Домоправителем.

но всем нравится; но добродетель их непомерна. По-видимому, их отец, человек честолюбивый (un diritone), хочет их выдать замуж».

Войдя таким образом в курс всех театральных дел, мы, наконец, дождались начала «Деметрия и Полибия». Никогда я, вероятно, так остро не чувствовал, какой великий художник Россини. Мы просто обезумели от восторга, иначе этого назвать нельзя. На каждом шагу звучали самые чистые мотивы, самые сладостные мелодии. Мы как будто заблудились, бродя по аллеям чудесного парка, вроде Виндзорского, где каждый новый уголок хочется назвать самым красивым, пока, наконец,поразмыслив немного над нашими восторгами, мы не вспомним, что уже не раз употребляли это слово применительно к другим местам.

Есть ли еще хоть одно произведение, где было бы столько сладости и столько нежности, причем именно той особой нежности, которая рождается под солнцем Италии и в которой поэтому нет ни горя, ни грусти [1], а лишь какая-то умиротворенность сильной души; есть ли что-нибудь трогательнее каватины:

Pien di contento il seno? *

Исполнение этой арии Марианной Момбелли, ныне г-жой Ламбертини, показалось нам шедевром canto liscio e spianato (пения простого и чистого, без претенциозных украшений; таков стиль Вергилия в сравнении со стилем г-жи де Сталь, в котором каждая фраза до последней степени насыщена чувствительностью и философией). Это было так давно, что теперь я не могу уже сказать, в чем заключалось самое либретто, но зато мне вспоминается, и очень ясно, как будто это было вчера, что когда она дошла до дуэта сопрано и баса:

Mio figlio non sei,
Pur figlio ti chiamo **,—

мы перестали хвалить каватину и решили, что это

[1] Этим швейцарские пейзажи отличаются от пейзажей прекрасной Авзонии. См. прелестное описание Варезе в «Journal des Débats» 29 июля 1823 года.

* Радости грудь полна *(итал.)*.

** Ты мне не сын, хоть зову тебя сыном *(итал.)*.

самое лучшее изображение отцовской любви, страстной и нежной. Мы подумали: «Вот стиль «Танкреда», но по выразительности это выше». Когда мы услышали квартет:

Donami omai, Siveno*, —

всякая мера была уже потеряна; восторг наш перешел все границы.

Теперь, когда прошло уже двадцать лет, в течение которых, за отсутствием лучшего, я слушал немало музыки, я смело могу заявить, что этот квартет — один из шедевров Россини. Лучше этого нет ничего на свете: если бы Россини написал один этот квартет, Моцарт и Чимароза признали бы его за равного. У него есть такая легкость мелодии (в живописи сказали бы: «Сделано из ничего»), которой я никогда не встречал у Моцарта.

Помнится, впечатление было настолько сильно, что артистам, которые повторили этот номер, пришлось бы, вероятно, исполнять его в третий раз, если бы один из друзей семьи Момбелли не вышел в партер и не сказал любителям музыки, что у сестер Момбелли слабое здоровье и что если их заставят еще раз повторить этот квартет, они будут потом не в состоянии исполнять все последующие номера оперы. «Но есть ли еще хоть один номер, который мог бы сравниться с этим по силе?» «Ну, конечно,— ответил друг семьи Момбелли,— там есть дуэт двух любовников:

Questo cor ti giura amore —

и еще два или три номера». Этот довод возымел свое действие на зрителей партера, и любопытство укротило самые неистовые восторги. Нам не напрасно указали на дуэт:

Questo cor ti giura amore, —

изображая любовь, нельзя было сделать это с большей грацией и с меньшей долей грусти.

Прелесть этих божественных кантилен еще возросла от грации и, если так можно выразиться, скром-

---

* Сивено, подари мне... *(итал.)*

ности аккомпанемента. Эти мелодии были первыми цветами, которые создало воображение Россини; в них была вся свежесть утра жизни.

В более поздние годы Россини углубился в сумрачные страны севера, где рядом с красотами природы зияет ужасная бездна, наводящая на человека грусть, и этот ужас становится неотъемлемой принадлежностью нового идеала красоты [1].

Этот великий композитор, чтобы произвести впечатление, прибегает к контрастам и умеет пробудить восторги в сердцах нечувствительных и в музыкантах, исполненных немецкой учености. Если исключить Моцарта, то все музыканты, родившиеся за пределами Италии, собравшись вместе, никогда не смогли бы написать такого квартета, как

Donami omai, Siveno.

ГЛАВА X
«ТУРОК В ИТАЛИИ»

Осенью того же 1814 года Россини написал для театра Ла Скала оперу «Turco in Italia» («Турок в Италии»). Требовалось создать pendant * к «Итальянке в Алжире». Галли, который в течение многих лет изумительно исполнял роль бея в «Итальянке», было поручено играть молодого турка, которого бурей заносит к итальянскому берегу; высадившись там, он влюбляется в первую же встреченную им женщину. К несчастью, у этой хорошенькой женщины, оказывается, есть не только муж (дон Джеронио), но еще и любовник, который вовсе не собирается уступить место турку. Донна Фьорилла, кокетливая и легкомысленная женщина, в восторге от того, что понравилась чужеземцу, и охотно пользуется случаем посмеяться над мужем и помучить любовника.

Каватина дона Джеронио полна веселья.

---

[1] Аккомпанемент к появлению Моисея в опере того же названия.

* Соответствие *(франц.)*.

Vado in traccia d'una zingara
Che mi sappia astrologar,
Che mi dica, in confidenza,
Se col tempo e la pazienza,
Il cervello di mia moglie
Potrò giungere a sanar.

Эта чудесная каватина совершенно во вкусе Чимарозы; особенно ответ, который бедный Джеронио дает самому себе:

Ma la zingara ch'io bramo
E impossibile trovar [1].

Во всяком случае, если даже темы этой каватины близки к темам Чимарозы, стиль, в котором они воплощены, совсем иной. Роль дона Джеронио — одна из тех, которые создали славу знаменитому буффу Паччини. Вспоминаю, что исполнял он эту каватину чуть ли не каждый раз по-разному: то это был муж, влюбленный в свою жену и приходивший в отчаяние от ее безумств; то это был муж-философ, который сам же первый смеялся над причудами посланной ему небом половины. На четвертом или пятом представлении Паччини позволил себе выходку, которая настолько для нас непонятна, что, мне кажется, даже рассказ о ней может не понравиться читателю. Надо сказать, что в тот вечер местное общество было занято толками об одном обманутом муже, который был далек от того, чтобы философски осмыслить все, что с ним приключилось. По всем ложам театра Ла Скала только и было разговору, что об обстоятельствах постигшего его несчастья, которое он только что обнаружил.

Паччини, раздосадованный тем, что все перестали слушать оперу, посреди каватины принялся вдруг подражать всем жестам обманутого супруга, изображая его отчаяние. Эта заслуживающая всякого порицания наглость имела неслыханный успех. Вначале

---

[1] Где мне найти цыганку, которая бы предсказала мне мою судьбу? Помогут ли время и терпение излечить сумасшествие моей жены?
Но, увы, цыганку, которую я ищу, найти невозможно.

только несколько человек заметили, что отчаяние Паччини сильно напоминало отчаяние герцога ***. Но потом вскоре весь зрительный зал узнал и жесты и носовой платок несчастного герцога; тот все время держал его в руке и, рассказывая об измене жены, вытирал им горючие слезы. Но каково же было общее веселье, когда сам несчастный супруг явился вдруг на спектакль и уселся на виду у всех, в ложе одного из своих друзей, которая только незначительно возвышалась над партером! Бóльшая часть публики обернулась, чтобы со всей полнотой наслаждаться его присутствием. Злосчастный супруг не заметил, как появление его подействовало на всех зрителей; публика же, видя, как он жестикулирует и как жалостно взмахивает носовым платком, догадалась, что он и сейчас еще рассказывает сидящим с ним рядом в ложе о своем несчастье, описывая во всех подробностях страшное открытие, сделанное им прошлой ночью.

Надо знать, насколько большие города Италии провинциальны во всем, что касается скандальной хроники и любовных приключений, чтобы представить себе, какой судорожный смех овладел этой веселой и насмешливой публикой при виде несчастного супруга в ложе и Паччини, который, исполняя на сцене свою каватину, впивался в него взглядом, на ходу копировал малейшие его жесты, утрировал их и превращал в гротеск. Оркестранты позабыли о том, что надо аккомпанировать, полиция — о том, что надо вмешаться и не допустить скандала. По счастью, какой-то догадливый человек вошел в ложу и хоть и с трудом, но все же извлек оттуда заплаканного герцога.

Превосходный голос Галли хорошо сумел развернуться в очень выигрышной для него арии. Это—приветствие, с которым только что высадившийся турок обращается к прекрасной Италии:

Bell' Italia, al fin ti miro,
Vi saluto, amiche spondel *.

---

* Прекрасная Италия, наконец-то я любуюсь тобой. Привет вам, ласковые берега! *(итал.)*

Автор либретто переделал ее специально для Галли, любимца Милана, который только что вернулся в Италию из Барселоны, где он пел целый год.

Раскаты голоса Галли, подобные раскатам грома, огласили огромный зал театра Ла Скала; но зрители нашли, что Россини, сидевший за фортепьяно, играл без всякого блеска. Они дали ему это почувствовать, все время крича: «Bravo Galli!» — и ни разу не воскликнув: «Bravo maestro!» (на первых представлениях оперы композитору и певцу аплодируют всегда отдельно). Понятно, что об авторе либретто не могло быть и речи. Одним только французам может прийти в голову судить об опере по достоинствам ее либретто.

Нет никакой возможности сколько-нибудь верно изобразить восторг, охвативший публику, когда стали исполнять этот чудесный квартет.

Siete Turco, non vi credo
Cento donne intorno avete,
Le comprate, le vendete
Quando spento è in voi l'ardor [1].

Я не могу удержаться от соблазна выписать эти четыре стиха, потому что каждая фраза в них, каждое слово приобретают особую прелесть в восхитительной музыке Россини. Раз услыхав их, никогда не устанешь повторять эти слова, так хорошо звучащие в устах молодой женщины, которая произносит их, чтобы защитить себя от ухаживаний, и в то же время сгорает от желания, чтобы их поскорее опровергли.

Ответ турка красив, как вольтеровский мадригал. Россини единственному в мире удалось передать в музыке, как исчезает галантность и как ее сменяет любовь. В то время как в словах Фьориллы нет ничего, кроме этой галантности, в аккомпанементе слышится уже тревожное пробуждение любви. Необычайная свежесть этой божественной мелодии прерывается

[1] Вы турок, я вам не верю; у вас сотни жен в гареме; вы их покупаете, а когда они вам надоедят, вы их продаете.

только для того, чтобы дать прозвучать первым проявлениям зарождающейся страсти.

Как рассказать об этой удивительной нюансировке в словах упрека: le comprate, le vendete,— которые несколько раз и всегда с новым чувством повторяет своим тонким и чистым голосом прелестная Луиджина К***! Счастливая Италия! Только там знают, что такое любовь!

Дон Джеронио, который великолепно видит зарождающуюся страсть Фьориллы, прибегает к сильнейшим средствам:

Se tu più mormori
Solo una sillaba,
Un cimeterio
Qui si farà [1].

В Париже подобные слова шокировали бы, в Италии они типичны для стиля либретто. Смысл их ясен, в них есть напряженность страсти, комизм, и, что главное, они свободны от всякой изощренности в духе Мариво. Вам ведь нужно время, чтобы уловить эту изощренность, чтобы восхититься ею и хвалить ее, и на это время вы лишены возможности наслаждаться музыкой, и, что того хуже, вы совсем от нее отвернетесь. Надобно *рассуждать,* чтобы ощутить свою мысль; надо позабыть о всяком рассуждении, чтобы предаться иллюзиям музыки: эти наслаждения неоднородны, и следует раз и навсегда понять, что одновременно упиваться ими нельзя. Надо быть французским литератором [2], чтобы, впав в эту ошибку, не понять простой истины: музыка повторяет одни и те же слова, с каждым повторением она придает словам этим новый смысл. Как же это наши уважаемые литераторы не видят, что само повторение убивает стих, размер и ритм и что какое-нибудь остроумное слово,

---

[1] Если ты будешь выводить меня из терпения, если ты скажешь еще хоть слово, я из этого места устрою кладбище.

[2] Гг. Жоффруа, Гофман, авторы «Pandore» и т. п. Г-н Жоффруа, самый остроумный из всех этих господ, называл Моцарта создателем шума, часто варварского. Последователи его еще строже к Моцарту; они его разъясняют и хвалят. См. «Abeille», т. II, стр. 267; «Renommée», «Miroir» и т. д.

повторенное ими, даже только произнесенное нараспев, часто звучит как глупость [1].

Оперные стихи существуют лишь в либретто и только потому, что типография соответственным образом располагает их на странице. В самые напряженные моменты действия, когда пение чередуется с речитативом, слух неизменно воспринимает их как прозу; человеку слепому и в голову бы не пришло, что это стихотворные строки.

В конце квартета, из которого я процитировал несколько строк, лишенных французского остроумия, но очень подходящих для музыки, есть кантилена, полная комизма и драматической правды:

Nel volto estatico
Di questo e quello *.

Эти слова поют вместе все заинтересованные лица: донна Фьорилла, ее любовник, ее муж и турок.

В Милане роль мужа исполнял Паччини, турка — Галли, Давиде — любовника, который готовится защищать свои права от вновь прибывшего претендента; г-жа Феста пела Фьориллу. Это был отличный состав.

Столь острый дуэт второго акта:

D'un bel uso di Turchia
Forse avrai novella intesa **, —

в котором молодой турок просто-напросто предлагает мужу продать ему свою жену, стоит прелестного дуэта первого акта. Слова эти, удивительно подходившие к характеру самого Россини, позволили ему создать полную драматизма мелодию. Мыслимо ли соединить в одно столько легкости, столько веселья, столько блестящей грации, в передаче которой никто не может сравниться с Пезарским лебедем?

---

[1] Какой-то развязный человек, назойливый и подозрительного вида, подошел к г-ну де Т***, когда политическое положение было довольно трудным. «Ну, как идут дела?» — спрашивает он. «Как видите, довольно плохо».

Достаточно пропеть этот ответ, и он станет столь же забавным, как и вся галиматья «Pandore» о музыке.

* В восторженных лицах того и другого *(итал.)*.

** Быть может, ты захочешь воспользоваться превосходным турецким обычаем *(итал.)*.

Этот дуэт смело может соперничать с любыми ариями Чимарозы и Моцарта; у этих великих мастеров есть вещи, равные ему, но нет ничего, что оказалось бы выше. В их произведениях нигде не найти такой легкости. Это похоже на рафаэлевские арабески в лоджиях Ватикана. Чтобы найти соперников, Россини следовало бы перелистать партитуры Паэзиелло.

Может быть, читатель слышал этот дуэт в Париже и теперь смеется над моим восторгом; спешу заметить, что для исполнения этого номера необходимо совершенство; для него, безусловно, нужен Галли. Вся прелесть его пропадет, если певцу не хватает легкости или смелости.

Сцена бала — это еще один шедевр. Что касается серьезных людей, возглавляющих оперу-буфф в Париже, то я не знаю, проявили ли они достаточно смелости, чтобы включить эту сцену в исправленное издание «Турка в Италии» и сделать ее достоянием публики.

Квинтет:

Oh guardate che accidente
Non conosco più mia moglie[1] —

может быть, самое очаровательное из всего, что мне приходилось слышать в комических операх Россини: простота соперничает здесь с выразительностью.

Но на человека совершенно хладнокровного такого рода музыка не производит впечатления; известно, что нет ничего более оскорбительного, чем веселье, для того, кто не склонен его разделять; скучные люди обычно мстят за свое уныние, восклицая: «Плоское шутовство!» или «Балаганный фарс!»

И без моих слов понятно, что если миланцы и приняли холодно новый шедевр Россини, то вовсе не потому, что опера эта оказалась чересчур веселой. Была задета их национальная гордость. Они решили, что Россини повторяется. Такую вольность можно было бы еще позволить себе, если бы речь шла о театре какого-нибудь из маленьких городов, но для Ла Скала, первого театра в мире, с пафосом восклицали

[1] «Пожалейте меня в моей беде,— говорит несчастный муж, который видит, что все домино маскарада похожи друг на друга,— я не могу узнать моей жены».



ДЖУДИТТА ПАСТА



Декорация Алессандро Санквирико к постановке оперы Моцарта «Милосердие Тита» в театре Ла Скала (Милан) в 1819 году. С гравюры Дж. Костеллини.

почтенные миланцы, надо было написать что-нибудь новое. Через четыре года «Турок в Италии» снова был поставлен в Милане и на этот раз встретил восторженный прием.

ГЛАВА XI
РОССИНИ ЕДЕТ В НЕАПОЛЬ

Около 1814 года слава Россини достигла Неаполя, жители которого были удивлены, что на свете появился композитор родом не из их города. Директором неаполитанских театров был некий г-н Барбайя из Милана, гарсон из кафе, который игрою в карты, а главным образом тем, что содержал игорный дом и метал банк в фараоне, составил себе состояние в несколько миллионов.

Барбайя, приученный к делам в Милане среди французских поставщиков, которые то богатели, то разорялись в зависимости от положения армии, оказался человеком дальновидным. Видя, как слава Россини распространилась по всему миру, он понял, что этот юноша, хорош он или плох, по праву или без всякого права, станет в один прекрасный день самым модным из композиторов. Он сел в почтовую карету и отправился за ним в Болонью. Россини, привыкший к тому, что несчастные импрессарио всегда находятся на грани банкротства, был изумлен, увидав, что к нему явился миллионер, который, по-видимому, счел бы для себя унизительным обманывать его на какие-то двадцать цехинов. Этот миллионер предложил ему ангажемент, который тут же был принят. Позднее, уже в Неаполе, Россини подписал scrittura на несколько лет. Он обязался писать ежегодно по две новых оперы для г-на Барбайи; кроме того, он согласился корректировать все оперы, которые Барбайя сочтет нужным дать в большом театре Сан-Карло в Неаполе или во второразрядном театре дель Фондо. За все это Россини было назначено двенадцать тысяч франков ежегодно и доля доходов с игорного дома, который был взят на откуп г-ном Барбайей, что составляло тридцать или сорок луидоров в год.

Музыкальное руководство театрами Сан-Карло и дель Фондо, за которое Россини так легкомысленно взялся, требовало огромного ремесленного труда. Приходилось обрабатывать невероятное количество музыки и делать бесконечные музыкальные переложения в соответствии с голосами певиц или с кредитом их покровителей. Этого одного было достаточно, чтобы погубить хрупкий и нежный талант, который весь зиждился на огромном напряжении нервов. Моцарт бы этого не выдержал. Смелый и веселый характер Россини ставит его выше всех препятствий и выше всякой критики. Когда у него появлялся враг, он пользовался этим, чтобы насмехаться над ним и его разыгрывать,— да будет мне позволено употребить выражение того же стиля, как то, о чем я рассказываю.

Россини принялся за работу, которая ему выпала на долю, так же как Фигаро в его «Цирюльнике» берется за поручения, которые сыплются на него со всех сторон. Он весело справляется с ней, он смеется над всеми. Он наживает себе множество врагов, и самым ярым из них в 1823 году становится сам г-н Барбайя, с которым композитор сыграл плохую шутку, женившись на его любовнице. Подписанный Россини ангажемент кончился только в 1822 году; он сильно повлиял и на его талант, и на его счастье, и на материальное благополучие всей его жизни.

Всегда сопутствуемый удачей, Россини самым блистательным образом дебютировал в Неаполе оперой «Elisabetta regina d' Inghilterra» («Елизавета, королева Англии») (конец 1815 года).

Но чтобы понять успех нашего молодого композитора, а главное, ту тревогу, которая охватила его по прибытии в милую Партенопею, нужно вернуться далеко назад.

Влиятельный человек в Неаполе — это обычно хороший охотник, искусный игрок в мяч, неутомимый наездник, бесстрашный рыболов — словом, человек физически крепкий; есть, пожалуй, только одно чувство, которое сопутствует его жизненным привычкам,— это любовь к риску. В остальном он одинаково равнодушен к добру и злу и, как и подобает истому охотнику, лишен всяких нравственных чувств. Говорят, что он скуп, но

это преувеличение; правда, он терпеть не может передавать деньги из рук в руки, но зато готов подписать сколько угодно чеков на своего казначея.

Король Фердинанд в течение девяти лет томился в Сицилии, как в плену, окруженный людьми, которые твердили ему о парламенте, финансах, политическом равновесии и о разном другом непонятном и досадном вздоре. Он уезжает в Неаполь, и вдруг одна из жемчужин его любимого города, то, о чем он больше всего тосковал, великолепный театр Сан-Карло, гибнет за одну ночь от пожара. Рассказывают, что это было для него таким ударом, что ему легче было бы перенести потерю королевства или проиграть десять сражений. И вот в минуты, когда он предается отчаянию, к нему является некто и говорит: «Вот этот самый театр, который сейчас пожирает пламя, я вам отстрою за девять месяцев, и он будет еще красивее прежнего». Барбайя сдержал свое слово. Войдя в здание нового театра (12 января 1817 года), неаполитанский король впервые за двенадцать лет почувствовал себя настоящим королем. С этого дня г-н Барбайя стал первым человеком в королевстве. Этот первый человек, директор театров и содержатель игорного дома, покровительствовал примадонне м-ль Кольбран, которая целыми днями высмеивала его и помыкала им, как хотела. М-ль Кольбран, ныне г-жа Россини, с 1806 до 1815 года была одной из лучших певиц в Европе. В 1815 году голос ее сдает. Она начинает, как принято говорить у второразрядных певцов, *фальшивить*. С 1816 по 1822 год г-жа Кольбран обычно брала или выше или ниже тона и пела, что называется, отвратительно, но в Неаполе об этом нельзя было говорить. Невзирая на некоторое неудобство этого положения, г-жа Кольбран продолжала оставаться первой певицей театра Сан-Карло, и ей постоянно устраивали овации. Пользоваться таким успехом во времена деспотизма — завидная доля. Если у неаполитанцев, самого веселого и самого чуткого к искусству народа, есть свое пристрастие, то, вне всякого сомнения, это музыка. И вот за какие-то пять лет, от 1816 до 1821 года, эти пылкие люди терпели нечеловеческие муки в самом дорогом

для них удовольствии. Г-н Барбайя был в подчинении у своей любовницы, которая покровительствовала Россини; он оплачивал всех лиц, окружающих короля, которым *надо было платить* (таково было выражение, употреблявшееся в Неаполе); он пользовался любовью короля, и его любовницу приходилось терпеть.

Я часто приезжал в Сан-Карло. М-ль Кольбран начинала арию; она пела так фальшиво, что не было никакой возможности выдержать. Я видел, как мои соседи в сильном раздражении покидали партер, но все это делалось молча. Пусть после этого попробуют отрицать, что деспотическое правление основано на страхе и что этот страх творит чудеса! Повергнуть в молчание неаполитанцев, да еще разгневанных! Вместе с остальными я тоже выходил из театра, мы бродили по Ларго ди Кастелло, а через двадцать минут возвращались посмотреть, не удастся ли услыхать какой-нибудь дуэт или ансамблевую сцену, где не участвовал бы охрипший голос некогда знаменитой певицы, для которой покровительство г-на Барбайи и короля оказалось столь роковым. Во время эфемерного существования конституционного правительства 1821 года м-ль Кольбран каждому своему появлению на сцене предпосылала самые смиренные извинения. Публика же, чтобы позабавиться над ней, раздувала славу м-ль Шомель, которую в Неаполе звали Комелли и которая, как это хорошо было известно, являлась во всех отношениях соперницей м-ль Кольбран.

ГЛАВА XII
«ЕЛИЗАВЕТА»

Когда приблизительно в конце 1815 года Россини приехал в Неаполь и там поставил «Елизавету», дело обстояло еще совсем не так; публика была далека от того, чтобы испытывать ненависть к м-ль Кольбран; может быть, никогда еще эта знаменитая певица не была так хороша собой. Это была красота совершенно особого рода: крупные черты лица, особенно выигрышные со сцены, высокий рост, огненные, как у чер-

кешенки, глаза, копна иссиня-черных волос. Ко всему этому присоединялась проникновенная трагическая игра. В жизни у этой женщины достоинства было не больше, чем у какой-нибудь владелицы модного магазина, но стоило ей увенчать себя диадемой, как она сразу же начинала вызывать к себе невольное почтение даже у тех, кто только что разговаривал с ней в фойе.

Роман сэра Вальтера Скотта «Замок Кенильворт» вышел только в 1820 году. Во всяком случае, появление его избавляет меня от необходимости излагать содержание оперы «Елизавета», поставленной в Неаполе в 1815 году. Кому из читателей не вспомнится сразу же характер этой знаменитой королевы; слабости женщины, уже расстающейся с молодостью, но еще красивой, затмевают в ней подчас достоинства великого монарха. В либретто, как и в романе, фаворит Елизаветы Лестер близок к тому, чтобы жениться на королеве и взойти на престол; но он влюблен в другую женщину, менее властную, но более привлекательную, он уже втайне обвенчался с ней и надеется теперь обмануть ревнивицу, облеченную высшей государственной властью. В опере жену Лестера зовут не Эми Робсар, а Матильдой. В качестве либретто взят перевод французской мелодрамы, сделанный неким г-ном Смитом, тосканцем, живущим в Неаполе.

Первый дуэт в миноре между Лестером и его молодой женой великолепен и очень оригинален. «Елизаветой» Россини дебютировал в Неаполе. Большая слава, которую он себе приобрел на севере Италии, заставила неаполитанскую публику судить его особенно строго. Первый дуэт

Incantai che festi *?

решил успех оперы и композитора.

Один из придворных королевы, Норфолк, завидуя возвышению Лестера, рассказывает упрекающей себя в своей любви гордой королеве о тайном браке ее фаворита. Он говорит ей, что Лестер (торжественный въезд его составляет начало первого акта), возвраща-

---

* Безумная, что ты сделала? *(итал.)*

ясь после победы над Шотландией, везет с собой свою новую жену в числе молодых заложников, которых Шотландия посылает королеве и которые должны стать ее пажами. Таким образом, ее переодетая в мужскую одежду соперница получает доступ ко двору. Ярость Елизаветы и ее глубокое горе великолепно переданы в музыке. Гордость и любовь, две страсти, раздирающие сердце королевы, вступили в жестокое единоборство. Дуэт королевы и Норфолка

Con qual fulmine improvviso
Mi percosse irato il cielo *!

имел в Париже такой же успех, как и в Неаполе. В нем много великолепия и огня; это очень подходит для гордости, но любовь всюду изображена неистовой.

Вне себя от ярости, королева приказывает начальнику придворной стражи собрать всех телохранителей и приготовить их к немедленному исполнению ее распоряжений, каковы бы они ни были. В то же время она приказывает ему выстроить перед ней всех шотландских заложников и, наконец, позвать Лестера, которого она хочет немедленно видеть. После всех этих стремительных и немногословных приказаний Елизавета остается одна. Надо отдать справедливость м-ль Кольбран: в эту минуту она превосходна, она не позволяет себе ни одного лишнего жеста, но сидеть спокойно она не может. И вот она прогуливается взад и вперед в ожидании прихода вероломного любовника и предстоящей сцены. Взгляд ее говорит, что одно произнесенное ею слово пошлет на смерть предателя. Музыка этого требует.

Наконец приходит Лестер, но в ту же минуту появляются и шотландские заложники. Яростный взгляд Елизаветы ищет среди юношей соперницу, которую она должна ненавидеть. Матильда смущена, и это смущение выдает ее. Прерывистые речи действующих лиц говорят о страсти. Наконец они начинают петь — это финал первого действия. Королева, видя,

* Какой внезапной молнией меня поразило разгневанное небо! *(итал.)*

что все окружающие ее предали, что-то тихо говорит одному из стражей; тот вскоре возвращается, неся подушку, накрытую покрывалом. Бросив последний беглый взгляд на Матильду и на Лестера, королева стремительным движением срывает это покрывало. На подушке английская корона. Она предлагает ее Лестеру вместе со своей рукой.

Мгновение это великолепно. Такой прием не очень может быть уместен в трагедии, но в опере, где требуется, чтобы все было зримо, он производит сильнейшее впечатление.

Елизавета, поглощенная собственной яростью, говорит в сторону:

Qual colpo inaspettato
Che lor serbava il fato,
Il gelo della morte
Impallidir li fè [1].

Вопреки ожиданиям Лестер отказывается принять предложение королевы; тогда та, негодуя, схватывает молодого пажа и выводит его на авансцену. Она говорит своему любовнику: «Вот негодница, которая заставила тебя стать изменником». Матильда и ее муж видят, что их разоблачили; волнение не дает им говорить связно. Королева призывает стражей. Вслед за ними приходят и все придворные; таким образом, они становятся свидетелями всех подробностей этого неслыханного события и позорного падения Лестера, у которого стража отбирает шпагу.

Невозможно было найти более прекрасного финала для музыки; это божественное искусство неспособно проникаться яростью политических распрей; изображая ярость, оно, помимо своей воли, изображает любовь. Доходящая до безумия ревность Елизаветы, глубочайшее отчаяние Лестера, нежная любовь и слезы его молодой жены — все это как нельзя лучше подходит для музыки. Но я погрешу против точности, если скажу, что эти обстоятельства способствовали успеху Россини. На первом спектакле неаполи-

[1] При этом неожиданном ударе, который судьба предназначала для вероломных, холод смерти покрывает бледностью их лица.

танцы были просто пьяны от счастья. Этого первого вечера я никогда не забуду. Это был парадный придворный спектакль. Публика, занимавшая ложу княгини Бельмонте, где я слушал первое представление «Елизаветы», вначале была, как я заметил, предубеждена против Россини: он ведь родился вдали от Неаполя и знаменитым стал тоже где-то в других городах.

Как я уже сказал, первый дуэт в миноре честолюбивого Лестера (Ноццари) и его молодой супруги (м-ль Дарданелли), которая переоделась пажом, всех обезоружил. Прелестный стиль Россини вскоре окончательно очаровал публику. Здесь были все высокие чувства оперы, и за них ни одной минуты не приходилось расплачиваться усталостью или скукой.

То обстоятельство, что это был придворный спектакль, пошло на пользу композитору. Ничто так не располагает наслаждаться роскошью, ничто так не разгоняет горести одиночества, муки любви, как блестящие церемонии придворного праздника. Надо признаться, что в музыке к «Елизавете» *пышности* больше, чем подлинного пафоса. Каждую минуту голоса исполняют арпеджии для кларнета, и самые красивые номера часто не что иное, как концертная музыка.

Но до чего же на первом спектакле мы были далеки от этой холодной критики! Мы были в полном смысле слова упоены музыкой.

Дойдя до этого превосходного финала первого акта, я вижу, что позабыл об увертюре. Она положила начало успеху оперы. Помнится, что г-н М***, отличный знаток музыки, пришел в ложу княгини Бельмонте, где мы сидели, и сказал: «Это та же увертюра к «Аврелиану в Пальмире», только гармонизация в ней усилена». Дальнейшее показало, что так оно и было на самом деле. Когда год спустя Россини поехал в Рим писать «Севильского цирюльника», он в силу своей лености воспользовался этой увертюрой в третий раз. Таким образом, она должна, с одной стороны, выражать столкновение любви и гордости в одной из самых сильных душ, которые знала история, с другой — проделки цирюльника Фигаро. Часто бывает достаточно только немного замедлить

темп, и самая веселая ария становится грустной. Попробуйте пропеть замедленно арию Моцарта:

Non più andrai farfallone amoroso.

Главные мотивы этой увертюры, которыми Россини пользуется столько раз, образуют заключительную часть первого финала «Елизаветы».

ГЛАВА XIII

«ЕЛИЗАВЕТА». ПРОДОЛЖЕНИЕ

Второй акт открывается великолепной сценой. Грозная Елизавета велит стражам привести к себе дрожащую от страха Матильду. Она обращается к ней со словами:

T'inoltra, in me tu vedi
Il tuo giudice, o donna *.

«Закон осуждает на позорную смерть ненавистницу, которая, переодевшись, вероломно осмелилась пробраться к моему двору. В душе моей есть еще жалость. Пиши, откажись от прав на сердце честолюбивого Лестера, которых у тебя в действительности нет. Довольно тебе заблуждаться».

Этот певучий речитатив великолепен. На первом представлении он тронул всех до глубины души.

Надо было видеть м-ль Кольбран в этой сцене, чтобы понять, какую бурю восторга она вызвала в Неаполе и сколько безумств совершалось в это время из-за нее.

Некий англичанин, один из соперников Барбайи, выписал из Англии очень тщательно сделанные рисунки, с помощью которых можно было с предельной точностью воспроизвести костюм суровой Елизаветы. Это одеяние XVI века удивительно подошло к росту и чертам лица красавицы Кольбран. Все зрители знали, как точен был костюм актрисы; мысль об этом как бы осеняла блеском прошлого величавую фигуру

* Приблизься, женщина, ты видишь во мне твоего судью *(итал.)*.

м-ль Кольбран и еще больше усиливала впечатление от ее удивительной красоты. Никогда человеческое воображение, как бы оно ни было взвинчено романом «Кенильворт», не могло себе представить более прекрасной, а главное, более величественной Елизаветы. В огромном зале театра Сан-Карло не было, вероятно, ни одного человека, который бы не чувствовал, что стоит пойти на смерть ради одного только взгляда этой красавицы.

М-ль Кольбран играла Елизавету без лишних жестов, без тени театральности, без всего того, что широкая публика называет позой или трагической игрой. Ее огромное могущество, важные события, которые она могла вызвать, вымолвив одно только слово,— все это отражалось в ее глазах испанки, таких прекрасных, а по временам таких грозных. Это был взгляд повелительницы, ярость которой обуздана одной только гордыней. Это была осанка женщины, чувствующей свою еще не отцветшую красоту и издавна привыкшей, чтобы каждое приказание выполнялось немедленно и беспрекословно! [1].

---

[1] Il celere obbedir. Г-н Мандзони в своей оде на смерть Наполеона. Насколько мне известно, это единственные стихи, достойные такого сюжета.

Ei fù; siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di un tanto spiro.
Così percossa e attonita
La Terra al nunzio sta.

Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale,
Nè sa quando una simile
Orma die piè mortale
La sua cruenta polvere,
A calpestar verrà.

Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Manzanare al Reno,
Die quel securo il fulmine,
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tánai,
Dall uno all'altro mar.

Видя, как м-ль Кольбран разговаривает с Матильдой, невозможно было не ощутить, что эта гордая самодержица уже двадцать лет, как неограниченно властвует в своей стране. Именно эта давность привы-

---

Fu vera gloria? ai posteri
L'ardua sentenza; noi
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor che volle in Luf
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.
. . . . . .
Ei sparve, e i dì nell'ozio
Chiuse in si breve sponda
Segno d'immensa invidia,
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor
. . . . . .
Oh! quanto volte al tacito
Morir di un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei dì che furono
L'assalse il sovvenir!

Ei ripensò le mobili
Tende i percossi valli,
E il lampo dei manipoli,
E l'onda dei cavalli
E il concitato imperio,
E il celere obbedir *.
. . . . . .
. . . . . .

* Его не стало; когда он испустил последний вздох и когда неподвижно лежали бренные останки, покинутые великой душой, земля была потрясена, поражена этой вестью.

В молчании она думала о последнем часе этого рокового человека; она не знает, когда теперь явится другой, чтобы оставить на ее кровавом прахе такой неизгладимый след.

. . . . . .

От Альп и до пирамид, от Мансанареса и до Рейна зигзаги молний вспыхивали один за другим. Они сверкали от Скиллы до Танаиса, от моря до моря.

Была ли то истинная слава? Пусть на этот трудный вопрос ответят потомки. Склоним же головы перед всесильным творцом, которому было угодно отметить его высокой печатью своего духа.

. . . . . .

Он ушел от нас и закончил дни в праздности на узенькой полоске берега, сопутствуемый злобной завистью и глубоким поклонением, неистребимой ненавистью и неутолимой любовью.

. . . . . .

О, сколько раз, когда тихо угасал медлительный день, когда склонялись к океану солнечные лучи, он стоял, скрестив на груди руки, охваченный воспоминаниями о былых днях!

чек, которые вырабатывают в человеке верховная власть и непоколебимая уверенность в том, что все его мельчайшие прихоти будут безоговорочно исполняться, и составляли основную черту в игре этой великой актрисы: все это можно было прочесть в спокойных движениях королевы. Сдержанные движения ее возникали из одного только столкновения страстей, раздиравших ей душу, и она ничем не давала ощутить своего желания заставить повиноваться себе. Наши величайшие актеры, как, например, Тальма, и те не могут удержаться от резких и повелительных жестов, когда они играют тиранов.

Может быть, эти властные жесты, это своего рода трагическое бахвальство, возникают в ответ на требования зрителей с плохим вкусом, вроде тех, которые решают судьбы наших трагедий; какие бы аплодисменты они ни вызывали, жесты эти все равно нелепы. Абсолютный монарх жестикулирует как раз меньше всех [1]; жесты ему не нужны: он уже давно привык видеть, как по одному еле заметному знаку его воля исполняется с быстротой молнии.

Блестящая сцена, в которой г-жа Кольбран показала себя великой трагической актрисой, кончается дуэтом королевы с Матильдой, который с приходом Лестера переходит в терцет:

Pensa che sol per poco
Sospendo l'ira mia *.

Итак, Лестер появился среди этих двух женщин, из которых одна с трудом сдерживает вспышки ярости, а другая в свои шестнадцать лет так искренне любит, что отчаяние ее полно настоящего душевного величия. Говорят, что замысел этой сцены принадлежит Россини — для оперного либретто это просто гениальная находка.

После этого великолепного терцета есть еще две

Он думал о походных палатках, о пройденных долинах, и о вспыхивающих ружейных залпах, и о подобных волнам набегах конницы, и о воодушевляющих приказах, и о беспрекословном повиновении.

. . . . . : . . . . :

. . . . . .

[1] Альфьери, «Vita», лицо Людовика XV.

* Помни, что я сдерживаю свой гнев только ненадолго *(итал.)*.

арии: одну поет Норфолк (Гарсиа), другую — Лестер (Ноццари); обе они хорошо написаны. Можно представить, как их исполняли два тенора-соперника в столь торжественной обстановке, когда в зрительном зале собрался весь цвет неаполитанской знати и самые требовательные ценители музыки. Но по своей композиции они все же несколько банальны и ниже всего остального.

Лестер заключен в тюрьму и приговорен судом к смертной казни. Перед самой казнью Елизавета не может удержаться от того, чтобы не взглянуть еще раз на человека, который один способен был вселить нежность в сердце, упоенное честолюбием и мрачными радостями власти. Она приходит к Лестеру в темницу. Предатель Норфолк явился туда еще раньше. При появлении королевы он прячется за столб. Между любовниками происходит объяснение. Они убеждаются, что Норфолк задался целью погубить Лестера. Норфолк, видя, что его замыслы раскрыты, кидается на Елизавету с кинжалом в руке. Матильда, молодая жена Лестера, которая пришла проститься с ним перед смертью, является вовремя и криком своим спасает королеву от гибели.

Елизавета, решимость которой после разговора с Лестером уже сломлена, прощает любовников, и Россини вознаграждает публику за некоторую беспомощность предыдущей арии великолепнейшим и, может быть, лучшим из всех написанных им финалов.

Крик королевы:

Bell' alme generose

вызвал безумный восторг публики. Нам пришлось прослушать оперу больше пятнадцати раз, чтобы критически отнестись к этому замечательному месту.

Елизавета прощает Лестера и Матильду; вот ее слова:

Bell' alme generose,
A questo sen venite;
Vivete, ormai gioite,
Siate felici ognor [1].

[1] Благородные и высокие души, приблизьтесь ко мне, живите, будьте счастливы с этой минуты, вкушайте счастье, источником которого я теперь стану.

Когда мы смогли наконец хладнокровно разобраться в этой арии, оказалось, что в ее мелодии есть нежность и спокойствие, как в тишине после бури. Между прочим, в этих двадцати — тридцати тактах собраны, по-моему, все недостатки Россини. Главная мелодия совершенно заглушена целым потоком неуместных украшений и рулад, которые хороши были бы для духовых инструментов, а не для человеческого голоса.

Но будем справедливы: Россини приехал в Неаполь; он жаждет успеха; ему необходимо было понравиться примадонне, у которой в полном подчинении находился директор театра Барбайя. Однако в таланте м-ль Кольбран не было ничего возвышенного; талант ее был великолепен, как и она сама; это была настоящая королева, это была Елизавста, но Елизавета, отдающая приказания с высоты своей власти и не умеющая великодушно прощать.

Если бы даже гений Россини и влек его в сторону возвышенных чувств, чего, по-моему, вовсе не было, он и то должен был бы отказаться от них, применяясь к особенностям голоса знаменитой певицы, которой было поручено петь Елизавету.

В отрывке «Bell' alme generose» Россини с помощью совсем простого ритма собирает в одно все самые разнообразные украшения потому лишь, что они хорошо удавались м-ль Кольбран. Был создан своего рода инвентарь всех выразительных средств, которым располагал этот прекрасный голос, и по нему можно судить, какого совершенства способно достичь исполнительское искусство. Украшения эти были так хороши, что, несмотря на всю их нелепость, нам потребовалось не менее пятнадцати или двадцати представлений, чтобы разглядеть, что они просто неуместны.

Россини, который всегда умеет найтись, отвечал нашим критикам: «Елизавета остается королевой даже тогда, когда она прощает. Высокомерие ее так велико, что даже в самом акте прощения, как бы великодушно он ни выглядел, замешана всегда какая-то политика. Может ли хоть одна женщина, даже не будучи красивой, простить, что ей предпочли другую?»

В ответ на это любители музыки с раздражением заявили: «Вся ваша музыка грешит тем, что в ней нет ничего возвышенного, в ней, как в таланте вашей примадонны, находишь одно лишь великолепие. Партия Матильды должна быть полна глубокой нежности, а у вас нежность чувствуется только в самом начале терцета:

Pensa che sol per poco,

да и то здесь это больше походит на какой-нибудь ноктюрн, чем на нежную и страстную арию; так или иначе душа отдыхает на нем после всего окружающего великолепия, и четырем пятым наслаждения мы обязаны именно этому контрасту. Признайтесь лучше чистосердечно, что вы каждый раз жертвовали выразительностью и драматической ситуацией в угоду узорам, которые вышивала Кольбран».

«Я жертвовал ими ради успеха»,— ответил Россини с какою-то гордостью, которая удивительно ему шла. На помощь ему пришел славный епископ Г., воскликнувший: «Сципион, когда народ Рима стал обвинять его, ответил своим противникам только одно: «Римляне, десять лет тому назад я в такой же день разрушил Карфаген. Пойдемте же на Капитолий и возблагодарим бессмертных богов».

Успех «Елизаветы» был действительно необычайным. Хоть опера эта значительно уступает, например, «Отелло», в ней есть сцены, исполненные удивительной, чарующей свежести.

Теперь, разбирая ее хладнокровно, я стал бы возражать против того, что партии Норфолка и Лестера написаны обе для тенора. Россини на это ответил бы: «У меня было два тенора, баса для роли предателя Норфолка у меня не было». И действительно, до Россини в опере seria ни одна ответственная роль никогда не поручалась басу. Наш композитор был первым, кто написал трудные партии для басов в операх mezzo carattere, таких, например, как «Золушка», «Сорока-воровка», «Торвальдо и Дорлиска» и т. п. Можно сказать, что именно его музыка позволила проявить себя таким певцам, как Лаблаш, Цукелли, Галли, Реморини, Амбрози.

ОПЕРЫ РОССИНИ В НЕАПОЛЕ

М-ль Кольбран пела в один и тот же год «Елизавету» Россини, «Габриель де Вержи» Караффы, «Кору» и «Медею» Майра; все это исполнялось изумительно и, главное, с невероятной гибкостью голоса. Чудеснейшие спектакли, дававшиеся тогда в театре Сан-Карло, могли удовлетворить запросы самого серьезного и самого взыскательного любителя музыки. Наряду с м-ль Кольбран там выступали Давиде-сын, Ноццари, Гарсиа и Сибони. Но продолжалось это недолго; уже в следующем, 1816 году голос м-ль Кольбран слабеет, и если она могла исполнить какую-нибудь арию без ошибок, то это считалось удачей. Уже одна боязнь, как бы она вдруг не сфальшивила, сама по себе мешала ее пению чаровать слух: ведь даже и в музыке счастлив только тот, кто не вынужден прибегать к анализу; французы не хотят этого понять: они наслаждаются искусством, рассуждая о нем.

Ждали первых тактов арии м-ль Кольбран; заметив, что голос ее срывается и фальшивит, зрители переставали стесняться: они громко разговаривали или вставали со своих мест и уходили в кафе есть мороженое. Через несколько месяцев, устав от этих прогулок, они во всеуслышание заявили, что бедная Кольбран состарилась, и стали ждать, что их избавят от ее пения. А так как с этим не особенно спешили, то поднялся ропот, и тогда-то можно было воочию видеть, насколько роковое покровительство, которым удостаивали Кольбран, жестоко по отношению к этому народу: его лишали последнего удовольствия, а вместе с тем и того, что составляло предмет его постоянной гордости и похвальбы перед иностранцами. Публика на тысячу ладов выражала свое глубокое нетерпение; однако ничем не ограниченная власть дала себя почувствовать и словно железной рукой усмирила негодование самого беспокойного в мире народа. Этот знак королевской милости к г-ну Барбайе оттолкнул от короля больше сердец, чем все проявления деспотизма, угнетавшие народ, который через сотню лет станет, может быть, достойным свободы.

В 1820 году, чтобы по-настоящему обрадовать неаполитанцев, им не надо было давать испанскую конституцию, надо было убрать от них м-ль Кольбран.

Россини и не думал входить в интриги Барбайи. Мы скоро увидим, что его характеру была чужда всякая интрига вообще, в особенности же то поведение, которого она потом требует от человека. Но ведь в Неаполь он был вызван г-ном Барбайей, а любовью своей связан с м-ль Кольбран; естественно, что раздосадованные неаполитанцы распространили свое недовольство и на него. Таким образом, хоть и неустанно восхищаясь талантом Россини, неаполитанская публика все время горела желанием его освистать. Композитор же, которому больше не приходилось рассчитывать на голос м-ль Кольбран, все дальше и дальше углублялся в немецкую гармонию и, что главное, удалялся от *настоящей драматической выразительности.* М-ль Кольбран по-прежнему не давала ему покоя, требуя, чтобы он вставлял в арии украшения, к которым привык ее голос.

Теперь понятно, какое роковое стечение обстоятельств привело к тому, что в музыке Россини появилась видимость педантизма. Это большой поэт, и поэт комический, принужденный стать эрудитом, причем эрудитом в печальных и серьезных вещах. Представьте себе, что̀ было бы, если бы Вольтеру ради денег пришлось писать историю еврейского народа в стиле Боссюэ.

Россини становится иногда немцем, но это немец приятный и полный огня [1].

После «Елизаветы» он поспешил в Рим, где тогда же для карнавала (1816 год) написал «Торвальдо и Дорлиску» и «Цирюльника», вернувшись в Неаполь, он поставил «La Gazetta» («Газета»), коротенькую оперу-буфф, шедшую без особого успеха, а потом «Отелло» в театре дель Фондо. После «Отелло» он отправился в Рим ставить «Золушку», а оттуда в Ми-

[1] Я прошу прощения у немцев за то, что неуважительно отзываюсь об их оперной музыке: я искренен. К тому же меня нельзя заподозрить в неуважении к народу, который создал Лютера. Немцы могут видеть, что я не особенно щажу музыку моей собственной страны, рискуя даже прослыть плохим патриотом.

лан ради «Сороки-воровки». По возвращении в Неаполь он сразу же ставит «Армиду».

В день первого представления публика наказала его за неверное пение м-ль Кольбран, и, несмотря на великолепный дуэт, «Армида» большого успеха не имела. Задетый за живое холодным приемом, который он встретил, Россини решил добиться успеха, не прибегая к голосу м-ль Кольбран. Подобно немцам, он призвал на помощь оркестр и вместо вспомогательной роли отвел ему главную. После неудавшейся «Армиды» он берет реванш в «Моисее». Успех был огромен. С этой минуты вкус Россини ему изменяет. Он легко и остроумно гармонизирует, как будто играя; но зато теперь, когда он написал уже два десятка опер, ему трудно сочинять новые мелодии. И необходимость и собственная лень склоняют его к немецкому жанру. За «Моисеем» следуют «Ричардо и Зораида», «Гермиона», «Donna del Lago» («Дева озера») и «Магомет II». Все эти оперы превозносились до небес, за исключением «Гермионы», которая была всего только черновым наброском. Россини для разнообразия захотел приблизиться к декламационному жанру, представленному во Франции Глюком. Музыка, которая чисто физически не радовала слух, не могла понравиться неаполитанцам. К тому же в «Гермионе» все персонажи только и делают, что сердятся, и все окрашено чувством гнева. А в музыке гнев хорош только как контраст. Главной арии опекуна должна предшествовать нежная ария воспитанницы: для неаполитанцев это аксиома.

В только что названных мною операх Россини воспользовался чудесным контральто м-ль Пизарони, певицы, вне всякого сомнения, перворазрядной.

Мужские голоса, для которых он писал,— это Гарсиа, Давиде-сын и Ноццари, все трое — теноры. Давиде — лучший из нынешних теноров; исполнение его блещет талантом, он беспрерывно импровизирует и иногда сбивается; Гарсиа примечателен удивительной уверенностью, с которой звучит его голос; что же касается Ноццари, то голос у него не такой красивый, как у первых двух, и, тем не менее, это один из лучших певцов Европы.

ГЛАВА XV
«ТОРВАЛЬДО И ДОРЛИСКА»

После шумного успеха «Елизаветы» Россини был вызван в Рим на карнавал 1816 года; там он сочинил для театра Валле довольно посредственную оперу semi-seria *, «Торвальдо и Дорлиска» и для театра Арджентина — своего знаменитого «Севильского цирюльника». Россини написал «Торвальдо» для двух первых басов — Галли и Реморини; в 1816 году Лаблаш и Цукелли были еще мало известны. Теноровые партии исполнял Доменико Донцелли, тогда еще превосходный и полный огня певец.

В большой арии Дорлиски восклицание

Ah! Torvaldo!
Dove sei? **,

исполненное широко и смело, всегда производит сильное впечатление. Продолжением этой арии служит терцет тирана, любовника и привратника-буффа:

Ah, quel raggio di speranza! ***

да и вся опера в целом принесла бы, пожалуй, известность какому-нибудь заурядному композитору, но к популярности Россини она ничего не добавляет. Она похожа на плохой роман Вальтера Скотта, соперника Пезарского композитора по европейской славе. Конечно, какой-нибудь неизвестный автор, написав «Пирата» или «Аббата», сразу же перестал бы быть писателем второстепенным. Большого мастера всегда отличает смелость линии, пренебрежение к мелочам, грандиозность мазка: он умеет экономить внимание, направляя его целиком на то, что важно. Как Вальтер Скотт повторяет три раза одно слово в фразе, так Россини повторяет один и тот же оборот мелодии, исполняемой поочередно кларнетом, скрипкой и гобоем.

Один набросок Корреджо говорит мне больше, чем целая большая, тщательно написанная картина Шарля Лебрена или кого-нибудь из наших великих живописцев.

---

* Полусерьезную *(итал.)*.
** Ах, Торвальдо, где ты? *(итал.)*
*** Ах, это луч надежды! *(итал.)*

В опере «Торвальдо и Дорлиска», либретто которой своим глупым однообразием и полным отсутствием всякой индивидуальности в стиле и в стихах напоминает мне перевод какой-нибудь бульварной мелодрамы, тиран поет великолепное agitato. Это одна из самых красивых арий для баса; поэтому Лаблаш и Галли постоянно исполняют ее на концертах. Чтобы те из читателей, которым не довелось ее слышать, не сожалели об этом, добавлю, что эта ария не что иное, как знаменитый дуэт во втором акте «Отелло»:

Non m'inganno, al mio rivale *.

ГЛАВА XVI

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»

Когда Россини приехал в Рим, у импрессарио театра Арджентина возникли неприятности с полицией, которая наложила запрет на все libretti (тексты) под тем предлогом, что они скрывают в себе разные намеки. Когда народ остроумен и к тому же недоволен, намеком становится все [1]. Под влиянием плохого настроения импрессарио раз как-то предложил губернатору Рима «Севильского цирюльника», прелестное либретто, некогда уже положенное на музыку Паэзиелло. Губернатор, которому в этот день особенно надоели разговоры о нравах и благопристойности, принял его предложение. Россини это сильно смутило; он был слишком умен, для того чтобы не проявить скромности перед истинными заслугами. Он тут же написал об этом письмо Паэзиелло в Неаполь. Старый композитор, который

---

* Нет, я не ошибаюсь; моему сопернику (*итал.*).

[1] Борьба жандармов с мыслящими людьми повсюду полна нелепостей. В 1823 году Тальма не хотели разрешить постановку «Тиберия», трагедии Шенье, умершего десять лет тому назад, боясь, что там есть какие-то намеки. Намеки на что? И со стороны поэта, умершего в 1812 году, ненавидевшего Наполеона!

В Вене недавно запретили представление «Абуфара», прелестной оперы Караффы, полагая, что она может толкнуть народ на путь недозволенной любви. Прежде всего там и нет преступной любви, потому что Форхан вовсе не брат Залеме, да к тому же, дай бог, чтобы хорошеньких венок могло совратить одно только чувство! Какова бы ни была любовь, роковою для добродетели оказывается не она, а шаль.

был в значительной степени наделен чертами гасконизма и который просто умирал от зависти, узнав об успехе «Елизаветы», очень вежливо ответил ему, что он встречает с большой радостью выбор, сделанный папской полицией. По-видимому, он рассчитывал, что опера провалится с треском.

Россини написал к этому либретто очень скромное предисловие, показал письмо Паэзиелло всем римским любителям музыки и принялся за работу. За тринадцать дней музыка «Цирюльника» была написана. Россини, думая, что творит для римлян, сочинил настоящий шедевр *французской музыки,* если под этим словом понимать музыку, которая, выражая собой характер современных французов, создана для того, чтобы больше всего нравиться этому народу, до тех пор, пока под влиянием гражданской войны характер его не изменится.

Вот перечень певцов, которые участвовали в этой опере: г-жа Джорджи, исполнявшая роль Розины, Гарсиа —Альмавивы, Дзамбони —Фигаро и Ботичелли — доктора Бартоло. Опера была поставлена в театре Арджентина 26 декабря 1816 года. (В этот день в Италии обычно начинается карнавальный stagione *.)

Римская публика нашла начало оперы скучным и значительно уступающим творению Паэзиелло. Напрасно они искали в ней неподражаемую наивную грацию и этот стиль — настоящее чудо простоты. Ария Розины «Sono docile» показалась не соответствующей ее характеру. Говорили, что из наивной девушки Россини сделал какую-то бойкую женщину. Дуэт Розины и Фигаро пришелся больше по вкусу, он написан с удивительной легкостью; это торжество стиля Россини. Арию «Calunnia» ** нашли великолепной и оригинальной; Моцарта в 1816 году римляне не понимали.

После главной арии Базилио начались бесконечные сожаления по поводу наивной и временами виртуозной грации Паэзиелло. Наконец, устав от банальностей, которыми начинается второй акт, возмущенные полным

---

* Сезон *(итал.)*.
** Клевета *(итал.)*.

отсутствием экспрессии, зрители заставили опустить занавес.

Со стороны римской публики, столь гордой своими музыкальными познаниями, это было проявлением высокомерия и, как это часто бывает, одновременно проявлением глупости. На следующий же день оперу превознесли до небес: заметили, что хотя у Россини и не было всех достоинств Паэзиелло, у него зато не было и его вялости, страшного недостатка, часто вредящего произведениям Паэзиелло и Гвидо, художников, которые, между прочим, так похожи друг на друга. За те двадцать — тридцать лет, в течение которых старый композитор писал свои оперы, римская публика отвыкла сама разговаривать в театре, и ей стало скучно слушать все эти бесконечные речитативы, которые чередуются с музыкальными номерами в операх 1780 года. Это все равно, как если бы лет через тридцать зрителю пришло бы в голову недоумевать по поводу нескончаемых антрактов наших современных трагедий, потому только, что тогда будет найден способ развлекать его во время антрактов, то ли игрою двух или трех орга́нов, которые перекликаются и как бы состязаются между собой [1], то ли демонстрацией физических опытов, то ли игрой в лото. Какого бы мы в наше время ни достигли совершенства во всех видах искусства, естественно ожидать, что потомки наши будут иметь дерзость тоже что-нибудь придумать.

Увертюра «Цирюльника» сильно позабавила римскую публику. В ней как будто услыхали, во всяком случае, всем так показалось, ворчание старика-опекуна, ревнивого и влюбленного, и вздохи его воспитанницы.

Коротенький терцет

Piano, pianissimo *.

второго акта вызвал бурю оваций. «Но это же легкая музыка,— говорили противники Россини,— это забавно, весело, но бессодержательно. Как! Розина узнает,

---

[1] Как в римской церкви del Gesú 31 декабря и 1 января каждого года.

* Тише, тише *(итал.)*.

что Альмавива вовсе не такой негодяй, каким ей его расписывали, что он оказывается верным и нежным, и вот, желая поделиться с нами своим счастьем, она не находит ничего, кроме этих бессмысленных рулад:

Di sorpresa, di contento
Son vicina a delirar! *

Но оказалось, что те же самые рулады, мало подходящие к этим словам и едва не послужившие причиной провала оперы в Риме, имеют большой успех у парижан. Там нравится любезность, а не сама любовь. «Цирюльник», музыка и особенно либретто которого столь легки для понимания, привлек на свою сторону множество людей. Он исполнялся впервые 23 сентября 1819 года, но победа над педантами, отстаивавшими заслуги Паэзиелло как корифея музыки, была одержана только в январе 1820 года (см. «Renommée», тогдашний либеральный журнал). Вне всякого сомнения, кое-кто из любителей музыки упрекнет меня в том, что я повторяю общеизвестные истины, говорить о которых не стоило бы; я попросил бы их прочесть газеты не только тогдашние, но даже и нынешние: они найдут там немало разных нелепостей, хотя и сами зрители несравненно лучше разбираются в музыке, чем четыре года тому назад.

Да и музыка со времен Паэзиелло тоже сделала огромный шаг вперед: она избавила себя от надоедливых речитативов и овладела искусством ансамбля. «Но это же смешно — петь одновременно впятером или вшестером»,— говорили некоторые равнодушные ценители музыки. «Да, вы правы! Петь вдвоем тоже до последней степени нелепо; случается разве когда-нибудь двум людям говорить одновременно, даже тогда, когда они охвачены самой сильной страстью? Наоборот, чем неистовее страсть, тем больше внимания уделяется тому, что говорят тот или те, кого мы хотим убедить. Взгляните на дикарей [1] и на турок, которые не стремятся создать себе репутацию людей веселых

---

* От удивления, от радости я боюсь потерять голову! *(итал.)*

[1] «Нравы и обычаи индейских народов», сочинение Жана Геккельвельдера, переведенное с английского г-ном де Понсо, Париж, 1822 год.

и остроумных. Замечание это очень справедливо. Оно очень метко, не правда ли? Так знайте, действительность совершенно его опровергает. Дуэты — это самое приятное из всего, что есть. Итак, уважаемые господа литераторы, бедняги, применяющие свою могучую диалектику к суждениям об искусстве, которого вы не видите, пишите диссертации и доказывайте в них, что Цицерон доставляет нам удовольствие или что г-н Скоппа разгадал наконец тайну французского языка и научился писать на этом языке хорошие стихи.

Живые ансамблевые номера с их crescendo разгоняют скуку, и пение расшевеливает этих злополучных солидных людей, которых мода без всякой жалости заставляет посещать зал театра Лувуа [1].

Россини, вступив в «Севильском цирюльнике» в единоборство с одним из музыкальных гениев, сознательно или случайно принял разумное решение оставаться исключительно самим собою.

Когда нас разберет любопытство поближе познакомиться с самим Россини, независимо от того, увеличит ли это любопытство наше наслаждение или наоборот, мы должны будем обратиться к «Цирюльнику». Одна из основных особенностей стиля композитора проявляется именно в этой опере. Россини, с таким блеском сочиняющий финалы, ансамблевые номера и дуэты, оказывается слабым и впадает в красивость в ариях, которые должны изображать страсть во всей ее простоте. Пение spianato * для него — камень преткновения.

Римляне считали, что если бы музыку к «Цирюльнику» написал Чимароза, в ней не было бы, может быть, такой живости, такого блеска, но зато опера выиграла бы в выразительности и в комизме. Были ли вы когда-нибудь военным? Приходилось ли вам скитаться по свету? Случалось ли вам неожиданно повстречать

---

[1] Немец, который из всего делает доктрину, относится по-ученому и к музыке; чувственный итальянец ищет в ней ярких и кратковременных наслаждений; француз, в котором тщеславие берет верх над чувством, стремится умно о ней поговорить; англичанин платит за нее, и до остального ему нет дела («Разум, Безумие», том I, стр. 230).

* Тихое *(итал.)*.

на Баденских водах вашу любовницу, которую десять лет тому назад вы боготворили в Байрейте или Дрездене? Первая минута всегда восхитительна. Но на третий или четвертый день вы находите, что в ней слишком много обожания, очарования и сладости. Безграничная преданность этой милой и хорошенькой немки заставляет вас пожалеть — хотя вам, может быть, и трудно признаться в этом самому себе — о задоре и о капризах какой-нибудь итальянской красавицы, высокомерной и сумасбродной. Такое вот впечатление произвела на меня музыка «Тайного брака», которую только что возобновили в Париже для м-ль де Мери. Когда я вышел из театра после первого представления, Россини показался мне каким-то пигмеем. Помню, что я тогда же подумал: «Не следует торопиться с суждениями и выводами, я во власти чар». Вчера (19 августа 1823 года) после окончания четвертого спектакля «Тайного брака» я заметил где-то в вышине обелиск — символ славы Россини. Во втором акте отсутствие диссонансов со всей остротой дает себя чувствовать. Я нахожу, что само отчаяние и несчастье разбавлены там розовой водицей. После 1793 года [1] мы стали лучше изображать горе. Большой квартет первого акта:

Che triste silenzio! *

кажется мне растянутым; одним словом, у Чимарозы больше музыкальных мыслей, чем у Россини, но стиль Россини лучше.

Так же как моей нежной немке в любви не хватает остроты и капризов, в музыке итальянским мелодиям при всей их прелести не хватает диссонансов и немецкого энгармонического жанра. Вспомните «Ti maledico» ** из второго действия «Отелло». Разве не следовало ввести нечто подобное и в «Тайном браке», когда старый купец Джеронимо, который помешался на благородном происхождении, узнает, что его дочь Каролина вышла замуж за приказчика? Некий любитель му-

[1] Первое представление «Тайного брака» было в Вене в 1793 году. Император Иосиф распорядился, чтобы в тот же вечер было дано и второе.

* Какое грустное молчание! *(итал.)*

** Проклинаю тебя *(итал.)*.

зыки, которому я дал эту главу о «Цирюльнике» с просьбой исправить фактические ошибки,— ибо мне так же легко впасть в них, как наблюдающему небо лафонтеновскому астрологу упасть в колодец,— сказал мне: «И вы это выдаете за разбор «Цирюльника»? Это же взбитые сливки. Я ничего не могу понять в этих отточенных фразах. Давайте примемся серьезно за дело, откроем партитуру, и я буду вам играть главные арии; делайте теперь разбор, сжатый и основательный».

В интродукции, в хоре музыкантов, исполняющих серенаду, чувствуется, что Россини борется с Паэзиелло; там есть грация и сладость, но только нет простоты. Ария графа Альмавивы слаба и банальна; это просто-напросто французский влюбленный 1770 года; напротив, весь огненный темперамент Россини вспыхивает в хоре:

Mille grazie, mio signore!*

И это веселье переходит вскоре в блеск и в brio, что не всегда бывает у Россини. Здесь его остроумие, видимо, как бы разогревает его душу. Слыша шаги Фигаро, граф удаляется и, уходя, говорит:

Gia l'alba è appena, e amor non si vergogna **.

Все это очень по-итальянски. Влюбленный все себе позволяет, говорит граф; слишком хорошо известно, что в глазах незаинтересованного зрителя любовь покрывает все на свете. На севере, напротив, любовь робка и неуверенна, даже имея дело с незаинтересованными лицами.

Каватина Фигаро

Largo al factotum ***.

исполненная Пеллегрини,— шедевр французской музыки и долго еще им останется. Сколько огня! Сколько легкости, сколько изобретательности в переходе:

Per un barbiere di qualitá ****.

Сколько выразительности в словах:

---

* Тысяча благодарностей, синьор! *(итал.)*

** Едва только скрылась заря, как любовь уже не стыдится *(итал.)*.

*** Дорогу фактотуму *(итал.)*.

**** Для отменного брадобрея *(итал.)*

Colla donnetta...
Col cavaliere *...

В Париже это понравилось, хотя и легко могло быть освистано; так нескромно звучат эти слова. Я не знаю, исполнял ли когда-нибудь Превиль роль Фигаро иначе, чем Пеллегрини. В первом действии в игре этого несравненного актера есть, как мне кажется, и грациозная легкость, и осторожность, и все плутовские повадки молодой кошки. Когда позднее он появляется в доме Бартоло, достаточно взглянуть на него, и вы увидите, что его надо повесить. Мне бы хотелось, чтобы во Французской комедии исполняли эту роль не хуже, чем Пеллегрини. Наши почтенные литераторы привыкли представлять себе актеров театра Лувуа как каких-то шутов, игра которых очень далека от драматической выразительности и со стороны которых требовать к себе внимания было бы просто нечестно. Эту теорию я слышал еще вчера вечером. Один наивный человек развивал ее перед двумя молоденькими женщинами, и все это происходило в театре, где только что кончился второй акт «Сороки-воровки» и где пел Галли, не говоря уже о г-же Паста в ролях Ромео, Дездемоны, Медеи и во всех других.

Начав оспаривать суждения наших педантов, не станем ли мы сами еще смешнее, чем они? Да, господа, настоящую патетику надо искать во Французском театре. Посмотрите там «Ифигению в Авлиде» и насладитесь вдоволь этим жалобным речитативом, которому не хватает только аккомпанемента контрабаса, чтобы стать похожим на плохую музыку Глюка.

В «Цирюльнике» музыка в сцене на балконе божественна; она полна наивной и нежной грации. Россини уклоняется от нее в сторону, чтобы перейти к превосходному дуэту-буфф:

All'idea di quel metallo! **

Первые такты превосходно изображают всемогущество золота в глазах Фигаро. Увещания графа:

Su, vediam di quel metallo ***,

---

* С девушкой...
С кавалером... *(итал.)*.
** При мысли об этом металле... *(итал.)*.
*** Ну посмотрим, каков этот металл! *(итал.)*.

напротив, выдают в нем благородного молодого человека, который не до такой уж степени влюблен, чтобы не позабавиться жадностью Фигаро при виде золота.

В другом месте я уже говорил об удивительной быстроте темпа арии:

Oggi arriva un reggimento
— Si, è mio amico il colonello.

Мне кажется, что это место — шедевр Россини, а следовательно, и всего музыкального искусства. К сожалению, в

Che invenzione prelibata! *

есть какой-то оттенок вульгарности.

Напротив, в сцене, когда граф пьянеет, слова:

Perché d'un che non è in se
Che dal vino casca giù,
Il tutor, credete a me,
Il tutor si fiderà,— **

образец настоящего комизма.

Меня всегда поражало, как голос Гарсии не сбивается в словах:

Vado... ma il meglio mi scordavo ***.

В глубине сцены, где оркестр совсем не слышен, певцу приходится менять тон, а это необыкновенно трудно.

Конец этого дуэта после слов:

La bottega? non si sbaglia ****

мне кажется превыше всех похвал. Это дуэт, который убьет Большую Французскую оперу. Надо сказать, что никогда еще не было случая, чтобы столь грузный воин погибал от руки такого легкого противника. Что из того, что во времена Лабрюйера, полтора столетия тому назад, Французская опера угнетала людей с хорошим вкусом? Она выдержала натиск шестидесяти различных министерств. Чтобы нанести ей решительный удар, нужно было только появиться французской музыке.

---

* Какая отличная выдумка! *(итал.)*.

** Поверьте мне, опекун скорее доверит тому, кто навеселе, кто от вина еле держится на ногах *(итал.)*.

*** Я иду... но о самом лучшем позабыл *(итал.)*.

**** Это лавка? Мы не ошиблись *(итал.)*.

Самые большие преступники после Россини — это Массимино, Корон и Кастиль Блаз.

Я не удивился бы, если бы ввиду отчаянного положения оперу-буфф упразднили совсем; впрочем, ее уже предают: посмотрите, до чего возмутительна постановка «Горациев» Чимарозы.

Каватина Розины

Una voce poco fa *

полна остроты; она задорна, но слишком уж торжествующа. Песенка этой молоденькой воспитанницы, которую преследуют, звучит уверенно, но ей явно не хватает любви. Нет сомнения в том, что она достаточно отважна, чтобы одурачить своего опекуна.

Победная песня на слова:

Lindoro mio sarà
. . . . . .
Una vipera saró **,—

настоящее торжество для хорошего голоса. Г-жа Фодор исполняет эту арию превосходно, можно даже сказать совершенно. Ее великолепный голос не свободен порой от некоторой жесткости (французская школа), но для решительного характера героини жесткость эта приходится кстати. Мне лично эти интонации даже в Риме представляются какой-то клеветой на природу, но я вижу в них новое подтверждение того, как огромно расстояние, отделяющее грустную и нежную любовь прелестных немок, которых встречаешь в английских садах по берегам Эльбы, от бурного и даже трагического чувства, которое воспламеняет девушек южной Италии [1].

Знаменитая ария клеветы

La salunnia è un venticello ****.

---

* В полуночной тишине... *(итал.)*.

** Линдор будет моим... Я стану змеей *(итал.)*.

[1] См. записи о любовных похождениях Цителлы Боргезе в письмах президента де Бросса об Италии, том II, стр. 250.

Et sequitur leviter
Filia matris iter ***

*** И дочь легко следует по пути матери *(лат.)*.

**** Клевета, как ветерок *(итал.)*.

напоминает мне знаменитый дуэт из второго действия «Золушки»:

Un segreto d'importanza *.

У меня уже хватило смелости сказать, что, если бы не существовало Чимарозы и дуэта для двух басов из «Тайного брака», дуэт из «Золушки» никогда бы не был написан; пускай же меня снова обвиняют в парадоксальности. Ария клеветы представляется мне заимствованием у Моцарта, причем сделано оно человеком весьма живого ума и к тому же прекрасным композитором. Драматический эффект этой арии ослаблен тем, что она длинна, но она изумительно контрастирует своей легкостью со всем, что ей предшествует. В «Тайном браке», например, этого контраста вовсе нет. В миланском театре Ла Скала эту арию изумительно исполнял Левассер, который пользовался очень большим успехом. Певец, хоть он и француз по рождению и составляет гордость нашей консерватории, не снискал себе успеха в театре Лувуа и поэтому поет с некоторой робостью; единственное ощущение, которое он передает,—это боязнь, как бы не ошибиться. Вольтер говорил, что для того, чтобы преуспеть в искусстве, а особенно на подмостках театра, надо носить в себе черта.

Вне всякого сомнения, гг. Мейербер, Морлакки, Паччини, Меркаданте, Моска, Майр, Спонтини и другие современники Россини готовы сколько угодно копировать Моцарта. Но, однако, никто из них ни разу не нашел в партитурах этого великого композитора арии, подобной «Клевете». Не собираясь сравнивать Россини с Рафаэлем, скажу только, что именно таким образом Рафаэль подражал Микеланджело в прекрасной фреске, изображающей пророка Исайю, в церкви св. Августина близ площади Навона в Риме.

Что касается грустных мест, то в «Тайном браке» нет ничего, что могло бы сравниться с

E il meschino calunniato **.

В дуэте

Dunque io son... tu non m'inganni? ***

перед нами хорошенькая женщина лет двадцати шести, галантная и очень живая; она спрашивает у своего до-

* Важная тайна *(итал.)*.

** И злосчастный, которого оклеветали *(итал.)*.

*** Так значит я... ты меня не обманываешь? *(итал.)*

веренного лица совета, как назначить свидание человеку, который ей нравится. Я отказываюсь верить, что любовь молодой девушки, даже в Риме, может быть лишена всякой грусти и даже, осмелюсь сказать, некоторого аромата нежности и робости.

La sapevo pria di te* —

это музыкальная фраза, которая по ту сторону Альп могла бы показаться неестественной.

По-моему, Россини совершенно напрасно отказался от прелестного нежного чувства: любовь, даже самая страстная, всегда полна стыдливости; лишить ее стыда значит впасть в обычную ошибку, которую совершают грубые люди всех национальностей. Я понимаю, что когда за плечами уже шестнадцать опер, ищешь чего-то нового. Наш славный Корнель в своем разборе «Никомеда» признается, что испытывал нечто подобное; но отсутствие тонкости в арии Розины я объясняю не этим. В Риме, как раз в то время, когда он писал «Торвальдо» и «Цирюльника», у нашего композитора были забавные похождения и больше в духе Фоблаза, чем Петрарки. Невольно в силу особой восприимчивости, без которой немыслима гениальность в искусстве, он изображал женщин, которые его любили и которым он, может быть, тоже хоть немного, но отвечал взаимностью. Сочиняя в три часа утра новую арию, он незаметно для себя как бы отдавал ее на суд женщинам, с которыми только что провел время, и всякая робость и нежные чувства сделали бы его в их глазах каким-то смешным collegiale**.

Всем этим невероятным и лестным для него успехам Россини обязан своему хладнокровию и своему удивительному равнодушию. «Севильский цирюльник» и многие из написанных им позднее опер заставляют меня относиться к этим успехам с опаской; уж не в них ли причина того, что женщины его опер ничем не отличаются одна от другой?

---

* Я это знала раньше тебя *(итал.)*.
** Школьник *(итал.)*.

Боюсь, что успех его у знатных римских дам сделал его вообще нечувствительным к женской прелести. В «Цирюльнике», как только надо быть нежным, он ищет изящества, изощренности, но стиль его никогда не теряет чувства меры; это почти что Фонтенель, говорящий о любви. Для повседневной жизни стиль этот совсем не плох, но славы он принести не может. В первых произведениях Россини гораздо больше широты и силы: сравните, например, «Оселок», «Деметрия и Полибия», «Аурелиана в Пальмире» с «Цирюльником». Я подозреваю, что он перестал относиться к любви с прежней верой: для человека в двадцать четыре года это значит обрести уже немалую жизненную мудрость; тем лучше для его спокойствия, тем хуже для его таланта. Канова и Виганó смешны тем, что по-настоящему любили. Установив, что общий колорит «Цирюльника» выдержан в стиле романов Кребильона, нельзя не согласиться, что нигде нет такого ума, такой оригинальности и остроты,— а в них-то и заключено все очарование галантности,— как в словах

Sol due righe di biglietto
. . . . . .
Il maestro, faccio a lei!
Donne, donne, eterni Dei! *

Вот опять настоящая французская музыка во всем своем блеске. Как бы партии ни старались нас остепенить, нас, может быть, еще долго будут обвинять в равнодушии ко многим вещам. Может быть, не меньше столетия отделяет наших молодых людей от Клаверхауза или Генри Мортона из «Old Mortality». Благодарение небу, Франция еще надолго останется страной легкой и любезной галантности. А пока эта галантность будет самой характерной чертой нашего общества и нашей нации, «Севильский цирюльник» и дуэт «Sol due righe di biglietto» останутся вечными образцами французской музыки. Заметьте, что если представить

---

* Только записка в две строчки
. . . . . .
И я стану ее учителем!
Женщины, женщины, вечные боги! *(итал.)*

себе Розину двадцативосьмилетней вдовушкой, вроде Селианты из «Женатого философа» или Жюли из «Расточителя», ее любовь сохранит все ту же тональность. Не забывайте, что музыка не может выражать аффектацию, так же как живопись бессильна в изображении масок. Как бы ни была приятна та или иная музыкальная мысль, Россини всегда боится показаться скучным. Сравните дуэт «Sol due righe di biglietto» с дуэтом Фаринелли в «Тайном браке» между графом и Элизеттой (м-ль Чинти и Пеллегрини, те же певцы, которые исполняют дуэт в «Цирюльнике»); вы увидите на каждом шагу, а особенно ближе к концу, фразы, которые Россини синкопировал, опасаясь длиннот.

В словах:

Fortunati i affetti mieil *

слышится настоящее счастье, но это опять-таки счастье какой-нибудь резвой вдовушки, а никак не восемнадцатилетней девушки.

Рассматривая эту арию в целом, надо сказать, что мало есть трагических дуэтов, в которых Россини достиг бы такой оригинальности и такой силы. Я готов сделать из этого вывод, что, имей Россини с самого рождения пятьдесят тысяч годового дохода, подобно своему коллеге г-ну Мейерберу, его гениальный талант развивался бы в направлении оперы-буфф. Но надо было жить; он встретился с м-ль Кольбран; она пела только в опере seria и была всемогуща в Неаполе. К тому же по всей Италии полиция, до смешного придирчивая к мелочам и беспомощная в делах более важных, повысила цены театральных билетов на оперы semi-seria, как, например, «Agnese» («Агнесса»), сделав их на одну треть дороже, чем билеты на оперу-буфф, как, например, «Цирюльника»; из этого можно заключить, что дураки любой страны, литераторы они или нет, воображают, что писать в комическом жанре легче всего. Приходит ли им в голову, какую роль они играют и сколько их развелось на свете? Первое, что придумала полиция, учрежденная сорок лет тому назад великим герцогом Тосканским,— это лишить Италию commedia dell'arte,

* Счастливы мои чувства! *(итал.)*

прекрасного и совершенно самобытного литературного жанра, вся суть которого была в импровизации,— жанра, который Гольдони пытался заменить своим плоским диалогом. Остатки настоящей комедии, которая все же еще существует в Италии, можно найти в театрах марионеток; они особенно хороши в Генуе, в Риме, в Милане. Пьесы, идущие в них, не пишутся и тем самым обходят цензуру: их рождают к жизни минутное вдохновение и злоба дня. Кто подумает, что такой государственный деятель, как кардинал Консальви, человек, который умеет прежде всего управлять своим хозяином, а потом, и совсем не худо, государством и которому некогда хватало даже ума, чтобы быть близким другом Чимарозы, проводит по три часа за просмотром текста либретто какой-нибудь оперы-буфф (исторический архив 1821 года)! Читателю невозможно даже по-настоящему представить себе, до какой степени смехотворно его поведение. Кардинал нашел, например, что слово cozzar (бороться) встречается в тексте либретто слишком часто. Все его рвение вызывается нежными чувствами к нравам жителей Рима и стремлением сохранить их чистыми и незапятнанными. Я не могу этого объяснить даже намеками. Я обращаюсь за помощью к путешественникам, которые провели зиму в Риме, или к тем, которые знают, например, анекдоты о возвышении Пия VI и Пия VII. И, оказывается, таких-то людей боятся развратить текстом оперного либретто. Черт возьми! Заведите еще четыре роты жандармов, вешайте ежегодно десятка по два недобросовестных судей — и вы сделаете в тысячу раз больше для нравственности. Не будем уж говорить о воровстве, о взяточничестве в суде и других тому подобных пустяках. Сообразите только, что́ за нравы могут быть в стране, где все придворные и все государственные чиновники—холостяки. И это при таком климате и при таких возможностях! Правда, после всех насмешек Вольтера в кардиналы производят только почтенных и благоразумных старцев; но все эти старцы были в двадцать лет священниками и еще в родительском доме видели перед собою соблазнительный пример того, какими наслаждениями нас дарят сильные страсти. Несчастные римляне на несколько веков подпали под такое влияние этого прави-

тельства, описывать которое я не решаюсь [1], что потеряли даже способность удивляться подобным вещам и жестокость стала их единственной добродетелью. Многие из самых неустрашимых наполеоновских офицеров были родом из Рима; какой-нибудь Юлий II мог бы еще набрать там превосходную армию, но даже и двух столетий наполеоновского деспотизма было бы недостаточно, чтобы установить там чистые и пристойные нравы, наподобие тех, которые существуют в каком-нибудь маленьком английском городке, вроде, например, Ноттингэма или Норвича. Но вернемся к «Цирюльнику». Далеко же вы ушли в сторону, скажут мне. Не так уж далеко, как это можно думать. У подножия высоких гор есть родник животворной, целебной воды. Знаете ли вы, из чего он возник в горных недрах? Пока нам не разъяснят, как это происходило, я буду думать, что каждая из особенностей этих гор: форма долин, расположение лесов,— все вместе взятое создавало этот восхитительный прозрачный родник, куда приходит умываться и пить охотник и откуда он возвращается, чудесным образом обновленный. Все европейские государства учреждают у себя консерватории; многие правители по-настоящему любят музыку и тратят на нее все свои средства. Но значит ли это, что они создают композиторов или певцов, равных Россини и Давиде?

Очевидно, есть еще что-то, чего мы не знаем и что, тем не менее, является необходимой составной частью картины нравов прекрасной Италии и Германии. На улице Лепельтье не так холодно, как в Дрездене или в Дармштадте. Почему же там больше варварства? Почему оркестры в Дрездене или в Реджо божественно исполняют crescendo Россини — вещь, немыслимая в Париже? И, главное, почему этот оркестр умеет аккомпанировать [2]?

Ария Бартоло

A un dottor della mia sorte *

---

[1] Буркхардт «Воспоминания о папском дворе», при котором он был мажордомом; де Поттер «История церкви», Браки.

[2] Может быть, у одних — это любовь и доверие, а у других — тщеславие и постоянное *прислушивание к чужому мнению.*

* Доктору вроде меня *(итал.)*.

очень хороша. Я хотел бы слышать ее в исполнении Цукеллини или Лаблаша. Я могу только повторить то, что я, может быть, слишком часто говорил об этих ариях в манере Чимарозы: в них больше живости ума, больше остроты в стиле, бесконечно меньше огня, страсти и комизма. В либретто есть стих:

Ferma, o là! non mi toccate *.

Для того, кто знает римские нравы, в этих словах заключена вся недоверчивость Романьи и несчастных стран, в течение трех столетий находящихся под властью гения христианства [1]: я готов поручиться, что автор либретто никогда не жил в кроткой Ломбардии.

Появление графа Альмавивы, переодетого солдатом, и начало финала первого акта — образец легкости и остроумия. Тяжеловесное тщеславие Бартоло, который трижды так выразительно повторяет

Dottor Bartolo!
Dottor Bartolo! **,

хорошо контрастирует со словами «в сторону» графа:

Ah! venisse il caro oggetto! ***

В этом пожелании есть прелестная галантность. Финал этот удивителен своей мягкостью и остротой: в одной этой сцене есть музыкальные мысли, которых хватило бы на целую оперу театра Федо. Понемногу, по мере того как дело приближается к развязке, финал приобретает серьезный характер; этот серьезный тон слышится уже и в предупреждении, данном Фигаро графу:

Signor, giudizio, per carità ****

Эффект от слов хора

La forza
Aprite quà *****.

---

* Стойте! Не трогайте меня *(итал.)*

[1] В папских владениях религия — единственный живой закон. Сравните Веллетри или Римини с первой протестантской страной, которую вам случится проезжать. Холодный дух протестантизма убивает искусство; взять хотя бы Женеву и Швейцарию вообще. Но искусство для жизни — это роскошь; честность, справедливость, рассудительность — необходимость.

** Доктор Бартоло! Доктор Бартоло! *(итал.)*

*** Ах, если бы милое существо явилось! *(итал.)*

**** Синьор, ради бога, будьте рассудительны *(итал.)*.

***** Стража, откройте... *(итал.)*.

неожидан и живописен. Это минуты молчания и отдыха, столь нужные нашему уху после целого потока изящных фиоритур, которые оно только что слышало.

Мелодия, исполняемая в три, а потом в пять голосов, в которой начальнику севильской полиции объясняют причину шума,— единственное место в опере, с которым положительно не справляются французские певцы. Оно построено так, что несколько напоминает собой конец первого действия «Тайного брака», где Джеронимо выслушивает объяснения. Это самый существенный упрек, который можно сделать «Цирюльнику» Россини; сколько-нибудь искушенный зритель, слушая эту оперу, не испытывает при этом ощущения новизны: все время кажется, что слышишь новую, исправленную и более пикантную редакцию Чимарозы, которой все некогда восторгались, а вы знаете, что ничто так не подрезает крылья фантазии, как обращение к памяти.

Арест графа и его быстрое освобождение, когда полиция отдает ему честь, напоминает мне судопроизводство в том виде, в каком оно еще несколько лет тому назад осуществлялось в Палермо. Некий француз, человек очень красивый, отнюдь не фат и прославившийся в бóльшей степени своей учтивостью и кротостью, чем своей безупречной храбростью, был грубо оскорблен в театре одним влиятельным лицом и наказал обидчика. Молодого француза предупреждают, чтобы по выходе из театра он был осторожен. Действительно, сицилийский вельможа нападает на него. Француз, отлично владеющий шпагой, обезоруживает его, но, однако, не убивает и зовет полицию. Полицейские, будучи свидетелями этой схватки, спешат задержать ее зачинщика. Тот высокомерно называет себя. Тогда полиция удаляется, рассыпаясь в подобострастных извинениях; стоило вельможе сказать одно слово, и француза арестовали бы. Поэтому и в том, что происходит в финале «Цирюльника», нет ничего неправдоподобного. Неправдоподобен только столбняк, который находит на опекуна при виде представителей местного правосудия; он должен был бы к этому привыкнуть: люди сухие и несправедливые, вроде Бартоло, нисколько не боятся царящей в их стране тира-

нии, а, напротив, приспособляются к ней; они умеют жить на казенный счет.

Я всегда замечал, что эта неподвижность Бартоло, в то время как все вокруг поют:

Freddo e immobile
Come una statua *,—

неприятно действует на зрителя. Едва только он видит, что в комизме не соблюдено чувство меры, он перестает смеяться, и все шутки тогда ничего не стоят. Надо уметь ошеломить зрителя, как Мольер или Чимароза; в этом одна из трудностей музыки-буфф; ведь музыке, как таковой, не свойственна быстрота движения, а перипетии фарса хороши только, когда происходят с молниеносной быстротой. Надо, чтобы музыка сама по себе сразу же смешила, как смешит хорошая комедия, сыгранная с огнем.

ВТОРОЙ АКТ

В дуэте графа, переодетого аббатом, и Бартоло чувствуется вялость. Вот как невыгодно для композитора быть беспристрастным; теряя остроту, он сразу же становится скучным. Граф слишком часто повторяет:

Pace e gioja **.

В конце концов зрителя одолевает такое же нетерпение, как и опекуна. В Италии для урока музыки Розины берут обыкновенно эту восхитительную, но, к сожалению, слишком уж известную арию:

La biondina in gondoletta ***.

Можно было бы много сказать о стиле венецианской музыки; получилась бы книга в книге. Это как в живописи стиль Пармиджанино, противоположный степенному и строгому стилю Доменикино или Пуссена; в этой музыке слышится как бы отдаленное эхо той счастливой неги, которой наслаждались в Венеции около 1760 года. Если бы я стал в подтверждение всех моих выводов приводить примеры, мой обзор превратился бы в целый политический трактат [1]. Па-

* Холоден и неподвижен, как статуя *(итал.)*.

** Мир и радость *(итал.)*.

*** Блондинка в маленькой гондоле *(итал.)*.

[1] См. «Мемуары» Карло Гоцци, его постоянные распри с синьором Гратаролем; все это полная противоположность Якопо Ортису. См. сочинения г-жи Альбрицци.

риж знает г-жу Нину Вигано; эта светская дама — лучшая в мире исполнительница венецианских арий; вокализы ее — полная противоположность французскому жанру. Если бы в нашем искусстве была непосредственность, следовало бы петь, как она, а вовсе не так, как поет г-жа Браншю.

В театре, где дело поставлено хорошо, Розина после каждых двух или трех представлений меняла бы свою песенку. В Париже г-жа Фодор, которая пела эту арию божественно и как, может быть, ее никто никогда не пел, всегда исполняла в этой сцене арию из Танкреда:

Di tanti palpiti,

аранжированную в темпах контрданса, что приводило в восторг стариков и старух; при исполнении этой арии напудренные парики всего зала покачивались в такт. Россини сам рассказывает, что в арии опекуна

Quando mi sei vicina *

он хотел дать образчик старинной музыки. И тут же добавляет: «Черт возьми, я был к ней более чем справедлив». Может быть, ему и можно поверить. Действительно, это какой-то Перголезе или Логрошино за вычетом гения и страсти. Россини смотрел на этих великих мастеров так, как в эпоху Метастазио (1760 год) смотрели на Данте, слава которого рушилась тогда под натиском иезуитов.

Большой квинтет: появление и выпроваживание дона Базилио — замечательное место. Квинтет Паэзиелло — это шедевр грации и простоты, и Россини хорошо знал, как этот квинтет чтили в Италии. На последнем представлении «Цирюльника»» Паэзиелло в Ла Скала в 1814 году этот номер еще вызывал восторженные аплодисменты, но он единственный из всей оперы. Я предлагаю любителям музыки пропеть оба номера в один и тот же вечер; за четверть часа они откроют им больше музыкальных истин, чем я могу сообщить в двадцати главах. Квинтет старика Паэзиелло изображает с совершенно особым комизмом единодушный совет, который дают дону Базилио: «Идите

* Когда ты рядом со мной *(итал.)*.

спать»,— и это вызывает восхитительный и неукротимый смех, смех богов.

У Россини много драматической правдивости

в

Ehi, dottore, una parola *,

в

Siete giallo come un morto **;

в

Questa è febbre scarlatina ***.

Заметим, что если Россини заслуживает похвалы за драматическую правдивость, то в минуты, когда он изображает чувство, ее никогда или почти никогда не бывает. В этом, может быть, одна из причин большого успеха композитора. И новизна и острота романов Вальтера Скотта в том, что они могут существовать без любовных сцен, на которых уже двести лет как держится успех всех романов.

Знаменитый буфф Басси с таким изумительным искусством играл конец сцены, где Фигаро защищается салфеткой от ярости опекуна, что в конце концов публика начинала жалеть бедного опекуна, который так хитро обманут и так несчастен.

В арии старой экономки Берты

Il vecchiotto cerca moglie ****

много остроумия.

Это одна из арий, в которых у Россини больше всего грации и комизма. Может быть, в этом есть и доля кокетства; он любит подчеркнуть какую-нибудь арию, на которую никто не обращает внимания и которая одна обеспечила бы успех целой опере Морлакки[1] или еще кого-нибудь из его противников.

---

* Эй, одно словечко, доктор *(итал.)*.

** Пожелтели, как покойник *(итал.)*.

*** Лихорадка, скарлатина *(итал.)*.

**** Старичок решил жениться *(итал.)*.

[1] См. любопытную брошюру некоего г-на Майра из Венеции, в которой утверждается, что г-н Морлакки из Перуджи — величайший композитор нашего времени. Некий парижанин, человек неглупый и получивший популярность в газетах с тех пор, как Россини отверг его текст «Афинянки», со своей стороны, уверил нас, что величайший композитор наших дней — это г-н Спонтини. Что на это скажет г-н Бертон, член Института?

Я нахожу, что сцена грозы во втором акте «Цирюльника» значительно слабее аналогичной сцены в «Золушке». Во время грозы граф Альмавива проникает в дом Бартоло; видно, как он пробирается туда через балкон. Розина считает его негодяем и имеет на это основание: ведь это он передал ее письмо в руки Бартоло. Альмавива выводит ее из заблуждения, падая к ее ногам. Оказывается, что для такой сцены Россини не находит ничего лучшего, чем рулады, еще более ничего не значащие, чем обычно. Я не решался сразу сказать, что лучшим местом оперы, на мой взгляд, является конец этого терцета, первая часть которого вызывает в памяти любовные сцены из «Квентина Дорварда»:

Zitti, zitti, piano, piano *...

Мне рассказали, что в Вене, где публике посчастливилось услышать в одном и том же спектакле Давиде, г-жу Фодор и Лаблаша (1823 год), всегда заставляли повторять этот номер. Я с особенным уважением отношусь к музыкальному вкусу немцев: им выпала на долю слава вырастить Гайдна и Моцарта. Проживший среди них сорок лет Метастазио привил высшему обществу вкус к настоящему искусству; наконец, самые богатые в Европе вельможи и вельможи самые благородные не считают ниже своего достоинства быть директорами оперы.

Единственный и к тому же ничтожный недостаток этого маленького терцета в том, что он неимоверно задерживает действующих лиц как раз в ту минуту, когда ход событий вынуждает их спешить. Переложите этот терцет на другие слова и переставьте в другое место, и он будет во всех отношениях бесподобным. Он замечательно передает принятые решения в любовных темах; он подошел бы для оперного либретто, заимствованного из какой-нибудь прелестной комедии Лопе де Веги.

У меня есть надежда, что если эта брошюра просуществует до 1840 года, ее неминуемо бросят в огонь. Взгляните только на то, что происходит в наши дни с теоретическими трудами по политике, изданными в 1789 году. Все, что я только что говорил в течение

* Тише, тише, осторожней... *(итал.)*.

целого часа, покажется беспомощным и банальным в салоне Мерильды, хорошенькой десятилетней девочки, которая очень любит Россини, но все же предпочитает ему Чимарозу. Революция, начинающаяся в музыке, окончательно погубит старинный хороший вкус французов; как жаль! За последние четыре года публика театра Лувуа переменилась, это мне внушает тревогу; об этих переменах я сужу по точным и неопровержимым свидетельствам приходных книг г-д Паччини, Карли и др. То, что в этой брошюре представляется сейчас непонятным и слишком смелым, после 1833 года покажется слабым и банальным. Приверженцам старины остается только одно: или изгнать итальянскую труппу, или набрать в эту труппу французов. При неумении петь и хорошие голоса легко могут погубить музыку.

ГЛАВА XVII

О ПУБЛИКЕ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ИСКУССТВАМ

Во Франции существует как бы два разряда людей и в отношении музыки и в отношении всего остального. Именно потому способность *презирать* никогда еще не была там так развита. Люди, которым за сорок, которые составили себе состояние, которые восторгаются Цицероном, которые подписываются на «Quotidienne», и т. д., и т. д., могут говорить мне что угодно; они никогда не убедят меня в том, что для них существует какая-то другая музыка, помимо веселых и вульгарных припевов уличных песен. Эти люди, которые дороги мне и которых я чту как последних представителей исчезающего поколения и нравов, уходящих из жизни, для итальянской музыки потеряны навсегда. Парижане — я имею в виду публику, которая во Франции является высшим судьей в музыке и в других искусствах, — до революции являли собой огромное сборище праздных людей. Я очень прошу на минуту задуматься над этим единственным соображением, имеющим, однако, огромные последствия: до 1789 года король не назначал ни на одну должность.

Строго соблюдаемое на военной службе право старшинства и тридцать лет мирной жизни сделали из всех

военных людей праздных. Покупая судейскую должность или звание советника парламента, вы уже на всю жизнь причисляли себя к определенной категории общества. С первых же шагов молодого человека в свете, или, лучше сказать, после его водворения на место, купленное для него отцом, деятельность его завершалась; ему оставалось только искать наслаждений; карьера его была раз навсегда устроена и незыблема; его камзол составлял как бы часть его самого и решал за него все жизненные вопросы. Сделать невозможное, нарушить этот заведенный порядок могло только *личное уважение,* которое молодому человеку удавалось иногда снискать. Так, например, г-н Карон, сын часовщика, сделался знаменитым г-ном де Бомарше. Но он учил французских принцесс играть на гитаре.

Вся жизнь проходила на людях. На людях жили, на людях и умирали. Француз 1780 года мог жить только в салоне [1]; человек нашего времени постоянно прячется у себя в семье. Для народа, который все дни проводит в разговорах или за слушанием разговоров, живость ума, естественно, становится особенно нужной; встречая в свете людей, молодой человек не думает о том, чтобы сделаться маршалом Франции, ему хотелось бы стать Даламбером [2].

Правительство по своей мягкости не решалось заковывать г-на Магалона в цепи вместе с каторжником: все бы тогда пропало. Правительство это являло собой громоздкое соединение разнородных и противоречивых элементов, разных остатков средневековья, феодальных и военных обычаев. В силу этого в искусстве возникло пристрастие к аффектации и фальши [3]. И так как страсть или живой интерес к чему-нибудь или к кому-нибудь становились явлением все более и более ред-

[1] Человек неженатый триста раз в год обедает в ресторане; в 1780 году он появлялся там не чаще двух раз в месяц. Если бы молодой человек стал ходить по кафе, его перестали бы уважать. Четверть жизни проходила за ужинами, а теперь больше не ужинают.

[2] Мемуары Мармонтеля, Мореля. Письма г-жи Дюдефан и м-ль де Леспинас.

[3] Мы зовем это аффектацией и фальшью в 1823 году, но в 1780 году это было вполне естественным и жизненным. Все, что можно сказать,— это то, что количество эмоций, которыми располагает человек, было в ту пору очень невелико.

ким, от фразы вскоре перестали требовать ясности и краткости; хотели только, чтобы она *была сама по себе* приятной и содержала какой-нибудь острый оборот речи. С тех пор как вся нация в целом перестала чем бы то ни было серьезно интересоваться, можно было заметить, что во Франции не стало прежней *внимательности*. С одинаковым легкомыслием устраивались празднества и битвы [1]. Когда надо было совершить сколько-нибудь серьезное дело, все кончалось самым скандальным провалом. Вспомните давку на Елисейских Полях во время фейерверка по случаю свадьбы Людовика XVI (1770 год). Тем не менее устраивавший все это празднество градоначальник на другой день преспокойно надел свою синюю ленту и явился в оперу. Все весело вспоминали слова маршала Ришелье, который накануне, окруженный двухтысячной толпой, в то время как люди давили друг друга насмерть, жалобно восклицал: «Господа, господа, спасите маршала Франции» [2].

А вот пример из более недавнего времени: вспомните, какими предосторожностями сопровождалось бегство Людовика XVI в Варенн и как при этом люди себя вели. В усердии усомниться нельзя, остается только восхищаться легкомыслием этого века.

Этот изящный и живописный век воздавал хвалу силе Боссюэ и Монтескье; но самые ярые поклонники этих великих писателей отшатнулись бы от вольностей их языка и никогда бы не осмелились прибегнуть к этим вольностям сами [3]. Казалось, что такие писатели, как Делиль, Лагарп, Дора́, Тома́, аббат Бартелеми, у публики стояли на первом месте; но в действительности в их-то произведениях и находили сладостную

[1] См Мемуары Безанваля, битва при Филингаузене, сражения, которые вели принцы Клермон и Субиз. Мемуары Лозена; подробности его экспедиции в Америку.

[2] Мемуары г-жи дю Оссэ, горничной г-жи де Помпадур. Мемуары г-жи Кампан в той части своей, которую благоразумные издатели не напечатали.

[3] «Сулла, проводя это мероприятие, хорошо знал его сильные и слабые стороны»,— говорит Монтескье в «Величии римлян». Мармонтель никогда бы не осмелился написать такую фразу; литераторы старой школы даже и теперь этого бы себе не позволили. Посмотрите, сколько г-ну Курье пришлось воевать из-за своего удивительного Геродота. Ученые боятся за Геродота.

остроту — единственное, что могло еще нравиться тогда людям презрительным и холодным. В этом блестящем и странном обществе, которое нам даже трудно себе представить, самым смешным и нелепым показалось бы простое человеческое сердце, способное на искренние и сильные чувства. Г-н Тюрго, проникнутый таким вот искренним стремлением к благу людей, не стал всеобщим посмешищем только в силу интереса, который он возбудил в одной из самых умных и высокопоставленных женщин Франции; да и то в Сен-Жерменском предместье остался нерешенным вопрос, избежал он этого или нет.

А уж если людей искренних и страстных с самого детства начинают преследовать сарказм и ирония, то во что же должна была превратиться у французов способность, называемая *воображением?*

Стоило ему стать смелее, как его начинали осмеивать. Ему приходилось сдерживать себя, уходя в мелкие *живописные* подробности, а главное, перед тем как чем-то воспламениться, ему следовало каждый раз оглядываться вокруг себя в салоне, чтобы увидеть, не потешаются ли над этой восторженностью соседи.

Коль скоро воображение во Франции 1770 года впало в такой маразм, легко себе представить, во что могла тогда обратиться музыка. Ее главной обязанностью стало аккомпанировать танцам на балах и удивлять оперную публику громкими восклицаниями и чистотою французской манеры пения[1]. Что касается музыки, тут случилось маленькое побочное обстоятельство; одна из королев, молодая и обворожительная, была венкой по происхождению. Немцы — народ прямодушный; поэтому у них есть воображение, а следовательно, и музыка. Марии Антуанетте мы обязаны Глюком и Пиччини и блестящими диспутами между кружком короля и кружком королевы. Эти диспуты придали музыке *значительность,* не научив, однако, лучше понимать ее, так как, повторяю, народ этот надо было сначала наделить даром воображения.

Продолжаю мои рассуждения. Публика 1780 года была собранием праздных людей; в наши же дни во

[1] Мемуары г-жи д'Эпине: подробное описание утра г-на д'Эпине.

всем парижском обществе не найдется и двух десятков бездельников, а благодаря партиям, которые вот уже четыре года как крепнут, мы, может быть, скоро обнаружим и страсть: все настолько переменилось, что вопрос теперь решается по-иному.

Моя задача — выделить одну только струйку воды из огромного водопада, который сейчас хлынул перед глазами читателя, я хочу лишь, чтобы он окинул взглядом те изменения, к которым этот необычайный переворот в жизни общества должен привести в искусстве, да и то не в искусстве вообще, а в одной только музыке[1].

Музыку возродят во Франции маленькие двенадцатилетние девочки, которых воспитывает м-ль Вельц и г-н Массимино и которые каждый год по восемь месяцев проводят в сельском уединении. Между братьями и сестрами нет места тщеславию, им одинаково знакомы и красивое шотландское платье и ваша *большая фортепьянная фантазия*. Если небо хоть ненадолго осчастливит нас гражданской войной, мы снова станем энергичными французами эпохи Генриха IV и д'Обинье; в нас оживут страсти героев Вальтера Скотта. Среди бедствий войны французское легкомыслие войдет в те рамки, которые ему нужны, воображение возродится, и вскоре вслед за ним возродится и музыка. Каждый раз, когда в каком-нибудь уголке мира находят себе место одиночество и воображение, там немедленно появляется и тяготение к музыке[2], и, напротив, можно ли требовать, чтобы к этому искусству пристрастился народ, жизнь которого проходит в обществе и которому даже минутное одиночество кажется верхом нелепости и скуки[3]? Итак, не приходится винить наших франтоватых любителей в том, что в больших номерах «Танкреда» или «Отелло» они любят только одни восхитительные контрдансы, которыми предприимчивые люди, стремясь угодить публике, снабжают оркестры Божона или Тиволи. Но кому захочется отставать от века? Каковы бы ни были махинации театра Федо и Оперы, я верю,

---

[1] См. «Расин и Шекспир». 1823 год.

[2] Цюрих. Одиночество и церковное пение — вот источник увлечения оперой-буфф.

[3] Вольней «Картина Соединенных Штатов», стр. 490.

что торжество музыки во Франции неизбежно хотя бы потому, что получившие современное воспитание двадцатилетние молодые женщины, когда в их присутствии произносят имя Россини, не боятся насмехаться над местными почитателями Глюка и Гретри[1]. Своим бешеным успехом «Цирюльник» обязан не столько прелестному и легкому голосу г-жи Фодор, сколько вальсам и контрдансам, которые оттуда черпают наши оркестры. Прослушав их на пяти — шести балах, начинаешь понимать «Цирюльника» и по-настоящему наслаждаться в театре Лувуа[2].

Мне следовало бы поговорить о провинции, но я все еще не знаю, как взяться за столь серьезную тему. Одиночество, причиной которого является страх скомпро-

[1] Которые умеют за себя отомстить. См. «Annales littéraires». Это журнал для литературных простаков; они обходятся с Россини, как в прежние времена с Вольтером. Французы очень плохо разбирались в музыке, а так как они к тому же бывали полны всяких претензий, то при известной доле ловкости любое самое нелепое произведение можно было исполнить так, что оно имело у них успех. Так вот «Débats», одна из наиболее авторитетных газет, говоря о Монсиньи, награждала этого доброго малого титулом первого музыканта в Европе и стремилась подтвердить свое мнение фельетоном в четыре столбца. Очень прискорбно, что Европа даже и не подозревала, кто ее первый музыкант. Уверяю, что я отношусь к газетам с подобающим уважением; во всяком случае, они ценны тем, что, подобно термометру, показывают состояние общественного мнения в Париже. Публике, терпеливо и, можно сказать, даже с радостью переполняющей три таких театра, как Варьете, Водевиль и Жимназ, которые существуют и богатеют, заставляя каждый вечер по четыре часа слушать фальшивое пение, не приходится кичиться тонкостью слуха. (Но успех Водевиля создается не молодыми женщинами из высшего общества, а пятидесятилетними стариками.)

На мой взгляд, родина Вольтера и Мольера — первый город в мире по остроумию. Если даже бросить в перегонный куб Италию, Англию и Германию, мы никогда не получим «Кандида» или песенок Колле и Беранже. Вот где объяснение того, что у нас так мало способностей к музыке. Француз того времени был внимателен к словам пения, но никоим образом не к *мотиву*, на который эти слова поются; для него чувства выражаются в словах, а не в звуках.

[2] Если бы в театре Лувуа между двумя актами итальянской оперы ввели балет, то тем самым зрители избежали бы головной боли и скуки во время второго акта. Театр Лувуа сумел бы тогда не только заинтересовать, но и развлечь их, и театр Федо был бы посрамлен. Как это все печально для нашей национальной славы!

метировать себя, появившись на улице или в кафе, должно было бы вызвать к жизни подлинные страсти и смелое воображение. Но это не так; даже запершись у себя в кабинете, провинциал больше всего на свете боится показаться смешным: главным объектом его глубокой и злобной ненависти, точно так же как и безграничного уважения, является опять-таки Париж. Вычурные мысли, порожденные изысканными вкусами блестящих салонов 1770 года, в провинции в силе и теперь. Самое забавное, что мысли эти никогда, даже в 1770 году, не были естественными и не соответствовали действительным чувствам обитателей Иссудёна или Монбризона [1].

Ученому музыканту г-ну Кастиль-Блазу пришла счастливая мысль написать французский текст к музыке опер Россини. Эта музыка, полная огня, быстрая, легкая и в такой мере французская, что будь она вместо всего этого скучной, она все равно снискала бы себе столь же бешеный успех на провинциальной сцене. Ведь все мужчины в Париже без ума от «Цирюльника». А что касается женщин, которые во Франции являются носительницами подлинной любви к музыке, то арии Россини уже лет пять как не сходят с их фортепьяно. Я думаю, что провинциалы зарекомендуют себя достойными гражданами значительно раньше, чем людьми со вкусом, способными судить об искусстве, а главное, хоть сколько-нибудь наслаждаться им. Удивительное дело! Люди, до такой степени не свободные от тщеславия и, казалось бы, самоуверенные, в действительности менее всего способны доверять своим собственным суждениям и спрашивать себя со всей прямотой, нравится им что-нибудь или нет. Думая исключительно о той роли, которую он играет в салоне, провинциал больше всего на свете боится, что его мнения никто не разделит, и у него не будет уверенности в том, что в январе холодно и что «Ренегат» скучен, пока он не прочтет об этом в парижских газетах [2].

Я не знаю, скоро ли провинциалы перестанут быть

[1] «Сплин», рассказ г-на Безанвиля.— Безансонские нравы.

[2] Я узнал, что во многих маленьких городках люди имели несчастье принять за чистую монету иронические похвалы «Каролинде» и «Ипсибоэ».

столь малодушными в том, что касается художественного вкуса. Им, пожалуй, легче стать героями, вроде Дезэ, Барнава, Друо или Карно, чем людьми *непосредственными,* чей вкус основан на собственных суждениях и на понимании того, что́ нравится и что́ нет.

Во всем, что касается музыки и пластических искусств, состояние умов сейчас таково, что прибыльная идея г-на Кастиль-Блаза приносит с собою в провинцию такую же музыкальную революцию, какую в Париже произвела школа г-на Массимино. Лет через десять театру Федо придет конец, а еще через двадцать то же самое случится и с Большой оперой. Правительство поместит на улице Лепельтье итальянскую оперу, в антрактах будут давать наши чудесные балеты, а исполнителями их станут лучшие танцовщики Европы. Тогда-то парижская Большая опера займет первое место в Европе. Вообразите себе «Отелло» в исполнении г-жи Паста, Гарсии и Давиде, а между действиями — балет «Пажи герцога Вандомского» в исполнении м-ль Биготтини, г-жи Анатоль, м-ль Нобле, Легаллуа и гг. Поля, Альбера и Кулона.

Только что прочитанная вами глава заменила другую, где я пытался точно изобразить борьбу двух «Севильских цирюльников» в Париже и победу Россини, воспользовавшись для этого газетами того времени и рассказами людей, которые посещали все эти спектакли и тогда, когда роль Розины исполнялась хорошенькой г-жой де Беньи, и тогда, когда ее сменила г-жа Фодор, выступавшая с таким блестящим и таким заслуженным успехом. Вместо того, чтобы пересказывать подробности, порою, может быть, скучные, я пытался добраться до источников музыкального вкуса во Франции и расценить смысл происходящего сейчас переворота в этой области наших чувств [1].

[1] Если бы не было профессиональных аристархов, перевороты в искусстве совершались бы решительнее и быстрее; но коль скоро мы осуждены иметь Французскую академию, будем уважать ее как раз в той степени, в какой она этого заслуживает. Постараемся не досадовать на докторальное возражение, сделанное свыше [a], и, если даже наши противники окажутся педантами, постараемся сами не быть нетерпимыми.

[a] Так называет «Journal des Débats» изящные оскорбления, которые нанес романтикам знаменитый г-н Вильмен в начале или в конце своих лекций в марте 1823 года.

«ОТЕЛЛО»

Как и Вальтер Скотт, Россини не умеет вложить в уста героя слова любви. А когда любовь-страсть (любовь Жюли д'Этанж или Вертера) знают только по книгам, трудно бывает справиться с изображением ревности. Надо любить так, как «Португальская монахиня», всем жаром души, запечатлевшейся в ее бессмертных письмах; без этого чувства не родится и та ревность, *которая трогает зрителя.* Трагедия Шекспира дает почувствовать, что как только Отелло убьет Дездемону, он уже не сможет жить. Если бы, например, мрачный Яго погиб где-нибудь в бою одновременно со своей жертвой и Отелло навсегда поверил в виновность Дездемоны, жизнь потеряла бы для него всю свою сладость, если только можно употребить здесь этот итальянский неологизм; после смерти Дездемоны жить ему уже не было бы смысла.

Надеюсь, читатель мой согласится со мною, что для того, чтобы ревность в произведениях искусства могла трогать, эта страсть должна родиться в душе, умеющей любить любовью Вертера, иначе говоря, любовью, святость которой подтверждается самоубийством. Любовь, оказавшаяся не в силах подняться до такой высоты, на мой взгляд, недостойна ревности; в сердце обывателя чувство это напоминает обыкновенную наглость.

Любовь-влечение вдохновляет искусство на одни только произведения веселого, легкого жанра. Ревность, которая вырастает из этой второразрядной любви, так же *яростна,* как и всякая другая, но трагической она уже быть не может. Это ревность тщеславия; она всегда смешна (как любовь стариков в комедии), если только ревнивец не всемогущ по своему положению; в этом случае он жаждет пролить кровь, и ему это легко удается. Но есть ли что-нибудь более отвратительное и мерзкое, чем кровь, пролитая в интересах тщеславия; все это напоминает нам подвиги Нерона, Филиппа II и прочих коронованных чудовищ. Для того, чтобы страдания Отелло могли нас тронуть, для того, чтобы мы сочли его достойным умерт-

вить Дездемону, у зрителя не должно быть ни малейшего сомнения в том, что, оставшись один, Отелло сразу же после смерти своей подруги тем же кинжалом заколет себя. Если у меня в глубине сердца не возникнет этой уверенности, я буду видеть в «Отелло» только какого-нибудь Генриха VIII, который, отрубив голову одной из своих жен, приговоренной к смерти судом, казавшимся тогда справедливым, становится от этого еще веселее; он уподобится тогда современному фату, который развлекается, глядя на то, как полюбившая его женщина умирает с горя.

Интерес зрителя обусловлен прежде всего *внутренним предвидением неизбежной гибели Отелло.* И вот этому-то условию и не удовлетворяет опера Россини. Его Отелло недостаточно нежен, чтобы можно было с уверенностью сказать, что за кинжал он берется во имя чего-то другого, а не из тщеславия. А раз это так, то сюжет, самый трагический из всех, которые когда-либо создавала история любви, может легко скатиться к пошлости и стать похожим на «Сказку о Синей Бороде». Могу себе представить, какими смешными покажутся изложенные мною соображения злосчастному составителю итальянского либретто; все, что от него требовалось,— это выбрать из трагедии Шекспира семь или восемь положений и преподнести их публике так, чтобы они были понятны. Из этих восьми положений изображению ярости могло быть посвящено только два или три: музыка не может долго задерживаться на этом чувстве, иначе она покажется *скучной.* Первая сцена английского «Отелло» показывает нам Яго, который в сопровождении влюбленного в Дездемону и отвергнутого ею Родриго идет разбудить сенатора Барбариго и предупредить его, что Отелло похитил его дочь. Вот содержание хора.

Второе положение изображает Отелло, который, для того, чтобы оправдать охватившую его страсть в глазах своего старого приятеля Яго, открывает ему, до какой степени эта страсть безумна. Он признается ему, что любовь к этой девушке заставляет его позабыть о воинской славе. Вот содержание арии Отелло.

В третьем положении Отелло рассказывает историю своей любви перед венецианским сенатом, собрав-

шимся, чтобы его судить. Эта ситуация ловко используется здесь, чтобы сделать необходимым наивный и могущий даже показаться смешным рассказ Отелло. Мавр обвиняется в колдовстве; его африканское происхождение, темный цвет кожи и верования XVI века — все это делает правдоподобным обвинение, которое возводит на него старый сенатор Барбариго, отец Дездемоны. В свое оправдание Отелло повествует, как просто он сумел завоевать сердце своей юной супруги; он рассказал ей историю своей жизни, полную больших опасностей и необычайных событий. Один из сенаторов восклицает: «Я не хотел бы, чтобы моя дочь слышала рассказ Отелло». Является вызванная отцом Дездемона. И вот на глазах у всего торжественного собрания эта робкая молодая девушка, равнодушная к голосу того, кто ей дал жизнь, бросается в объятия Отелло, а старый сенатор в раздражении восклицает: *«Знай, мавр, что если она обманула отца, то в один прекрасный день она обманет и мужа»*. На мой взгляд, квинтет этот превосходен: в нем есть нежная любовь, ярость, жажда мести, выраженное нарастание; за этим следует хор сенаторов, сильно взволнованных необычной сценой, которая неожиданно прервала их ночное совещание. Все это понятно зрителю.

Вот три сцены подряд, которые показывают нам Отелло влюбленным до безумия и которые, помимо этого, вызывают в нас интерес к его любви, раскрывая нам во всех подробностях, как, несмотря на бронзовый цвет своей кожи, он сумел завоевать сердце Дездемоны; это очень важно: едва только мы убеждаемся, что это настоящий избранник ее сердца, мы уже больше не замечаем его физических недостатков. Если такой человек когда-нибудь убьет свою возлюбленную, то причиной этого будет никак не тщеславие; эта страшная мысль больше уже никогда не придет нам в голову. Чем же итальянский либреттист заменил эту замечательную сцену, в которой Отелло повествует о своей любви? Триумфальным въездом генерала, возвращающегося с победой; это удачный и новый прием, которым лет полтораста с успехом пользуется Большая Французская опера и которым несказанно восхищаются провинциалы.

За этим триумфальным въездом следует речитатив и большая ария:

Ah! si per voi già sento *,

в которых Отелло, тем не менее, предстает нам гордецом, высокомерно и презрительно обращающимся с побежденным врагом. А как раз гордость — это черта, которой меньше всего надо было наделять Отелло.

Наличие этих общих мест, искажающих весь замысел трагедии, само по себе уже такая нелепость, что о *либретто* и говорить больше не стоит. Россини приходилось спасать оперу не только от глупости самих слов, вещи вполне обычной, но и от навязанных ей положений, извращающих смысл, что гораздо труднее.

Чтобы сотворить такое чудо, Россини следовало обладать качествами, которых у него, может быть, и нет. Должен признаться, я упорно подозреваю его в том, что он никогда не любил так сильно, чтобы от этого стать *смешным*. С тех пор, как в высшем обществе [1] началось увлечение сильными страстями и все захотели подражать этому обществу в его увлечении, я, к моему несчастью, не могу уже верить ни в одну сильную страсть, если только не увижу, что она выдала себя чем-нибудь смешным.

Бедный Моцарт был, например, всю свою жизнь на грани этого смешного. Правда, жизнь эта окончилась еще до тридцати шести лет. В самой веселой по сюжету опере, в «Свадьбе Фигаро», он не может удержаться от мрачной и трогательной ревности. Вспомните арию

Vedrò, mentr'io sospiro,
Felice un servo mio

и дуэт

Crudel, perchè finora?

Зритель сразу же видит, что если эта ревность и доведет до преступления, виновата будет безумная страсть, истерзавшая сердце самым страшным страданием, которое способен вынести человек, а никак

* Ах, если я уже чувствую... *(итал.)*

[1] Аббат Жирар, остроумный наблюдатель, писал в 1746 году: «Обычай, разрешающий замужним женщинам галантность, запрещает им страсть: она выглядела бы смешной» («Синонимы», статья «Любовь»).

не *оскорбленное тщеславие.* Ничего этого нет в опере Россини; вместо безысходного горя мы находим у него гнев, вместо ужасного и вызывающего жалость страдания, в которое измена любимого существа способна ввергнуть человека, охваченного большою страстью, появляется все то же оскорбленное самолюбие повелителя, который властен сделать со своей жертвой все, что захочет.

Нужны были бы два дуэта с Яго: первый, в котором это чудовище заронило в душу Отелло зачатки подозрений. Отелло в ответ на коварные подстрекательства должен был бы восторженно говорить о своей любви и восхвалять Дездемону.

Ярость можно было бы приберечь для первого дуэта второго акта, хотя даже и в этом дуэте было бы два или три возврата к нежности. Но либреттист был слишком образованным литератором, чтобы идти по стопам такого варвара, как Шекспир; он сделал так, что письмо без адреса просто украли; это прием, который обычно составляет развязку трагедий Вольтера, и, хотя в наши дни такими ухищрениями нельзя было бы даже провести биржевого игрока на какие-нибудь двести золотых, ему слепо поддаются такие люди, как Оросман, Танкред, Отелло. Не знаю уж, в силу какого лакейского патриотизма, за который он снискал себе благодарность в Неаполе, либреттист захотел восстановить старинную итальянскую легенду [1], которая послужила Шекспиру основой для его трагедии. Надо только сказать, что, плохо справляясь с краденым материалом, он не умеет вложить в сердце Отелло ни сомнений, ни возврата умирающей любви. Можно сказать, что из всех глупостей, которыми полно либретто, эта забавнейшая. Самый ничтожный роман, написанный с натуры, показал бы досточтимому автору, которого я позволяю себе критиковать, что человеческое сердце много раз вступает в борьбу с собою, много раз колеблется, прежде чем отказаться навсегда от ни с чем не сравнимого величайшего счастья, которое существует на этом свете,— видеть в любимом сущест-

[1] Cento novelle di G. B. Giraldi Cinthio, часть I, декада 3, новелла 7, стр. 313—321, Венецианское изд. 1608.

ве одно только совершенство. Единственное, что спасает «Отелло» Россини,— это воспоминание о трагедии Шекспира. Этот великий поэт сделал из «Отелло» столь же историческое и реально существующее для нас лицо, как Цезарь или Фемистокл. Имя Отелло для нас стало синонимом неистовой ревности, как имя Александра — синонимом неукротимой храбрости. Если бы Александр обратился в бегство, он не стал бы в наших глазах трусом, мы сказали бы: это либреттист ошибся. Ввиду того, что музыка «Отелло» чудесна во всех отношениях и в ней *нет только выразительности,* нашей фантазии легко восполнить недостающее; ничто ведь так не располагает *вообразить* себе достоинства, которых не существует на самом деле, как внезапный восторг; этот секрет известен итальянским импровизаторам. Нас до такой степени поражают стихи, сложенные у нас на глазах, нам это представляется таким трудным делом, что мы всегда почти находим их чудесными; только на следующий день мы видим, как они бездарны, и то если кто-нибудь совершит в отношении их двойное предательство: запишет их и покажет нам.

Слушая «Отелло», наэлектризованные *великолепными* мотивами, восхищенные несравненной красотой сюжета, мы сами сочиняем себе либретто.

Итальянские артисты, поддавшись чарам, которыми Шекспир окружил роковое имя Отелло, незаметно для себя вносят в речитатив оттенки чувства *подлинного и простого* — то, чего так часто не хватает музыке Россини. Актеры, исполняющие роль Отелло в Париже, слишком талантливы, чтобы я мог привести их в качестве примера этого, пожалуй, даже совершенно непроизвольного влияния великого имени Отелло, но я могу засвидетельствовать, что ни разу не видел, чтобы речитативы Дездемоны исполнялись бледно. Весь Париж знает выход г-жи Паста и ту простоту, с которой она произносит мрачные слова:

Mura infelici ogni dì m'aggiro *!

Столь талантливое исполнение может создать какую угодно иллюзию, и мы с первых же шагов ощуща-

* Каждый день обхожу я злосчастные стены! *(итал.).*

ем в партитуре и чуткость и эту роковую предначертанность, которая позволит Вергилию сказать, что Дидона бледна от приближения смерти[1]; к тому же партитура эта написана с большим подъемом и является шедевром высокого стиля[2].

Если вы непременно хотите узнать, как Россини изображает любовь, вам придется обратиться к его первой опере — «Деметрий и Полибий» (1809 год); в «Отелло» (1816 год) он уловил сердечные интонации только в партии Дездемоны, особенно же в прелестном дуэте:

Vorrei che il tuo pensiero *,

потому что, даже зная, что раздосадую вас и покажусь вам парадоксальным, я все же должен сказать, что романс этот *печален,* а никак не *нежен.* Кокетливые женщины скажут вам, насколько первую из этих тональностей легче найти, чем вторую.

У г-на Караффы, композитора, которого не приходится равнять с Россини, есть *прощальная* ария (в конце первого акта «Титанов» Вигано[3]), которая сразу же вызывает в вас чувство *большой нежности.* Если бы Отелло спел такой дуэт в первом действии, покинув Дездемону после гибельного для нее свидания, все бы плакали, и нежность его была бы еще более трогательной, оттого что зритель знает уже, какая смерть уготована Дездемоне. Но в криках Отелло я слышу один только гнев, и хуже всего, что причина его — оскорбленное тщеславие.

В главном мотиве и крещендо увертюры больше блеска, чем трагизма; аллегро очень веселое.

Мысль начать именно так эту мрачную драму очень мне нравится: меня особенно трогает перемена, происшедшая в душе Отелло, такого счастливого, когда он

---

[1] Pallida morte futura.

[2] Картины Паоло Веронезе, например, «Торжествующая Венера», относятся тоже к шедеврам *высокого стиля;* стиль этот обычно гораздо больше нравится, чем стиль Рафаэля; но для того, чтобы увидеть верное выражение страстей, приходится возвращаться к залам Ватикана.

* Я хотел бы, чтобы твои мысли *(итал.).*

[3] Ария эта из «Габриели де Вержи», одного из шедевров Караффы. Это дуэт «Oh istante felice!» («О счастливое мгновение!»).

похищает свою возлюбленную, и поверженного в такую бездну страдания, когда он убивает ее в последнем акте. Но, повторяю, для того, чтобы это противопоставление — значительное уже тем, что оно заложено в природе вещей, и тем, что подобная участь может грозить каждому, кто страстно любит,— нашло себе место в опере, надо, чтобы в начале ее яркими красками изображалась страсть Отелло и его нежная и самозабвенная любовь. При таком распределении ярость его проявила бы себя только в конце второго акта; в третьем, как уже предрешено, Отелло совершает жертвоприношение [1].

ГЛАВА XIX

«ОТЕЛЛО». ПРОДОЛЖЕНИЕ

Соло кларнета в увертюре наводит на трагические мысли. Но трагические они не в силу каких-нибудь пошлых горестей (таким обычно бывает впечатление от тех из наших романсов, которые вообще способны произвести впечатление). Они полны благородной грации.

Именно грацию и легкость, а не величие и грандиозность мы находим в первом хоре:

Viva Otello, viva il prode! *

Хор этот написан очень искусно.

В речитативе приближающегося Отелло:

Vincemmo, o padri! **

к аккомпанементу примешиваются оттенки грусти. В ту минуту, когда голос Отелло торжествует, аккомпанемент говорит: «Ты умрешь».

С той поры, когда Россини покорился всей бессмыслице либретто, ему пришлось отказаться от изображе-

---

[1] Обратите внимание на то, как изумительно г-н Кин исполняет этот последний акт и какая нежность вспыхивает в его голосе, когда, слыша молитву Дездемоны, он восклицает: Amen! Amen! With all my soul! (Аминь! аминь! от всей души!) Я не нахожу ничего равного Англии по части декламации и парков.

* Да здравствует Отелло, доблестный воин! *(итал.)*.

** Мы победили, отцы! *(итал.)*

ния счастья Отелло и слегка окрасить грустью самую первую его арию:

Ah! si per voi già sento.

Ноццари, который исполнял роль Отелло, написанную Россини для Гарсии, на редкость удачно передал оттенок скорби, который приходился на слова:

Deh! amor dirada il nembo
Cagion di tanti affanni! *

Его прекрасная внешность, в которой есть что-то впечатляющее и вместе с тем грустное, в немалой степени способствовала тому, что публика почувствовала эффект, над которым, может быть, даже и не задумывался составитель либретто. Мне вспоминается, что неаполитанцев изумили красота арии и совершенно особое обаяние, с которым Ноццари исполнял роль Отелло; все это было явлением совершенно необычным. Может быть, впрочем, все роли, связанные с крайним напряжением страстей, играть бывает сравнительно легко. Всякий раз, когда мне случалось видеть оперу Паэра «Агнеса», роль отца находила себе удачного исполнителя; в Париже есть семь или восемь прекрасных актеров: г-да Перле, Лепентр, Симон, Монроз, Бернар-Леон и др. Заметьте, что все они блистательны в характерных ролях, в то время как среди них нет ни одного сколько-нибудь сносного любовника. Мало кому доводилось видеть крайности больших страстей и смешных положений; любовников мы встречаем каждый день.

Много огня в дуэте между мрачным Яго и молодым Родриго:

No, non temer: serena il mesto ciglio,
Fidati all'amistà, scorda il periglio **.

У меня нет сомнений в том, что главным секретом композитора, который явится, чтобы затмить Россини, будет полное и чистосердечное возвращение к простоте. Если самый простой дуэт между двумя второстепенными персонажами, которые к тому же ни о чем не спорят,

---

* Любовь разрежает тучу, причину стольких волнений *(итал.)*.

** Нет, не бойся: проясни затуманенный взгляд, доверься дружбе, позабудь об опасности *(итал.)*.

исполняется с большой силой, да еще при грохочущем оркестре, то что же у нас тогда останется для ярости Отелло и его дуэтов с Яго?

Эта партитура, шедевр Россини в сильном и чисто немецком стиле, заслуживает больше всего похвалы за то, что она полна огня. «Это настоящий вулкан»,— говорили об этой опере в театре Сан-Карло. Но дело в том, что сила эта везде одна и та же; нет никаких оттенков, никаких переходов от суровости к нежности, от сцен пышных к более строгим; нас все время оглушают тромбоны. Отсутствие обычных речитативов еще больше усугубляет однообразие неумолкающей силы, которая так легко приводит в восторг невосприимчивых к искусству людей. Речитативы «Отелло» — все облигатные, как речитативы Большой Французской оперы. Надо было поберечь это средство для последнего действия. Виганó в своем балете «Отелло» оказался гораздо выше: он имел смелость начать его форланой [1].

Во втором действии Виганó так же удачно ввел большую сцену в возвышенном и нежном стиле: ночной праздник, который Отелло дает в своих садах. Во время этого праздника в нем и пробуждается ревность. Таким образом, вплоть до последнего акта балета Виганó у нас не могло появиться чувства пресыщения от *ужасного* и громкого; вскоре же глаза наши наполнялись слезами. Мне почти не приходилось видеть, чтобы кто-нибудь плакал на «Отелло» Россини.

В парижской редакции «Отелло» великолепный речитатив г-жи Паста:

Mura infelici ogni di m'aggiro —

частично вознаграждает нас за все нелепости либретто, которое повело Россини по ложной дороге. Но это целиком заслуга г-жи Паста; если бы речитатив этот исполняла какая-нибудь из знаменитых северных певиц, например, г-жа Монвьель, он не обратил бы на себя

[1] Довольно оживленный национальный танец Фриуля; вторая часть его полна грусти. Виганó — гениальный композитор, известный в одной только Ломбардии, где исполнялись его балеты «Отелло», «Мирра», «Весталка», «Прометей» и др. Он умер в 1821 году.

внимания и мы не услышали бы в нем этого чудесного оттенка нежной грусти, отсутствие которой так огорчает меня в партитуре Россини. Г-жа Паста привносит в этот речитатив поистине божественные украшения; поэтому публика аплодирует еще больше речитативу, чем арии:

O quante lagrime
Finor versai *,

взятой из «Девы озера» Россини и написанной великим композитором для превосходного контральто м-ль Пизарони. У меня нет достаточно выразительных слов, чтобы передать ту манеру, в которой г-жа Паста исполняет эти слова:

Ogn'altro oggetto
È a me funesto,
Tutto è imperfetto,
Tutto detesto [1].

Счастлив и прекрасен итальянский язык, на котором вы можете писать подобные вещи, и это никому не покажется надуманным, и вас никто не высмеет! В действительности же слова эти без всякого преувеличения и с удивительным простодушием передают определенное восприятие мира и даже, если можно так выразиться, этап в жизни чувства, через который неизбежно проходит любовь-страсть. Ария эта великолепна, но я нахожу, что она слишком грустна, а главное, слишком серьезна. Общее впечатление от оперы было бы сильнее, если бы г-жа Паста выбрала какую-нибудь нежную любовную арию, написанную в мягких и трогательных тонах. Но, может быть, этого не делали, опасаясь упрека в однообразии, ведь именно этим недостатком страдает восхитительный дуэт:

Vorrei che il tuo pensiero,—

которому не предпослано никакой ритурнели и который начинается так гениально. Этот дуэт, в тех редких слу-

---

* О, сколько слез с тех пор я пролила *(итал.)*.

[1] Всякий другой мне отвратителен, все меня раздражает, все ненавистно.

Слово «detesto» г-жа Паста произносит на самых низах своего великолепного голоса и делает это с огнем и вместе с тем с какой-то сдержанностью. Слово это находит отклик во всех сердцах.

чаях, когда его хорошо поют, кажется мне шедевром всей оперы. По чистоте и простоте он напоминает стиль автора «Танкреда», но в мелодии больше смелости и больше огня. Настоящего исполнения этого дуэта я ни разу не слышал ни в одном театре. Здесь, в Париже, есть один салон, где этой зимой мне посчастливилось слышать, как его бесподобно пели, причем исполнителями были французские артисты; совершенство голоса г-жи Барилли сочеталось с пылкостью чувств, которой этой великой певице иногда недоставало.

Можно найти чудесные реминисценции свежих и молодых мотивов «Танкреда» в хоре:

Santo imen, te guidi amore *!

Здесь все обаяние юного голоса сочетается с мужественностью, которой не было еще у молодого композитора в «Танкреде» и в «Деметрии и Полибии». Будучи хорошо исполнен, хор этот может стать одним из чуднейших номеров концерта. Вот новый пример совершенного сочетания немецкой гармонии с мелодией прекрасной Партенопеи [1].

Следующий за этим финал:

Nel cuor d'um padre amante ** —

обычно считается одним из шедевров Россини. Говоря по правде, такой высоты не смог достичь ни один из соперников этого великого композитора. В Париже его ни разу не слышали в таком исполнении, как в Неаполе. В театре Сан-Карло роль Родриго исполнял Давиде, а роль отца Дездемоны — отличный бас Бенедетти. Это отнюдь не значит, что Левассер, выступавший в Париже, не был великолепен, но актеру этому мешает его робость.

Давиде был превыше всех похвал в

Confusa è l'alma mia ***

---

* Священный гименей, тебя ведет любовь! (*итал.*)

[1] Tenet nunc, Parthenope
(*Вергилий*)

** В сердце любящего отца (*итал.*).

*** Душа моя смущена (*итал.*).

и во всем продолжении финала[1]. Как бы нелепы ни были сами слова, Давиде божественно пел

Ti parli l'amore.
Non essermi infida *.

Этот терцет между м-ль Кольбран, Давиде и Бенедетти удовлетворил бы самым высоким требованиям самого взыскательного любителя музыки. Иногда в лучших театрах мира за целые годы не приходится услышать ни одного номера, исполненного так, как этот терцет. В Париже, например, где выступали Галли и г-жа Паста, этих знаменитых артистов можно было услышать вместе в одной только «Камилле» Паэра.

Выход Отелло великолепен. Вот одно из сценических положений, которые диктуются самой музыкой, и надо признать, что Россини вкладывал в него весь свой пыл. Здесь как раз уместно и богатство стиля и гармония в духе Моцарта. Но мое собственное восприятие оперы мне подсказывает, что появиться они должны именно здесь, а не раньше. В Париже Гарсиа прекрасно справлялся с ролью Отелло; его Отелло яростен и горяч; это настоящий мавр.

Состязание двух теноров: Ноццари и Давиде — выше всяких похвал в диалоге:

Roderigo.
E qual diritto mai,
Perfido! Su quel core
Vantar come potrai
Per renderlo infedel?
Otello.
Virtú, costanza, amore **.

В мелодии на эти три слова Россини сравнился с Моцартом: я хочу сказать, что он поднялся до уровня этого великого композитора в том жанре, в котором Моцарт больше всего приближался к совершенству.

---

[1] Стоит только этому прелестному артисту почувствовать какое-то недомогание, как мне придется брать обратно все мои похвалы. Я говорю о Давиде 1816 и 1817 годов. Я прошу читателя вносить эту поправку во все, что в этой биографии он прочтет о певцах.

* Любовь говорит тебе: не будь неверной *(итал.)*.

** Родриго. А кто тебе дал право кичиться тем, что склонил к обману это сердце?
Отелло. Только добродетель, постоянство, любовь.

Нельзя написать музыки более прекрасной и в то же время более правдивой, музыки, которая бы с таким драматизмом передавала подлинные интонации страсти. Но для всего этого необходимо было, чтобы Давиде и Ноццари оспаривали друг у друга право на совершенство и чтобы именно это состязание их воодушевляло. Что касается партии Дездемоны, то, не говоря уже об игре, г-жа Паста поет в двадцать раз лучше, чем м-ль Кольбран. Ее слова

È ver: giurai *

звучат божественно. Всем известно место:

Impia, ti maledico **.

Впечатление от этих слов сильнее всего, чего может добиться музыка. У Гайдна нет ничего выше. Россини же попросту украл это место из оперы Дженерали «Аделина».

Следующий за этим хор превосходен:

Ah! che giorno d'orror! ***

Если бы автор либретто не был совершенно никудышным поэтом, музыка при словах

Impia, ti maledico

должна была выразить слова Отелло:

Уйди, ты мне постыла.

Вне себя от ярости он обращается с этими словами к Дездемоне, показывает ей роковой платок, который она только что отдала его сопернику Родриго.

Что же нам делать при таком сюжете с ролью сенатора Эльмиро, отца Дездемоны, и с его гневом, вызванным гордостью? Здесь речь идет о совершенно другом, о зрелище, совершенно иначе трогающем все сердца: это охваченный страстью любовник, который проклинает свою любимую и скоро убьет ее.

Нет на свете истинно любящих сердец, которые, счастливы они в данный момент или нет, могли бы не

---

* Это действительно так: я поклялась *(итал.)*.

** Прочь, несчастная, я проклинаю тебя *(итал.)*.

*** Ах, какой ужасный день! *(итал.)*

опасаться этой катастрофы и в известной мере не ощущать ее приближения; большие страсти всегда боязливы и суеверны. Вот высшие соображения, принесенные в жертву гордому гневу наделенного предвидением Кассандры старого сенатора, который к тому же не хочет мезальянса в своем семействе. Я глубоко сожалею об этом и потому не теряю надежды, что какая-нибудь душа смилостивится и переделает слова так, чтобы они подходили к музыке Россини.

Incerta l'anima *

на редкость удачно выражает переход к отдыху; он вызван усталостью, невозможностью долго пребывать в состоянии взволнованности, в которое в конце концов повергнуто сердце после страшного потрясения. Огненный темперамент Россини здесь удивительно к месту. Моцарту в подобных сценах иногда не хватает живости и быстроты.

Smanio, deliro e tremo **.

Дездемоны достойным образом завершает этот великолепный финал. Но здесь я умолкаю из страха, чтобы дальнейшие мои похвалы не оказались чрезмерными. Красота этого места так велика, что даже не знаешь, какими словами хвалить ее или описывать. Я хочу только напомнить, что, каким бы ни был успех этого финала в театре Лувуа, это всего лишь копия, и копия бледная. Для партии Родриго нужен Давиде, а для того, чтобы создать образ отца, надобна самозабвенность, которая была у Галли во втором действии «Сороки-воровки», когда он появляется перед судом [1].

ВТОРОЙ АКТ

В Париже за отсутствием первоклассного исполнителя роли Родриго пропускают арию

Che ascolto! ohimè! che dici? ***

---

* Душа в смятении *(итал.)*.

** Я вся мечусь в тревоге, вся дрожу *(итал.)*.

[1] Знатоки говорят, что трио из финала первого акта «Отелло» напоминает трио из «Дон-Жуана»; оно точно так же исполняется под аккомпанемент кларнета. Оркестровый аккомпанемент в то время, когда Отелло читает роковую записку, переданную ему Яго (дуэт второго действия), как уверяют, представляет собой отрывок симфонии Гайдна в ми бемоль.

*** Что слышу! О горе мне! Что говоришь ты? *(итал.)*.

Это блестящий набросок к положению, которое Корнель с такой силой изобразил в «Полиевкте»: отчаяние любовника, который в самом разгаре страсти узнает, что любимая им женщина замужем за другим. Здесь Родриго слышит это страшное известие из уст Дездемоны.

В большом дуэте между Отелло и Яго:

Non m'inganno, al mio rivale *

жестокий либреттист наконец смилостивился и дал нам насладиться одним из положений этого прекрасного сюжета. Мы видим, как Яго увлекает несчастного Отелло в пропасть. Музыка здесь очень хороша. Вот очень выразительный, исполненный правды диалог:

Jago.
Nel suo ciglio il cor li vedo.
Otello.
Ti son fida... Ahimè! che vedo?
Jago
Quanta gioja io sento al cor **.

На вчерашнем представлении (26 июля 1823 года) — одной из исключительных удач г-жи Паста — роль Яго была наконец хорошо исполнена одним вполне достойным одобрения публики дебютантом [1]; он отлично спел эту удивительную своей правдивостью кантилену:

Già la fiera gelosia ***.

Но зато какими словами описать досадный инцидент, имевший место с терцетом:

Ah vieni, nel tuo sangue ****,

который в Неаполе божественно исполняли Давиде и Ноццари? Из исполнителей одна только г-жа Паста была достойна музыки, звучавшей в конце прекрасного терцета:

Tra tante smanie e tante *****.

---

* Я не обманываюсь, моему сопернику... *(итал.)*.

** Яго. Душа его мне вся видна во взоре.
Отелло. Тебе верна... О горе мне, что вижу?
Яго. Какою сердце радостью полно *(итал.)*.

[1] Г-н Джованнала да Лоди. Он немного напомнил мне несравненного Боччи, который исполнял роль Яго в балете Виганó.

*** Уже жестокая ревность... *(итал.)*

**** Ах, приди, в твоей крови... *(итал.)*.

***** Меж стольких волнений... *(итал.)*.

Игра ее в минуту, когда она падает в обморок, чудесна своей естественностью и простотой. Ей удается возбудить интерес к совершенно заурядному для сцены происшествию, принадлежащему к тем явлениям, которых не щадит ирония нашего времени. Такие вещи могут трогать только в жизни, всякие попытки перенести их на сцену должны быть оставлены.

В арии Дездемоны есть очень хорошее agitato в оркестре, начинающееся с момента прихода ее служанок:

Qual nuova a me recate? *

В этой арии слышится какое-то пробуждение радости, которое особенно удачно потому, что оно контрастирует с мрачностью и с ужасами второго акта:

Salvo del suo periglio?
Altro non chiede il cor **.

Россини снова на высоте положения в отрывке, ставшем столь знаменитым в Париже благодаря исполнению г-жи Паста:

Se il padre m'abbandona ***.

В этот момент я со всей отчетливостью ощутил превосходство этой великой актрисы над м-ль Кольбран.

Если бы мы уже не привыкли к ходу мысли либреттиста, мы бы его снова спросили: а к чему тут отцовская печаль? Поймите, что только одна большая страсть может владеть человеческим сердцем, а никак не две одновременно. Слова Дездемоны, отвергнутой семьей и потерявшей свое доброе имя:

Se Otello m'abbandona
Da chi sperar pietà? ****

должны быть обращены не к ее отцу, а к обезумевшему от ревности любовнику.

Третий акт более богат положениями, чем два первых. Нагнетание страданий несчастной Дездемоны дано с бо́льшим искусством. Мы видим ее в ее комнате в поздний час ночи; она поверяет подруге мрачные мыс-

---

* Какие вести вы мне несете? *(итал.)*.
** Так он от гибели спасен?
Иного и не просит сердце *(итал.)*.
*** Если отец меня покинет *(итал.)*.
**** Если Отелло меня покинет,
Кто же сжалится надо мной?. *(итал.)*

ли, которые овладели ею, когда она узнала о наказании, наложенном на Отелло, ее супруга. Совет Десяти изгнал его из пределов Венеции; мы слышим голос гондольера, проплывающего по лагуне; он напевает прекрасные стихи Данте:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria [1].

Несчастная Дездемона вне себя бросается к окну и восклицает: «Кто это там поет?» Тогда ее подруга трогательно отвечает ей:

E il gondoliere che cantando inganna
Il cammin sulla placida laguna
Pensando ai figli, mentre il ciel s'imbruna *.

Этот небольшой отрывок облигатного речитатива — большая удача. Песенка гондольера напоминает юной венецианке о воспитавшей ее верной рабыне, когда-то купленной в Африке, которая так и умерла вдали от родины. Быстрыми шагами пройдя по комнате, Дездемона приближается к арфе, которая в больших итальянских театрах всегда стоит с левой стороны сцены. Роковая постель находится посредине. Дездемона поддается искушению остановиться около арфы; она поет песенку своей кормилицы-африканки:

Assisa al piè d' un salice **.

В похвалу либреттистам (маркизу Берио, который настолько же приятен в обществе, насколько бездарен как поэт) надо сказать, что трудно было бы выбрать более удачный момент для этой песенки. Но не очень-то много можно сказать в похвалу Россини. Романс этот хорошо написан, стиль его выдержан, но к этому нечего добавить. Производимое им сильное впечатление обусловлено его местом в опере, а в Париже, кроме всего прочего, обязано восхитительному голосу г-жи Паста.

На половине романса несчастная Дездемона, потря-

---

[1] Нет большей скорби, чем вспоминать счастливые времена в беде.

* То гондольера голос, в тишине
Грустящего за песнею тягучей:
О детях вспомнил он, увидев тучи... *(итал.)*

** Сидя у подножия ивы *(итал.)*.

сенная своим горем, забывает слова песенки кормилицы. В это мгновение неистовый порыв ветра выбивает стекло в готическом окне. Хоть это и простая случайность, но, охваченная отчаянием, Дездемона решает, что это недоброе предзнаменование[1]. Она снова принимается петь, но хлынувшие вдруг слезы мешают ей продолжать. Она поспешно оставляет арфу и прощается со своей подругой. Здесь нельзя не вспомнить Моцарта, и на этот раз воспоминание превращается в глубокое сожаление[2].

Оставшись одна среди этой ужасной ночи, в то время как раскаты грома продолжают сотрясать дворец, Дездемона обращается к небесам с коротенькой молитвой; мелодия эта еще не совсем такая, какой ей следовало быть, но, тем не менее, она значительно выше романса.

Дездемона подходит к кровати, и опустившийся полог скрывает ее от глаз зрителей.

В этом месте в больших театрах Италии исполняется великолепная ритурнель, которую в силу скудости декораций парижскому театру Лувуа пришлось выкинуть. Во время исполнения этой ритурнели видно, как где-то в самой глубине сцены появляется Отелло, который с лампой в руках и с обнаженным cangiar** под мышкой спускается в комнату по узенькой башенной лестнице. Лестница эта вьется винтом, и страшное лицо Отелло, по мере того как лестница заворачивает, несколько раз скрывается в этой глубокой тьме. Едва только зритель видит обнаженное лезвие кинжала, которое время от времени освещается лампой, как ему все становится ясно, и он леденеет от ужаса. Наконец Отелло выходит на авансцену; он приближается к постели, отдергивает полог. Всякое описание здесь излишне. Надо вспомнить, какое глубокое волнение отражается в замечательных чертах лица Ноццари. Отелло ставит лампу; порыв ветра ее задувает. Он слышит голос

---

[1] Это место производило сильное впечатление в Неаполе, где верят в jettatura *.

* Дурной глаз (итал.).

[2] Ария статуи в «Дон-Жуане»; отчаяние донны Анны при виде трупа ее отца.

** Кинжал *(итал.)*.

Дездемоны, которая во сне зовет его: «Amato ben!»*. И тут вспыхивает молния; вспышки быстро следуют одна за другой, как это бывает на юге; они освещают зловещую комнату. По счастью, зритель уже не слышит потрясающей глупости автора либретто, которому даже в такую минуту хочется показать свое остроумие. Отелло восклицает:

Ah! che tra i lampi, il cielo
A me più chiaro il suo delitto addita[1].

Дездемона просыпается. Следует дуэт, не очень достойный момента. Отелло выхватывает свой кинжал. Дездемона хочет спастись от него в постели; в это мгновение смертельный удар настигает ее. Полог скрывает ужасную картину, которая развертывается в глубине сцены. В ту же минуту слышны громкие удары в дверь, и появляется дож... Остальное известно.

Помню, как на одном из представлений «Отелло» в Венеции, в один из тех печальных, или, вернее, навевающих грустные мысли вечеров, которые на юге наступают вдруг среди самой счастливой жизни, разговор коснулся трагической участи страстных любовников; г-жа Герарди из Брешии рассказала нам тогда историю Гортензии и Страделлы. Повесть эта произвела на нас такое впечатление, которое она, вероятно, не произведет на читателя; к тому же история эта всем хорошо известна, но, невзирая на это, вот она; я ничего не прибавил к тому, что было; это — историческое происшествие, в нем нашли свое отражение венецианские нравы и даже венецианский образ правления.

Алессандро Страделла в 1650 году был самым знаменитым певцом Венеции и всей Италии. Музыкальная композиция в ту эпоху была крайне проста; композитор в большинстве случаев писал одну только канву, певец в те времена имел гораздо больше свободы творчества, чем в наши дни, он должен был вдохновляться и сам

---

* Мой любимый! *(итал.)*.

[1] «Ах, небо своими огнями еще ярче озаряет ее преступление!» Это должно означать, что при свете молнии видно, что Дездемона спит и что слова «caro ben», сказанные ею во сне, обращены к кому-то, кого она любит, а не к Отелло, который в эту минуту приближается к ней и которого она, спящая, не видит.

создавать исполняемые им пассажи. Россини первый взялся точно указывать все украшения, *все фиоритуры,* которые певцу следует исполнять. Италия 1650 года была очень далека от того, чтобы следовать такой системе. Это приводило к тому, что очарование музыки больше всего зависело от личности певца. А из всех певцов, бывших тогда в моде, ни один не мог сравниться со Страделлой; он был властителем сердец; прозвище это так за ним и осталось. Он приехал упиваться своей славой в Венецию. В те времена Венеция была самой блестящей из всех итальянских столиц, городом, славившимся как удовольствиями, которые там можно было найти, так и своими галантными нравами. Страделлу с радушием принимали там в самых знатных семьях, и дамы высших кругов оспаривали честь брать у него уроки. В этих-то кругах он и повстречался с Гортензией, римлянкой самой благородной крови; в ту пору она была вдовой, и за ней открыто ухаживал некий знатный венецианец, принадлежавший к одной из самых могущественных семей республики. Она полюбила Страделлу. В красивых чертах знаменитого певца, портрет которого г-жа Герарди показала нам во дворце одной из своих подруг на следующий день после того, как рассказала его историю, виден отпечаток грусти. В его больших черных глазах светился *тайный огонь,* который всегда так неотразим. Совершенство, достигнутое в Венеции школами таких мастеров портрета, как Джорджоне и Тициан, позволяет даже людям нашего времени ясно представить себе, как выглядел Страделла. Не удивительно, что человек подобной красоты, да к тому же еще наделенный большим талантом, даже не имея никакого состояния, мог быть страстно любим и одержать верх над самым важным вельможей; он отбил Гортензию у венецианца. Любовникам надо было думать об одном: как бы поскорее покинуть территорию республики. Они уехали в Рим и выдавали себя за мужа и жену. Но, опасаясь мести венецианца, они не поехали прямо на родину Гортензии; они сделали большой крюк; очутившись, наконец, в Риме, они наняли себе квартиру на окраине города и жили там, стараясь не появляться ни в каких людных местах. Убийцы, кото-

рых знатный венецианец послал им вдогонку, долго не могли их найти. Проискав их безрезультатно в главных городах Италии, они однажды вечером прибыли в Рим. В этот вечер в церкви Сан-Джованни ди Латерано происходило большое funzione *, сопровождаемое музыкой. Они вошли в церковь вместе с толпой и увидели там Страделлу. Почти уже отчаявшись к тому времени в успехе своего предприятия, они обрадовались, что нашли свою жертву, и решили, не тратя времени, сразу же по выходе из церкви Сан-Джованни ди Латерано исполнить поручение, за которое им уже заплатили. Они обошли все закоулки церкви, чтобы узнать, нет ли где-нибудь среди толпы Гортензии. Поглощенные своими поисками, они вдруг услыхали, как после нескольких второстепенных певцов запел Страделла. Они замерли на месте. Помимо своей воли они стали слушать его божественный голос. За несколько минут пение его их растрогало; во всем мире был только один такой артист, а они готовились заставить навсегда замолчать его пленительный голос. Охваченные угрызениями совести, они принялись плакать. Страделла не успел еще окончить свой длинный номер, как они стали думать только о том, чтобы спасти обоих любовников, невзирая на то, что при получении платы сами же поклялись на святом евангелии, что умертвят их. По окончании церемонии они долго ждали Страделлу около церкви. Наконец они видят, как он и Гортензия выходят оттуда через маленькую потайную дверь. Они подходят к артисту, благодарят за испытанное ими наслаждение и признаются ему, что он обязан жизнью своему голосу и тому удивительному действию, которое он оказал на них, растрогав их сердца. Они раскрывают ему ужасную цель своей поездки и советуют безотлагательно покинуть Рим, сами же обещают убедить ревнивого венецианца, что им не удалось застать его там.

Страделла и его подруга поняли всю серьезность данного им совета; зафрахтовав на берегу Тибра судно, они в тот же вечер едут морем до Сицилии, а оттуда окольным путем пробираются в Турин. А знатный венецианец, выслушав донесение своих buli, при-

* Служба *(итал.)*.

ходит в еще большую ярость; он решает взяться за дело сам и прежде всего едет в Рим к отцу Гортензии. Он дает понять старику, что тот не смоет своего позора иначе, как пролив кровь дочери и ее похитителя. Средневековые республики заложили в сердца итальянцев дух мщения, от которого не осталось и следа в наши дни. Это входило в понятие чести, дополняло собой закон и составляло единственную гарантию личной неприкосновенности[1] в стране, где дуэль показалась бы смешной. Знатный венецианец вместе со стариком стали вести поиски по всем городам Италии. Когда, наконец, из Турина им сообщили, что Страделла находится там, старый римлянин, отец Гортензии, взял с собою двух профессиональных убийц, людей очень ловких, заручился рекомендательным письмом к г-ну маркизу де Виллару, бывшему тогда французским посланником при туринском дворе, и отправился в Пьемонт.

Страделла же, со своей стороны, памятуя о своем римском приключении, сам предпринял в Турине кое-какие шаги, чтобы приобрести себе заступников. Своим талантом он снискал себе покровительство герцогини Савойской, бывшей тогда регентшей государства. Она постаралась спрятать любовников от ярости их врага: Гортензию она поместила в монастырь, а Страделле дала звание своего первого певца и приютила его у себя во дворце. Казалось, что этих предосторожностей достаточно, и любовники безмятежно прожили так несколько месяцев. Они уже начинали думать, что после приключения в Риме знатный венецианец отказался от мысли их преследовать. Но вот однажды вечером на Страделлу, прогуливавшегося в окрестностях Турина, напали трое неизвестных мужчин и, всадив ему в грудь кинжал, оставили его без признаков жизни. Это был старый римлянин, отец Гортензии, и двое нанятых им убийц. Совершив свое злодеяние, они кинулись во дворец французского посланника де Виллара. Де Виллар, не желая ни по-

[1] См. Мемуары Бенвенуто Челлини и превосходную «Историю Тосканы» Пиньотти 1814 года. Эта откровенная книга гораздо лучше книги Сисмонди, не умеющего изображать ни нравы, ни общий облик эпохи.

кровительствовать им после убийства, весть о котором разнеслась уже по всему городу, ни предавать их суду после того, как они укрывались в его же дворце, решил дать им возможность бежать [1].

Тем временем вопреки всем ожиданиям Страделла поправился после ранения, которое, правда, лишило его возможности петь, и венецианец увидел, что второй раз его планы провалились, но не отказался от мысли о мести. Неудача сделала его, однако, более осмотрительным. Он приехал в Турин под чужим именем и первое время ограничился только тем, что выслеживал Гортензию и ее любовника.

Читатель, может быть, изумится его упорству, но таково было в то время понятие чести; если бы знатный венецианец отказался от мысли о мести, он заслужил бы всеобщее презрение [2].

Так прошел целый год; герцогиня Савойская, которую с каждым днем все больше трогала участь любовников, решила узаконить их связь и освятить ее бракосочетанием. После свадебной церемонии Гортензия, которой наскучило долгое пребывание в монастыре, захотела посмотреть генуэзский берег. Страделла повез ее туда, и на следующий день после их прибытия в Геную их нашли в постели заколотыми кинжалом.

ГЛАВА XX
«ЗОЛУШКА»

Впервые я слышал «Золушку» в Триесте; в ней божественно пели г-жа Паста, которой удалось в роли Золушки быть пикантной, так же как в Ромео — трагичной, Цукелли, чей великолепный и чистый голос не умеют по-настоящему оценить парижане, и, наконец, чудесный буфф Паччини.

---

[1] Совершенно аналогичное происшествие имело место в Шамбери в июле 1823 года.

[2] Подобная история произошла с моим бергамским другом, которого забота об общественном мнении вынудила застрелить из ружья где-то на улице сбира, который косо на него посмотрел (1782 год). Расплатился он за это полуторамесячным пребыванием в Швейцарии.

Трудно найти оперу, которая была бы лучше поставлена. Того же мнения держалась и триестская публика; вместо тридцати представлений «Золушки», которые должна была дать г-жа Паста, от нее потребовали сто.

Несмотря на талант актеров и восторги публики — вещи столь необходимые для полноты музыкального наслаждения,— «Золушка» мне не понравилась. В первый день я думал, что я болен; на последующих представлениях я среди опьяненной радостью публики оставался холодным, как лед, и вынужден был признаться, что эта несчастная участь постигла меня одного. Музыке «Золушки», по-моему, недостает *идеала прекрасного.*

Есть зрители, не обращающие внимания на трудности, которые автор должен был преодолеть; музыка нравится им только блестящими романическими иллюзиями, которыми она ласкает их воображение. Если музыка плоха, она ничего не говорит нашему воображению; если у нее нет *идеала,* образы, создаваемые ею, возмущают нас своей низостью; воображение не прельстится ими; оно устремится куда-то в сторону. Глядя на афиши, которые возвещали о представлении «Золушки», я охотно сказал бы вслед за маркизом де Монкадом: «Вечер потерян, я попал в плохую компанию». Музыка эта все время сосредоточивает мое внимание на горестях и радостях тщеславия, на том, какое это счастье, когда вы едете, расфрантившись, на бал или когда князь вас назначит своим дворецким.

Я родился во Франции и прожил там много лет. И вот, признаться, я устал от тщеславия, от всех огорчений, которые оно нам причиняет, от нашего хвастовства и от нескольких сот водевилей, посвященных обманувшемуся тщеславию, которые мне пришлось вынести. После смерти последних гениальных людей, д' Эглантина и Бомарше, в нашем театре все вертится вокруг одного — вокруг темы тщеславия. Да и само общество, во всяком случае, девятнадцать двадцатых этого общества, со всей своей повседневной жизнью приводится в движение только одним тщеславием. По-моему, можно любить Францию и, тем не менее, тяго-

титься этой страстью, которая у нас затмевает все остальные.

Я ехал в Триест в поисках новых впечатлений; увидев «Золушку», я подумал, что все еще нахожусь в театре Жимназ.

Музыка не способна *говорить быстро;* она может изобразить самые преходящие оттенки чувства, такие оттенки, которых не уловил бы величайший из писателей; можно даже сказать, что владычество ее начинается там, где кончается власть слова; но, выражая что-нибудь, она ничего не может выразить *наполовину.* В этом отношении она находится в столь же благоприятных условиях, как и скульптура, когда та соперничает со своей сестрой — живописью. Бо́льшая часть предметов, которые нас поражают в жизни, недоступны скульптуре именно потому, что та, на свое несчастье, ничего не может изображать *наполовину.* Знаменитый воин в своем вооружении великолепен на полотнах Рубенса или Веронезе. Но как он смешон и тяжел под резцом скульптора! Посмотрите на статую Генриха IV в Луврском дворце! [1]

Какой-нибудь дурак в хвастливых и лживых словах станет рассказывать о подвиге, который принес ему славу; пение *простосердечно,* оно изобразит нам его доблесть, но в аккомпанементе мы услышим насмешку. Чимароза создал множество шедевров подобного рода.

Мелодия не может приковать наше воображение к тому или иному оттенку страсти только наполовину; это преимущество остается за гармонией; заметьте, что гармония способна изображать только *быстрые и беглые* оттенки. Если она очень уж надолго захватывает наше внимание, она убивает мелодию, как иногда это случается у Моцарта; гармония же, когда она занимает главное место в произведении, в свою очередь, ничего не может изображать наполовину. Прошу простить меня за это маленькое метафизическое отступле-

[1] Скульптура по сравнению с живописью — это то же самое, что письмо, которое пишешь любимой женщине, по сравнению с обыкновенным разговором. Как в скульптуре, так и в письме самое трудное не акцентировать то, что следует лишь слегка наметить.

ние, фортепьяно помогло бы мне сделать его более понятным [1].

Я пытался объяснить, как плохо музыка подходит для изображения радости тщеславия и для разных чисто французских ухищрений; а ведь вот уж десять лет, как благодаря этим ухищрениям парижские театры снабжаются весьма пикантными пьесами, которые, однако, более двух раз смотреть невозможно [2].

Радости тщеславия рождаются всегда из живого и быстрого сопоставления себя с *другими*. Без *других* никак не обойтись, и этого, однако, достаточно, чтобы заморозить воображение: ведь расправить свои крылья оно может только в одиночестве и в полном забвении других людей. Искусство, движимое воображением, не должно хвалиться тем, что изображает тщеславие.

«Золушка» написана в 1817 году; Россини написал ее в Риме для театра Валле к карнавальному сезону (от 26 декабря 1816 года до половины февраля 1817 года). Исполнителями ее были певцы не очень известные: г-жи Ригетти и Росси, тенор Гульельми и буфф де Беньи.

Вступлением к «Золушке» служит пение трех сестер; старшая пробует танцевать перед большим зеркалом; вторая примеряет цветок к волосам; бедная Золушка, в соответствии со своей ролью, известной нам еще с детства, раздувает огонь, чтобы сварить кофе. Вступление это исполнено остроты: пение Золушки трогательно, но так, как бывает трогательна драма, которая волнует нас изображением какого-нибудь несчастья нашей обыденной жизни; все это как будто продиктовано французской поговоркой «Скользнем-ка

---

[1] Вспомним каватину Отелло: мелодия полна торжества, в то время как аккомпанемент говорит Отелло: «Ты умрешь».

[2] «Ложный Пурсоньяк», «Этампский комедиант», «Воспоминания гусарского полковника» и пр., «Deceiver deceived» * в Друри-Лейн и пр. High life (светское общество) во всей Европе живет одним только тщеславием. Может быть, здесь и лежит причина того, что этот класс, единственный, который за пределами Италии культивирует музыку, так антимузыкален в душе и, напротив, так увлекается французскими книгами.

«Нравственные рассказы» Мармонтеля — вершина остроумия и тонкости для петербургского вельможи («О России» Пассована и Кларка).

* Обманутый обманщик (англ.).

мимо, не стоит останавливаться». Это поистине россиниевская музыка. Никогда ни Паэзиелло, ни Чимароза не достигали такой легкости.

Una volta, e due, e tre! *.

По-моему, мелодия эта — верх банальности. С этой минуты музыка «Золушки» начинает казаться мне неприятной; это неприятное впечатление теперь уже никогда не исчезает, оно появляется вновь и вновь.

В Триесте, где я грустил чисто английской грустью среди ликующего партера, я, чтобы утешить себя, стал размышлять о том, что у музыки есть свой *идеал красоты:* те положения, о которых она заставляет нас думать, те образы, которые она вызывает в нас, не должны быть заурядными. Я никак не могу заставить себя полюбить комедии Пикара, я слишком для этого презираю его героев; я вовсе не отрицаю, что на свете есть немало Филиберов или Жаков Фовелей, я заявляю только, что никогда не стал бы с ними разговаривать. Когда я слышу мотив:

Una volta, e due, e tre! —

мне всегда кажется, что я нахожусь в задней каморке лавки на улице Сен-Дени. На какого-нибудь поляка или жителя Триеста это не произведет столь неприятного впечатления; что касается меня, то я от всего сердца хочу, чтобы люди, нашедшие себе приют в задних помещениях французских лавочек, были счастливы, только сам я не могу разделить их компанию: я был бы им еще более неприятен, чем они мне.

Каватина дона Маньифико

Miei rampolli feminini **, —

исполненная Галли или Цукелли,— настоящий праздник для хорошего голоса: номер этот имеет большой успех, потому что он позволяет нам насладиться сполна очарованием великолепных звуков глубокого и сочного баса; к тому же, за исключением гениальности, это в стиле Чимарозы.

---

* Раз, и два, и три! *(итал.)*

** Мое женское потомство *(итал.)*.

Дуэт с Рамиро, переодетым принцем из «Золушки», немного утешает меня после каватины дона Маньифико; грация эта немного в духе какой-нибудь Нины с улицы Вивьен, но в хорошенькой женщине нравится все, и красота заставляет забыть о вульгарности. Есть очарование в словах:

Una grazia, un certo incanto *.

Я нахожу очень остроумным место:

Quel ch'è padre non è padre

. . . . . ,

Sta a vedere che m'imbroglio ** [1]

Вот где торжество таланта Россини, вот где этот талант в силе! Как это досадно всем тем, кто чувствует, что к своему остроумию он не добавил никакого благородства! Напомню, что эта опера была написана для итальянцев, жителей Рима, из обихода которых три века папства и политики Александра VI и Риччи [2] изгнали все возвышенное и благородное [3].

---

* Прелесть, даже очарованье *(итал.)*.

** Я отец иль не отец.

. . . . . ,

Совершенно сбит я с толку *(итал.)*.

[1] Когда я смело цитирую перед самой взыскательной в Европе публикой тот или иной плохой стих итальянского либретто, легко себе представить, что единственное, к чему я стремлюсь,— это напомнить мотив и аккомпанемент, который Россини на этот стих написал. Как же иначе достичь такого результата, если читатель уже шесть месяцев не был в опере-буфф? Поэтому я отказываюсь от тех читателей, которые, перед тем как они прочли эту заметку, не побывали в театре Лувуа, по крайней мере, раз десять в течение полугода и за последние два года не прочли ни одной серьезной работы по истории искусства, как, например, работы аббата Дюбоса о поэзии и живописи, или «Принципы вкуса» Алисона, или какой-нибудь немецкий трактат о том, что наши соседи называют эстетикой.

[2] Отравление бедняги Ганганелли, который, стоя у окна своего дворца в Монтекавалло, развлекался тем, что слепил прохожих зайчиками от зеркала. Что за страшное действие иезуитского яда!

[3] Эти нравы отлично и с удивительным простодушием изображены в шестнадцати комедиях Герардо де Росси. В них есть все, за исключением особенно тяжелых потрясений устоев общества, как то: поджога из мести, отравления и других чересчур уж значительных для комедии событий, изображение которых как

Каватина лакея Дандини, переодетого принцем:

Come il ape ne'giorni d'aprile *,—

очень пикантна. Здесь лакейский стиль на своем месте. В музыке, как и в либретто, этот налет вульгарности необходим, чтобы напомнить о том, кто такой Дандини, но зрителя эта вульгарность не шокирует. В произведениях Чимарозы персонажами низшего сословия чаще всего движут страсти, а не привычки, которые они в силу своего положения в обществе вынуждены приобретать; низкое их звание является только препятствием для страстей.

Эта каватина, представляющая собой концертный номер для хорошего басового голоса, часто восхитительно исполняется в Париже превосходным певцом Пеллегрини; с бесконечной грацией и совершенно пленительными фиоритурами он поет:

Galoppando s'en va la ragione
E fra i colpi d'un doppio cannone
Spalancato è il mio core di giá.
(Ma al finir della nostra commedia...) **

Быстрота, с которой исполняется этот последний стих, увлекает вас. Итальянский автор либретто (синьор Феретти из Рима), как видно, оказался человеком достаточно догадливым, чтобы не подражать французскому остроумию оригинала; на это нужна была смелость. Хорошо известно, что «Золушка»—одно из самых прелестных произведений г-на Этьена.

После идей, если не низких, то, во всяком случае, крайне вульгарных, которые нам все время преподно-

---

возможных в государстве его святейшества могло бы нарушить покой г-на де Росси, римского банкира. Эти комедии и «Признания Карло Гоцци» служат оправдательным документом против всего, что говорится про эту удивительную страну, которая среди всей современной засухи способна еще породить Канову, Виганó, Россини, между тем как у нас за немногими исключениями появляются одни только более или менее ловкие шарлатаны, гоняющиеся за пенсией.

* Как пчелка в апрельские дни *(итал.)*.

** Разум мой несется вскачь, и под ударами двойной пушки сердце мое распахнулось. (Но в конце нашей комедии...) *(итал.)*.

сились в этой опере, и красок, которые Россини скорее усилил, а не смягчил, душу освежает игра г-жи Паста и ее детское чувство, когда она бежит за отцом, стараясь удержать его за полы его вышитого кафтана, и поет:

Signor, una parola! *.

Должен признаться, что квинтет этот меня восхитил; в музыке, как и в живописи, мне нужны вещи благородные, и относительно Тенирсов я имею честь разделять мнение Людовика XIV.

Нужна была игра г-жи Паста, чтобы я мог простить тривиальность мелодии:

La bella Venere,
Vezzoza, pomposetta! **.

Этот неприятный оттенок сразу же исчезает в словах:

(Ma vattene) Altezzissima! ***.

Едва только в доне Маньифико пробуждается страсть, как я перестаю замечать, что он впадает в банальность. Чудесный голос Галли в эту минуту звучит восхитительно.

Очень приятная, хотя все же несколько вульгарная мелодия сопровождает слова:

Nel volto estatico
Di questo è quello ****.

Уход дона Маньифико в последующей сцене давал Галли возможность привести публику в восторг своим восхитительным голосом в стихе:

Tenete allegro il re: vado in cantina [1].

Делая некоторое ударение на слове cantina, его великолепный голос снижается до нижнего ля.

---

* Синьор, одно лишь слово! *(итал.)*.

** Прекрасная Венера, грациозная, роскошная! *(итал.)*

*** (Но уходи) Сиятельнейшая! *(итал.)*.

**** В восторженном взгляде того и другого *(итал.)*.

[1] Развлекайте принца, а я пойду в погреб. В Италии «Canta in cantina» говорится о голосе, который плохо слышен.

Финал первого действия, открывающийся хором придворных, которые вытаскивают из погреба полупьяного дона Маньифико, если обойти молчанием вопрос о страсти, написан в старинном стиле-буфф Чимарозы. Я, может быть, уже слишком много раз повторял, что отсутствие страстей у персонажей низкого звания сразу же выставляет на вид все то неприятное, что есть в их положении, и признаюсь, что смотреть вторично Тьерселена в пьесах «На углу улицы» или «Дитя Парижа» я не в силах.

В арии Маньифико:

Noi don Magnifico *—

чувство, как обычно, заменено живостью ума, а живость ума в музыке не мешает появиться пошлости. В арии этой нет ни блеска, ни гения, ничего, кроме красивых звуков, а между тем я считаю, что фарс не терпит посредственности. Зато следующий за нею дуэт увлекателен; в Триесте говорили, что это лучшее место в опере. Рамиро спрашивает у Дандини, своего лакея, переодетого принцем, каково его мнение о двух дочерях барона:

Zitto, zitto; piano, piano **.

Партия тенора (Рамиро) полна восхитительной свежести и вполне гармонирует с чувствами молодого принца, которому волшебник-покровитель открыл, что одна из дочерей барона и есть его идеал; волшебник имеет в виду Золушку. Быстрота и живость этого дуэта неподражаемы: это целый фейерверк. Никогда еще музыка не умела с такой быстротой и с таким успехом дарить зрителя новыми острыми ощущениями.

В обычной обстановке, слушая этот дуэт, человек неминуемо начинает веселиться. Ему приходят в голову самые смешные мысли, или, вернее говоря, он ощущает радость оттого, что эти мысли его наполняют. Квартет, который образуется с появлением двух сестер, содержит в себе красивые, отличающиеся большой драматической правдивостью места:

---

* Мы, дон Маньифико *(итал.)*.

** Тихо, тихо; тише, тише *(итал.)*.

Con un anima plebea!
Con un aria dozzinale! *

В арии Золушки, когда она входит в залу, много грации и остроумия:

Sprezza quei don che avversa **.

Второй акт начинается арией дона Маньифико, в которой он говорит нам, что когда одна из его дочерей станет женой принца, он будет осыпан деньгами:

Già mi par che questo e quello
Confinandomi a un cantone
E cavandosi il cappello
Incominci: Ser barone
Alla figlia sua reale
Porterebbe un memoriale?
Prendrà poi la cioccolata
E' una doppia ben coniata.
Faccia intanto scivelare
Io rispondo: Eh, si vedremo;
Già è di peso? parleremo... [1]

---

* С плебейскою душою!
И с самым грубым видом! *(итал.)*

** Презирает тех, кто ему сопротивляется *(итал.)*.

[1] «Мне кажется, что я уже вижу, как кое-кто из моих соседей отводит меня в сторону и говорит мне: «Господин барон, соблаговолите передать это прошение вашей сиятельной дочери. Вот вам на шоколад»,— и тут же квадрупль падает мне в руку. Я отвечаю: «Повлиять-то на нее я сумею, но действительно ли ваш квадрупль настоящего золота?»

Таковы нравы в несчастном Риме, таковы шутки, которые там проходят неосвистанными! Вот как ведутся дела в папской области! В Париже все делается тоньше. Двое молодых людей, связанные крупными и выгодными делами с министром... дел, решили, что они могли бы удвоить сумму фиктивных счетов, которые они ежемесячно подавали на подпись, если бы им удалось сделать гражданину министру хороший подарок. Поездив некоторое время по окрестностям Парижа, они нашли наконец очень красивый замок, расположенный в живописной местности, неподалеку от Мон... Наши молодые люди покупают землю и обставляют замок с предельным изяществом и притом в самом современном вкусе. Когда все переделки были закончены, паркеты натерты, часы заведены, один из поставщиков говорит своему другу: «Давайте поживем здесь с неделю и насладимся этим замком сами, прежде чем передадим его министру». Эта блестящая мысль привела к тому, что в замке появилось десятка два хорошеньких женщин; они прибыли туда со своими друзьями: каждый день давались обеды, каждый вечер — балы. Наконец роковой день настает; один из друзей с грустным видом берет ключи от замка и отправляется вручить их гражданину министру.

В арии влюбленного Рамиро, когда он клянется разыскать свою возлюбленную,

Se fosse in grembo a Giove[1]

есть и прелесть и острота; это блестящий отрывок для хорошего тенора; это великолепный концертный номер. Должен сказать, что подражатели Россини сразу же переняли его быстроту, что в музыке бывает легко сделать, но никогда не могли воспроизвести живости его ума.

В следующем за этим дуэте:

Un segreto d'importanza —

искусство подражания достигает совершенства. Очень может быть, что этот дуэт не существовал бы вовсе без дуэта из второго акта «Тайного брака»:

Se fiato in corpo avete.

И все-таки даже и теперь, когда знаешь наизусть дуэт из «Тайного брака», слушать этот дуэт — безграничное наслаждение. Утверждение мое можно проверить в Париже: этот дуэт превосходно исполняют Цукелли и Пеллегрини. Слова

Son Dandini, il cameriere! *

неизменно вызывают смех благодаря своей драматической правдивости и неожиданности, с которой наносится удар грубому тщеславию барона.

Как жаль, что я не могу дать читателю даже приблизительного представления о том впечатлении, кото-

---

— Замок сыроват — вот единственные слова, сказанные министром при получении подарка.

— Не может этого быть, гражданин министр, мы сами прожили в нем неделю, прежде чем передать его вам.

— А с кем же вы жили?

— С очень милыми людьми, с нашими старыми друзьями.

— Это значит,— отвечает министр, нахмурив брови,— что вы осмелились приводить ко мне в замок подозрительных женщин; должен признаться, что наглость ваша просто беспримерна. Ступайте, гражданин, и на будущее время умейте оказывать больше почтения своему министру.

При этих словах поставщик исчезает, и гражданин министр велит закладывать лошадь, чтобы ехать в свое новое поместье.

[1] «Будь спрятана она в Юпитеровом лоне» *(итал.)*. Отсюда видно, что мифология в Италии, так же как и во Франции, покровительствует плохим поэтам.

* Я Дандини, камердинер! *(итал.)*

рое производил в Триесте восхитительный комик Паччини, игравший роль Дандини! Надо было видеть, как он наслаждался глупостью барона, когда они появлялись вместе для дуэта, как он незаметно следил за ним, скосив глаза, и до такой степени увлекался этим занятием, что, садясь на стул, едва не сваливался на землю. Надо было видеть, как он тщетно старался скрыть одолевавший его безумный смех, когда он замечал, какую важность барон придает тайне, которую рассчитывал от него узнать. Как он потом оборачивался к нему спиной, чтобы только не расхохотаться, когда барон принимал этот жест за проявление немилости к нему со стороны принца, и как вслед за тем, едва только ему удавалось немного прийти в себя, снова с серьезным видом оборачивался к несчастному барону. Наконец, будучи не в силах себя сдержать, он невероятно высоко поднимал брови, и его действительно страшное лицо вызывало смертельную тревогу в сельском дворянине. Актеру, игравшему роль барона, не нужно было никаких жестов: покатывавшиеся со смеху и утиравшие слезы зрители уже не могли бы уделить им внимания, жесты Паччини делали его партнера раз навсегда смешным. Они так хорошо передавали наслаждение, которое человек испытывает от присутствия только что им одураченного простака, что если бы даже роль барона играли со всем присущим им благородством Флери или Марини, эти великие мастера благородного комизма оказались бы, несомненно, в смешном положении. В игре Паччини было слишком много правдивости для того, чтобы допустить, что, считая барона дураком, он мог ошибиться.

И это восхитительное зрелище с каждым днем разнообразилось. Невозможно даже рассказать, сколько едких шуток, пародий на товарищей, намеков на их забавные приключения и на очередные анекдоты Триеста Паччини вставлял в свою игру!

Как безудержно все смеялись, когда однажды, после того, как он произнес обращенные к барону слова:

Io vado sempre a piedi *,—

* Я всегда хожу пешком *(итал.)*.

ему вздумалось добавить: «Per esempio verso la crociata!»*. Я знаю, что смех нельзя передать словом: чтобы рассказать, какой он, надо его изобразить, а самый короткий анекдот, занимающий в рассказе полминуты, то есть то время, которого он достоин, на бумаге займет не меньше трех — четырех печатных страниц, при виде которых вам становится стыдно, и тогда его просто вымарываешь..

Паччини напоминает Рабле — это целый вулкан злых шуток; и какое бы впечатление они ни производили в зрительном зале, никого они так не веселят, как самого актера: нет ни одного зрителя, который бы в этом усомнился, столько в его жестах правды и огня. По-моему, именно эта его правдивость, именно это открытое простодушие позволяют простить ему бесконечное количество неожиданных и смешных выходок, которые он позволяет себе на каждом представлении и за которые его легко могли бы посадить в тюрьму. Например, в Триесте 12 февраля празднуют день рождения государя; в соборе исполняется большая месса с музыкой, а как известно, «Gloria in excelsis» — одна из главных частей всякой большой мессы. Здесь есть чувство, которое надо выразить. Все верующие могут сколько угодно петь в церкви; Паччини такой же, как и все остальные: почему бы не петь и ему? Ведь в Италии певцов никто не думает отлучать от церкви. Итак, Паччини отправляется в церковь, но приходит туда с напудренными волосами; он поет «Gloria in excelsis» вместе с молящимися и поет со всею серьезностью. Но достаточно было взглянуть на Паччини, поющего с серьезным видом, чтобы все присутствующие, и в первую очередь представители власти, расхохотались.

Я нарочно рассказал вам об одной из самых злых шуток Паччини. Ясно, что в Париже они возбудили бы только негодование или отвращение, а никак не общий смех, свидетелями которого мы были в Триесте. Вот об этом-то негодовании я и хочу говорить. Если бы Паччини играл во Франции, он вызвал бы негодование не только такой вот шуткой, в действительности этого

---

* Например, к перекрестку! *(итал.)*

заслуживающей, но — беру на себя смелость утверждать это — и многими другими, *вовсе не заслуживающими упрека.*

В глубине души я убежден, что если бы Паччини пригласили в Лондонскую итальянскую оперу, он, наверно, имел бы огромный успех, тогда как в театре Лувуа он был бы или напуган и парализован, или безжалостно освистан, стоило бы ему только попытаться стать самим собою. Смех во Франции, можно сказать, запрещен! [1] И вот я спрашиваю: неужели это бедствие постигает всегда высокоразвитые цивилизации? Неужели, цивилизуясь, народ неизбежно должен пройти через этот избыток тщеславия? Или это новый результат влияния двора Людовика XIV на вкусы французов и на мерку, с которой они подходят ко всему? Неужели же и в федеративной республике Америки, которая освободилась от пуританского уныния и библейской жестокости, лет через полтораста все смешное точно так же окажется под запретом? [2] Хоть мы и не видели Паччини в Париже, хоть даже и нечего надеяться увидеть его когда-нибудь там, мы все же видели в роли дона Маньифико Галли. Но смотреть его надо было в Милане, где публика любит посмеяться и где его так любят; надобно было видеть, с каким серьезным лицом он осматривает гостиную, чтобы убедиться, что его никто не подслушивает; по одной этой серьезности в нем можно узнать дурака, ожидающего важных сообщений. А сколько огня, какая необыкновенная живость в его движениях, когда он поворачивается в кресле, чтобы услышать принца! Он был так подавлен своей почтительностью и в то же время так жадно хотел все услыхать, что у него не хватало сил, и все тело его изгибалось, словно змея, судорожно меняя положение при каждом слове принца. Без со-

[1] Мы довели наших лучших комических актеров, Сансона и Монроза, до положения людей, рассказывающих хорошо известные нам вещи! Наша угрюмая благонамеренность не хочет ничего непредвиденного. Может быть, один только Потье имеет привилегию безнаказанно нас смешить. И это потому, что мы можем сколько угодно презирать его жанр.

[2] Я не удивлюсь, если французские писатели, прочтя эти страницы, в гневе вскричат: «Да у нас же много смеются! Во всей Европе никто так не умеет смеяться, как французы!»

мнения, перед глазами вашими была страсть, достигшая своего апогея и ставшая смешной. Галли не мог отважиться на такую богатую жестикуляцию перед парижской публикой, которой пугаются бедные итальянские певцы. Они знают, что европейская слава создается теперь в Париже. Какая-нибудь статья о музыке в «Pandore», которая для нас не более чем недурно написанный, но не стоящий внимания пустяк,— важное событие для бедного актера-иностранца. Он простодушно считается с мнением публики, самой уважаемой в Европе. Англичанин, в свою очередь, ищет в этой статье указаний на таланты, при виде которых он должен восклицать: «Wonderful! Quite amazing!» * И чем более статья легкомысленна и смешна, тем более почтенной представляется она этому рабу, восставшему против серьезности.

Вскоре после дуэта

Un segreto d'importanza **

есть изображение бури в оркестре; карета принца в это время опрокидывается. Это отнюдь не немецкий стиль, буря эта совсем непохожа на бурю Гайдна во «Временах года» или на литье роковых пуль из «Фрейшюца» Марии Вебера. Буря эта не воспринимается трагически; природа, однако, показана правдиво, и наступление страшных минут изображено с большим искусством. Словом, без больших претензий на трагизм номер этот составляет прелестный контраст со всей оперой-буфф. Сколько раз, слушая его (только не в театре Лувуа; я говорю об оркестре, который различает оттенки, например, о Дрезденском или Дармштадтском), восклицаешь: *«Как это умно!»* Я часто обсуждал этот отрывок с моими немецкими друзьями; я хорошо понял, что в их глазах эта буря—всего только выцветшая миниатюра. Можно себе представить их презрение: чтобы тронуть их, нужны фрески вроде микеланджеловских; они, например, любят адский грохот, которым заканчивается сцена литья дьявольских пуль во «Фрейшюце», о которой я только что говорил. Это — новое доказательство того, что *идеал прекрас-*

* Замечательно! Совершенно потрясающе! *(англ.)*
** Важная тайна *(итал.)*.

ного в музыке неодинаков, так же как и климат. В Риме, городе, для которого Россини написал эту бурю, люди все чувствительны и до крайности возбудимы. Счастливые в своих страстях и несчастные во всех серьезных делах, они питаются мороженым и кофе. В Дармштадте всюду благодушие, воображение и музыка [1]. Там достаточно быть благоразумным и несколько раз снять шляпу перед государем, чтобы обеспечить себе благополучие в жизни; кроме того, там пьют пиво и едят кислую капусту, а небо шесть месяцев в году закрыто туманом. В Риме 25 декабря, в день рождества, когда я шел на папскую мессу в собор святого Петра, солнце припекало; был один из тех теплых дней, какие в Париже бывают в середине сентября.

Вслед за бурей идет очаровательный секстет

Quest'è un nodo inviluppato *.

Он поразительно оригинален; раньше я восхищался им еще больше; сейчас мне кажется, что в конце голосовой партии, исполняемой sotto voce, есть длинноты. Секстет этот может оспаривать первенство у прелестного дуэта первого акта между Рамиро и Дандини:

Zitto, zitto; piano, piano;

и если дуэт этот одерживает верх, то этим он обязан своей удивительной *быстроте,* потому что это одно из чудеснейших мест, написанных Россини в живом и быстром стиле, в котором он превосходит всех великих мастеров, в стиле, который составляет отличительный признак его гения.

Большая финальная ария, исполняемая Золушкой,— это едва ли не самая обычная бравурная ария; там встречаются кое-где проблески чувства:

---

[1] Герцог Гессенский напоминает счастливые времена императора Карла VI, который считался лучшим контрапунктистом в своем государстве. Герцог этот, являясь другом искусства, не пропускает в своем театре ни одной репетиции и, сидя в ложе, отбивает такт; он наградил своим орденом всех музыкантов оркестра, который превосходен.

* Это запутанный узел *(итал.)*.

Perchè tremar, perchè?

. . . . . .

Figlia, sorella, amica,
Padre, sposo, amiche! oh istante! *

По правде говоря, мелодия, выражающая эти чувства, довольно обычна. Это одна из тех арий, которые лучше всего удавались г-же Паста; она вкладывала в нее такие интонации, которые делали этот номер достойным положения (доброе сердце, которое торжествует и прощает после долгих лет страданий), и тем самым не давала ему походить на бравурные номера, написанные для концертов. Напротив, в интерпретации м-ль Эстер Момбелли во Флоренции в 1818 году эта ария была не чем иным, как бравурным номером, хотя и превосходно исполненным. Жемчужная чистота этого прекрасного голоса, полного простодушной грации, которая есть у старинной школы, была несравненна. Можно было подумать, что слушаешь концерт; никто даже не вспоминал о чувствах, которые могли волновать Золушку, но в музыке выражены не были. Исполняя Россини, г-жа Паста наделяет его как раз теми качествами, которых композитору недостает.

Можно заметить, что вот уже три оперы Россини завершает большой арией для примадонны: «Sigillara», «Итальянка в Алжире» и «Золушка».

Я должен еще раз сказать, что в том, что касается «Золушки», я не являюсь компетентным судьею. Эта оговорка для меня важна; иначе усомнились бы в моей тонкой чувствительности к музыке, а я могу быть скромным в чем угодно, но только не в этом. «Золушка» — одна из опер, которые пользовались наибольшим успехом во Франции, и я не сомневаюсь в том, что если бы директорам пришло в голову пригласить для роли Золушки м-ль Момбелли, или Скьясетти, или еще какую-нибудь хорошую певицу, успех этой оперы сравнился бы с успехом «Цирюльника».

---

* Зачем дрожать, зачем?

. . . . . .

Дочь, сестра, подруга,
Отец, супруг, подруги! какое мгновенье! *(итал.)*.

В «Золушке» нет и десяти тактов, которые напомнили бы мне милые, или, точнее говоря, достойные нашей любви сумасбродства, которые со всех сторон осаждают мою память, как только мне посчастливится услышать «Sigillara» или «Обманутых претендентов» [1]. В «Золушке» не найдется, может быть, и десятка следующих друг за другом тактов, при которых мне не вспомнились бы каморка за лавочкой на улице Сен-Дени или крупный финансист, опьяневший от золота и прозаических мыслей и вынуждающий меня своим появлением уходить из гостиной. Все эти вещи, которые шокируют меня своей грубостью, могли бы понравиться в Париже *своим комизмом,* если бы только их хорошо исполняли. Можно сказать, что парижская публика их не видела; в противном случае у этой публики, которая горячо одобряет «Гужонскую торговку», «Дитя Парижа» и «Кухарок», «Золушка» точно так же имела бы бешеный успех. Опера эта воспользовалась бы всеми преимуществами двойного голосования; ей аплодировали бы как ценители итальянской музыки, так и любители грубого веселья театра Варьете.

ГЛАВА XXI

ВЕЛЛУТИ

Мне приходится делать сообщение, неприятное как раз для той части публики, на чью благосклонность может рассчитывать настоящая биография. Мне это очень тягостно; я хорошо знаю, на что иду; многие из моих суждений о Париже, на которые до сих пор смотрели сквозь пальцы, как на невинные заблуждения, сразу же превратятся в непереносимые парадоксы, может быть, даже ненавистные и уж, во всяком случае, неуместные. Но коль скоро автор связал себя особого рода обещанием говорить все то, что ему кажется правдой, не боясь прийтись не по вкусу как той единственной публике, которая может его читать, так и самому художнику, описанием жизни

[1] Одна из ста опер Джузеппе Моски.

которого он занят,— ему придется продолжать так, как он начал. Конечно, самый просвещенный и самый благосклонный читатель, на которого я могу рассчитывать,— это какой-нибудь светский человек, за свою жизнь раз двести побывавший в опере-буфф, начинающий разочаровываться в Королевской академии музыки, любящий одни лишь балеты и пренебрегающий театром Федо. Этот светский человек вспомнит, может быть, что некогда, в пору, когда цензура была снисходительна, он видел блестящую комедию «Женитьба Фигаро». Фигаро хвастается тем, что знает основы английского языка: он знает *goddam* *. Что же! Раз уж мне приходится идти на то, чтобы погубить себя из-за одного слова, то вот чем совершенно точно определяется положение парижского любителя по отношению к одному из основных элементов пения — к *фиоритурам* или так называемым украшениям. Надо, чтобы этот любитель в течение шести месяцев слушал Веллути или Давиде; это помогло бы ему составить себе представление об этой области музыки, совершенно новой для слуха парижан. Когда вы приезжаете в незнакомую страну, то после первого впечатления, которое не лишено очарования, вы часто поражаетесь большому числу странных и необычных вещей, которые осаждают вас со всех сторон. Самому благожелательному и наименее склонному поддаваться хандре путешественнику трудно не проявить при этом некоторой нетерпеливости. Таково было бы первое впечатление парижского любителя от восхитительного метода Веллути. Я предложил бы этому любителю при первой же возможности послушать романс «Изолина», исполняемый Веллути [1].

Как бывает приятно видеть красивую и на редкость хорошо сложенную женщину, которая прогуливается солнечным декабрьским утром, закутанная в меха, по террасе Фейянов! Но если через мгновение эта женщина войдет в красиво убранный цветами зал,

---

* Черт возьми *(англ.)*.

[1] В сентябре 1823 года Веллути поет в Ливорно оперу Морлакки под названием «Tebaldo e Isolina» («Тебальдо и Изолина»), куда вставлен этот знаменитый романс.

где искусно устроенные отдушины печей поддерживают ровную и теплую температуру, она сбросит с себя шубку и предстанет во всем блеске и свежести своего весеннего наряда. Выпишите из Италии романс «Изолина» и прослушайте его в исполнении хорошего тенора, и вы почувствуете, что перед вами появилась красавица с террасы Фейянов, но вы получите только самое общее представление об изяществе ее движений и форм; вся свежесть, вся тонкость очертаний от вас ускользнет. Если же Веллути споет чудесным голосом свой любимый романс, вы словно прозреете и вскоре станете восхищаться тонким рисунком, сладостная прелесть которого будет пленять ваш взгляд.

Тенор исполняет три такта — мольбы влюбленного, обращенные к его разгневанной любовнице. Этот маленький номер кончается внезапными раскатами: влюбленный, которого встречают презрительно, вымаливает себе прощение во имя прекрасного воспоминания о первых временах их счастья. Веллути заполняет две первые части фиоритурами, выражающими вначале крайнюю радость, а вскоре глубокое разочарование; он расточает нисходящие полутонами гаммы, scale trillate и в третьей части неожиданно переходит в раскаты простого, сильного, возвышенного и — в те дни, когда Веллути владеет всеми своими вокальными возможностями,— свободно льющегося голоса. Женщине, которая любит, не устоять против такого крика сердца.

Стиль этот может показаться чересчур изнеженным и перестать нравиться; но любой французский ценитель музыки должен откровенно признаться, что эта манера пения для него совершенно незнакомая область, *неизвестная земля,* о которой, слушая парижское пение, он не имел ни малейшего понятия. У нас здесь есть немало певцов, которые делают украшения и верно их исполняют, но звуки такого голоса приятны вовсе не сами по себе, а именно в том месте, которое они заполняют. К тому же голос этот антимузыкален, он сочетает в себе несовместимые качества, которые в нем только вредят друг другу. Не умея объяснить себе, почему так происходит, человек, рожден-

ный для искусства, человек, слух которого воспитан на двух сотнях представлений театра-буфф, смутно чувствует, что украшения, которые перед ним рассыпают, лишены всякого очарования; его разум с грустью это одобряет, но сердце его остается равнодушным.

Слушая Веллути в те дни, когда этот великолепный певец бывает в ударе и блещет своим талантом, испытываешь чувство совершенно противоположное, и наслаждение с каждым разом растет. Знаменитый Сассарини, кастрат, служивший в капелле его величества короля Саксонского, производил столь же сильное впечатление своим церковным пением. Давиде к этому приближается, насколько вообще это по силам обычному тенору. Я не буду называть здесь другие прекрасные голоса; слушая всех их, я тоже испытал бы то неземное наслаждение, которым нас дарит Веллути; для этого надо было бы, чтобы судьба наделила этих певцов не только гибкой гортанью, но и чувствительным сердцем. Эти прекрасные голоса, которыми восхищается толпа, не видя в них никаких недостатков, исполняют время от времени, и нередко даже очень удачно, множество украшений, прибегая при этом к подчеркиваниям, изменениям окраски, противоположениям. Вообразите себе Тальма, которого мучил бы тяжелый кошмар и который повторил бы два—три стиха своих лучших ролей вперемешку, но вместе с тем со всей силой своего редчайшего дарования. За четырьмя стихами из «Андромахи», изображающими неистовую любовь Ореста, следовали бы два стиха возвышенных и божественных рассуждений, взятые из роли Севера в «Полиевкте»; непосредственно за ними, услышав другие два стиха, изображающие тирана, который едва сдерживает жажду крови, мы узнали бы в них слова Нерона. Толпа, у которой нет души и которая ничего во всем этом не понимает, нашла бы, что эти стихи превосходно прочитаны, и встретила бы их аплодисментами. Вот к чему стремится большинство крупных певцов, например, г-н Мартен.

Веллути, наоборот, хорошо читает подряд стихи, относящиеся к одной и той же роли.

ГЛАВА XXII

«СОРОКА-ВОРОВКА»

Это самая настоящая *драма,* мрачная и плоская, она была переделана для Россини миланцем г-ном Герардини из бульварной мелодрамы, написанной г-дами Добиньи и Кенье. В довершение всего эта ужасная история, по-видимому, имеет основанием истинное происшествие: несчастная служанка действительно была когда-то повешена в Палезо, и в память об этом была учреждена особая месса, названная *сорочьей.*

Немцы, для которых этот мир является неразрешенной загадкой, немцы, любящие все те тридцать или сорок лет, на которые судьба посадила их в эту клетку, заниматься подсчетом прутьев решетки; немцы, предпочитающие драму о Каласе, берущую свое начало в наших же бульварных театрах, шиллеровскому «Дон Карлосу» или «Вильгельму Теллю» — произведениям с их точки зрения слишком классическим; немцы, которые в 1823 году верят в привидения и в чудеса князя Гогенлоэ, были бы восхищены всей мрачностью, которую сама действительность придает печальной драме Сороки-воровки.

Француз, человек со вкусом, говорит себе: «Мир этот так скверно устроен, что исследовать...[1] того, кто его сотворил, все равно что лить воду в море — самое плачевное из всех возможных занятий. Давайте же уйдем от этой печальной действительности». И он требует от искусств *прекрасного идеала,* который позволил бы ему поскорее забыть и возможно дольше не вспоминать этот мир низостей, где

Великий мертв Аякс и дышит лишь Терсит.
(Лагарп).

Итальянец, как только он в состоянии избавиться от священника, истерзавшего его юность, перестает утруждать себя длинными рассуждениями; ему никогда бы из них не выпутаться, да и полиция его страны уже несколько столетий мешает ему научиться логи-

[1] Слово, не разобранное в рукописи.

чески мыслить; у него есть страсти, им он отдается вслепую. Россини создал для него прекрасную музыку на отвратительный сюжет. Музыкой его слушатель восхищается, а над сюжетом особенно не задумывается; он готов убежать, как от seccatore *, от угрюмого критика, который укажет ему на недостатки того, что является источником его радости. Единственная форма обсуждения, которую допускает итальянец, это та, которая способна сразу же удвоить получаемое им наслаждение.

«Сорока-воровка» — один из шедевров Россини. Он написал ее в Милане в 1817 году к сезону, который называется primavera (весна) [1].

Четырнадцать лет деспотической власти гения превратили Милан, большой город, прославившийся своим обжорством, в интеллектуальную столицу Италии; среди его населения еще в 1817 году было четыреста или пятьсот умных людей, из числа тех, кого Наполеон набирал от Болоньи до Новары и от Понтеффы до Анконы для замещения должностей в Итальянском королевстве. Это бывшие чиновники, которых страх перед репрессиями и пристрастие к столицам удерживали в Милане, отнюдь не были склонны признать, что неаполитанская публика чем-то их превосходит. Поэтому они явились в театр Ла Скала на первое представление «Сороки-воровки» с благим намерением освистать автора «Цирюльника», «Елизаветы» и «Отелло», если только его музыка им не понравится. Россини был осведомлен об этом неприятном для него обстоятельстве и очень боялся.

Успех был таким бешеным, опера произвела такой furore, — мне здесь не обойтись без всей экспрессии итальянского языка,— что публика повставала со своих мест, громкими криками вызывая Россини. Этот обворожительный человек рассказывал вечером в кафе «Академии», что он испытывал не только чувство радости от успеха оперы, но в то же время и страшную уста-

---

* Скучный человек *(итал.)*.

[1] Этот stagione (сезон) начинается 10 апреля; stagione карнавала —26 декабря, на второй день рождества; осенний —15 августа.

лость после сотен поклонов, которыми он должен был благодарить публику, ежеминутно прерывавшую действие возгласами: «Bravo, maestro! Evviva Rossini!» *.

Словом, успех был необычаен, и можно смело сказать, что никогда еще композитор не справился лучше со своей задачей. Аплодисменты эти были тем более лестны, что, как я уже говорил, эта публика 1817 года состояла из самых образованных людей всей Ломбардии. Как раз в эти дни шедевры Виганó прославили Милан. Это прекрасное время закончилось к 1820 году арестами и карбонаризмом.

Я был на первом представлении «Сороки-воровки». Этот успех был одним из самых единодушных и самых блестящих, какие мне пришлось видеть в жизни, и в течение почти трех месяцев восторг зрителей держался на том же уровне. Россини везло на хороших актеров: Галли был тогда лучшим басом во всей Италии, голос его был необычайно мощен и выразителен. Искусство, с которым он изображал солдата, было достойно Кина или де Марини. Г-жа Беллок исполняла партию несчастной Нинетты своим великолепным голосом, который так чист, что, слушая его, люди всех возрастов молодеют; эту легкую роль она играла очень умно. Мне помнится, что она намного ее облагородила. Это была не какая-нибудь грубая служанка, а скорее дочь храброго солдата, которую несчастья отца заставили пойти в услужение. Монелли, прелестный тенор, играл молодого солдата Джанетто, который возвращается в родительский дом, а Ботичелли — старого крестьянина Фабрицио Винградито, роль, которая в Париже так хорошо исполняется Барилли. Амбрози с его превосходным голосом и цельной игрой очень хорошо представлял злого подесту; наконец, прелестная м-ль Гальяни была неподражаема в роли Пиппо, и дуэт второго акта между Пиппо и Нинеттой звучал превосходно. Все актеры как будто сговорились сделать оперу возвышенной. Г-жа Фодор, напротив, делала ее вульгарной.

Что сказать об увертюре к «Сороке-воровке»? Может ли кто-нибудь забыть эту красочную симфонию?

---

* Браво, маэстро! Да здравствует Россини! *(итал.)*.

Интродукция с барабаном, составляющая ее основную часть, придает ей особую реальность, если только так можно выразиться; этого в музыке [1] я больше нигде не встречал, и, мне кажется, нельзя обойти ее вниманием. Но одинаково невозможно передать восторги и безумства миланского партера при появлении этого шедевра. После самых неистовых аплодисментов, после пяти минут невообразимого шума и крика, когда кричать больше не было уже сил, я заметил, что каждый из зрителей начинает заговаривать с соседом — вещь, едва ли совместимая с итальянским недоверием. Люди самые хладнокровные и пожилые восклицали в ложах: «O bello! O bello!» *, и слово это повторялось двадцать раз подряд, оно ни к кому не было обращено: такое повторение было бы бессмысленным; о соседях совершенно забыли, каждый говорил сам с собой, и в этом порыве была вся живость, вся прелесть примирения. Тщеславие зрителей вспомнило о «Турке в Италии». Я не знаю, помнит ли читатель, что эту оперу освистали, не найдя в ней ничего нового. Россини захотел вознаградить себя за эту неудачу, и друзья его были польщены тем, что ему пришло в голову написать для них что-то новое. Это состояние духа маэстро делает понятным и барабан и чересчур немецкий шум увертюры; Россини надо было с самого начала поразить слушателей. После каких-нибудь двадцати тактов этой прекрасной симфонии примирение совершилось; первое presto еще не окончилось, а публика уже обезумела от восторга, весь театр аккомпанировал оркестру. С этого момента все звучание оперы смешалось с восторгом зрителей. После каждого номера Россини должен был вставать из-за фортепьяно, чтобы благодарить публику; он устал кланяться прежде, чем публика устала рукоплескать.

Увертюра эта начинается с возвращения молодого солдата, увенчанного славой, к себе в деревню, в родную семью; вскоре же, повествуя о событиях, которые за этим следуют, она становится грустной. Но это

---

[1] См. рассуждения об этой увертюре, опубликованные в Берлине в 1819 году.

* Чудесно! Чудесно! *(итал.)*

грусть, полная живости и огня, грусть молодости; герои действительно молоды. Интродукция исполнена блеска и огня; она напоминает мне прекрасные симфонии Гайдна и огромную мощь, отличающую этого композитора. Внимание привлекается к *сороке,* и делается это очень ловко:

Brutta gazza maledetta,
Che ti colga la saetta! *

Я нахожу здесь с первого такта какую-то безыскусственную силу, деревенские краски и, главное, полное отсутствие городской изощренности, благодаря чему эта интродукция приобретает совершенно иной оттенок, чем интродукция «Цирюльника». Мне представляется, что музыка Вашингтона или Цинциннати, если бы только она была национальной, а не заимствованной, была бы именно так вот лишена всякой изысканности и всякого изящества [1].

Этой деревенской безыскусственностью наполнено все первое действие. Неуживчивость крестьянки Лючии или, скорее, печальные последствия, к которым этот недостаток приводит, выражены в очень эффектной арии:

Marmotte, che fate? **

Тут сразу же чувствуется большой талант. Нет никаких деталей, но есть совершенное развитие большой мысли. Видно, что автор не поддается страху наскучить зрителю и имеет мужество пренебречь разными мелкими забавными фразами; в этом его величие [2].

Ответ, обращенный к Лючии, которая спрашивает, где ее муж:

Tuo marito? ***—

---

* Проклятая, дрянная сорока, пусть настигнет тебя стрела! *(итал.).*

[1] Это начало первого акта характером своим походит на поэзию Крабба, а силой своей — иногда на баллады Бернса.

** Лентяйки, чем вы заняты? *(итал.)*

[2] Это тот же принцип, что и в картинах Корреджо и в античных скульптурах. Существуют признаки прекрасного, общие всем искусствам, начиная от комического дуэта и кончая архитектурной отделкой тюремной камеры. Греческие пилястры способны утешать в тюрьме.

*** Твой муж? *(итал.).*

маленькая ария добряка Фабрицио, который возвращается из погреба с бутылкой в руке,— все это очень весело и непосредственно, полно силы и все больше напоминает стиль Гайдна. Оповестить зрителя о любви молодого солдата точно так же поручается сороке; мать солдата говорит:

Egli dee sposar *,

сорока же прерывает ее криком:

Ninetta! Ninetta!

Есть поразительный огонь в tutti: «Noi l'udremo narrar con diletto» **. Но мне все же хочется сказать, что искренняя радость и brio (подъем) достигаются тем легче, чем менее при этом стремишься сохранить достойный и важный вид. Здесь есть два хороших, поистине военных стиха:

Or d'orgoglio brillar lo vedremo,
Or di bella pietà sospirar ***

Каватина Нинетты

Di piacer mi balza il cor ****

подобно увертюре, является одним из самых вдохновенных созданий Россини. Кто ее не знает? Это действительно непосредственная, искренняя радость молодой крестьянки. Никогда, может быть, композитор не обладал таким блеском и вместе с тем таким драматизмом, никогда он не был так правдив, так верен тексту. В этой арии есть сила Чимарозы, а начало ее полно такой живости, которую и у Чимарозы не часто можно найти.

Может быть, следовало бы побранить эту кантилену за некоторую ее вульгарность и грубость. Заметьте, что, как только Россини хочет быть выразительным, он вынужден прибегать к повторениям мелодии. Во фразе «Di piacer» восемь тактов — для нашего композитора

---

* Он должен жениться *(итал.)*.

** Мы с наслаждением послушаем его рассказ *(итал.)*.

*** Мы увидим, как он то гордо выпрямляется, то сочувственно вздыхает *(итал.)*.

**** От радости у меня прыгает сердце *(итал.)*.

это большая редкость [1]. Есть трагический оттенок, введенный с бесконечным искусством в словах:

Dio d'amor, confido in te! *—

перед репризой. Забываешь о том, что слова «бог любви» в устах молодой крестьянки звучат нелепо. Видно, что автор — *классик*. Г-жа Фодор пела эту каватину в Париже; ее голос был выше всех похвал, но красоте его не хватало чувства и выразительности. По обычаю всех артистов, у которых мало чувства и, как говорят художники, внутреннего огня, г-жа Фодор, не будучи в силах сделать эту каватину прекрасной, делала ее роскошной. Она до такой степени загромождала создания маэстро превосходно исполненными руладами и украшениями, что о нем никто и не вспоминал. Вот так успех! Если бы Россини ее услыхал, он повторил бы ей свои слова, сказанные знаменитому Веллути после первого представления «Аврелиана в Пальмире» (Милан, 1814 год): «Non conosco più le mie arie». «Я больше не узнаю моей музыки».

Драматическая выразительность, такая, которая была бы непосредственной и живой и вместе с тем совершенной по красоте, слишком редко встречается у Россини, чтобы ее принимать во внимание. Первая фраза:

Di piacer mi balza il cor —

должна исполняться без всяких украшений и рулад; надобно поберечь их к концу арии, когда Нинетта размышляет об избытке своего счастья. Веселые и блестящие *фиоритуры* очень уместны в словах:

Ah! già dimentico
I miei tormenti! **,—

словах, которые совершенно замечательно произносит красавица Чинти.

В Милане этот оттенок, как и все остальные, был хорошо схвачен г-жой Беллок. Я боюсь утомить читате-

---

[1] Если убрать один такт первой фразы, которую поет Нинетта, то чувствуешь, что чего-то недостает; это наблюдается у Россини только в вальсах; во всяком случае, так обстоит дело в операх, написанных в его второй манере.

* Бог любви, я верю в тебя! *(итал.)*

** Ах, уже забываю о муках! *(итал.)*.

ля, говоря ему о восторгах зрителей при исполнении этой арии, такой простой, такой непосредственной, такой легкой для понимания. Это — самое высокое воплощение сельской простоты. Жаль, что действие происходит в Швейцарии; эта ария подошла бы для «Лисбет» [1]. Зрители партера повставали на скамьи; они заставили г-жу Беллок повторить арию и слушали ее стоя; своими криками они требовали, чтобы певица повторила эту каватину и в третий раз, когда Россини со своего места сказал зрителям первых рядов: «Роль Ниннетты велика и трудна; если вы будете так назойливы, г-жа Беллок окажется не в состоянии довести ее до конца». Этот довод, который потом повторяли и обсуждали в партере, через четверть часа наконец подействовал на зрителей. Все мои соседи спорили между собой горячо и откровенно, словно старые знакомые. Такой неосторожности я ни разу еще не видел в Италии. Какой-нибудь шпион может воспользоваться таким разговором, как предлогом, чтобы потом, выдав себя за вашего знакомого, с успехом на вас донести.

После этой каватины, которая дышит лесною свежестью и радостью жизни, ария еврея сталкивает нас с наиболее отвратительным явлением нашей цивилизации; еврей этот мне постоянно напоминает польских евреев, самых неприятных людей во всем мире; однако ария эта хороша. Россини оказался настолько умен, что сумел заставить зрителя вынести даже то, что похоже на действительность. Я нахожу необыкновенное музыкальное богатство, безграничную щедрость, luxuriancy гения, как сказали бы англичане, в хоре, который сообщает о возвращении Джанетто:

Bravo! bravo! Oen tornato! *

Ария молодого солдата, который, прославившись на войне, возвращается в родную деревню, где о нем уже знают из газеты, пошловата и слаба, и, более того, не-

---

[1] Опера, которая была широко известна во Франции лет двадцать тому назад. Это прекрасный сюжет: девушка-мать, покинутая своим любовником. Сравните арию Россини со «Швейцарской семьей» Вейгля — шедевром германской простоты, показавшимся слишком простым миланской публике в 1819 году.

* Браво! Браво! Он благополучно вернулся! *(итал.)*.

уместна. Молодой солдат бесцеремонно бросается к своей возлюбленной, оставив в глубине сцены отца, мать и всю деревню, которые глядят на него, в то время как он объясняется в любви; а между тем все очарование любви пропадает, если это чувство лишено стыдливости.

Anco al nemico in faccia *

довольно хорошо, хотя звучит несколько фатовски. В словах:

Ma quel piacer che adesso **—

есть мягкая и нежная радость, противоположность пламени и страсти — безумной и французской, которая была бы необходима как здесь, так и особенно в ритурнели, возвещающей этот стих. Россини следовало найти в своем певце тот жар, ту страстность и сердечность, которых недостает партитуре. Г-же Паста следовало взяться за эту роль, как и вообще за все страстные роли Россини; она оказала бы этим композитору ту же услугу, что и в «Танкреде».

Со слов:

No, non m'inganno ***,

которые Галли произносит, сходя с холма, начинается трагедия, и радость исчезает навсегда.

Когда Россини писал «Сороку-воровку», он был в ссоре с Галли, отбившим у него г-жу М ***. Между тем надо знать, что как ни красив голос Галли, есть две или три ноты, которые ему удается взять верно только мимоходом; достаточно ему задержаться на них, как они начинают звучать фальшиво. Россини намеренно сочинил такой речитатив (когда отец рассказывает дочери о своей ссоре с капитаном), где Галли вынужден задержаться на тех самых нотах, взять которые он не может. Это стало ясно в Париже, когда там услышали из уст Галли:

...Sciagurato
Ei grida; e colla spada
Già, già, m'é sopra [1]

---

* Даже врагу в лицо *(итал.)*.

** Но какую сейчас радость *(итал.)*.

*** Нет, я не обманываюсь *(итал.)*.

[1] «Несчастный!» — восклицает он и бросается на меня со шпагой в руке.

Галли, голос которого везде звучал совершенно уверенно, обиделся и не захотел заменить эти ноты другими; а ведь это было проще всего. Подобное упрямство испортило ему этот выход в Риме, Неаполе, Париже; а так как строгие и несколько холодные вкусы французской столицы больше ценят совершенное отсутствие ошибок[1], чем самые невиданные красоты, если они омрачены хоть малейшим несовершенством, Галли никогда не вызывал там тех восторгов, которых он заслуживал.

Шиканье публики пробудило в Галли упрямство, и он не захотел изменить эти два десятка нот; смущение же подействовало на его голос, и, несмотря на все его усилия, начало этой прекрасной роли постоянно бывало испорчено тремя — четырьмя случайными звуками. В Неаполе речитатив этот был триумфом Ноццари, который разрабатывал его с несравненным умением.

С конца арии

Amico mio,
Ei disse, e dir non più poteva: Addio! *

и дальше Галли достигает высоты самого подлинного трагизма. Нелепо только, что, бежав из своего полка, где его приговорили к смертной казни, Галли появляется в своем солдатском платье, едва прикрытом длинным плащом: это верный способ, чтобы в первом же селе его арестовали как дезертира. Это уже вопрос постановки, искусство, которое сродни живописи. Если бы Галли появился в лохмотьях, как об этом говорится в либретто:

Il prode Ernesto
Di questi cenci mi coperse **,—

---

[1] Magis sine vitiis quan cum virtutibus ***. Талантом, действительно рассчитанным на парижан 1810 года, был талант г-жи Барилли. Публика Лувуа с тех пор неизмеримо шагнула вперед, что, впрочем, не мешает восхитительной Барилли иметь и сейчас еще большой успех. В Париже есть четыреста или пятьсот человек, которые сумели развить свой слух и судят теперь о музыке не хуже десяти тысяч зрителей, посещающих Сан-Карло или Ла Скала.

* «Друг мой,— сказал он и уже не мог сказать — прощай!» *(итал.)*.

** Храбрый Эрнесто одел меня в эти лохмотья *(итал.)*.

*** В большей степени без пороков, нежели с добродетелями (лат.).

может быть, эта роль стала бы слишком грубой. Опера должна что-то говорить и зрению. В жизни приговоренный к смертной казни Галли, найдя свою дочь, обратился бы к ней с двумя или тремя тысячами слов; музыка выбирает из них всего лишь сотню и вкладывает в эти слова те самые чувства, которые выражались в трех тысячах. Ясно, что музыка должна прежде всего отстранить все слова, выражающие детали; поэтому опере приходится поневоле обращаться к зрению.

Дуэт, который следует за речитативом, исполняемым Галли

Come frenar il pianto? *

шедевр пышного стиля [1]. Несколько тактов оркестра, которые идут за ним

È certo il mio periglio;
Solo un eterno esiglio,
O Dio! mi può salvar, ** [2]

бросают вас в дрожь. Есть очень трогательная черточка после:

Più barbaro dolor ***

Припев дуэта

Tremendo destino ****

---

* Как сдержать мне слезы? *(итал.)*

[1] Скорее высокопарного, нежели трагического. Стиль Паоло Веронезе или Бюффона. Это возвышенность бесстрастия. Стиль этот производит сильное впечатление в провинции. Гармония в начале этого дуэта напоминает интродукцию «Цирюльника». Тот же упрек относится и к некоторым частям финала первого акта. Есть сходство между арией «Mi manca la voce» («Мне не хватает голоса») Моисея и квинтетом: «Un padre, una figlia» («Отец, дочь»).

Говорят, что пассаж, следующий за осуждением Нинетты, напоминает хор «Весталки»: «Развяжите эти узы».

** Моя гибель неотвратима; только вечное изгнание, о боже, может меня спасти *(итал.)*.

[2] Не следовало делать слова французского солдата столь неуверенными. Автор либретто не подумал о том, как тщеславна страна, где разыгрываются события оперы. Он изображает несчастного со всей правдивостью. Вот в чем заключается та грубость, в которой французские знатоки упрекают персонажей Гверчино.

*** Более жестокая скорбь *(итал.)*.

**** Страшнее участи *(итал.)*.

к концу становится просто ужасным. В конечной ритурнели есть что-то идеально прекрасное — отвлечение от несчастья дает отдых.

Каватина подесты

Il mio piano è preparato *—

блестящая партия для хорошего баса. Амбрози пел ее в Милане с такой энергией и силой, что глаза зрителя были поневоле прикованы к отвратительной фигуре подесты. В Париже опера гораздо больше выигрывает от исполнения Пеллегрини, который вкладывает в эту каватину поразительное искусство и всю легкость своего прелестного голоса. Впрочем, номер этот сильно растянут.

Чтение примéт дезертира, доверенное Нинетте потерявшим очки подестой,— жестокая и захватывающая своим драматизмом сцена; это — несчастье, нисколько не смягченное идеальной красотой, как раз то, что любят в Германии. Это очень живой эпизод, но чувство радости здесь убито навсегда.

Следующий за этим терцет

Respiro — partite **

превосходен; там в начале есть изумительная молитва:

Oh! nume benefico! ***

Винтер только что поставил в Милане «Магомета» (трагедию Вольтера), где есть великолепная сцена молитвы. К голосу молящегося в глубине храма Зопира присоединяются с авансцены голоса двоих его детей, собирающихся предать его смерти. Россини попросил у либреттиста текст молитвы и сочинил ее con impegno ****.

Подеста, видя, что солдат ушел, и решив, что он остался один, говорит Нинетте:

Siamo soli. Amor seconda
Le mie fiamme, i voti miei.

---

* Мой план готов *(итал.)*.
** Я живу — уходите *(итал.)*.
*** О! благодетельное божество! *(итал.)*.
**** С усердием *(итал.)*.

Ah! se barbara non sei,
Fammi a parte nel tuo cor [1].

Вот превосходный трагический стиль, разумеется, в музыке. Терцет этот превыше всех похвал; он утверждает навеки превосходство Россини над всеми современными ему композиторами.

Возвращение Фернандо полно огня:

Freme il nembo...
Uom maturo e magistrato,
Vi dovreste vergognar *.

В музыке по-прежнему больше силы и энергии, чем изящества и благородной чувствительности, в оркестре много шума:

No so quel che farei,
Smanio, deliro e fremo **.

Это целый вулкан. Здесь свойственная Россини необычайная стремительность становится как будто еще горячее; этот терцет — одно из самых лучших творений, написанных нашим композитором в его второй манере (мощный стиль). Отдельные части расположены в нем с необыкновенным мастерством. Лучшие из слышанных нами пассажей этого терцета обладают редчайшим качеством: в них есть изумительное нарастание. Чувствуешь, что к концу терцета ты в какой-то мере продвинулся дальше по сравнению с его началом.

После этого по сцене пролетает сорока — она похищает злосчастную ложку. Момент для этого выбран хорошо; зрители слишком взволнованы, чтобы видеть в этом полете что-то забавное, а так как все это происходит неожиданно, то никто не успевает сообразить, в чем тут дело. После большого трагического терцета, очень несовершенный разбор которого мы только что дали, к музыке снова возвращается вся ее легкость, все веселье и даже какое-то изящество, которого у нее до этого не было; и все это для сцены допроса бедной Нинетты:

In casa di messere... ***

[1] Мы одни; от любви во мне разгорается пламя, и желания мои растут. Прекрасная Нинетта, если ты не жестока, найди для меня место у себя в сердце.

* Гром гремит... вы человек немолодой и в чинах; вам должно быть стыдно *(итал.)*.

** Не знаю, что мне делать; волнуюсь, безумствую, дрожу *(итал.)*.

*** В доме господина... *(итал.)*.

Пассаж этот превосходен; мне кажется, что ни один из живущих ныне композиторов не мог бы сочинить ничего подобного. Прелестнейшая из кантилен, какую только может создать искусство, сопутствует как раз самым гнусным словам допроса. Когда молодой военный очень основательно замечает, что предмет его поисков был:

Rapito! no, smarrito
(Украден! нет, потерян),

подеста очень любезно отвечает:

Vuol dir lo stesso.
(Что ж из того, разве это не одно и то же?)

И в самом деле, такую восхитительную легкость, такое милое и вместе с тем проникнутое монархическим духом балагурство не раз можно встретить у судей, людей светских, которые посылали на смерть врагов власти, как бы забавляясь этим или, вернее, не прерывая ради этого забав своей простой и беззаботной жизни. Музыка Россини была бы совершенно на своем месте в какой-нибудь комедии под названием «Карл II» [1] или «Генрих III», где поэт для изображения счастливых картин царствования этих правителей позаимствовал бы талант, вдохновивший г-на Лемерсье на создание «Пинто». Мне пришлось ненадолго остановиться на этом, чтобы дать почувствовать зрителю, родившемуся в стране, правосудие которой, как это известно каждому, действительно заслуживает уважения, что Россини, родившийся в Романье и привыкший к судьям, назначавшимся духовенством, дал в «Сороке-воровке» на протяжении всей оперы правдивое изображение подесты. Наделяя сцену допроса Нинетты такой веселостью, беззаботностью и легкостью, он имел в виду больше оттенить главную фигуру — судью, старого злодея, остряка и развратника, и сделать развязку своей оперы наподобие опер Метастазио, di lieto fine *.

Я слышал, что Россини очень весело отверг иронические замечания по поводу его подесты, которые ему де-

---

[1] См. замечательные мемуары миссис Гетчинсон, процесс Сиднея и много других. См. некоторые подробности судебных процессов у Вольтера. См...

* С веселым концом *(итал.)*.

лали в Милане, городе, где Наполеон внес в правосудие некоторую видимость пристойности (1797—1814 годы). «Молодой военный, хотя он и француз, все же негодяй,— говорил Россини.— Я, правда, не участвовал в походах и не захватывал знамен, но если бы мне довелось увидеть, что мою возлюбленную обвинили, я бы закричал: «Это я украл ложку!» В либретто, которое мне дали, Нинетта, подавленная тяжелыми уликами, не знает, что и отвечать; Джанетто просто дурак; поэтому главным персонажем в моем финале становится судья, это плут, а никак не злодей: он вовсе не собирается погубить Нинетту. В течение всего допроса он думает только о том, чтобы продать ей свою милость, и о том, какую награду он от нее за это получит» [1]. Вот слова, которые Россини мог бы сюда добавить (но он этого не сделал, он весьма благоразумен и помнит о смерти Чимарозы): Поезжайте в мою страну, в Феррару, в Римини и взгляните на суды, которые там заседают изо дня в день. Вообразите, что вас обвиняют в том, что год или два назад вы в пятницу съели цыпленка. Попы посылают в сады палаццо Боргезе проследить, не выбрасывают ли туда по пятницам куриные кости. Ваша служанка не получит на пасхе отпущения грехов, если она не выдаст костей тех цыплят, которые были съедены втайне от всех. А служанка, которая перед пасхой не говеет,— погибшее существо. Вообразите себе в городе с двадцатью тысячами жителей, как Феррара, префекта, семь или восемь его помощников, дюжину полицейских комиссаров, которые озабочены тем, чтобы выяснить, не ест ли господин такой-то по пятницам цыпленка! Легат, все его секретари и тайные агенты, титулы которых я сейчас перевел на французский язык,— все это священники. Они представляют собой администрацию; но они встречают на каждом шагу противодействие и смертельную ненависть со стороны высших церковных властей: архиепископа, его викариев, каноников и пр., заклятых врагов административных властей; те постоянно доносят на них в Рим, подозревая их в отступничестве. Их

[1] Il Podestà — Ora è mia, son contento,
Ah! sei giunto, felice momento.
Lo spavento piegar la farà *.

* Теперь она моя, я доволен: ах, счастливая минута, приди,— страх заставит ее смириться! (итал.).

доносы при первом же повышении могут помешать легату стать кардиналом. Между тем все эти великие стяжатели, все эти соперники, все эти проповедники благоразумия испытывают удовлетворение, донося на какого-нибудь беднягу-горожанина из Феррары, поддавшегося искушению съесть в пятницу цыпленка.

Я мог бы к этому добавить два десятка страниц подробностей; вся трудность заключалась бы в том, чтобы смягчить краски и приуменьшить истину; я не хочу пускаться в разговор о вещах отвратительных, это самая большая беда для легкомысленной книги[1]. Смысл всех этих анекдотов, которые я мог бы рассказать о Романье, в конечном итоге сводится к тому, что Россини, который наделяет своего распутного подесту такой веселостью и легкостью, даже и в голову ни разу не приходило написать какую-нибудь мерзкую эпиграмму в стиле Ювенала. Вообще в Италии почти не принято в письменном виде излагать свое возмущение плутами. Это портит настроение, это дурной тон, к тому же это всем надоело.

Спокойный характер достойного сожаления любовника Нинетты хорошо обнаруживается в пении:

Tu dunque sei real
(Ed io la credea
L'istessa onestà) *.

Вся глупость, которую чувствительные сердца обитателей улицы Сен-Дени прощают их дорогой мелодраме, обнаруживается, когда Нинетта позволяет себя сбить с толку

Non v'è più speme, **

оттого что еврей заявляет, что на проданной ему серебряной вещи были инициалы Ф. и В. А ведь она только что сказала, что отца ее звали Фердинандом Виллабелла; из чего подеста, естественно, заключил, что с нею как раз находился ее отец и что ради того, чтобы спа-

[1] Если бы я подвергся нападкам за самую суть моих рассуждений, я мог бы привести несколько тех самых анекдотов, из которых я делаю сейчас выводы; все это происходило при умеренном правлении Консальви. См. Лоренс «Картина Рима»; Симона, Горани.

* Так, значит, ты преступна, а я-то считал ее самой честностью *(итал.)*.

** Нет больше надежды *(итал.)*.

сти его, она неверно прочитала описание примет. Нинетта не решается сыграть с либреттистом плохую шутку и попросту заявить: «Этот прибор был передан мне моим отцом, буквы Ф. и В.— его инициалы». Несчастная девушка предпочитает умереть. Беда этого либретто в том, что все персонажи его — существа, ничем не примечательные. Этим недостатком никогда не страдают немецкие оперы: там всегда есть где разыграться воображению.

Финал полон движения, явлений и уходов, которые все время занимают внимание зрителя. В нем много увлекательных сольных и ансамблевых номеров. Невозможно лучше расположить группы большой картины. Слова тоже не плохи; я хотел бы, чтобы было наоборот, чтобы в положениях были и искренность и красота, а слова оказались смешными. Кто же обращает внимание на слова? В Неаполе в этом финале находили длинноты; более спокойные по характеру миланцы им восхищались. Что до меня, то я присоединяюсь к мнению миланцев. Все здесь живо, сильно, естественно, но каждый раз грубовато за исключением нескольких восхитительных тактов в начале допроса. Первое действие постоянно напоминает мне тот веселый жанр, к которому прибегает Гайдн, когда во «Временах года» он изображает чувство радости, охватывающее сборщиков винограда.

У Моцарта этот финал получился бы ужасным и совершенно невыносимым; он принял бы к сердцу смысл слов; его нежная душа обязательно стала бы на защиту Нинетты и человечества, вместо того чтобы думать о подесте и его намерениях, в которых кровожадности меньше, чем распутства, намерениях, которые он ясно выражает, уходя со сцены, в словах [1]:

Ah, la gioja mi brilla nel seno!
Più non perdo si dolce tesor *.

[1] Характер подесты умело и сильно изобразил Дюкло в своем романе «Баронесса де Люз». Развратный судья у Дюкло зовется Торен; судью в «Сороке-воровке» следует играть в духе утрированной буффонады, на которую ни один итальянский певец не отважился бы рискнуть в присутствии строгой и высокомерной публики, которая не понимает шуток. Надо особенно подчеркнуть его насмешливость.

* Ах, радость горит в моей груди! Я больше не потеряю это нежное сокровище *(итал.)*.

ГЛАВА XXIII

«СОРОКА-ВОРОВКА». ПРОДОЛЖЕНИЕ

ВТОРОЙ АКТ

В лицах людей, встречающихся вам на улицах Парижа, вы всегда обнаружите едва заметный отпечаток той или иной страсти, которой охвачен каждый. У сорокалетних мужчин это обычно деловитый эгоизм, у молодых людей — стремление изобразить из себя военных, у женщин — желание понравиться или, во всяком случае, показать, к какому классу общества они принадлежат. Ни у кого из них нет скучающего вида; в Париже это вызвало бы смех: скучающими выглядят там одни только иностранцы или какие-нибудь приезжие; и, наконец, там никогда ни при каких обстоятельствах на лицах нельзя увидеть темных страстей. В Италии, напротив, часто и даже очень часто наблюдаешь скуку, вызванную отсутствием новых впечатлений, иногда граничащую с безумием радость и очень часто мрачные и глубокие страсти. Парижанин приходит в театр с душой, которая за день утомлена разнообразием страстей; итальянец из Пармы или Феррары приносит туда душу-девственницу, которую за день ничто не взволновало, и, сверх того, душу, способную на самые сильные чувства. Итальянец, идя по улице, или презирает прохожих или их просто не замечает; француз хочет от них уважения к себе.

Невозможно растрачивать то, что имеешь, в одно и то же время, но двумя разными способами. Достаточно парижанину выйти утром из дому, как у него находится сотня дел и сотня переживаний. После падения Наполеона ничто уже не тревожит покой уснувшего мертвым сном итальянского городка; самое большое, что может случиться в нем,— это — в полгода раз — арест какого-нибудь карбонария. Вот в чем, по-моему, философская причина того безумного успеха, который столь часто видишь по ту сторону Альп и которого во Франции никогда не бывает. Дело не только в том, что в душах больше огня — в них этот огонь долго копится. Во Франции в нашем распоряжении десяток разнообразных удовольствий, из которых мы можем выбирать, чем заполнить наши вечера; в Ита-

лии есть только один вид удовольствия — это музыка. Когда какая-нибудь пьеса имеет бешеный успех у парижан, то это означает, что они поглощены рассуждениями о ней и будут потом говорить о ней целый месяц; в театр идут для того, чтобы предаваться раздумью, а вовсе не для того, чтобы проливать слезы [1].

У добрых миланцев все наоборот; финал первого акта «Сороки» вызывал именно восторги и слезы. Они уделяли много внимания своим удовольствиям и переживаниям и совсем мало той славе, которую все это могло принести Россини. Начало второго действия показалось несколько бледным. А между тем роль Пиппо играла м-ль Гальяни, молодая актриса с благородной внешностью, обладательница красивого контральто, прекрасно звучавшего в дуэте

Ebben, per mia memoria,
Lo serberai tu stesso *,

который Пиппо и Нинетта исполняют в тюрьме.

Fin che mi batte il cor...
Vedo in quegli occhi il pianto **—

трогательные пассажи; но зритель к концу дуэта с большим сожалением замечает совершенно неуместные рулады. Они заставляют обращать внимание на технику в такой момент, когда зритель весь захвачен скорбным чувством. Этот дуэт постоянно напоминает мне людей, выжимающих из себя слезы, очень чувствительных каждый раз, когда они хотят во что бы то ни стало иметь печальный вид и когда обстоятельства этого требуют.

Слушая м-ль Стивенс в Лондоне, я думал, что Россини должен был написать этот отрывок в духе английской вокальной музыки. Эта музыка почти совершенно не хочет считаться с властью такта; она напоминает звуки рога, который слышится ночью где-то вдалеке, когда зачастую некоторые промежуточные

---

[1] Наслаждение спектаклем можно наблюдать только у народа, в театрах Порт-Сен-Мартен, Гете и др.

* Ну, так сохрани это на память обо мне *(итал.)*.

** Пока сердце мое бьется... я вижу на глазах твоих слезы *(итал.)*.

ноты до вас не долетают; нет ничего более трогательного, а главное, ничего более противоположного всей остальной музыке «Сороки-воровки».

Арией подесты и особенно хором, которым она заканчивается, композитор не столь богатого дарования, как Россини, мог бы прославиться. Дело обстоит совершенно иначе с дуэтом Джанетто:

Forse un dì conoscerete *.

Некоторые кантилены Россини до такой степени вульгарны, что, слушая их, думаешь, что он захотел превратиться в немецкого композитора и писать, как Вейгль или Винтер. Поэтому-то «Сорока» и имеет больше всего успеха в Германии. В Дармштадте не замечают ее недостатков, может быть, впрочем, и достоинств тоже, в то время как «Танкреда» там презирают, не считая его серьезной музыкой. Этим добрым немцам всегда нужно что-нибудь ошеломляющее. Появление солдата сообщает второму акту тот же мрачный и страстный характер, каким преисполнен первый. Галли играет финальную сцену лучше, чем Марини или Иффланд. У нас во Франции нет ни одного актера, наделенного дарованием такого рода; сам Тальма довольно посредствен и в «Фольклендe» и в роли Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии».

Ария Галли

Oh colpo impensato! **

довольно банальна. Россини, видя, что Галли имеет мало успеха в Неаполе, примирился со своим бывшим соперником и создал для него эту арию, написанную применительно к особенностям его голоса.

Начало речитатива

Che vuol dire quel pianto? ***

звучит хорошо. Мрачного трагизма исполнено

M'investe, m'assale ****.

Чувство нежности наполняет нас, когда мы слышим *идеально прекрасное:*

---

* Быть может, когда-нибудь вы узнаете *(итал.)*.
** О, неожиданный удар! *(итал.)*
*** Что значат эти слезы? *(итал.)*.
**** Нападает на меня *(итал.)*.

Per te, dolce figlia *,

Perchè amica speme? **.

отвратительно; это плохой Россини, концертные украшения вместо патетики и в довершение всего сами украшения не что иное, как реминисценции оперы-буфф [1].

Ария кончается прекрасными трагическими интонациями на словах:

Scoperto, avvilito,
Proscritto, inseguito ***

Цукелли поет эту арию изумительно; это действительно отчаяние нежной души. Для публики было *неожиданностью,* что этот певец настолько хорош.

Манера, в которой Россини написал эту арию примирения, заставляет меня думать, что он все еще дуется на Галли. Ученые отмечают как нечто новое, что оркестр к концу звучит значительно громче [2], чем пение, и в то же время не покрывает его; видя, как столь простые вещи отмечаются в качестве новшеств, все время чувствуешь, что наука о музыке находится еще в младенческом возрасте.

Хор судей

Tremate, o popoli ****

превосходен. Вот где торжество великолепного стиля, стиля ужаса [3]. Хор этот производит такое сильное впечатление, что я ни разу не видел, чтобы в Лувуа, ко-

---

* Ради тебя, дорогая дочь *(итал.)*.

** К чему, подруга, надеяться? *(итал.)*.

[1] Поразительный пример недостатка *второй манеры* Россини: он пишет арию с *украшениями,* которые певец исполняет без труда.

*** Разоблаченный, униженный, изгнанный, преследуемый *(итал.)*.

[2] Прием, частый у Россини; посредством его аккомпанемент, несмотря на то, что он иногда сильно перегружен, не покрывает голоса. Моцарт не избежал этого недостатка во многих местах, между прочим, в арии «Batti, batti, o bel Mazetto» («Бей, бей меня, дорогой Мазетто») из «Дон-Жуана».

**** О народы, трепещите *(итал.)*.

[3] Обыкновенные люди поддаются этому чувству. См. фразы Боссюэ. В 1520 году на одного человека, восхищавшегося Рафаэлем, приходилось сто, в которых Микеланджело вызывал страх. Канова в 1520 году не пользовался бы никаким успехом.

гда на сцене появляется целый трибунал и люди в круглых шапочках начинают петь, кто-нибудь засмеялся. Говорят, что место это чем-то напоминает хор из «Орфея» Глюка; я бы скорее сказал, что это подражание Гайдну, если здесь есть подражание.

Появление Нинетты и чтение смертного приговора — ужасные моменты, которые мне не хочется напоминать читателю; я был бы счастлив, если бы мог завершить на этом разбор «Сороки-воровки»; но я оказался бы тогда слишком несправедливым к Россини.

Gia d'intorno
Ulular la morte ascolto * —

это леденит кровь, особенно слово ulular; нервные люди могут почувствовать себя плохо. Появление Галли торжественно:

O là! fermate **.

За исключением м-ль Марс на французской сцене нельзя было увидеть ничего подобного со времен Монвеля. В Италии у де Марини и в особенности у Пеллегрини я, во всяком случае, видел не менее прекрасную игру. У Иффланда в Берлине в 1807 году были один или два выхода, подобные выходу Галли.

В момент крайнего напряжения действия кантилена уже не нужна, достаточно одного речитатива. Следующие слова Галли являются доказательством этой истины, столь непохожей на все обычные теории:

Son vostro prigioniero,
Il capo mio troncate [1].

---

* Уже вокруг я слышу завывание смерти *(итал.)*.

** Эй, стойте *(итал.)*.

[1] «Отрубите мне голову, я ваш пленник; но не проливайте крови несчастной девушки, которая даже не в силах себя защитить».

Слова эти, несомненно, очень хороши, но следовало вместо этого сказать: это я дал моей дочери серебряный прибор, чтобы продать; велите разыскать этот прибор и т. п. Мне скажут, что я, как истый французский литератор, нападаю на бедное итальянское либретто. Но эти господа нападают *на слова* либретто; как, например, была разгневана газета возгласами «кракра» у Таддео в «Итальянке в Алжире». Что касается меня, то я нападаю на ложные *положения;* слова либретто для меня всегда хороши, я их просто не замечаю. Текст «Сороки» я прочел впервые только сейчас, когда стал писать эту заметку, и то по-

Мне кажется, что чувства зрителей при этом настолько взвинчены, что они ощущают, каким должен быть в действительности непроизвольный крик. Приведенные в такое волнение зрители опасны. Они с отвращением отвергают все приемы, которые искусство могло бы пустить в ход, чтобы приукрасить действительность [1].

Музыка находится на уровне слов в этих двух ужасных стихах, поющихся судьями и подестой при мощном сопровождении множества басов:

L'uno in carcere,
E l'altro sul patibolo [2].

Галли был выше всех похвал, он надолго оставит о себе память и даже в Париже, в пассаже

тому, что я, к сожалению, не мог напомнить читателю мелодии Россини иначе как с помощью слов, которые их сопровождают. Если бы для обозначения мелодии я, вместо того чтобы приводить слова, стал бы помещать в конце страницы нотные строчки, все сочли бы это смешным.

Начиная с середины первого акта «Сороки» все полно отчаяния и печали. Это разнообразится только ужасом того предложения, которое подеста делает Нинетте в тюрьме. В несколько схожем с этим сюжете «Дезертира» Седен избежал всех этих мрачных чувств, создав образ Монтосьеля — один из самых трудных во всей французской драматургии. Россини был достоин того, чтобы найти своего Седена. Если бы этот каменщик родился с двумястами луидоров ренты, французская литература приобрела бы еще одного гения.

Покровительство министра могло исправить вину судьи, и надо было заплатить Седену по шести тысяч франков за каждую его оперу. В действительности же ему стоило большого труда стать членом Французской академии. Самое бесполезное для искусства — это покровительство богатых дураков и учреждение академий; Мармонтель и Лагарп были наиболее выдающимися личностями в этой академии, которая с трудом приняла Седена; судите теперь сами об остальных.

[1] Вот почему романтики испытывают отвращение к александрийскому стиху трагедии; на каждом шагу стих Расина в той или иной степени извращает *простую и единственную* истину, выраженную в словах человека, охваченного страстью. После полутораста лет философских исследований мы распознали, что́ это за слова. Расин извращает для того, чтобы украсить; нравы 1670 года требовали от него таких доказательств таланта, которые в 1823 году уже отвергаются. Мы хотим картин, значительно более близких к действительности. «Вильгельм Телль» Шиллера, переведенный прозой, доставляет нам больше удовольствия, чем «Ифигения в Авлиде».

[2] Ведите одного в тюрьму, а другого на казнь.

Un padre, una figlia
. . . . . .
A tante sciagure
Chi mai reggerà? *

Эта великолепная сцена, самая сильная в современной итальянской опере и в творчестве Россини, достойно заканчивается словами:

Ah! neppur l'estremo amplesso,
Questo è troppa crudeltà **.

Я должен упомянуть здесь об одном моменте, и упоминание это благоприятно для Россини: движение вальса напоминает страшную быстроту и неизбежность ударов судьбы. Ощущение быстроты — вот самое ужасное из того, что переживает приговоренный к смерти; он знает, что через три четверти часа приговор должен быть приведен в исполнение.

Не музыка виновата в том, что мы усвоили привычку танцевать вальс; мода эта лет через тридцать, может быть, пройдет, но его способность изображать быстроту уходящего времени останется навеки.

На мой взгляд, этого достаточно, чтобы оправдать некоторые темпы вальса или близкие к ним во втором действии «Сороки-воровки»; но ничто на свете не могло бы оправдать

Sino il pianto è negato al mio ciglio,
Entro il seno s'arresta il sospir.
Dio possente, mercede, consiglio!
Tu m'aiuta il mio fato a soffrir; ***

и такая вот веселая мелодия после некоторого интервала дважды повторяется снова.

На четвертом или пятом представлении «Сороки-воровки» все подняли крик, протестуя против подобной нелепости. Один из самых любезных молодых людей любезного миланского общества — человек, потерю которого сейчас оплакивает искусство,— очень

---

* Отец, дочь... Кто устоит перед столькими печалями? *(итал.)*

** Ах! даже не обняв меня на прощанье. Это слишком жестоко *(итал.)*.

*** Теперь, когда мои глаза не могут исторгнуть слез, рыдания остаются в моей груди. Всемогущий боже, смилуйся, даруй мне утешение. Помоги мне вынести мою участь *(итал.)*.

остроумно напал на это allegro Россини. Будь он сейчас жив, моя дружба с ним позволила бы мне, вероятно, занять его возражениями несколько страниц этой книги, и я не считал бы ее тогда совершенно недостойной внимания читателя.

Партия Россини (ибо существовали две резко разграниченные партии) утверждала, что следовало быть благодарным композитору за то, что он прикрыл жестокость сюжета легкостью своих кантилен. Если бы Моцарт, говорили они, написал музыку к «Сороке-воровке» так, как она должна была быть написана, то есть в духе серьезных мест «Дон-Жуана», опера эта всех привела бы в ужас и никто не смог бы высидеть на ней до конца.

Дело в том, что ни в одной из своих опер Россини не грешит таким количеством *ошибок против смысла,* как в «Сороке-воровке». Он боялся миланской публики, которая невзлюбила его после «Турка в Италии». Он захотел оглушить эту публику, сочинив множество новых арий, и почти совершенно не оставил себе времени их перечесть. Рикорди, первый музыкальный торговец Италии, который обязан своим большим состоянием успеху Россини, рассказывал мне во Флоренции, что Россини меньше чем за час сочинил один из самых прекрасных дуэтов «Сороки-воровки» в заднем помещении его лавки, под крики и ужасающий шум, который там царил оттого, что человек двенадцать — пятнадцать нотных переписчиков диктовали в это время друг другу и сверяли между собой свои нотные записи.

Третья сцена, которая начинается хором Tremate, o popoli, кажется мне чересчур растянутой.

Хор народа, когда Нинетта, окруженная жандармами, проходит перед толпой, следуя на казнь, хорош. В Италии, где подозрительная и безжалостная тирания[1] (противоположность правлению Людовика XV) не дала зародиться чувствам более нежным, палач в полицейской фуражке шагает рядом с Нинеттой и помогает ей подняться, после того как эта несчастная, проходя мимо сельской церкви, молится богу. В театре Ла

[1] Заключение в тюрьму историка Джанноне.

Скала декорации Перего́ были великолепны: эта сельская церковь была изображена трогательной и мрачной, и в то же время в ней было достаточно величия для того, чтобы немного смягчить весь ужас трагической сцены, свидетелями которой мы были. В Лувуа декорации красивы и веселы, достойным дополнением к ним является то, что среди облаков там вдруг появляются деревья, которые даже не касаются земли. У публики Лувуа вкус к живописи слишком мало развит, чтобы она стала обращать внимание на подобные пустяки[1].

Никогда еще народная песенка не была столь уместна, как здесь в конце:

Ecco cessato il vento,
Placato il mare infido*.

Галли исполнял ее с большим подъемом и очень удачно. Цукелли вкладывает в нее необыкновенную грацию, и в его устах эта песенка превращается в замечательную мелодию. Мне хотелось бы видеть этого великого певца на ролях баритона, например, в «Дон-Жуане».

После «Сороки-воровки» вы выходите из театра Лувуа измученным и оглушенным. Вас охватывает нервная усталость, и это из-за того, что часовой антракт между двумя действиями оперы не заполнен балетом.

В Милане у нас есть «Мирра» или «Месть Венеры», один из шедевров Виганó. В самом деле, мифологические сцены действуют на вас чудесно после *слишком реальных* ужасов, после судьи из Палезо и жандармов. Никогда, может быть, не существовало оркестра, более знающего, более точного и более требовательного к себе в отношении того, что он считает своим долгом, чем оркестр Лувуа, и в то же время никогда не приходилось наблюдать такого отсутствия музыкальности. Так как научиться *чувствовать,* по-види-

---

[1] Через тридцать лет потребуют, чтобы художники и декораторы убрали все то множество ловко придуманных деталей, которыми они считают нужным заполнить свои полотна. Может быть, к тому времени на смену нашему непомерному тщеславию придет некоторая доля гордости. Мы не стыдимся пить кофе, хоть он происходит не из Франции; почему бы нам не призвать из Милана г-д Санквирико, Транквилло или их преемников?

* Вот прекратился ветер,
Успокоилось море неверное *(итал.)*.

мому, невозможно, будем надеяться, что со временем на улице Бержер будут *учить*, что crescendo должно начинаться тихо и что существуют некоторые оттенки исполнения, называемые piano. Где же наши неумелые оркестранты из Капуи или из Фолиньо? Если они ошибаются, то всего лишь по невежеству; это значит, что пальцы их недостаточно умелы, чтобы взять ту или иную ноту; но зато какой огонь, какая нежность, сколько души, сколько музыкального чувства! Бывают ноты слишком сильные, слишком смелые, слишком наглые; они доказывают, что тот, кто терзает ими слух зрителя, недостоин, чтобы его допустили в какой-нибудь другой оркестр, кроме оркестра Большой оперы.

Если взять каждого из наших оркестрантов в отдельности, то окажется, что все они, в особенности же скрипачи, превосходят оркестрантов театров Дрездена, Мюнхена или Дармштадта. Какая, однако, разница во впечатлении! Эти господа на высоте только в некоторых симфониях Гайдна, где все исполнено жесткости; едва только появляется легкий и нежный голос, они с ним не справляются. Посмотрите на подобного рода пассажи в увертюре «Сороки-воровки»; посмотрите, как недавно была исполнена увертюра «Горациев» Чимарозы.

Когда я впервые услыхал «Сороку-воровку» в Лувуа, я был возмущен. Капельмейстером был человек большого дарования и отличный скрипач; он превосходно управлял оркестром. Это, однако, не помешало ему, усвоив французскую систему, изменить бо́льшую часть темпов Россини. Если маэстро когда-нибудь приедет в Париж и если он не станет давать бессмысленных советов (а это шутка, которую он однажды у меня на глазах проделал с большим изяществом и огромным успехом, совершенно одурачив певцов своими нелепыми указаниями), ему никак не избежать объяснений с дирижером оркестра Лувуа. Бедный Россини! Он будет окончательно разбит: *учености*-то ведь у него нет.

Для экспрессии темп — это все. «Мальчик, дамами нежно любимый» — приятная ария, которую Девьен некогда украл у Моцарта; но если ее петь adagio, она вызывает у всех слезы. Среди отрывков, ссо-

бенно испорченных дирижером Лувуа, мое внимание привлек дуэт Нинетты и Пиппо в тюрьме:

E ben per mia memoria *.

Piano вскоре превращается в allegro, но так как надо быть справедливым и одно должно восполняться другим, то минуту спустя красивое allegro vivace переходит в мелодическое andante, и все это наперекор тому, что требует, если можно так выразиться, крик либреттиста

Guarda, guarda; avisa, avisa **!

в тот момент, когда Пиппо на верху колокольни находит спрятанный сорокой серебряный прибор; пассаж, исполнявшийся allegro в Милане в присутствии автора, в Лувуа вдруг принимает медленный темп, который годится разве только для пародии [1].

Лет через восемь или десять, когда революция в музыке осуществится и наши двенадцатилетние девочки станут хозяйками дома, публика Лувуа, которая будет требовать прежде всего прекрасного пения, а не симфоний, сделает из дирижера покорного раба певцов, заставив его подчиниться им в отношении темпа. Как бы посредствен ни был певец, когда он на сцене, все должно ему повиноваться и за ним следовать, разумеется, не из почтения перед ним самим, но из уважения к слуху зрителя.

ГЛАВА XXIV

О ВОСХИЩЕНИИ ВО ФРАНЦИИ ИЛИ О ТЕАТРЕ БОЛЬШОЙ ОПЕРЫ

Я был сегодня вечером на «Деревенском колдуне» (5 марта 1823 года); это довольно неуклюжее подражание музыке, которая была в Италии около 1730 года. Музыка эта некогда уступила место шедеврам Перголезе и Логрошино, которых вытеснили потом мастерские произведения Гульельми и Паэзиелло, а те, в свою очередь, побледнели при появлении Россини и Моцарта.

---

* На добрую память обо мне *(итал.)*.

** Смотри, смотри! *(итал.)*

[1] Говорят, что мотив этот взят из «Отелло».

Во Франции все делается не так быстро; там никакие общепринятые истины не забываются *постепенно.* Там приходится всегда *бороться.* Я хочу восхищаться сегодня тем же, чем я восхищался вчера; иначе о чем же я стану говорить завтра? Что из того, что я буду скучать, слушая всеми признанный шедевр? Он не перестает от этого быть *восхитительным;* значит, это я сам виноват в том, что скучаю. В родительском доме с десятилетнего возраста мы слышим от камердинера, закручивающего нам папильотки: «Сударь, чтобы быть красивым, надо пострадать».

В Европе все меняется, все перевертывается вверх дном. Одна только публика парижской Оперы славится своей неизменностью. В свое время она оказала сильное сопротивление Руссо. Скрипки храбро хотели убить его, как врага национальной чести [1]. Весь Париж принял в этом участие; заговорили о lettre de cachet. Это как год тому назад в Порт-Сен-Мартен: либеральные газеты убеждали *торгашей,* что необходимо освистать Шекспира за то, что он был адъютантом герцога Веллингтона.

Наш литературный здравый смысл с 1765 года не подвинулся ни на шаг вперед; наше тщеславие попрежнему опирается на национальную честь. В нас столько тщеславия, что мы претендуем на гордость.

Взгляните на перемены, которые произошли в государстве начиная с 1765 года: Людовик XVI призывает в советницы философию, она приходит к нему в образе бессмертного Тюрго; за ним следует мальчишеское легкомыслие старика Морепá; его сменяет значительность финансиста и буржуазное довольство честного Неккера; при Мирабо Франция хочет конституционной монархии; при Дантоне она переходит к террору и иностранцу нет доступа в ее пределы. Полсотни воров захватывают в свои руки управление страной. Наступают прекрасные дни Фраскати. В это время наши армии гонялись за острыми ощущениями, выигрывая битвы и обращая в бегство австрийцев.

---

[1] Национальная честь! Это главный музыкальный аргумент газеты «Miroir» в наши дни, точно так же как врагов Руссо в 1765 году; это просто-напросто искусство взывать к страстям людей, слишком занятых, чтобы иметь свое мнение.

В ту пору, когда давались концерты на улице Клери, юный герой овладел Францией и принес ей три года счастья. Некий любезный человек, сняв свою шляпу с перьями, поднес ему в ней письмо; великий полководец теряет голову и восклицает: *«Только эти люди умеют служить!»* Письмо это доставило ему больше радости, чем десяток побед. После этого он начинает восстанавливать монархическую мишуру в духе Людовика XIV. Все французы начинают гоняться за баронскими титулами и орденскими лентами. Устав от наглости графов периода империи, они с восторгом принимают Людовика... Сколько перемен! Общественное мнение с 1765 года меняется по крайней мере раз двадцать. Единственно кто остался неизменным, как бы для того, чтобы успокоить *национальную гордость,*— это публика Большой оперы. Только она одна умеет с достоинством направлять роковой флюгер, который теперь вертится на стольких головах. Сегодня вечером там пели так же фальшиво, как и шестьдесят лет назад.

Сегодня вечером, возвращаясь с «Деревенского колдуна», я машинально открыл томик выспреннего Руссо. Это были его статьи о музыке. Они меня поразили: все, что он говорил в 1765 году, так же истинно и так же блещет свежестью в 1823 году. Французский оркестр, который всегда считал себя первым оркестром в мире, так же как и тогда, не в состоянии исполнить crescendo Россини. Как бы приноравливаясь к словно заложенным пергаментом ушам наших добрых прадедов, он всегда до смерти боится начать что-нибудь слишком тихо и презирает оттенки, считая их недостатком силы. *Физическая* сторона таланта изменилась; вне всякого сомнения, наши скрипачи, наши виолончелисты, наши контрабасы исполняют сейчас то, что было немыслимо в 1765 году. Но *духовная сторона* таланта, если так можно выразиться, осталась та же. Все это напоминает историю с бедняком, который получил огромное наследство от родственника, умершего в Индии. Он приобрел новые средства действовать и влиять, но характер его остался прежним; больше того, полученное им состояние делает его смелее, и в характере этом обнаруживается теперь все больше наглости. Наши симфонисты унаследовали великолепную технику,

Когда Россини проездом в Лондон остановится в Париже, они станут спорить с ним о *темпе* созданных им произведений и уверять его, что лучше его самого знают, каким должен быть этот темп. Все они, каждый в отдельности, артисты, и, может быть, самые опытные в Европе; соедините их вместе — и это все тот же оркестр 1765 года. Музыкальная теория осаждает нас повсюду, а чувства нет и следа. Меня преследуют вундеркинды, исполняющие концерты, а крупные скрипачи, соединившись в оркестре, не могут исполнить аккомпанемент к дуэту «Армиды».

Техника совершенствуется [1], а искусство приходит в упадок. Можно сказать, что чем более учеными становятся эти люди, тем больше отвердевают их сердца. То, что Руссо написал о политике и об организации общества, устарело на целое столетие; но то, что он писал о музыке, искусстве наиболее трудном для французов, до сих пор еще блещет свежестью и полно правды. Некий старый метроман заявляет, что Спонтини и Николò — музыканты французские par excellence, и отказывается даже замечать то обстоятельство, что сами их имена говорят о том, что Спонтини происходит из Иези, Николó — с Мальты и что они явились во Францию после того, как двадцать раз пробовали свои силы в Италии. Нелепости соревнуются здесь с претензиями; но претензии берут верх.

Неужели дело только в том, что французский народ действительно самый легкомысленный во всей вселенной? Да удавалось ли философам, которые так часто называли его легкомысленным, разглядеть в нем что-нибудь, кроме покроя платья или прически?

Немцы, которых мы называем серьезными для того, чтобы над ними посмеяться, в течение тридцати лет по меньшей мере три раза меняли свою философию и систему драматургии. Мы же неизменно стоим за *французскую музыку Спонтини* и за нашу *национальную*

---

[1] Недавно оркестр Лувуа исполнил в «Танкреде» без всяких затруднений по одному только знаку дирижера дуэт: «Ah! se de'mali miei» на полтона выше, чем написано в партитуре: он написан в «до», его пели в «ре». В 1765 году служитель Оперы кричал музыкантам: «Господа, внимание: переменить пальцы!»

честь, которую мы пускаем в ход, чтобы защитить уроженца Льежа Гретри от уроженца Пезаро Россини.

В 1765 году Людовик XV, человек не лишенный остроумия, сказал герцогу Эйенскому, который осмеивал «Осаду Кале», трагедию де Беллуа: *«Я считал вас лучшим французом».* Ответ герцога известен. Сам Наполеон в своих мемуарах, отличным образом привыкнув ко лжи, находит достойным осуждения француза, который в своем труде по истории приводит вещи, не слишком лестные для Франции (записки о труде генерала Ронья). Если бы его правление продлилось, он *уничтожил бы все памятники военной истории* своего времени, чтобы стать полновластным хозяином истины. Курьезный случай произошел с генералом Валлонгом в *сражении при Маренго;* храбрый военный, который мне его рассказывал, из деликатности предпочитает об этом умалчивать. Что до меня, то я нежно люблю героя; я презираю деспота, дающего аудиенцию своему начальнику полиции.

В государственных переворотах французов не было легкомыслия: у них постоянно преобладали денежные интересы[1]; в литературе же постоянно главенствовало тщеславие. Можно спокойно повторять цитату из Лагарпа и быть уверенным, что тебя не освищут; повторив ее с небольшими изменениями, можно даже в квартале Маре сойти за остроумного человека. Я хочу и сегодня восхищаться тем, чем восхищался вчера; восторг мой — мое достоинство; в противном случае мне пришлось бы каждый день менять тему разговора. Выдерживать непредвиденные возражения, на которые я не нашел бы ответа,— как это опасно!

Во Франции низшие классы восхищаются просто-напросто тем, чем восхищается весь Париж, а когда-то они восхищались всем, чем восхищался двор. Некоторые круги общества потому, что не они возглавляют моду, стараются не допустить никаких *настоящих споров* о том, что ими принято считать *хорошим тоном.* Все их суждения привезены из Парижа, из того самого Парижа, который провинция молчаливо и почтительно ненавидит. Заметьте, что те из парижан, в ком есть

[1] На следующий день после 18 брюмера тысячи богатых людей начали давать деньги в рост.

хоть сколько-нибудь энергии, родились в провинции и выехали оттуда в семнадцатилетнем возрасте фанатическими сторонниками литературных взглядов, бывших в моде в 1760 году.

Как видно, в искусствах крайняя степень тщеславия исключает всякое легкомыслие; для того, чтобы быть красивым, надо страдать. Никто не дерзает апеллировать к своему собственному чувству, особенно в провинции: там это — тяжкое преступление.

Эти негодующие, дерзкие мысли осаждали меня сегодня вечером в Опере при виде нескольких зрителей, людей со вкусом; они до смерти скучали на «Колдуне» и не имели достаточно мужества сознаться в этом самим себе [1]. До такой степени во Франции человек боится, что его мнения никто не разделит.

Прошлым летом я зашел однажды вечером к Тортони. Кафе было битком набито. Раздраженный тем, что не могу найти свободного столика, я сказал Тортони, с которым мог объясняться по-итальянски: «И чудак же вы! Почему бы вам не снять соседнее помещение; по крайней мере всем хватило бы места». «Non son così matto! * Уж я-то французов знаю: их всегда тянет туда, где дышать нечем; взгляните-ка, что делается на бульваре де Ган».

Этот благоразумный ответ итальянца меня не вразумил. Недавно я сказал одному из директоров оперы-буфф: «В вашем театре царит однообразие и тоска; пригласите еще трех певцов за тридцать тысяч франков и давайте раз в неделю спектакли в Большой опере». «Да тогда к нам ни одна кошка не забежит. Все скамейки останутся пустыми, в ложах никого не будет. Мы тогда сами лишим себя расположения публики, которая позволяет нам отдавать нашей милейшей Фран-

---

[1] Представители низших классов общества и прибывшие в Париж провинциалы, прирожденные ценители всего, *что стоит больших денег,* кучка приехавших из своих поместий англичан, которые заняли ложи, и любители удовольствий, которые пришли посмотреть с балкона на танцовщицу,— вот из кого состоит публика Большой оперы. Ко всем источникам дохода Оперы надо еще прибавить шестьсот тысяч франков, получаемых театром от государства. Первое же здравомыслящее министерство к 1830 году переведет Итальянскую оперу на улицу Лепельтье.

* Я с ума еще не сошел! *(итал.)*

цузской опере все, что наш бедный домашний бюджет уделяет опере-буфф»[1].

Мне кажется, что трудно найти примеры большего ничтожества нравов, чем те два, которые я только что привел. Спешат к Тортони, где можно задохнуться от тесноты, точно так же как идут во Французскую оперу, где зевают от скуки; это все явления одного порядка. Один и тот же человек может испытывать одну и ту же склонность в разное время дня; проходя в семь часов мимо Французского театра, он говорит себе: «Пойдем посмотрим эту изумительную «Ифигению». Он берет себе билет, повторяя вполголоса:

Над Ифигенией, закланью обреченной,
Так не скорбели все в Авлиде омраченной,
Как наши зрители, рыдавшие над ней,
Увидев Шанмеле в трагедии твоей.
Буало «Послание Расину» *.

Как же после такого знаменитого одобрения осмелиться найти смешным бесполезное весло, которое понапрасну тревожит безмятежное море? Француз ведь ни разу не ездил на пароходе!

Парижанин старого закала никогда не станет есть мороженое у Тортони, потому только, что ему жарко! Что за пошлое объяснение! Нет, он пойдет туда, чтобы показать, что он верен хорошему тону, чтобы его увидели среди светского общества, чтобы самому немного посмотреть это общество и, между прочим, да, совершенно между прочим, также и потому, что поесть мороженого, когда термометр показывает 25 градусов, все-таки приятно.

Представьте себе, что в восемь часов в зале Лувуа есть еще несколько свободных мест; значит, там уже не приходится сидеть в такой тесноте, это всего-навсего удобный театр; раз так, то я туда не пойду.

---

[1] «Если мы сделаем зрительный зал больше, он у нас будет пустовать»,— твердят все, когда им говорят, что сидеть в ложах настоящая пытка, что, поскольку соседние дома принадлежат администрации театра, можно было бы сделать из теперешних коридоров ложи, такие, какие бывают в Италии, а коридоры сделать по бокам.

* Перевод Э. Линецкой.

В Испании и в Италии каждый презирает своего соседа и заносчиво кичится тем, что имеет свое собственное мнение. Вот отчего там не умеют жить.

Все предшествующее объясняет, почему Россини оказали во Франции такой прием. С того времени, когда некий сообразительный директор испортил «Итальянку в Алжире», и до того дня, когда «Севильский цирюльник» дал удобный повод противопоставить эту оперу одноименной опере Паэзиелло, в Париже хотели отвадить публику от Россини. Удар был метким и вполне соответствовал всем литературным обычаям страны. Литераторы, считающие, что их звание дает им право судить о картинах и о музыке, не преминули использовать это право и разразиться яростными статьями; они превозносили в них композитора, творившего тридцать лет назад, противопоставляя его композитору современному. Им казалось, что они все еще говорят о Расине и Буало, доказывая их превосходство над Шиллером и Байроном. Они без конца возмущались невероятной наглостью юноши, который дерзнул поставить под сомнение славу старика [1]. К счастью для Россини, времена Жоффруа были уже позади; ни одна газета не пользовалась большим авторитетом; почтенные литераторы теперь уже лишились возможности говорить в одиночестве и были поражены, увидя, что публика смеется над ними.

«Севильский цирюльник» доставил Россини известность в Париже ни много, ни мало как через девять лет после того, как наш композитор услаждал Италию и большую часть Германии. «Танкред» появился в Вене тотчас же вслед за Конгрессом. Три года спустя «Сорока-воровка» имела сумасшедший успех в Берлине, и там издавались целые тома об увертюре к этой опере — одни против нее, другие в ее защиту.

Одна половина заслуг Россини открылась парижанам, к великому отчаянию некоторых лиц, в ту пору, когда г-жа Фодор сменила в «Цирюльнике» г-жу де Беньи; вторая половина — когда г-жа Паста пела в «Отелло» и в «Танкреде».

---

[1] Смотрите «Renommée» за первые числа сентября 1819 года, а также, насколько я могу вспомнить, и другие газеты.

ГЛАВА XXV

ДВА ЛЮБИТЕЛЯ

Меня как-то познакомили с одним старым переписчиком из военного бюро, обладавшим редкостным музыкальным слухом: если нам случалось проходить с ним мимо расположенной неподалеку от какого-то большого здания мастерской каменотесов, то достаточно было попросить его точно указать, какие звуки издают камни, по которым рабочий бьет молотом, как он сразу же называл их нотные обозначения, причем не бывало случая, чтобы он ошибался. Стоило ему услышать шарманку, которая фальшивит, как он такт за тактом называл те ноты, которые этот злосчастный инструмент исказил. Он столь же успешно определяет скрип блока, неумело прилаженного к верху подъемного крана, который едва справляется с тяжелым грузом, или трескотню плохо смазанного колеса деревенской повозки. Само собой разумеется, что мой новый друг сейчас же отмечает малейшую ошибку, допущенную мощным оркестром; он называет фальшивую ноту и инструмент, который ее издал. Лицо, которое меня ему представило, предложило мне спеть одну арию; не знаю, было ли это простой случайностью или придумано нарочно, но ария эта содержала несколько сомнительных звуков. Присутствовавший при этом музыкант сразу же обнаружил их в нотной записи, которую через две минуты после этого старик-переписчик представил незадачливому певцу. Этот удивительный человек записывает только что спетую арию совершенно так же, как ребенок записывает басню Лафонтена, когда кто-нибудь из друзей семьи попросит его об этом, чтобы испытать его знания. Если ария, которую вы поете, очень длинна, переписчик, боясь ее позабыть, просит вас прервать пение, чтобы дать ему время записать слышанное. Я не буду говорить о разных других испытаниях, с которыми мой друг справлялся столь же успешно. Все звуки в природе для него не что иное, как отчетливый язык (в том, что касается их чисто звуковой стороны), который он записывает без малейшего труда, ничего, однако, в нем не понимая. Мне кажется, что трудно найти ухо, более восприимчивое к

звукам и в то же время более нечувствительное к прелести, которой они могут быть полны.

Этот бедный переписчик, у которого, подобно г-ну Бельмену в пьесе «Жизнь канцелярии», спокойное и счастливое лицо и который насчитывает позади тридцать или сорок лет усердной работы,— один из самых сухих и нечувствительных людей. Звуки для него только шум; музыка — язык совершенно доступный, но бессмысленный. Всем симфониям он, по-моему, предпочитает стук камней, обтесываемых молотком каменщика. В виде опыта ему как-то посылали билеты на один и тот же вечер в Лувуа и в Одеон, в Большую оперу и в Порт-Сен-Мартен; он всегда выбирал тот театр, где не поют. Музыка, по-видимому, не доставляет ему никакого удовольствия, если не считать того, что она дает ему возможность поупражнять свой талант определителя звуков. Стоит только завести с ним разговор на более возвышенную тему или рассказать ему о каком-нибудь поступке, хоть сколько-нибудь поднимающемся над средним уровнем, как он простодушно повторяет, причем несколько раз: «Что за сумасбродство!» Это человек на редкость *прозаический*.

Вместе с тем при дворе принца Евгения, вице-короля Италии, все знали молодого венецианца графа ***, человека, храбрость которого доходила до героизма; за свои подвиги он был назначен адъютантом принца. Этот приятный молодой человек не только не был в состоянии определять звуки, но не мог даже повторить четыре ноты подряд без того, чтобы ужасающим образом не сфальшивить. Удивительнее всего было то, что при всем этом он любил музыку с такой страстью, какую редко можно встретить даже в Италии. Видно было, что наряду с разнообразнейшими успехами музыка составляет для него неотъемлемую и весьма существенную часть его счастливой жизни.

Уверяют, что граф Галленберг, автор балетной музыки, заполнявшей антракты между действиями опер Россини в ту пору, когда они составляли славу театра Сан-Карло, человек, музыка которого едва ли не столь же популярна, как и творения молодого композитора, с трудом может отличить фальшивую ноту от верной.

Такие крайности встречаются редко, но из них-то вместе с разными промежуточными оттенками и образуются все категории любителей музыки. Одни из них — это музыкальные педанты, столь же яростные, как и ученые на «us», с душою, преданной тщеславию, деньгам и труду; у этих людей есть удивительная способность распознавать звуки и различные лады; но звуки эти никак не являются для них движением души, не вызывают в их памяти никаких страстей или оттенков страстей. Это знатоки музыки, самые ученые и самые невозмутимые; никогда не поддаваясь никаким увлечениям, они не способны отойти от того, что они однажды выучили; главное же, им не приходится краснеть за преувеличения, которые, будучи случайно высказаны не тем, кому следует, доставляют потом столько стыда истинным любителям музыки.

В сравнении с другими эти люди кажутся невеждами, и с ними происходят довольно смешные истории. Это бывает тогда, когда они ударяются в крайний педантизм и готовы идти на ложь, чтобы только показать, что они понимают толк в *нотах* и в классификации звуков. Во Франции им достаточно только заговорить о божественном искусстве, которому они обязаны самыми сильными наслаждениями, и они неминуемо изрекут какую-нибудь ученую глупость, над которой потом все смеются; обычно это какая-нибудь мысль, взятая из Рейша, которую они усвоили лишь наполовину. Я легко распознаю обе эти категории в зрительном зале Лувуа. У истинных любителей всегда, например, можно найти какой-нибудь непорядок в туалете, в то время как любитель-педант всегда являет собой верх заботы и порядка, даже в день первого представления, когда получить приличное место стоит большого труда. Расчувствовавшийся любитель не может обычно скрыть своего волнения и, начиная говорить в неподходящую минуту, вызывает этим насмешки людей сдержанных; его гнев только усиливает их радость; он путает все имена и даты, в то время как сухой педант блистает рядом с ним и за его счет давая несколько менее неуклюже, чем он это делает всегда, ученые исторические справки, все подробности, относящиеся к пению актрис, выступавших за послед-

ние двадцать лет в итальянском театре, все даты дебютов или постановок и пр., и пр. Наш бедный любитель попадает в смешное положение еще и потому, что в нем есть черты французского характера. Зачем говорить? Зачем входить в соприкосновение с тем, кто способен погасить и восторг и всякое чувство? Что скажут *другие?!* Взгляните на любителя в театрах Сан-Карло или Ла Скала; весь отдаваясь охватившему его волнению, не думая о том, чтобы *судить,* и еще меньше о том, чтобы сказать красивую фразу насчет только что услышанного, он и не вспоминает о своем соседе, он вовсе не собирается производить на него впечатления; он даже не видит, сидит ли кто-нибудь с ним рядом. Он погружен в созерцательный экстаз, и другие люди только помешали бы ему наслаждаться от всей души, вызывая в нем нетерпение и гнев. Иногда он что-нибудь громко выкрикивает, а потом снова погружается в свое мрачное и глубокое молчание. Если он отбивает такт, если он делает какие-то движения, то это значит, что наслаждение его этим усиливается. Рот его полуоткрыт, на всех чертах его лица лежит печать усталости или, лучше сказать, отсутствия одушевления; вся жизнь его — в глазах, но если ему говорят об этом, то в своей ненависти *к другим людям* он прикрывает глаза рукою.

Многие знаменитые певцы принадлежат к тем любителям, чей прототип представлен в лице моего переписчика, присяжного определителя звуков, которые издают обтачиваемые камни. Это обыкновенные люди: судьба дала им хороший слух, превосходный голос и сильную грудь.

Если с течением времени они наберутся ума, они умеют прикинуться чувствительными и восторженными; они часто говорят о *гениальности* и ставят бюст Моцарта на свое бюро из красного дерева. В Париже, чтобы соблюсти все это, им не надобно даже и ума: они берут готовые фразы из газет, а бюст им привозит мебельщик.

Второй любитель, напротив, ничего не понимает в нотах, и, между прочим, бо́льшая часть их комбинаций, даже самых простых, в его глазах не что иное, как проявление оттенков чувства, *сильное и отчетливое.*

Ничто не сравнится *для него* с убедительностью этого языка, и так как наш бедный любитель музыки не испорчен боязнью оказаться хуже других, он безраздельно отдается его стихии. Моцарт — властитель его души; двадцатью тактами он погружает его в мечтательное состояние, и самые заурядные происшествия этого мира начинают оборачиваться к нему своею нежной и трогательной стороной, например, смерть собаки, которую раздавило фиакром на улице Ришелье.

ГЛАВА XXVI

«МОИСЕЙ»

В Неаполе после окончания оперы я отправлялся иногда часов в двенадцать или в час ночи к старым любителям музыки, собиравшимся на высокой террасе одного из палаццо на набережной Кьяйя. Эта небольшая площадка была засажена густо разросшимися апельсиновыми деревьями; под ними внизу расстилалось море и весь Неаполь; впереди высился Везувий, который каждый день поражал нас неожиданной вспышкой. Сидя на этой очень высоко расположенной террасе, мы ждали чудесного ветерка, который всегда появляется вскоре после полуночи. Шум морских волн, разбивавшихся в двадцати шагах от дворцовых ворот, позволял нам еще полнее наслаждаться жгучим воздухом этой страны. Наши души были как нельзя лучше расположены к разговорам о музыке, к тому, чтобы воспроизводить ее чудеса то оживленными, идущими от самого сердца спорами, которые как бы вновь воскрешают услышанное, то более непосредственно — при помощи фортепьяно, спрятанного в одном из уголков террасы между тремя ящиками с апельсиновыми деревьями. Большинство этих старых любителей музыки были когда-то друзьями Чимарозы; в разговоре они часто возвращались к козням, которые ему строил Паэзиелло, когда эти два великих художника делили между собою восторг Неаполя и всей Италии. При всем своем чудесном таланте Паэзиелло был плохим человеком, и Чимароза никогда не узнал счастья, выпавшего на долю Россини, композитора, который властвует теперь,

как бог, над Италией и всем музыкальным миром. Его необыкновенная слава поражала моих друзей; они искали ей объяснения. Они ставили Россини значительно ниже великих мастеров конца прошлого столетия: Анфосси, Галуппи, Гульельми, Портогалло, Цингарелли, Саккини и других. Достоинствами Россини признавались только *стиль* и умение *действительно развлекать,* но во всем, что касалось музыкальных мыслей и глубины, его считали неизмеримо ниже большинства этих великих мастеров. Я никогда не слышал их опер, да и где теперь найти голоса, которые могли бы их исполнять[1]? Из написанного ими я слышал только отдельные, самые знаменитые арии. Должен признаться, что к большинству этих великих художников я отношусь так же, как к Гаррику или Кину. Каждый день я слышу, как люди, к знаниям и уму которых я питаю безграничное уважение, превозносят их до небес; но я помимо своей воли переношу в искусство одну дурную привычку, взятую мною из политики: говорить о многих вещах, как этого хотят, но верить только тому, что я видел своими глазами. Так, например, до того, как я побывал в Англии, я считал Тальма первым трагическим актером нашего времени, но я увидел Кина. .

В Неаполе как раз в самый разгар наших споров относительно достоинств Россини в сравнении со старыми композиторами, у которых было больше заслуг, но меньше удачи, в Сан-Карло нам объявили «Моисея» — оперу на сюжет священного писания (1818 год). Сознаюсь, что я отправился в Сан-Карло с большим предубеждением против египетских казней. Темы, взятые из священного писания, могут быть приятны в такой библейской стране, как Англия[2] или даже Италия,

---

[1] См. ниже главы, относящиеся к пению, каким оно было в 1770 году и каково оно теперь, главы, содержащие мысли, почерпнутые мною из бесед, о которых я только что говорил.

[2] Из уважения к библии Лондонский королевский театр (Итальянская опера) не осмелился поставить «Моисея». На музыку «Моисея» был написан «Петр-отшельник» (1823 год). Этот опыт мне пришелся по вкусу; надеюсь, что со временем напишут более приемлемые либретто еще для четырех—пяти опер Россини, которые в теперешнем своем виде настолько нелепы, что просто отталкивают воображение. Перелистав тридцать английских жур-

где они освящены всем, что есть самого восхитительного в искусстве: воспоминанием о шедеврах Рафаэля, Микеланджело и Корреджо. Что до меня, то и с литературной и с человеческой точки зрения я уважаю священные книги, точно так же как сочинение какого-нибудь кав. де М ***., крайне любопытное своей довольно значительной древностью, простодушием нравов и в особенности *грандиозностью* стиля. В политическом же отношении я считаю эти книги оплотом аристократизма и всех многочисленных английских пэров в их прекрасных мантиях. Но мое уважение к ним идет от разума. С воспоминанием о египетских казнях, о фараоне и об избиении египетских первенцев, *произведенном за одну ночь* ангелом господним, в моей душе неразрывно связано другое воспоминание: о двенадцати или пятнадцати священниках, среди которых я проводил мою юность во время Террора.

Итак, я пришел в Сан-Карло совершенно предубежденный, как человек, которого собирались увеселять, изобразив перед ним костры инквизиции и благодаря ловкости г-на Конта обеспечив их жертвами.

Спектакль начинается тем, что́ носит название *казни тьмы,* казни, которую слишком уж легко привести в исполнение на сцене и которая в силу этого кажется смешной; достаточно только приспустить рампу и завесить люстру. Когда подняли занавес, я стал смеяться; несчастные египтяне, разбившиеся на огромной сцене на отдельные кучки и удрученные тьмой, возносят молитвы. Но едва только я услышал несколько тактов этой великолепной интродукции, как уже не видел перед собой ничего, кроме огромного народа, погруженного в скорбь; так молился Марсель, когда в 1720 году город оповестили о чуме. Фараон, побежденный стенаниями своего народа, восклицает:

Venga Mosè! *

Бенедетти, исполняющий роль Моисея, появился в простой и величественной одежде, которую он скопировал

налов, трудно найти хотя бы одну страницу без какого-нибудь намека на библию. Что сказать о г-не Ирвинге? Подобное существо немыслимо во Франции даже в Тулузе.

* Пусть придет Моисей! *(итал.)*

со статуи Микеланджело в Сан-Пьетро-ин-Винколи в Риме. Он не сказал и двадцати слов к вседержителю, как вся моя просвещенность померкла: я видел уже не шарлатана, превращающего свою трость в змею, чтобы обмануть фараона, но великого человека, служителя Всемогущего, заставляющего дрожать подлого тирана на троне. Мне до сих пор еще памятно впечатление, произведенное его словами:

Eterno, immenso, incomprensibil Dio! *

Этот выход Моисея напоминает мне все самое возвышенное, что есть у Гайдна, и, может, быть, слишком напоминает. В то время Россини не создал еще ничего по учености равного этой *интродукции;* она тянется до половины первого акта, и в ней он осмелился двадцать шесть раз подряд повторить одну и ту же мелодическую тему. Композитору, полному живости, каким был Россини, эта смелость и это терпение обошлись очень дорого. В этом отрывке Россини блещет познаниями Винтера и Вейгля, сочетающимися с изобилием музыкальных мыслей [1], которое испугало бы наших добрых немцев; они бы от этого с ума сошли. Россини своим гением как будто не столько изучил их науку, сколько смело угадал ее. Он всюду пользуется ею. Успех этой оперы в Неаполе был огромным и к тому же в *высшей степени французским.* Всякий добрый парижанин, покрывая аплодисментами какую-нибудь сцену Расина или Вольтера, радуется про себя и аплодирует еще больше самому себе за то, что он так хорошо знает литературу и обладает таким безошибочным вкусом. Каждый стих Расина заставляет его мысленно обозревать все доводы, заимствованные им у французских риторов — Лагарпа, Жоффруа, Дюссо и тому подобных, и все это для того, чтобы признать его восхитительным. Ученость неаполитанцев не простирается дальше музыки; вот почему в этот вечер, когда объявили такую ученую оперу, самолюбие местных жителей с торжеством аплодировало науке. Я видел, как это тщеславие проявлялось вокруг меня в самых разнообразных формах и

* Вечный, безмерный, непостижимый бог! *(итал.)*

[1] Изобилие музыкальных мыслей при двадцатишестикратном повторении одной и той же мелодии! Вот так критика!

как люди стремились всячески доказать свою ученость. Один откликался на аккорд виолончелей, другой — на звук рога, прозвучавшего как раз кстати; иные же, охваченные завистью к Россини, превознося до небес его интродукцию, лукаво ей аплодировали, как бы давая понять, что он отлично мог похитить ее у какого-нибудь немецкого композитора. Конец первого действия прошел без всяких затруднений; это была казнь огнем, изображенная с помощью маленького фейерверка. Второе действие, где показана не помню уж какая казнь, было хорошо принято. Восторженно встречали великолепный дуэт: крики «Bravo maestro, evviva Rossini!» раздавались со всех концов зала. Принц, сын египетского фараона, втайне любит молодую еврейку; когда Моисей выводит из Египта весь свой народ, еврейка приходит к своему возлюбленному, чтобы проститься с ним навсегда. Это одна из тех великих тем для дуэта, которыми природа одарила музыку. Если Россини не поднялся до высоты положения в

Principessa avventurata *,

его попытка во всяком случае напоминает зрителям об этой красоте. М-ль Кольбран и Ноццари исполняли свои партии талантливо и с большим искусством, но, как и самому маэстро, им, пожалуй, недоставало увлеченности и патетики.

В третьем акте либреттист Тотола ввел, я уже не помню точно как, переход евреев через Красное море; он не подумал о том, что это труднее изобразить, чем казнь тьмою. Места партера расположены так, что в любом театре море может быть видно только вдали; здесь же совершенно необходимо было изобразить его на втором плане, чтобы дать возможность его перейти. Машинист театра Сан-Карло, рассчитывая решить неразрешимую задачу, устроил все очень нелепо и смешно. Партер видел море, поднятым на пять или шесть футов выше берегов; из лож, совершенно погруженных в волны, можно было хорошо разглядеть маленьких ладзарони, раздвигавших их по велению Моисея. В Париже это в порядке вещей [1]; но в Неаполе, где декора-

* Счастливая принцесса, *(итал.)*.

[1] Мы привыкли видеть горы, бросающие тень на небо; первая сцена «Дон-Жуана» при возобновлении 6 сентября 1823 года.

ции часто великолепны, душа, взволнованная красотой, отказывается примириться с чересчур грубыми несообразностями и бывает очень чувствительна ко всему смешному. Все много смеялись; это было такое искреннее веселье, что нельзя было ни возмущаться, ни свистеть. Под конец оперу уже никто не слушал; все оживленно обсуждали восхитительную интродукцию.

На следующий день стали утверждать, что она принадлежит не знаю уж какому немецкому композитору. Что до меня, то я отлично помню, что находил в ней слишком много остроумия, и ее оркестровые эффекты казались мне написанными слишком *беззаботно* (да простится мне это слово в применении к музыке Россини), чтобы я мог счесть эту музыку *германской*. Однако, ввиду того, что леность Россини перед первым спектаклем всегда позволяет думать о плагиате, я тоже готов был разделить сомнения публики. Но вот наконец недель через шесть пришел ответ от бедного немецкого композитора, имя которого я позабыл; со всем простодушием своей страны он заявлял, что он никогда в жизни не имел счастья написать присланную ему превосходную интродукцию. После этого успех «Моисея» стал еще заметнее, и неаполитанцы все больше радовались тому, что рукоплещут учености и гармонии.

В следующем сезоне «Моисей» был возобновлен и, как мне рассказывали, первый акт по-прежнему встречали восторгом, а сцену перехода через Красное море — смехом. Меня в это время там не было. Я снова попал в Неаполь, когда речь шла уже о третьем возобновлении. Накануне того дня, когда должны были давать «Моисея», один из моих друзей оказался около двенадцати часов дня у Россини, который, по своему обыкновению, нежился в постели, принимая десятка два посетителей. Неожиданно явившийся туда либреттист Тотола, ни с кем не поздоровавшись, воскликнул: «Maestro! maestro! ho salvato l'atto terzo». «E che hai fatto?» — «Маэстро, маэстро, я спас третий акт!» «Друг мой, как же ты мог это сделать? — спросил Россини, подражая наполовину чудаковатой, наполовину педантичной манере литератора.— Нас с тобой опять на смех поднимут, как всегда». «Маэстро, я написал молитву евреев перед переходом через Крас-

ное море». Тут этот жалкий, обтрепанный либреттист достал из кармана толстую пачку бумаг, сложенных, как судебные документы; он передает эти бумаги Россини, который принимается читать каракули, написанные им на первом листе. Несчастный поэт в это время улыбается и кланяется: «Maestro, è lavoro d'un ora» *,— повторяет он ежеминутно вполголоса. Россини пристально на него смотрит. «E lavoro d'un ora, hé!» **. Наш бедный либреттист весь дрожит и, опасаясь больше чем когда-либо какой-нибудь злой шутки, весь съеживается, и, глядя на Россини, деланно смеется и снова говорит: «Si, signor, si, signor maestro!» ***. «Ну так вот, если тебе понадобился час времени, чтобы написать эту молитву, то я напишу музыку за четверть часа». С этими словами Россини вскакивает с постели, садится в одной рубашке за стол и сочиняет музыку к молитве Моисея самое большее за восемь или десять минут, без фортепьяно, одновременно продолжая болтать с друзьями, и притом очень громко, как вообще принято в этой стране. «Вот тебе музыка»,— говорит он либреттисту, который мгновенно исчезает. Россини же снова укладывается в постель и вместе с нами хохочет над испуганным видом Тотолы. На следующий день я не преминул отправиться в Сан-Карло. Те же восторги во время первого акта; но в третьем акте, как только начинают ждать перехода через Красное море, те же шутки и веселое настроение. В партере уже начали было смеяться, когда увидели, что Моисей начинает новую арию:

Dal tuo stellato soglio ****.

Это молитва, которую весь народ хором повторяет за Моисеем. Пораженный тем, что слышит нечто новое, партер насторожился, и смех совершенно замолк. Этот прекрасный хор написан в миноре. Аарон вторит, народ поет вслед за ним. Наконец Эльчия обращает к небу мольбы, народ отвечает, и в эту минуту все бросаются на колени, восторженно повторяя ту же молитву: чудо свершилось, море разверзается, чтобы

* Маэстро, я это сделал за час *(итал.)*.
** Ах, вот как, сделал за час! *(итал.)*.
*** Да, синьор, да, синьор маэстро! *(итал.)*.
**** С твоего звездного престола *(итал.)*.

дать дорогу народу, который охраняет бог. Эта последняя часть написана в мажоре[1]. Невозможно представить себе, каким громом аплодисментов разразился зал; казалось, что весь театр рушится. Зрители лож стояли, свесившись через барьер, чтобы аплодировать, и кричали во весь голос: «Bello! bello! o che bello!» *. Никогда еще я не видел ни такого неистовства, ни такого успеха. Успех этот казался еще больше оттого, что публика приготовилась к шуткам и к смеху. Как ни огромен был успех «Сороки-воровки» в Милане, там все было степеннее, вероятно, из-за разницы в климате. Счастливый народ! Это не были аплодисменты *во французском* духе, которые шли бы *от удовлетворенного тщеславия,* как в первом действии: это были люди, упоенные наслаждением и благодарные тому богу, который такою щедрою рукой дарит им счастье. Пусть после такого вот вечера кто-нибудь попробует еще отрицать, что музыка непосредственно и физически воздействует на наши нервы! Слезы подступают у меня к глазам, когда я вспоминаю об этой молитве.

Немцы думают, что «Моисей» — это шедевр Россини; похвала эта вполне искрення; итальянский мастер снизошел до того, что стал писать на их языке; он стал ученым, он принес себя в жертву гармонии.

Что до меня, «Моисей» мне кажется подчас скучным. Я не могу отрицать, что первые десять представлений доставили мне немало удовольствия; один раз в месяц, тогда, когда у меня было хорошее настроение и в опере этой пели лучшие певцы, мне действительно бывало приятно ее слушать. Но мне думается, что в ней слишком мало драматизма. Нет достаточной последовательности в изображении чувств, и поэтому не знаешь, на чем сосредоточить внимание[2]. Хорошие оперы Россини даже при посредственном исполнении я могу слушать раз тридцать подряд.

---

[1] Так и следует исполнять эту оперу, чудо должно свершаться во время молитвы, по знаку Моисея, который поворачивается к морю.

* Чудесно, чудесно, ах, как чудесно! *(итал.).*

[2] Самые вульгарные страсть и любовь, которые мы ежегодно находим в сотнях новых романов,— вот что нужно музыке; в зависимости от степени таланта композитора она порою за-

Мне кажется, что, несмотря на немецкую школу, имеющую свой филиал в Парижской консерватории, и несмотря на все немецкие имена в оркестрах и в салонах, опера эта обязана своим, хотя и не очень значительным, успехом только г-же Паста, которая сумела сделать несколько лучше роль молодой еврейки Эльчии. Ее тюрбан имел большой успех; она превосходно исполняла дуэт:

Ah! se puoi così lasciarmi! *

Интродукция удалась благодаря восхитительному пению Цукелли и прекрасному голосу Левассера, исполнявшего роль Моисея. Молитва захватила всех; в те дни, когда обстановка к этому располагает, так и хочется вполголоса напевать ее весь вечер.

«Моисей» был первой оперой Россини, которую оплатили более или менее прилично: композитор получил за нее 4 200 франков; за «Танкреда» он получил только 600 франков, а за «Отелло» сотню луидоров [1]. По существующему в Италии обычаю, партитура остается в течение двух лет собственностью импрессарио, для которого она была написана, после чего она становится общественной собственностью. В силу этого смехотворного постановления музыкальный торговец в Милане Рикорди составил себе богатство на операх Россини, в то время как сам композитор продолжал оставаться человеком бедным. Вместо того чтобы получать ежегодный доход со своих опер, как это водится во Франции, Россини, если в течение первых двух лет он хочет ставить свои написанные для одного театра оперы в другом (что, впрочем, не приносит ему никакого дохода), вынужден обращаться к снисходительности импрессарио.

ставляет эти чувства потерять свою вульгарность и подняться до возвышенного. Превосходную поэму об *Иове, эфраимском левите,* эпизод *Руфи* легко аранжировать в оперу seria. Почтение заставило меня обойти молчанием смерть Иисуса, одну из самых прекрасных тем, которые могут быть представлены современным народам. Автор сделал попытку написать трагедию под названием «Страсти Иисуса».

* Ах, можно ли так оставить меня! *(итал.)*

[1] Из трогательного и благородного соло на кларнете в увертюре «Отелло» Россини сделал арию для «Озириды».

Не подлежит сомнению, что Россини мог бы за три дня написать оперу в духе Федо, да еще сильно насыщенную музыкой (восемь или девять арий). Ему нередко советовали поехать во Францию, чтобы переделать там музыку всех комических опер Седена, д'Эля, Мармонтеля и других почтенных писателей, драматические произведения которых содержат подходящие для этого ситуации. За полгода Россини составил бы себе капитал, дающий 200 луидоров ренты, что было для него до его женитьбы на м-ль Кольбран суммой довольно порядочной. Вообще же совет приехать в Париж был отвратителен. Пожив среди нас хотя бы шесть лет, Россини стал бы самым обыкновенным пошляком; у него было бы тремя крестами больше, гораздо меньше веселости, а весь талант попросту бы пропал; душа его растеряла бы свои силы. Прочтите, например, «Жизнь Гете, написанную им самим» и особенно «Историю экспедиции в Шампань»; я уж не говорю о наших великих художниках, ибо не хочу писать сатиру; вот что становится с гениальными людьми, живущими при дворе. Канова отказался жить при дворе Наполеона; в Париже Россини все время пришлось бы иметь дело с двором; Россини — бедный итальянский музыкант, который связан только с импрессарио и певцами,— имеет гораздо более достойный образ мыслей и больше справедливой гордости, чем Гете, прославленный философ. Для Россини государь всего лишь человек, облеченный известной властью, которой он пользуется более или менее удачно.

Во Франции Россини должен был бы постоянно обмениваться остроумными шутками, быть любезным с дамами — словом, стать политиком. В Италии общество позволяло ему быть только музыкантом. Черный жилет, синий сюртук и галстук каждое утро — этот костюм он ни за что бы не сменил на другой даже ради самой знатной в мире принцессы. Он мог оставаться варваром и вместе с тем иметь большой успех у женщин; во Франции про него сказали бы: это настоящий медведь. Вот почему во Франции есть прелестные артисты, являющиеся всем чем угодно, но только не *творцами шедевров.*

О ПЕРЕВОРОТЕ, ПРОИЗВЕДЕННОМ РОССИНИ В ПЕНИИ

Габриелли, Тоди, де Амичисы, Банти отошли в прошлое[1], и от их волшебных дарований остались одни лишь слабеющие с каждым днем отзвуки тех страстных похвал, которые расточали им современники; эти славные имена, произносимые каждый день, но с каждым днем вызывающие все меньше воспоминаний, и притом воспоминаний уже смутных, уступят в конце концов место знаменитостям более новым. Вот участь, которая одинаково ждет и Лекенов, и Гарриков, и Виганò, и Бабини, и Джани, и Сестини, и Паккьяротти. То же самое с завоевателями: что остается от них? Имя, шум молвы, какой-нибудь сожженный город — немного больше того, что оставляет после себя знаменитый актер. Вы видели, как мало для меня значат восторги пошлых людей, прирожденных поклонников парадного блеска и власти[2], которые чтут короля лишь за то, что он был королем, даже если три тысячи лет легли на его могилу. Эти люди снимают шляпу, входя в египетскую гробницу царя Псамметиха. А возвращаясь к людям, достойным славы, много ли больше мы знаем о Марцелле, «мече Рима», чем о Росции? И лет через пятьдесят будет ли маршал Левендаль более знаменит, чем Лекен? Наконец, не следует ли, разбирая славу великих полководцев, всегда

---

[1] Я поддаюсь искушению привести здесь несколько штрихов из этих столь интересных для меня разговоров, которые я иногда слыхал в Неаполе. Если в последующих главах читатель найдет какие-нибудь приятные или полезные мысли, они полностью принадлежат г-ну кавалеру де Мишру, бывшему послу в Дрездене. Я обязан этому просвещенному любителю несколькими очень полезными указаниями на те ошибки, которые я совершил при напечатании других частей этой биографии. В Италии музыка не оставляет после себя никаких следов; газетные статьи — это гимны или филиппики, и в них редко можно найти что-либо положительное. В этой работе, состоящей из большого числа подробностей, может оказаться немало ошибок. Для того чтобы установить дату одного представления, мне пришлось написать десятка два писем, да и то я не совсем уверен, правильно ли я ее определил.

[2] Люди, которые восемьдесят раз подряд аплодируют наглости Суллы по отношению к римлянам, то есть презрению Наполеона к французскому народу.

считаться с ролью случая и удачи, которые сплошь и рядом порочат чистоту этой славы? Если бы Дезе был первым государственным лицом во Франции, разве он не был бы проще, благороднее и выше, чем Наполеон? Разве не правы мы будем, если скажем, что Наполеон половиной своей военной славы был обязан своим качествам монарха, которые позволяли ему за какие-нибудь три месяца делать из рядового полковника дивизионного генерала? Не эти ли качества принесли ему преданность гвардии и быстроту переходов, которой он потребовал от нее в 1809 году?

После этих нескольких слов, направленных по адресу почтенных людей, которые, поглаживая свои кресты, презирают артистов, я возвращаюсь к тем возвышенным душам, у которых хватило смелости презирать лакейство, кто глубоко и со всею силой пережил самые высокие человеческие чувства и кто умел чаровать сердца своих современников.

Мы видели, как на наших глазах родились новые науки и даже некоторые новые области искусства: так, например, эпохе Вольтера не был еще свойствен вкус к живописному в пейзаже и к красоте садов, о чем печально свидетельствуют построенные при Людовике XV унылые замки с их мощеными дворами и аллеями подстриженных деревьев. Совершенно в порядке вещей, чтобы самые нежные искусства, стремящиеся нравиться самым изысканным душам, рождались последними.

Может быть, в наши дни откроют способ с точностью описать талант м-ль Марс или г-жи Паста, и сто лет спустя эти редчайшие дарования сохранятся в памяти людей со всеми своими особенностями.

Если бы удалось сделать точное и схожее изображение таланта великих певиц, от этого выиграла бы не только их слава,— само искусство шагнуло бы далеко вперед. Великие философы полагали, что отличие человеческого духа от изумительного инстинкта некоторых животных заключено в свойственной только представителю человеческого рода способности передавать потомкам все свои достижения в области искусства, промышленности, ремесла, которым он занимается всю жизнь, как бы ничтожны они ни были. Такого рода передача в полной мере существует для

Эвклидов и Лагранжей; она только в ограниченных пределах возможна для искусства Рафаэлей, Канов и Моргенов; можно ли будет когда-нибудь найти ее для искусства Давиде[1], Веллути и г-жи Фодор? Чтобы хоть немного к этому приблизиться, надо иметь смелость говорить об искусстве пения прямо и без напыщенности. Несколькими страницами ниже я попытаюсь это сделать.

В искусстве, для того чтобы испытать наслаждение, надо прежде всего уметь сильно чувствовать. Замечу мимоходом, что люди, прославившиеся своей мудростью среди какого-либо народа или в каком-нибудь определенном кругу общества, никогда не оказываются в числе тех избранников, которые наделены сильными чувствами. Очень немногие из этих счастливцев, как, например, в древности Аристотель, получают изумительную способность анализировать сегодня с предельной точностью то могущественное чувство, которое вчера еще наполняло их сердца живейшим восторгом. Что же касается заурядных философов с их чудодейственной логикой, которая во всех областях человеческого знания и исследования не позволяет им впасть в ошибку, то, как только они вторгаются в область *искусства,* где прежде всего необходима глубина чувства, они неминуемо становятся смешными. Такова была у нас участь Даламбера и многих других менее значительных людей.

Узнать, чем отличаются различные народы в отношении живописи, музыки, зодчества и пр., можно по числу чистых и непроизвольных ощущений, которые эти искусства вызывают в самых заурядных людях той или другой страны[2]. Люди, страстно любящие плохую музыку, находятся, по-видимому, ближе к хо-

---

[1] Давиде-отец, певец не менее знаменитый, чем его сын, упрекает последнего в том, что он не вкладывает в свое исполнение достаточно *мягкости* и слишком многим жертвует ради выразительности; однажды он хотел его за это побить. Я видел Давиде-отца, певшего в Лодийском театре в 1820 году. Говорили, что тогда ему было семьдесят лет. Живет он в Бергамо, так же как и добрый Майр, автор «Джиневры Шотландской».

[2] Население между Мезой и Луарой не очень чувствительно к музыке; ближе к Тулузе вкус к ней уже возрождается, точно так же как в окрестностях Кельна.

рошему вкусу, чем умные люди, которых здоровый смысл, разум и умеренность влекут к музыке самой совершенной. Точно так же какой-нибудь священник окажется ближе к сектанту, суеверному и неистовому поклоннику бога Фта, бога Аписа или еще какого-нибудь нелепого божества, чем к рассудительному философу, ревнителю человеческого счастья, какими бы средствами это счастье ни достигалось, человеку, который своим просвещенным умом доходит до познания единого бога, награждающего и карающего.

Канова передавал рассказ, слышанный им от одного из его американских почитателей. В нем шла речь о дикаре, который, попав несколько лет тому назад в Цинциннати, увидел там манекен для париков. Канова показывал небольшую записку в восемь строк; это был перевод восторженных выражений, вырвавшихся у дикаря при виде этой деревянной головы, первого изображения человека, которое ему довелось увидеть. То, что скромность Кановы, самого мягкого и самого простодушного из людей, помешала ему высказать, мы доскажем сейчас. Человек со вкусом, видя его превосходных «Венеру и Адониса» у г-на Берио в Неаполе, группу, в которой великий скульптор изображает богиню, охваченную мрачным предчувствием, когда она прощается навсегда со своим любовником, отправляющимся на охоту, где его ждет гибель, человек с самым изощренным вкусом, видя этот восхитительный шедевр, полный божественной грации и тонкого чувства [1], выразит свое восхищение

[1] Ритмом своим музыка возвышает душу до самых нежных чувств и достигает того, что эти чувства становятся нередко доступными даже людям довольно грубым. Какой-нибудь толстяк миллионер, будучи чем-то взволнован, на минуту обретает способность чувствовать, как умный человек.

Скульптуре удается дать людям воспринять такого же рода нежное чувство своей *неподвижностью.* Однажды вечером Россини, расчувствовавшись, обещал выразить языком прекрасного дуэта эту бесподобную группу Венеры и Адониса, которой мы любовались при свете факела. Помнится, маркиз Берио заставил его поклясться в этом тенью Перголезе.

Может быть, я когда-нибудь осмелюсь напечатать трактат об идеально прекрасном в искусствах. Это работа на две сотни страниц, довольно неубедительная, а главное, страдающая полным отсутствием систематичности, как и настоящая глава.

как раз в тех же словах, что и наш дикарь. Происходит это так потому, что крайняя степень восхищения у этих двух людей и действие, которое это чувство производит на душу, совершенно сходны; исключением является только общеизвестный случай, когда поклонником Кановы оказывается педант, который хочет прежде всего заставить себя восхищаться. Вся разница — в предмете, возбуждающем одну и ту же степень изумления и восхищения у людей, во всем другом столь различных. Слишком очевидно, что там, где речь идет об искусстве, восторженные слова доказывают только степень восхищения человека, который их произносит, а не художественные достоинства предмета, к которому они относятся.

Когда кто-нибудь говорит вам, что он восхищается великой певицей, г-жой Беллок или м-ль Мариани (на мой взгляд, она лучшее из всех существующих контральто), прежде всего следует выяснить, принадлежит ли этот человек по рождению к одной из тех религий, в церквах которой хорошо поют. Представим себе человека, наиболее восприимчивого к наслаждению *звуками;* если он родился в Невере, можно ли от него требовать, чтобы он восхищался Давиде? Ему больше понравится Дериви или Нурри. Все это совершенно понятно: три четверти фиоритур, исполняемых Давиде, он просто не может уловить. Житель Невера, человек, вообще-то говоря, весьма почтенный, которому в своем родном городе не приходится слышать хорошего пения и четырех раз в год, относится к Давиде, как мы в Берлине к художнику, который на кусочке слоновой кости величиной с двадцатифранковую монету изобразил сражение при Торгау — одну из побед Фридриха Великого. Не вооружившись лупой, мы не сможем в этом ничего разобрать. Лупа, которой не хватает жителю Невера,— это удовольствие, испытанное от аплодисментов на пятидесяти представлениях «Севильского цирюльника», оперы, в которой превосходно пела г-жа Фодор. Молодой немец из городка Сагана в Силезии слушает два раза в неделю церковное пение и на улицах города музыку, в которой, может быть, нет гениальности, но которая зато исполняется с большой ясностью и точностью, а этих

качеств уже достаточно для воспитания слуха. Вот чего совершенно недостает жителю Невера, города в общем более крупного и более замечательного, чем Саган.

ГЛАВА XXVIII

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ. РОЛЬ РОССИНИ В ИСТОРИИ ПЕНИЯ

Музыка сможет похвалиться тем, что сделала во Франции огромный шаг вперед, лишь в тот день, когда большинство зрителей захочет оправдать свои аплодисменты словами: «Мне это нравится» [1]. Так, несомненно, ответили бы афиняне, если бы какой-нибудь иностранец попросил их объяснить причину восторгов, которые вызвали в них трагедии Эсхила. Трактаты Аристотеля тогда еще не открыли рот людям, которым нечего сказать. У нас, наоборот, каждый хочет объяснить, в чем причина его восхищения, и в ложах Лувуа отнеслись бы с презрением к зрителю, который попросту бы ответил: «Я так чувствую». Но это еще не все; у нас есть вещи похуже: зрители, о которых я говорю, люди, высказывающие свои суждения, несмотря на отсутствие чувства, создали целые толпы талантов — поэтов, подобных Лагарпу, или музыкантов, выпущенных консерваторией. Париж наполнен этими несчастными, которые в молодости не могут дать искусству ничего, кроме вдохновения, рожденного равнодушием; в дальнейшем за этим следует одно лишь раздражение, вздохи, озлобленность от неудач, которые терпит их тщеславие, и печальные последствия пяти — шести провалов.

Некоторые из этих несчастных художников, сбитых с толку постоянными свистками, художников, которых я действительно считаю несчастнейшими из людей, становятся критиками. Они печатают в «Miroir» такие вот забавные слова, которые мы там читаем:

---

[1] См. необычайные рассуждения в сегодняшнем номере «Journal des Dèbats» (18 сентября 1823 года). Человек, не чувствующий искусства, может путем рассуждения дойти всего только до теории речитатива; пение от него ускользает; человек равнодушный его не чувствует, и рассуждение здесь бессильно.

«Замогильный голос г-жи Паста»; это значит ничего не понимать в музыке.

Есть одна вещь, которая действительно может разрушить искусства целого народа или воспрепятствовать их появлению на свет,— обилие судей, душе которых недостает чувствительности и *романтического безумия*. Так оно и случается всегда, невзирая на то, что эти люди с математической точностью и хладнокровным упорством обсуждают все, что было сказано или написано о злосчастном искусстве, которое они только оскорбляют своим поклонением. Здесь сама действительность подтверждает положение, которое стало общим местом в наших поэтических теориях: избыток цивилизации задерживает развитие искусств [1]. Я не стану злоупотреблять этими общими соображениями и сразу же перейду к истории жизни Россини. Когда этот великий композитор начал свою карьеру (1810 год), из всех искусств пение, быть может, было тем, на котором больше всего сказалось пагубное влияние эпохи великих войн и жестоких реакций. В Верхней Италии, в Милане, в Брешии, в Бергамо, в Венеции начиная с 1797 года [2] думали вовсе не о музыке и не о пении. Миланская консерватория в 1810 году не выпустила ни одного выдающегося таланта.

В Неаполе не существовало уже ни одной из тех знаменитых консерваторий, которые с давних пор поставляли Европе композиторов и певцов, восхищавших ее и открывавших ей могущество музыки. Пение преподавалось только в нескольких малоизвестных церквах, а два последние таланта, рожденные Неаполем,— композиторы Орджитано и Манфроччи — погибли в самом начале своей карьеры. Места их никто не занял, и на берегах Себето воцарилось ничтожество со своей тишиной, сменявшейся только бесцвет-

[1] Освистанные композиторы — самые опасные враги музыки. Подлинные критики во Франции — это прежде всего молодые женщины двадцати пяти лет.

[2] «Мемориал острова Святой Елены» графа Ласказа, том IV; восстания и энтузиазм в Брешии, Бергамо, Вероне и т. д.; все это завершилось в 1799 году тринадцатью месяцами внутренней реакции. Любопытные приключения патриотов, сосланных в бухты Каттаро, описаны г-ном Апостоли из Падуи в его «Lettere Sirmiensi», 1809.

ными творениями самой безнадежной посредственности.

Бабини, великий певец, который не имел себе равных, еще жил во времена Россини; но голос его, ослабевший с годами, мог в это время только рассказать о тех чудесах, на которые он некогда был способен. Крешентини блистал в Сен-Клу, где он заставил Наполеона[1] совершить единственную оплошность, в которой этот великий человек мог бы себя упрекнуть в своей гражданской политике, но, несмотря на полученное им звание кавалера Железной короны, Крешентини перестал существовать для Италии.

Маркези уже не было на сцене.

Несравненный Паккьяротти проливал слезы, глядя на упадок искусства, составлявшего очарование и славу всей его жизни. Каким презрением должна была наполниться душа этого подлинного художника, который никогда не позволял себе звука или движения без расчета на душу зрителя, единственную цель всех его усилий, когда он видел певца, честолюбиво стремившегося к чисто механическому преимуществу — стать счастливым соперником скрипки в вариациях по тридцать две шестнадцатых на такт[2]. Искусство, бывшее некогда самым трогательным, преспокойно превращается на наших глазах в обыкновенное ремесло. После Бабини, Паккьяротти и Крешентини искусство пения впало в такое ничтожество, что оно теперь всего только верное и бездушное исполнение нот. Вот что являлось в 1823 году идеалом искусства певца. Но ottavino**, большой барабан, церковный серпент стремятся к тому же и достигают этого почти с тем же успехом. Инициатива певца была изгнана из искусства, где величайшие эффекты часто достигаются как раз импровизацией, и виновником этой имевшей большие последствия перемены я считаю Россини.

---

[1] «Natum pati et agere fortia» * — стих, написанный для св. Игнатия Лойолы.

* Рожденного выстрадать и совершить великое. (лат.)

[2] Впоследствии г-жа Каталани пела вариации Роде; правда, рядом с ее изумительной гортанью бог забыл поместить сердце.

** Маленькая флейта *(итал.)*.

ГЛАВА XXIX

ПЕРЕВОРОТ

Я не могу поручиться, что главы, которые последуют сейчас, не окажутся самыми скучными во всей книге. Я нарочно собрал в них все, что мне следовало сказать об искусстве пения, и, таким образом, читатель, если захочет, легко может их пропустить. Должен предупредить, что приведенные в них рассуждения не представляют ни малейшего интереса для лиц, которые не являются частыми посетителями театра Лувуа.

Мы видели, что в результате создавшегося в Италии политического положения начинавший свою карьеру Россини мог подобрать только очень незначительное число хороших певцов, да и те, которые были, собирались покинуть театр. Несмотря на эту скудость и упадок, столь непохожие на то изобилие и богатство, среди которого творили композиторы прежнего времени, Россини в своих первых произведениях часто следовал *стилю* своих предшественников; он с уважением относился к голосам и стремился прежде всего заставить *восторжествовать* пение. Следуя этой системе, он написал «Деметрия и Полибия», «Счастливый обман», «Оселок», «Танкреда»[1] и пр. Россини встретил Марколини, Маланотте, Манфредини, семью Момбелли. Почему же ему было не стремиться к торжеству пения, если сам он так хорошо поет, если, когда он садится за фортепьяно, чтобы исполнить одну из своих арий, его композиторский талант преображается в дарование певца? Произошло одно незначительное событие, которое сразу же изменило взгляды молодого композитора и придало его таланту такие качества, злоупотребить которыми он теперь не может, не причинив этим страданий даже самым искренним своим поклонникам.

Россини прибыл в Милан в 1814 году и написал там «Аврелиана в Пальмире»; там он нашел Веллу-

[1] Так же как и свои первые опыты: «Брачный вексель», «Необыкновенное приключение», «Кир в Вавилоне», «Шелковая лестница», «Случай делает плутом», «Сын по случаю».

ти, который должен был петь в его опере; Веллути переживал тогда расцвет молодости и таланта и был к тому же одним из красивейших людей своего времени; он пел во всю мощь своего огромного голоса, совершенно его не щадя. Россини, никогда раньше не слыхавший этого замечательного певца, написал каватину для его роли.

На первой репетиции с оркестром, когда Веллути запел, Россини пришел в восторг от его голоса; на второй репетиции Веллути уже начал украшать (fiorire) кантилену; Россини находит его эффекты правильными и, восхищаясь ими, их одобряет; на третьей репетиции богатство фиоритур совершенно заслоняет собой основную мелодию кантилены. Наконец настал торжественный день первого представления; каватина и вся партия Веллути производит фурор; однако Россини лишь с трудом может узнать, что именно исполняет Веллути; написанная им музыка уже не слышна; тем не менее пение Веллути полно красоты; он имеет необычайный успех у публики [1], которая в конце концов совершенно права, аплодируя тому, что ей нравится.

Самолюбие молодого композитора было глубоко уязвлено: опера провалилась, и лишь одно сопрано имело успех. Сообразительность Россини сразу же помогла ему сделать из этого все выводы, которые подобная неудача может подсказать.

«Благодаря счастливой случайности,— сказал он себе,— Веллути обладает умом и вкусом; но кто же может поручиться, что в первом же театре, для которого я буду писать, я не встречу другого певца с гибкой гортанью и с той же страстью к *фиоритурам* и что он не исказит моей музыки, сделав ее не только неузнаваемой для меня самого, но и скучной для зрителей до такой степени, что в лучшем случае из нее запомнятся только отдельные детали? Опасность, которая грозит моим бедным произведениям, тем бо-

[1] Сама опера успеха не имела. Веллути поссорился со знаменитым Алессандро Роллой, дирижером театра Ла Скала, и во время всех представлений «Аврелиана» дулся, как ребенок; у него и в самом деле детский характер, он во всем подчиняется своему камердинеру.

лее страшна, что в Италии уже нет ни одной школы пения. Театры полны людей, учившихся музыке у какого-нибудь плохого деревенского учителя. Эта манера петь *скрипичные концерты* и бесконечные вариации не только разрушит талант певца, но испортит и вкус публики. Все певцы станут подражать Веллути, каждый в соответствии с возможностями своего голоса. Никто больше не будет исполнять простых кантилен; они всем покажутся бедными и холодными. Все изменится, даже сама природа голоса; привыкнув к украшательству и постепенно загромождая кантилену большими, тщательно разработанными фиоритурами, заглушающими все написанное композитором, певцы вскоре потеряют умение выдерживать голос и тянуть звук и будут уже не в силах исполнять spianato и sostenuto; мне поэтому следует поскорее изменить систему, которой я следовал до этих пор.

Я умею петь; все признают за мной этот талант; мои фиоритуры будут исполнены со вкусом; кроме того, мне сразу же станут видны все сильные и слабые стороны моих певцов, и я буду писать для них только то, что они смогут исполнить. Кончено! Я не буду оставлять им места для каких бы то ни было appogiatura[1]. Все украшения, все фиоритуры станут неотъемлемой частью арии и *все* будут вписаны в партитуру.

А что до господ импрессарио, которые думают удовлетворить меня, обещая мне за шестнадцать — восемнадцать арий, предназначенных для первых ролей, столько, сколько моим предшественникам платили за какие-нибудь пять-шесть арий, то я нашел прекрасный способ ответить на их злую шутку; в каждой опере три или четыре больших арии будут теперь иметь только те variazioni, которые я напишу сам. Они перестанут

---

[1] Насколько приятно излагать по-французски анализ движений сердца или хода мыслей, настолько же трудно писать об искусстве пения. Раз я не нахожу *французских слов*, чтобы точно и ясно перевести названия различных видов рулад и украшений, я прошу разрешить мне пользоваться иногда *итальянскими названиями*. Я вынужден идти на жертвы во имя точности и ясности.

быть измышлениями плохого певца; впредь они всегда будут написаны со вкусом и со знанием дела, что опять-таки будет выгодно этим плутам импрессарио».

Вы чувствуете, что в качестве историка я подражаю Титу Ливию. Я вложил в уста моего героя рассуждение, в котором, разумеется, он никогда мне не признавался; но немыслимо, чтобы когда-нибудь в первые годы своей музыкальной карьеры Россини не говорил о подобных вещах с самим собою; партитуры его это подтверждают.

Позднее, в Неаполе, когда композитор для всех написанных им шедевров[1] располагал только голосом м-ль Кольбран, тогда уже усталым, ему пришлось еще больше удалиться от пения spianato и с еще большей яростью наброситься на gorgheggi*, единственный вид пения, который позволял м-ль Кольбран быть на высоте. Внимательно рассматривая партитуры, которые Россини писал в Неаполе, видишь, до каких пределов доходила его страсть к примадонне: в них уже не найти ни одного cantabile spianato ни для нее самой, ни для других партий, так как было особенно важно, чтобы никто ее не затмил. Россини совершенно не думал о славе; из всех художников он, быть может, мечтал о ней меньше всех. Роковым последствием его благоволения к м-ль Кольбран явилось то, что эти девять опер, написанные в Неаполе, бесконечно проигрывают, когда их начинают исполнять в другом месте. К тому же у Россини всегда была привычка записывать все свои музыкальные мысли и превращать их потом в cabalette**.

Если бы дело было только в необыкновенном голосе м-ль Кольбран, то во всех других театрах, где ее не было, можно было бы транспонировать партии (puntare), и эта обработка позволила бы убрать из арий некоторые ноты, написанные композитором исключительно для ее необычайного диапазона. С по-

[1] Россини написал для Неаполя девять из своих лучших опер: «Елизавету», «Отелло», «Армиду», «Моисея», «Риччардо и Зораиду», «Гермиону», «Деву озера», «Магомета Второго» и «Зельмиру» (1815—1822).

* Горловые трели *(итал.)*.

** Маленькие арии *(итал.)*.

мощью такой вот транспонировки две хорошие певицы, хоть и с различными голосами, нередко могут очень удачно выступить в одной и той же роли [1].

К несчастью, с музыкой, которую Россини написал в Неаполе, дело обстоит не так: певцу приходится бороться не только с *диапазоном* чужого голоса, но также и с *качеством и природой* украшений, а это — ужасное и почти всегда непреодолимое препятствие. Это может засвидетельствовать каждый любитель, прочтя партию (una parte) Давиде иль м-ль Кольбран.

Итак, Веллути в Милане в «Аврелиане в Пальмире» подал Россини мысль о перевороте в музыке, который композитор осуществит несколько позднее, а г-жа Кольбран в Неаполе заставила его придать этому перевороту такой размах, который, как мне кажется, оказался даже роковым для его славы. Все оперы, созданные в Неаполе, написаны во второй манере Россини.

ГЛАВА XXX

ТАЛАНТ, КОТОРЫЙ УСТАРЕЕТ К 1840 ГОДУ

Я пишу эту главу из чувства самой нежной жалости ко многим девочкам от двенадцати до пятнадцати лет, которые на моих глазах, садясь за фортепьяно, бесплодно пытаются достигнуть *идеально-прекрасного* в музыке. Впрочем, некоторых из них уговаривали учиться петь; совет этот они отвергли. За этим последует только то, что через двенадцать или пятнадцать лет их музыкальный талант устареет, как это случилось с талантами их бабушек, которые двадцать лет тому назад совсем недурно исполняли коротенькие отрывистые мелодии на спинете. Девочки, о которых я говорю сейчас, признаются хорошими пианистками, и это льстит их тщеславию; но все это не имеет ничего общего с тем сладостным наслаждением, которое

[1] Мы слышали, как арию «Di tanti palpiti» с успехом исполняли в трех различных тонах.

приносит нам музыка. Молодые особы, умеющие только правильно играть на фортепьяно и читать ноты так же свободно, как написанный по-французски текст, совершенно не разбираются во всех *оттенках* мелодии. Все то, чем музыка нас *волнует,* остается для них областью неведомого. А происходящий на наших глазах переворот совершился так быстро, что лет через пятнадцать именно это неведомое наших дней станет единственно модным. Уже и сейчас раздаются жалобы на засилье хороших пианистов.

Молодые особы, знающие немного музыку, легко поймут, что *оттенки,* частично сопровождающиеся импровизацией, в которой каждый певец применяется к современным запросам театральной публики [1], могут существовать только в мелодии и что именно эти-то оттенки и делают чудеса в музыке. В дальнейшем эти чудеса в *обывательских разговорах* обычно приписываются инструментам, но в действительности инструменты бессильны их передать. Разве вы никогда не пробовали сыграть еще раз хорошо знакомую вам сонату? Сами по себе инструменты не способны вас взволновать; они вряд ли вызовут у вас слезы; напротив, вы будете слушать их хладнокровно, преклоняясь только перед трудностями, которые преодолены; вот почему все на свете могут аплодировать какому-нибудь концерту. В игре на фортепьяно самое холодное сердце, самый методичный разум и чисто немецкое терпение будут иметь гораздо больше успеха, чем душа Перголезе. Я не побоюсь утверждать, что надо быть бо́льшим музыкантом для того, чтобы спеть романс Блонделя из «Ричарда Львиное Сердце», чем для того, чтобы сыграть с листа длинную фантазию Герца или Мошелеса. Надо только безупречно спеть этот романс, и тогда начнешь понимать все оперы Россини, ощутишь тончайшие переливы голоса г-жи Фодор и г-жи Паста. Некоторого умения играть на фортепьяно достаточно, по-видимому, чтобы почувствовать оркестровую музыку Россини и его скрипичные концерты.

---

[1] Маркези каждый вечер менял фиоритуры исполняемых им партий (Милан, 1794).

ПОВТОРЯЕТСЯ ЛИ РОССИНИ БОЛЬШЕ, ЧЕМ КТО-ЛИБО? ДЕТАЛИ ПЕНИЯ

Система вариаций, variazioni, приводила часто к тому, что Россини переписывал старое; как все воры, он рассчитывал скрыть свои кражи.

В конце концов почему бы и не позволить несчастному маэстро, который обязан за шесть недель написать оперу, независимо от того, здоров он или нет и расположен сочинять или нет, пользоваться этим средством тогда, когда вдохновение не приходит? Майр, например, или кто-нибудь другой, кого я не хочу называть, действительно никогда не повторяются, но зато они погружают нас в состояние апатии, в котором забываешь обо всем плохом. Россини же, напротив, никогда не дает нам ни отдыха, ни передышки; слушая его оперы, можно потерять терпение, но зато уснуть на них никак уж нельзя; пусть это совершенно свежее впечатление или только приятное воспоминание — во всех случаях это — наслаждение, за которым следует другое; у Россини никогда нет пустоты, которую, например, находишь в первом акте «Белой розы».

Все соглашаются, что Россини обладал богатым воображением, но наряду с этим четыре или пять газет сомнительной репутации изо дня в день твердят не особенно сведущим людям, что Россини повторяется, что он только переписывает себя самого, что он лишен вдохновения, и т. п., и т. п. Я позволю себе задать по этому поводу следующие вопросы:

1) Сколько больших арий помещали в свою оперу великие композиторы прошлого?

2) Сколько там было арий, которые обращали на себя внимание публики?

3) Сколько таких номеров имело успех?

Во всех ста пятидесяти операх Паэзиелло арий, вызывавших аплодисменты, было вряд ли больше восьмидесяти. У Россини же в его тридцати четырех операх их насчитывается целая сотня, причем эти арии действительно не похожи одна на другую. Какой-нибудь дурак, увидев в первый раз негров-рабов,

воображает, что все они на одно лицо; прелестные арии Россини дураку могут точно так же показаться похожими друг на друга.

Самый большой порок публики Лувуа — последняя завеса, которая должна упасть с ее глаз, чтобы у нее появился такой же безошибочный вкус, как у публики Сан-Карло или Ла Скала,— это ее желание слушать все на свете. Она, можно сказать, боится, чтобы деньги ее не пропали; она ничего не хочет терять; ей нужно, чтобы все обладало одинаковой силой, нужно, чтобы трагедия вся целиком состояла из столь же сильных слов, как «Он должен был умереть» «Горациев» или «Я!» «Медеи».

Эти претензии находятся в прямом противоречии с *самой природой человеческих чувств.* Ни один восприимчивый к искусству человек не сможет насладиться тремя музыкальными номерами, если они непосредственно следуют друг за другом.

Надо быть справедливым — развитию хорошего вкуса у публики Лувуа мешают:

1) Малые размеры зала;
2) Слишком яркое освещение;
3) Отсутствие отдельных лож.

Начав предаваться восторгам в *маленьком* зале, публика вскоре же придет в тягостное, возбужденное состояние[1].

Меня это огорчает, так как это идет вразрез с нашими понятиями о благопристойности, но дело в том, что человеческой душе нужен четырехминутный разговор вполголоса, чтобы дать себе отдых от превосходнейшего дуэта и чтобы следующая за тем ария доставила ей наслаждение.

В искусстве, как и в политике, никогда нельзя безнаказанно насиловать природу вещей. Тщеславие может еще десяток лет следовать обычаям, на которые я сейчас нападаю, и убеждать людей, что разговаривать в опере — значит показывать всем, что недостаточно любишь музыку. К чему же может привести чересчур строго соблюдаемая тишина и *непрерывное*

[1] Почему? Вот проблема, которую я предлагаю решить ученому доктору Эдвардсу.

внимание? Только к тому, что меньше людей будут получать удовольствие в Лувуа. Зрители, расстающиеся с театром *из-за плохого самочувствия,* и есть те люди, которые более всех остальных способны наслаждаться прекрасной мелодией и всеми тонкостями музыки. В театре Лувуа опера, где есть всего каких-нибудь шесть очень хороших номеров, проходит с огромным успехом; если же эти шесть превосходных номеров окружены семью или восьмью посредственными, на которых, не тревожимые педантами, мы только отдыхали бы, *чтобы наслаждаться потом еще сильнее,* опера проваливается. Публика не считает нужным обязывать себя интересоваться только тем, что интересно; в этом случае ей ведь придется на первом же спектакле выносить свои самостоятельные суждения, как мальчику, который становится взрослым.

Когда впервые открываешь партитуры Россини, то кажется, что в силу трудностей, которые представляют в них голосовые партии, партитуры эти по плечу только очень немногим исполнителям; но вскоре убеждаешься, что у этой музыки такое количество средств воздействия на слушателя[1], что, даже если будет исполняться только половина всех украшений, написанных Россини, или если те же фиоритуры будут иначе распределены, она все равно будет нравиться.

Даже самый посредственный певец, если только он обладает гибкостью голоса, своим исполнением арий Россини может всегда *принести успех композитору.* Упоительная прелесть кантилены, которая никогда не становится жесткой или грубой от *избытка силы,* ее живость, нежный ритм аккомпанемента — все это само по себе вызывает в нас такое наслаждение, что как бы слабость голоса ни вынуждала певца изменить украшения арий Россини, его музыка даже в этом искаженном виде и то всегда бывает приятна и остра. Во времена Априле и Габриелли[2] дело обстояло совершенно иначе; тогда композитор давал в сво-

[1] Рассчитанных на наши современные запросы; музыка эта прежде всего романтическая.

[2] Габриелли пела хорошо лишь в том случае, когда ее любовник находился в зале. В Италии известно множество разных историй о ее невероятных капризах. Она была римлянкой.

их ариях полный простор певцу и предоставлял ему все возможности блеснуть своим талантом. Если же певец был посредственным и не мог похвалиться ничем, кроме гибкости голоса, качества, которого далеко не достаточно, для того чтобы достичь совершенства в пении, как ария, так и певец терпели *фиаско*.

Могут спросить: а что если Россини нашел бы в 1814 году много хороших певцов, стал ли бы он думать тогда о перевороте, который он произвел, ввел бы он или нет в систему записывать все в партитуру?

Хоть его собственное самолюбие, может быть, и стало бы мечтать о чем-то подобном, самолюбие его певцов решительно бы этому воспротивилось; ведь даже и сейчас Веллути не хочет петь его музыку.

Можно пойти еще дальше и спросить: какую же из этих двух систем следует предпочесть? Я отвечу: прежнюю систему, лишь несколько переделав ее на современный лад. По-моему, не следовало бы записывать все украшения, но следовало бы все же ограничить свободу певца. Нехорошо, что Веллути поет каватину в «Аврелиане» так, что сам автор лишь с большим трудом может ее узнать; в этом случае выходит, что истинный автор исполняемых им арий — сам Веллути, а ведь следовало бы сохранить самостоятельность за каждым из этих двух столь различных искусств.

ГЛАВА XXXII

ПОДРОБНОСТИ ПЕРЕВОРОТА, ПРОИЗВЕДЕННОГО РОССИНИ

Начало «бельканто» положил в 1680 году Пистокки; его ученик Бернаки значительно подвинул это искусство вперед (1720 год). Усовершенствовалось оно в 1778 году при Паккьяротти. С тех пор soprani перестали существовать и искусство это пришло в упадок.

Ми́ллико, Априле, Фаринелли, Паккьяротти, Ансани, Бабини, Маркези обязаны своей славой системе старинных композиторов, которые в оперных партиях давали одну только канву[1]. Заслуга этих великих

[1] Великие певцы не изменяли мотив арии. Они передавали его с большой простотой и только потом уже начинали украшать.

артистов перед современниками в том, что едва ли не каждый из этих soprani вырастил талант двух или трех превосходных певиц. История Габриелли, де Амичис, Банти, Тоди связана с именами знаменитых soprani, показавших им великое искусство постановки голоса.

Некоторые первоклассные певицы нашего времени обязаны своим талантом Веллути (например, м-ль Кольбран).

Таланты soprani и их учеников особенно ярко проявляли себя в largo и cantabile spianato. Прекрасный пример этого рода — молитва Ромео. Это тот самый вид кантилен, который Россини после приезда в Неаполь старательно изгонял из своих опер. Это было уже в ту пору, когда он усвоил то, что в Италии называют его *второй манерой*. В прежнее время певцу надо было трудиться чуть ли не восемь лет, чтобы овладеть искусством петь largo, и Бернакки, например, прославился в истории искусства своим терпением. После того как он достиг этой степени совершенства — *чистоты и мягкости* звука, без которой в 1750 году нельзя было хорошо петь,— ему оставалось только пожинать плоды известности и успеха, которые были ему обеспечены. После Россини никто не мечтает спеть хорошо или плохо largo, и, если бы вниманию публики предложили один из таких номеров, я могу себе представить, какие проклятия были бы у всех на устах; зрители просто умерли бы от скуки: это все равно, как если бы с ними заговорили на незнакомом языке, который они считали понятным, но который в действительности им надо еще сначала изучить.

Старинная мелодия трогала душу, но подчас могла показаться томительной. Мелодия Россини нравится уму и никогда не надоедает. В сто раз легче найти талантливого певца, хорошо исполняющего какое-ни-

---

В конце каждой арии у них было двадцать тактов для gorgheggi и других легких украшений, и сверх этого они располагали бравурной арией, такой, как, например, «Pria che spunti»* в «Тайном браке» Россини охотно написал бы украшения к этой арии. Она принадлежит к жанру, называемому в Италии aria di narrazione» *.

* Повествовательная ария (итал.).

будь большое рондо Россини,— например, из «Девы озера»,— чем дарование, необходимое, чтобы хорошо спеть арию Саккини.

Детали постановки голоса, пение portamento[1], искусство соразмерять голос, чтобы заставить его равномерно взять все ноты в legato, искусство возобновить дыхание незаметным образом и не прерывая длинного вокального периода в арии старой школы, составляло когда-то самую трудную и самую необходимую часть исполнительского искусства. В большей или меньшей мере блестящая гибкость голосового органа служила только для gorgheggi, то есть ее пускали в ход только ради роскоши, ради пышности — словом, ради всего, что бросается в глаза, а никак не для услады сердца. В конце каждой арии, в cadenza, было двадцать тактов, назначение которых было только в том, чтобы дать голосовым средствам певца возможность блеснуть в gorgheggi.

Самые искренние друзья Россини со всем основанием упрекают его в том, что, произведя переворот в музыке, он ограничил возможности пения, уменьшил способность этого прекрасного искусства *действовать на душу*, в том, что он сделал бесполезными для певцов некоторые упражнения, которые потом порождали все эти *восторги* безумия и счастья, столь частые в жизни Паккьяротти и в истории старой музыки и столь редкие в наше время. Творить все эти чудеса было *во власти голоса.*

Своим переворотом в музыке Россини убил оригинальность певцов. Стоит ли им тратить столько сил, чтобы заставить публику ощутить: 1) своеобразие и природные качества их голосов и 2) ту форму выражения, которая обусловлена особенностью их собственного восприятия? В операх Россини и его подражателей им никогда уже не представится случая блеснуть перед публикой теми качествами, для при-

---

[1] Я встречаю почти непреодолимые трудности, говоря о пении по-французски. Вот небольшой отрывок на итальянском языке: «Le ombreggiature per le messe di voce, il cantar di portamento, l'arte di fermare la voce per farla fluire eguale nel canto legato, l'arte di prender fiato in modo insensibile e senza troncare il lungo periodo vocale delle arie antiche».

обретения которых им приходится затрачивать долгие годы напряженного труда. К тому же привычка видеть в ариях, которые им предстоит исполнять, все уже сочиненным и написанным лишает их всякого вдохновения и склоняет их к лености. Композиторы в существующих теперь партитурах требуют от них только исполнения, так сказать, *материального и инструментального.* Сказав исполнителям: «Lasciatemi fare» («Я все беру на себя»),— Россини дошел до того, что певцы теперь не имеют уже возможности даже сочинить *органный пункт;* почти каждый раз они видят, что Россини украсил его так, как ему хотелось.

В прежнее время Бабини, Маркези, Паккьяротти нередко изобретали сложные украшения, но чаще всего и *талант* и *душа* подсказывали им украшения самые простые, такие, как appogiatura, gruppetto, mordente и т. п.; все убранство пения (i vezzi melodici del canto), как говорил Паккьяротти (Падуя, 1816 год), по праву принадлежало певцу. Когда Крешентини исполнял арию «Ombra adorata, aspetta» *, в самом голосе певца и во всех его переливах был оттенок какой-то смутной, неопределенной радости. *В то мгновение, когда он пел,* ему казалось, что именно таким должно быть страстное чувство влюбленного, который готовится соединиться с любимым существом. Веллути, который толкует ситуацию иначе, вкладывает в ту же арию грусть и печальное раздумье над участью обоих влюбленных. Никогда ни один композитор, как бы искусен он ни был, не сумеет точно определить то *бесконечно малое,* благодаря которому Крешентини достигает в исполнении этой арии такого совершенства; это бесконечно малое к тому же изменяется в зависимости от состояния голоса певца, от того, в ударе он или нет, от вдохновения, которым он в данный момент охвачен. Сегодня он готов исполнить украшения, где есть мягкость и morbidezza, назавтра, едва только он появится на сцене, ему хочется исполнять разные gorgheggi, полные силы и энергии. Чтобы достичь в своем пении совершенства, он должен уступать минутным порывам. Великий певец весь живет нервами. Темперамент его противоположен тому,

* Обожаемая тень, подожди *(итал.)*.

который нужен, чтобы играть на скрипке [1]; в конце концов не должен же композитор писать все украшения; для этого ведь необходимо глубоко и полно знать голос исполнителя, а такого рода знания встречаются только у самого артиста, действительно обладающего голосом и потратившего двадцать лет своей жизни на его разработку и придание ему гибкости [2]. Какое-нибудь украшение, исполненное, не говорю уже плохо, но просто вяло, без всякого brio, во мгновение ока разрушает все очарование. Вы только что парили в небесах, и вдруг вы попадаете снова в оперную ложу, а иногда и в класс пения.

ГЛАВА XXXIII

ОПРАВДАНИЯ.— ОРИГИНАЛЬНОСТЬ ГОЛОСОВ, УНИЧТОЖЕННАЯ РОССИНИ

Так как нет предмета более ничтожного, чем музыка, то я хорошо понимаю, что читатель мой, может быть, возмутится, увидев, что я с такой серьезностью делаю бесконечное количество мелких замечаний или просто рассказываю анекдоты без всякой пикантности в развязке, да к тому же и перегружаю их высокими словами, как, например, *идеально прекрасное, счастье,*

---

[1] Паганини, лучший скрипач Италии и, может быть, всего мира, в настоящее время молодой человек лет тридцати пяти с черными пронзительными глазами и густой шевелюрой. Эта исполненная огня душа обрела свой талант отнюдь не восьмью годами терпеливого изучения и консерваторских занятий; рассказывают, что своему дарованию он обязан любовной истории, из-за которой он был на долгие годы брошен в тюрьму. Когда, одинокий и покинутый всеми, он сидел в заключении, которое грозило окончиться эшафотом, у него не осталось ничего, кроме скрипки. Он научился выражать свою душу *звуками;* проведенные в неволе долгие вечера дали ему возможность совершенствоваться в этом языке. Не следует слушать Паганини тогда, когда он пытается состязаться с северными скрипачами в больших концертах, слушать его надо только в те вечера, когда он бывает в ударе и когда он играет каприччио. Спешу добавить, что это каприччио труднее всякого концерта.

[2] Веллути готовит три вида украшений для одного и того же пассажа; в момент исполнения он применяет тот вид, который находит наиболее уместным; в силу этой предосторожности его украшения никогда не являются stentati (натянутыми).

восхитительный, чувствительность, которые я расточаю повсюду.

Это отсутствие серьезных интересов как раз и нравится мне в музыке; я устал от всего серьезного и жалею, что прошли те времена, когда полковники занимались вышиванием, а в салонах играли в бильбоке. Я видел мой век, это прежде всего век *лжи* [1]; когда я это понял, вся забота моя свелась к тому, чтобы *стиль мой не знал преувеличений,* чтобы я не стремился прельстить читателя искусственно подогретыми рассуждениями и образами, периодами, по прочтении которых хочется сказать: «Какая прекрасная страница!» Дело прежде всего в том, что на литературное поприще я вступил довольно поздно и небо не даровало мне способности украшать мои мысли и умения изящно преувеличивать; кроме того, мне кажется, что не может быть ничего хуже такого неправдоподобия в сфере самых нежных явлений жизни. Сначала на какую-то минуту все это пленяет, а четверть часа спустя вызывает в вас одно только чувство отвращения. На следующий день вы уже не возьметесь за эту книгу и вот что вы себе говорите: «У меня что-то нет сегодня настроения (high spirits), и радоваться при виде того, как ловко меня дурачат, я не стану». Искусства, по-моему, существуют вовсе не для того, чтобы доставлять человеку радость в минуту, когда душа его полна огня и счастья; тогда они ни на что не нужны. Надо быть дураком, чтобы в минуту счастья раскрывать книгу. Искусство имеет другой и более дальний прицел, оно гораздо полнее отвечает нуждам нашей обыденной жизни. Искусство существует, чтобы утешать. Когда в душу закрадутся сожаления, когда в жизни наступают осенние дни с их первыми печалями, когда недоверие встает, как мрачный призрак за каждым деревенским плетнем,— вот когда стоило бы обратиться к музыке.

При таком состоянии духа самым ненавистным становится преувеличение. Всюду, где я натыкался на

---

[1] Я только что встретил молодого человека двадцати двух лет, написавшего трагедию, которая принята Французским театром; в разговоре со мной он с величайшим усердием высмеивал законы трагедии, которым следовал сам.

мысль, которая стремилась уложить себя в блестяще закругленную фразу, я преуменьшал то, что для меня было истиной, с тем чтобы минутное наслаждение не превратилось через какие-нибудь четверть часа в недовольство и разочарование.

Одна женщина с очень тонким умом, незадолго до этого потерявшая близкого друга, имела смелость сказать в непринужденной беседе другу, оставшемуся в живых: «Человек этот, когда мне бывало грустно, становился для меня чем-то вроде удобной бархатной софы с эластичными пружинами, на которую приятно бывает опуститься в минуты усталости». Скорее всего именно такую вот радость и утешение я нахожу в музыке. Искусство это вызывает в нас нежные сожаления, доставляя нам *видимость счастья*; а показать счастье хотя бы во сне — это почти что подать надежду. Я раз двадцать отбрасывал в сторону книги одного из замечательнейших людей Франции, я говорил себе: «Это всего-навсего ритор». Не имея в себе ни искорки его редкостного красноречия, я больше всего старался избежать недостатка, из-за которого я не в силах читать Руссо[1]. Но вернемся к нашему чудесному искусству, о котором он написал пламенные страницы.

Пусть же страстные любители музыки, родившиеся во времена Россини и явившиеся как бы сынами того переворота, который он совершил, позволят мне рассказать, насколько выигрывает выразительность, то есть, говоря иными словами, насколько выигрывают наслаждающиеся спектаклем зрители, если к правам певца, действительно достойного этого имени, начинают относиться с уважением.

Человеческие голоса отличаются один от другого не меньше, чем лица. Эти различия, которые мы ощущаем в разговоре, становятся в сто раз отчетливее в пении.

Обращал ли когда-нибудь читатель внимание на звучание голоса м-ль Марс? Найдется ли хоть одна певица, способная совершить даже сотую долю тех чу-

[1] Мне кажется, что в Женеве Руссо не очень-то ценят; напротив того, репутация Вольтера, писателя столь легкомысленного, столь насмешливого, такого противника религии и Женевы, как будто растет с каждым днем; дело в том, что как-никак Вольтер к концу жизни имел восемьдесят тысяч ливров ренты.

дес, которые обещает нам этот голос, произнося нежные слова Мариво?

Умиление, удивление, ужас и т. п. производят различные изменения в голосах трех женщин, с которыми мы говорим о музыке; например, одна из них с голосом ничем не примечательным в разговоре, начав петь, сразу же вызывает в нас чувство *умиления* особыми восхитительными звуками и путем какого-то магического нервного воздействия может повергнуть своих многочисленных слушателей в грусть. Система Россини совершенно исключает появление этих вариаций, этих индивидуальных оттенков голоса. Все голоса более или менее хорошо поют одну и ту же музыку, вот и все; итак, искусство *обеднело* [1].

Каждый голос самим характером своего звучания (своим metallo) в большей или меньшей степени соответствует выражению того или иного чувства. Я разумею под metallo тембр голоса, его природное свойство, совершенно независимое от таланта, который может быть или не быть у певца.

В голосе чистом или глуховатом, слабом или сильном, полном или sottile, крикливом или замирающем [2] от природы заложены некоторые элементы различной степени выразительности и поэтому большей или меньшей приятности.

Надо только, чтобы сам голос был верен и мог твердо держать звук: тогда можно утверждать, что рано или поздно удастся его сделать приятным хотя бы на несколько минут. Достаточно того, что композитор дает себе труд отыскать кантилену, соответствующую особенностям экспрессии этого голоса. Если голос мягок, нежен, трогателен, а *ситуация,* изображая власть, исполнена силы, как, например, сцена с участием Елизаветы в одноименной опере Россини, совершенно очевидно, что этот голос никогда не будет иметь случая блеснуть и не доставит нам удовольствия. Весь талант певца, вся его чувствительность ничего не значат в

---

[1] Речь здесь идет, разумеется, не о том голосе, для которого Россини написал все эти украшения. М-ль Кольбран частью своей славы действительно обязана Россини

[2] По-итальянски сказали бы: «Una voce pura o velata, debole o forte, piena o sottile, stridula o smorzata».

сравнении с metallo его голоса. В этом искусстве чудеса сотворятся только тогда, когда голос, приобретший в результате длительных упражнений гибкость, очутится в ситуации, требующей именно того самого metallo (природный оттенок, тембр), который органически свойствен этому голосу. Все эти обстоятельства так редко сочетаются одно с другим, что никакое предвидение здесь невозможно. Не что иное, как это счастливое сочетание, привело к тому, что публика заставляла Паккьяротти повторять одну и ту же арию пять раз подряд [1].

Стоит только допустить это своеобразие голоса, как окажется, что композитор должен использовать *природные* свойства каждого голоса и, следовательно, избежать всего, что для него невыгодно. Найдется ли композитор до такой степени несообразительный, что г-же Фодор он поручит какой-нибудь страстный речитатив, а г-же Паста — арию, перегруженную блеском быстро сменяющих одна другую фиоритур. Отсюда и произошел обычай, столь распространенный в Италии среди второразрядных певцов [2],— брать с собою в путешествие арии, называемые di baule (багажные, то есть такие, которые возят с собою так же, как одежду). Какую бы музыку композитор ни сочинил и ни дал исполнять этим артистам, они всегда отыщут способ вставить туда свою арию di baule или хотя бы часть ее; в итальянских театрах это является постоянным поводом для шуток.

Между тем подобным образом эти не очень искусные певцы достигают великой цели всех искусств: *они доставляют удовольствие.* Как это все далеко от нашего оркестра Лувуа и современного состояния музыки в этом зале!

Достаточно только изменить ритм, чтобы содержание основной фразы арии совершенно почти переменилось.

---

[1] Мыслям этим я обязан любезности Паккьяротти, который высказал их, показывая мне свой красивый английский сад и башню кардинала Бембо около Прато делла Валле в Падуе в 1817 году См. путевые заметки «Рим, Неаполь и Флоренция в 1817 году».

[2] Часто также и среди певцов перворазрядных; Кривелли и Веллути путешествуют всегда с «Изолиной» Морлакки, оперой, которую они дают везде.

Фраза, которая изображала ярость, будет выражать только презрение, а между тем, несмотря на всю перемену в экспрессии, голос несчастного певца, уже привыкший к этой фразе, исполнит ее и на этот раз хорошо, и притом так, что публика получит большое удовольствие. Дело в том, что эта основная фраза лучше всех других согласуется: 1) *с природными* качествами певца; 2) с тем родом чувствительности, который ему свойствен от природы; 3) наконец, со степенью умения, приобретенного им в консерватории. При этой системе никогда не может быть пения stentato (затрудненного); это существенный недостаток пения в театре Федо; но при всем этом оно все же лет на сорок опередило пение Большой оперы, в котором еще так много варварства.

Совершенно очевидно, что можно быть первоклассным певцом и не уметь читать ноты с листа. Чтение с листа — это талант совершенно иного рода[1], он требует только терпения и методического, холодного характера.

В Италии какой-нибудь посредственный певец может сделать себе карьеру одной-единственной оперой, а иногда даже одной-единственной арией. Первоклассному певцу до появления Россини для этого необходимо было десять или двенадцать арий. Искусство пения настолько нежно, наслаждение вызывается такими едва заметными нюансами, что настоящего успеха певец добьется только тогда, когда он сумеет сочетать в своей арии все те условия, о которых мы говорили уже не раз. Поэтому арии di baule скорее всего способны доставить удовольствие публике. Можно воочию убедиться в справедливости этого принципа применительно к театральному искусству: сколько ролей понадобилось м-ль Марс и Тальма для их славы? Система арий di baule очень хорошо придумана; она сообразуется не только с вполне естественной для столь трудного искусства скудостью талантов, но и с крайней скудостью средств многих итальянских городков, которые, невзи-

[1] Певцов, которым трудно бывает читать с листа, в Италии зовут orecchianti, противоположное качество выражается словом professore. Во Флоренции вам скажут: «Zuchelli è un professore», что вовсе не значит, что Цукелли дает уроки, но то, что он легко читает нотные записи.

рая на бедность своего бюджета, ставят ежегодно две — три довольно сносных оперы, прибегая к помощи арий di baule и соединив вместе двух — трех посредственных певцов, из которых каждый хорошо исполняет одну или две арии [1].

Как только маэстро забывает принять во внимание metallo своих певцов (прирожденные качества их голоса), особенности тех чувств, которые они привносят в свои роли, степень исполнительского умения (la bravura), которую они приобрели, он почти всегда рискует, что его усилия приведут к одному: опера будет спета точно, но удовольствия никому не доставит.

Вообразим певца, который только с напряжением (stentata) может исполнить volate, arpeggi, нисходящие salti *; если композитор не будет старательно избегать этих мелодических средств, то арии, исполненные таким певцом, рискуют стать настолько смешными, что весь замысел будет искажен до неузнаваемости. Если мне простят некоторую примитивность выражений и самих идей, я постараюсь все объяснить точнее. Чтобы представить мысленным взором быстрый и непрерывный ливень или восточного деспота, приказывающего одному из своих рабов немедленно исчезнуть с его глаз, маэстро украшает свою кантилену приемом volate discendente; ничто не может быть лучше в партитуре. Наступает торжественный день первого представления, и неловкий певец вместо того, чтобы предстать в образе могущественного государя, который властно отдает приказание, напоминает всему зрительному залу старого стряпчего-заику, который гневается у себя в конторе. Если он даже и не станет до такой степени смешным, то volata его будет плохо исполнена, идея быстроты не откроется зрителю, и ужасное приказание деспота сию же минуту убраться вон становится всего-навсего скромным приглашением покинуть двор, когда это окажется наиболее удобным тому, кого он хочет из-

[1] В октябре 1822 года я нашел довольно приличную оперу в Варезе, городке Ломбардии, величиною с Сен-Клу, замечательном исключительной приветливостью, с какой жители встречают приезжих

* Рулады, арпеджии, нисходящие скачки по интервалам *(итал.)*.

гнать. Прошу обратить внимание на то, что среди украшений, исполняемых Веллути, нет ни одного, к которому нельзя было бы применить всего сказанного мною. Находясь за пределами Италии, я постоянно вижу, как музыка Россини выражает как раз обратное тому, что хотел сказать композитор; все это происходит потому, что партитура заставила певца сделать то или иное украшение, что сплошь и рядом бывает не под силу его голосу. Тогда до меня доходит только половина или три четверти кантилены Россини. Разумеется, при старинной системе таких неприятных вещей произойти не могло. Легко устранив трудности, состоявшие в некоторых очень высоких нотах, которые надо было взять (трудности эти были обусловлены необыкновенным диапазоном голоса артиста, для которого писалась опера), певцы становились полновластными хозяевами положения и пользовались только теми из украшений, в которых они были уверены; ничто не мешало им развертывать перед восхищенным зрителем красоты их голоса и таланта.

Какой-нибудь образованный любитель музыки, насладившись изучением голосов артистов, выступавших в тех девяти операх, которые Россини написал в Неаполе, заметит, что сплошь и рядом композитор не использует всех возможностей, таящихся в каждом из этих голосов. Мне ему нечего возразить, разве только то, что композитор был влюблен в свою примадонну и не хотел, чтобы ее кто-нибудь затмил.

За этим исключением мелодии Россини в его неаполитанских операх — это не только история голоса м-ль Кольбран, но и голосов Ноццари, Давиде, г-жи Пизарони и т. п. По этим партитурам видно, что все украшения, которые раньше певцы могли применять ad libitum *, сделались у Россини составными, необходимыми и *неотъемлемыми* частями мелодии. Но как же передать все эти мелодии, если в голосе певца нет той легкости, которой обладают Ноццари или Давиде?

Оперы второй манеры Россини никогда не бывают скучными, как, скажем, какая-нибудь *пустая* опера Майра; но такое чарующее впечатление, как в Неаполе,

* По желанию *(лат.)*.

они производят только тогда, когда случайно исполнителем их становится певец, голос которого столь же легок и обладает теми же оттенками, что и голос артиста, для которого была написана роль.

Понятно, каким образом опера, имевшая бешеный успех в Неаполе, может показаться совсем скучной в Лувуа. Обе публики правы; и не следует ходить далеко в поисках каких-то метафизических причин этого простого явления. Вина лежит полностью на директорах театров. Есть ли, например, что-нибудь возмутительнее последнего возобновления «Горациев»? В Италии просто вызвали бы директоров, и стоило бы им только появиться на сцене, как зрители бы их освистали [1].

Какова бы ни была система, принятая Россини, его талант, его воображение, стремительность его темпа не позволяют ему быть скучным; но вообразите только, какое впечатление может произвести музыка его подражателей, когда ее будут исполнять в каком-нибудь другом театре, а не в том, для которого она была написана. Точно так же, как и музыка Россини, их арии почти целиком сотканы из украшений, которые хорошо исполняют те певцы, для чьих голосов они предназначались, из украшений, которые эти певцы превратили в мотивы. Если же голоса певцов не могут справиться с этими мотивами, то это приводит к посредственности, неприемлемой в искусстве, а тем более в таком искусстве, как музыка.

Само собой разумеется, что все эти критические замечания о системе Россини никоим образом не относятся к тем счастливым временам, когда он писал:

Eco pietosa!..

Di tanti palpiti...

Pien di contento il seno...

Non è ver, mio ben, ch'io mora *...

Se tu m'ami, o mia regina ** и т. п.

Ужасно то, что если бы он продолжал двигаться

[1] У антрепренера никогда не хватило бы духу дать «Горациев» с теми голосами, слушать которые нас заставили. Надо передать Лувуа в антрепризу, как Ла Скала.

* Неправда счастье мое, не умру я *(итал.)*.

** Если ты любишь меня, царица моя *(итал.)*.

дальше по прежнему пути, он, может быть, написал бы новые вещи, которые были бы еще лучше этих дивных арий. В некоторых ариях из «Девы озера» он как будто возвращается к поре своей юности. Опера эта написана в подлинно оссиановском духе. Но эта опера более эпична, чем драматична.

Надо ли повторять, что Веллути, король всех современных певцов, исполняя неимоверно трудные номера, нередко злоупотребляет своими голосовыми данными, заглушая мелодию композитора, так что ее только с трудом можно бывает узнать? Веллути никогда не порадует вас чем-нибудь простым. Он почти никогда не поет в операх Россини. Веллути больше всего нужны восторги публики; он к ним привык. А он, кстати сказать, не может исполнять scale in giú (восходящие гаммы) — украшения, столь легко дающиеся г-же Кольбран и неустанно расточаемые для нее композитором. Отсюда следует, что все, что написано для м-ль Кольбран, Веллути исполнять не может. Если же он начнет исполнять ее номера, он впадет в посредственность, и аплодировать ему будут только из уважения.

ГЛАВА XXXIV

КАЧЕСТВО ГОЛОСА

Охотничий рог слышен в горах Шотландии на гораздо большем расстоянии, чем человеческий голос. Вот единственное, в чем искусству удалось превзойти природу,— *в силе звука*. В другом, не менее важном отношении, в том, что касается отчетливости и приятности, человеческий голос продолжает быть выше любого музыкального инструмента, и можно даже сказать, что музыкальные инструменты тем больше нравятся, чем больше они по звучанию приближаются к человеческому голосу.

Мне кажется, что если в минуту спокойного раздумья и тихой грусти мы станем внимательно вопрошать нашу душу, мы услышим от нее, что тайна обаяния человеческого голоса заключена в следующих двух обстоятельствах:

1) Оттенок чувства, который голос неизбежно вносит во все. Голоса самых холодных певиц, г-ж Кампоре-

зи, Фодор, Феста и т. д., за отсутствием иных чувств постепенно привносят в пение какую-то смутную радость. Я не говорю о г-же Каталани; ее поразительный голос кажется душе чудом. Трепет, который нас охватывает при этом, вначале даже мешает увидеть прекрасное и благородное бесстрастие этой пленительной певицы. Можно ради одного удовольствия представить себе голос г-жи Каталани в сочетании с порывистой душой и драматическим дарованием г-жи Паста. Продолжив на мгновение эту иллюзию, вы неизбежно разочаруетесь, но зато у вас останется убеждение, что музыка — это самое могущественное из всех искусств [1].

2) Второе преимущество голоса — это слово; оно подсказывает воображению слушателей характер тех образов, которые должны ему представляться.

Если у человеческого голоса по сравнению с инструментами меньше силы, он зато в гораздо большей степени обладает способностью изменять силу звука.

Разнообразие переходов, то есть невозможность для голоса быть *бесстрастным,* на мой взгляд, более важное его преимущество, чем даже наличие слов.

Плохие стихи, из которых состоит итальянская ария и в которых все время повторяются одни и те же слова, вначале совершенно не воспринимаются как стихи; до слуха зрителей доносится проза [2], притом красоту стиха составляют вовсе не самые сильные из слов, такие, как, например, «я вас смертельно ненавижу» или «я безумно люблю вас»; только *оттенки* в самих словах и в их расположении являются *доказательством* страсти и вызывают наше сочувствие к ней, а между тем именно оттенки-то и бывает невозможно передать пятьюдесятью или шестьюдесятью словами, которые составляют итальянскую арию. Итак, слова могут быть только простой *канвой;* дело музыки расцветить их яркими красками.

Вы хотите нового доказательства, что слова имеют

---

[1] Какими упоительными наслаждениями мы были бы обязаны виолончели Ромберга, если бы вместо непорочности и простодушия доброго немецкого бюргера у него была страстная душа Вертера! М-ль Шаурот, знаменитая девятилетняя пианистка, предвещает все безумие гения.

[2] Передайте в партитуре «Горациев» слова знаменитой арии «Quelle pupille tenere» так, как они поются.

в музыке только вспомогательное назначение и служат в ней как бы *этикетками чувств?* Сравните арию, спетую с подчеркнутой страстностью голоса г-жой Беллок или м-ль Пизарони, с той же самой арией, спетой минуту спустя какой-нибудь ученой трещоткой Севера. Холодная певица произнесет те же самые слова: «Io fremo, mio ben, morir mi sento» * — и при этом нисколько не растопит лед у нас на сердце.

Если мы уже уловили два или три слова, из которых мы узнаем, что герой в отчаянии или что он до безумия счастлив, то нам совершенно не к чему разбирать все остальные слова исполняемой арии; самое важное — это, чтобы в исполнении чувствовалась страсть. Поэтому нам всегда доставляет удовольствие хорошее оперное пение, даже тогда, когда поют на незнакомом нам языке. Надо только, чтобы сосед по ложе хотя бы *одним словом* обозначил каждую из главных арий. Так вот: можно наслаждаться трагическим актером, исполняющим свою роль на языке, только отдельные слова которого нам понятны. Из всех этих наблюдений мне хочется сделать вывод, что интонация слов для музыки гораздо важнее, чем сами слова.

Экспрессия — вот главное достоинство певца.

Любые успехи, которых добивается искусство пения, лишенное экспрессии или наделенное ею лишь в слабой степени, недолговечны или могут зависеть от какого-нибудь случайного пристрастия зрителей, не имеющего прямого отношения к искусству: красота актрисы, ее достоинства, ее политические убеждения и пр.

В Италии приводят удивительные примеры пророчеств, которые в точности исполнялись. Один неаполитанский любитель, говоря о двух певицах, из которых одну публика возносила до небес, а другую с трудом переносила, воскликнул среди партера Сан-Карло, охваченный одной из тех вспышек восторга, которые так часты в этой стране: «Пройдет еще три года, и все будут презирать ту, которой вы сейчас аплодируете, а той, которую вы презираете, будут восхищаться». Прошло всего полтора года, и предсказание его оправдалось: певица, которая пела с экспрессией, со-

* Мой милый, я дрожу, я чувствую, что умираю *(итал.)*.

вершенно затмила другую, с гораздо более красивым от природы голосом. Здесь случилось то же самое, что происходит в обществе, где человек большого ума одерживает верх над писаным красавцем. Такого рода переворот во вкусах неаполитанской публики все же совершился бы, хотя, может быть, и не так скоро, если бы певица вместо превосходного голоса, дарованного ей судьбой, обладала бы bravura (искусством, достигнутым упражнениями).

ГЛАВА XXXV

ГОСПОЖА ПАСТА

Я уступаю искушению набросать музыкальный портрет г-жи Паста. Пожалуй, не найти задачи более трудной: музыкальный язык неблагодарен и необычен; мне сплошь и рядом будет не хватать слов, и когда мне выпадет счастье отыскать нужные для выражения моей мысли слова, они будут не очень понятны читателю. К тому же вряд ли найдется хоть один любитель музыки, у которого не было бы уже готовой фразы о г-же Паста и который не проявил бы недовольства по поводу того, что у меня этой фразы не оказалось; притом восхищение, вызываемое этой певицей, настолько велико, что даже самый расположенный ко мне читатель и тот найдет сделанный мною портрет бесцветным и вообще в тысячу раз бледнее, чем он ожидал.

Россини никогда не писал для г-жи Паста. Судьба столкнула его с очаровательной и милой Марколини — и он написал «Оселок»; с великолепной Кольбран — и он создал «Елизавету»; со страстным и свирепым Галли — и мы теперь восторгаемся такими персонажами, как Фернандо из «Сороки-воровки» и Магомет из «Магомета II».

Если бы судьба столкнула Россини с молодой, красивой актрисой, женщиной благородной души и ясного ума, которая в своей игре не отклонялась бы от самой подлинной и самой нежной простоты, оставаясь в то же время постоянно верной самым чистым формам *идеально прекрасного,* если бы столь необычайное сценическое дарование сочеталось у нее с голосом, который каждый раз способен нас очаровать так, как чаровали когда-то певцы хорошей школы, с голосом, который может сде-

лать трогательными самые заурядные слова речитатива, который своими мощными интонациями способен заставить самые нечувствительные сердца переживать выраженное в какой-нибудь большой арии волнение,— если бы все это произошло, мы увидели бы, что с Россини как рукой бы сняло всю его леность, что он стал бы старательно изучать особенности голоса г-жи Паста и писать с расчетом на этот голос. Вдохновленный дивным талантом своей примадонны, Россини снова обрел бы огонь, который вспыхивал в нем в начале его карьеры, и снова писал бы простые и восхитительные мелодии, с которых началась его слава. Какие шедевры прославили бы тогда театр Лувуа! И с какой быстротою парижане приобрели бы в европейском мнении тот музыкальный авторитет, который в последнее время принадлежит только публике Неаполя и Милана!

Теперь, когда я услышал молитву Ромео и Джульетты, решающее испытание для таланта певицы, теперь, когда я знаю, как г-жа Паста умеет петь di portamento, как она оттеняет переходы голоса, как она акцентирует, связывает и выдерживает длинный вокальный период, я не сомневаюсь в том, что Россини согласился бы пожертвовать для нее частью своей славы и несколько расчистить тот лес фиоритур, которыми загромождены его кантилены.

Окончательно убедившись в уме и в хорошем вкусе г-жи Паста, которые она показала в своих фиоритурах, и зная, насколько более действенны украшения, когда они рождаются из чувств самого певца и бывают плодом его *непроизвольного* творчества, Россини, разумеется, не стал бы сам писать всех фиоритур и положился бы на вдохновение великой певицы.

Истые любители музыки посещают Лувуа не только потому, что это модный театр, но потому, что там отдаешься глубоким переживаниям. Это люди, которых я, по-видимому, не без основания считаю восприимчивыми и к разным видам красоты и к разным видам славы; пусть же эти люди, привыкшие издавна слышать с национальной трибуны только заранее подготовленные речи, подумают о том, что̀ они испытали бы, если бы перед ними явились вдруг Мирабо или генерал Фуа во всем блеске льющегося из их уст красно-

речия. Так вот: столь же велика и разница между певицей, старающейся изо всех сил исполнить арии, написанные для другой, арии, которые не оставляют ей никакой свободы, никакой возможности свободного творчества, и той же певицей, исполняющей кантилены, специально сочиненные для ее голоса, и притом не только для его диапазона, но и для его тембра, для всего своеобразия ее дарования.

Среди всех опер, в которых с момента своего приезда в Париж выступала г-жа Паста, на мой взгляд, только второй и третий акт «Ромео» более или менее подходят к особенностям ее голоса и ее манере петь. Перебрав все другие роли, которые она здесь исполняла, я с трудом могу отыскать какие-нибудь три арии, которые в точности отвечали бы этим необходимым требованиям. И, несмотря на то, что музыка эта каждый раз насилует ее голос и требует от нее чудес, исполняя эти арии, г-жа Паста чарует ими сердца [1]. Пожалуй, никогда еще не встречалось певицы, которая при подобных условиях приобрела бы славу и действительно ее заслужила. Представьте же теперь себе вы, умеющие ценить истинное очарование музыки, Россини, *сознательно* пишущего для такого таланта!

Только тогда можно будет судить о том, чем может стать г-жа Паста. Насколько ее самолюбие выиграло бы от выступления в различных театрах Италии теперь, когда Париж создал ей европейскую известность! Если бы в течение четырех — пяти лет она выступала в новых операх, в операх, *специально написанных для ее голоса,* я не сомневаюсь, что через два — три года ее талант стал бы еще значительнее. Само собой разумеется, что при той известности, которую она уже приобрела, композиторы, для того чтобы она участвовала в их операх и создавала им славу, стремились бы понравиться ей и стали бы изучать особенности ее голоса и ее манеру петь, чтобы потом к ней приноровиться [2].

---

[1] Это ведь действительно чудо, и любители музыки каждый раз поражаются, слыша, как один и тот же голос исполняет партию Танкреда, а через несколько дней партию Дездемоны.

[2] Я думаю, что г-же Паста суждено принести славу композитору, который затмит звезду Россини. Она бесподобна в про-

Теперь я попрошу читателя удвоить свое терпение; я же, в свою очередь, удвою мои старания быть ясным, и к тому же я обещаю быть кратким.

Диапазон голоса г-жи Паста огромен. У нее очень звучное нижнее ля, и в то же время она поднимается до до диеза и даже до высокого ре. Г-жа Паста обладает редким преимуществом — она исполняет контральтовые партии с тем же успехом, что и партии сопрано [1]. Как ни плохо я в этом разбираюсь, мне все же кажется, что настоящее название ее голоса — это меццо-сопрано. Композитор, который стал бы писать для нее, должен был бы все свои основные мелодии сообразовать именно с этим регистром, а при случае пользоваться также и всеми другими нотами, которые может взять этот богатейший голос. Многие из этих звуков не только прекрасны сами по себе, но отличаются особой магнетической вибрацией, которая, как мне кажется, обладает до сих пор еще не понятным нам чисто физическим воздействием и с быстротою молнии овладевает душою слушателей.

Мы подходим к одной очень своеобразной особенности голоса г-жи Паста: в нем нет единого metallo (единого тембра), как сказали бы итальянцы, и это различие звуков того же самого голоса — одно из самых мощных выразительных средств, которым эта великая певица умеет пользоваться с большим искусством.

Итальянцы говорят о таких голосах, что в них несколько регистров [2], то есть как бы несколько *разных*

стом жанре, а именно с этой стороны особенно уязвим автор «Зельмиры».

[1] Она это доказала в роли Танкреда и в роли Курнация в «Горациях» Чимарозы, в «Ромео» и в «Медее».

[2] Кларнет, например, имеет два *регистра*. Низкие звуки кажутся принадлежащими к другой семье, чем звуки высокие. Я расскажу здесь об одном естественноисторическом явлении, которое в этом году наблюдали в Лондоне: высокие звуки кларнета и фортепьяно нисколько не раздражали диких зверей — льва, тигра и др., в то время как низкие звуки сразу же приводили их в ярость. Мне кажется, что с людьми дело обстояло бы наоборот. Может быть, здесь имеет значение то, что низкие звуки напоминают рычание. Ср. опыты, которые проводились в Зоологическом саду около 1802 года, когда там устраивали концерт для слонов. Не знаю, нашлось ли у натуралистов до-

обликов, в зависимости от различия захватываемых ими октав. Когда пользуются всеми этими регистрами без знания и, что главное, без тончайшего чувства, они становятся всего-навсего неровностями голоса и составляют неприятный и грубый недостаток, который лишает пение всего его обаяния. Тоди, Паккьяротти и многие другие первоклассные певцы показывали когда-то, каким образом самые явные недостатки можно превратить в красоты и извлечь из них эффект, удивительный своим своеобразием. Историки искусства склонны даже думать, что для того, чтобы пение было действительно проникнуто чувством, вовсе не надо иметь голос одинаково серебристый и неизменный на всем своем диапазоне. Голос совершенно неизменного тембра никогда не сможет достигнуть этих глухих и как бы сдавленных звуков, которые с такой силой и с такой правдивостью изображают моменты глубокого волнения и страстной тоски.

В Триесте весьма образованные ценители музыки, любезно пригласившие меня в свою компанию, много раз повторяли мне, что Тоди, одна из последних певиц великого века [1], обладала точно таким же голосом и талантом, как и г-жа Паста.

Г-же Тоди пришлось соперничать с чудом искусства и природы; г-жа Мара не только обладала голосом исключительной красоты и molta bravura (необыкновенного искусства), она славилась также сво-

---

статочно здравого смысла, чтобы изложить результаты этого опыта в самой простой *форме* и упустить такой благоприятный случай показать свое красноречие. Люди эти становятся ужасными, когда они стремятся к возвышенному стилю и за каждою звучной фразой видят еще один орден

[1] Г-жа Тоди пела в Венеции в 1795 или 1796 году и в Париже в 1799 году. Есть, как вы знаете, люди, считающие, что новейшая музыка всегда самая лучшая, и до сих пор не существует никакого единства мнений в оценке музыки различных эпох прошлого столетия. Напротив, относительно пения все думают, что с 1730 по 1780 год оно достигло самой высокой степени совершенства; это восхитительное искусство в конце XVIII века было распространено уже только среди людей пожилых. В наши дни существует немало прекрасных голосов и пять или шесть настоящих талантов: Веллути, г-жа Паста, Давиде, м-ль Пизарони, г-жа Беллок и т. д. Их вкус тоньше и чище, искусство же их, может быть, ниже, чем у soprani, расцвет которых относится к 1770 году.

ей превосходной школой и большой выразительностью исполнения. Однако, по утверждению людей, рожденных для искусства, которым через год или два всегда удастся заставить публику разделить свое мнение, Тоди одержала верх над своей соперницей; ее пение чаще всего являлось эхом их чувств.

Г-жа Паста на редкость искусно сочетает головной голос с грудным; у нее есть высокое умение извлекать из этого сочетания двух голосов множество приятных и острых эффектов. Чтобы оживить колорит той или иной фразы в мелодии или чтобы за какое-нибудь мгновение изменить его оттенки, она применяет falsetto до средних нот своего диапазона или же чередует ноты falsetto с грудными. Приемом сочетания она пользуется как в средних, так и в самых высоких звуках своего грудного голоса.

Головной голос г-жи Паста имеет характер почти противоположный грудному голосу; он блистателен, быстр, чист и обладает восхитительной мягкостью. Понижая звук, певица может этим голосом smorzare di canto (приглушать пение) до такой степени, что звуки становятся почти совершенно неслышными.

Все эти трогательные краски и эти мощные голосовые средства необходимы были душе г-жи Паста для того, чтобы достичь той степени экспрессии, которую мы видели у этой певицы, экспрессии всегда подлинной, хотя и умеряемой законами прекрасного[1] и всегда исполненной жгучей энергии и необыкновенной силы, которые электризуют весь зрительный зал. Но сколько умения нужно было выработать в себе этой чудесной певице, сколько труда ей пришлось положить на то, чтобы извлекать все эти дивные эффекты из своих двух столь противоположных друг другу голосов.

Искусство это беспрерывно совершенствуется: эффекты, достигаемые им, с каждым днем все более изумительны, и власть этого таланта над слушателями отныне только растет. Голос г-жи Паста давно уже преодолел все те физические препятствия, которые мог-

[1] Эта pacatezza (умиротворенность.— *итал.*) в жестах и в пении отличает г-жу Паста от всех виденных мною великих актрис.

ли помешать наслаждению музыкой; сейчас она обольщает слух счастливых зрителей так же, как она умеет электризовать их души. С каждой новой оперой они обязаны ей все более сильными переживаниями и все новыми оттенками того же самого наслаждения. Она обладает способностью придавать новую *музыкальную* окраску ролям на первый взгляд совершенно бледным, как, например, роль Эльчии в «Моисее», и достигает этого не смысловой выразительностью слов и не своим талантом великой трагической актрисы, а *как певица* модуляциями голоса [1].

Как и все человеческие голоса, голос г-жи Паста сталкивается время от времени с некоторыми неудобными положениями, трудность которых она не в состоянии преодолеть, или такими, где она во всяком случае теряет привычное обаяние своего голоса и способность, услаждая слух, увлекать сердца. Эти редкие случаи заставляют меня сильнее желать хотя бы один раз услышать г-жу Паста в опере, написанной специально для ее голоса.

Мне представляется совершенно немыслимым указать хотя бы на одно украшение, введенное г-жой Паста, которое не имело бы всех достоинств хорошей школы и не могло бы служить образцом. Крайне умеренная в применении фиоритур, она пользуется ими только для того, чтобы усилить экспрессию; заметьте, что фиоритуры эти бывают у нее в ходу ровно то время, в течение которого они оказываются нужными. Я никогда не встречал у нее тех длинных украшений, больше всего, пожалуй, напоминающих отступления, в которые пускаются любители поговорить. Когда начинают их исполнять, то кажется, что певец забылся или что он изменяет свое намерение на полпути. Публика сама назовет за меня известных певцов, нередко подверженных этому недостатку: наблюдать его со стороны бывает забавно. Я не хочу мешать наслаждаться разным полузнатокам, которые с восторгом аплодируют этим украшениям. Часто какое-нибудь gorgheggio начинается в легкой и стремительной манере и

[1] Учитель пения г-жи Паста г-н Скаппа (Милан) находится сейчас в Лондоне, где его метод имеет огромный успех.

в явно комическом стиле для того, чтобы вскоре окончиться трагедией и всем, что есть самого серьезного и страстного; или же, напротив, начав арию серьезно и торжественно и не зная потом на полдороге, что ему дальше делать, певец кидается в легкость и в комизм. Ошибки эти вызваны *отсутствием души* у певца, и только отсутствие души у зрителя мешает ему их обнаружить. Это одно из лучших испытаний, какие я знаю, чтобы отличить любителей с *заученным вкусом*. Когда я вижу, как аплодируют этим gorgheggi в «Сорокеворовке» или в «Танкреде», я вспоминаю анекдот о том, как один очень известный придворный, отчитываясь перед королем по своему ведомству, в течение целого часа что-то ему читал; чтение это, казалось бы не слишком занимательное, в действительности сильно забавляло короля: все дело было в том, что придворный держал бумагу вверх ногами, а читать совершенно не умел. Таким же представляется мне любитель, с восторгом аплодирующий украшению, которое имеет два противоположных смысла, и по мере того, как его исполняют, из «белого» становится «черным». Положение действующего лица либо печальное, либо веселое, и в обоих этих случаях аплодисменты одинаково нелепы.

Какими словами передать те божественные нанятия, которыми проникнуто пение г-жи Паста, и те возвышенные и необычайные чувства, которые она дает нам пережить! Это великая тайна; это намного выше возможностей поэзии и всего того, что резец Кановы или кисть Корреджо может рассказать нам о глубинах человеческого сердца. Можно ли вспоминать без дрожи минуту, когда Медея прижимает к себе детей, поднося руку к кинжалу, а потом отталкивает их, как бы терзаемая угрызениями совести? Какой неизъяснимый оттенок! Мне кажется, что даже величайший писатель здесь был бы бессилен!

Напомню примирение Энрико с его другом Ваноль-до в знаменитом дуэте:

È deserto il bosco intorno [1]—

[1] Вечер 2 октября 1823 года, никогда, быть может, г-жа Паста так божественно не пела; в «Белой розе» я узнал некоторые украшения из молитвы Дездемоны.

и то, как изображено чувство, заставляющее Энрико простить:

Ah! chi puo mirarla in volto
Ei non ardere d'amor! *

Мне пришлось бы отметить десяток пассажей в каждой из арий г-жи Паста. Двенадцать тактов, которые она поет в «Танкреде», когда появляется в колеснице после смерти Орбассана, в музыкальном отношении ничего из себя не представляют, и вместе с тем какая это тонкая нюансировка! Как непохожа эта мелодия на все остальные! Как хорошо здесь видно *печальное спокойствие,* приходящее вслед за победой, которая не приносит Танкреду счастья, не доказывает невинности Аменаиды! Как здесь заметно отсутствие жизни, всей той бодрости, которая поддерживала молодого воина перед битвой, когда его воодушевляла воля к победе, нужной ему, чтобы спасти жизнь Аменаиды, и когда малейшее сомнение в этой победе как бы мешало ему увидеть весь ужас его собственной судьбы!

Для г-жи Паста одна и та же нота при двух различных состояниях души не является, если так можно выразиться, одним и тем же звуком.

Вот в чем, собственно говоря, заключается тайна этого искусства. Я тридцать раз слышал «Танкреда». Пение г-жи Паста так послушно движениям ее собственного сердца, что относительно арии «Tremar Tancredi» я могу, например, сказать, что иногда певица исполняет ее с оттенком нежной иронии, в другие дни с какими-то интонациями отваги, когда рыцарь уверяет, что бояться нечего, и стремится успокоить человека, одолеваемого страхом; иногда это неприятное изумление, к которому уже примешивается досада; но Танкред думает, что с ним говорит Аменаида, и оттенок гнева уступает место улыбке примирения.

Вы видите, что, не находя слов для того, чтобы передать оттенки пения, я пытаюсь доказать их существование, описывая оттенки игры. Я опускаю семь — восемь длинных страниц, которые мне пришлось бы

* Кто же, раз ее увидев,
К ней любовью не зажжется! *(итал.)*

исписать для того, чтобы изобразить три различных оттенка в пении, возникающие каждый раз, когда исполняется «Танкред». Лица, у которых хватило бы терпения прочесть эти восемь страниц, различили бы эти нюансы сами и, помимо них, многие другие, которые от меня ускользнули. В глазах же прозаической части общества в этой книге будет несколькими преувеличениями меньше. Эти оттенки, которые г-жа Паста варьирует на каждом представлении «Танкреда», есть величина *бесконечно малая,* такая, какую ни один маэстро не в силах отметить. А если бы он и попытался это сделать, как это делал Россини, приехав в Неаполь в 1815 году, совершенно очевидно, что такое-то mordente, такое-то украшение, как бы хорошо оно ни было, не подходят к состоянию голоса и души актрисы в вечер 30 сентября. Именно потому в этот вечер 30 сентября она никак не сумеет вызвать восторги публики [1].

Рядовому любителю музыки хочется всегда привычных украшений в том или ином пассаже, и, как бы они ни были исполнены, он им аплодирует. Здесь я имею в виду не этих людей и не к ним обращаюсь [2]. Я убежден, что даже за пределами Италии, даже в таких странах, где в церковном пении фальшивят, есть настоящие любители музыки, чей тонкий ум представляет собой подобие микроскопа, позволяющего им различить малейшие оттенки пения.

Перед такими людьми мне нет надобности извиняться за мои восторги. Мне пришлось бы исписать еще немало страниц, если бы я захотел перечислить все созданное г-жой Паста. Я называю созданиями этой великой певицы те выразительные средства, которые, может быть, и вовсе не приходили в голову писавшему партитуру композитору.

---

[1] В любви-страсти мы часто говорим языком, который нам самим непонятен, душа видит насквозь другую душу, и это не зависит от слов. Я подозреваю, что нечто подобное есть и в пении. Но так же, как любви не может быть без непосредственности, так и здесь должны существовать произведения, специально созданные для того или иного голоса, такие, которые его ни в чем не стесняют и в момент исполнения стали бы только радовать душу певца.

[2] См. «Corsaire» от 3 октября 1823 года.

Я приведу в качестве одного из таких примеров ударение, сделанное на стихе

Avrò contento il cor * —

в арии «Ombra adorata aspetta» в «Ромео» и более быстрый[1] темп, сообщенный кантилене. Одним из ее прекрасных созданий является особая интонация в той же сцене на словах:

Io ti sento, mi chiami
A seguirti fra l'ombre ** и т. д.

Всем любителям музыки театра Лувуа памятен вечер, когда г-жа Паста в первый раз прибегла к этим новым приемам пения, и трепет, который пробежал тогда по залу; а для певицы ведь это было более лестно, чем аплодисменты публики[2]; а между тем на каждом из двадцати или тридцати предшествовавших представлений той же оперы зрители могли поклясться, что замечательная артистка именно в этот раз достигла высшего совершенства.

В тот же самый вечер, когда г-жа Паста самым удачным образом сочетала свои два столь различных голоса, некий милый неаполитанец, известный своим вкусом к музыке и своими успехами, сказал мне с таким жаром, что я отдал бы все на свете, чтобы его здесь сейчас воспроизвести: «Переливы этого чудесного голоса напоминают мне то сладостное ощущение счастья, которое я не раз испытывал под небом моей несчастной родины в прозрачные ночи, когда звезды так ясно светят на потемневшей синеве; луна осве-

---

* Сердце мое успокоится (*итал.*).

[1] В отношении таких приемов пения невозмутимая и ученая суровость оркестра Лувуа особенно жестока. Этот оркестр, составленный из людей во сто раз более искусных, чем итальянские симфонисты 1780 года, сделал бы невозможным пение Паккьяротти и Маркези. Он явился бы помехой для выступлений всех великих певцов, которых мы могли бы иметь в Париже. Запугав их слишком тяжеловесными знаниями наших симфонистов, мы никогда не увидим в их чудесном пении элемента импровизации.

** Я тебя слышу, ты зовешь меня последовать за тобой в царство теней (*итал.*).

[2] Дураки аплодируют всегда вслед за большинством; но для того, чтобы человека охватил восторг, надо прежде всего, чтобы у него была душа, а это встречается так редко.

щала тогда великолепный пейзаж, открывающийся с этого берега Мерджелины, которого мне теперь уже больше не видать. Остров Капри виднелся вдали над серебряными морскими волнами; их слегка колыхал освежающий ночной ветер. Внезапно набежавшее облачко чуть затуманило ночное светило, и сияние его стало на несколько мгновений нежнее и мягче; вся картина сделалась от этого еще трогательнее, а душа стала еще сосредоточеннее. Но вот луна показалась снова такой чистой, такой яркой, как никогда, заливая берега своим чистым и живым светом, и пейзаж предстал опять во всем блеске своей живой красоты; так и с голосом г-жи Паста: в минуты, когда она меняет свои регистры, я ощущаю такое вот ставшее и более нежным и более трогательным сияние, которое на мгновение омрачается, чтобы затем стать во много раз ярче [1].

При заходе солнца, когда оно скрывается за Позилиппо, сердце наше само собой наполняется тихой грустью; какое-то торжественное настроение овладевает нами; душа наша словно сливается в одно с вечерними сумерками и с их спокойною печалью. Это же чувство, но с большей стремительностью охватывает меня при словах г-жи Паста:

Ultimo piantol *

То же чувство проникает мне в душу, но на этот раз уже более медленно, в первые холодные дни сентября, когда легкая дымка окутывает деревья, возвещая приближение зимы и смерть всего самого прекрасного в природе».

Уходя со спектакля, на котором мы восхищались г-жой Паста, невозможно помнить ни о чем другом, кроме глубочайшего волнения, которое нас наполняет. Напрасно мы старались бы дать себе более ясный отчет в столь необыкновенном чувстве. Не знаешь даже, с чего начать. В тембре (metallo) этого голоса нет ничего необычайного; дело вовсе не в его особенной гибкости и не в его непривычном диапазоне; это просто истина, которая льется из сердца:

[1] Существует только одно *разумное* мерило идеально прекрасного во всех его видах: это степень нашей взволнованности.

* Последние слезы! *(итал.)*

и которая обольщает и увлекает с первых же тактов всех зрителей, если только этим людям когда-либо в жизни случалось плакать о чем-то другом, кроме денег и орденов.

Я мог бы довольно долго перечислять все трудности, поставленные природой на пути г-жи Паста, трудности, которые она должна была преодолеть, чтобы душа ее могла посредством пения заставить трепетать души зрителей. Каждый день она одерживает все новые победы и все больше приближается к совершенству; каждый шаг ее отмечен теми творческими находками, о которых я уже говорил. Один ученый музыкант продиктовал мне их перечень, который я здесь опускаю; без *специальных знаний* его не понять, а я хотел бы, если только смогу, говорить о красоте не как анатом, а как художник: будучи сам невеждой, я вовсе не собираюсь поучать ученых.

Друзей г-жи Паста спросили, кто был ее учителем как актрисы. У нее никогда его не было. Им было сердце; оно со всею чуткостью ловило мельчайшие оттенки переживаний и со страстью, доходившей до смешного, преклонялось перед *идеально прекрасным*. В Триесте к ней подошел несчастный трехлетний мальчик и попросил у нее милостыню для своей слепой матери. И тут же на набережной, где она гуляла со своими друзьями, она расплакалась и отдала ребенку все, что у нее было при себе; ее друзья заговорили о милосердии, стали превозносить ее доброту и т. п. Утерев слезы, она сказала им: «Хвалить меня не за что. Этот ребенок так проникновенно попросил у меня милостыню! За какое-то мгновение я увидела все бедствия его матери, нищету в их доме, недостаток одежды, холод, который им так часто приходится переносить. Я была бы великой актрисой, если бы каждый раз, когда мне это нужно, могла найти жест, так правдиво передающий глубокое горе».

Есть, наверное, тысячи наблюдений подобного рода, которые г-жа Паста стала осознавать с шести лет — с того возраста, когда она себя помнит; возвращаясь к тому или другому из них на сцене и беря его за

образец, она развила свой талант. Я слышал, как г-жа Паста говорила, что она больше всего обязана де Марини, одному из первых актеров Италии, и чудеснейшей Паллерини, актрисе, которую создал Вигано и которая исполняла в его балетах роли Мирры, Дездемоны и Весталки.

Как певица г-жа Паста еще очень молода; она не имела возможности видеть на сцене Тоди, Паккьяротти, Маркези или Крешентини; ей как будто никогда не приходилось слушать их даже за фортепьяно; однако любители музыки, которые слышали этих великих артистов, в один голос утверждают, что ее можно принять за их ученицу. Во всем, что касается пения, она обязана только г-же Грассини, с которою она выступала в течение одного сезона в Брешии [1].

ГЛАВА XXXVI

«ДЕВА ОЗЕРА»

Можно сказать, что в Неаполе после «Елизаветы» оперы Россини обязаны своим успехом только таланту, с которым они написаны. Его основным достоинством был стиль, отличный от стиля Майра и других весьма ученых, но лишенных оригинальности композиторов, предшественников Россини. В скучный жанр оперы seria он внес жизнь, которой там до этого не бы-

---

[1] См. в «Мемориале острова св Елены», том IV, интересный отрывок, касающийся г-жи Грассини Я видел вчера двенадцать самых страстных любовных писем, они принадлежат перу Наполеона и адресованы Жозефине; одно из них написано им до свадьбы. По поводу неожиданной смерти г-на Шовеля, близкого друга Наполеона, там есть целое откровение, вполне достойное Платона или Вертера; там говорится о бессмертии души, о смерти и т. д. Многие из этих столь страстных писем написаны на официальной бумаге большого формата с заголовком «Свобода, равенство» Наполеон презирает победы и обеспокоен только Жозефиной и тем, что у него могут найтись соперники «Люби их, если тебе угодно,— пишет он,— все равно среди них не окажется никого, кто бы так боготворил тебя, как я» Вслед за тем он добавляет: «Сражались вчера и сегодня, я доволен Больше больше, чем остальными, но я разобью его наголову». Боюсь, как бы после смерти г-на графа Б*** эти двенадцать писем не были проданы бакалейщику.

ло. Может быть, если бы в публике тогда не было недовольных, настроенных против Барбайи и всего, что относилось к его антрепризе, Россини работал бы более небрежно. Я видел, как ему становилось не по себе после свистков. А это уже немало значит для человека с виду безразличного ко всему и, кроме того, столь уверенного в своих заслугах. Это случилось на первом представлении «Девы озера» — оперы, сюжет которой заимствован из плохой поэмы Вальтера Скотта.

В тот вечер мы стали наслаждаться с самого начала спектакля. Декорация первого действия изображала пустынное и дикое озеро на севере Шотландии, на котором Дева озера, верная своему имени, совершает прогулку в лодке, управляемой ею самой. Декорация эта — настоящий шедевр. Все зрители вообразили себя в Шотландии и приготовились к оссиановским приключениям. М-ль Кольбран, с большим изяществом управляя лодкой, спела свою первую арию очень удачно. Публика умирала от желания ее освистать, но повода к этому не было. Дуэт ее с Давиде был исполнен прекрасно. Наконец настал выход Ноццари; он появился в глубине сцены, невероятно далеко от рампы. В самом начале его партии оказалось portamento. Он дал великолепный раскат голоса такой силы, что его можно было слышать на улице Толедо; но так как сам он находился в то время в глубине сцены и не слышал оркестра, то это portamento оказалось на какие-то четверть тона ниже, чем следовало. У меня и сейчас еще в ушах стоит внезапный крик зрителей партера, которые обрадовались, что у них есть предлог для свиста. Рычание львов, когда в зверинце открывают клетки, Эол, пустивший на свободу бушующие ветры,— все это ничто в сравнении с яростью неаполитанской публики, оскорбленной фальшивой нотой и нашедшей наконец справедливый повод излить свою давнюю ненависть.

Ария Ноццари сопровождалась появлением множества бардов, воодушевлявших своим пением шотландскую армию, которая шла на бой. Россини возымел мысль состязаться с тремя оркестрами бала в «Дон-Жуане»; он разделил свою гармонию на две ча-

сти: хор бардов и военный марш под аккомпанемент труб, причем то и другое начинается раздельно, а потом звучит одновременно[1]. В этот вечер (4 октября 1819 года) при дворе было торжество: театр был иллюминован, придворных никого не было; ничто не могло сдержать буйного веселья молодых офицеров, выпивших в качестве верноподданных за здоровье короля и занявших в театре *привилегированные* места: пять первых скамей партера. Один из них при первом же звуке труб стал стучать своей тростью об пол, подражая стуку лошадиных копыт. Публике только этого и надо было; полторы тысячи зрителей партера мгновенно превратились в школьников и, топая ногами, старались изо всех сил изобразить лошадиный галоп. Слух бедного композитора не выдержал подобного шума; Россини почувствовал себя дурно.

В ту же ночь, чтобы выполнить ангажемент по ранее заключенному договору, он должен был сесть в карету и спешить в Милан. Через две недели мы узнаем, что во время пути и по прибытии в Милан он всюду оповестил о том, что «Дева озера» прошла с необычайным успехом. Сам он этого не думал, и ему следует воздать все, что полагается, за его ложь. Но, тем не менее, оказалось, что он говорит правду. 5 октября столь искушенная в музыке неаполитанская публика почувствовала всю меру своей несправедливости и на этот раз встретила оперу так, как она того заслужила — восторженными аплодисментами. Было наполовину уменьшено число труб, которые аккомпанировали бардам и на первом представлении совершенно оглушили зрителей.

Я вспоминаю, что мы, благожелатели, говорили вечером 5 октября на приеме у принцессы Бельмонте: «Хотя бы только бедняга Россини мог где-нибудь дорогой узнать об этом успехе, он бы утешился! Невесело ему сейчас ехать!» Мы забыли о гасконской хвастливости нашего героя.

Если бы мне не было стыдно, что книга моя и без

---

[1] Мне кажется, что у Моцарта чувствуется прежде всего преодоление трудностей, а у Россини все звучит более ясно и приятно.

того разбухла, я дал бы последовательный разбор «Девы озера». Это скорее эпическое, нежели драматическое произведение. Музыке его действительно свойственна оссиановская окраска и крайне острая, дикая энергия. После провала первого представления публика не уставала аплодировать каватине и дуэту

O matutini albori *,

который исполняли Давиде и м-ль Кольбран. Он полон свежести и простосердечия чувства, которые вас просто чаруют.

Хор женщин

D'Inibaca donzella,

маленький дуэт

Le mie barbare vicende **,

исполненный Давиде и м-ль Кольбран, ария

Oh! quante lagrime! ***,

которую поет м-ль Пизарони,— это шедевры.

Финал весьма примечателен и действительно оригинален.

Во втором действии восхитителен терцет

Alla ragion deh! cedal ****

и ария

Ah! si pera *****

м-ль Пизарони, которой эта опера доставила славу первоклассной певицы.

В этой опере нет таких бурных страстей, как в «Отелло», но кантилены, на мой взгляд, прекраснее. Пение здесь все время spianato, оно более простое; например, прекрасная и нежная ария:

Ma dov'è colei che accende? ******.

Неаполитанские любители музыки решили, что в «Деве озера» Россини вернулся назад к стилю

---

* О, утренний рассвет *(итал.)*.
** Моя жестокая судьба *(итал.)*.
*** О, сколько слез! *(итал.)*
**** Уступи рассудку *(итал.)*.
***** Ах, если погибнет! *(итал.)*
****** Но где та, что зажгла? *(итал.)*

своих самых ранних произведений, к той системе, которой он следует в «Счастливом обмане» и в «Деметрии»; на это я должен возразить, что «Деметрий и Полибий» и в особенности «Танкред» написаны в стиле, который мне кажется самым прекрасным; мелодия и гармония распределены там настолько пропорционально, что производимое ими впечатление очень велико; это, правда, вовсе не значит, что в «Танкреде» лучшие музыкальные мысли и что это лучшая опера Россини. Композитор приобрел с тех пор больше глубины и энергии, но замыслы его в какой-то степени искажены влиянием ложной системы.

ГЛАВА XXXVII
О ВОСЬМИ ОПЕРАХ РОССИНИ

Есть несколько опер Россини, о которых я скажу совсем мало; я никогда их не слушал, или же их не знают в Париже.

Ария

O crude stelle! *

из «Adelaide di Borgogna» («Аделаиды Бургундской»), которую давали в Риме в 1818 году, восхитительна; она правдиво изображает отчаяние шестнадцатилетней девушки (отчаяние мисс Эштон у Вальтера Скотта). Только есть ли в этой фразе какой-нибудь смысл для читателя, которому имя Аделаиды Бургундской, может быть, совсем ничего не говорит?

«Armida» («Армида») была поставлена в Неаполе осенью 1817 года. Ноццари пел Ринальдо, а м-ль Кольбран — Армиду. Опера прошла с блестящим успехом; в ней есть один из красивейших дуэтов Россини, может быть, самый замечательный из всех:

Amor, possente nome! **

Крайнее сладострастие, которое нередко берет верх над чувством и заполняет собой красивейшие арии Россини, настолько подчеркнуто в дуэте «Армиды», что, когда однажды воскресным утром опера

* О, жестокие звезды! *(итал.)*
** Любовь, могучее слово! *(итал.)*

эта шла в поистине чудесном исполнении в Болонском казино, я видел, что женщины не решались высказывать вслух свои похвалы. Может показаться, что дуэт этот написан начинающим: к концу первой части появляются длинноты. Несмотря на ее большой успех в Неаполе, в других театрах эта опера, по-видимому, не ставилась. Либретто нагоняет скуку; автор безнадежно испортил прелестный рассказ Тассо. В опере есть, правда, отличные хоровые номера.

«Ricciardo e Zoraide» («Риччардо и Зораида») (осенью 1818 года); Давиде, Ноццари и м-ль Кольбран. Либретто написано покойным маркизом Берио, одним из самых приятных людей Неаполя; это отрывок из поэмы Риччардетто, изменены одни лишь имена. Мне мало пришлось слушать эту оперу; помнится только, что она имела большой успех. В первом акте много аплодировали дуэту м-ль Кольбран и м-ль Пизарони:

In van tu fingi, ingrata! *

терцету этих двух певиц вместе с Ноццари:

Crude sorte. **

каватине Давиде:

Frena, o ciel! ***

и во втором акте дуэту:

Ricciardo, che veggo? ****

Стиль оперы великолепен; он по-восточному страстен; в этой опере нет увертюры. Россини не любит трудиться над увертюрами; при помощи различных рассуждений он хочет доказать, что они совсем не нужны.

«Ermione» («Гермиона») 1819 года имела лишь частичный успех, аплодировали только отдельным номерам. Это был опыт; Россини хотел сделать попытку сочинить оперу во французском духе.

«Maometto secondo» («Магомет второй»), 1820 год.

---

* Тщетно ты притворяешься, неблагодарная! *(итал.)*
** Жестокая судьба *(итал.)*.
*** Усмири, о небо! *(итал.)*
**** Риччардо, что я вижу? *(итал.)*

Этой оперы я не слышал. Мне писали, что она имела успех. Там есть довольно примечательные ансамблевые номера. Либретто к ней, если не ошибаюсь, написал герцог де Вентиньяно, который считается первым сочинителем трагедий во всем Неаполитанском королевстве. Галли превосходно исполнял роль Магомета.

«Methilde di Shabran» («Матильда ди Шабран»). Рим. 1821 год. В театре Аполло; примадонной была красавица Липарини. Отвратительное либретто и недурная музыка. Таково было мнение публики.

«Zelmira» («Зельмира»), сыгранная в Неаполе в 1822 году, произвела фурор как в Неаполе, так и в Вене. В этой опере Россини дальше всего отошел от стиля «Танкреда» и «Аврелиана в Пальмире», так же как Моцарт в «Милосердии Тита» отошел от стиля «Дон-Жуана». Эти два гениальных человека развивались в противоположных направлениях. Если бы Моцарт был жив, он в музыке своей еще больше приблизился бы к итальянской манере. Россини в конце концов станет, может быть, более немецким композитором, чем Бетховен. Я слышал арии из «Зельмиры» под аккомпанемент фортепьяно, но, так как на сцене я этой оперы не видел, не берусь о ней судить.

Степень германизма «Зельмиры» ничто в сравнении с оперой «Semiramide» («Семирамида»), которую Россини поставил в Венеции в 1823 году. По-моему, Россини совершил географическую ошибку. В Венеции эту оперу не освистали только из уважения к знаменитому имени Россини, но в Кенигсберге или в Берлине ее могли бы найти превосходной. Мне не очень-то жаль, что я ее не видел в театре: те арии, которые я слышал, не доставили мне ни малейшего удовольствия [1].

«Деву озера», «Риччардо и Зораиду», «Зельмиру», «Семирамиду» и еще некоторые другие оперы Россини нельзя ставить в Париже, потому что там нет

---

[1] Тому из моих соседей, кто предпочитает «Моисея» «Танкреду», больше понравится и «Семирамида» — «e sempre bene»; * если мы оба искренни, то мы оба правы.

* И отлично (итал.).

контральто, достаточно искусного, чтобы исполнять партии, написанные для м-ль Пизарони[1].

Я не советовал бы даже и пытаться ставить эти оперы в Лувуа. Лучшие отрывки из них были вкраплены в другие произведения; например, ария из «Девы озера»

Oh! quante lagrime *

была вставлена г-жой Паста в «Отелло»; возможно даже, что музыка этих опер после «Отелло» и «Моисея» покажется слабой.

Спешу добавить, что я здесь вовсе не имею в виду «Деву озера», оригинальную и превосходную партитуру, в которой, может быть, впервые в жизни Россини был вдохновлен своим либретто. Эта опера преодолела бы все препятствия, но для нее нужны декорации, написанные художником — выходцем из Италии. Смехотворные scene **, которые мы видели недавно при возобновлении «Горациев», привели бы к полному провалу «Девы озера», оперы, которая все же требует, чтобы глаз верил иллюзии. К тому же для нее необходима большая сцена, чтобы было где провести войска и разместить хор бардов. При всей своей талантливости опера эта напоминает «Бардов» Лесюера.

Нам довелось слушать в Неаполе, кажется, в 1819 году, мессу Россини, которому понадобилось в три дня придать видимость церковного пения лучшим своим мотивам. Это было восхитительное зрелище: перед нами последовательно прошли хоть и в *несколько измененной форме,* которая только придавала воспоминаниям остроту, все чудесные арии этого великого композитора. Один из священников с серьезным видом воскликнул: «Знаешь, Россини, если ты придешь с этой мессой и постучишь в райские ворота, то, сколько у тебя ни будь грехов, святой Петр все равно тебя пустит!» Слова эти прекрасно звучат на причудливом и энергичном неаполитанском диалекте.

---

[1] Голоса контральто во Франции, несомненно, есть, но если молодая певица не может взять верхнее соль или ля, то говорят, что у нее нет голоса См очень хорошую статью М*** в «Débats» в июле 1823 года.

* О, сколько слез *(итал.)*.

** Сцены *(итал.)*.

ГЛАВА XXXVIII

«БЬЯНКА И ФАЛЬЕРО»

Мы видели, что Россини покинул Неаполь под свист публики ночью 4 октября 1819 года. 26 декабря того же года он поставил в Милане «Бьянку и Фальеро». Это несколько измененный сюжет «Графа Карманьолы», трагедии Мандзони[1]. Действие происходит в Венеции. Совет Десяти приговаривает к смерти молодого генерала, которому не доверяет, потому что он победитель; но Фальеро любим Бьянкой, дочерью дожа. Г-жа Кампорези превосходно пела партию Бьянки; роль Фальеро исполняла г-жа Каролина Басси, единственная певица, которая несколько приближается к г-же Паста. Декорация, изображавшая зал Совета Десяти, была превосходна. Невозможно было без трепета видеть все великолепие этого огромного мрачного зала, обтянутого фиолетовым бархатом, где горят только несколько свечей в золоченых подсвечниках. Чувствовалось присутствие могущественного и неумолимого деспотизма. Наша нечувствительность или наша бедность могут говорить нам что угодно; хорошие декорации лучше всего усиливают действие драматической музыки: они помогают воображению сделать первые шаги в иллюзорный мир. Ничто так не располагает слушать музыку, как та легкая дрожь, которая охватывает вас, когда в театре Ла Скала поднимается занавес и величественные декорации привлекают к себе взгляд.

Декорация зала Совета Десяти в «Бьянке и Фальеро» была шедевром г-на Санквирико. Что же касается самой партитуры Россини, то в ней не было ничего нового; композитору не аплодировали, его едва не освистали. Зрители были суровы; трудная ария, кото-

---

[1] Г-н Форьель, писатель с самым изысканным вкусом и притом человек умный, только что сделал отличный перевод «Графа Карманьолы» (1823 год). Дорого бы дали любители, чтобы иметь Шекспира, переведенного таким стилем! В «Графе Карманьоле» находится самая прекрасная ода, когда-либо написанная в XIX веке, во всяком случае на мой взгляд: I fratelli hanno ucciso i fratelli! *

* Братья убили братьев! (итал.)

рую г-жа Кампорези спела с холодным совершенством, нисколько их не смягчила. Ария эта получила название *арии гирлянды,* потому что Бьянка исполняет ее с гирляндой в руке. Единственное, что в «Бьянке и Фальеро» было ново, так это квартет; но зато и этот номер и в особенности партия кларнета находятся в числе самых прекрасных откровений, которые когда-либо знали композиторы. Я смело это утверждаю, и во всяком случае, какова бы ни была истина, сейчас я в этом убежден: ни в «Отелло», ни в «Сороке-воровке» нет ничего, что может сравниться с этим квартетом; это вспышка гениальности, которая длится десять минут. В нем есть моцартовская нежность, хоть и нет глубокой грусти немецкого композитора. Я решительно заявляю, что этот квартет на уровне лучших мест «Танкреда» и «Sigillara».

Едва только этот квартет был написан, как его включили в музыку балета, ставившегося в том же театре. Таким образом, та же самая публика слушала его в течение полугода каждый вечер и не могла им насытиться; в эти минуты в зале всегда водворялось молчание.

Как только меня одолевают опасения, что в этой книге о музыке я что-нибудь преувеличил, мне достаточно пропеть кантилену из этого квартета, и ко мне сразу же возвращается храбрость; внутренний голос подсказывает мне: тем хуже для тех, кто этого не ощущает. Зачем же они взялись за книгу, которая написана не для них?

ГЛАВА XXXIX

«ОДОАРДО И КРИСТИНА»

В год, который предшествовал «Бьянке и Фальеро», Россини сыграл плохую шутку с неким венецианским импрессарио; миланская публика об этом знала, и холодный прием, оказанный «Бьянке», был в какой-то мере обусловлен страхом зрителей попасть впросак, аплодируя уже когда-то слышанной музыке. Осенью 1819 года импрессарио театра Сан-Бенедетто в Венеции законтрактовал Россини за четыреста или пятьсот

цехинов; для Италии это огромная сумма. Либретто, которое импрессарио послал в Неаполь, носило название «Одоардо и Кристина».

Россини, который в то время был безумно влюблен в м-ль Шомель, решился расстаться с Неаполем только за две недели до открытия сезона в венецианском театре. Чтобы импрессарио не потерял терпения, композитор время от времени посылал ему новые арии, а их было немало и они были очень хороши. Сказать по правде, слова этих арий несколько отличались от присланных из Венеции, но кто же станет обращать внимание на слова оперы seria? Это все те же felicitá, felice ognora, crude stelle * и т. п.; в Венеции никто не читает libretto serio, не читает его, по-моему, и сам импрессарио, который его оплачивает. Россини появился тогда, когда до первого представления оставалось всего девять дней. Опера начинается, ей с увлечением аплодируют, но, к несчастью, оказывается, что в партере сидит один неаполитанский негоциант, напевающий мотив за мотивом еще до того, как их начинают исполнять певцы. Соседи поражены. Его спрашивают, откуда он знает эту новую музыку. «Это те же самые «Риччардо и Зораида» и «Гермиона», которым мы аплодировали в Неаполе полгода назад,— говорит он.— Я только не понимаю, почему у вас изменилось название. Из самой красивой фразы дуэта Риччардо:

Ah! nati in ver noi siamo **

Россини сделал каватину для вашей новой оперы. Он даже и слов не изменил».

В антракте во время балета эта роковая новость быстро распространилась в кафе, где первые знатоки уже обосновывали свое восхищение новой оперой. В Милане национальное тщеславие непременно было бы уязвлено; в Венеции все это только вызвало смех. Очаровательный Анчилло (знаменитый поэт) сразу же написал сонет о постигшем Венецию горе и о счастье, выпавшем на долю м-ль Шомель. Тем временем негодующий импрессарио боится, что это роковое изве-

* Счастье, вечно счастлив, жестокие звезды... *(итал.)*
** Да, мы родились поистине *(итал.)*.

стие его разорит; он ищет Россини и находит его. «А что я тебе обещал? — с величайшим хладнокровием отвечает ему композитор.— Написать музыку, которой бы аплодировали. Успех она имела, e tanto basta*. К тому же, если бы у тебя была хоть капля здравого смысла, ты заметил бы, что у нотных тетрадей поля совершенно пожелтели от времени, и понял бы, что я тебе действительно посылал старую музыку. Ну так вот, импрессарио должен быть заправским плутом, а ты просто дурак».

Кто-нибудь другой после такого ответа пустил бы в ход стилет; но наш импрессарио любил музыку, сам он все это слушал в первый раз; музыка его восхитила, и он простил гениальному человеку его любовные похождения [1].

Этот ловкий прием, который Россини применил в Венеции, был лишь *крайним выражением* его обычной манеры. Уже несколько лет, как он больше всего заботился о том, чтобы его оперы ставились в разных местах; ради этого он добавляет к опере один или два действительно новых номера; все остальное — это прежние темы, написанные на новый лад. Поэтому, когда какой-нибудь образованный любитель слышит эту музыку, вообще-то говоря очень живую и полную остроты, она не доставляет ему ощущения новизны, столь нужного для идеала красоты.

Поэтому чрезвычайно трудно сказать: какая же опера Россини самая лучшая?

Я оставляю в стороне вопрос о том, что простоту стиля «Танкреда» можно предпочесть роскоши и превращенным в рулады мотивам стиля «Риччардо и Зораиды».

В увертюре «Цирюльника» есть один небольшой и очень приятный пассаж. И что же! Мотив этот уже фигурировал в «Танкреде», впоследствии Россини повторил его и в «Елизавете». На этот раз он сделал из него дуэт. Из всех трех попыток последняя оказалась

---

* И этого довольно *(итал.)*.

[1] Мне пишут из Турина, что г-жа Паста выступала там в опере «Одоардо и Кристина» с огромным успехом (1822 год). В «Одоардо» помещены лучшие отрывки из опер Россини, неизвестные в Турине.

самой удачной. Таким образом, именно в форме дуэта следует впервые прослушать эту прекрасную тему; только все это — дело случая. Если вы уже слышали этот мотив в «Цирюльнике» или в «Танкреде», то очень возможно, что дуэт выведет вас из терпения. Если бы у меня было фортепьяно и кто-нибудь мог на нем все воспроизвести, я привел бы вам три десятка примеров таких вот превращений у Россини.

Можно было бы проделать любопытную работу: составить список всех действительно различных музыкальных номеров из опер Россини и затем список номеров, написанных на одну и ту же тему, с указанием арии или дуэта, где эта тема выражена наиболее удачно.

В Неаполе, в кругу моих знакомых, я знал двадцать молодых людей, которые могли бы сделать эту работу за два дня и с такой же легкостью, с какой в Лондоне пишут критическую заметку об одиннадцатой песне «Дон-Жуана», а в Париже — большую, глубокомысленную статью об общественном кредите или веселый памфлет о шутке, которую министр сыграл с главой кабинета. В Неаполе найдется сотня молодых людей из общества, которые, если понадобится, могли бы написать комическую оперу вроде «Сера Марк-Антонио» или «Барона Дольсгейма», и всего за какие-нибудь полтора месяца. Разница только в том, что композитор с консерваторским музыкальным образованием затратил бы на такую оперу не более двух недель.

Мои неаполитанские друзья говорили, что нет ничего легче, чем возвратить к жизни пятьдесят шедевров Паэзиелло или Чимарозы. Сначала надо дождаться, чтобы о них совершенно забыли; к 1825 году это так и будет. Из всех опер Паэзиелло в Неаполе исполняют одну только «Модистку». Так вот, какой-нибудь изящный и остроумный композитор-ремесленник, который сейчас уже находится на отдыхе и которому здоровье не позволяет писать, например г-н Павези, возьмет «Пирра» Паэзиелло, уберет оттуда все речитативы, усилит аккомпанемент и добавит финалы. Самое важное — это переделать наиболее оригинальные номера каждого акта в *финалы*. Может быть, это нео-

жиданно натолкнет на след и самых известных арий наших крупных современных композиторов. Как мне будет жаль, если именно при таких обстоятельствах когда-нибудь откопают знаменитый квартет из «Бьянки и Фальеро»!

В настоящем положении Россини очень полезно было бы пережить позорные и унизительные провалы. К сожалению, только Неаполь и Милан достойны того, чтобы его освистать; во всех других городах это событие было бы вызвано ненавистью, а не осуждением. 1822 год Россини провел в Вене; говорят, что на 1824 год он достанется Лондону. Там, вдали от привычного, принесшего ему славу театра, ему еще легче будет выдавать старую музыку за новую: его природный недостаток еще усилится.

Чтобы расшевелить его самолюбие, лондонский импрессарио должен был бы предложить ему написать музыку к либретто «Дон-Жуана» или «Тайного брака».

ГЛАВА XL

О СТИЛЕ РОССИНИ

Прежде чем закончить эту книгу, мне следует рассказать об особенностях стиля Россини; в этом одна из задач, которые я себе ставлю. Говорить в книге о живописи и хвалить картины неимоверно трудно; но картины по крайней мере оставляют после себя отчетливые воспоминания даже у глупцов. А вот каково говорить о музыке! До каких нелепых и смешных фраз можно при этом дойти! Читатель понимает, что за примерами ему далеко ходить не придется.

Хорошая музыка — это прежде всего наше *переживание.* Музыка должна дарить нам радость, заставляя наше воображение какие-то минуты жить иллюзиями определенного рода. Иллюзии эти лишены спокойного величия произведений скульптуры, нет в них и мечтательной нежности картин Корреджо.

Основная черта музыки Россини — это быстрота, уже сама по себе отвлекающая душу от печальной грусти, которую медлительная музыка Моцарта про-

буждает в ее глубинах. Затем я нахожу в ней свежесть, которая с каждым тактом заставляет меня улыбаться от удовольствия. Вот почему партитуры всех других композиторов кажутся тяжелыми и скучными по сравнению с музыкой Россини. Если бы Моцарт дебютировал в наши дни, мы вынесли бы о его музыке именно такое суждение. Чтобы он мог нам понравиться, надо было бы слушать его недели две подряд, но на первом же представлении его бы неминуемо освистали. Если Моцарт не дает Россини затмить себя, если мы нередко отдаем ему пальму первенства, то причина этого — наше давнее преклонение перед ним и воспоминание о тех наслаждениях, которыми он дарил нас.

Открытые приверженцы Моцарта — это люди, для которых обычно не существует боязни смешного. Рядовые любители говорят о нем так, как рядовые французские литераторы о Фенелоне. Они его расхваливают, но ни за что на свете не стали бы писать так, как он.

Хотя музыка Россини никогда не бывает тяжелой, она все же быстро утомляет. Самым изысканным итальянским любителям, слушающим ее уже в течение двенадцати лет, за последнее время хочется чего-нибудь нового. Что же будет через двадцать лет, когда «Севильский цирюльник» устареет так же, как «Тайный брак» или «Дон-Жуан»?

Россини редко бывает грустен, а что же это за музыка, в которой нет ни тени мечтательной грусти?

I am never merry when I hear sweet music,—
(«The Merchant of Venice»),*

сказал один из новых поэтов, лучше всех знавший тайны человеческого чувства, автор «Отелло» и «Цимбелина».

В наш торопливый век Россини обладает одним преимуществом — он не заставляет нас напрягать внимание.

В драме, где музыка стремится выразить отте-

---

* Я не могу быть весел, слушая хорошую музыку.
«Венецианский купец» (англ.).

нок или степень чувства, подсказанного словами, нужна некоторая доля внимания, чтобы быть растроганным, иначе говоря, чтобы насладиться сполна. Дело обстоит даже еще серьезнее: чтобы быть растроганным, надо иметь душу. В партитуре же Россини, где каждая ария или дуэт сплошь и рядом не что иное, как блестящий концертный номер[1], напротив, для того, чтобы испытать наслаждение, внимания почти что не требуется, и, что особенно выигрышно для композитора, чаще всего нет даже необходимости и в том, что романтически настроенные люди называют душою.

Я прекрасно знаю, что столь смелое суждение надо обосновать. Не угодно ли вам самим открыть фортепьяно и припомнить счастливую встречу Каролины с ее возлюбленным в первом действии «Тайного брака»[2]? Она предается сладостным мыслям о том, как они могли бы быть счастливы:

Se amor si gode in pace *.

Эти простые слова породили одну из самых прекрасных музыкальных фраз, какие только существуют на свете. В «Севильском цирюльнике» Розина убеждается в верности своего возлюбленного, после того как она его уже считала низким и неблагодарным чудовищем, чудовищем в полном смысле этого слова, человеком, который продавал ее графу Альмавиве. И вот в минуту такого счастья, в едва ли не самое упоительное из мгновений, которые дано пережить человеческой душе, неблагодарная Розина не находит ничего лучшего, чем *фиоритуры,* по-видимому, те самые, которыми услаждала нас г-жа Джорджи, первая исполнительница этой партии. Эти фиоритуры, вполне годные для хорошего концерта, неспособны никого поразить, но Россини хотел ими всех позабавить, и ему это удалось. Он не заслуживает снисхождения: счастье, о котором я говорю, слишком велико для того, чтобы можно было

---

[1] Особенно в операх, написанных в Италии для м-ль Кольбран.

[2] Я часто ссылаюсь на «Тайный брак», потому что это одна из трех — четырех опер, хорошо известных тем четырем- или пятистам любителям музыки, к которым я обращаюсь.

* Когда любовь наслаждается в тишине *(итал.).*

ограничить его одной только радостью. В этом главный недостаток *второй манеры* Россини; он сам вставляет в свои оперы фиоритуры, которыми певцы привыкли украшать ad libitum исполняемые ими арии. То, что было только более или менее приятным добавлением, становится у него часто самым главным. Послушайте, например, эти частые трели в партиях Галли («Итальянка в Алжире», «Sigillara», «Турок в Италии» и «Сорока-воровка», «Магомет» и т. д.). Нельзя не согласиться с тем, что в этих украшениях есть редкостное изящество, большая стремительность, нередко подкупающая свежесть и что они часто с легкостью могут превратить окрашенные тем или иным чувством терцет или арию в очень милый и совершенно блестящий концертный номер. А хотите вы прийти к тому же самому выводу, только другим путем? Россини, подобно всем другим композиторам, писал свои оперы в уверенности, что между действиями будет полуторачасовой балет или просто антракт. Во Франции, где люди, ища наслаждения, не очень-то стремятся быть счастливыми, решили бы, что, доказывая свою любовь к Россини, нельзя обойтись без того, чтобы не слушать его музыку в течение трех часов подряд. Это музыкальное насилие, так искусно преподнесенное публике именно в той части Европы, где у нее меньше всего терпения и больше всего прекрасных танцовщиков, совершенно невыносимо, когда хочешь представить себе «Дон-Жуана» или какое-нибудь другое, полное *страсти* произведение. Нет ни одного человека, который ушел бы без головной боли и без смертельной усталости, прослушав четыре акта «Свадьбы Фигаро»; кажется, что теперь целую неделю вы уже не в состоянии будете слушать никакой музыки. И, напротив, мы бесконечно далеки от этого дурного настроения, когда слушаем подряд два акта «Танкреда» или «Елизаветы», которые каждую минуту нисходят до уровня концертной музыки, отлично приспособляются к условиям парижского театра и блистательно выходят из этого испытания. Со всех точек зрения — это музыка, написанная специально для Франции, но она постоянно стремится сделать нас достойными произведений более страстных.

ГЛАВА XLI

МНЕНИЯ РОССИНИ О НЕКОТОРЫХ ВЕЛИКИХ КОМПОЗИТОРАХ, ЕГО СОВРЕМЕННИКАХ. ХАРАКТЕР РОССИНИ

Россини преклоняется перед Чимарозой; он говорит о нем со слезами на глазах.

Человек, в котором он больше всего уважает композитора-ученого,— это г-н Керубини в Париже. Чего бы только не достиг этот великий композитор, если бы душа его, становясь столь восприимчивой к тонкостям немецкой гармонии, совершенно не потеряла бы своей любви, или, вернее говоря, своей чуткости к мелодиям родной страны!

Если бы Майр продолжал еще писать, Россини бы его боялся. Майр же отвечает на этот знак уважения тем, что нежно любит своего молодого соперника со всем простодушием истинно баварского сердца.

Россини чрезвычайно высокого мнения о г-не Павези, создавшем произведения первоклассной силы; он оплакивает судьбу этого артиста, которого плохое здоровье обрекает на бездействие, хотя он совсем еще не стар. Я слышал, как автор «Цирюльника» говорил, что после Фиораванти уже нечего дать в этом стиле-буфф, который носит название nota e parola. Он добавил, что, с его точки зрения, было бы нелепостью пробовать свои силы в опере-буфф после того абсолютного совершенства, которого в этом жанре достигли Паэзиелло, Чимароза и Гульельми.

Из только что изложенного со всей очевидностью следует, что композитор не допускает в *идеале красоты* никакой новизны. После Гульельми, продолжает Россини, люди слишком еще мало переменились, чтобы можно было создавать для них новый *идеал красоты;* подождем, пока через пятьдесят лет новая публика предъявит нам новые требования; тогда каждый из нас постарается что-нибудь для нее сделать в меру своего дарования. Я несколько сокращаю ход рассуждений Россини, но не меняю их общего смысла. Я слышал, как однажды он по этому поводу яростно спорил с каким-то берлинским педантом, который *чувствам* гения противопоставлял цитаты из Канта. В связи с этим я

бы очень хотел, чтобы северная публика немного углубилась в себя и поразмыслила над тем, умеет ли она быть веселой и есть ли у нее способности судить о музыке. Она находит, что в музыке Россини кое-где слишком много буффонады («Miroir», декабрь, 1821 год, там, где говорится о финале «сга, сга» из «Итальянки в Алжире», опере, стиль которой всего лишь mezzo carattere). Эти несчастные северные литераторы неминуемо возопили бы о бедствии, если бы они столкнулись лицом к лицу с настоящей музыкой-буфф, с арией педанта в «Модистке» Паэзиелло: «Signor si, lo genio è bello» *[1] или арией «Amicone del mio core» ** Чимарозы, и т. д., и т. д.! Если люди в такой степени равнодушны к чудесам искусства, не лучше ли им было бы с точки зрения благоразумия и жизненной мудрости просто молчать?

Пусть северяне занимают себя библейскими обществами, полезными мыслями и денежными делами; пусть какой-нибудь пэр Англии, у которого на счету несколько миллионов, в течение целого дня обсуждает со своим доверенным вопрос о том, сократить или нет своим многочисленным фермерам на двадцать пять процентов арендную плату; бедный итальянец, который видит, что эти гуманные и благочестивые люди постарались усилить тот гнет и то порабощение, от которых он страдает, знает цену подобной добродетели [2]. Он наслаждается *искусством,* умеет видеть прекрасное вокруг себя во всех формах природы и взирает на унылого северянина не столько с ненавистью, сколько с сожалением. «Что поделать? Эти унылые и благочестивые люди повелевают восьмьюстами тысячами варваров, которым наш климат более по душе, чем их собственные снега,— говорил мне, опустив голо-

---

* Да, синьор, гений прекрасен *(итал.).*

[1] Педант говорит на неаполитанском диалекте владелице модного магазина: «Это ты хорошо придумала, что в меня влюбилась! Ты могла бы весь свет объездить, но разве бы ты нашла такого, как я? Такого нет ни в Азии, ни в Америке...» и т. д.

** Друг моего сердца *(итал.).*

[2] Путешествие Шарпа и Юстеса, обращение лорда Бентинка к генуэзцам; адмиралы Нельсон и Караччоли. Рассказ о трупе, стоящем среди моря.

ву, самый милый из несчастных венецианцев.— Но зато они, не в пример нам, погибают от скуки».

Пусть же могущественный человек с высоты своей благородной гордости и среди всей окружающей его роскоши возымеет жалость к несчастному Россини, который после тринадцати лет непрерывного труда и не позволяя себе никаких лишних трат, даже не имел возможности скопить на старость шестьдесят или восемьдесят тысяч франков. Отвечаю: для этого великого человека бедность никак не является несчастьем; чтобы развлечься, ему достаточно подшутить над каким-нибудь дураком или же сесть за фортепьяно. В Италии, где бы композитор ни появился: в самой захудалой харчевне или в салоне какого-нибудь князя,— одно имя Россини приковывает к нему все взгляды; ему всегда уступают первое место, или же место, занятое им, становится первым; он делается предметом горячего внимания и восторгов, на которые в наши дни в Италии даже самый знатный вельможа может рассчитывать только в том случае, если он лихо тратит сто тысяч франков в год. Россини, которому его слава позволяет пользоваться всеми привилегиями очень богатого человека, замечает свою бедность лишь тогда, когда вспоминает о том, сколько у него осталось на руках золотых монет. В силу этого совершенно особого положения, которое он занимает в Италии, было бы просто нечестно советовать ему ехать в Париж: там месяца полтора он вызывал бы всеобщее любопытство, а потом стал бы совершенно незаметным лицом среди пятисот государственных советников, посланников, генералов и т. д.— людей более высокопоставленных, чем он. В Италии же все должности в глазах общества не более как маскарадный костюм; там ценят только деньги, которые эти должности приносят.

До того как жениться на м-ль Кольбран (1821 год), брак с которой принес Россини двадцать тысяч ливров годового дохода, Россини не мог позволить себе покупать более двух костюмов в год; впрочем, на его счастье, он никогда не стремился жить благоразумно; ведь что такое благоразумная жизнь для человека не очень богатого, если не *страх оказаться несостоятельным?* Пусть же люди, считающие себя благоразумны-

ми, насладятся всласть этим прелестным чувством— страхом. Россини, будучи уверен в своем таланте, жил одним сегодняшним днем и не задумывался над тем, что будет завтра. На севере он может войти в моду, но он никогда по-настоящему не будет нравиться людям, столь отличным от него. Единственное, что может произойти, так это то, что народится новое поколение, менее склонное к аффектации, не преклоняющееся так, как наше, перед *возвышенностью* стиля, поколение, которое не испугается крика «сга, сга» в финале «Итальянки в Алжире». Тогда-то во Франции поймут наконец, во-первых, счастье и, во-вторых, итальянский гений.

Россини, как и все итальянцы, чтит Моцарта, но не в такой степени, как мы; в их глазах он не столько сочинитель опер, сколько несравненный симфонист. Они никогда не говорят о нем иначе, как о величайшем из когда-либо существовавших гениев; но даже и в «Дон-Жуане» они находят недостатки, свойственные немецкой школе, так, например, отсутствие мелодий для голоса: там есть мелодии для кларнета, мелодии для фагота, но ничего или почти ничего для инструмента, который восхитителен, если только он не кричит,— для *человеческого голоса.*

Я слышал, как Россини говорил с серьезным выражением — а это для него значит уже немало — о единственном таланте, который мог бы соперничать с его славой и завоевать себе такое же имя,— об Орджитано; этот славный молодой человек обещал стать вторым Чимарозой, но смерть отняла его у нас в самом цветущем возрасте (1803 год); вот пример еще одной опасности, которая грозит гению. Надо быть человеком совершенно особого склада, носить в себе все безумие и весь огонь страстей и в то же время жить так, чтобы эти страсти вас не испепелили в самые ранние годы. Я стыжусь этой фразы, а по-итальянски она звучала бы совсем просто.

О Паэзиелло Россини говорит как об удивительном в своем роде человеке. Он был гениален в простом жанре и полон наивной прелести, манера его неповторима. Паэзиелло добивается поразительных эффектов, в то время как мелодия, гармония и аккомпанементы

его до крайности просты. По словам Россини, за простую мелодию нельзя больше браться, достаточно на какие-нибудь пятнадцать минут задуматься над ней, и оказывается, что впадаешь в стиль Паэзиелло и помимо своей воли его копируешь; Россини вправе говорить как знаток о произведениях любого композитора; ему достаточно проиграть какую-нибудь партитуру всего один раз на фортепьяно, чтобы знать ее потом наизусть и никогда уже больше не позабыть. Поэтому он знает все, что было написано до него; между тем в комнате у него никогда не увидишь никаких нотных записей.

Какую бы оценку потомство ни дало Россини, придется согласиться с тем, что легкость, с какою он сочинял свои вещи, была для него тем, чем для Паэзиелло простота мелодий.

ГЛАВА XLII

АНЕКДОТЫ

Если бы я был уверен, что читатели не забыли о том, что моя работа всего-навсего простая биография и что жанр этот позволяет говорить о вещах самых обыкновенных, я бы рассказал один случай, характеризующий леность Россини. Как-то раз в очень холодный зимний день 1813 года композитор находился в плохонькой комнате венецианской гостиницы и, чтобы не разводить огня, писал музыку, не вылезая из кровати. Окончив дуэт (он писал тогда партитуру «Сына по случаю»), он нечаянно роняет лист бумаги, на котором писал, и тот падает на пол. Напрасно Россини пытается его отыскать глазами; листок, видимо, завалился куда-то под кровать. Он пробует протянуть руку и наклониться, чтобы его поднять, но дело кончается тем, что ему становится холодно, и он снова завертывается в одеяло, решив: «Я напишу еще раз этот дуэт, это проще простого, я все вспомню». Но оказалось, что он все позабыл; прошло целых пятнадцать минут, а он не мог припомнить ни одной ноты. Наконец он, смеясь, восклицает: «Какой я дурак! Я же могу написать этот дуэт заново! Пусть богатые композиторы топят у себя в комнате печи, а я не стану утруждать себя, поднимая

дуэты, которые куда-то завалились; к тому же это плохая примета».

Когда он уже заканчивал свой второй дуэт, явился один из его приятелей. Россини просит его: «Поднимите, пожалуйста, дуэт, который лежит у меня под кроватью!» Тот тростью достает его оттуда и протягивает композитору. «А теперь,— говорит Россини,— я вам пропою два дуэта, и вы мне скажете, который из них вам больше нравится». Приятель его выбрал первый; второй был написан в слишком быстром темпе, и в нем было больше живости, чем требовала ситуация. Не теряя времени, Россини превращает его в терцет для той же самой оперы. Человек, который мне это рассказывал, уверял меня, что между обоими дуэтами не было ни малейшего сходства. Окончив терцет, Россини поспешно одевается и, проклиная холодную погоду, идет со своим другом в казино, чтобы погреться и выпить чашку кофе; он велит отнести дуэт и терцет в театр Сан-Мозѐ, для которого он тогда работал, чтобы его отдали переписчику.

В Италии нет собеседника приятнее Россини; с ним никто не может сравниться; человек этот полон огня, он готов говорить о чем угодно и высказывать обо всем мысли интересные, верные и забавные. Вы еще не успели освоиться с одною из этих мыслей, а на смену ей уже приходит другая. Такая легкость была бы скорее поразительна, чем приятна, но этот фейерверк новых мыслей прерывается прелестными рассказами, слушая которые отдыхаешь душой. Его постоянные странствия в течение двенадцати лет, жизнь, как он сам это говорит, состоящая сплошь из приездов и отъездов, его встречи с артистами, самыми сумасбродными из людей, и разными счастливцами и весельчаками из высшего общества — все это служит для него богатым источником самых необыкновенных анекдотов о бедном человеческом роде. «Я был бы дураком, если бы я что-нибудь выдумывал или проверял,— говорит Россини [1], когда какой-нибудь желч-

[1] На случай, если бы когда-нибудь г-н Россини стал оспаривать ту или иную фразу из этих глав, я заранее отрекаюсь от нее; я был бы крайне огорчен, если бы оказался недостаточно

ный или завистливый человек, встретившись с ним в обществе, портит настроение всей компании тем, что начинает оспаривать истинность его рассказов.— Моя профессия постоянно сталкивает меня с певцами и певицами; всем известно, что́ это за капризные люди. Чем более знаменитым я становлюсь, тем чаще мне приходится выносить их странные причуды. В Падуе, прежде чем открыть мне двери одного дома, куда мне очень хотелось попасть, меня каждый раз в три часа утра заставляли *мяукать по-кошачьи;* а так как я был композитором и гордился мелодичностью своей музыки, то от меня потребовали, чтобы, мяукая, я брал *фальшивые* ноты. Я видел у себя в комнате и видел бы у себя в передней (если бы только она у меня была) чуть ли не всех богатых итальянских любителей; они непременно кончают тем, что становятся антрепренерами из любви к какой-нибудь примадонне. К тому же говорят, что я пользовался некоторым успехом у женщин и, поверьте мне, что я выбирал себе вовсе не каких-нибудь дурочек. Мне случалось иметь необыкновенных соперников; в течение всей моей жизни я по три раза в год переезжал из города в город и менял друзей; благодаря моему имени едва ли не всюду я бывал представлен всем тем, кто этого стоил, в первые же двое суток после моего приезда на новое место», и т. д., и т. д.

К несчастью, Россини ничего не уважает, кроме гения; он никого не щадит, он не умеет отказывать себе в забавах; тем хуже для тех, кто смешон. Но злобы к людям у него нет. Он сам же первый смеется, как сумасшедший, над своими проделками и тут же их забывает. Его раз как-то пригласили в Риме к кардиналу. *Шлейфоносец* подходит к нему и просит петь поменьше любовных арий. Россини начинает петь всякие забавные песенки на болонском диалекте, который никому не понять. Он хохочет и думает совсем о другом. Без этой плодовитости, без этой находчивости он не

деликатным по отношению к человеку, которого я самым искренним образом уважаю. Для меня существует лишь один вид благородства — благородство таланта, затем — благородство высокой доблести; дальше идут люди, совершившие что-нибудь значительное в жизни или же обладающие огромным богатством.

мог бы создать всего написанного им. Поймите, что он всю жизнь много развлекался, что, будучи беден, он не мог рассчитывать на чью-нибудь помощь в сочинении партитур, а между тем к тридцати двум годам он создал сорок пять опер и кантат.

Россини обладает невероятным талантом передразнивать окружающих его людей. Он заразительно смеется, находя повод для смеха в жестах и манерах своих друзей, которые, казалось бы, держат себя удивительно просто. Вестрис, первый комический актер в Италии и, может быть, в целом мире[1], убеждал Россини в том, что у него блестящее актерское дарование. Россини изумительно пародирует де Марини, напыщенного, но иногда поистине великолепного комика, который считается талантливейшим актером Италии. Изображая де Марини, он добивается такого сходства, что все принимаются хохотать, а кончают слезами. Я говорю, разумеется, о людях, чувствительных к французской певучей декламации. Подобно тому как Альфьери строго следовал Расину и Вольтеру, в то же время проклиная Францию, итальянские актеры декламируют стихи нараспев, как это делали французские актеры, которых м-ль Рокур вывезла в Италию в соответствии с имперской привилегией около 1808 года. И точно так же, как французские актеры, они хороши только в комическом жанре, где в силу быстроты речь ограничивается, становится не столь *певучей*. Вестрис — единственный актер, которому чужда всякая аффектация и который заслуживает европейской славы. Я изложил здесь эти несколько мыслей только потому, что они часто являлись поводом для споров между Россини и одним из его поклонников; Россини *как патриот своей страны* утверждал, что в Италии все хорошо (за исключением отдельных лиц) и что если мы с этим не соглашаемся, то виновато в этом наше неверие и зависть. Это достойно газет «Constitutionnel» и «Miroir», пишущих о музыке и о национальной че-

---

[1] Комичным в Италии выглядит человек, сбивающийся с пути, по которому он изо всех сил рвется к своему счастью, а счастье это далеко не всегда заключается в подражании манерам высшего света.

сти. Воодушевленный спорами, которые вела в Италии партия романтиков, утверждавшая, что декламировать стихи нараспев не следует, Россини решился в 1820 году сыграть одну из ролей в неаполитанской мещанской комедии, где исполнителями были молодые люди из высшей знати. Де Марини находился в числе зрителей и убедился, так же как и все мы, что Россини изумителен. «У него только нет привычки к театральным подмосткам,— говорил де Марини,— а вообще-то невозможно быть более правдоподобным; во всей Италии не найдется и двух актеров, которые смогли бы затмить его игру».

Россини сочиняет множество стихов для своих опер и часто немного исправляет напыщенность либретто опер seria, которые ему предлагают. Он первый же над ними смеется; окончив арию, он декламирует ее текст собравшимся вокруг фортепьяно друзьям, показывая всю ее смехотворность и особенно подчеркивая разные нелепые слова, которые его музыка сумела спасти. Посмеявшись вдоволь, он говорит: «E però, in due anni questo si canterà da Barcelona a Pietroburgo» («А все-таки года через два это будут распевать от Барселоны до Петербурга»): «gran trionfo della musica!» *. Благодаря природному вкусу, очень редкому в его стране, Россини—исконный враг всякой напыщенности. Надо сказать, что в Италии искусству свойственна напыщенность в той же степени, как у нас изощренность, аффектация, стремление к остроумию и холодная манерность. По всему видно, что сама природа в лице Россини даровала музыке чудесный талант в жанре mezzo carattere. На его несчастье, в неаполитанском театре тогда царила м-ль Кольбран; еще бо́льшим несчастьем для него было влюбиться в нее; если бы он повстречал там вместо нее комическую актрису, например, Марколини или Гаффорини в расцвете их молодости, композитор, вместо того чтобы заниматься египетскими казнями, продолжал бы писать оперы вроде «Оселка» или «Итальянки в Алжире». Но, дабы не оказаться недостойными великих людей, давайте научимся любить подлинного гения во всем, не

* Большая победа музыки! *(итал.)*

обращая внимания на тяготы, которые его страсти, его положение и дурной вкус его современников навязали его дарованию. Неужели мы будем меньше любить Корреджо оттого, что несуразные вкусы каноников его времени заставили его расписывать купола церквей, изображая огромные фигуры в удивительных ракурсах di sotto in sù *?..

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Живой, легкий, острый, никогда не бывающий скучным и вместе с тем редко поднимающийся до возвышенного, Россини как будто специально создан для того, чтобы восхищать людей заурядных. Однако, невзирая на то, что Моцарт значительно превзошел его в нежном и грустном жанре, а Чимароза в комическом и страстном стиле, он не имеет себе равных по живости, стремительности, остроте и по всем эффектам, которые эти качества создают в музыке. Нет ни одной оперы-буфф, написанной так, как «Оселок». И нет ни одной оперы seria, написанной так, как «Отелло» или «Дева озера». «Отелло» так же далек от «Горациев», как от «Дон-Жуана», это произведение совершенно особого рода. Россини сто раз изображал радости счастливой любви, а в дуэте «Армиды» он изобразил их так, как никто на свете; он мог быть иногда нелепым, но живость ума никогда не изменяла ему, даже в веселой арии в конце «Сороки-воровки». Наконец, Россини, который до сих пор не в состоянии ни писать без ошибок, ни скрыть, хотя бы на протяжении двадцати тактов, своей гениальности, после смерти Кановы остался единственным из ныне живущих художников. Как оценит его потомство? Этого я не знаю.

Если вы обещаете не выдать меня, то я вам скажу, что стилем своим Россини походит на парижанина: тщеславия и живости в нем больше, чем веселья, он никогда не бывает страстным, но зато всегда остроумен; он редко бывает скучным, но возвышенным еще реже.

---

* Сверху вниз *(итал.)*.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК[1] ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖОАКИНО РОССИНИ,

родившегося в Пезаро 29 февраля 1792 года

В августе 1808 года Россини сочинил в Болонском лицее симфонию и кантату под названием «Il pianto d'Armonia» («Жалоба Гармонии»).

1. «Деметрий и Полибий», первое произведение Россини; он написал его, как говорят, весною 1809 года, но впервые поставлена эта опера была только в 1812 году в Риме, в театре Валле. В ней участвовали тенор Момбелли, его две дочери, Марианна и Эстер, и бас Оливьери. Нельзя быть уверенным в том, что Россини из кокетства не внес в эту музыку некоторых изменений в 1812 году. Г-н Момбелли — его родственник. Либретто для нее было написано г-жой Вигано Момбелли, матерью Марианны Момбелли, ныне г-жи Ламбертини, и м-ль Эстер Момбелли, которая поет еще и теперь (1817 год), и притом очень хорошо.

2. «Брачный вексель», 1810, farsa (farsa означает одноактную оперу), написана в Венеции для stagione dell'autunno[2]. Опера эта была первым произведением Россини, поставленным на сцене; она испол-

[1] В Италии музыка не оставляет после себя никаких следов; мне не раз приходилось писать по два десятка писем, чтобы добиться точных сведений о том, когда была написана та или иная опера, и часто получалось, что мне называли три или четыре одинаково вероятные даты. У меня сохранились письма, в которых называют два различных города, где была впервые поставлена опера Россини «Кир», и три различные даты ее первого представления В силу этого я прошу моего читателя быть снисходительным и простить мне некоторые неточности; понадобилось бы гораздо больше времени и терпения, чтобы написать подлинную биографию Россини и сделать все мои утверждения в ней неуязвимыми. Я могу надеяться только на то, что общие выводы, извлеченные автором из фактов, покажут, что он излагал эти факты в точности так, как он чувствовал и видел.

[2] Я оставляю здесь итальянские названия театральных сезонов: на нашем языке нет соответствующих выражений, и, следовательно, всякий перевод оказался бы неточным. Известно, что в каждый сезон оперные труппы обновляются. Stagione del carnavale начинается 26 декабря; primavera—10 апреля, а autunno—15 августа. В некоторых городах периоды, называемые autunno и primavera, не совпадают: в Милане иногда бывает autunnino. Что касается карнавала, то он неизменно начинается на второй день рождества.

нялась в Сан-Мозе Розой Моранди, Луиджи Раффанелли, Никòла де Гречис, Томмазо Риччи.

3. «Необыкновенное недоразумение», 1811, autunno. Написана в Болонье для театра дель Корсо. Певцы: Мариетта Марколини, Доменико Ваккани, Паоло Розих.

4. «Счастливый обман», 1812. Карнавал, Венеция, театр Сан-Мозе. Певцы: Тереза Беллок, Рафаэле Монелли, Луиджи Раффанелли, Филиппо Галли.

Галли имел огромный успех в роли крестьянина Таработто, старшины рудокопов. Это самое раннее из произведений Россини, исполняющихся до сих пор. В нем есть знаменитый терцет, написанный для г-жи Беллок [1], Галли и тенора Монелли.

5. «Кир в Вавилоне», оратория, 1812. Написана в Ферраре для великопостного сезона. Эта оратория исполнялась в teatro communale г-жой Мариеттой Марколини, Элизабеттой Манфредини, Элиодоро Бьянки.

6. «Шелковая лестница», farsa, 1812, Венеция, primavera. В театре Сан-Мозе; ее исполнители: Кантарелли, Рафаэле Монелли, тенор, Таччи и де Гречис, превосходный buffo cantante, который выступал в опере еще в 1823 году.

7. «Оселок», 1812, Милан, autunno. Опера исполнена в театре Ла Скала примадонной Мариеттой Марколини, тенором Клаудио Бонольди, Филиппо Галли.

8. «Случай делает плутом», farsa, 1812, Венеция, autunno. Исполнялась в театре Сан-Мозе красавицей Грациатой Каноничи, которая впоследствии создала славу тенору Фьорентини в Неаполе, где Пеллегрини давал ей уроки; превосходным комиком Луиджи Паччини и Томмазо Берти.

9. «Сын по случаю», farsa, 1813, Венеция, карнавал, в театре Сан-Мозе. Исполнители: Теодолинда Понтиджа, Томмазо Берти, Луиджи Раффанелли и де Гречис. Последние два актера — превосходные комики.

10. «Танкред», 1813, Венеция, карнавал, в большом театре делла Фениче. Опера seria, первая из напи-

---

[1] Она поет с успехом и сейчас, в 1823 году, в театре Ла Скала; голос ее так же хорош, как и десять лет тому назад. Г-жа Беллок, дочь изгнанного из своей родины чизальпинского офицера, выступала впервые в Бур-ан-Брессе в январе 1800 года.

санных Россини в этом жанре (за исключением «Деметрия и Полибия», которая исполнялась только в 1812 году). Исполнялась госпожами Маланотте, Элизабеттой Манфредини и Пьетро Тодраном.

11. «Итальянка в Алжире», 1813, Венеция, estate. Исполнялась в театре Сан-Бенедетто Мариеттой Марколини, тенором Серафино Джентили и Филиппо Галли, столь забавным в сцене супружеской клятвы во втором акте — сцене, которую зависть, прикрываясь заботой о нравственности, заставила убрать в Париже.

12. «Аврелиан в Пальмире», 1814, Милан, карнавал. Исполнялась в театре Ла Скала, где пели Веллути, Лоренца, Корреа, тенор Луиджи Мари, Джузеппе Фабрис, Элиодоро Бьянки, Филиппо Галли. Первый акт значительно выше второго; дело в том, что он был написан для Давиде, который заболел корью и не мог петь; второй акт был написан для Луиджи Мари, который исполнял партию тенора, первоначально предназначавшуюся Давиде. Эта труппа — одна из самых замечательных, которые существовали за последние двадцать лет. Веллути имел успех, но опера провалилась, и Россини, задетый этим за живое, начал думать о том, чтобы изменить свой *стиль*.

13. «Турок в Италии», 1814, Милан, autunno, театр Ла Скала, без большого успеха. Исполнители: г-жа Феста Маффеи, Давиде, Галли и Луиджи Пачини.

14. «Сигизмунд», 1814, Венеция, театр делла Фениче. Как я ни старался, я не мог узнать никаких подробностей об этой опере seria. Чтобы составить список, который я здесь привожу, мне пришлось написать более ста писем. Присланные мне отрывки, которые якобы взяты из «Сигизмунда», оказались на уровне сочинений г-на Пуччита (композитор этот — привязанность г-жи Каталани).

15. «Елизавета», 1815, Неаполь, autunno. Ее исполняли в Сан-Карло м-ль Кольбран, м-ль Дарданелли, Ноццари и Гарсиа. Дебют Россини в Неаполе.

16. «Торвальдо и Дорлиска», 1816, Рим, карнавал. Исполнялась в театре Валле Аделаидой Сала, тенором Донцелли и двумя превосходными басами: Галли и Раиньеро Реморини. В 1823 году в Италии че-

тыре превосходных баса: Лаблаш, Галли, Цукелли и Реморини, во втором ряду стоит Амбрози.

17. «Севильский цирюльник», 1816, Рим, карнавал. Исполнялась в театре Арджентина г-жой Джорджи Ригетти и Гарсией, Б. Боттичелли и превосходным комиком Луиджи Дзамбони, создателем роли Фигаро.

18. «La Gazzetta» («Газета»), 1816, Неаполь, estate, без большого успеха. Исполнялась в театре Фьорентини двумя первоклассными комическими актерами: Феличе Пеллегрини и Карло Казаччо,— неаполитанским Брюне, и хорошенькой Маргаритой Шабран, ученицей Пеллегрини.

19. «Отелло», 1816, Неаполь, inverno. Исполнялась в театре дель Фондо (красивый круглый театр, являющийся филиалом Сан-Карло). Исполнители: м-ль Кольбран, Ноццари, Давиде и бас Бенедетти.

20. «Золушка», 1817, Рим, карнавал. Исполнялась в театре Валле Гертрудой Ригетти, Катериной Росси, Джузеппе де Беньи и Джакомо Гульельми.

21. «Сорока-воровка», 1817, Милан, primavera. Исполнялась в Ла Скала. Участвовали: Тереза Беллок, Савино Монелли, В. Боттичелли, Филиппо Галли, Антонио Амбрози и м-ль Гальяни.

22. «Армида», 1817, Неаполь, autunno. Исполнялась в театре Сан-Карло м-ль Кольбран, Ноццари и Бенедетти. Знаменитый дуэт.

23. «Аделаида Бургундская», 1818, Рим, карнавал. Исполнители в театре Арджентина: Элизабетта Пинотти, Элизабетта Манфредини, тенор Савино Монелли и Джоакино Шарпеллетти.

24. «Adina ossia il Califfo di Bagdad» («Адина, или Багдадский калиф»). Россини послал эту оперу в Лиссабон, где в 1818 году ее поставили в театре Сан-Карло.

25. «Моисей в Египте». Неаполь, 1818. Исполнялась в театре Сан-Карло во время поста м-ль Кольбран, Ноццари и Маттео Порто, превосходным певцом, с большим успехом исполнявшим роль фараона. Мы совершили большую ошибку, не пригласив Порто в театр Лувуа.

26. «Риччардо и Зораида», 1818, Неаполь,

autunno, Сан-Карло. Исполнители: м-ль Кольбран, Ноццари, Давиде, Бенедетти.

27. «Гермиона», 1819, Неаполь. Исполнялась во время поста в театре Сан-Карло. В главных ролях: м-ль Кольбран, м-ль Росмунда Пизарони, Ноццари и Давиде. Либретто является подражанием «Андромахе». Россини здесь приблизился к жанру Глюка; единственное чувство, которое выражают его персонажи,— это гнев. Полупровал.

28. «Одоардо и Кристина», Венеция, prima-vera. Исполнялась в театре Сан-Бенедетто Розой Моранди, Каролиной Кортези, одной из очаровательнейших актрис, появившихся за последнее время на сцене, а также Элиодоро Бьянки и Лучьяно Бьянки.

29. «Дева озера», 4 октября 1819, Неаполь, театр Сан-Карло. Исполнители: м-ль Пизарони, одна из самых некрасивых женщин на свете, м-ль Кольбран, Ноццари, Давиде и Бенедетти.

30. «Бьянка и Фальеро», 1820, Милан, карнавал. Исполнялась в Ла Скала г-жой Каролиной Басси, единственной певицей, талант которой хоть сколько-нибудь приближался к таланту г-жи Паста. В опере участвовали: Виоланте Кампорези, Клаудио Бонольди, Алессандро де Анджелис.

31. «Магомет второй», 1820, Неаполь, карнавал, в театре Сан-Карло. Я не мог узнать имена всех певцов. Мне писали, что Галли исполнял роль Магомета не хуже, чем роль Фердинандо из «Сороки-воровки».

32. «Матильда ди Шабран», 1821, Рим, карнавал, в театре Аполло, единственном сколько-нибудь порядочном театре этого большого города, построенном при французах. Опера эта исполнялась прелестной Катериной Липпарини, Аннетой Парламаньи, Джузеппе Фускони, Джузеппе Фьораванти, Карло Монкада, Антонио Амбрози, Антонио Парламаньи.

33. «Зельмира», 1822, Неаполь, inverno. Исполнялась в Сан-Карло м-ль Кольбран, Ноццари, Давиде, Амбрози, Бенедетти и м-ль Чеккони.

34. «Семирамида», 1823, Венеция, карнавал, в большом театре делла Фениче, опера в немецком стиле. Исполнители: г-жа Кольбран-Россини, Роза Мариани,

превосходное контральто, Синклер, тенор-англичанин, Филиппо Галли и Лучо Мариани.

Россини написал несколько кантат; из них мне известны девять:

1. «Il pianto d'Armonia», 1808. Исполнялась в Болонском лицее. Это был дебют Россини, стиль ее грешит всеми слабостями «Счастливого обмана».

2. «Didone abbandonnata» («Покинутая Дидона»), написанная для м-ль Эстер Момбелли в 1811 году.

3. «Egle e Irene» («Эгле и Ирена»), 1814, написанная в Милане для княгини Бельджойозо, одной из самых заботливых покровительниц Россини.

4. «Teti e Peleo» («Фетида и Пелей»), 1816, написанная к свадьбе е. к. в. герцогини Беррийской; исполнялась в театре дель Фондо в Неаполе силами м-ль Кольбран, Джиролами, Дарданелли, Маргариты Шабран, Ноццари и Давиде.

5. «Игея», 1819. Кантата для одного голоса, написанная в честь е. в. короля неаполитанского и исполненная м-ль Кольбран 20 февраля 1819 года в театре Сан-Карло.

6. «Partenope» («Партенопея»), кантата, исполнявшаяся в присутствии е. в. Франца, императора австрийского, 9 мая 1819 года, когда он впервые появился в театре Сан-Карло. Исполнители: м-ль Кольбран, Давиде и Дж.-Бат. Рубини.

7. «La Riconoscenza» («Признательность»), 1821, пастораль для четырех голосов, исполнявшаяся в Сан-Карло 27 декабря 1821 года в бенефис Россини. Эту кантату исполняли м-ль Дарданелли, м-ль Комелли (Шомель), Рубини и Бенедетти. На следующий день Россини уехал из Неаполя и отправился в Болонью, где и женился на м-ль Кольбран.

8. «Il vero omaggio» («Знак истинного уважения»), 1823, кантата, исполненная в Вероне во время конгресса в честь е. в. императора Австрии в театре Филармоничи; исполнители: прелестная молодая певица Този, дочь знаменитого миланского адвоката, Веллути, Кривелли, Галли и Кампителли.

9. Патриотический гимн. Неаполь, 1820 год.

Еще один гимн в таком же роде был написан в Болонье в 1815 году. За такое же прегрешение Чимароза был когда-то брошен в тюрьму.

Если настоящая книга будет выходить вторым изданием, то я выброшу из нее большую часть разбора «Отелло», «Сороки-воровки», «Елизаветы» и т. д. и помещу здесь краткий обзор дарований всех ныне живущих композиторов и певцов, пользующихся некоторой известностью в Италии.

Тогда этот том даст полную картину современного состояния музыки в Италии. Я сообщу в нем подробные сведения о Саверио Меркаданте, авторе «Elisa e Claudio» («Элиза и Клаудио») и «Апофеоза Геркулеса»; о г-не Караффе, авторе «Габриели де Вержи», о Паччини, у которого в «Бароне Дольсгейме» есть чудесный дуэт; о господах Мейербере, Павези, Морлакки, авторах «Изолины» и «Коррадино», и т. д., и т. д. К несчастью, до сих пор еще все эти господа подражают Россини.

ГЛАВА XLIII

УТОПИЯ СОЗДАНИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕАТРА В ПАРИЖЕ

Может быть, кто-нибудь из двадцатишестилетних молодых людей, читающих сейчас эту главу, лет через пятнадцать станет министром королевского двора или администратором оперного театра.

Министр думает о биржевом курсе и о том, чтобы сохранить свое место. Поэтому совершенно бесполезно обращаться с какими-нибудь соображениями к его превосходительству; но молодой человек, посетивший семь или восемь салонов, где царит скука, и вернувшийся вечером к себе домой, может от нечего делать взяться за книгу; счастлива книга, которую открывают в такую минуту; если она не совсем пуста, она всегда станет интереснее просто по контрасту.

Итак, предположим, что какой-нибудь умный человек сделался министром королевского двора; мне бы хотелось, чтобы этот умный человек еще в молодости знал приводимые мною здесь факты и рассуждения.

Нынешняя администрация Комической оперы скрывает, как государственную тайну, размеры своих доходов. Известно только, что королевский бюджет предоставляет ей субсидию в 120 000 франков. Куда же идут эти деньги? В чей карман они попадают? Я не связан никакими отношениями с администрацией Комической оперы; поэтому все цифры, которые я здесь привожу,— плод моих догадок и рассуждений. Если администрация не согласна с моими подсчетами, то она, конечно, поймет, что единственный способ неопровержимо их опровергнуть — это опубликовать подлинные данные.

Доходы театральной кассы обычно колеблются от 1 800 до 900 франков. Я считаю, что в среднем это 1 200 франков с каждого представления. В неделю бывает три спектакля; это составляет в год . . . . . 122 800 фр.

Продажа лож (годичный абонемент в течение двух лет) дает около 2 400 франков с каждого представления, что составляет в год . . . . . 345 600 фр.

Всего предполагаемых доходов . . . . 468 400 фр.

Приблизительный подсчет расходов Комической оперы[1]

Жалованье

Г-жа Паста (и бенефис — 15 000 фр.)	35 000	франков
М-ль Буонсиньори	20 000	»
» Чинти	15 000	»
» Мори	10 000	»
» Де Мери	7 000	»
» Росси	5 000	»
» Гориа	4 000	»
Г-н Гарсиа	30 000	»
» Цукелли	24 000	»
» Пеллегрини	21 000	»
» Бордоньи	20 000	»
» Бонольди	18 000	»
» Левассер	12 000	»

[1] Я сопоставил его с бюджетом Королевского театра (Итальянская опера) в Лондоне. Знать этот бюджет очень полезно. Общий расход в Лондоне составляет 1 200 000 фр. Я наводил также справки об условиях аренды театра Ла Скала в Милане.

» Лодовико Бонольди	6 000	франков
» Грациани	8 000	»
» Проффетти	6 000	»
» Аулетта	4 000	»
» Барильи, режиссер	8 000	»
Жалованье певцам итого . . .	253 000	франков
Хоры и оркестр	80 000	»
Костюмы и декорации	55 000	»
	135 000	франков
Расходы на содержание администрации, на отопление театра (много злоупотреблений), на освещение, охрану театра, на жалованье пожарным и т. д. .	60 000	франков
Приблизительный итог расходов	448 000	франков
Общий доход	468 000	франков
Баланс	20 000	франков

Если предположить, что эти подсчеты верны, а они недалеки от истины, то окажется, что существует прибыль в 20 тысяч франков. *Куда же идет эта прибыль*[1]? Куда деваегся субсидия в 120 тысяч франков, которую его величество благоволит отпускать Итальянскому театру, до революции называвшемуся Театром его величества? Вот те два вопроса, на которые я отказываюсь дать сколько-нибудь удовлетворительный ответ.

Существует настоятельная необходимость вырвать Итальянскую оперу из когтей ее самого смертельного врага — администрации, составленной из французских музыкантов.

Антрепризу Итальянской оперы следует сдать в аренду.

Надо составить договорные условия этой антрепризы наподобие того, как это сделано в миланском театре Ла Скала, дела которого при Наполеоне с 1805 по 1814 год шли отлично.

---

[1] Я утверждаю, что прибыль составляет именно двадцать тысяч франков. Я имею все основания полагать, что отчаяние низшей администрации вызвано именно тем, что театр Лувуа приносит прибыль.

Антрепренер должен подчиниться этим условиям. Г-н кавалер Петраки, прежний начальник департамента в министерстве финансов Итальянского королевства, который в течение нескольких лет возглавлял антрепризу миланского театра Ла Скала, был в 1822 году одним из администраторов Итальянского театра в Лондоне. Он прекрасно разбирается в такого рода административной работе, и к нему можно обращаться за разумными советами. Он, вероятно, не отказался бы перейти в театр Лувуа. Г-н Бенелли также мог бы быть очень полезен.

В качестве первого пункта этого арендного договора следовало бы ввести обязательство ежегодно ставить в Париже десять новых опер, из них восемь опер ныне живущих композиторов, с условием, чтобы две из них были написаны *специально* для парижского театра.

Заметьте, что до сих пор еще в Лувуа не было ни одной оперы, написанной специально для голоса г-жи Паста.

Вторым условием было бы каждый год давать сорок новых декораций, написанных художником, ранее работавшим по меньшей мере два года для театра Ла Скала, Сан-Карло, для Туринского театра или для театра Фениче в Венеции. Самое большее через полтора года после первого представления декорации эти должны быть проданы или уничтожены (в Ла Скала декорация, написанная Санквирико или Транквилло, обходится в 400 франков. Такая же декорация, написанная в Париже, стоит 3 000 франков) (А).

А. Следовало просто пригласить Санквирико и одного из его учеников и платить им определенную сумму в год или за каждую декорацию отдельно; это даст даже некоторую экономию. Мне кажется, что здесь следует сказать несколько слов об огромном превосходстве итальянских декораций над нашими и добавить к этому кое-какие точные данные о разнице в расценках. Если бы, например, можно было установить, что декорации к «Чудесной лампе» обошлись в сто тысяч франков, и доказать, что такое же число полотен, то есть те же самые декорации, в Милане обошлись бы всего в двенадцать тысяч франков и что притом итальянские декорации по своим художественным достоинствам оказались бы значительно выше[а], то, как мне кажется, эти сведения поразили бы всех беспристрастных читателей. Но вместе с тем сколько людей заинтересовано в том, чтобы скрыть злоупо-

[а] См. «Рим, Неаполь и Флоренция в 1817 г.», стр. 10.

Сумма, которую его величество соблаговолит выделить на удовольствия любителей музыки его столицы и всей Европы вообще [1], будет разделена на двенадцать частей и должна выплачиваться помесячно антрепренеру Итальянского театра. Но вот каким образом ее следовало бы выплачивать: под расписку членов специально учрежденной комиссии, которая вначале должна будет состоять из девяти любителей, рекомендованных лицами, имеющими в настоящее время постоянные ложи в Итальянском театре [2].

Число членов комиссии будет доведено до двенадцати путем привлечения туда по указанию министра двух членов Института и одного адвоката. Комиссия эта будет обновляться каждый год, причем министр может продлить срок полномочий ранее избранных лиц. Точно так же и лица, имеющие ложи, могут выставлять прошлогодних делегатов (В).

требления, о которых я здесь пишу! Надо спросить г-на Омера, автора балета «Альфред Великий», о цене декораций в Милане.

Если Санквирико окажется неугодным из соображений национальных, то пусть пригласят Дагерра, человека очень талантливого, и пусть он пишет клеевыми красками, а не маслом; пусть каждая декорация употребляется не более чем для ста спектаклей. И то еще это значит проявить большую скупость в отношении парижской публики. В Италии декорации замазываются самое большее после сорока представлений, а нередко даже после трех.

Вентилятор в театре Лувуа обошелся в тридцать восемь тысяч франков, а между тем все равно уже через час после начала спектакля вас одолевает головная боль. Хотелось бы посмотреть, как выглядит счет на эти тридцать восемь тысяч. Злоупотребления же, связанные с покупкой дров, пожалуй, еще более комичны. Следовало бы купить два десятка термометров, и пусть полицейский комиссар заставляет поддерживать определенную температуру, в зависимости от наружной температуры. Зачем, например, жечь дрова, если на улице десять градусов тепла? Газ хорошо обогревает.

[1] Сумма эта должна быть внесена в бюджет города Парижа, города, жителям которого музыка доставляет удовольствие и который к тому же обогащается за счет налогов, получаемых от присутствия десяти тысяч богатых иностранцев.

[2] Выборы могут осуществляться самым простым способом: посредством списка кандидатов, передаваемого администрации театра.

В. Так как французы не очень-то много понимают в театральных делах, следовало бы сослаться на имеющиеся примеры организации такого рода комиссий и сказать, что Большой театр

Ежегодно 20 декабря (в начале сезона) должно созываться собрание, на котором делегаты будут отчитываться о состоянии дела перед лицами, имеющими в театре постоянные ложи. Антрепренер имеет право пригласить французских певцов, но не более одного для каждой оперы. Ни к чему устраивать спектакли вроде «Свадьбы Фигаро» 13 сентября 1823 года, когда мы имели удовольствие одновременно слышать четырех французских певиц — м-ль Демери, Чинти, Бюффарден и... и французского певца г-на Левассера, у которого прекрасный голос, но который слишком легко робеет, чтобы исполнять роль Альмавивы. Еще одно условие: антрепренер вправе приглашать французских певцов, но не вправе платить им более шести тысяч франков в год (С).

Турина, один из первых в Италии, с незапамятных времен находится под контролем общества, состоящего из представителей высшей знати (dei cavalieri), причем права их примерно таковы же, как и те, которыми автор хочет наделить абонентов лож в театре Лувуа. Мне кажется, что точно таким же образом обстоит дело и в Болонском городском театре (Большой театр). Театр Пергола во Флоренции точно так же находился в ведении местной знати, и я слышал, что в том же положении и театры других городов. Лондонский королевский театр находится теперь в руках знатных людей, которые и ведают его антрепризами. Автор выдвигает только разумные предложения и только такие, которые уже были проверены другими театрами и дали хорошие результаты. Вот имена лиц, исполняющих административные обязанности в Итальянском театре в Лондоне в 1824 году.

Лорды: Гертфорд
Лоусер
Эйлсфорд
Маунтджекем
и граф Сантантонио, знатный сицилианец.

Антрепренером театра Ла Скала с 1778 по 1788 год был граф Кастельбарко, затем маркизы Фаньяни и Кальдерара и князь ди Рокка-Синибальди. В настоящее время принято, чтобы антрепризу возглавляли чиновники (Testa di Ferro).

С. Для того, чтобы во Франции развился вкус к итальянской музыке, необходимо взять еще двух преподавателей и учредить еще один класс итальянского пения в консерватории, добавив к ним преподавателя итальянского языка и декламации. Было бы очень полезно привлечь туда для преподавания Пеллегрини или Цукелли; но вскоре мы, вероятно, увидим, что даже итальянское пение там станет преподавать француз. Не приходится сомневаться, что, имея преподавателей-итальянцев, Парижская консерватория смогла бы выпускать хороших певцов: их надо будет по-

24-го числа каждого месяца собирается проверочная комиссия; она выдает антрепренеру очередной чек только в том случае, если он старательно и добросовестно выполнил свои обязательства в течение истекшего месяца. Отчитываться в доходе с каждого спектакля ему придется в присутствии комиссии, которая сверх этого имеет право обсуждать голос и усердие каждого певца в отдельности. Антрепренер обязан представить проверочной комиссии все сведения, которые от него потребуют.

Преимущество этого порядка заключалось бы в том, что два раза в месяц в зале Большой оперы выступали бы итальянцы. Участвующие в этих спектаклях певцы каждый раз получали бы за это особое единовременное вознаграждение (D).

Большим неудобством этих перемен, которые я здесь наметил в общих чертах, является то, что после двадцати лет такого руководства итальянским театром Французская опера пришла бы в упадок и в зале на улице Лепельтье начали бы ставить балеты меж-

---

сылать года на два, на три в Италию для усовершенствования, как это сделала наша г-жа Меньвель-Фодор. Во главе консерватории следует поставить троих или четверых богатых любителей, пэров Франции.

Следовало бы набирать в наших южных провинциях, в частности близ Пиренеев, детей от двенадцати до шестнадцати лет с хорошими голосами. Нет никаких оснований опасаться, что хорошими голосами природа наделила только тех, кто живет по ту сторону Альп, и что на юге Франции их не встретить [a]. Все различие сводится к тому, что 1) в Италии подросток двенадцати лет слышит хорошее пение в церкви и на улице, 2) он видит, что талант певца ставится в его стране превыше всего.

[a] Следует все-таки воздать должное г-ну Шерону, который пошел на огромные жертвы ради популяризации музыки. Министру внутренних дел, если бы он ревностно относился к своим обязанностям, следовало бы по-настоящему помочь этому достойному гражданину.

D. Разумеется, очень хорошо было бы, если бы в Большой опере давалось по два представления в месяц, но высшая администрация никогда на это не согласится. Не только через двадцать лет, но всего через год Французская опера станет настолько нелепой, что никто туда не будет ходить [b]. Тем не менее можно было бы рекомендовать это средство увеличения прибыли точно так же и в том случае, если бы у антрепризы Лувуа оказались какие-либо непредвиденные расходы.

[b] В 1833 году певцы Большой оперы не в состоянии спеть квартет из «Сороки-воровки» или «Камиллы»; поэтому театр не окупает даже и трети своих расходов.

ду каждыми двумя актами итальянской оперы, так, как это делалось в Неаполе.

Отдавая свои распоряжения, министр обычно бывает охвачен приливом самолюбия; он хотел бы, чтобы они были добрыми и справедливыми, и одно только крайнее его невежество мешает ему этого достичь. Все зло деспотических администраторов скрывается как раз в этих вот частностях. Все *особые* постановления, касающиеся оперных театров, отмечены легкомыслием и являются результатом самых ловких и последовательно осуществленных интриг. Если любовница администратора поет фальшиво и даже несколько раз бывает освистана, этого уже достаточно, чтобы администратор этот решил провалить театр своего соперника, где пение лучше, чем ему хотелось бы.

При системе антрепризы администрация вместо того, чтобы быть *заинтересованной* в злоупотреблениях, заинтересована в том, чтобы *помешать злоупотреблениям*. Причина этой перемены к лучшему в том, что выигрывает от этих злоупотреблений обычно не кто иной, как сам антрепренер; теперь же строгости администрации этому будут препятствовать. Понятно, что создание проверочной комиссии, избранной из лиц, имеющих в театре постоянные ложи, приведет к тому, что общественное мнение тоже примет участие в руководстве оперой-буфф. Выбор актера, постановка оперы будут утверждаться комиссией: это двенадцать адвокатов, обязанных защищать в глазах публики свои мероприятия. Могут сказать, что от моего предложения веет республиканским духом. На это я отвечу, что этой системы в большей или меньшей степени давно уже придерживаются в стране, в достаточной мере деспотической, но где, однако, царит страстное увлечение музыкой,— в Австрии, в Вене (E, F).

E. Мне думается, что следовало бы закончить эту главу указанием на спасительное средство для Итальянского театра, без которого, по-моему, обойтись будет нельзя: пригласить на два года Россини с тем, чтобы он писал по три оперы в год. Если предложение это окажется выгодным для Россини, то он, вне всякого сомнения, его примет и охотно приедет. Он будет писать для

ГЛАВА XLIV

О МАТЕРИАЛЬНОЙ ЧАСТИ ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕАТРА

В Италии есть два больших театра: Ла Скала в Милане и Сан-Карло в Неаполе. Оба они приблизительно одинаковой величины, Ла Скала всего на несколько футов ниже, чем Сан-Карло; тот и другой построены в виде подковы. Так как первое условие, необходимое для того, чтобы, слушая музыку, испытывать наслаждение,— это не думать о том, как ты себя ведешь и какое впечатление производишь на окружающих, а второе условие — это чувствовать себя как дома, то поистине можно назвать гениальным устрой-

---

Большой оперы, для театра Федо. Для этого театра он сможет писать по опере в неделю; он будет хорошо обеспечен. Николо от своих произведений получал около тридцати тысяч франков в год; судите же, какой успех ожидает Россини.

Приезд Россини и его водворение в Париже подняли бы престиж театра Лувуа за границей: певцы стали бы драться a pugni *, чтобы только получить ангажемент, и труппа была бы укомплектована очень быстро. Находящийся сейчас в Париже г-н Караффа, автор «Габриели де Вержи», оперы, которая два года подряд конкурировала с «Елизаветой» Россини, стал бы тоже работать для Лувуа; а если бы только у парижан возник интерес к новой музыке, Итальянский театр был бы неуязвим. В денежном отношении итальянские составители либретто получали бы половину того, что имеют либреттисты театра Федо, а за эту плату можно пригласить к себе самых известных итальянских писателей [а].

Постановка опер Россини, которые в настоящее время идут в Париже, бесконечно выиграла бы от присутствия автора. От глаза композитора не ускользнуло бы множество погрешностей, как, например, изменение оркестром темпа, неуместный шум того же оркестра, и т. д., и т. д. Любопытство зевак достигло бы неслыханных размеров, и это отразилось бы на доходах театра. Угодно вам щедро заплатить Россини и вместе с тем не выкладывать денег? Надо только в первый раз давать его оперы на улице Лепельтье и устраивать ему бенефис. Если он будет писать по три оперы в год, он будет получать сорок пять тысяч франков. Прибавьте к этому концерты, оперы, которые он напишет для Федо, продажу его музыкальных произведений, которые в Италии ничего не дают, а у нас являются весьма прибыльной статьей. Он заработает больше шестидесяти тысяч франков в год.

* На кулаках *(итал.)*.

а Я знаю у г-на Пеллико, первого трагического поэта Италии, находящегося теперь в тюрьме Шпильберга, четыре или пять опер seria и буфф, которые, на мой взгляд, являются шедеврами; в них много сильных ситуаций, написанных очень смело.

ство зрительных залов итальянских театров, которые состоят из отдельных, совершенно не сообщающихся между собою лож. Лицемерные путешественники, как, например, Юстес и ему подобные, не упустили случая сказать, что оставаться скрытыми от глаз во время спектакля зрителей побуждали причины совершенно особого рода. Эти равнодушные люди неспособны понять, что для того, чтобы почувствовать все обаяние музыки, необходимо сосредоточиться. В Италии женщина, сидя в ложе, всегда находится в обществе пяти — шести человек; это салон, где она принимает, и когда она появляется в ней со своим любовником, туда непременно приходят и ее друзья.

Театр Ла Скала совершенно свободно вмещает три с половиной тысячи зрителей; насколько я помню,

---

F. Исполнители, которых можно было бы пригласить

В первую очередь и раньше всех остальных г-жа Меньвель; она очень хорошо поет, и к тому же она француженка. Многие зрители плохо отзываются о Лувуа из чувства патриотизма.

Давиде, тенор.

Донцелли, тенор.

Лаблаш, buffo cantante.

Дебеньи, buffo comico.

Амбрози.

Куриони, тенор, человек очень красивый, что, впрочем, ему не мешает.

Л. Мари, тенор. Он хорошо пел в «Аврелиане в Пальмире» в Милане в 1814 году.

Госпожи:

Пизарони, контральто.

Скьяссетти, примадонна в Мюнхене.

Дарданелли, комическая примадонна.

Скива.

Фаббрика.

Ронци Дебеньи, комическая примадонна.

Мариани, превосходное контральто.

Момбелли, примадонна,

и многие другие, дебютировавшие за последние два года, но чьи имена не известны еще по эту сторону Альп. Г-н Бенелли, один из антрепренеров Лондонского театра, находится в последнее время (октябрь 1823 года) в Италии, где он набирает труппу. Нам недостает агента, который обладал бы ловкостью г-на Бенелли, и руководителя, подобного г-ну кавалеру Петраки. Знатный венецианец, владелец театра Сан-Лука, мог бы дать нам хорошие советы. В Лондоне советы маркиза де Сантантонио оказались весьма полезными.

там есть двести двадцать лож [1], в которых в первом ряду есть места для трех человек; обычно же, за исключением дней первых представлений, там сидят только двое: кавалер servente * и дама, которую он сопровождает; в остальной части ложи, своеобразном маленьком салоне, могут поместиться человек девять — десять, причем в течение всего вечера одни приходят, другие уходят. На первых представлениях бывает тихо, на всех же последующих молчание водворяется только тогда, когда исполняются лучшие арии. Люди, желающие слушать всю оперу с начала до конца, размещаются в огромном партере. Он весь устав-

---

[1] Если бы вы захотели построить в Париже зрительный зал — а это все равно придется сделать лет через тридцать,— вы нашли бы точные пропорции театра Ла Скала в работе, изданной в 1819 году Ландриани в Милане. Фасад этого здания намного уступает Сан-Карло; коридоры в нем узкие и душные, задние ряды партера недостаточно возвышаются над передними; тем не менее это первый театр в мире. Идеальный зрительный зал должен быть изолирован так, как зал театра Фавар, и окружен с четырех сторон крытыми колоннадами, такими же, как на улице Кастильоне; таким был, если не ошибаюсь, Московский театр, который мы видели лишь в течение суток. В силу такого расположения, удобного и простого, около театра может одновременно стоять около сотни карет.

Есть превосходное место для театра, достойного столицы Европы и всего мира,— напротив бульвара Мадлен, между улицами Фобур-Сент-Оноре и Сюрен.

Если бы вам потребовалось построить небольшой, но прекрасный концертный зал, скопируйте зал Каркано в Милане, присоединив к нему фасад театра Комо [a].

Если вам нужен зал больших размеров, скопируйте очаровательный театр в Брешии; красивее ничего не найти. (То, что в Италии просто *красиво,* вся Франция считает *великолепным,* то, что в Италии разумеют под *прекрасным,* французам кажется *мрачным.)* Если вы хотите совсем маленький зал, возьмите за образец театр Вольтерры или театр Комо. В архитектуре плагиат дозволен, во всяком случае тогда, когда наши архитекторы не запрещают его нам во имя национальной чести. У г-на Бьянки, архитектора в Лугано, есть отличные планы зрительных залов; г-н Бьянки восстановил театр Сан-Карло в 1817 году.

[a] Я слышал, как г-н Каноника, знаменитый архитектор, построивший несколько театров в Ломбардии, сказал однажды, что законы акустики еще недостаточно изучены. Театр Каркано в Милане оказался превосходным для музыки, она звучит в нем гораздо лучше, чем в театре Ре; между тем оба эти театра создавались с одинаковой заботой одним и тем же архитектором — г-ном Каноника. Зал на улице Лепельтье отличается хорошим резонансом: он построен из дерева.

* Ухаживающий (*итал.*).

лен прекрасными скамейками со спинками; сидеть на них очень удобно, так удобно, что английские путешественники всегда с негодованием взирают на два — три десятка людей, которые преспокойным образом там спят. Зрители обычно берут абонементы. Стоимость такого абонемента на место в партере—около пятидесяти чентезимо за спектакль. Ложи принадлежат отдельным лицам и продаются на особых условиях. Удобная ложа в театре Ла Скала стоит в настоящее время 60 луидоров в год; в счастливые дни Итальянского королевства эта ложа стоила 200 луидоров. Ложа продается в собственность по цене от 18 000 до 25 000, в зависимости от яруса. Ложи второго яруса самые удобные и самые дорогие.

Театр Сан-Карло в Неаполе построен в 1817 году г-ном Барбайей; ложи там имеют четыре передних места, устроены без занавесей и считаются менее удобными, чем ложи в Ла Скала [1]; отсутствие занавесей обязывает женщин являться в вечерних платьях. Театр Сан-Карло бывает открыт только три раза в неделю и поэтому не может служить, как Ла Скала, постоянным местом встреч для деловых людей; но зато в нем лучше слушаешь музыку.

Оба эти театра считаются di cartello, что буквально означает «афишные», то есть выступление в них создает певцу имя.

Римская публика высокого мнения о своей просвещенности и в то же время самодовольна, что не мешает римским театрам быть маленькими, скверны-

[1] Этой цели не может удовлетворить ни один из существующих театров или концертных залов цивилизованного Парижа. Для этого следовало бы сделать фойе раза в три больше, чем фойе театра на улице Лепельтье, и, сняв соответственный этаж соседнего дома, устроить там читальню, кафе, бильярды. Самое важное было бы учредить абонементы. В интересах общества, а не одних только *привилегированных* людей я предлагаю завести одну особую привилегию. Абонемент этот будет стоить довольно дорого, но те из зрителей, которые платят тысячу франков налога, как то: члены Института, парижские адвокаты, и т. д., и т. д., и разные другие влиятельные лица,— получат право приобретать его со скидкой, и он обойдется им в три раза дешевле. Самое главное — это не допускать в общественные салоны молодых людей без состояния, так как они неминуемо вносят туда вульгарный тон.

ми, неудобными и по большей части деревянными; из них более или менее сносен только один — тот, который был построен при французах[1]. С тех пор как возродилось папство, в Риме почти нет хороших певцов. Кардиналу Консальви, человеку недюжинного ума и одному из самых больших любителей музыки в Италии[2], понадобилась необыкновенная изворотливость, чтобы убедить покойного папу римского открыть театры. Со слезами на глазах Пий VII говорил: «Это единственный вопрос, в котором кардинал ошибается». Театры Арджентина, Альберти и Тординона считаются теперь di cartello только во время карнавального сезона; но имена Альберти и Арджентина знамениты потому, что в эпоху веселья (1760 год), когда государи, не боясь, что их положение пошатнется, думали только о том, чтобы наслаждаться жизнью, именно для этих театров и были созданы шедевры Перголезе, Чимарозы[3] и Паэзиелло.

В том, что касается славы и cartello, певцы выше всех римских театров ставят театр делла Фениче в Венеции. У этого театра, по размеру едва ли не равного Одеону, очень оригинальный фасад, который выходит на Большой канал. Приезжать туда и возвращаться оттуда можно только в гондолах, а так как все гондолы одного цвета, то это страшное место для ревнивцев. Театр этот был великолепен во времена правительства святого Марка, как говорят венецианцы.

[1] Большею частью украсивших его при Наполеоне построек Рим обязан г-ну Марсиалю Дарю, королевскому интенданту, весьма просвещенному любителю и близкому другу Кановы; им же целиком и была восстановлена колонна Траяна.

[2] В 1806 году он указывал певцам настоящий темп для некоторых вещей Чимарозы. Это человек умный, но он испугался партии крайних и в период с 1818 по 1822 год стал больше всего на свете думать о том, чтобы сохранить за собою пост министра.

[3] Г-н кардинал Консальви заказал Канове бюст Чимарозы; бюст этот в 1816 году был поставлен в Пантеоне рядом с бюстом и с могилой Рафаэля, однако кардинал Консальви, все более и более уступая партии крайних, и, к несчастью для своей репутации, уступая им в случаях самых важных, согласился, чтобы бюст его друга был изгнан оттуда и поставлен в Капитолии среди нескольких сотен античных бюстов. В Пантеоне этот бюст был памятником и волновал сердца, созданные для искусства; в Капитолии это всего-навсего редкостный экспонат.

Какие-то дни благоденствия принесло ему правление Наполеона; теперь же он приходит в упадок и разрушается, как и вся Венеция. Этот самый необычайный, самый веселый город в Европе лет через тридцать неминуемо превратится в грязную деревню, если только Италия не проснется и не объединится под властью одного короля; если это случится, я отдаю свой голос за неприступный город Венецию, который должен стать столицей Италии.

Венецианцы — самые веселые и беззаботные из всех людей и к тому же, как мне кажется, самые большие философы; за все переносимые ими несчастья они мстят своим правителям превосходными эпиграммами. Я знаю моралистов, которые возмущаются их весельем; мне хочется ответить этим угрюмым людям так, как ответил слуга-буффон в «Камилле»: «Signor, la vita é corta» *. С тех пор как Италия потеряла все на свете с потерей человека, который мог бы сделать из нее *единое деспотическое государство,* венецианцы поддерживают славу театра Фениче своим умом и веселым нравом. Мне думается, что именно в этом городе родилась слава г-жи Фодор, которая пела в «Елизавете» г-на Караффы. Венецианцы преподнесли ей медаль. В 1821 году они возродили славу Кривелли в «Arminio» («Арминий»), опере Павези[1]. Мне кажется, что все эти восторги вызваны прежде всего желанием доказать, что жизненные силы еще не иссякли. В Париже злобу дня составляет политика; в Венеции — это последняя сатира г-на Буратти, единственного крупного сатирического поэта, которого знала Италия за долгие годы. Я советую вам прочесть «Omo» («Человек»), «Streffeide» («Стрефеида»), «Elefanteide» («Элефантеида»); автору их лучше всего удается изображение причудливой внешности своих героев. В стране, где существуют всего лишь две или три газеты, подвергающиеся цензуре, где к тому же, начав их читать слишком внимательно, вы навлечете на себя подозрения в карбонаризме[2] и где

* Синьор, жизнь коротка! (*итал.*)

[1] Прекрасное либретто со множеством сильных положений; музыка не лишена талантливости.

[2] Тюрьма для carbonari находится тут же на острове около Венеции.

можно умереть с тоски, это является своего рода сенсацией. Еще большей сенсацией является приезд первой певицы, которая должна выступить в театре Фениче, и композитора, приехавшего писать оперы. Вот почему одобрение публикой музыки в Венеции имеет больше веса, чем в Париже. В Париже существуют все виды наслаждений, в Италии — только один; это прежде всего любовь, а потом искусство, которое представляет собой не что иное, как еще один способ говорить о любви. Следующее место после театра Фениче в Венеции занимает придворный театр в Турине. Он примыкает к королевскому дворцу и выходит на великолепную площадь Кастелло, одну из самых примечательных в Европе. В театр входят через галерею, но так как это королевский дворец, то не принято появляться там в зимнее время в плаще, не принято смеяться, не принято аплодировать, прежде чем не начнет аплодировать королева. Присутствие г-жи Паста в 1821 году заставило дежурного камергера три или четыре раза оповещать публику об этих своеобразных правилах поведения. Театр этот довольно велик, и, несмотря на то, что солдаты докучают вам, то и дело предупреждая о необходимости *соблюдения установленного порядка,* он считается четвертым по величине в Италии и постоянно di cartello. Там играют во время карнавала, а иногда и в течение поста [1].

Во Флоренции, в Болонье, в Генуе, в Сьене есть тоже разные захудалые маленькие театры, но в определенные сезоны и они становятся di cartello. Иногда благоприятным для этого периода оказывается время карнавала, иногда — осени. Великолепный театр Бергамо считается di cartello, пока там открыта ярмарка. Это относится и к театру Реджо во время местной ярмарки и к прекрасному новому театру в Ливорно в течение всего летнего сезона. Десять лет тому назад все это было именно так, но сейчас понемногу изменяется. Большая часть этих театров пользовалась покровительством и поддержкой правителей,

[1] Когда благочестие это позволяет. Известен ответ одного важного лица: «Non voglio abbruciar le mie chiappe per voi» *.

* «Я не хочу, чтобы из-за вас у меня обгорели ягодицы».

когда у тех был досуг для развлечений. Теперь же, когда, встав во главе духовенства и части дворянства, они хотят навязать большинству своих подданных образ жизни, совершенно им чуждый, они вместо того, чтобы пользоваться их любовью, одолеваемы страхом [1]; к тому же музыка им теперь не по средствам: вместо прекрасных опер они ставят виселицы. В Милане, в Турине большая часть знати экономит деньги, предвидя черные дни. В 1796 году в Кремоне, городке Ломбардии, известном по стиху Реньяра:

Так знайте, сударь мой, что я в Кремоне был,—

семья, считавшая себя самой знатной, посылала примадонне двести луидоров в день ее бенефиса.

Правители продолжают еще субсидировать театры, потому что так было в обычае, а всегда лучше делать то, что уже делалось когда-то; но деньги они дают нехотя и скрепя сердце. Австрийский император отпускает двести тысяч франков театру Ла Скала; король Неаполитанский — около трехсот пятидесяти тысяч театру Сан-Карло; король Сардинский экономно управляет театром через одного из своих камергеров. Единственный из государей, который, по-видимому, охотно дает деньги своему итальянскому театру,— это е. в. король Баварский. Если бы я считал себя вправе высказать свое мнение о нем, я бы сказал, что это человек веселый и счастливый. Поэтому, хоть он и не в состоянии расходовать больших средств на музыку, он зато умеет привлечь превосходных певцов; он вежлив и любезен с ними. В прошлом году в Мюнхене можно было услышать прелестную Скьяссетти, Цукелли с его трогающим до глубины души басом и восхитительного Ронкони, единственного из оставшихся в живых представителей золотого века вокальной музыки и, беру на себя смелость сказать, поистине гениального певца.

Процветанием своим театры Ла Скала и Сан-Карло не в малой степени обязаны азартным играм. В огромных примыкающих к театру залах стоят столы для игры в фараон и в trente et quarante. А так как итальян-

[1] Кассель в конце 1823 года в сравнении с Дармштадтом, где новая опера всегда вызывает большой интерес.

цы — прирожденные игроки, то банкометам было чем поживиться, и они могли вносить большие суммы в театральную кассу[1]. Карточная игра особенно была нужна театру Ла Скала, который в сырые зимние вечера был местом общественных сборищ. Ведь это большое удобство — иметь хорошо отапливаемое и хорошо освещенное помещение, где каждый вечер можно встретиться с множеством знакомых! Австрийское правительство упразднило *карточные игры в театре Ла Скала;* эфемерная неаполитанская революция запретила игры в Сан-Карло, а король Фердинанд не стал их возобновлять. Оба эти театра близятся к упадку, а вместе с ними и все музыкальное искусство. Именно эти игры дали возможность Виганó поставить в Милане (1805—1821 годы) свои замечательные балеты; это было искусство совершенно новое, и оно погибло вместе с этим великим человеком[2].

Все итальянские театры торжественно открывают сезон 26 декабря каждого года. Это — начало карнавального сезона, обычно самого блестящего. С тех пор как религии возвратили ее прежние права, уже не разрешается петь во время рождественского поста (начиная с 1 декабря и до дня рождества). К ограничению самых насущных жизненных потребностей присоединяется ожидание новых спектаклей, которые должны начаться 26 декабря, и если бы случилось так, что Наполеон воскрес, то и это, мне кажется, не помешало бы итальянцам по-прежнему думать только о музыке. Женщины являются в этот день в театр в роскошных туалетах, и если первое представление проходит удачно, то на следующий день стоимость лож,

---

[1] В Париже азартные игры являются одним из источников дохода благочестивых писателей, которые пишут о морали. В какой забавный век мы живем!

[2] Сальваторе Виганó поставил в 1804 году «Кориолана»; в 1805 — «Tamiri», «Vanarella»; в 1812 — «Strelitz», «Ричарда Львиное Сердце», «Клотильду», «Il Noce di Benevento», «L'Alunno della Giumenta»; в 1813 — «Прометея», «Samandria liberata»; в 1815 — «Гуситов», «Нуму Помпилия», «Мирру, или Мщение Венеры», «Псамметиха, царя Египта», «Три апельсина»; в 1818 — «Дедала», «Отелло» и «Весталку». От этих шедевров осталась лишь музыка, аранжированная Виганó. Я советую взять у Рикорди в Милане музыку «Отелло», «Весталки» и «Мирры».

которые еще не были абонированы на год, удваивается. Напрасным трудом было бы пытаться изобразить все безумие этого первого вечера.

В Италии опера, которая понравилась, дается раз тридцать: больше тридцати раз, пожалуй, и нельзя слушать с удовольствием даже хорошую оперу[1]. Представления даются ежедневно, кроме пятницы — дня смерти спасителя, а в областях, находящихся под австрийским владычеством, еще семнадцати различных дней смерти или рождения трех последних императоров и императриц. Стало обычаем, что композитор, написавший оперу, в течение первых трех спектаклей руководит исполнением своей музыки, играя сам на фортепьяно; представьте себе, какая это тяжелая обязанность, если опера проваливается! По три раза оперу во всяком случае исполняют, если только она не из рук вон плоха; это — право каждого композитора. Я бы хотел, чтобы этот обычай утвердился во Франции; в нем есть свой смысл. Я видел, как некоторые оперы словно воскресали при третьем представлении. Интриганы, зная, что их усилия все равно ни к чему не приведут, на первом представлении бывают значительно менее ретивыми.

В каждом сезоне, включающем от восьмидесяти до ста представлений, обычно даются три оперы, две из которых новые и написанные a posta (специально) для данного театра, и четыре балета, а именно два больших трагических балета и два комических.

В каждом итальянском городе имеется театр, и бóльшая часть театров крупных городов, таких, как Турин, Генуя, Венеция, Болонья, Милан, Неаполь, Рим, Флоренция, Ливорно и т. д., имеют обыкновение в определенное время давать новые оперы, сочиненные специально для этих театров. Исключительно в силу этого события музыка остается до сих пор в Италии *живым* искусством. Если бы случайно этот порядок не установился, то педанты, неустанно воздающие хвалу великим композиторам прошлого, меша-

[1] При хорошем исполнении каждое представление одной и той же оперы отличается от другого благодаря различию оттенков и украшений.

ли бы появляться новым. Без этого события музыка в Италии была бы так же мертва, как и живопись. Талантливому художнику приходится молить на коленях, чтобы ему дали работу, но когда мы доходим до музыки, то оказывается, что здесь роли меняются; толстый финансист просит знаменитого артиста выступить в театре, антрепренером которого он является. Заполучить новую оперу — вот к чему стремятся тщеславные итальянские градоначальники, и города величиною с Сен-Клу заказывают эти оперы два или три раза в год. Если бы Кольбер от имени Людовика XIV постановил, что каждый год 26 декабря, 20 февраля и 25 августа во Французском театре должна ставиться новая трагедия, искусство трагедии во Франции было бы живо и поныне. Вынужденные сочинять, писатели были бы вынуждены и увидеть, что *сочинять с успехом* они могут только в том случае, если будут следовать за развитием просвещения в своей стране.

Если во Франции хотят не столько создавать композиторов, сколько создать в первую очередь публику (а это вовсе не значит начинать все сначала, как говорил Дидро [1]), то надо установить, чтоб ежегодно в *твердые и неизменные* сроки в Лувуа давались три новые оперы, специально сочиненные для этого театра. Публика будет иметь удовольствие судить о них сама. Поговаривают о том, что Россини проедет через Париж в декабре 1823 года по дороге в Лондон, где он собирается писать новую оперу. Хорошо было бы его задержать на какое-то время здесь [2].

Я приведу пример того, что такое итальянский спектакль. Рассказ этот принадлежит одному известному путешественнику. 1 февраля 1818 года спек-

---

[1] Мне бы очень хотелось, чтобы были напечатаны in 8° восемь томов писем, в которых Дидро рассказывает своей любовнице обо всем, что происходило в его время в Париже. Из всего написанного Дидро это самое лучшее.

[2] Если не считать г-на Драгонетти и еще двух-трех оркестрантов, в Лондонском театре нет ни одного сколько-нибудь значительного дарования; англичане не очень чувствительны к этому искусству; и, тем не менее, с музыкой в Лондоне дело обстоит значительно лучше, чем в Париже; это потому, что там нет враждебной партии и понятия *национальной чести.*

такль в театре Ла Скала начинался в семь часов; летом он начинается в 8 часов 45 минут. 1 февраля 1818 года в программе были: первый акт «Сороки-воровки», который шел от 7 часов до 8 часов 15 минут; балет Вигано́ «Весталка», где танцевали м-ль Пеллегрини и м-ль Молинари, длившийся от 8 часов 30 минут до 10 часов; второй акт «Сороки-воровки» — от 10 часов 15 минут до 11 часов 15 минут, за которым следовала «Calzolaja» («Башмачница») — маленький комический балет Вигано́, который на первом представлении преисполненная чувства собственного достоинства публика освистала, что, однако, не помешало ей на последующих спектаклях смотреть его с удовольствием, так как балет этот отличался некоторой новизной (все *новое* в комическом жанре уважающая себя публика всегда освистывает). Этот коротенький балет завершил собой спектакль, который кончился между двенадцатью и часом. Еженедельно в этот балет вводились новые па.

Каждая сцена оперы и каждая сцена балета идет в Ла Скала при новых декорациях, а число сцен всегда бывает очень велико; автор рассчитывает на впечатление, которое произведут на зрителей декорации своим блеском и новизной. Никогда не бывает, чтобы для двух опер использовались одни и те же декорации; если опера или балет проваливаются, то декорация, невзирая на то, что она превосходна и что зрители видели ее всего один раз, на следующее же утро безжалостно замазывается, так как в театре долгое время пользуются одними и теми же холстами. Декорации эти пишутся клеевыми красками. Принципы их оформления совершенно иные, нежели у декораций, которые создаются в Париже в 1823 году. В Париже все пестро, в глазах у вас рябит от множества мелких, остроумно придуманных и тщательно выполненных деталей. В Милане же, напротив, над всем главенствует грандиозность целого. Это манера Давида в применении к декорациям; благодаря этому даже самые веселые сюжеты приобретают значительность, подавляют вас своей красотой. Представьте себе великолепие дворцов, внутренность церквей, горные пейзажи и т. д. Но ввиду того, что ничего

подобного за пределами Италии не существует, оказывается, невозможно описать эти декорации (scene) словами. Я могу только сказать, что изображения Кентерберийского и Шартрского соборов в диораме или чудесные панорамы Берна и Лозанны, созданные г-ном Бекером, напомнили мне совершенство декораций театра Ла Скала, написанных господами Перего́, Санквирико и Транквилло, с тою только разницей, что панорамы и диорамы не могут рассчитывать на большее, чем точное сходство, тогда как декорации — это изображения замечательных мест, которые облагорожены чертами *идеально прекрасного,* набросанными самою смелою кистью. Путешественникам, которые восторгались этими шедеврами искусства, которые, я бы сказал, почувствовали *на себе их власть,* так как эти scene удваивают впечатление, производимое на нас музыкою и балетами, повторяю, путешественникам этим нелегко будет поверить, что за каждую из декораций столь замечательным художникам, как Перего́, Санквирико и Транквилло [1], платят всего какие-то четыреста франков. Правда, администрация Ла Скала заказывает каждый год сто двадцать или сто сорок новых декораций. Что сказать об этих шедеврах тому, кто их знает? И — что значительно труднее — как говорить о них с теми, кто их не видел ни разу, так, чтобы они не упрекнули вас в преувеличении? Эти декорации, подобно балетам Виганó,— вечный камень преткновения для каждого, кто рассказывает о своем путешествии по Италии. Разница только в том, что в декоративном искусстве в театре Ла Скала есть преемственность; после смерти Перего́ его заменил не менее даровитый Санквирик [2], и что ученик Санквирика Транквилло не уступит своему учителю, тогда как Виганó унес свою тайну в могилу.

[1] Претенциозные миниатюры, которые нам показывают в Лувуа и в Опере, лишены всякого величия и оставляют нас равнодушными; однако обходятся они в пять или шесть раз дороже. Вспомните вид Рима в возобновленных «Горациях» 14 августа 1823 года. Видно, что нет Давида; живопись приходит в упадок и стремительно скатывается к *национальному* жанру Буше. См. промышленную выставку 1823 года.

[2] Санквирик — миланское произношение итальянского имени Санквирико.

ГЛАВА XLV

О ТЕАТРЕ САН-КАРЛО И О МОРАЛЬНОМ СОСТОЯНИИ НЕАПОЛЯ — РОДИНЫ МУЗЫКИ

Люди, которым приходилось путешествовать по Италии и чья душа умеет наслаждаться *прекрасным,* став выше соображений о *полезности* и *удобстве,* требуют, чтобы я объяснил, почему я неизменно предпочитаю театр Ла Скала и говорю о нем раньше, чем о Сан-Карло; может быть, я действительно несправедлив: ведь именно в Неаполе родились чудесные песни. Искусство Милана уже испорчено близостью Севера и его столь разумными идеями[1]. Тридцать лучших композиторов мира родились близ Везувия, в то время как в Ломбардии их, может быть, не было ни одного. Оркестр Сан-Карло значительно выше оркестра Ла Скала; последний осуществляет в музыке тот же принцип, который заставляет современных французских художников выбирать столь блестящие краски. Боязнь смешного приводит к тому, что оркестр этот ничего не выражает; это похоже на отношение наших врачей к больным: они готовы оставить умирающего без помощи, лишь бы только их не приняли за Санградо.

Из боязни не быть достаточно *нежными* и *гармоничными,* то есть, по сути дела, из боязни оказаться смешными, которая у сверхцивилизованных народов легко сопутствует всякому усилию, всякому проявле-

[1] Нет вещи более гибельной, чем неправильное применение научных знаний; человек блуждает в потемках и проявляет при этом совершенно нелепое упорство Таким становится математический метод в приложении к теории вероятности; таковы приведенные мною выше рассуждения французского философа о дуэте.

Люди, отлично умеющие доказывать свою правоту, очень последовательно рассуждают о вещах, которых они не видят. В музыке рассуждение может привести только к облигатному речитативу; мелодия, ария — это *новый вид искусства,* который познается *чувством.* Чувство же очень редко можно встретить во Франции к северу от Луары, но зато оно очень обычно в Тулузе и в Пиренеях. Вспомните маленьких шалунов, которые распевали под нашими окнами в Пьерфите и которых вы позвали к себе. Тулуза своими песнями, своими религиозными идеями, своей мрачностью постоянно напоминает мне города Папской области. Там еще в 1823 году доказывают справедливость осуждения Каласа.

нию *оригинальности,* французские колористы стали в конце концов изображать все в сером цвете, даже самую яркую зелень; точно так же и оркестр Ла Скала считает, что выйти из piano — равносильно гибели. Он страдает недостатком, диаметрально противоположным тому, который есть у оркестра Лувуа: тот ведь гордится тем, что всегда играет громко, и ни во что не ставит певцов; оркестр Ла Скала, наоборот, их покорный слуга.

До сих пор все факты, которые я приводил, говорят в пользу Неаполя; но абсолютная монархия австрийского дома — это монархия олигархическая, то есть разумная, экономная и расчетливая. Австрийские магнаты любят музыку и понимают в ней толк. Австрийские государи отличаются добротою и ученостью; они решаются что-либо предпринять лишь после долгих совещаний с советом стариков, людей, вообще-то говоря, бездарных, но зато крайне благоразумных. Но во всем, что касалось Сан-Карло и г-на Барбайи, неаполитанский деспотизм превратился в какой-то очень забавный фаворитизм со всеми вытекающими из этого нелепостями. В Неаполе при г-не Барбайе дело доходило иногда до того, что Сан-Карло целую неделю бывал закрыт. Вместо того, чтобы давать большой балет и двухактную оперу, г-н Барбайя, боясь утомить уже не очень уверенный голос м-ль Кольбран, решил ограничиться только одним актом оперы и балетом. Приезжающие в Неаполь иностранцы ждали там иногда по три месяца, но так и не могли увидеть второго акта «Медеи» или «Коры». Сам бы я не стал об этом тужить, но приезжие эти были немцами и приверженцами музыки Майра. К тому же «Медея» и «Кора» были тогда в моде. В течение двух месяцев постоянно ставился только первый акт «Медеи». В течение двух последующих — только второй; все в зависимости от состояния слабеющего голоса м-ль Кольбран.

Неаполь дошел до того, что (страшно даже сказать) в иные дни в театре вообще ничего не давали. Это ничего бы не значило в 1785 году, до объявления третьим сословием войны дворянству: пятьдесят салонов были для нас гостеприимно открыты; но с тех пор произошли кое-какие перемены; после убийств, учи-

ненных по приказу королевы Каролины и адмирала Нельсона, взаимная ненависть до такой степени обострилась, что первое условие, которое заключают *между собой влюбленные,*— это не говорить о политике; чуть только один из них раскрывает рот, чтобы начать разговор на эту тему, всегда интересующую мужчин, если только поблизости нет подозрительных лиц, как это уже считается знаком того, что он хочет порвать любовную связь. Я еще в России познакомился с молодым Р***, и меня очень тепло принимали в милом семействе маркиза Н***, состоявшем из двух сыновей и одной дочери. Старший сын — карбонарий, другой предан существующему правительству; отец принадлежит к бывшей партии короля Мюрата и сторонников французских новшеств; мать — святоша, а дочь—сторонница умеренных карбонариев, которые добиваются французской конституции и парламента; человек, которого она любит, если не ошибаюсь, находится в Лондоне в изгнании. В результате в этой семье, состоящей из людей хорошо воспитанных и притом очень дружных, за столом всегда царит мертвая тишина, и если там говорят, то только о погоде, о последнем извержении Везувия или о девятидневных молениях перед праздником св. Януария. Заметьте, что упоминание даже о театре и о самом Россини, оказывается, задевает интересы партий, и тему эту лучше обходить молчанием, чтобы не поддаться гневу; а в Неаполе всякое насилие над собой в тысячу раз тяжелее, чем в нашем располагающем к рассудительности климате. «Какая чудесная опера «Моисей»!» — говорит младший сын, приверженец короля. «Да,— добавляет старший,— и голоса тоже неплохие, вчера Кольбран даже не фальшивила (non calava), разве только на полтона». Гробовое молчание. Отзываться плохо о Кольбран — значит отзываться плохо о короле, а оба брата договорились не ссориться. «Революция уничтожила все,— говорил мне старший сын, карбонарий,— вплоть до удовольствия, которое приносит любовь. Эти проклятые французы принесли с собою тщеславие и свои строгие нравы, все наши девушки стали примерными женами. И после этого вы еще удивляетесь, что нам, несчаст-

ным молодым людям, чтобы развлечься, хотелось бы, чтобы у нас была палата депутатов и в ней велись яростные дебаты; у нас ведь есть такие хорошие актеры, как Поэрио, Драгоннетти и т. д.[1]. Неаполю остались одни только балеты, самые лучшие в мире после Парижа, и берега Мерджеллины». Я точно передаю слова моего неаполитанского друга. Неаполитанские балеты, достойные г-на Гарделя, не имеют ничего общего с полными романтизма и новизны балетами Виганó, которые были освистаны в Сан-Карло. Декорации, то есть все, что доставляет наслаждение глазу, в Неаполе в двадцать раз лучше, чем в Париже. Но так как, к несчастью, чтобы попасть в Неаполь, надо сначала проехать Милан, декорации Сан-Карло потом уже кажутся ничем не примечательными и часто даже неприятными.

Я все же надеюсь, что музыка получит еще кое-что от Калабрии, восточных провинций, Таранто, словом, не ограничит себя одним Неаполем. Мне довольно трудно объяснить, почему я так думаю, доводы мои идут вразрез и с благопристойностью и со здравым смыслом[2]. Но все же попробую это сделать. Искусства возникают как результат физических особенностей того или иного народа и всей его цивилизации, то есть как результат каких-то *нескольких сотен* привычек. Музыка уже в течение целого столетия процветала в прекрасной Партенопее, когда французы явились терзать город Неаполь; они принесли с собою свои нравы, свои книги, свои либеральные идеи и ста-

---

[1] Люди, исполненные красноречия и по таланту равные по меньшей мере всему, чем обладает Франция или Англия после смерти Шеридана или Греттена.

[2] Я надеюсь, что пять шестых из числа всех тех людей, для которых эта книга не предназначалась, закроют ее, дойдя до этого места. Я позволю себе здесь кое-какие мысли, которые я бы вычеркнул, будь они на первых страницах. Можем ли мы надеяться, что человеческое развитие дойдет до такого совершенства, что изобретет способ, с помощью которого публика сможет выбирать писателей себе по вкусу, а авторы — выбирать себе читателей. Наслаждались ли вы, читая романы Вальтера Скотта и брошюры г-на Курье? Если да, то я пишу для вас. Если же вы наслаждались, читая «Историю Кромвеля», «Смесь» г-на Вильмена и «Истории» господ Лакретеля или Рауля Рошетта, закройте эту книгу: она химерична, неуместна и тупа.

ли угнетать любовь; но за пределами города нравы ничуть не переменились. Во всех семьях старший брат неизменно становится священником, женит одного из младших для продолжения рода и отлично уживается с невесткой. Единственное удовольствие семьи, которая живет очень дружно,— занятие музыкой. Но знаете, что угрожает их тихой, благополучной жизни? Страх, что какой-нибудь завистливый сосед ее сглазит.

Jettatura (произносится йеттатура) — это настоящее пугало для неаполитанцев. Если вы стали жертвой jettatura, то все пропало. Для того, чтобы оградить себя от jettatura, каждый из членов семьи носит целую дюжину ладанок и agnus Dei, а все мужчины носят еще коралловый рог на часовой цепочке; некоторые даже носят на шее, как портрет любимой женщины, рог от восьми до десяти дюймов длиною, который они стараются так или иначе спрятать в складках жилета. Ввиду того, что большие рога в Палермо очень дешевы, меня нагрузили целой дюжиной бычьих рогов фута по три длиной; я привез их с собою в Неаполь; там их искусно оправили в золото, и вскоре они уже украшали собою спальни и гостиные. Когда я возвращался из Палермо в Неаполь, наша speronara попала в сильную бурю. Чтобы отвлечь себя от мыслей о морской болезни, я стал петь; тогда хозяева судна начали браниться, они говорили, что я искушаю бога, шепотом передавали друг другу, что я не иначе, как jettatore. Я показал им множество рогов, которые я вез с собою, и они успокоились; чтобы закрепить наше примирение, я приблизился к маленькому изображению св. Розалии, перед которым горела свеча, и стал молиться, прося ее послать сицилианцам систему взаимного обучения; она ответила мне, что столетия через три она об этом подумает.

Именно в Калабрии, среди такой вот жизни, и появились все Паэзиелло, Перголезе, Чимарозы и еще сотня других композиторов. Американские матросы уж во всяком случае не приняли бы меня за jettatore, но создала ли хоть что-нибудь в искусстве рассудительная Америка? Один из современных пи-

сателей — кажется, это был любезный Вовенарг — сказал: «Возвышенные творения — это отзвук великой души». Еще правильнее было бы сказать: «Искусство — продукт всей цивилизации в целом и всех привычек народа, в том числе даже самых нелепых и самых смешных». Так, учение о чистилище занимало в Италии около 1 300 лет все умы; каждый стремился построить часовню и поместить в ней изображение своего святого покровителя, чтобы тот заступился в чистилище за его душу; и вот этой-то нелепой идее мы обязаны появлением Рафаэля и Корреджо.

Точно так же, когда тирания Козимо Великого во Флоренции, Фарнезе в Парме и сопутствующий ей шпионаж лишили итальянцев радостей встреч и бесед, у них создалась привычка к уединению; а мыслимо ли в этой прекрасной стране долго пребывать в одиночестве и не полюбить? Любовь здесь ревнива, пламенна и мрачна. Словом, это подлинная любовь[1]. Эта любовь, столкнувшись около 1500 года с церковной музыкой (священники пользуются в этой стране всеми способами, чтобы навести ужас на души грешников и заставить их быть щедрыми к церкви[2]), увидела в ней средство, и притом единственное, выразить все беглые оттенки своего счастья или отчаяния.

Я нисколько не сомневаюсь, что именно из древнего «Miserere» Ватикана, написанного Аллегри около 1400 года, возник такой светский дуэт, как:

Io ti lascio perchè uniti —

из первого акта «Тайного брака», и превосходная ария Ромео:

Ombra adorata, aspetta.

---

[1] В стране, где люди больше всего озабочены тем, чтобы укрыться от дюжины злых министров, которым нечем себя занять, не может быть и речи о тщеславии или об удовольствии от того, что какая-нибудь модная красавица на глазах у всех удостоит вас своим вниманием. Если сейчас положение изменилось, то это было сущей правдой пятьдесят лет назад, когда историка Джанноне сгноили в тюрьме; нужно по меньшей мере столетие, чтобы законы нашли свое отражение в нравах.

[2] Св. Филипп Нерийский изобретает в 15... году ораторию. См. сцену с монахом в «Мандрагоре», превосходной комедии Макьявелли. Монах жалуется на то, что по вечерам больше не устраивают процессий.

Вот подлинное происшествие, весьма пространно рассказанное в хранящихся в Болонье старых, запыленных манускриптах, до которых не так-то легко добраться[1]. В 1273 году Бонифацио Иеремеи, исступленный сторонник одного гвельфского семейства, воспылал страстью к Иснельде, дочери знаменитого Орландо Ламбертацци, одного из главных вождей партии гибеллинов; шутки, которые отпускали молодые люди из партии гвельфов по поводу необычайной красоты Иснельды, способствовали тому, что Иеремеи ее полюбил. Несмотря на взаимную ненависть их семей, принадлежавших к враждебным партиям, им все же удалось увидеться в монастыре. Оттого, что им запрещено было смотреть друг на друга, когда они встречались в церкви по праздникам, их страсть только разгоралась еще сильнее. Наконец Иснельда согласилась принять своего возлюбленного у себя дома. Один из шпионов, которого ее братья заставляли по вечерам дежурить возле их палаццо, предупредил их, что молодой человек, по-видимому, хорошо вооруженный, только что пробрался во дворец. Братья Ламбертацци ворвались в комнату сестры, и, в то время как она пыталась от них укрыться, один из них всадил Бонифацио в грудь отравленный кинжал, оружие, введенное в Италии сарацинами. Как раз в ту пору Старец с горы, наводивший страх на государей Запада, вооружал такого рода кинжалами молодых фанатиков, столь известных потом под именем ассасинов. Бонифацио тут же упал; братья Ламбертацци перенесли его в один из пустынных дворов своего палаццо и спрятали там в груде щебня. Не успели они скрыться, как Иснельда, идя по кровавому следу, пробралась потайным ходом из отцовского дворца на пустынный, заросший высокою травою двор, где было спрятано тело ее возлюбленного; казалось, что в нем еще теплится остаток жизни. Народное предание гласило, что, если бы нашелся человек, который решился бы пожертвовать для этого собственной жизнью, он мог бы спасти умирающего, высосав из раны яд, за-

[1] Письмо г-на Курье о чернильном пятне, об ученом Фурии и камергере Пульчини, 1812 год.

несенный туда отравленным восточным кинжалом. Иснельда знала, что́ это был за кинжал; она кидается на грудь своему возлюбленному и старается высосать смешавшийся с кровью яд; но, не вернув Бонифацио к жизни, она погибает сама. Когда через несколько часов обеспокоенные ее отсутствием служанки наконец нашли ее, она лежала без признаков жизни возле тела своего возлюбленного.

Вот любовь, которая достойна быть запечатленной в искусстве.

Неаполю по сравнению с Миланом и даже независимо от климатических условий некем похвастать, кроме восхитительного Казачелло[1] с его особой манерой исполнять старую оперу Паэзиелло, единственную, которая вместе с «Ниной» живет еще и поныне. «Если вы никогда в жизни не смеялись,— сказал бы я толстому английскому сквайру, который до потери сознания рассуждает о пользе библейских обществ или о безнравственности французов,— поезжайте в Неаполь и посмотрите Казачу в «Модистке-обманщице».

Есть немало причин, в силу которых природная склонность итальянца к музыке еще более возрастает. Можно ли, например, читать в стране, где полиция перехватывает три четверти того, что печатается, и затем заносит в красную книгу имена неосторожных людей, которые читают запрещенные сочинения? Поэтому в Италии никто не читает, там не ведется никаких настоящих споров; молодые итальянцы настолько отвыкли от книги, что она им теперь уже в тягость и самый вид ее заставляет трепетать. А ведь книга, какая бы она ни была, будь это даже самый скверный памфлет, всегда отвлекает человека от собственных мыслей и постепенно, как бы капля за каплей, иссушает в нем возникающие в ответ на жизнь чувства, не давая им превратиться в поток страсти. У чувства, которое таким образом разрушается, уже нет времени придавать чему-нибудь исключительное значение.

---

[1] Казачелло подобны Вестрисам: тот из них, который царит в театре Флорентино, неаполитанском Федо, третий по счету.

Совершенно лишенный возможности читать в этой стране, раздавленной двойной тиранией священников и правителей и кишащей шпионами, несчастный молодой человек не имеет других развлечений, кроме своего голоса и своего плохонького клавесина; ему приходится подолгу размышлять над всем, что он чувствует, и это — единственное преимущество, которым он располагает.

Этот молодой итальянец, вынужденный всесторонне изучать свои чувства, подмечает, вернее, он просто ощущает, те оттенки, которые ускользнули бы от него, если бы так, как это делает англичанин, он в это время раскрыл «Квентина Дорварда» или пробежал какую-нибудь статью из «Morning Chronicle»; а не всегда ведь бывает приятно начинать раздумывать над чувствами, которые нас волнуют. Горести во сто крат увеличиваются, когда их подвергаешь анализу, а радость всегда уменьшается. Но в Неаполе для сердец, от природы страстных, существует, по сути дела, только одно развлечение — музыка, причем музыка эта не что иное, как другая форма выражения тех же самых страстей: она еще больше увеличивает их остроту и силу.

ГЛАВА XLVI

О СЕВЕРЯНАХ В ИХ ОТНОШЕНИИ К МУЗЫКЕ

Для музыки губительно благоразумие; чем темпераментнее народ, чем меньше ему свойственно рассуждать, тем больше он любит музыку.

Француз полон живости и легкомыслия, но он всегда занят; тщеславию его открыты все пути; к тому же там самые богатые люди играют на бирже. Французы прославились не только в литературе, но и в битвах. Победа при Маренго столь же знаменита, как творения Вольтера; находясь в обществе, даже когда это общество состоит из трех человек, француз думает о своем тщеславии: либо о том, чтобы проложить ему дорогу к успеху, либо о том, чтобы уберечь его от потерь. Он самым серьезным образом озабочен тем, чтобы его каламбур оказался удачным; благоразу-

мие и расчет никогда его не покидают. Даже в самый разгар веселья он никогда не поддается минутам увлечения и никуда не кинется очертя голову. В обществе он очень мил, но это потому, что общество стало для него делом всей его жизни [1]. Это самый остроумный, самый симпатичный, но пока что наименее музыкальный народ в мире.

Напротив, страстный итальянец и немец, постоянно увлекаемый своим необузданным воображением, немец, который по мере того, как он начинает уходить в мир иллюзий, все больше воспламеняется страстью, оба они как бы специально сотворены для тех переживаний, которые пробуждают в нас дуэт Россини или чудесная ария Паэзиелло. Различие в музыке этих двух народов заключается в том, что у немцев, оттого что они живут в климате более холодном, слух грубеет и поэтому музыка их более шумная. Из-за того же холода, леденящего леса Германии, из-за отсутствия вина, благотворно действующего на голос, и оттого, что отеческая опека его феодального правительства выработала в немецком народе привычку к безграничному терпению, чувства свои немец выражает с помощью музыкальных инструментов [2]. Итальянец, когда ему страшно, верит в бога, но всегда думает о том, как бы кого-нибудь провести, потому что вся жизнь его проходит под гнетом самой мелочной и самой безжалостной тирании. Немец, напротив, никогда не пускается на обман и всему верит; чем больше он рассуждает, тем проникновеннее его вера. Г-н де Г***, первый правовед Германии, видит у себя в замке привидения. Немец наших дней унаследовал от германца времен Тацита невероятную поря-

---

[1] «Сидящий рядом со мной дурак доволен скверным спектаклем, который сегодня вечером дают в Жимназ,— сказал мне Гуаско.— Он за целый день не видел ничего более забавного. А я вот видел чудесные вещи, полные иногда какой-то ангельской красоты, и всем этим я обязан моему безумному воображению. Правда, в салоне вид у меня довольно нелепый».

[2] Молодой Крейцер в Вене написал изумительную кантату; это одно из подающих надежды музыкальных дарований. Если тщеславие или скупость не испортят Дельфину Шаурот и если она поедет в Италию, она будет среди пианистов тем, чем Паганини был среди скрипачей.

дочность; например, каждый немец, перед тем как жениться на какой-нибудь девушке, совершенно *открыто* ухаживает за ней три — четыре года подряд. Во Франции такое ухаживание никогда бы не закончилось браком; в Германии оно почти неизменно завершается им. Девушка из высшего общества дуется на своего возлюбленного и самым серьезным образом его бранит, если она обнаружит, что он не верит в *волшебные пули «Фрейшюца»*[1]. Граф В***, молодой дипломат, отличающийся красотой и благородством манер, рассказывал мне, что и он и все его братья в тот год, когда им исполнялось семнадцать лет, проводили в посту и бдении ночь на 9 ноября, а наутро отправлялись в одну из долин Гарца, чтобы там, увенчав себе голову плющом, выполнить все предписанные обычаем обряды отливки волшебных пуль. Они приходили в крайнее изумление, когда, стреляя ими в Нордгеймском лесу на расстоянии шестисот шагов в кабана, они промахивались. А между тем, добавлял, смеясь, любезный граф В ***, я ведь не глупее других.

Библия делает мрачным англичанина; со времен Локка его епископы и лорды запрещают ему мыслить отвлеченно. Когда ему рассказывают о каком-нибудь интересном открытии, о какой-нибудь занимательной теории, он неизменно ответит: «А на что это мне пригодится *сейчас?*» Ему нужна *практическая польза,* и притом *немедленная.* Вынужденные работать, чтобы только не умереть с голоду и быть прилично одетыми, люди, считающие себя учеными, не могут уделить искусству ни минуты; вот все невыгоды этого положения. Напротив, в Италии и Германии молодые годы всегда посвящены любви, и даже те из молодых людей, которые работают больше всех, не бывают стеснены временем, особенно если сравнить их легкие занятия, которые, как правило, кончаются до обеда, с тяжелым, варварским двенадцатичасовым трудом, навязанным бедным англичанам аристократией и г-ном

---

[1] Графиня ***, близ Гальберштадта. «Фрейшюц» — народное предание, из которого Жан-Поль сделал трогательный роман, а Мария Вебер — шумную оперу.

Питтом[1]. Англичанин отличается величайшей робостью; именно из этого качества, порожденного аристократизмом и пуританством, в значительной мере вырастает, по-моему, его любовь к музыке. Боязнь выставить себя на посмешище другим (to expose oneself) приводит к тому, что молодой англичанин никогда не говорит о своих чувствах. Эта скромность, диктуемая, разумеется, не чем иным, как самолюбием, идет на пользу музыке; она становится наперсницей нашего молодого англичанина, и он нередко поверяет ей свои самые сокровенные чувства.

Достаточно увидеть «Beggars opera» («Оперу нищих») или услышать пение мисс Стивенс или знаменитого Томаса Мура, чтобы понять, до какой степени англичане восприимчивы к музыке и как они ее любят. Это пристрастие к музыке, по-моему, еще более выражено в Шотландии; шотландцы обладают более развитым воображением; длинные зимние вечера в этой стране часто проходят в бездействии.

Мы опять возвратились к вынужденному досугу нашей бедной Италии; музыке всегда бывает нужен такой вот *вынужденный, заполненный воображением досуг*. Прибыв в первый раз в Шотландию, я высадился с корабля в Инвернессе; там случайно глазам моим сразу же предстала погребальная церемония горцев, и я услыхал стенания старух, собравшихся над

Бездыханной горсточкой праха,
Только что покинутого душой[2].

---

[1] В Ливерпуле мне показывали четырнадцатилетних детей, работающих по шестнадцать-восемнадцать часов в сутки. Случайно в этот день я прогуливался в обществе восемнадцатилетних денди, людей, у которых есть по сотне тысяч франков ренты и нет ни единой мысли в голове; им даже не могло прийти в голову кинуть какой-нибудь шиллинг этим несчастным маленьким страдальцам. Итальянец терпит гнет тирании, но все его время принадлежит только ему; неаполитанский ладзарони так же свободно следует своим страстям, как какой-нибудь кабан в лесу; он не настолько несчастен и не потерял человеческого образа, как рабочий Бирмингама. А такое вот нравственное падение — болезнь заразная. Грубость рабочего не может не повлиять и на лорда.

[2] Перевод их восклицаний, который тут же сделал мой чичероне.

Я подумал тогда: это, несомненно, народ музыкальный. На следующий день, когда я проходил по деревням, музыка неслась ко мне отовсюду; конечно, это не была итальянская музыка, это было нечто совсем другое: это была музыка оригинальная, музыка, родившаяся в этой стране, и я нисколько не сомневаюсь в том, что если бы нищая Шотландия стала страной изобилия, что если бы волею случая Эдинбург сделался тем, чем стал сейчас Петербург,— резиденцией могущественного короля и сборищем богатой и праздной знати, то природный источник музыки, пробивающийся среди мшистых скал старой Каледонии, был бы введен в русло, очищен, возвышен до идеала и в один прекрасный день о *шотландской музыке* стали бы говорить так, как сейчас говорят о *музыке немецкой.* Страна, создавшая мрачные и притягательные образы Оссиана и «Tales of my Landlord» *, страна, которая гордится Робертом Бернсом, несомненно, может дать Европе Гайдна или Моцарта. Бернс больше чем наполовину был музыкантом. Но проследите на мгновение молодость Гайдна и сравните его жизнь с жизнью Бернса, умершего от нищеты и водки, которую он пил, чтобы забыть о своей нищете. Если бы у Гайдна еще в детские годы не было трех или четырех богатых покровителей и он не попал бы в хорошее учебное заведение (пансион для детей, певших в хоре собора св. Стефана), величайший из немецких гармонистов был бы самым обыкновенным каретником в венгерском городке Рорау. Князь Эстергази слышит музыку Гайдна и принимает его в свой оркестр; дело в том, что венгерский князь — это нечто совершенно иное, чем толстый рассудительный пэр из окрестностей Лондона. Проследите только отношения князя Эстергази и Гайдна [1], и вас уже ничто больше не удивит в различии судеб Гайдна и Бернса, не удивит и великолепие памятника, только что поставленного Бернсу.

Вот уже двадцать лет, как налет самого грязного лицемерия покрывает, подобно проказе, нравы двух

---

* «Рассказы моего хозяина» *(англ.).*

[1] «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио», стр. 32—33.

самых цивилизованных в мире народов. Каждый из нас, начиная от супрефекта и кончая министром, считает себя обязанным играть комедию перед своими подчиненными, в то время как сам смеется над филистерством своих начальников [1]. Человек, имеющий пенсию в тысячу экю, восхищается вслух литографией только в том случае, если она создана человеком благонадежным. Он знает, что даже в суждениях об этом столь легковесном искусстве он должен пойти на ложь, так как в противном случае заботами одного из друзей его дома, пишущего безграмотные доклады о том, кто как настроен, он при первой же проверке будет лишен своей пенсии. Вот еще одно проявление *благопристойности*, благопристойного лицемерия, которое содействует изгнанию из Франции естественности и веселья. Что касается Англии, то здесь я приведу слова одного из величайших поэтов:

The cant which is the crying sin of this double dealing and false-speaking time of selfish spoilers *[2].

Французское лицемерие уже убило живопись; неужели же и музыке суждено заблудиться в его путаном лабиринте?

В итальянском лицемерии нет ничего нарочитого. Опасность там до такой степени велика, что лицемерие является просто мерой предосторожности и поэтому почти что не унижает человека.

Я прошу у читателя позволения представить ему здесь в качестве оправдания и поправки к *тем преувеличениям* этой книги, в которых я чувствую себя виновным перед ним, письмо м-ль Леспинас, не вошедшее в собрание писем этой знаменитой женщины и написанное несколько лет тому назад.

---

[1] При Наполеоне некий префект призвал ученика профессора Бруссона в Монпелье и с важностью ему заявил: «Сударь, диссертация, которую вы вчера защитили, не соответствует духу католицизма». Диссертация эта касалась одного заболевания нижней части живота, которое делает человека печальным; следовало сказать, что его печальное настроение зависит от души.

* Ханжество, которое является страшным грехом этой фальшивой и лживой эпохи хищников-эгоистов (*англ.*).

[2] Предисловие к последним песням «Дон-Жуана». Эти последние песни — самые прекрасные из всех поэтических произведений, которые я читал в течение последних двадцати лет. Штурм Измаила заставил меня забыть всю скуку «Каина».

ТОГО, ЧТО МОИ ДРУЗЬЯ НАЗЫВАЮТ МОИМИ ПРЕУВЕЛИЧЕНИЯМИ, МОИМИ НЕУМЕРЕННЫМИ ВОСТОРГАМИ, МОИМИ ПРОТИВОРЕЧИЯМИ, МОИМИ НЕСООБРАЗНОСТЯМИ, МОИМИ... И Т. Д., И Т. Д.

Вторник, 31 января 1775 года.

Итак, вот еще одна западня, которую вы мне расставляете! Вчера вы мне так любезно сказали: «Вы пойдете завтра смотреть «Ложную магию»; я требую, чтобы вы, как друг, сообщили мне все, что вы о ней думаете». «Но вы же отлично знаете,— ответила я,— что я ни о чем не думаю и не хочу ничего судить». «Это неважно,— сказали вы,— мне нравятся ваши впечатления прежде всего потому, что они правдивы, а затем уже потому, что это всегда какие-то крайности, которые мне бывает интересно опровергать». Это наблюдение, которое вы считаете вполне обоснованным, должно было бы меня остановить; после всего этого я должна была бы прийти к более умеренному, более здравому суждению; оно, конечно, было бы лишено всякого вкуса и знания того, о чем я говорю, но я по крайней мере не восстановила бы против себя умных людей, которые всегда бывают снисходительны, а глупые стали бы меня уважать уже потому, что они любят *доверчивых простаков*. Такие вещи оставляют их в покое, в то время как от живых чувств, от движений души им становится не по себе, им никогда не удается ощутить их теплоты и света. Итак, я дала себе волю: я не буду обращать внимания ни на глупцов, ни на умных людей, я не побоюсь даже вашего мнения: я ему доверяюсь. Считайте меня глупой или нелепой, всем чем угодно, я буду собой.

Эта репетиция доставила мне удовольствие, да, большое удовольствие, и пусть теперь все знатоки доказывают мне, что я не права. Я восхищаюсь талантом Гретри; раз двадцать я с восторгом сказала: «Никогда еще в музыкальное произведение не вкладывали столько ума, столько искусства и тонкого вкуса; в этой опере есть острота и прелесть разговора умного человека, всегда интересного, неспособного вас утомить. В слова свои он вкладывает ровно столько чувства и силы, сколько требует тот предмет, о котором заходит речь; богатство его заключается в том,

что он всегда сообразуется с мерой, предписанной его вкусом. Да,— говорила я себе,— если бы автор этой музыки был мне неизвестен, я бы сделала все что угодно, чтобы тотчас же с ним познакомиться». Я все время была в приподнятом настроении, я наслаждалась от начала до конца; оркестр, казалось, говорил со мной, и я без конца восклицала: «О, как это восхитительно!» Да, повторяю, это восхитительно — провести два часа в таких сладостных, истинных и непрестанно сменяющих друг друга наслаждениях. Либретто показалось мне очаровательным; мне кажется, что, составляя его, автор думал об одном: сделать его наиболее подходящим для музыки композитора. Арии в нем распределены с большим пониманием и вкусом; он нашел способ сделать своих стариков столь же комическими и занимательными, как старики Мольера. Гретри сделал из этой сцены дуэт, передающий ее комизм и веселье и оригинально и живо. Ну, что мне еще сказать вам? Меня это пленило, очаровало, и я в силах только любить и хвалить, а никак не критиковать произведение, доставившее мне такую радость.

Я вижу вас и все понимаю: вы ждете, что я поставлю Гретри выше Глюка только из-за того, что свежее впечатление, даже если оно само по себе слабее, должно стереть более отдаленное. Так вот, этого не будет, и я должна вам сказать, что если я и преувеличиваю, я никогда не впадаю в односторонность. И знаете почему? Потому что эта хвала моя идет от души, потому что я ненавижу всякое осуждение и еще потому, что я счастлива любить до безумия вещи, казалось бы, совершенно противоположные; я, например, нежно люблю талант г-на Гретри и в то же время восхищаюсь г-ном Глюком и его чту. Но так как у меня нет ни просвещенности, ни знаний, ни глупости, необходимых для того, чтобы отвести каждому таланту свое место, я не решаюсь судить о том, кто из них выше, и не стану даже сравнивать то, что, по-моему, не подлежит никакому сопоставлению. Я не знаю, какую границу поставила между ними природа, но я знаю, что будь их дарования даже равными, им необходимо по-разному ими распорядиться; до-

статочно того, что комическая опера и трагедия — жанры различные.

Впечатление, которое произвела на меня музыка «Орфея», ничем не напоминает то, что я слышала сегодня утром. Оно было таким глубоким, таким потрясающим, что я тогда совершенно не могла о нем говорить; я вся была в смятении, я чувствовала, что должна собраться с мыслями; люди, которые не испытывали того же, что и я, могли счесть это глупостью. Эта музыка оказалась настолько созвучной моей душе, что я раз двадцать затворялась у себя в комнате, чтобы снова и снова наслаждаться впечатлением от нее наедине с собой; словом, эта музыка, эти напевы делали горе сладостным, я чувствовала, что меня преследуют эти проникновенные, западающие в душу звуки: «Потерял я Эвридику». Как же теперь я могу сравнивать эту оперу с «Ложной магией»? Можно ли сравнивать то, что всего-навсего нравится и привлекает, с тем, что заполняет душу, проникает в ее глубины и потрясает ее? Можно ли сравнивать ум и страсть? Можно ли сравнивать живость и безумие наслаждения с этой сладостной грустью, которая способна само страдание превратить в счастье? О нет, я ничего не сравниваю, я всем только наслаждаюсь. И все это называется противоречиями моего вкуса, несообразностями моих суждений! Что же, пусть так, пусть в том, что я говорю, не будет последовательности, разума, но в нем зато будет полнота чувств, и чувств самых разнообразных. Будем меньше анализировать и больше наслаждаться, не будем вносить дух критики в те вещи, которые созданы для развлечения и забавы; будем по крайней мере снисходительны к тому, что доставляет нам удовольствие, и наш вкус не станет от этого ни менее хорошим, ни менее верным.

Итак, я буду любить все, что мне кажется наиболее различным и даже наиболее противоположным; я буду любить мирного, нежного Гесснера: он вносит в мою душу покой. И я буду любить, буду на коленях восхищаться «Клариссой», которая для меня является одним из самых прекрасных, самых великих и самых сильных творений человеческого духа; я буду

приходить в упоение, в восторг от всех красот, которыми полон этот роман. В нем столько правды, столько простоты, что мне кажется, что я сама жила вместе со всеми Гарлоу. Герои этого романа оживят все страсти, все чувства, на которые способна моя душа. Но, восхищаясь «Клариссой», я вовсе не буду презирать «Марианну»; если я не найду в ней правды страстей, я зато найду там правду самолюбия, правдивое изображение различных состояний общества. Мне приятно будет видеть все оттенки тщеславия, переданные и приведенные в действие тонко и умно. Читая «Клариссу», я буду восхищаться благородною простотою Ричардсона, а вникнув в Мариво, я буду любить его манеру и даже его аффектацию, которая нередко оригинальна и занимательна и всегда остроумна. Да, во всех жанрах я буду любить то, что кажется противоположным, но что в действительности противоположным становится только в глазах людей, которые каждый раз во что бы то ни стало хотят судить и которые, к несчастью для них, лишены способности чувствовать.

Природа и на самом деле их очень обидела; они всегда довольны своим разумом, своей умеренностью и последовательностью, которою отмечены все их вкусы; разум их неподвижен, а они считают его справедливым; у них душа из свинца, а они считают ее спокойной; наконец, они удовлетворены своим высоким мнением о себе, а я поддаюсь всем заблуждениям страсти. Правда, эти столь рассудительные люди почти не ощущают своего бытия, а я всегда то страдаю, то наслаждаюсь; они скучают, они пресыщены жизнью, а я опьянена ею. Но надо быть справедливым и к ним и к себе, а я должна сказать, что если они нередко навевают скуку, то и я нередко могу быть утомительной. Холодным людям иногда бывает свойственно преувеличение, а люди пылкие легко впадают в крайности, перешагивают грани; те и другие минуют ту цель, которую они себе ставили, но в то время как одни идут сами, стремясь все дальше и дальше, других туда что-то уносит, увлекает. Одни идут туда шаг за шагом, другие перескакивают все грани, сами того не замечая. Наконец, я нахожу, что

люди, просто преувеличивающие, и люди, впадающие в крайности, отличаются друг от друга еще и тем, что первых обычно избегают, в то время как других хотя и покидают, но каждый раз для того, чтобы на следующий день встретиться с ними снова; людям ведь больше всего нравится, когда их любят, и поэтому всегда бывает приятнее иметь дело с теми, кто охвачен страстью: разумеется, они вас возмущают, а нередко раздражают и утомляют, но, несмотря на то, что вы их критикуете, осуждаете и даже, может быть, ненавидите, они для вас обладают какой-то притягательной силой и вы ищете их общества. Вы мне ответите, что я позволяю себе слишком большую свободу, что поведение мое возмутит всех моих судей, людей с тонким вкусом. Но ведь я обращаюсь только к вам и прежде всего не как к судье, а как к другу. К тому же, чтобы оправдать эту люциферову гордость, которую я только что проявила, я должна сказать вам, что я защищаю себя, а в этом случае позволительно говорить о себе, как о постороннем лице; речь здесь идет уже не о том, чтобы скромничать, а о том, чтобы говорить правду.

Возвращаясь еще раз к моим доказательствам, я хочу добавить, что страстно люблю Расина и что у Шекспира есть вещи, от которых я прихожу в восторг; а эти два писателя до такой степени непохожи друг на друга. Можно пленяться вкусом Расина, изысканностью, чувствительностью и прелестью его слога; Шекспир же вас отталкивает своим варварством, своим отсутствием вкуса, но вместе с тем поражает вас, потрясает своей силой, своей оригинальностью и тем воодушевлением, которого он достигает в некоторых местах. Так позвольте же мне любить и того и другого! Я люблю наивность и простоту Лафонтена, но вместе с тем я люблю и тонкого, изобретательного и остроумного Ламотта. Словом, я никогда не закончу, если начну пересматривать все жанры, ибо мне придется сказать, что я безумно люблю доброго Плутарха и уважаю сурового Ларошфуко, что я люблю разбросанность Монтеня, точно так же как систематичность и рассудительность Фенелона.

Я слышу, как вы восклицаете: «Но к чему же бы-

ло оглушать меня всеми этими подробностями; почему же вы сразу мне не сказали: я люблю все хорошее?» Так вспомните же, что я говорила вам об этом сотню раз и, конечно, не убедила вас; вы ведь не устаете говорить мне, что я все преувеличиваю, что я увлекаюсь крайностями, что я переступаю границы; значит, следовало доказать вам, что у меня были основания и любить и восхищаться; а ведь наслаждения идут к нам не от разума, а от души. Имейте же терпение выслушать еще раз, что я ничего не сужу, но все чувствую; именно поэтому-то вы никогда от меня не услышите: это хорошо, это плохо; но зато по тысяче раз в день я повторяю, я люблю, да, я люблю и буду любить эту любовь, пока дышу, и я обо всем на свете скажу то, что одна умная женщина говорила о своих племянниках: «Старшего моего племянника я люблю за то, что он умен, младшего я люблю за то, что он глуп». Да, она была права, и я скажу, как она: я люблю горчицу за остроту, я люблю бланманже за сладость. Но, увидев, как я ненасытна в моих пристрастиях и вкусах, вы решите, что нет ничего и никого на свете, кто бы мог мне не понравиться, кто бы меня оттолкнул. О боже, я никогда не кончу, если буду обо всем этом говорить подробно; но я удовольствуюсь тем, что скажу вам про некоторые мои антипатии: прежде всего это стихи, единственным достоинством которых является то, что они хорошо сделаны и в которых нет ни мысли, ни чувства, как, например, стихи г-на Де ***. Это комедии, в которых нет ни занимательности, ни остроумия и которые написаны по шаблону, как, например, комедии г-на ***, или написаны на особом жаргоне, понятном только определенному кругу близких к автору лиц; это трагедии с сюжетом, исполненным силы, страсти и ужаса, но написанные слабым, плоским, иногда даже варварским стилем, вроде произведений г-на ***. Но так как уже пора кончать, скажу вам, что всякая манерность, даже *изысканность,* а главное, *бесцветность* для меня все равно, что отвратительное своей горечью лекарство с той только разницей, что лекарства, когда принимать их необходимо, перестают казаться противными, все же остальное отвратительно и останется таким на все

времена. Мои симпатии и мои антипатии к людям совершенно аналогичны моему пристрастию или, напротив, отвращению ко всему остальному. Грубое животное мне нравится больше, чем дурак, человек чувствительный больше, чем человек остроумный; нежная женщина больше, чем женщина рассудительная; грубость для меня лучше аффектации, жесткость милее лести; я предпочитаю всем и люблю людей простых и добрых, в особенности добрых. Вот добродетель, которая должна была бы воодушевлять всех, кто наделен могуществом или богатством. Но она же нужна несчастным и слабым. Доброта вознаграждает за все, и если бы мне предложили на выбор доброту г-жи Жоффрен или красоту г-жи де Брион, я сказала бы: «Дайте мне доброту и меня полюбят; вот первое и, откровенно говоря, единственное благо, которое я хочу иметь». Если я не ошибаюсь, на свете есть еще большее благо — любить; но доброта становится свойством души, когда вы любите все, что страдает, все, что несчастно. Ах, значит, любить можно долго! Да, конечно, любить нам надо всегда! Ведь когда вы полны доброты, которую я хвалю, которой завидую, можно жить, не гонясь за страстью. Душа уже устремлена, а разве не в этом величайшая прелесть жизни?

Но скажите мне, неужели же я должна желать, чтобы у вас было еще больше этого чувства? Ведь какой добротой надо обладать, чтобы прочесть эту длинную, холодную и утомительную апологию! Ах, вы уже навсегда отказались от мысли обвинять меня: ведь даже преувеличения вам было бы легче вынести, чем все, что я привожу в мое оправдание, но только поступить иначе я не могла; все мои дорогие друзья меня одолевают; я хотела как-нибудь доказать им разумными доводами, что все, что они называют моим безумством и сумасбродством, не что иное, как разум, или, может быть, чувство, или страсть. Что же из всего этого следует? К какому выводу я пришла? Шепнуть ли вам его на ушко? Нет, вы бы мне все равно не поверили, а ведь я открыла бы вам тайну моей души. Прощайте, критикуйте меня, осуждайте, только любите, и я буду счастлива вашей добротой и буду чувствовать только ее одну.

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СТЕНДАЛЯ

В юности Стендаль пытался учиться пению и музыке: игре на скрипке и на кларнете. Он не проявил ни усидчивости, ни особого интереса, и эти случайные уроки очень быстро прекращались. Тем не менее на склоне лет он говорил, что самой сильной его страстью была музыка. Действительно, в течение своей жизни он всегда посещал оперу, слушал музыку и размышлял о ней.

В сентябре 1813 года, после тяжкого отступления из Москвы и трудной работы во время неудачной германской кампании, Стендаль отправился в отпуск в Италию. За три месяца он посетил несколько городов Северной Италии, но большую часть времени провел в Милане. Музыкальная культура в Италии стояла высоко, опера, а особенно театр Ла Скала в Милане, привлекала к себе всеобщее внимание и постоянно служила предметом разговоров. Стендаль чувствовал себя малоосведомленным в этих вопросах. Он стал читать книги по истории музыки. Очевидно, во время своего пребывания в Милане в сентябре — ноябре 1813 года он познакомился с книгой Джузеппе Карпани о Гайдне, недавно умершем и давно уже отодвинутом на второй план его юным соперником Моцартом. Книга Карпани «Письма о жизни и произведениях знаменитого маэстро Иозефа Гайдна» появилась в 1812 году. Это был очень обстоятельный биографический очерк с характеристикой произведений Гайдна, характерными анекдотами, оценками и рассуждениями о музыке вообще и о сравнительных достоинствах различных школ, композиторов и произведений. Стендаль решил перевести эту книгу, чтобы хорошенько запомнить ее содержание, и, может быть, напечатав ее перевод, познакомить французских читателей с новым для них материалом.

По возвращении во Францию Стендаль принял участие в обороне страны от надвигавшихся коалиционных войск. Но весной 1814 года, в Париже, он принимается за свою «Жизнь Гайдна» и, по-видимому, заканчивает ее к маю. 10 мая он уже пишет «Жизнь Моцарта», для которой широко использует две биографии Моцарта — Винклера и Крамера,— присоединив к этой биографии самостоятельный и весьма своеобразный этюд под названием «Письмо о Моцарте».

Его интересовала прежде всего вокальная и главным образом оперная музыка, поэтому он должен был обратить внимание на знаменитого в то время мастера оперных либретто, или, вернее, драм, легко ложащихся на музыку, Пьетро Метастазио, которого итальянцы считали одним из своих величайших драматических поэтов. Добавив несколько рассуждений о Метастазио к этюдам о Гайдне и Моцарте, Стендаль напечатал книгу под названием «Письма, написанные в австрийской Вене о знаменитом композиторе И. Гайдне, сопровождаемые жизнеописанием Моцарта и рассуждениями о Метастазио и современном состоянии музыки во Франции и в Италии». Книга вышла в свет в конце 1814 года за подписью «Луи-Александр-Сезар Бомбе».

Само собой разумеется, что письма о Гайдне были написаны не в Вене и не в 1808 году, как говорится в книге, а в Париже, в 1814. Разумеется также, что Стендаль не был лично знаком с Гайдном и не имел никаких оснований выдавать за личные впечатления то, что он перевел из книги Карпани. Стендаль заимствовал из этой книги не только фактические сведения и не только личные воспоминания Карпани, но и его рассуждения о тех или иных произведениях Гайдна, о музыке вообще, сравнения композиторов с живописцами и т. д. Естественно, что Карпани, обнаружив этот плагиат, пришел в негодование и разоблачил неблаговидный поступок Луи-Александра-Сезара Бомбе. Стендаль от имени некоего брата автора отвечал издевательским письмом, но затем полемику прекратил, так как Карпани узнал подлинное имя автора и угрожал назвать его публично.

Однако, даже несмотря на то, что жизнеописание Гайдна во многих своих главах представляет собою улучшенный перевод Карпани, оно представляет несомненный художественный интерес. В книге пробивается подлинное отношение Стендаля к музыке и к музыкальному наслаждению, намечается здесь и его «философия музыки», слагавшаяся в значительной мере из впечатлений, пережитых им в парижских и итальянских театрах. Эта философия получает свое отчетливое выражение в «Письме о Моцарте» и в письмах о Метастазио. Таким образом, Стендаль как музыкальный критик предстает перед нами вполне сложившимся уже в этой первой своей книге.

Гайдн, Моцарт, Метастазио для 1814 года были именами весьма значительными, но ни в какой мере не могли характеризовать современную итальянскую музыку. В 1814 году Стендаль еще не слушал произведений композитора, которым уже увлекалась Италия: о Россини он лишь вскользь упомянул в своей первой книге. Но в 1819—1821 годах он встречался с ним лично и слушал его первые оперы, а в 1822 году Россини стал известен уже и в Париже. Вскоре по возвращении во Францию Стендаль напечатал статью о Россини в журнале, выходившем в Париже на английском языке («Paris Monthly Review», январь 1822 года). На следующий год он решил создать большую книгу об итальянском маэстро. Работа продолжалась в течение нескольких месяцев, и книга под названием «Жизнь Россини» вышла в свет в ноябре этого года с датой 1824 года.

В предисловии Стендаль говорит, что книга составилась из писем к английским и польским друзьям. Конечно, это вымысел, целью которого было придать своим суждениям характер непосредственности и искренности.

В многолетнем споре между итальянской и французской музыкой, начатом еще в эпоху Руссо знаменитой распрей буффонистов (сторонников итальянской оперы-буфф) и антибуффонистов, Стендаль решительно принял сторону итальянцев. Французская музыка кажется ему претенциозной, напыщенной, стремящейся лишь к внешним эффектам, так же как и вся французская духовная культура. Французы остроумны, но ничуть не чувствительны, а музыку нельзя создать одним остроумием. Даже в опере-буфф Стендаль ищет трогательно-меланхолическое, иначе музыка не доставляет ему никакой радости. Он охотно цитирует известные слова из «Венецианского купца»: «Я не могу быть весел, когда слышу хорошую музыку».

Но спор итальянской и французской опер в 1810—1820 годы был отодвинут на второй план другим противоречием — между музыкой итальянской и немецкой. Стендалю, как и многим его современникам, казалось, что итальянская опера воплотила в себе самую сущность музыки, а именно мелодию, которая и является наиболее адекватным средством для выражения человеческих чувств. В немецкой музыке он видел торжество гармонии, которую он понимал, в сущности, как сопровождение мелодии. Ему казалось, что немецкая школа хочет подменить мелодию гармонией и, следовательно, лишить музыку всякого подлинного содержания. Даже в поздних операх Россини он видел влияние немецкой школы и предпочитал его ранние оперы, особенно «Танкреда», где мелодия не была затемнена «шумным» сопровождением. Бетховена Стендаль вообще не понимал.

Стендаль говорил, что если музыка хороша, то она только предлагает нашему воображению обольстительные образы, которые имеют отношение к волнующей нас страсти. Исходя из такого определения, нужно было признать самым совершенным музыкальным инструментом человеческий голос. И действительно, Стендаль не любил инструментальной музыки. Он говорит почти исключительно об ариях и восхищается только тем, что спето или может быть спето.

Наиболее близким Стендалю по духу, по характеру эмоции, им выраженной, по средствам музыкальной выразительности был Моцарт. Россини казался Стендалю слишком веселым, слишком бездумным, малочувствительным, и ничто в его творчестве не могло сравниться с «Дон-Жуаном» Моцарта — самой любимой оперой Стендаля.

В своих сочинениях о музыке Стендаль — прежде всего полемист. Он хочет определить новый, современный идеал музыкального произведения и музыки вообще, и этот идеал он называет романтическим. Он утверждает, что французская музыка, бьющая на эффект, условная и бессодержательная, так же как и формальная немецкая музыка с ее увлечением гармонией, не может удовлетворить человека новой эпохи, участника революции и грандиозных походов последней четверти века. Экскурсы в историю музыки, анализ отдельных музыкальных произведе-

ний, критика композиторов и певцов, рассуждения о Гайдне, Моцарте, Метастазио, Чимарозе, Перголезе, Россини — все это имеет своей целью помочь рождению нового идеала музыки, более непосредственной, искренней и действенной, чем создания всей плеяды современных композиторов — итальянских, немецких, французских, подавленных классическими традициями и, с точки зрения Стендаля, еще недостаточно романтических.

Реформа Россини в опере кажется Стендалю опасной еще и потому, что она лишает певца инициативы. В старой итальянской опере певцу предоставлялась полная свобода: он мог вводить в оперу арии из другого произведения того же композитора, мог украшать арии фиоритурами до неузнаваемости, менять рисунок мелодии, а вместе с тем и образа. Россини стал фиксировать в нотах возможные украшения и тем пресек этот произвол певца. Стендалю казалось, что Россини подорвал творческую инициативу певца и его вдохновение, а тем самым свел роль исполнителя чуть ли не до ремесла.

Однако Стендаль предчувствовал, что скоро во Франции произойдет органическое слияние двух школ — итальянской и немецкой, слияние, которое в ближайшие же годы после напечатания его книги наметилось в опере Россини «Вильгельм Телль».

После появления книги о Россини Стендаль напечатал еще ряд статей-рецензий о последних явлениях музыкального сезона, возвращаясь и к старым произведениям, рассуждая о вопросах музыки и настойчиво проводя свою точку зрения на задачи искусства. Эти статьи, объединенные Роменом Коломбом под названием «Заметки дилетанта», представляя несомненный специальный и исторический интерес, однако, в большинстве случаев повторяют те общие мысли, которые Стендаль высказывал в своих двух книгах. В настоящее издание эти статьи не вошли.

Стендаль цитирует большое количество оперных арий, лишь в редких случаях сопровождая их нотами или напоминая читателю драматическую ситуацию. Все эти арии Стендаль приводит в большинстве случаев в итальянском оригинале и часто с большими неточностями. В нашем издании повсюду, где это возможно, переведены названия этих арий по наиболее известным и распространенным русским либретто. В других случаях приходилось переводить заново. Переводы обычно сопровождают итальянский текст в первый раз, когда упоминается данная ария. В остальных случаях она дается в итальянском оригинале.

Стендаль нередко давал неверные определения тех или иных музыкальных терминов. Иногда определения, которые он приводит в своих книгах, сильно устарели. Оценки Стендаля также далеко не безошибочны, и вкусы его во многом не соответствуют вкусам нашего современника. Все это нужно иметь в виду, читая книги Стендаля о музыке. В этих произведениях нужно искать дух давно прошедшей эпохи, в которую создавалась новая музыка XIX века, пытливый ум великого романиста и характеристику того особого музыкального переживания, которое во многом объясняет не только эстетические воззрения Стендаля, но и его художественное творчество.

Б. РЕИЗОВ

ПРИМЕЧАНИЯ

Вступление к этому письму принадлежит целиком Карпани; описание Вены и венского общества сочинено самим Стендалем.

Стр. 7. *Эстергази* — фамилия австро-венгерских магнатов, покровительствовавших Гайдну; в 1761 году граф Пауль Антон Эстергази пригласил Гайдна дирижировать частной капеллой в Эйзенштадте.

Стр. 10. *Лагарп,* Жан-Франсуа (1739—1803) — французский критик, автор огромного сочинения «Лицей, или Курс литературы древней и новой», в котором с точки зрения строгого классицизма оцениваются важнейшие произведения литературы, главным образом драматической.

Стр. 14. В театре *«Одеон»* в это время давались спектакли итальянской оперы-буфф; в них участвовала одна из подруг Стендаля — Анджелина Берейтер.

Стр. 15. *Вазари,* Джорджо (1512—1574) — знаменитый итальянский художник и историк живописи.

Стр. 16. *Винчи,* Леонардо (1690—1734), *Лео,* Леонардо (1694—1746) — оперные композиторы, представители так называемой неаполитанской школы. Наиболее выдающимся музыкантом этой школы был Джованни Баттиста *Перголезе* (1710 — 1736), автор знаменитой комической оперы «Служанка-госпожа» (1733), шедевра итальянского музыкально-театрального реализма; Алессандро *Скарлатти* (1659—1725), основатель неаполитанской школы; Арканджело *Корелли* (1653—1713) — первый виртуоз в истории скрипичной музыки, автор многочисленных инструментальных произведений; Давид *Перес* (1711—1778) — итало-португальский композитор, сочинивший около 30 опер и много церковных произведений; Никколо Антонио *Порпора* (1686—1766) — оперный композитор и прославленный вокальный педагог; Джованни Баттиста *Бонончини* (1672—1762?) — оперный композитор, в свое время соперничавший в Лондоне с Генделем. Известным оперным композитором был и его брат Марк Антонио *Бонончини* (1675—1726), высоко ценимый падре Мартини.

Стр. 17. *Саммартини,* Джованни Баттиста (1701—1775), капельмейстер в монастыре Санта Мария Маддалена с 1730 по

1770 год, инструментальный композитор, в области симфонии — один из предшественников Гайдна, учитель Глюка.

Бахом-старшим... — Иоганн Себастьян *Бах* (1685—1750) — величайший немецкий композитор, в начале XIX столетия почти совершенно забытый, чем и объясняется скромное место, отведенное ему Карпани — Стендалем. Возрождение Баха началось с исполнения Мендельсоном «Страстей по Матфею» в 1829 году.

Гаспарини. Франческо (1665—1737) — оперный композитор, ученик Корелли; Джузеппе *Тартини* (1692—1770) — выдающийся скрипач, композитор и теоретик; Николо *Йомелли* (1714—1774) — один из крупнейших оперных композиторов неаполитанской школы; Флориан Леопольд *Гасман* (1729—1774) — оперный и церковный композитор. Его учеником был знаменитый Сальери, друг Карпани; Игнац Иозеф *Плейель* (1757—1831) — инструментальный композитор, австриец по происхождению, во вторую половину жизни переселившийся в Париж, где сделался владельцем известной фортепьянной фабрики. Писал симфонии, квартеты, сонаты и т. д.

Когда Бетховен... — В эти годы во Франции Бетховен (1770—1827) был почти совсем не известен. Популярность его в Париже начинается с конца двадцатых и начала тридцатых годов, когда дирижер Хабенек и композитор Берлиоз повели энергичную пропаганду его симфоний. Приводимое Стендалем суждение о Бетховене списано у Карпани. В 1817 году Стендаль откажется от такой оценки Бетховена.

Стр. 18. *Два тимпана*... — Во французском тексте Стендаль совершает ошибку при переводе с итальянского языка. Следует: «литавры».

Стр. 19. *Маркези*, Луиджи (1755—1829) — певец-кастрат (сопрано), в конце XVIII века почитавшийся лучшим певцом Италии.

Стр. 26. Приводимые Стендалем даты неверны: Порпора родился в 1686 году; Перголезе родился в 1710 и умер в 1736 году; Чимароза родился 17 декабря 1749 года; Моцарт умер 5 декабря 1791 года.

Стр. 28. *Каринтийский театр* был расположен у Каринтийских ворот, отчего и получил свое название. Это демократический венский театр, где давались спектакли на немецком языке — комедии с музыкой, фарсы, народные сценки

Стр 30. *Гассе*, Иоганн Адольф (1699—1783) — один из наиболее значительных оперных композиторов XVIII века.

Лавуазье (1743—1794) — выдающийся французский химик один из создателей современной химии

Стр. 32 *Гравина* (1664—1718) — римский юрист, ученый и критик, сыгравший большую роль в судьбе молодого Метастазио, которого он первый заметил и выдвинул

Стр. 33. *Баритон* — струнный инструмент, уже в начале XIX века вышедший из употребления, типа басовой виолы д'аморе.

Стр. 36. *Гайдн создал восемьдесят два квартета*... — Цифры, приводимые Стендалем, не точны. Полное собрание сочинений Гайдна насчитывает 104 симфонии. Кроме них, существует еще 38 симфоний апокрифических (в действительности принадлежа-

щих Леопольду Гофману, Михаэлю Гайдну, Диттерсдорфу и др.) и 36 оставшихся сомнительными. Число квартетов Гайдна — 83.

Стр. 39. *...в двух adagio из «Семи слов»*.— «Семь слов Христа» — инструментальное сочинение Гайдна, написанное им в 1785 году по заказу каноника из Кадикса для музыкальной иллюстрации одной из пасхальных служб.

Стр. 40. *Вертер* — герой романа Гете «Страдания юного Вертера», покончивший самоубийством

Стр. 41. *Лесаж* (1668—1747) — французский писатель. *Жиль Блас* — герой его романа.

Стр. 42. *Кафе де Фуа* — знаменитое во время Первой империи и Реставрации кафе в Пале-Рояле, просуществовавшее до 1863 года.

Дю Деффан (1697—1780) — одна из наиболее известных представительниц салонно-литературной жизни XVIII века; в течение почти пятидесяти лет поддерживала дружбу с Вольтером.

Стр. 44. *Колле*, Шарль (1709—1783) — драматург и автор песен; один из наиболее характерных творцов французской «песенки».

Уголино — герой одного из наиболее мрачных эпизодов Дантова «Ада» (песня XXXII).

Стр. 47. *«Тайный брак»* — знаменитая опера-буфф в двух актах Доменико Чимарозы, либретто Бертатти (первое представление в Вене в 1792 году).

Стр. 48. *Сартин* (1729—1801) — министр полиции при Людовике XV.

Стр. 49 *«Великодушные враги»* — опера Чимарозы (Рим — 1796, Париж — 1801).

«Синьора графиня» — слова из арии Джеронимо. Стендаль имеет в виду следующее за этой арией трио.

«Ах! Синьор» — первые слова облигатного речитатива, предшествующего дуэту Паолино и графа (1-й акт, 2-я картина).

Гретри (1741—1813) — крупнейший французский оперный композитор, сыгравший большую роль в музыкальной жизни революции.

Делла Мариа (1769—1800) — некогда любимый парижанами композитор, чья комическая опера «Пленник» (1798) прошла с успехом.

«Меломания» — комическая опера Шампейна, либретто Гренье (1781).

Стр. 51. *«Гений христианства»* — произведение Шатобриана.

Стр. 56. *...почерпнуты им из произведений...* — Стендаль путает, когда говорит о «старшем Бахе». Речь идет о его сыне — композиторе Карле Филиппе Эммануиле Бахе.

Стр. 58. *Сарти*, Джузеппе (1729—1802) — итальянский композитор, между прочим, бывший с 1784 по 1802 год придворным капельмейстером в Петербурге.

Висконти, Эннии Квирин (1751—1819) — известный археолог.

Винкельман, Иоганн Иоахим (1717—1768) — великий германский искусствовед. Трудами Висконти и Винкельмана Стендаль воспользовался для своей «Истории живописи в Италии».

Стр. 59. *Мартини* (1706—1784) — знаменитый болонский теоретик контрапункта и историк музыки.

Стр. 60. *Цингарелли*, Николо Антонио (1752—1837) — итальянский оперный и церковный композитор.

Стр. 63. *«Сер Марк-Антонио»* — опера в двух актах Павези (первое представление — Милан, 1811).

Таким людям, как... Фаустина и Менготти... — Фаустина Бордони и Регина Менготти — знаменитые итальянские певицы XVIII века.

Стр. 64. *«Сотворение мира»* — оратория Гайдна (1798).

«Прометей» — балет, поставленный прославленным итальянским хореографом Сальваторе Вигано; Стендаль его видел в Милане в 1813 году.

Стр. 65. *«Мельничиха»* — опера Паэзиелло (1788); «Пирр» — опера Паэзиелло (1786) или Цингарелли (1792); «Джиневра Шотландская» — опера Симона Майра (1801).

«Четыре времени года» — светская оратория Гайдна (1801).

Стр. 67. *«Фраскатана»* — опера Паэзиелло (1774), имевшая громадный успех в Париже.

«Жил некогда чудак...» — цитата из сатирического стихотворения Вольтера «Два века» (1771).

Стр. 68 Стихотворных строк, приписанных Стендалем Данте, в «Божественной комедии» нет.

Стр. 69. *Фукс*, Иоганн Иозеф (1660—1741) — органист, капельмейстер, композитор, теоретик, автор одного из основных музыкально-педагогических трудов XVIII века.

Стр. 70. *Мерула* — итальянский композитор, автор многочисленных скрипичных сочинений, месс, мадригалов и т. д.

Стр. 71. *Бенедетто Марчелло* (1686—1739) — итальянский композитор, поэт и сатирик.

Стр. 72. *Клементи*, Муцио (1752—1832) — пианист, фортепьянный педагог и композитор.

Козелюк, Леопольд Антон (1752—1818) — австрийский композитор, много писавший для рояля, а также сочинитель балетной музыки.

Штеркель, Иоганн Франц Ксаверий (1750—1817) — пианист и композитор.

Стр. 76. *Лоррен*, Клод (1600—1682) — французский живописец-пейзажист, картины которого производили на Стендаля впечатление некоторой меланхолической мечтательностью.

Жанти-Бернар (Пьер-Жозеф Бернар, 1710—1775) — французский эротический поэт.

Стр. 77. *«Ариадна, покинутая на острове Наксос»* — кантата Гайдна (1790).

Стр. 78. *Браншю*, Роза Каролина (1780—1850) — французская оперная певица большого трагического плана.

Стр. 81. *...стоны... над могилой Адмета...* — Стендаль ошибается: в «Альцесте» Глюка Адмет не умирает, вместо него идет на смерть его жена.

«Он должен умереть» — знаменитая фраза, которую произносит старик Гораций в одноименной трагедии Корнеля (акт III, сцена 6-я).

Стр. 86. *«Демофонт»* — опера Лео на текст Метастазио (Нea-

поль, 1741). Кроме Лео, на этот текст написали музыку 33 композитора.

Стр. 88. *«Если когда-либо буду ревнив...»* — Речь идет, по-видимому, о младшем сыне Иоганна Себастьяна Баха — Иоганне Христиане (1735—1782), который одно время работал в Милане (а не в Неаполе) и сочинял итальянские оперы.

Даты жизни и смерти некоторых композиторов.— В этой хронологической таблице много ошибок: Дуранте, например, родился в 1684 году (а не в 1693), Лео умер в 1746 году (а не в 1745), Винчи родился в 1690 году (а не в 1705) и т. д.

Стр. 90. *...«Орфея» и прочие произведения.*— «Орфей и Эвридика» — неоконченная опера Гайдна (1791).

Стр. 96. *Биллингтон,* Елизавета (1765—1818) — знаменитая английская певица.

Бенда, Георг (1722—1795) — немецкий композитор, автор опер, среди которых особенно известна «Ариадна на Наксосе» (или «Покинутая Ариадна»).

Стр. 105. *«Два дня»* — знаменитая опера Керубини на текст Буйи (1800), более известная под названием «Водовоз».

Стр. 106. *Менгс* (1728—1779) — немецкий живописец и теоретик искусства, последователь Винкельмана.

Стр. 108. *Кабанис* (1757—1808) — французский писатель, врач и философ сенсуалистического направления. Стендаль находился под сильным влиянием его учения об ощущениях и теории взаимоотношений «физического» и «морального» в человеке.

Всего Гайдн написал...— Точное число месс Гайдна — 12, прочие — апокрифичны; ни одна из них не была сочинена во время Семилетней войны.

Коллин, Генрих Иозеф (1772—1811) — немецкий поэт, драматург и автор патриотических песен. К его трагедии «Кориолан» написал знаменитую увертюру Бетховен.

Стр. 110. *...Одна из интермедий Перголезе...*— Речь идет, конечно, о «Служанке-госпоже».

...ораторию, озаглавленную «Товий»...— «Возвращение Товия» — первая оратория Гайдна (1775, переделана в 1784 году).

Стр. 111. *Вейгль,* Иозеф (1766—1846) — австрийский композитор, автор 30 опер, 10 месс, многих ораторий и т. д.

Стр. 112. *Еще при жизни Генделя Милтон написал...*— Ошибка Карпани, унаследованная Бомбе-Стендалем; Милтон умер в 1674 году — за одиннадцать лет до рождения Генделя (1685), а следовательно, и не мог сочинять для него ораториальные тексты.

Стр. 114. *«Колониольский подеста»* — опера Якопо Мелани (Флоренция, 1657, то есть не в XVI веке, как это вытекает из текста Карпани—Стендаля).

Стр. 116. *«Среди тысячи опасностей»* — ария из оперы Чимарозы «Великодушные враги».

Стр. 117. Этот отрывок из письма Оттилии отсутствует в романе Гете, который Стендаль читал в 1810 году.

Тюркаре — герой известной комедии Лесажа, откупщик-выскочка, ставший нарицательным именем «нувориша».

Стр. 119. *Volate, mordento* — украшения, состоящие из быстрого следования основной ноты и ее нижней (или верхней) секунды.

Стр. 120. *Балет Виганó* «Творения Прометея» шел с музыкой Бетховена (премьера — 26 марта 1801 года).

Стр. 125. *...Взорвалась адская машина.*— Речь идет о террористическом покушении на Наполеона Бонапарта, в то время первого консула, совершенном заговорщиками-монархистами 24 декабря 1800 года. Взрыв произошел на улице Сен-Никез в тот момент, когда Бонапарт проезжал в карете, направляясь в Оперу на парижскую премьеру «Сотворения мира».

Стр. 126. *Маркези,* Луиджи (1755—1829), *Паккьяротти* Гаспаро (1744—1821), *Априле,* Джузеппе (1738—1814) — знаменитые итальянские певцы-кастраты.

Стр. 127. Эпизод с Дженни и Мортимером цитируется и в трактате Стендаля «О любви».

Стр. 131. *Паэр,* Фернандо (1771—1839) — оперный композитор, работавший в Италии, Вене, Дрездене и Париже, где был назначен «императорским композитором». Оставил 43 оперы.

Стр. 133. *Гарá,* Пьер Жан (1764—1823) — французский концертный певец (тенор-баритон с огромной тесситурой) и вокальный педагог.

Каталани, Анджелика (1779—1849) — знаменитая итальянская певица.

«Ифигения в Авлиде» — трагедия Расина, в эпоху классицизма считавшаяся самой совершенной трагедией мирового репертуара.

Стр.135. *...на берегах Себето...*— Так в древности называлась маленькая речка, впадавшая в Средиземное море к востоку от Неаполя.

Стр. 137. *Тальма* (1763—1826) — великий трагический актер эпохи революции, Первой империи и Реставрации.

«Андромаха» — трагедия Расина.

Дюсис (1733—1816) — французский драматург, известный своими переделками Шекспира в духе позднего классицизма.

...на тех же позициях, какие мы занимали лет пятьдесят тому назад...— Имеется в виду знаменитая «война буффонов», спор между сторонниками итальянской и сторонниками французской музыки, разыгравшийся в пятидесятых годах XVIII века вокруг итальянской комической оперы (опера-буфф).

Стр. 138. *«Федра»* — трагедия Расина, *«Цинна»* — трагедия Корнеля.

Стр. 140. *«Юный Генрих»* — опера Мегюля (1797); оперу пережила известная увертюра, изображающая охоту.

Стр. 145. Таблица сравнений музыкантов с живописцами принадлежит Карпани; Стендаль внес в нее кое-какие изменения; например, Карпани сравнивал Моцарта с Джулио Романо, а Стендаль — с Доменикино; Карпани сравнивал Чимарозу с Веронезе, а Стендаль — с Рафаэлем.

Стр. 146. Английские стихи — неточная цитата из «Двенадцатой ночи» Шекспира (акт II, сцена 4-я).

Стр. 151. *Я отважился появиться в городе...* — В данном случае Стендаль действительно рассказывает о своих личных впечатлениях (тогда как обычно воспоминания о Гайдне в первом лице относятся к Карпани). Стендаль присутствовал на церемонии, и «Реквием» Моцарта показался ему «слишком шумным».

Стр. 154. *«Сельские певицы»* — опера-буфф Фиораванти (Турин, 1795).

Стр. 156. *«Сенекизмом»* (от имени древнегреческого драматурга Сéнеки) Стендаль называет напыщенный, чрезмерно украшенный и ложнодраматический стиль, которым, по его мнению, характеризовались искусство и литература позднего классицизма.

Стр. 164. *Вагензейль,* Георг Кристоф (1715—1777) — популярный в XVIII веке австрийский композитор.

Стр. 168. *«Quodlibet»* или «quolibet» — популярный в XVI — XVIII веках жанр шутливых музыкальных произведений, где ради юмористических целей одновременно проводились разные мелодии, звуки, даже шумы (у Жаннекена, например, автора прославленной батальной композиции «Сражение при Мариньяно»), или мотивы из различных известных произведений (хоралов, песен, мадригалов) на манер попурри.

Стр. 171. *Грегорио Аллегри* (умер в 1652 году) — церковный композитор так называемой «римской школы». Его Miserere (50-й псалом Давида) — многоголосная (в конце — девятиголосная) партитура объемом в 130 тактов.

Стр. 174. *«Мнимая садовница»* — опера-буфф Моцарта (1774).

Стр. 176. Женитьба Моцарта на Констанции Вебер состоялась позже — в августе 1782 года. В 1777—1778 годах Моцарт, как известно, пережил неудачный роман с ее сестрой — Алоизией Вебер.

Стр. 177. *Галуппи,* Бальдассаре (1706—1785) и *Гульельми,* Пьетро (1727—1804) — итальянские оперные композиторы. В жанре комической оперы с особенным успехом подвизался первый из них — венецианец Галуппи.

Винченцо Мартини (точнее, Висенте Мартин-и-Солер, 1754—1806) — испанский композитор, переселившийся в Италию, а с 1789 года в Петербург. Его опера «Редкая вещь» (1785) имела триумфальный успех.

Стр. 178. *«Свадьба Фигаро»* сочинена в 1786 году.

Он оставил семнадцать симфоний...— Моцарт оставил не 17, а 41 симфонию, множество серенад, дивертисментов, маршей, танцев и т. д.

Стр. 187. *Однажды некий директор театра...*— Речь идет о венском импрессарио Эммануэле *Шиканедере* (умер в 1812 году), постановщике пышных феерий и посредственном либреттисте «Волшебной флейты» — величайшего создания Моцарта. Впрочем, результаты совместной с Шиканедером работы для Моцарта в материальном отношении были ничтожны.

Стр. 190. *Взгляните хотя бы на Тома...*— Стендаль имеет в виду Антуана Леонарда Томá (1732—1785), французского литератора, автора многочисленных «похвальных слов» (Сюлли, Декарту, канцлеру д'Агессо, Марку Аврелию и др.) и прочих риторических сочинений.

Стр. 191. *«Таинства Изиды».*— Под этим названием шла в Париже «Волшебная флейта», поставленная 20 августа 1801 года. Либретто было переделано Морелем.

«Сетос» — известный в XVIII веке исторический и дидактический роман аббата Террасона «Сетос, история или жизнеопи-

сание, извлеченное из анекдотических памятников древнего Египта» (1731).

Стр. 192. *Бохорис* — в подлинной моцартовской редакции *Папагено.*

Стр. 193. *Миррена* — в подлинной моцартовской редакции «Царица ночи».

Стр. 195. *С целью примирить нас с Генрихом IV...* — Трагедия Легуве «Смерть Генриха IV» была представлена впервые в Париже в 1806 году. Это типичный образчик трагедии позднего классицизма, написанной «благородным» стилем с соблюдением всех классических правил.

Стр. 196. *«Сударь... да кто же вы, наконец?»* — Тайна неизвестного, заказавшего реквием, раскрылась просто: то был управляющий графа Вальзегга, знатного меломана, считавшего себя композитором и скупавшего за гроши партитуры бедных музыкантов, а затем выдававшего их за свои сочинения. Естественно, такие покупки окружались тайной.

Стр. 199. *«Идите спать»* — выход Базилио и квинтет из «Севильского цирюльника» Паэзиелло. В 1814 году Стендаль не мог знать одноименной оперы Россини, написанной в 1816 году.

Стр. 201. *«Деревенский колдун»* — одноактная пасторальная опера Жан-Жака Руссо (1753).

Стр. 202. *«Быть может, оркестр не справился с такой трудной музыкой...»* — В тогдашней Италии оркестровая часть оперных партитур Моцарта зачастую казалась неисполнимой вследствие «чрезмерной трудности».

Стр. 204. *Сен-Пре* и *Жюли* — действующие лица из романа Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза».

Альфьери (1749—1803) — великий трагический поэт Италии, все трагедии которого проповедуют борьбу с тиранами.

Стр. 206. *Крешембени,* Джованни Мария (1663—1728) — итальянский литератор, автор «Истории итальянской поэзии» (Рим, 1698).

Стр. 207. Стихотворная цитата — из басни Лафонтена «Старик и смерть».

«Олимпиада» — опера в 3 действиях, текст Метастазио, музыка Перголезе (Рим, 1735). Перголезе умер в 1736, а не 1733 году, как ошибочно указывает Стендаль.

Стр. 219. *Барон д'Этанж* — действующее лицо из «Новой Элоизы» Руссо.

Стр. 220. *Дюкло,* Шарль (1704—1772) — французский литератор и моралист, типичный рационалист XVIII века.

Стр. 221. *Де Бросс,* Шарль (1709—1777) — президент Дижонского парламента, писатель, филолог и историк, автор одной из любимых книг Стендаля, «Исторические и критические письма об Италии», где итальянской опере-буфф посвящены восторженные строки.

Стр. 224. *«Basvigliana»* (1793) — поэма итальянского поэта Винченцо Монти (1754—1826), написанная на смерть французского посла Басвиля, представителя республиканского Конвента, зверски убитого в Риме агентами клерикалов, опасавшихся революционной пропаганды.

Стр. 232. *Бесстрастный любовник Лауры* — Петрарка.

Стр. 234. *Вы считаете себя цивилизованными...* — Речь идет о произведениях искусства, вывезенных из Италии французами, согласно договору 1797 года, в качестве военных трофеев и возвращенных в итальянские музеи после окончательного падения Наполеона в 1815 году.

Стр. 236. *Колле* (1709—1783) — французский комедиограф, комедии которого отличались замечательным остроумием; *Панар* (1694—1765) — остроумный французский водевилист и автор веселых песенок; *Гамильтон,* Антуан (1646—1720) — натурализовавшийся во Франции ирландец, автор мадригалов, песен, рондо, экспромтов. Из более крупных его произведений европейской известностью пользуются «Мемуары шевалье де Граммона»; *Лабрюйер* (1645—1696) — французский моралист, автор «Характеров», сборника сатирических характеристик типов современного ему общества. *Данкур,* Флоран (1661—1725) — французский комедиограф и актер. Особенным успехом пользовалась его комедия «Модный кавалер» (1687).

«Персидские письма» — известное сочинение Монтескье (1721), острая сатира на французское общество XVIII века, рассматриваемое глазами вымышленного перса.

Стр. 237. *Маршал Саксонский,* Мориц (1696—1750) — один из крупнейших полководцев XVIII века.

Калонн (1734—1802) — французский государственный деятель, интриган, пользовавшийся своим министерским постом ради собственного обогащения.

Барилли, Мария-Анна (1780—1813) — итальянская певица, с 1805 года подвизавшаяся в Париже вместе со своим мужем, известным певцом Луиджи Барилли (1767—1824).

Мадмуазель Марс, Анна-Франсуаза-Ипполита (1779—1847) и *Флери,* Абраам Жозеф (1750—1822) — известные актеры французской комедии.

Стр. 238. *Кривелли,* Гаэтано (1774—1866) — один из лучших итальянских теноров, выступавший в Париже с 1811 по 1817 год; *Такинарди,* Николо (1776—1859) — итальянский тенор, с 1811 по 1814 год певший в Итальянской опере в Париже и удалившийся оттуда после падения Наполеона.

Стр. 239. *«Разрушение Иерусалима»* — опера Цингарелли (1810).

Стр. 242. *На это я вам отвечу, как Сезар де Сенневиль...* — Стендаль имеет в виду роман Пикара «Приключения Эжена де Сенневиля и Гильома Денорма, описанные Эженом в 1787 году», пользовавшийся в свое время широкой популярностью. Ироническую фразу «В добрый час» (которую Стендаль часто цитирует) произносит горбун Сезар де Сенневиль, застав своего двоюродного брата Эжена в объятиях гувернантки.

Дюгазон (Жан Батист Анри Гурго, по сцене Дюгазон (1746—1809)—первоклассный комический актер, учитель Тальма́, в эпоху революции якобинец, автор нескольких революционных пьес и адъютант Сантерра. Последний великий исполнитель ролей комического слуги — Сганареля, Маскариля, Скапена, Жодле.

В театре *Лувуа* в эпоху Империи и Реставрации давались спектакли Итальянской оперы. *Дюмениль* — известная трагическая актриса XVIII столетия.

Стр. 243. *«Дама-солдат»* — опера Орланди (Генуя, 1808). *«Сер Марк-Антонио»* — трехактная опера Лемуана, текст Рошон де Шабанна (1789). Пользовалась в начале XIX века значительным успехом. Для итальянской сцены была переделана Моска («Обманутые претенденты», Милан, 1811).

«Кот в сапогах» — опера Валентино Фиораванти (Неаполь, 1813).

Стр. 245. *Слушая «Крестоносца»...* — «Крестоносцы» — мелодрама Коцебу, музыка Рейхардта (1809).

Стр. 246. *«Монахини»* — комическая опера, текст Пикара, музыка Девьенна (театр Фейдо, 1792).

Стр. 250. *Маре* — парижский театр, открывшийся в 1791 году и продолжавший существовать с перерывами до 1807 года. Стендаль приводит его здесь как образец второсортного театра.

Стр. 251. *...иметь успех у Федо...* — Федо — парижский театр, в котором ставились комические оперы. Назван по имени улицы, на которой находился.

Стр. 252. *...но днем живу другим искусством.* — Стендаль имеет в виду живопись, так как в это время он усиленно работал над своей книгой «История живописи в Италии».

Стр. 255. *«Заира»* — известная трагедия Вольтера.

«Воспитатель в затруднении» — комедия итальянского комедиографа Джованни Жиро, переведенная на русский язык Н. В. Гоголем.

Иффланд, Август Вильгельм (1759—1814) — знаменитый немецкий актер и драматург; *Моле*, Франсуа Рене (1734—1802) — актер Французской комедии.

Стр. 256. Именем г-жи д'Олиньи Стендаль называет графиню Беньо, жену государственного деятеля, покровительствовавшего Стендалю в первые годы Реставрации.

Стр. 257. *Сократ*, здесь — действующее лицо комедии Аристофана «Облака».

Стр. 261. Чимароза примкнул к неаполитанской революции и приветствовал вступление французских войск в Неаполь в 1799 году. По возвращении в Неаполь Бурбонов он был арестован и присужден к смерти, замененной изгнанием. Умер Чимароза в Венеции 11 января 1801 года. Ходили слухи, что в тюрьме он был отравлен медленно действующим ядом. Каролина — супруга неаполитанского короля Фердинанда, заправлявшая делами королевства и отличавшаяся необычайной жестокостью.

«Король Теодор» — опера Паэзиелло (на текст Касти, Вена, 1784) пользовалась любовью Стендаля; *«Модистка»* (Неаполь, 1791) — одна из наиболее популярных опер-буфф Паэзиелло.

Стр. 266. *Виганó*, Сальваторе (1769—1821) — миланский балетмейстер, автор пантомимно-хореографических драм («Отелло», «Мирра», «Дедал», «Весталка» и др.). Стендаль был восторженным почитателем Виганó и посвятил характеристике его балетов много писем.

Стр. 267. *«Походная песнь»* — революционная песнь, написанная в период революции Мегюлем.

Стр. 269. *Бёрни* — английский музыковед. Обширный труд Бёрни вышел в Лондоне в четырех томах под заглавием «Всеобщая история музыки от древнейших времен до наших дней...» (1776—1789).

«Лалла-Рук» — восточная поэма английского поэта Томаса Мура (1817).

Стр. 272. *Дюкре-Дюмениль*, Франсуа-Гильом (1761—1819) — автор приключенческих бульварных романов с некоторой долей сентиментальности.

Стр. 273. *Майр*, Иоганн Симон (1763—1845) — немецкий композитор, переселившийся в Италию; оставил 70 опер, ряд церковных сочинений и музыкально-литературных трудов. В числе его учеников был Доницетти.

Стр. 274. *Итальянские мастера расставались с легкостью и простотой...*— Речь идет о расширении роли оркестра в оперной партитуре и его тембровом и гармоническом обогащении — в сочинениях Паэра, Симона Майра и Моцарта. Стендаль и сторонники чистой вокальной культуры усматривали в этом пагубное влияние «немецкой симфонии».

Стр. 278. *Депрео* — теоретик французского классицизма Буало-Депрео.

...секстет из «Елены».— «Елена и Константин» — опера Майра (Милан, 1816).

Далейрак (1753—1809) — французский композитор, автор 61 оперы, романсов и т. д.

Буранелло — прозвище итальянского композитора Бальдассаро Галуппи.

Стр. 279. *Джонсон*, Семюэль (1709—1784) — английский писатель и критик, один из наиболее авторитетных в XVIII веке «законодателей вкуса».

Стр. 280. *Г-жа Редклиф* (1764—1823) — английская писательница, автор романов, полных таинственных и страшных приключений.

Стр. 282. *«Люций Сулла»* Моцарта был поставлен в 1772 году (а не в 1773 году. Моцарт умер не в 1796 году, а 5 декабря 1791 года).

Стр. 284. *Тюрго* (1727—1781) — французский просветитель и философ, министр при Людовике XVI.

«Осада Кале» — см. прим. к стр. 509.

Стр. 287. *Это напоминало успех «Саула»...*— Речь идет об эпигонах классической трагедии во Франции: «Клитемнестра» и «Саул» — трагедии Александра Суме; «Дворцовый управляющий» и «Людовик IX» — трагедии Ансело.

Стр. 290. *Дюмустье* (1760—1801) — французский второстепенный писатель и комедиограф. Его комедия «Женщины», написанная в 1790-е годы, сохранялась в репертуаре вплоть до эпохи Реставрации.

Стендаль употребляет слово «синкопированье» не в том значении, которое принято в музыкальной терминологии, а в том смысле, что Россини пишет короткими, отрывистыми фразами,

тогда как Чимароза предпочитает длинную мелодическую кантилену.

Стр. 295. *...пишут в «Miroir».*—«Miroir des spectacles»—французская газета либерального направления, стоявшая на позициях классицизма.

Стр. 297. *Под руководством Анджело Тезеи...*— Россини перестал выступать как певец в 1806 году; 20 мая 1807 года он поступил в класс композиции (контрапункта) падре Маттеи.

Россини не был избран директором академии.

...дирижировал известный soprano Маркези.— В действительности «Сотворением мира» дирижировал не сопрано Луиджи Маркези, а его брат, композитор Томмазо Маркези.

Стр. 299. *В своей новой опере...*— Стендаль путает здесь «Шелковую лестницу» с фарсом «I due bruschini» («Два грубияна»), представленным во время карнавала 1813 года и действительно изобиловавшим такого рода инструментальными экстравагантностями. К тому же театральные анекдоты сильно преувеличили эксцентрический скандал с «Двумя грубиянами».

Стр. 308. *Делиль,* Жак (1738—1813) — глава так называемой «описательной школы» во французской неоклассической поэзии. Его поэма «Сады» появилась в 1782 году, «Милосердие» — в 1802 году.

Стр. 310. *Пе́ллико,* Сильвио (1789—1854) — итальянский (миланский) писатель и драматург, за участие в карбонарском движении был приговорен австрийскими властями к пятнадцатилетнему заключению, которое отбывал в Шпильбергской крепости.

Стр. 312. *Арколе* и *Лоди.*— Французские революционные войска под командованием генерала Бонапарта разбили под Арколе и под Лоди австрийские войска 17 ноября и 10 мая 1796 года. Стендаль рассматривает эти битвы как начало революции и национально-освободительного движения в Италии.

Стр. 317. *Разные ловкачи нам показывают в Париже...*— Речь идет о Паэ́ре и дирекции Итальянского театра в Париже, благодаря которым опера Россини была представлена в 1817 году в изуродованном виде и, естественно, без всякого успеха.

Стр. 324. *Мармонтель* (1723—1799) — французский литератор. *Этьен,* Шарль-Гильом (1777—1845)—поэт и журналист, в эпоху Наполеона бывший цензором газеты «Journal de l'Empire». *Мондонвиль,* Жан Жозеф (1711—1772) — скрипач и оперный композитор третьего ранга.

Стр. 330. *Помни, что сыны Италии...*—Стендаль не совсем точно переводит эти стихи; следует перевести: «Взгляни, по всей Италии возрождаются примеры отваги и доблести». Речь идет о национально-освободительном и карбонарском движении, охватившем в это время всю Италию.

Стр. 331. *Опера «Оселок»* («Pietra di paragone») была представлена в Париже в апреле 1821 года и успеха не имела.

Стр. 337. *«Sigillare»* — по-итальянски запечатывать, опечатывать.

Стр. 340. *...Россини похитил в Милане...*— В сущности, ни Россини, ни Моска не были изобретателями эффекта crescendo. Его можно часто встретить в инструментальной музыке конца

XVIII века (например, у музыкантов Французской революции), не говоря уже о Бетховене.

Стр. 341. *Принц Евгений* Богарне — вице-король Италии, пасынок Наполеона. Впрочем, в описываемое время он находился в России, командуя четвертым корпусом «великой армии».

Стр. 342. *Бертон*, Анри Монтан (1767—1844) — в свое время популярный профессор консерватории и оперный композитор, автор «Монтано и Стефании» (1799), «Безумия» (1799) и «Алины» (1803).

Стр. 350. *«Fiabe»* — фантастические сказки в драматической форме, создателем которых был венецианский драматург Карло Гоцци (1722—1806).

Стр. 364. *«Фрейшюц»* («Волшебный стрелок») — премьера оперы Вебера, состоялась в Берлине 18 июня 1821 года.

Стр. 367. *Кузен*, Виктор — французский философ-эклектик, издал в своем переводе все диалоги Платона. На том 1-й этого издания и ссылается Стендаль.

Стр. 370. *Имбимбо*, Эммануэль. В его брошюре («Замечания о взаимном обучении, примененном к музыке, и о некоторых злоупотреблениях, введенных в это искусство», 1821) как раз критикуются установки вокальной педагогики Массимино. По-видимому, Стендаль упоминает о брошюре, не заинтересовавшись ее содержанием.

Стр. 371. *Корреа*, Лоренца — португальская певица, подвизавшаяся в Итальянской опере в Париже с 1810 по 1814 год.

Суждение это обоснованно только по отношению к увертюре.— В последнем счете эта увертюра сделалась знаменитой, будучи «прикреплена» к «Севильскому цирюльнику».

Стр. 372. *...я слышал точно так же только один раз...*—В июне 1814 года Стендаль был не в Брешии, а в Париже.

Стр. 373. *...Россини написал эту оперу...*—Опера Россини «Деметрий и Полибий» была написана не в 1812, а в 1807 году.

Момбелли, Доменико — знаменитый тенор, сочинил для «Деметрия и Полибия» речитативы в несколько арий. Две дочери Момбелли — сопрано Эстер и контральто Марианна.

Стр. 378. Автор текста оперы «Турок в Италии» — Романи.

Стр. 383. *«Ну, как идут дела?»* — Это вопрос, который иронически задал Талейрану, в то время министру иностранных дел, Рюбель, один из членов правительства. Смысл остроты в том, что Талейран хромал, а Рюбель косил.

Стр. 386. *«Влиятельный человек в Неаполе»*...— Речь идет о короле Фердинанде Неаполитанском.

Стр. 388. Либре́тто «Елизаветы» было сделано по итальянской драме Федеричи, которая, в свою очередь, являлась переработкой романа Вальтера Скотта «Замок Кенильворт». Этот роман Скотта несколько раз был переработан французскими драматургами для второстепенных парижских театров. Премьера «Елизаветы» состоялась в Неаполе 8 октября 1815 года. Стендаль на ней не мог присутствовать, так как был в это время в Милане.

Стр. 394. *Мандзони*, Алессандро (1785—1873) — крупнейший итальянский поэт эпохи, написал оду на смерть Наполеона под

названием «Пятое мая». Несколько строф из этой оды Стендаль приводит ниже.

Стр. 396. Витторио Альфьери рассказывает о Людовике XV в своей автобиографии.

Стр. 403. *«Севильский цирюльник»* с музыкой Паэзнелло был представлен в первый раз в Санкт-Петербурге в 1782 году, а в Париже — в 1789 году, за два дня до падения Бастилии.

Стр. 404. *Шенье,* Мари-Жозеф (1764—1811) — драматург эпохи революции и Первой империи.

Стр. 405. *Джорджи* — певица, выступила с любопытной критикой статьи Стендаля о Россини, напечатанной в «Paris Monthly Review»; она обратила внимание Стендаля на ряд допущенных им ошибок. Однако Стендаль не счел нужным посчитаться с ее указаниями.

Опера была поставлена...— Дата ошибочна: премьера «Цирюльника» состоялась 20 февраля 1816 года.

Стр. 408. *Скоппа,* Антонио (1762—1817) — итальянский литератор, одно время живший в Париже и опубликовавший несколько трудов об итальянской поэзии и теории стихосложения. Стендаль, очевидно, говорит о его работе «Истинные законы стихосложения», 1811.

Стр. 411. *Превиль,* Пьер Луи (1721—1799) — актер Французской комедии, создатель роли Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше (1775).

...Чтобы стать похожим на плохую музыку Глюка.— Стендаль — противник речитативной декламации и потому враг оперы Глюка; ее интонационная сторона действительно тесно связана с манерой драматической читки в театре Французской комедии (так в свое время и Люлли ориентировался на интонации александрийского стиха Расина).

Стр. 412. *Гарсиа,* Мануэль дель Пополо Висенте (1775—1832) — знаменитый тенор, учитель пения и оперный композитор. С 1808 года подвизался в Итальянской опере в Париже. Период его высшего расцвета — 1819—1824 годы. Сочинил 17 испанских, 18 итальянских и 9 французских опер. Его прославленными ученицами были две его дочери — Мария Малибран и Полина Виардо-Гарсиа.

Стр. 413. *Корсн,* Александр-Этьен (1772—1834) — известный музыкальный теоретик. В 1816 году был назначен директором Большой оперы, но через год был снят за «экспериментирование» и чрезмерно большое количество новинок. В его «Консерватории классической и религиозной музыки» ученики изучали старинную полифонию; *Кастиль-Блаз,* Франсуа-Жозеф-Анри (1784—1857) — французский музыкальный критик, писавший в музыкальном отделе «Journal des Débats», композитор и историк оперы.

Стр. 414. *Левассер,* Никола-Проспер (1791—1871)—знаменитый бас.

...готовы сколько угодно копировать Моцарта.— Мейербер в это время копировал не столько Моцарта, сколько Россини в операх так называемого «итальянского периода»: «Ромильде и Констанце» (Падуя, 1818), «Узнанной Семирамиде» (Турин, 1819, на текст Метастазио), «Эмме Ресбургской» (Венеция, 1819), «Мар-

гарите Анжуйской» (Милан, 1820), «Изгнанниках из Гренады» (Милан, 1822). Оперы эти, по-видимому, мало известны Стендалю. Первый крупный успех Мейербера — «Крестоносец в Египте» (Венеция, 1824).

Стр. 416. *Фонтенель* (1657—1757) — французский писатель и ученый, типичный представитель французского рационализма XVIII века.

Кребильон-младший, Клод-Проспер-Жолио (1707—1777) — автор фривольных романов.

Клаверхауз, Генри Мортон — герои романа Вальтера Скотта «Пуритане».

Стр. 417. *«Женатый философ»* — комедия Детуша (1727), *«Расточитель»* — комедия того же автора (1736).

«Агнесса» — опера Паэра (1819).

Стр. 418. *Кардинал Консальви* (1757—1824) — папский министр, умеренный сторонник либеральной партии и тонкий дипломат.

Стр. 419. *На улице Лепельтье* — то есть в Париже.

Стр. 423. *Якопо Ортис* — герой романа итальянского писателя Уго Фосколо (1778—1827). «Последние письма Якопо Ортиса». Герой, пылкий патриот, кончает самоубийством после падения Венецианской республики, отданной Бонапартом Австрии.

Стр. 427. *Магалон* — французский либеральный журналист, присужденный в 1823 году к тюремному заключению за антиправительственную статью и отбывавший наказание вопреки закону в уголовной тюрьме, где был прикован на одну цепь с уголовным преступником.

Стр. 431. *Если бы в театре Лувуа...* — Стендаль одобрительно отзывается об обычае итальянских театров вставлять балет между первым и вторым действиями оперы.

Стр. 432. *«Ренегат»* — роман виконта д'Арленкура (1822). Поэма *«Каролеида»* и роман *«Ипсибоэ»* — произведения того же автора, которые высмеивались большинством парижских газет и журналов.

Стр. 433. *«Пажи герцога Вандомского»* — одноактный балет с музыкой Адальберта Гировца (1763—1850), с большим успехом поставленный в Париже в 1820 году.

Стр. 434. *Жюли д'Этанж* — героиня романа Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза».

«Португальская монахиня» — Марианна Алькафорадо, влюбленная во французского офицера и писавшая ему полные страсти письма, которые были опубликованы во Франции в 1669 году.

Стр. 438. *Оросман* — герой трагедии Вольтера «Заира» (1730), ревнивый и благородный султан.

Стр. 443. *Балет «Отелло»* был поставлен Виганó в Милане в 1819 году.

Стр. 453. *Алессандро Страделла* (1645—1682) — великий итальянский композитор и певец, убитый в Генуе на почве ревности. Автор многочисленных опер и кантат. В 1650 году ему было только пять лет, и потому в то время знаменитым певцом он быть не мог.

Стр. 457. *Впервые я слышал...*— Стендаль мог слышать «Золушку» в Милане (в 1817 году) и во Флоренции (в 1810 году), но не в Триесте, куда он впервые приехал в 1830 году.

Стр. 458. *Д'Эглантин,* Фабр (1755—1794) — литератор, автор комедий, был секретарем Дантона; обвиненный во взяточничестве при ликвидации Ост-Индской компании, был гильотинирован вместе с дантонистами.

Стр. 459. *...она* (гармония) *убивает мелодию...* — Под «гармонией» Стендаль разумеет в оперной партитуре все, что не принадлежит к вокальной линии; следовательно, в первую очередь инструментальную музыку (то есть ритурнели, оркестровое сопровождение и т. д.).

Стр. 460. *Друри-Лейн* — один из стариннейших и наиболее известных лондонских театров, в котором ставились пьесы Шекспира и старых английских драматургов.

«Нравственные рассказы» Мармонтеля — поучительные, сентиментальные и слегка игривые новеллы, пользовавшиеся в XVIII веке популярностью.

Стр. 461. *Пикар* (1769—1828) — французский комедиограф и романист, писавший на бытовые темы. Его комедия «Два Филибера» представлена впервые в 1816 году. Роман «Воспоминания Жака Фовеля» (в сотрудничестве с Ж. Дрозом) напечатан в 1822 году

Стр. 465. *Тьерселен* (1763—1837) — знаменитый актер театра Варьете; играл обычно роли простолюдинов.

Стр. 477. *«Полиевкт»* — трагедия Корнеля.

Стр. 478. *...предпочитающие драму о Каласе...*— Существует целый ряд драм о Жане Каласе — тулузском буржуа, протестанте по вероисповеданию, обвиненном в убийстве сына, будто бы желавшего перейти в католичество; Калас был посмертно оправдан благодаря вмешательству Вольтера. Наиболее известные драмы, посвященные Каласу,— Лемьерра д'Аржи (1790). Лайа (1790), Мари-Жозефа Шенье (1791).

...чудеса князя Гогенлоэ...— Речь идет о князе Леопольде-Александре фон Гогенлоэ — Вальденбурге-Шиллингсфурте, знатном иезуите и шарлатане, демонстрировавшем «чудеса» в 1821 году в Бамберге и Вюрцбурге и впоследствии разоблаченном не без помощи полиции. В то время, когда Стендаль писал «Жизнь Россини», имя Гогенлоэ пользовалось сенсационной известностью не только в Германии, но и во Франции.

Стр. 482. *Крабб* (1754—1832) — английский поэт, творчество которого посвящено изображению крестьянства и захолустных местечек Англии.

Стр. 485. *«Лисбет»* — трехактная комическая опера Гретри, текст Фавьера (1797); сюжет взят из новеллы Флориана «Клодина».

Стр. 491. *«Пинто»* — драма французского драматурга Непомюсена Лемерсье (1771—1840), сюжетом которой является эпизод из португальской истории.

Миссис Гетчинсон — жена деятеля английской революции XVII века, автор интересных мемуаров.

Сидней (1622—1683) — английский республиканец, казненный за его убеждения во время реставрации Стюартов.

Стр. 496. *Порт-Сен-Мартен, Гетé* — парижские бульварные театры.

Стр. 497. *«Фольклэнд»* — драма Лайа; *«Ненависть к людям и раскаяние»* — мещанская драма Коцебу.

Стр. 500. *«Дезертир»* — знаменитая в свое время драма французского драматурга Седена (1719—1797).

Стр. 506. *...необходимо освистать Шекспира...*— Речь идет о спектаклях английской труппы в Париже, о которых говорится в «Расине и Шекспире».

Стр. 508. *Николó,* Изуар (1775—1818) — оперный композитор, мальтиец по происхождению; был капельмейстером Мальтийского ордена; с 1799 года в Париже. Написал в общей сложности 50 опер, много церковной музыки и романсов.

Стр. 509. *«Осада Кале»* (1765) — монархическая трагедия де Беллуа, вызвавшая острую полемику между просветителями и придворной партией. В ответ на упрек Людовика XV герцог Эйенский сказал: «Дай боже, чтобы стихи этой трагедии были такими же французскими, как я».

...я нежно люблю героя...— Речь идет о Наполеоне.

Стр. 512. *Жоффруа* (1743—1814)—знаменитый драматический критик времен Империи, писавший фельетоны в «Journal des Débats» (эта газета во времена Империи называлась «Journal de l'Empire»).

...вслед за Конгрессом.— Венский конгресс европейских держав после победы над Францией происходил в 1814—1815 годах.

Стр. 515. *...ученые на «us».*— В те времена, когда научные сочинения писались на латинском языке, авторы латинизировали свои фамилии, прибавляя к ним латинское окончание «us». Отсюда и выражение, обозначающее ученых педантов,— «ученый на «us».

Рейша, Антон (1770—1836) — известный композитор и теоретик, профессор Парижской консерватории.

Стр. 519. *Конт* (1788—1859) — знаменитый французский фокусник, выступавший в Париже в театре, который носил его имя.

Стр. 523. «Молитва» была вставлена во второе, а не в третье возобновление «Моисея».

Стр. 527. *Габриэлли,* Катарина, *Тоди,* Луиза и др.— знаменитые итальянские певицы XVIII века.

Наглости Суллы.— Стендаль имеет в виду трагедию французского классического драматурга-либерала Жуи «Сулла» (1819), в которой под именем главного героя изображен Наполеон.

Росций — знаменитый древнеримский актер (I век до н. э.).

Стр. 528. *Дезе* (1768—1800) — французский генерал, славившийся своей справедливостью и великодушием. Убит при Маренго.

Стр. 529. *Веллути,* Джованни Баттиста (1781—1861) — последний из знаменитых певцов-кастратов; Стендаль был большим его почитателем.

Стр. 531. *Дериви, Нурри* — французские певцы.

Стр. 534. *Крешентини* (1766—1846) — итальянский певец-сопрано, получил от Наполеона орден Железной короны в 1808 го-

ду. «Оплошность Наполеона», по мнению Стендаля, в том, что император пригласил Крешентини петь в Парижской опере, тем самым лишив Италию ее лучшего певца. Однако в 1806 году, когда Наполеон вызвал его в Париж, Крешентини уже в течение года пел в Венском театре.

Стр. 540. *«Ричард Львиное Сердце»* — опера Гретри, текст Седена (1785).

Герц, Генрих (1806—1888) и *Мошелес*, Игнац (1794—1870) — знаменитые в свое время пианисты и композиторы.

Стр. 544. *Начало «бельканто» положил в 1680 году Пистокки...* — На самом деле искусство «бельканто» восходит к концу XVI века — к операм Пери, Качини. Фиоритуры (вокальные орнаменты) были широко распространены уже в начале XVII века. Франческо Антонио *Пистокки* (1659—1717?) — основатель школы пения в Болонье.

Стр. 548. *Когда... он сидел в заключении...* — Анекдот о Паганини в тюрьме принадлежит к области чистого вымысла.

Стр. 550. *Один из замечательнейших людей Франции* — Жан-Жак Руссо.

Стр. 554. *В октябре 1822 года.* — В это время Стендаль был во Франции. В Варезе он был осенью 1818 года и в 1820 году.

Стр. 564. *Мара*, Гертруда Елизавета (1749—1833) — немецкая певица, с 1780 года соперничавшая в Париже с Тоди.

Стр. 575. *В этот вечер (4 октября 1819 года)...* — Первое представление «Девы озера» состоялось не 4 октября, как сообщает Стендаль, а 24 сентября 1819 года.

Стр. 577. *Опера прошла с блестящим успехом...* — Вопреки Стендалю «Армида» вовсе не имела успеха.

Стр. 578. *В этой опере нет увертюры.* — Стендаль ошибается: опера «Риччардо и Зораида» имеет интересную увертюру.

Стр. 580. *«Барды»* — опера Лесюера (1760—1837), композитора эпохи революции и империи.

В Неаполе, кажется, в 1819 году... — Месса Россини сочинена в марте 1820 года.

Стр. 583. Анекдот о первой постановке «Одоардо и Кристины» вовсе не соответствует действительности.

Стр. 585. *«Барон Дольсгейм»* — опера Паччини (Милан, 1818).

Стр. 592. *...даже не имел возможности скопить на старость...* — Рассказ о бедности Россини противоречит тому, что сам Стендаль в 1819 году писал своему парижскому корреспонденту о том, что будто бы Россини поместил сто тысяч франков у Барбайи по 7,5 процента.

Стр. 597. *Вестрис*, Луиджи (1781—1841) — итальянский комедийный актер, прозванный «Росцием Италии».

Рокур, Франсуаза Мария-Антуанетта (1756—1815) — трагическая актриса в театре Французской комедии. В 1806 году ей было поручено формирование французских трупп для Италии.

Стр. 600. *Хронологический список* изобилует ошибками и неточностями, особенно в отношении кантат и вообще нетеатральной музыки.

Стр. 606. *«Утопия создания итальянского театра»* была написана Стендалем совместно с Марестом. В то время, как Стен-

даль писал книгу о Россини, проблема дефицитности итальянского театра в Париже стояла чрезвычайно остро. С 1818 по 1827 год Итальянская опера находилась в административном подчинении у дирекции Французской оперы (или, по тогдашнему наименованию, Королевской музыкальной академии).

Стр. 613. *...пригласить на два года Россини...* — Осенью 1823 года Россини пробыл в Париже три недели перед отъездом в Лондон. В 1824 году Россини изъявил согласие — после соответствующих предложений со стороны министерства королевского двора — принять на себя обязанности музыкального и сценического руководителя Итальянской оперы в Париже.

Стр. 624. *Мне бы очень хотелось...* — Письма Дидро к его возлюбленной, мадемуазель Воллан, являющиеся одним из интереснейших документов о культуре XVIII века, были напечатаны через восемь лет после появления «Жизни Россини», в 1831 году.

Стр. 627. *Санградо...* — Слово «sangrado» по-испански значит «запятнанный кровью»; так называли врачей, прибегавших к частому кровопусканию.

Стр. 628. *«Медея»* (Венеция, 1812) и *«Кора»* (Неаполь, 1815) — популярные в свое время оперы Симона Майра.

Стр. 630. *Поэрио,* Джузеппе и *Драгонетти,* Луиджи — неаполитанские политические деятели, участники революции 1820 года.

Гардель, Пьер-Габриэль (1758—1840) — французский балетмейстер и танцовщик, ученик прославленного Новерра. С 1787 по 1816 год был его преемником в парижской Большой опере.

Вильмен (1790—1870) — французский историк и художественный критик, в то время сторонник монархической партии и классицизма. Эта его политическая и литературная ориентация вызывает раздражение Стендаля; *Лакретель* (1766—1855) — французский историк и публицист, автор сочинений по истории Французской революции, сторонник крайних роялистов; *Рауль-Рошетт* (1789—1854) — французский историк, вызывал негодование либеральных кругов своими ультрароялистскими взглядами.

Стр. 631. *Система взаимного обучения,* или Ланкастерская система, заключается в том, что старшие ученики школы выполняют роль учителя в отношении младших. Эта система в 1820-е годы горячо рекомендовалась французскими либералами как наиболее дешевая и наименее зависимая от духовенства и правительства.

Стр. 632. *Вовенарг* (1715—1747) — французский моралист.

Превосходная ария Ромео — опера «Ромео и Джульетта» написана Цингарелли (Милан, 1796).

Стр. 633. *Старец с горы* — так называли главу секты исмаилитов в древнем Ираке. В эпоху крестовых походов на Востоке возникла секта, известная под именем ассасинов. Пренебрегая жизнью, они убивали тех, на кого указывал глава секты, как врагов веры.

Стр. 637. *Жан-Поль* — Рихтер (1763—1825) — немецкий писатель-романист. Какой роман Жан-Поля Стендаль имеет в виду, неизвестно.

Стр. 638. *«Опера нищих»* Джона Гея (1727) — знаменитое произведение XVIII века, составленное по своему музыкальному материалу из народных песен и баллад.

Стр. 639. *«Рассказы моего хозяина»* — одна из серий романов Вальтера Скотта.

Стр. 640. *Письмо м-ль Леспинас,* впервые опубликованное в 1820 году, долгое время считалось апокрифическим. Последние издатели, однако, склонны признавать его подлинность.

Стр. 641. *«Ложная магия»* — опера Гретри, текст Мармонтеля (1775).

Стр. 643. *...восхищаться «Клариссой»*...—«Кларисса Гарлоу» — знаменитый роман Ричардсона.

Стр. 644. *«Марианна»* — роман Мариво; как и «Кларисса», принадлежит сентиментальной литературе XVIII века.

Стр. 645. *Ламотт,* Удар (1672—1731) — французский поэт, драматург и литературный критик.

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Стр. 192. Иосиф Гайдн. Литография с портрета работы Эдуарда Хаммана.

Стр. 193. Вольфганг-Амедей Моцарт. Литография с портрета работы Эдуарда Хаммана.

Стр. 224. Пьетро Метастазио. Портрет работы Розальба Каррьера. Пастель. Дрезденская галерея.

Стр. 225. Джованни Баттиста Перголезе. Гравюра Рафаэля Моргена с неизвестного оригинала.

Стр. 352. Доменико Чимароза. Портрет работы Алессандро Лонги. Вена. Галерея Лихтенштейна.

Стр. 353. Джоакино Россини. Портрет работы Пьетро Фоло. Карандаш.

Стр. 384. Джудитта Паста.

Стр. 385. Декорация Алессандро Санквирико к постановке оперы Моцарта «Милосердие Тита» в театре Ла Ска́ла (Милан) в 1819 году. С гравюры Дж. Костеллини.

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЕОПИСАНИЯ ГАЙДНА, МОЦАРТА И МЕТАСТАЗИО

Перевод А. А. Энгельке.

Предисловие к изданию 1814 года 5

ПИСЬМА О ПРОСЛАВЛЕННОМ КОМПОЗИТОРЕ ГАЙДНЕ

Письмо I. Домик Гайдна, маленькая старушка; внешность Гайдна; грусть, которую испытываешь при виде этого великого человека; описание Вены; Пратер и Вена; венские женщины; нравы и образ правления, способствующие развитию музыки 7

Письмо II. Люлли; увертюра; «Тайная вечеря» Паоло Веронезе; трубадуры; оркестр Одеона; Рамо, Скарлатти, Плейель; симфония 11

Письмо III. Рождение Гайдна; его отец — каретник и сельский музыкант; Франк — кузен каретника, первый учитель Гайдна; Гайдн поет в хоре в Хаймбурге; вишни помогают ему научиться делать трели; он становится мальчиком-хористом в венском соборе; творческие радости композитора; его преимущества по сравнению с поэтом, художником, скульптором, архитектором, воином; обращение к нашим чувствительным женщинам; человек от удовольствия снимает башмаки; в приливе бурного восторга он их бросает в воздух 17

Письмо IV. Первая месса Гайдна; его крайняя бедность; он изучает контрапункт без посторонней помощи; Порпора; Гайдн становится слугой этого композитора в надежде получить от него кое-какие полезные указания; ему везет: он усваивает высокую итальянскую манеру пения; его самобытный талант развивается 23

Письмо V. Гайдн изгнан из хора церкви св. Стефана, где он пел одиннадцать лет; покровителем его становится парикмахер Келлер; Гайдн пишет небольшие серенады и исполняет их по ночам; ему заказывают оперу; сцена бури в опере «Хромой бес»; Гайдн сочиняет шесть трио; музыкальная номенклатура; всеобщее возмущение среди педантов, не причиняющее Гайдну вреда; он посе-

ляется в одном доме с Метастазио; пишет симфонии; поступает на службу к князю Эстергази; сочиняет пьесы для баритона; женится на дочери парикмахера Келлера; певица Бозелли 27
Письмо VI. Распределение Гайдном своего рабочего времени в пору расцвета его таланта; характер его музыкальных произведений; мнение Моцарта по поводу наших комических опер 35
Письмо VII. Молодой итальянец с Борромейских островов; сравнение итальянского характера с французским; жизнерадостность и меланхоличность; французские правила хорошего тона; салон г-жи лю Деффан; кафе де Фуа; сравнительный анализ влияния обоих народов на их национальную музыку 40
Письмо VIII. Пример, побуждающий заняться изучением изящных искусств: знакомясь с ними, учишься чувствовать; тайна композиторских приемов Гайдна; о мелодии; романы, служившие Гайдну канвой при сочинении симфоний 45
Письмо IX. Продолжение рассуждений о стиле Гайдна; весьма ненаучные замечания о музыке 59
Письмо X. Семь слов Христа; симфонии для дней страстной недели 68
Письмо XI. Веселый и живой нрав Гайдна; его умение вносить комический элемент в инструментальную музыку; комическая симфония; бытовые эпизоды 70
Письмо XII. Оперы Гайдна; их достоинства; наслаждение, доставляемое музыкой, отличается от наслаждения, которое испытываешь от живописи; в чем заключается это отличие 74
Письмо XIII. О мелодии; о напевах различных народов; операм Гайдна недостает мелодичности 78
Письмо XIV. Письмо, написанное автору по поводу неаполитанской школы: Скарлатти, Порпора, Лео, Дуранте, Винчи, Перголезе, Сассоне, Иомелли, Перес, Траэтта, Саккини, Бах, Пиччини, Паэзиелло, Гульельми, Анфосси 84
Письмо XV. Новые подробности из жизни знаменитых композиторов: Гайдн, Глюк, Сарти, Чимароза, Саккини, Паэзиелло, Цингарелли; перстень Гайдна; смерть князя Николая; забавная выходка одного из парижских меломанов; смерть певицы Бозелли побуждает Гайдна отправиться в Лондон; мисс Биллингтон; «Покинутая Ариадна»; возвращение в Вену; материальное благополучие 89
Письмо XVI. Мессы Гайдна; Палестрино, Дуранте; эпизод с Фаринелли и Сенезино; музыкальные овцы с Борромейских островов, характер месс Гайдна 98
Письмо XVII. Небольшое предуведомление 108
Письмо XVIII. Несколько грустные размышления; «Товий»; «Сотворение мира»; некоторые подробности об этой оратории; Гендель; «Разрушение Иерусалима», физическое

подражание природе музыкальными средствами; *эмоциональное* подражание; «живописная» музыка; разбор «Сотворения мира» 109
Письмо XIX. Успех «Сотворения мира»; адская машина; минуты радости и горя не оставляют в душе отчетливых воспоминаний; бытовые эпизоды; о прекрасном в музыке; об идеале красоты вообще 124
Отрывок из ответа на предыдущее письмо 134
Письмо XX. Оратория «Четыре времени года»; история Страделлы и Гортензии; сравнение крупнейших музыкантов с наиболее знаменитыми художниками 137
Письмо XXI. Последние годы жизни Гайдна; заупокойная месса, заказанная Французским институтом; трогательное празднование дня рождения Гайдна у князя Лобковица 147
Письмо XXII. Смерть Гайдна; его набожность; его наследники; его эпитафия; о современных мастерах 150
Перечень произведений Гайдна 156

ЖИЗНЬ МОЦАРТА

Глава I. Его детство; его необычайные способности; успехи его в шестилетнем возрасте; поездка в Вену; семи лет от роду Моцарт приезжает в Париж, дает там публичные концерты и пишет музыку; он отправляется в Лондон, где исполняет симфонию собственного сочинения; продолжая турне, посещает Гаагу, Амстердам; возвращение в Зальцбург; пребывание Моцарта в Милане, в Риме; «Miserere» в исполнении хора Сикстинской капеллы 160
Глава II. Продолжение рассказа о чудесных успехах Моцарта-ребенка 173
Глава III. Моцарт приезжает в Париж, намереваясь там обосноваться; через восемнадцать месяцев он уезжает оттуда; «Идоменей»; «Волшебная флейта»; перечень произведений Моцарта; его физический облик; его характер; случай с Моцартом в берлинском театре 175
Глава IV. Привычки Моцарта; эпизоды из его жизни . . 181
Глава V. Бескорыстие Моцарта; его оклад при венском дворе 184
Глава VI. Жена Моцарта; странные предчувствия у этого великого человека; его крайнее усердие в работе . . . 187
Глава VII. Сравнение опер «Волшебная флейта» и «Таинства Изиды»; знаменитый «Реквием»; смерть Моцарта 191
Письмо о Моцарте. Характер его музыки 196

ПИСЬМА О МЕТАСТАЗИО

Письмо I. Как следует подходить к его произведениям; Олимпиада; музыка Перголезе 203
Письмо II. Особенности его дарования по сравнению с дарованием других великих поэтов Италии; «Канцонетта к Ниче»; некоторые данные из его биографии 224

Письмо о современном состоянии музыки в Италии 234
Посвящение 256

ЖИЗНЬ РОССИНИ

Перевод А. М. Шадрина.

Предисловие 259
Вступление
I. Чимароза 261
II. Различие между немецкой музыкой и музыкой итальянской. Анекдот о Торквато Тассо, в 1816 году. Память парализует воображение. Физические предпосылки музыкального наслаждения: размер зала, удобное положение тела, чистый воздух. Полусвет, необходимый для действия музыки . . . 262
III. История междуцарствия после Чимарозы и до Россини, от 1800 до 1812 года. Обзор произведений и характеристика таланта Майра. Дуэты из «Ариоданта» и «Белой розы» — шедевров Майра. Паэр и его главные произведения 272
IV. Моцарт в Италии 281
Пари, заключенное одним князем о Моцарте; оно делает его имя известным в Италии. Замечания о стиле Моцарта. Различие стилей Моцарта, Чимарозы и Россини
Глава I. Молодые годы 293
Цивилизация берет свое начало на берегах Средиземного моря; даже в наше время здесь больше хотят любить наслаждения, чем давать битвы. Отсюда несчастья Италии. Отношение Франции и Англии к искусству. Родители Россини — музыканты.
Глава II. «Танкред», первая опера seria Россини. Первый хор «Танкреда» скорее пасторальный, чем воинственный. Маланотте отказывается от арии, которую Россини сочинил для первого появления «Танкреда»; он создает арию «Di tanti palpiti». Гармония в музыке играет роль описаний в романах Вальтера Скотта. Воинственный дуэт «Ah! se de'mali miei» 301
Глава III. «Итальянка в Алжире». 317
Способ пользоваться либретто на первом представлении. Музыкальные характеры в «Итальянке». Исключительная снисходительность публики Лувуа.
Глава IV. «Оселок». 331
Знаменитая ария «Eco pietosa», выпущенная в Париже людьми, стремившимися скомпрометировать Россини во Франции. «Оселок» кончается большой арией так же, как «Итальянка в Алжире» и «Золушка».
Глава V. Воинская повинность и зависть. 340
Бертон и «Miroir». Россини допускал ошибки против синтаксиса, и ему недоставало чистоты стиля; Бертон утверждает, что ошибки эти непростительны.
Глава VI. Импрессарио и его театр. 349

Ответ Россини монсиньору педанту. Комедия Зографи на тему о претензиях певцов. Prima sera (первое представление).
Глава VII. Война гармонии с мелодией 357
Острые кушанья заставляют позабыть об аромате персика. Эпохи, когда блистали лучшие мастера итальянской школы.
Глава VIII. Нападение равнодушных, идеология музыки. 364
Небрежности Россини, помеченные +. Усложненный аккомпанемент затрудняет свободу певца. Аккомпанементы Россини грешат скорее количеством, чем качеством. Оркестр Лувуа. Piano как признак слабости.
Глава IX. «Аврелиан в Пальмире». 371
Превосходный дуэт «Se tu m'ami, o mia regina». «Деметрий и Полибий», первая опера Россини, сочиненная весной 1809 года. Открытие театра в Комо.
Глава X. «Турок в Италии» 378
Глава XI. Россини едет в Неаполь 385
Scrittura, заключенная Россини с Барбайей. Влияние голоса итальянской примадонны на талант Россини.
Глава XII. «Елизавета» 388
Глава XIII. «Елизавета». Продолжение. 393
Итальянская ода на смерть Наполеона по сравнению с английской одой Байрона, и размышления Ламартина на ту же тему. Критика россиниевского стиля старыми знатоками в Неаполе, современниками Чимарозы и Паэзиелло.
Глава XIV. Оперы Россини в Неаполе 400
Глава XV. «Торвальдо и Дорлиска» 403
Глава XVI. «Севильский цирюльник». 404
Чимароза не применял диссонансов в «Тайном браке». А ведь он был свидетелем успеха всех шедевров Моцарта. Приключения Россини в Риме.
Глава XVII. О публике применительно к искусствам . . 426
Одиночество и церковное пение — источники пристрастия к опере. О провинции и ее отношении к искусствам.
Глава XVIII. «Отелло» 434
Какою должна быть ревность, чтобы трогать сердца зрителей. Любопытное замечание г-на аббата Жирара относительно обычаев, которые в 1746 году разрешали замужним женщинам галантные похождения и запрещали им любовь-страсть. Автор либретто «Отелло» пренебрег некоторыми положениями, очень важными для этого прекрасного сюжета. Кин, первый трагический актер нашего времени, не получал в Европе похвал ни от одного из модных авторов, вроде, например, г-жи Сталь.
Глава XIX. «Отелло». Продолжение. 441
Самый лучший музыкальный номер в этой опере. Музыка на стихи «Impia! ti maledico» должна быть перенесена на слова Отелло: «Ступай, я не люблю тебя!». Ария ивы. Изображение смерти Дездемоны в итальянских театрах. История смерти Страделлы.

Глава XX. «Золушка». 457
Музыка не способна говорить быстро. Мелодия не может ничего выражать наполовину. Прелестный дуэт между принцем и его слугой. Римские нравы в сравнении с парижскими. Буфф Паччини. Смех изгнан из Франции. Идеал музыки меняется вместе с климатом страны. Три оперы Россини заканчиваются большими ариями примадонны.
Глава XXI. Веллути. 474
Сравнение Мартена и Веллути.
Глава XXII. «Сорока-воровка». 478
Ее огромный успех. Увертюра. Музыкальный анализ этой оперы.
Глава XXIII. «Сорока-воровка». Продолжение. Второй акт. 495
Оркестр Лувуа. Большая часть темпов Россини изменена дирижером оркестра Лувуа.
Глава XXIV. О восхищении во Франции или о театре Большой оперы 505
Моральные и политические перемены во Франции с 1765 по 1823 год. Наполеон—неограниченный повелитель истины. Остроты Тортони.
Глава XXV. Два любителя 513
Глава XXVI. «Моисей». 517
Музыкальный разбор этой оперы. Огромный успех молитвы «Dal tuo stellato soglio». Сравнение Россини с Гете.
Глава XXVII. О перевороте, произведенном Россини в пении. 527
Сравнение Наполеона и Суллы. Анекдот о Канове и дикаре.
Глава XXVIII. Общие соображения, роль Россини в истории пения 532
Глава XXIX. Переворот. 535
Россини — хороший певец. Вторая манера Россини.
Глава XXX. Талант, который устареет к 1840 году . . . 539
Глава XXXI. Повторяется ли Россини больше чем кто-либо? Детали пения 541
Недостатки публики Лувуа. Что мешает ей иметь хороший вкус?
Глава XXXII. Подробности переворота, произведенного Россини. 544
Паганини — первый скрипач Италии.
Глава XXXIII. Оправдания. Оригинальность голосов, уничтоженная Россини 548
Глава XXXIV. Качество голоса 557
Глава XXXV. Госпожа Паста. 560
Случай, который характеризует душу этой удивительной певицы. Письма Наполеона, исполненные самой пламенной любви.
Глава XXXVI. «Дева озера» 573
Хвастовство Россини.

Глава XXXVII. О восьми операх Россини 577
«Аделаида Бургундская». «Армида». «Риччардо и Зораида». «Гермиона». «Магомет второй». «Матильда ди Шабран». «Зельмира». «Семирамида».
Глава XXXVIII. «Бьянка и Фальеро» 581
Глава XXXIX. «Одоардо и Кристина» 582
Проект списка всех действительно различных номеров из опер Россини, отрывков, построенных на одной музыкальной мысли, с указанием дуэтов и арий, где она выражена лучше всего.
Глава XL. О стиле Россини 586
Глава XLI. Мнения Россини о некоторых великих композиторах, его современниках. Характер Россини 590
Глава XLII. Анекдоты 594
Леность Россини. Заключение. Хронологический перечень всех произведений Джоакино Россини, родившегося в Пезаро 19 февраля 1792 года.
Глава XLIII. Утопия создания Итальянского театра в Париже. 606
Доходы театра. Приблизительные расходы. Бюджет Итальянской оперы в Лондоне. Проект сдачи оперы-буфф в антрепризу и создание специальной проверочной комиссии. Неодинаковое положение итальянских и французских художников-декораторов, огромное различие в гонорарах. Административные комиссии в театрах Турина, Флоренции, Лондона, Милана. Проект особого класса итальянского пения в консерватории. Пригласить туда в качестве преподавателей Пеллегрини и Цукелли и поставить во главе этой школы четырех богатых пэров Франции. Было бы хорошо давать два представления в месяц в Большой опере. Следовало бы пригласить Россини на два года в Париж.
Глава XLIV. О материальной части итальянских театров 614
Указание на превосходное место в Париже, где можно было бы построить зрительный зал наподобие того, который был построен в Москве. О так называемых театрах di cartello и их классификация. Виганб, его изумительные балеты. Следовало бы ввести во Французском театре итальянский обычай в определенные сроки давать новые оперы.
Глава XLV. О театре Сан-Карло и о моральном состоянии Неаполя — родины музыки 627
Глава XLVI. О северянах в их отношении к музыке . . 635
О немцах. Об англичанах. О шотландцах. Апология того, что мои друзья называют моими преувеличениями, моими восторгами, моими противоречиями, моими несообразностями и т. д. и т. д.
Музыкально-критические произведения Стендаля 648
Примечания 652
Перечень иллюстраций 672

СТЕНДАЛЬ

Собрание сочинений
в 15 томах. Том VIII.

Оформление художника
В. Носкова.

Технический редактор
А. Ефимова.

Подп. к печ. 14/IX 1959 г. Тираж 337 150 экз. Изд № 1428. Зак. 1707. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бум. л. 10,62. Печ. л. 34,85+4 вкл. (0,41 п. л.). Уч. изд. л. 36,57.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени И. В. Сталина. Москва, улица «Правды», 24.