



А. ДАНИАЛЕВИЧ

ДЖАКОМО
ПУЧЧИНИ



GIACOMO PUCCHINI



Л. ДАНИЛЕВИЧ

ДЖАКОМО
ПУЧЧИНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА

Москва . 1963

ОТ АВТОРА

Перед автором этой книги стояла задача — рассказать о музыке Пуччини, подробно рассмотреть его лучшие оперы, а также дать общую характеристику времени, к которому относятся жизнь и творчество знаменитого итальянца.

Стремясь сосредоточить внимание на творческой деятельности композитора, автор, касаясь биографических фактов, не считал необходимым давать подробное изложение биографии Пуччини.

Глава I

ВРЕМЯ

Фойе театра Ла Скала украшают бюсты Пуччини и Тосканини.

Не только прославленный миланский театр—миллионы людей разных стран и континентов чтут память знаменитого итальянского композитора. Его оперы давно уже стали классическими. Говоря о крупнейших представителях итальянского оперного творчества, имя Пуччини называют вслед за именами Россини и Верди.

Успех его произведений был не кратковременным и не эфемерным. Более полувека отделяет нас от первых постановок многих опер автора «Богемы». Они выдержали испытание временем. А это, как известно,—лучшая проверка жизнеспособности художественного творчества.

Длительная, неослабевающая популярность музыки Пуччини среди самых широких кругов слушателей свидетельствует не только о силе его таланта, но также о глубокой демократичности его творений. Вот уж кто действительно писал для народа, учитывая художественные запросы массовой аудитории и вместе с тем не угождая отсталым вкусам! Это очень важное обстоятельство. Оно в большой мере должно определять суждения об известнейшем итальянском композиторе.

Однако в литературе, посвященной Пуччини, встречаются весьма сдержанные, а порой и пренебрежительные оценки его творческой деятельности. Встает вопрос:

кто же прав — авторы суровых критических приговоров для слушателя, которых восхищает музыка «Манон Леско», «Богемы», «Тоски», «Мадам Баттерфлай», «Турандот»? Мы еще вернемся к вопросу о предвзятых и несправедливых оценках творчества Пуччини. А сейчас надо сказать следующее. Конечно, в творческой деятельности этого мастера есть слабые стороны. Но значение Пуччини как оперного композитора надо определять, имея в виду прежде всего его огромные творческие достижения, благодаря которым он стал одним из самых крупных композиторов конца XIX — начала XX столетий.

Пуччини жил в бурную, грозную эпоху, насыщенную историческими событиями огромной важности. Когда он родился, Италия еще не была объединена. В зрелые годы он стал свидетелем того, как развивалось объединенное итальянское государство, в котором буржуазия утвердила свою реакционную диктатуру. При жизни Пуччини разразилась первая мировая война, прогремела Великая Октябрьская революция. Незадолго до его смерти власть в Италии захватили фашисты.

Прежде чем говорить о творчестве Пуччини, необходимо более подробно сказать о том, что происходило тогда в его родной стране. Ограничимся пока периодом до 1914 года. К этому периоду относится большая часть произведений композитора.



Автор многотомного труда о Риме Ф. Грегоровиус отказался посещать этот древний город после того, как туда провел первую железную дорогу. По-видимому, он считал, что железная дорога, этот атрибут «буржуазной цивилизации», уродует Рим. Едва ли сейчас кто-нибудь согласится с таким мнением. Уродует римскую панораму не современный вокзал, а безвкусный и сразу обращающий на себя внимание памятник Виктору Эммануилу. Этим громоздким сооружением (оно высится неподалеку от Форума и Капитолия) буржуазная Италия почтила короля, возглавившего только что объединенное итальянское государство.

Ушли в прошлое героические годы Рисорджименто,

годы борьбы за свободную и независимую Италию. Подобно тому, как это бывало много раз в различных странах мира, плодами народных побед воспользовалась буржуазия. Италия стала единой. Но хозяйничали в ней крупные промышленники, помещики и торговцы. Разве во имя этого проливали свою кровь тысячи и тысячи итальянских патриотов?

Уже к началу 1861 года процесс объединения Италии был почти завершен. В том же году провозгласили королем Виктора Эммануила II. Однако Рим и Венеция не входили в состав нового государства. Лишь в 1870 году гарибальдийцы и королевские войска заняли Рим, вскоре ставший столицей (Венеция была присоединена четырьмя годами раньше).

Ф. Энгельс писал, что итальянская буржуазия, «придя к власти в период борьбы за национальную независимость и позднее, не могла и не хотела довести свою победу до конца. Она не разрушила остатков феодализма и не реорганизовала национального производства на современный буржуазный лад. Неспособная предоставить стране относительные и временные выгоды капиталистического порядка, она взвалила на нее всю тяжесть, все трудности последнего»¹.

Если на севере Италии начинала развиваться крупная промышленность, на юге все еще сохранялось феодальное землевладение, обрекавшее южные районы на экономическую отсталость. Так возникла острая проблема Севера и Юга, практически не решенная до сих пор.

Капиталистические порядки порождали в народе глубокое недовольство и протест (крестьянские волнения, стачки рабочих). В 1869 году на юге страны были организованы секции I Интернационала. Они пахотились тогда под влиянием Бакунина, что привело к распространению в Италии анархистских идей. В 1892 году возникла Итальянская социалистическая партия.

По мере того как росло и крепло рабочее движение, буржуазия все настойчивее утверждала свою реакцион-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1948, стр. 472.

ную диктатуру. Всякие попытки протеста безжалостно подавлялись. Этой цели служили чрезвычайные законы, террор. Как раз тогда, когда широко развернулась творческая деятельность Пуччини (90-е годы), страной правили реакционеры Криспи, Рудини, генерал Пеллу. Но их попытки «усмирить» народ не давали нужных им результатов. Страна продолжала бурлить. В Милане дело дошло до баррикадных боев восставших рабочих с правительственными войсками.

Италия становилась империалистическим государством. В начале XX века она имела свою черную металлургию, машиностроительную, автомобильную и хлопчатобумажную промышленность. Но итальянские империалисты не располагали достаточно большими экономическими возможностями, у них не было мощной и хорошо вооруженной армии. Они не могли тягаться с империалистами Англии, Германии, Франции.

В этот период на смену высокому романтическому искусству эпохи Рисорджименто приходят новые художественные течения, так или иначе отразившие новый социальный облик страны, мироощущение людей того времени.

«Век акций, рент и облигаций» (слова А. Блока) накладывал свою печать на искусство. В скульптуре, живописи, архитектуре получили распространение эклектизм, поверхностная сентиментальность, напыщенность, сочетающиеся иногда с утилитаризмом. В Милане рядом с беломраморным «кружевным» собором архитектор Менгони построил Галерею Виктора Эммануэля — пассаж, в котором разместились дорогие магазины, рестораны, кафе. Этот «храм торговли» стоил около восьми миллионов лир и при всей своей импозантности был характерным сооружением той «коммерческой» эпохи.

Крупнейшим художественным явлением в итальянском искусстве тех лет стал веризм, оставивший глубокий след в литературе и музыке.

Известно, что Пуччини обычно приписывают к веристам (иногда с оговорками). Однако о веризме в наших музыковедческих работах писали мало и слишком общо. Надо более внимательно рассмотреть это тече-

ние. Но прежде чем говорить о нем, следует обратиться к предыдущему этапу истории итальянской литературы.

В бурные годы Рисорджименто идейным оружием итальянских патриотов стал исторический роман. Этот жанр приобрел важное общественное значение. Обращаясь к истории, писатели стремились увидеть в прошлом настоящее, а настоящее сблизить с прошлым. «Не навпсть к предателям, самопожертвование ради блага родины; полная преданность идее, энтузпазм, который не знает предела, нравственная отвага, необходимая для того, чтобы идти против общественных мнений. физическая храбрость, чтобы рисковать жизнью в ежедневных боях»¹, — все эти качества, необходимые борцам за родину, за свободу, стремились воспитать в своих читателях авторы исторических романов.

То была героико-романтическая литература, активно поддерживаемая передовыми общественными деятелями.

Политическая тенденциозность, свойственная этому жанру, ярко проявилась, например, в романе Ф. Гверацци «Осада Флоренции», законченном еще в 1836 году. Гверацци был республиканцем, он выступал против папства и деспотизма самодержцев.

Гверацци, драматург Дж. Никколони и некоторые другие писатели того же направления принадлежали к литературной школе, созданной главой левой радикальной «партии действия» Дж. Мадзини. Им написан ряд литературных работ, в том числе работа, посвященная популярнейшему историческому роману — «Обрученные» А. Мандзони.

Однако романтизм, столь усердно насаждаемый тогда итальянскими писателями, имел свои слабые стороны. Маркс критиковал школу Мадзини за псевдовозвышенность, напыщенность, многоречивость.

Немалое внимание уделяли писатели «простым людям», и прежде всего крестьянству. Зачинателем этой линии был Мандзони («Обрученные»). Дж. Каркано, писатель и политик, автор романов из жизни крестьян и

¹ «Итальянская новелла». Вступительный очерк Б. Рейзова. М. — Л., ГИХЛ, 1960, стр. VI.

рабочих, подобно русским народникам, утверждал, что лишь крестьянство может спасти страну. Он говорил о «священном пламени», горящем в сердцах скромных тружеников, среди которых живут еще чувства равенства, братства и справедливости.

Но, разрабатывая «крестьянскую тему», итальянские писатели грешили поверхностным сентиментализмом. Рисую добродетельных бедняков, они рождали в читателях лишь сочувствие к «меньшому брату». Изображение крестьянской жизни было во многом далеким от реальной действительности.

Уже после того как Италия была объединена, появился исторический роман, до наших дней не утративший своего обаяния, — «Спартак» Р. Джованьоли (1874). Это — вершина итальянской историко-героической литературы и вместе с тем ее финальный аккорд.

Мысли и настроения, которыми были проникнуты итальянские романы тех лет, запечатлены также и в итальянской поэзии, например в многочисленных сонетах Дж. Белли.

Надо напомнить, что и в итальянском оперном искусстве длительное время развивалась линия героического романтизма, зачастую связанная с исторической тематикой. Эти оперы, подобно историческим романам, волновали умы и сердца, так как их содержание перекликалось с современностью. Среди них — «Танкред», «Моисей в Египте», «Вильгельм Телль» Дж. Россини, «Норма» В. Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, оперы Дж. Верди — «Набукко», «Ломбардцы», «Битва при Леньяно», «Сицилийская вечерня», «Симон Бокканегра» и другие.

О том, как высоко оценивали деятели Рисорджименто оперное искусство, свидетельствует книга Дж. Мадзини «Философия музыки» («Filosofia della musica», 1836). Этот труд включает в себе эстетическую программу национально-патриотического оперного творчества.

В 60—70-х годах итальянский литературный романтизм изживает себя. Новое время ставит новые творческие задачи.

Глубокое разочарование овладевает тогда теми, ко-

го не могла удовлетворить Италия Виктора Эммануила. Наступает пора горького похмелья, гибели несбывшихся иллюзий. Страна объединена, она добилась политического суверенитета. Но по-прежнему умирают с голода крестьяне, торгаши и фабриканты дерут три шкуры с простого рабочего человека, неграмотные, невежественные люди суеверны, как дикаря, и слепо верят попам. «Богатый» Север подчинил себе Юг, превратив его в подобие колоний. Но и в богатом Милане на змных улицах дрожат от холода нищие и проститутки.

В этих условиях пафос исторических романов стал восприниматься как ненужная бутафория. Они призывали к подвигу. Однако многолетняя борьба с оружием в руках не дала чаемых результатов. Что делать? — Этот вопрос встал и перед итальянской литературой.

В начале 60-х годов возникает миланский литературный кружок «Скапплятурцо» (от итальянского scapigliato — растрепанный). Его представители выступали против традиционного романтизма. Литературоведы впоследствии считали их романтиками новой формации. В творчестве «растрепанных» звучал протест против буржуазных порядков, буржуазной мещанской морали. Для них характерны анархическое бунтарство, индивидуализм. Одним из представителей этого направления был тогда А. Бойто — литератор и композитор.

Замечательный итальянский поэт Дж. Кардуччи выступал как противник романтических тенденций. Сторонник республиканско-демократических идей, он затем переходит на позиции либерализма.

И вот в истории итальянской литературы открывается следующая глава — веризм.

Многие его представители по рождению и по тематике своего творчества связаны с Югом. Два крупнейших писателя-верриста — Дж. Верга и Л. Капуана — родились в Сицилии. Однако верристский литературный кружок сложился на севере — в Милане.

Как известно, слово «веризм» происходит от итальянского vero — правда. Уже самим названием своего художественного содружества веристы подчеркнули стремление правдиво изображать действительность со всеми ее непривлекательными и жестокими сторонами.

— Прежде чем ответить на вопрос — что делать? — говорили веристы, — надо ясно представлять себе, что происходит в стране и как живут в ней люди. Надо отбросить доспехи исторического романтизма и обратиться к современности. Но чтобы понять и правильно объяснить жизнь людей, следует отказаться от произвольных субъективистских толкований реальных фактов. Только «научный метод» художественного познания способен дать вполне объективные, практически ценные результаты.

Так намечается связь веристской литературы с позитивизмом, роль которого в развитии западноевропейского искусства была тогда велика.

Особое значение придавали веристы естественным и социологическим наукам. Показательно, что в состав миланского кружка входил физиолог-дарвинист П. Мантегацца, написавший несколько научно-популярных книг.

«Научный метод» требовал прежде всего показать жизнь людей труда, людей, которые создают все материальные ценности. Италия была тогда в большой мере аграрной страной. Не удивительно, что веристы уделяли особое внимание жизни крестьянства. Они отказались от сентиментальной идеализации жителей деревни, свойственной писателям-романтикам. В произведениях веристов показана реальная деревенская жизнь с ее горем, беспросветной нуждой, диким суеверием, жестокими нравами.

В соответствии со своей программой веристы не обходили социальных вопросов. Беднякам они противопоставляли богачей, хищных паразитов, наживающихся на чужой беде. Произведения такого рода носят обличительный характер.

Важное значение придавали эти писатели изображению общественной среды. Они считали, что среда много определяет и объясняет в поведении человека.

Знарок веристской литературы Л. Руссо называл ее «провинциальной», так как она отображала жизнь и быт различных итальянских областей. Так, например, Верга «открыл» для своих читателей Сицилию. Другие писатели показывали Сардинию, Неаполь, Калабрию.

Такого рода «провинциализм» соответствовал требованиям времени. Недавно объединенное государство представляло нестройный конгломерат областей с различными диалектами, нравами, религиозными обычаями, бытом. Литература помогала итальянцам лучше узнать свою страну.

Большую роль в истории веристской литературы, помимо жанра романа, сыграл жанр рассказа (по-итальянски *bozzetto* — набросок). Из новелл выросли некоторые веристские пьесы. Этому жанру обязана своим возникновением веристская опера. Сюжет «Сельской чести» Масканьи взят из одноименной пьесы Верга, которая представляет собой переработку его рассказа.

Джованни Верга был едва ли не самым крупным писателем-веристом. Подобно многим своим товарищам, он воспринял идеи Рисорджименто, хотя как художник нашел новый творческий путь. Его дед был карбонарием. Верга учился в школе республиканца А. Абате. Вместе со своим другом издавал патристический журнал «Рим для итальянцев». Идеями освободительной борьбы проникнуты ранние произведения писателя — романы «Карбонарии в горах», «На лагунах Венеции».

Переехав в Милан, Верга сближается с «растрепанными», но далеко не во всем следует их эстетической платформе. Он создает ряд новых романов — «Грешница», «Ева», «Тигрица», «Эрос». Уже в этих произведениях намечаются веристские тенденции. Черты нового стиля ярко проступают в его новелле «Недда» (1874) — печальном повествовании об изголоданной нуждой крестьянской девушке, которая лишилась матери, жениха и «внебрачного» ребенка. В 1880 году выходит известный сборник повелл Верга «Жизнь полей». Рисуя жизнь и труд людей из народа, писатель выступает как типичный представитель натуральной школы, объективного метода. Эстетические принципы веризма лежат в основе лучшего романа Верга «Семья Малаволя» (1881), герои которого — спидлийские рыбаки. В последующие годы он написал много новых рассказов, пьес.

Рядом с именем Верга стоит имя Луиджи Капуана — очень плодовитого и разностороннего писателя. Его называют главой и теоретиком веризма. Вместе с

автором «Жизни полей» он в 1880 году подготовил манифест нового течения»

Эдмондо де Амичис был офицером и участвовал в последних войнах эпохи Рисорджименто. Ряд его произведений посвящен армии, военной жизни. Амичис придавал особое значение школьному воспитанию. С этой темой связан его лучший роман «Сердце» (1886) и другие произведения. Стремясь быть возможно более верным «натуре», он записывал разговоры на улице, в омнибусе, используя их как творческий материал. Амичис вступил в социалистическую партию, но его «социализм» не шел далее филантропии и реформизма.

Доменико Чамполи описывал Абрудци — горную область, население которой вело замкнутый образ жизни, сохраняя старинные обряды, патриархальный быт.

Некоторые писатели, временно сблизившись с веризмом, затем уходили далеко в сторону, отыскивая иные пути. Матильда Серао опубликовала сборник веристских очерков (характерно его название: «Dal vero» — «С натуры»). В нем отражена неаполитанская жизнь. С большой социальной остротой написаны ее повеллы «Маленькие души» — о голодных детях бедняков. Роман М. Серао «Чрево Неаполя» (1884) — реалистические картины социального «дна». А в конце 90-х годов и в 900-х годах писательница отдает обильную дань религии («В стране Христа», «Мадонна и святые»).

Хотя веристское направление было отмечено многими специфическими, локальными чертами, его нельзя рассматривать как местное явление, не связанное с процессами, которые происходили тогда в европейской литературе.

Говоря о веризме, сразу же вспоминаешь Золя и его творчество. Влияние этого знаменитого писателя на итальянских «натуралистов» было весьма ощутимым. Декларируя свой метод «беспристрастного», «научного» воспроизведения действительности, они явно следовали теориям французского романиста. Для многих представителей веризма Золя — метр, крупнейший современный художник. Глава веристов Л. Капуана преклонялся перед французским мастером, состоял с ним

в переписке, посвятил ему свой первый веристский роман «Джачинта». Э. Амичис включил очерк о Золя в свой цикл «Литературные портреты». К числу убежденных последователей Золя принадлежал и К. Арриги (в прошлом «растрепанный»).

Конечно, автор эпопей «Ругон-Маккары» обладал более мощным дарованием, чем его итальянские коллеги. Надо, кроме того, учитывать различия в общественно-историческом развитии Франции и Италии, сказавшиеся и в области литературы. Но все это не опровергает тех фактов, которые говорят о связях веризма с творчеством Золя.

Вспоминается также творчество молодого Гаунгмана — самого видного представителя немецкой драматургии тех лет. Он изучал естественные и социальные науки; подобно некоторым веристам, увлекался дарвинизмом. В его ранней пьесе «Перед восходом солнца» раскрывается тема алкоголизма как наследственной болезни. Семье алкоголика Краузе противопоставлен социалист Альфред Лот. Налицо несомненная «научность», социальная направленность и сугубо достоверное изображение темных, непривлекательных сторон быта «простых людей».

Веристскую литературу и родственные ей литературные явления часто определяют понятием «натурализм». Насколько правильно такое определение? Ответить на данный вопрос тем более необходимо, что с веристским литературным направлением связано аналогичное направление в музыке.

Прежде чем дать ответ, надо напомнить об одном немаловажном обстоятельстве. Нельзя отождествлять манифесты «натуралистов» и их творчество. Оно в ряде случаев шире, «просторнее» теоретических положений. Ни один талантливый писатель не следовал — да и не мог следовать — догматическому принципу «научной объективности», принципу «бесстрастного» описания жизненных явлений. Сама природа литературы, как и всего искусства в целом, не допускает «бесстрастного объективизма». Конечно, писатель может не выражать открыто своих чувств, своего отношения к изображаемому. Но в скрытой форме оно неизбежно бу-

дет присутствовать, так как уйги от самого себя, от своего мировоззрения художник не может.

Учитель веристов Золя в некоторых своих романах отдал натурализму немалую дань. Таков, например, его мрачный и жестокий роман «Земля». Большая социальная проблематика отступает в нем под натиском быта и «научного», а по сути дела грубо физиологического, воспроизведения жизни крестьян. Часто, слишком часто в романе торжествуют примитивные животные инстинкты. Рожает крестьянка Лиза и одновременно телится ее корова. Оба эти события описаны со всеми подробностями, очевидно заимствованными из соответствующих учебников. Замысел писателя достаточно ясен: человек — это в сущности то же животное, так как его бытие подчинено непреложным физиологическим законам. Однако в своих лучших романах Золя выступает как реалист, ломающий каноны натуралистической школы. «Жерминаль» — уникальное для того времени произведение о жизни, труде и революционной борьбе рабочего класса. Обличая буржуазное общество, Золя, не ограничиваясь фиксацией отдельных фактов, создавал образы обобщенного и даже символического значения, что уже совсем не свойственно натурализму. Таков образ Нана, олицетворяющий буржуазную Францию периода Второй империи. «Нана поднимается до мифа при всей ее реальности», — говорил Флобер¹. Глубоко символичны последние страницы романа. В них с огромной художественной силой передано ощущение кризиса: гибель Нана совпадает с началом нового периода истории Франции (франко-прусская война, гибель империи, Парижская коммуна).

В итальянском веризме, как и в творчестве Золя, наблюдается борьба натуралистических и реалистических тенденций. Порой веристы шли по пути натуралистического эмпиризма, делали чрезмерный акцент на патологической стороне изучаемых ими явлений. Но, как говорилось выше, для них была важна и физиология, и социология. Болезни общества они рассматри-

¹ См.: Э. Золя. Собрание сочинений, т. VII. М., ГИХЛ, 1963, стр. 835.

вали как общественное явление. Они не ограничивались бытовой живописью и затрагивали психологические, нравственные проблемы. Крестьянин, ремесленник для веристов прежде всего человек, а не «животное», хотя бы и «общественное».

Итак, веризм, подобно творчеству Золя, представлял собой сложное, противоречивое явление. Рассматривать его как искусство целиком и полностью натуралистическое нельзя. Все наиболее ценное в веристском творчестве относится к области реализма.

Веристы не смогли ответить на стоящий перед ними вопрос — что делать итальянскому народу, зажатому в тиски эксплуатации и нищеты? Но, несмотря на ограниченность своего идейного кругозора, писатели этого направления делали нужное, полезное дело. Их творчество сыграло прогрессивную роль в истории литературы и в общественной жизни Италии.

Обратимся теперь к музыкальному искусству.

Во второй половине XIX столетия продолжалась, хотя и с большими перерывами, творческая деятельность Верди, которого Серов называл голосом современной Италии, «Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италией смелой и пылкой до неистовства»¹. В 60-х годах, когда объединение страны было в основном завершено, Верди создал всего две оперы. Одна из них — «Спла судьбы», поставленная впервые в Петербурге (1862), другая — «Дон Карлос» (Париж, 1867). В «Доне Карлосе» Верди продолжал развивать столь характерную для его творчества тему борьбы против деспотизма.

В 1871 году состоялась каирская премьера «Аиды» — одного из замечательнейших произведений мирового оперного искусства. Затем в оперном творчестве Верди наступает многолетняя пауза. Подобно многим другим итальянцам, знаменитый композитор испытывает чувство глубокого разочарования. Верди-художник

¹ А. Н. Серов. Верди и его новая опера. Критические статьи, т. III. СПб., 1895, стр. 1441—1442.

длительное время дышал воздухом Рисорджименто. Ему стало душно в атмосфере Италии Виктора Эммануэля. Действительность не давала ему стимулов для творчества. Старые героико-романтические сюжеты, вдохновлявшие ранее композитора, утратили свою актуальность. Все это было причиной длительного творческого молчания автора «Аиды». Показательно, что единственным крупным произведением, созданным Верди в период между «Аидой» и «Отелло», был Реквием, посвященный памяти Мандзони, автора романа «Обрученные». Для Верди Мандзони всегда был примером «патриотической доблести» — в жизни и в искусстве.

На склоне лет прославленный композитор обращается к шекспировским темам, которые всегда, в любую эпоху сохраняли свое великое общечеловеческое значение. «Отелло» (1886) и «Фальстаф» (1892) достойно завершили творческую жизнь Верди и были оценены как высшие достижения итальянской оперной музыки.

В тот период перед итальянской оперой встали новые художественные задачи. Они были связаны с поисками новых тем и образов, новых оперных форм.

Итальянская оперная музыка уже прошла к тому времени большой творческий путь. Но при всех бесспорных достижениях композиторов XIX века — Россини, Беллини, Доницетти, Верди (имеются в виду его оперы 40-х и 50-х годов) — все более явственно ощущалась необходимость художественных реформ, расширения круга выразительных средств, приемов. Задача заключалась в том, чтобы, сохраняя мелодическое богатство, присущее итальянской опере, совершенствовать, осовременить ее драматургию, гармонический язык, оркестровую палитру. Развивая лучшие национальные традиции, нужно было вместе с тем бороться с рутинной, преодолеть увлечение самодовлеющей вокальной виртуозностью.

Последние оперы Верди явились примером блестящего решения этих проблем.

Чего же, собственно, удалось достигнуть знаменитому итальянскому маэстро?

В оперном творчестве Верди на протяжении ряда лет огромное значение имели художественные принци-

пы романтизма. Его последние оперы — поворот от романтизма к реализму; композитор обращается к Шекспиру, давшему самые высокие образцы реалистической драматургии. Не ограничиваясь жанром оперы-трагедии, Верди создает также шекспировскую оперу-комедию, одерживая победы в различных жанрах реалистического оперного искусства.

Конечно, последний, «шекспировский», период его творчества был подготовлен более ранними достижениями, особенно «Аидой». В этой опере романтическая условность сюжета и драматургии, экзотическая пышность большого, сценически эффектного спектакля сочетаются с глубоким реализмом (драматическим, психологическим), который проявился в изображении человеческих переживаний. Для Верди все эти египтяне и нубийцы были близкими его сердцу людьми, почти современниками, чувствующими так же, как и хорошо известные ему люди XIX века. И нельзя признать верной такую сценическую трактовку «Аиды», когда режиссура подчеркивает экзотическую сторону произведения, бутафорскую красноту древнего Египта (у Верди он — суровый и грозный). «Аида» — это прежде всего трагедия (хотя и не шекспировская); главное в ней — человек.

«Отелло» знаменовал собой дальнейшее развитие и утверждение реалистических принципов творчества Верди. Особенно полно раскрылись они в лирико-драматических сценах, насыщенных богатым психологическим содержанием. Здесь Верди подымается до уровня шекспировской драматургии.

В «Отелло» кое-где еще слышатся отголоски старого вердиевского романтизма. Несколько романтизирован образ Яго (этому образу присущ оттенок мефистофельского скептицизма и пессимизма; тут, несомненно, сказалось воздействие Бойто). Музыкальный язык оперы во многом далек от старого вердиевского стиля; но иногда (и при этом в самых трагических местах) композитор прибегает к довольно элементарным приемам, типичным для итальянской оперной романтики (например, уменьшенные септаккорды, акцентирующие самые «страшные» места).

«Фальстаф» — опера-скерцо с лирическими оазисами. Пользуясь различными типами скерцозности, 80-летний композитор проявил неистощимую изобретательность. Он создал ярко очерченные комедийные и лирико-комедийные образы, нашел для их характеристики новые музыкальные краски.

Формы «Аиды» более обычны. В «Отелло» и «Фальстафе» композиция сцен, действий и всего спектакля отличается большой свободой, которую Верди сочетает со строгой организованностью музыкального материала, прочностью драматургических «конструкций». Его шекспировские оперы — это «музыкальные драмы», но не в вагнеровском понимании данного термина. Многого достиг композитор в области развития эмоционально-насыщенного лирико-драматического мелоса, гармонии, тембровой драматургии.

Вердиевская линия оперы-трагедии не получила продолжения в итальянском оперном искусстве. Комедийная линия «Фальстафа» была впоследствии подхвачена Пуччини («Джанни Скикки»).

В 70—80-х годах в итальянскую музыку проникают вагнеровские влияния. Одним из представителей вагнеризма в Италии был А. Бойто — автор оперы «Мефистофель». Он попытался сочетать жанр лирической оперы с мистерией и философской драмой. Стремление композитора «продумать миры» (выражение А. Н. Серова) сближало его с Вагнером, однако вагнеровские влияния были восприняты автором «Мефистофеля» довольно внешне и совмещались с некоторыми традиционными для итальянской оперы приемами.

Верди был противником вагнеризма. Он считал, что искусственная пересадка принципов Вагнера на итальянскую почву не даст хороших результатов.

Подражание Вагнеру (как и всякое подражание вообще) бесплодно. Несомненно также, что его основные эстетические принципы были во многом чужды итальянской оперной школе. Однако изучение творчества гениального немецкого композитора принесло пользу, пробуждая итальянских авторов искать новые гармонические и оркестровые приемы, по-новому строить оперную драматургию.

И вот наступил 1890 год, год премьеры первой веристской оперы. На конкурсе, организованном издателем Сондзоньо, первую премию получила одноактная опера Пьетро Масканьи «Сельская честь». Она принесла автору мировую известность. Публику различных стран волновала драма любви и ревности, переданная простой, эмоциональной музыкой, насыщенной отзвуками песенного фольклора южной Италии.

Нет пророка в своем отечестве... Но Масканьи стал пророком, которого отечество сразу же оценило. Признание заслуг композитора выразилось уже в том, что его назначили директором Музыкального лицея имени Россини в Пезаро, а затем — директором Национальной музыкальной школы в Риме. Масканьи написал пятнадцать опер, в том числе «Жаворонок», «Друг Фриц», «Маленький Марат», «Ирпс», «Нерон». И все же он вошел в историю прежде всего как автор «Сельской чести». Стефан Цвейг относил Масканья к числу художников, которые «полностью исчерпывают себя в одном гениальном творении и, бессильные, опустошенные, понижают»¹. Может быть, этого не случилось бы, если б «Сельская честь» действительно была не только талантливым, но и гениальным творением...

Проходит всего два года. Еще не признанный Руджеро Леонкавалло пишет «Паяцев». Он пришел к созданию этой оперы, изведая горькие неудачи. Тернист был его жизненный путь. Антрепренеры итальянских театров забраковали две его ранние оперы. Он скитался по свету, пробавляясь уроками музыки. Ему довелось даже служить в кафе тапером. И вдруг — огромный шумный успех. «Паяцы», как и «Сельская честь», покорили публику и в Италии и далеко за ее пределами. Оперный веризм одержал вторую внушительную победу.

Подобно Масканья, Леонкавалло в большой мере исчерпал себя в своей первой удачной опере. Его «Богема» казалась тусклой и малопытересной рядом с одноименной оперой Пуччини. Не привлекли к себе

¹ Стефан Цвейг. Мария Стюарт. М., Изд-во иностранной литературы, 1959, стр. 157.

большого внимания и другие оперы Леонкавалло — «Роланд Берлинский», «Майя», «Цыганы». Лишь опера «Заза» стала репертуарной, но ее успех был относительным.

Одновременно с «Паяцами» (1892) появилась «Манион Леско» Пуччини — его первое зрелое произведение. Становилось все более ясным, что итальянское оперное творчество вступает в новую фазу развития. Выдвинулась группа молодых композиторов, уже сказавших свое слово.

К числу композиторов-веристов или близких к веризму иногда относят также Ф. Чилеа, автора получивших известность опер «Адриенна Лекуврер» и «Арлезианка», У. Джордано, написавшего неоднократно ставившуюся в России оперу «Андре Шенье». Но наиболее известными и типичными образцами оперного веризма остались «Сельская честь» и «Паяцы».

Что же представлял собой оперный веризм? Конечно, было невозможно механически перенести принципы веристской литературы в область музыки, не считаясь со спецификой этого искусства. «Научный метод» анализа действительности, которым пользовались писатели-веристы, в условиях музыкального театра неприменим. Вместе с тем основополагающие веристские оперы Масканьи и Леонкавалло отмечены многими чертами, характерными и для аналогичного направления в литературе.

Подобно Верга, Капуана, Чамполи, Сера, композиторы, о которых идет речь, стремились показать будничную, повседневную жизнь современной Италии. Характерно, что место действия в их операх — деревня (писатели-веристы тоже проявляли особенный интерес к деревенскому быту). Даже «территориально» оперы связаны с местностями, привлекающими внимание ряда писателей тех лет (Сицилия, Калабрия). Действующие лица — простые, ничем не примечательные люди (крестьяне в «Сельской чести», крестьяне и бродячие актеры в «Паяцах»). Основное содержание — жестокая драма любви, измены, ревности с кровавой развязкой.

Сюжетам обеих опер, как и музыке, свойствен ме-

лодраматизм (особенно сильно проявившийся в опере Леопольдо) > Говоря о музыкальном веризме, невозможно обойти проблему оперы-мелодрамы и более широкую проблему мелодрамы как жанра театрального искусства. К этому вопросу придется обращаться и при анализе творчества Пуччини.

Слово «мелодрама» имеет два значения. Одно применяется к жанру синтетического искусства, объединяющего средства музыки и драматического театра. Этот вид искусства нас сейчас не интересует. Мелодрамами называют также пьесы, отличающиеся остротой сюжетного развития, подчеркнутой эмоциональностью (переходящей порой в сентиментальность). Авторы такого рода пьес стремятся не только растрогать, но и морализировать, поучать.

Искусство мелодрамы служило иногда прогрессивным целям. Первые произведения этого жанра, появившиеся во Франции в эпоху Великой Французской революции, были направлены против деспотизма тиранов и религиозного фанатизма. Значительно позже французская мелодрама отразила недовольство передовых общественных кругов реставрацией Бурбонов. В 30-х годах XIX века во Франции развивается так называемая социальная мелодрама, адресованная демократической аудитории.

Вместе с тем жанр, о котором идет речь, нередко служил средством распространения реакционных, охранительных идей. Таковы, например, мелодрамы Н. Кукольника и некоторых других русских драматургов того времени.

Понятие «мелодраматизм» постепенно приобрело однозначный смысл и часто применялось для характеристики произведений идейно и художественно неполноценных или даже порочных. Но было бы неверно видеть в этом явлении одну негативную сторону, поскольку искусство мелодрамы выражало и прогрессивные тенденции.

Некоторые писатели веристской школы не чуждались мелодраматизма. Он ощущается, например, в рассказах Чамполи. Однако литературоведы отмечали, что этот предельный накал бушующих страстей отражает

реальную действительность, ибо такого рода мелодраматическо происшествии нередко случались в итальянских деревнях.

Масканьи назвал свою «Сельскую честь» не оперой, а мелодрамой. То же обозначение применил к своей «Тоске» Пуччини.

Отмечая этот факт, надо помнить, что в Италии данное слово употреблялось как одно из наименований оперного произведения. Однако и «Сельская честь», и «Паяцы», и «Тоска» многими своими особенностями близки к мелодраме в распространенном понимании термина. Это определило некоторые недостатки названных опер. Тем не менее их положительная роль в истории оперного творчества несомненна.

С эстетическими принципами мелодрамы связаны важные положительные качества веристских опер — динамичность драматургии, яркая сценичность. И Масканьи, и Леонкавалло могли бы сказать о себе словами Пуччини: «Я — человек театра». Они отказались от традиционных, широко развернутых арий, заменяя их небольшими «номерами» ариозного или песенного склада. При этом они тяготели к стилю, органически сочетающему кантиленность с декламационностью. Колоратура решительно изгонялась. Примечательно, что Леонкавалло вводит колоратурные пассажи в партию Тонио как комический прием¹ (сцена из разыгрываемого комедиантами спектакля, в котором Тонио исполняет роль глупца Таддео). Во всем этом сказалось стремление веристов к «правде в звуках» (хотя собственно речитативная часть не является сильной стороной их опер).

Как и писатели-веристы, Масканьи и Леонкавалло уделяли большое внимание бытовым сценам, стараясь возможно более жизненно обрисовать «толпу». В «Сельской чести» к таким сценам относятся интродукция и хор (крестьяне собираются в церковь по случаю первого дня пасхи), песня Альфио с хором, молитва, застольная песня (brindisi); в «Паяцах» — хоровая

¹ В «Фальстафе» Верди тоже использовал колоратурные приемы как одно из средств музыкального юмора.

сцена, открывающая первое действие (народ шумно встречает и приветствует бродячих актеров), хор с колокольным звоном («Дон-дин-дон»), а также вступительная сцена из второго акта (крестьяне с нетерпением ждут начала спектакля).

У Масканьи и Леонкавалло все народные эпизоды написаны с большим знанием дела; чувствуется, что композиторы опираются на хорошо им известный фольклорный материал. Римский-Корсаков, относившийся к операм веристов резко отрицательно, все же выделил в «Паяцах» «колокольный» хор. «Думаю, однако,— говорил он,— что самая тема этого хора, по всей вероятности, народная, какая-нибудь калабрийская, уж больно она своеобразна и резко отделяется от всего остального»¹.

Все же народные сцены в обеих операх являются фоном; наиболее важное значение имеют сольные разделы лирического или драматического склада.

Для того чтобы составить ясное представление о достоинствах и недостатках оперного веризма, остановимся более подробно на «Паяцах» Леонкавалло.

Слушателей оперы более всего покоряет мощный драматический темперамент автора. Это качество воплотилось в драматургической динамике, быстром чередовании коротких, но прочно связанных между собой эпизодов, в лапидарных, рельефно очерченных темах, патетических кульминациях. Необыкновенная экспрессия мелодий, ритмов, музыкального развития захватывает с такой силой, что даже разборчивый слушатель перестает замечать стилისტические погрешности композитора — банальность отдельных мелодических оборотов, плакатную прямолинейность некоторых приемов. Особенно интересно в драматургическом отношении второе действие. Слушателей увлекает постепенный переход от беззаботно-веселого настроения первого хора к сценам, в которых бушуют неистовые страсти, и к трагическому финалу. Кукольная драма, разыгрываемая актерами на потеху невзыскательной публике, пе-

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева», т. I. Л., Музгиз, 1958, стр. 87.

перерастает в настоящую драму. Это сделано с мастерством, отличающим настоящего театрального композитора. Драматургия здесь даже не двухплановая, а трехплановая: один план — «спектакль» (Паяц, Коломбина, Арлекин); другой план — реальная драма Канио и Недды; третий план — реакция зрителей-крестьян на то, что происходит перед ними.

Наиболее выделяются в опере образы Канио и Тонио. Сжигаемый ревностью Канио изливает свои чувства в двух ариозо; они являются характернейшими образцами веристского стиля. Им в большой мере свойственны мелодраматическая аффектация, надрыв. Центральное место в партии Тонио занимает пролог — один из самых выразительных, музыкально богатых эпизодов оперы. И последующее развитие этого образа задумано и выполнено очень интересно. Терзаемый мучительной страстью к Недде, которая его презирает, Тонио в «спектакле» играет роль глупого, смешного слуги; драматическая сцена объяснения с Неддой повторяется на подмостках деревенского театра, превращаясь в забавный водевиль.

Меньше повезло в музыкальном отношении Недде, хотя композитор стремился сделать ее характеристику выразительной. Нет в ней обаяния, топкой поэтичности, которые так украшают оперных героинь Пуччини. Совсем безличен Сильвио, оказавшийся на положении «служебного персонажа».

Опера напоминает картину, написанную талантливым, но чересчур размашистым, яркими и порой «кричащими» красками, без полутонов.

Говоря о «Паяцах», нельзя обойти вопроса: какова основная идея оперы и как она раскрыта?

Главная идея оперы декларируется в прологе. Обращаясь к публике, Тонио заверяет ее, что автор помышлял только о правде (как типична для художника-вериста такая декларация!). Вдохновляясь правдой, он хочет показать, что «актер — человек»: «В дупли наши загляните!».

Огромная тема о художнике, его человеческих правах, его положении в обществе проходит через всю мировую литературу. Она широко разрабатывалась в рус-

ской литературе начиная с пушкинских стихов и «Египетских почей», гоголевского «Портрета». Великие писатели прошлого дали образцы глубокого претворения этой темы в плане философско-эстетическом, психологическом, социальном.

Вспоминая эти великие примеры, особенно ясно ощущаешь, что в опере Леонкавалло тема «и актер — человек» очень сужена, так как композитор ограничил себя рамками любовной мелодрамы. Менее всего думал он о каких-либо философских или социальных проблемах. Актер — человек, потому что в своей обывательской жизни, а не только на сцене, он любит, ревнует и мстит своему более удачливому сопернику. Это довольно банальная истина. К ней, в сущности, и сводится основное содержание оперы.

Как уже говорилось, писатели-веристы нередко описывали страшные, кровавые происшествия, напоминающие то, о чем рассказано в «Паяцах». Но веристская литература не обходила социальных вопросов, хотя и не могла их до конца разрешить. А в «Паяцах», как и в «Сельской чести», социальная проблематика отсутствует.

Несомненной заслугой композиторов — зачинателей веристского оперного искусства — было их обращение к демократическим темам, образам. Произошла «смена героев». На оперной сцене вместо королей, благородных графов и герцогов, представителей «светского общества» появились люди труда. Однако Масканы и Леонкавалло не смогли подняться в своих операх до уровня большой драмы, подлинной трагедии; их образы, творческие концепции мельче, беднее, по сравнению с оперной драматургией Верди.

Музыкальный веризм, как и литературный, не был специфически итальянским явлением. Несколько позже возник французский вариант этого направления. Его представители во Франции — Г. Шарпантье и А. Брюно. Шарпантье известен как автор веристской оперы «Луиза», героиня которой — дочь рабочего. Оперное творчество Брюно тесно связано с творчеством наставника веристов Золя. На основе его романов Брюно написал пять опер («Осада мельницы», «Ошибка аббата

Муре» и др.). Для трех опер французского композитора Золя сделал либретто.

Близка также к веризму опера Э. д'Альбера «Долина». И. Нестьев находит веристские тенденции и в «Ее падчерице» Л. Яначка.

О связях с веризмом творчества Пуччини будет сказано ниже.

Молодые талантливые зачинатели нового направления итальянского оперного искусства внесли в него свежую струю. Но наиболее самобытным и одаренным представителем последнего периода истории итальянской классической оперы был автор «Богемы», «Чио-Чио-сан», «Турандот».

Глава II

ХУДОЖНИК

Человечность, искренность,
страсть, действие.

Пуччини

Пуччини написал двенадцать опер: «Виллисы» (1883, 1884), «Эдгар» (1888, 1889), «Манон Леско» (1892, 1893), «Богема» (1895, 1896), «Тоска» (1899, 1900), «Мадам Баттерфлай» (1904), «Девушка с Запада» (1910), «Ласточка» (1916, 1917), триптих — «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки» (1918), «Турандот» (1926) *.

В своем оперном творчестве композитор обращался не только к итальянским писателям Фонтана, Данте, Гюгю, но и к представителям французской литературы—Мюссе, Прево, Мюрже, Сарду, Гюльду, к произведениям американца Беласко. Итальянец до мозга костей, Пуччини вместе с тем был чужд национальной ограниченности. («Я пишу для людей всех рас»,— говорил он.) Об этом свидетельствует и «география» его оперных сюжетов. Местом действия в операх Пуччини являются Рим, Флоренция, Париж, Гавр, Амьен, пустынная местность около Нового Орлеана, Калифорния, Нагасаки, средневековая Фландрия, сказочный Пекин. Он «путешествовал» из страны в страну, отыскивая нужные ему сюжеты.

* В тех случаях, когда год окончания оперы и год первой постановки не совпадают, указываются двойные даты; относительно «Турандот», законченной после смерти Пуччини композитором Ф. Альфано, указан год постановки.

Пуччини-художника привлекала жизнь больших городов. Париж является местом действия и в «Манон», и в «Богеме», и в «Плаще». Особенно интересовался композитор парижскими окраинами, где в домах без колонн и капителей обитает городская беднота. Это Париж «с черного хода», Париж внешних бульваров, застав, дешевых кафе в Латинском квартале, мостов, под которыми ютится простой парижский люд. Столь же прозаичен в изображении Пуччини Гавр («Манон»): порт, тюрьма, казарма.

Иные краски нашел композитор для изображения Рима в «Тоске»: это великий, «вечный» город, город, в котором кипят политические страсти, город искусства, героической борьбы и трагедий. А в «Джанни Скикки» Пуччини воспел древнюю, прекрасную Флоренцию. Во многих операх Пуччини встречаются выразительные городские пейзажи. Но главное для него не дома, а люди, которые живут в них. Подобно веристам, композитор выдвинул на первый план образы «простых людей», принадлежащих к демократической части общества. Если героями веристских произведений часто бывали крестьяне, то герои опер Пуччини — представители городской бедноты. Среди его оперных персонажей — нищие студенты, голодные поэты и художники, оборванная, хотя и веселая молодежь — богема, японские гейши, бродяги, парижские грузчики, их жены, продавцы. Даже в сказочной опере «Турандот» есть образ маленькой рабыни Лиу; ее высокие душевные качества противопоставлены жестокой и властной натуре китайской принцессы.

Тоску и Каварадосси нельзя причислить к беднякам. Но они вышли из демократических общественных слоев. Каварадосси — художник и пламенный патриот, жертвующий своей жизнью во имя родины. Тоска — артистка¹, убивающая реакционера Скарпья.

Замечательные качества человека из народа свойственны флорентийцу Скикки. Хитрец, веселый обманщик, умный и по-своему справедливый плут, он про-

¹ Трудно вспомнить другую оперу, героиней которой являлась бы оперная певица.

тивопоставлен толпе жадных родственников богача Донати, этих алчных лицемеров. Им очень хотелось бы самостоятельно решить вопрос о наследстве, но они бессильны сделать это и потому обращаются за помощью к умному, энергичному Джаини Скиккя. В его облике есть некоторые черты бессмертного Фигаро.

Смена героев... Одновременно происходила и смена сюжетов. Старые, условно романтические сюжеты с мало правдоподобными ситуациями и нагромождением страшных событий не привлекали Пуччини. В ряде его опер сюжетные коллизии просты, естественны; стремление заинтересовать зрителей сложной интригой отсутствует. Наиболее показательны в этом отношении «Богема» и «Мадам Баттерфлай». В «Тоске» и «Девушке с Запада» композитор не обошелся без авантюрно-приключенческих элементов; однако персонажи этих опер не напоминают традиционных романтических героев.

По складу своего дарования Пуччини прежде всего лирик. Именно лирические сцены его опер особенно поражают слушателей красотой вдохновенных мелодий, поэтичностью музыкальных образов. В центре многих его произведений — лирическая героиня (Манон, Мими, Чио-Чио-сан, Милли). Композитор ясно осознавал свои творческие возможности и не обращался к сюжетам героического или трагедийного характера, понимая, что они не соответствуют его художественной индивидуальности. Если Верди вдохновляли произведения Шекспира и Шиллера, то Пуччини не создал ни одной оперы, сюжетно связанной с творчеством этих великих драматургов. Примечательно, что эпизод из «Божественной комедии» Данте, вызвавшей к жизни такие трагедийные произведения, как симфония и соната Листа, «Франческа да Римини» Чайковского и одноименная опера Рахманинова, натолкнул Пуччини на мысль создать лирико-комическую оперу.

В «Тоске» композитор раскрыл историко-героическую тему, выходящую за пределы круга обычных для него тем. Пуччини сделал это по-своему, прибегнув к жанру оперы-мелодрамы и сделав акцент на лирических и лирико-драматических сценах.

При всем значении лирики для Пуччини, ею не исчерпывалось содержание его творчества. В операх итальянского композитора есть драматические эпизоды, сильные, насыщенные патетикой кульминации. Правда, они нередко построены на драматизации лирического материала. Основные его образы, как правило, получают более или менее значительное развитие, постепенно драматизируются, иногда приобретают даже трагедийные черты.

Пуччини умел передать в музыке юмор, беззаботно-шаловливое веселье. Это его качество очень полно проявилось в первом акте «Манон», в «Богеме», а позже в «Ласточке» и «Джанни Скикки». Однако сюжеты многих его опер далеко не юмористические.

Очень важно подчеркнуть, что Пуччини был художником-психологом, уделявшим особое внимание внутреннему миру изображаемых им людей, их чувствам, переживаниям. Он сумел наполнить сложными эмоциями даже «Девушку с Запада», хотя ее либретто носит авантюрно-приключенческий характер.

Вместе с тем композитора всегда интересовала среда, в которой разворачивается действие. Он воспроизводил ее довольно подробно, с немалым количеством характерных деталей. Живописно и убедительно передан Пуччини быт парижской богемы, парижских рабочих кварталов («Плащ»); тонкие штрихи найдены композитором для музыкальной обрисовки веселой студенческой жизни и чопорных аристократических салонов XVIII века в «Манон Леско». Различные соотношения бытовых и лирико-психологических или драматических сцен — важный составной элемент оперного творчества Пуччини. Часто эти сцены противопоставляются друг другу (картины быта оттеняют по принципу контраста разнообразные, иногда мучительные переживания действующих лиц). В иных случаях лирические образы вырастают из музыки, рисующей бытовую среду.

При всей лиричности и порой интимности опер итальянского мастера они нередко заключают в себе и социальную проблему. В опере «Тоска» изображается эпизод из борьбы вольнолюбивых итальянцев против полицейско-католической реакции и австрийского гне-

та. В «Мадам Баттерфлай» рассказана грустная история о том, как типичный янки, впитавший в себя взгляды преуспевающих американцев, погубил бедную японскую девушку. В «Манон» и в «Богеме» социальные мотивы не подчеркнуты, но они образуют подтекст. Зрители не могут уйти от вопроса — в чем же главная причина злоключений и гибели изображенных композитором людей? Сам собой рождается ответ — причина в том, что в обществе, основанном на власти денег, миллионы неимущих и бесправных парней осуждены на тяжкие страдания.

Для творчества Пуччини была одно время характерна тема «утраченных иллюзий». Его обращение к этой теме не случайно. Вспомним о разочаровании, охватившем Италию, простившуюся с надеждами времен Рисорджименто. С многими иллюзиями расстался тогда итальянский народ. Общественная атмосфера влияла прямо или косвенно на творчество многих художников, в том числе и тех, которые стояли в стороне от политики.

Тема «утраченных иллюзий» раскрывается в операх «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфлай». Главные герои и героини этих опер живут мечтой о счастье — скромном, «домашнем» и как будто реальном. Но жизнь безжалостно разбивает мечты. Воздушные замки рушатся при соприкосновении с суровой действительностью.

Эта тематика определила направленность музыкально-драматургического развития — от света к мраку, от радости и надежд — к катастрофе, трагической развязке.

Сказанное выше не относится к некоторым поздним операм Пуччини, например к «Девушке с Запада», «Турандот». И вполне реальная хозяйка бара Миями, и сказочный принц Калаф достигают своей цели; их удел не гибель, а счастье и любовь. В связи с этим развитие музыкальной драматургии ведет к торжеству света.

Говоря о творчестве Пуччини, нельзя обойти вечную живую проблему традиции и новаторства.

Автор «Богемы» не отвергал традиций Верди; напротив, он стремился их продолжить. Однако не все

эстетические принципы знаменитого композитора были восприняты Пуччини — художником нового поколения, новой эпохи. В своей творческой деятельности он был далек от пламенного романтизма, героического пафоса и шекспировской трагедийности ряда опер Верди. Ему были ближе традиции таких лирико-драматических произведений, как «Травиата» (показательно, что эту оперу иногда сопоставляют с «Богемой»).

Большое значение для Пуччини, как и для других композиторов его поколения, имел мелос Верди, некоторые темброво-гармонические приемы из его поздних опер. В кратком оркестровом вступлении к третьему акту «Аиды» с пзумительной тембровой «расцветкой» незаполненных квинт (берег Нила, ночь, мерцание звезд) ощущается близость к импрессионистским фрагментам позднего Пуччини.

Много мог почерпнуть для себя автор «Богемы», изучая музыкальную драматургию последних вердиевских опер. Конечно, оперные формы Верди масштабнее по сравнению с формами пуччиниевских опер. Но самый принцип оперы-драмы (не в вагнеровском, а в итальянском понимании его), свобода оперной архитектоники, симфонизация оперной драматургии — все это было глубоко воспринято Пуччини.

В «Джанни Скикки» он продолжил линию итальянской комедийной оперы, линию орега buffa и вердиевского «Фальстафа». По словам И. Соллертинского, от «Фальстафа» «протягиваются нити к единственной примечательной итальянской комической опере XX века — язвительно-остроумному «Джанни Скикки» Пуччини»¹.

Его творчество всегда отличалось той взволнованной открытой эмоциональностью, которая столь свойственна итальянской классической музыке. Это резко отделяет Пуччини от некоторых западноевропейских композиторов XX века — представителей крайнего художественного рационализма. «...Боясь впасть в тривиальность или излишнюю чувствительность,— писал И. Нестьев,—

¹ И. Соллертинский Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956, стр. 319.

они нередко вообще отказываются от какого-либо лирического самовыражения, считая его старомодным и банальным»¹. Пуччини никогда не стеснялся воплощать в музыке сильные чувства. Подобно Верди, он мог бы сказать: «А почему же я не имею права верить, что музыка должна выражать ощущения любви, печали...?»².

Столь же тесно связано с традициями итальянской оперной культуры тяготение автора «Богемы» к увлекательной мелодичности, корни которой — в итальянском народном мелосе. «Голос и мелодия для меня всегда останутся главными» — эти слова Верди³ вполне возможны в устах Пуччини. Подобно своим предшественникам, он широко пользовался различными типами вокального мелоса. Даже инструментальные темы некоторых оркестровых эпизодов его опер вокальны по своей интонационно-мелодической природе.

Большое значение имело для него французское оперное искусство (тяготение к Франции, к французской культуре сказалось уже в выборе оперных сюжетов, о чем говорилось выше). Глубоко взволновала и потрясла Пуччини «Кармен» Бизе. Такие фрагменты, как, например, хор «Парпильоль» из «Богемы» свидетельствуют о непосредственном влиянии темпальной французской оперы. Но дело не в этих деталях. Здесь надо прежде всего отметить воздействие эстетических принципов Бизе, его музыкальной драматургии.

Не будучи вагнеристом в своей творческой практике, итальянский композитор восхищался музыкой автора «Кольца нибелунга», его безграничной художественной фантазией, изумительным мастерством. Пуччини очень высоко ценил «Мейстерзингеров»; его должно было привлекать в этой опере сочетание романтической лирики с сочными бытовыми красками и по-народному грубоватым юмором. «Тристан» поражал богатством и

¹ И. Нестьев. Классик XX столетия. В сб. «Сергей Прокофьев», изд. 2. М., «Музыка», 1965, стр. 43.

² «Verdi. The man in his letters». As edited and selected by Fr. Werfel and P. Stefan. New York, 1942, p. 145.

³ См.: K. Holl Verdi. Berlin, 1942, S. 414

своеобразием интонационно-ладовой сферы. Отголоски тристановских интонаций и гармоний слышатся в некоторых эпизодах «Манон», «Девушки с Запада». В «Сестре Анжелике» сказывается воздействие «Парсифаля». Вагнер будил музыкальное воображение композитора, не сковывая его творческую индивидуальность.

Пуччини не достиг бы столь блестящих творческих результатов, если бы он был лишь прилежным учеником своих выдающихся предшественников и современников. Он пылливо искал новые художественные приемы, обогащая свой стиль, свой музыкальный язык. Его смелые творческие находки в сочетании с традиционными чертами итальянского оперного стиля представляют новое художественное качество, своеобразный синтез различных художественных элементов.

Два стимула толкали Пуччини на путь поисков, творческих экспериментов. Подобно Верди в его поздние годы, он стремился преодолеть устаревшие традиции итальянской оперы, тот художественный консерватизм, который мешал ее дальнейшему прогрессу.

Другим стимулом было современное искусство. Итальянский композитор с живым интересом относился ко всему новому, талантливому, что возникало тогда в области музыкального творчества. Внимательно и чутко вслушивался он в музыку Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Стравинского, Шёнберга, Респиги. Некоторые музыкальные течения были ему чужды. К такого рода течениям относятся, например, шёнберговский экспрессионизм и атонализм. Зато он почерпнул немало ценного из творчества Дебюсси, молодого Стравинского. Музыка XX века помогала Пуччини расширять круг выразительных средств, вносила новую свежую струю в его гармонию, оркестровку.

Не осталось бесследным и знакомство с русской классической музыкой, которая в те годы получала все более широкое распространение в странах Западной Европы. Речь идет прежде всего о Мусоргском, влияние которого сказалось в некоторых эпизодах «Турандот».

Пуччини обращался к музыкальным культурам Востока, к японской и китайской пентатонике, к фольклору американских негров и индейцев и даже к фокст-

ротной-джазовой музыке. Профессиональную композиторскую изобретательность он сочетал с использованием элементов музыкального быта.

Говоря о связях опер Пуччини с творчеством других композиторов конца XIX — начала XX века, надо вернуться к теме «веризм». Знаменитый итальянский мастер испытал воздействие веристского течения. Оно сказалось прежде всего в том, что автор «Манон Леско», «Богемы», «Мадам Баттерфлай», триптиха часто показывал жизнь простых, обделенных судьбою людей, разделяя их скромные радости и сочувствуя их мучительным страданиям. Подобно веристам, Пуччини проявил себя как художник-демократ, которому были дороги его герои, представители социальных «низов». Сюжеты таких опер, как «Богема», «Паяцы», родственны по духу сюжетам веристских новелл (не случайно повесть Мюрже «Сцепы из жизни богемы» привлекла также внимание Леонкавалло). Вместе с авторами «Сельской чести» и «Паяцев» Пуччини стремился обновить оперную драматургию, оделать ее более динамичной, действенной. Так же, как Масканьи и Леонкавалло, он заменял развернутые «концертные» арии лаконичными ариозо, синтезировал кантленные и декламационные элементы, отбросил вокальную виртуозность как изжившее себя украшательство. Проявлявшаяся в музыке Пуччини чувствительность, иногда аффектированность лирико-драматических мелодий опять-таки сближает его с композиторами-веристами.

Однако нетрудно подметить в творческой деятельности Пуччини также черты, которые отдаляли его от искусства веризма.

Масканьи, создавая «Сельскую честь», вдохновлялся произведением Верга — крупнейшего представителя веристской литературы. Что же касается Пуччини, то среди его опер нет ни одной, в основе которой лежало бы произведение писателя-вериста¹.

Если в «Сцепках из жизни богемы» Мюрже есть что-

¹ Как известно, Пуччини одно время намеревался писать оперу на сюжет «Волчицы» Верга, но потом отказался от этого замысла.

то сближающее эту повесть с творчеством веристских писателей, то Прево, Сарду, Беласко ничего общего с веризмом не имели; а между тем сюжеты их произведений легли в основу известнейших опер Пуччини. Уже не приходится говорить о Данте и Гоцци, вдохновивших композитора на создание «Джанни Скикки» и «Турандот».

Один из важнейших принципов веризма заключался в том, чтобы показывать современную итальянскую действительность. Ни одна из опер Пуччини не удовлетворяет этому требованию. Если он изображает Италию, то это Италия более или менее далекого прошлого. В тех случаях, когда Пуччини обращается к современным сюжетам, он рисует жизнь людей других стран.

Веристы требовали также, чтобы автор, прежде чем создавать свое произведение, тщательно изучал реальную действительность, которую он хочет отобразить. При этом имелось в виду не книжное, а непосредственное изучение жизни путем личных наблюдений.

Но и этому правилу Пуччини не следовал, да и не мог следовать. Не мог же он «своими глазами» увидеть Францию эпохи Луи Филиппа, Италию периода наполеоновских походов, Флоренцию времени Данте и выдуманный Гоцци сказочный Пекки. Сюжеты почти всех его опер не давали возможности применить метод, сущность которого определяется словами «описывай то, что видел сам»¹.

Иногда, подчеркивая веристский характер творчества Пуччини, указывают на склонность композитора к мелодраматическим крайностям. Но при этом допускается большое преувеличение. И. Соллертинский называл итальянского композитора «великим классиком мелодрамы». Действительно, в «Тоске» Пуччини, «сирокоцированный» автором литературного первоисточника Сарду, сделал уступку мелодраматизму. Тра-

¹ Пуччини иногда собирал материалы, относящиеся к интересующей его эпохе или среде. Но этот метод работы нельзя назвать веристским — так работали и многие другие композиторы.

диции мелодрамы определили авантюрный характер сюжета (с полицейскими интригами, пытками, убийствами и самоубийством героини), обилие сценических эффектов, а также некоторые черты образа Скарпья (коварный злодей, преследующий героиню; эта ситуация типична для мелодраматического театра). Но по своей идейной направленности сюжет «Тоски» совсем не веристский — он перекликается с героико-патриотическими произведениями эпохи Рисорджименто.

Ну а можно ли считать мелодрамой лирико-комедийную оперу Пуччини «Джанни Скикки» или романтико-символическую, красочную «Турандот»? Конечно, нет! Нельзя с этой меркой подходить и к «Богеме», «Мадам Баттерфлай». Богатство психологического содержания названных опер, их мягкий, глубоко человеческий лиризм, тонкость, изящество музыкального рисунка явно противостоят мелодраматическим тенденциям, весьма «наглядно» проявившимся в операх Маскани и Леонкавалло. В «Богеме» и «Мадам Баттерфлай» нет сюжетных хитросплетений, нет «благородных» героев и страшных злодеев (Пинкертон мелодраматическим злодеем, конечно, не назовешь).

Иногда Пуччини приближался к веризму, иногда отходил от него далеко в сторону. Уже будучи автором ряда известнейших произведений, он пишет одноактную оперу «Плац», либретто которой могло бы вдохновить любого «правоверного» вериста. И в те же годы создает «Джанни Скикки» — произведение, чуждое веризму. Последняя опера композитора — «Турандот» — может быть названа антиверистской. Это слово в данном случае не означает порицания. Речь идет лишь о том, что содержание, драматургия, стиль «Турандот» во многом отрицают эстетику веризма.

Пуччини до сих пор охотно называл веристом, следуя давно установившейся традиции. Но если иметь в виду все творчество композитора, слово «верист» к нему неприменимо. Правильнее сказать о нем, что он был художником-реалистом — это определение не может вызвать каких-либо сомнений.

Пуччини жил в эпоху, когда получили распространение чуждые реализму течения. При его жизни рас-

цвел и отцвел символизм. Большое развитие успел получить экспрессионизм. На родине композитора, в Италии, возник футуризм с его различными ответвлениями. Но и в этих сложных условиях Пуччини сохранял верность жизненной правде и как художник обращался не к узким кругам снобов и декадентов, а ко всему народу. Эти его качества в сочетании с редкой одаренностью и блестящим мастерством и дали ему возможность стать самым крупным композитором Италии послевердиевской эпохи.

*

Теперь о драматургии Пуччини, о его музыкальном языке.

Обладая очень верным театральным чутьем, Пуччини умело планировал драматургический материал. Он часто пользовался методом концентрации наиболее важных образов, ситуаций, сцен, как бы уплотняя драматургическую ткань. Простые, словно взятые из жизни сюжеты большинства его опер требовали драматургической, театральной естественности, исключавшей все внешнее, помпезное, показное. Пуччини в какой-то мере сближал оперный спектакль с драмой, отнюдь не умаляя основополагающего значения музыки. Можно было бы говорить также о воздействии кино, но в те годы, когда появились «Тоска», «Мадам Баттерфлай», киноискусство еще только зарождалось. По-видимому, Пуччини предвосхитил некоторые приемы, которые потом получили широкое развитие в кинодраматургии (подробнее об этом будет сказано ниже).

Как и многие оперные композиторы второй половины XIX века, Пуччини отказался от системы закругленных номеров, пользуясь традиционными оперными формами лишь там, где они вполне оправданы сюжетом, сценическим действием. Убедительнейший пример — сцена Рудольфа и Мими из первого акта «Богемы», в которой молодые люди, знакомясь, рассказывают друг другу о себе. Здесь две арии, два музыкальных рассказа. В «Девушке с Запада» закругленные номера почти отсутствуют. Опера состоит из свободно построенных сцен, им свойственна «текучесть», симфо-

ничность. Музыкальная драматургия и композиционные особенности произведения в какой-то мере отражают вагнеровское влияние. В других операх Пуччини свободно построенные сцены чередуются с ариями, дуэтами.

Как уже говорилось, композитора не привлекала форма большой арии, состоящей из нескольких самостоятельных разделов и отмеченной чертами концертности. Такого рода номера не соответствовали природе оперной драматургии Пуччини. Вполне уместные в операх иного типа, они были неуместны в таких произведениях, как «Богема», «Мадам Баттерфлай», «Джанни Скиакки». Традиционная «большая ария» показалась бы здесь излишне статичной и неестественной. В соответствии со своими драматургическими принципами композитор избирает форму небольшой арии (иногда ариетты). Она может состоять из одного периода. Вокальная партия представляет собой сплав кантисены и речитативных интонаций, которые придают мелодии особенную непринужденность, общительность, живость. Едва ли не самым убедительным примером является первая ария Ччо-Чио-сан, совмещающая широкое, эмоционально насыщенное пение и «разговорные» (хотя вместе с тем певучие) фразы.

Пользовался Пуччини приемом монтажа, комбинируя короткие разнохарактерные эпизоды («кадры»). По этому принципу построено второе действие «Богемы», не лишенное некоторой кинематографичности. Позднее данный прием получил значительное развитие в оперном творчестве композиторов XX века (например, С. Прокофьева).

Есть в операх Пуччини и своеобразные «наплывы», когда один музыкально-драматургический «кадр» накладывается на другой. В связи с этим надо сказать о двуплановой драматургии. Ее классические образцы можно найти в некоторых операх XIX столетия («Кармен», «Пиковая дама»). Но она характерна и для искусства более поздней эпохи. Драматургическая двуплановость получила разнообразное применение в современном театре, кино и даже в литературе (хотя этот прием по своей природе является специфически

театральным). Поразительный рассказ Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро» весь от начала до конца написан в двух планах — смысловых, психологических, временных. Двухплановость (вне которой автор не смог бы раскрыть свой замысел) подчеркнута графически — с помощью различных прифтов. То же — у Драйзера в «Американской трагедии» (глава, в которой Клайд везет Роберту на озеро Грасс, обдумывая план ее убийства).

Пуччини воспользовался двухплановой драматургией в «Манон», «Богеме», «Тоске», «Плаще», «Турандот». При этом он преследовал различные творческие цели. В «Богеме» (второй акт) двухплановость контрастна, а не конфликтна; в «Манон» и «Тоске» она обостряет основной конфликт, вносит большую драматическую напряженность.

Быстрое чередование коротких сцен, эпизодов, смена различных композиционных планов, музыкально-сценические контрасты, интенсивная «жизнь оркестра» — все это придает оперной драматургии Пуччини динамичность. Она особенно ощущается в «Манон», «Богеме», «Тоске», «Плаще», «Джанни Скикки». В «Мадам Баттерфлай» и «Девушке с Запада» есть большие внешне статичные сцены. Они кажутся бездейственными. Но в них — скрытое, «подводное» действие. Оно связано с переживаниями героев произведения. Композитор сознательно замедляет темп сюжетного развития для того, чтобы передать богатое психологическое содержание.

В операх Пуччини немало ансамблей, в том числе довольно сложных по структуре. Часто это «ансамбли согласия», в которых вокальные партии мало самостоятельны. Но иногда композитор индивидуализирует полифонические голоса ансамбля, контрастно противопоставляет их друг другу (квартет из «Богемы»).

Пуччини сравнительно редко пользовался хором. Это обстоятельство связано с тяготением композитора к жанру интимной лирической драмы. Иногда он дробил хоровую массу на отдельные группы; в некоторых сценах они обособлены, в других переговариваются между собой. Такая трактовка хора способствует уси-

лепию динамического пачала. Лишь в «Турандот» композитор широко пользуется эпически мощными хорowymi звучностями, трактуя хор как нечто единое, слитное.

Роль оркестра в оперной драматургии Пуччини весьма велика. Своими произведениями он доказывал и убеждал, что давно уже прошло то время, когда итальянский оперный оркестр можно было назвать «гигантской гитарой». Автор «Богемы» превратил оркестр в одно из «главных действующих лиц» оперного спектакля. Не заглушая певцов, он все время вмешивается в ход действия, а иногда становится главным стимулом развития музыкальной драматургии.

Оперы Пуччини симфоничны. В его первых операх — «Виллисы» и «Эдгар» — есть большие оркестровые эпизоды. Меньшую роль играют они в «Манон», «Тоске», «Мадам Баттерфлай». В «Богеме», «Девушке с Запада», «Турандот» и некоторых других операх сколько-нибудь длительные оркестровые разделы отсутствуют. Надо добавить, что Пуччини, как правило, не предварял свои оперы увертюрами или оркестровыми вступлениями (из его зрелых опер только «Девушка с Запада» имеет самостоятельное оркестровое вступление, и то короткое). Но оркестр Пуччини так богат, так активен, что симфоническое дыхание ощущается во всех его произведениях. Своеобразие оперной драматургии Пуччини в том и заключается, что быстрый темп сценического действия не умаляет значения симфонического пачала. Оно проявляется не столько в больших оркестровых эпизодах (их может и не быть), сколько в общем течении музыки, в ее внутреннем ритме.

Композитор применял сложную систему лейтмотивов. Они характеризуют основные персонажи или группы действующих лиц; иногда относятся к предмету, роль которого в развитии сюжета велика (тема плаща в одной из опер триптиха), приобретают значение музыкального символа.

В соответствии с общей направленностью музыкальной драматургии лейтмотивы получают различную эмоциональную окраску, но их жанровая природа редко

пзменяется. Быстрое чередование коротких построений, прием монтажа влекут за собой частую смену и переплетение тем, «мозаичную технику использования лейтмотивов»¹.

В операх Пуччини встречаются также лейтгармонии, лейттональности, лейттемы.

Обратившись к особенностям музыкального языка итальянского композитора, следует прежде всего сказать о его мелосе.

В этой области особенно заметно проявились связи Пуччини с итальянской и — шире — западноевропейской музыкой второй половины XIX века. Композитор охотно пользовался типично оперной ариозной или песенной каптиленой, отличающейся плавностью, изяществом мелодической линии. В таких темах преобладают спокойное поступенное движение, ясная диатоника. Часто встречаются распространенные приемы — опевание какого-либо звука, мягкие нисходящие задержания. Мелодии такого склада есть и в поздних операх Пуччини, например в «Турандот».

Многие лирические темы композитора начинаются звуком, который, по терминологии Л. Мазеля, является «вершинно-источником». После первого звука мелодия плавно ниспадает. Такого рода мелодии цитируются в разных главах книги (см. примеры 1, 12, 16, 27, 36, 51, 66 и др.). Этим темам, обычно характеризующим пуччиниевских героинь, нередко свойственны женственность, изящество. Впрочем, также построена бодрая, не лишенная элементов марша тема Шонара из «Богемы» (пример 16).

Темы Пуччини, начальный звук которых — «вершинно-источник», часто заключают в себе скрытый голос, мелодический «ствол». Таким «стволом», или «каркасом», служит нисходящее движение по ступеням гаммы (тетрахорда). Разнообразные повороты мелодии подобны ветвям, выросшим из ствола. Таковы первые такты знаменитой арии Баттерфлай (см. пример 66). Здесь ствол образуют звуки *ges, f, es, des*.

¹ B. Schäffer. Leksykon kompozytów XX wieku, t. II. Warszawa, Polskie wydawnictwo muzyczne. 1965, s. 127.

Встречаются у Пуччини и менее обычные случаи, когда скрытым голосом служит не мажорная или минорная гамма, а целотонный звукоряд (см. пример 69). Он придает мелодии изысканность, некоторую экзотичность, соответствующую общему характеру оперы «Девушка с Запада», из которой взят пример.

Реже попадаются в операх Пуччини лирические темы активного характера, основанные на упорном восходящем движении, которому соответствует мелодическое сопротивление. «Под этим термном имеются в виду отдельные ходы, шаги мелодии в направлении, противоположном общему направлению движения мелодии в данном отрезке. Сопротивление способно внести в мелодическую линию элемент борьбы, сделать линию более упругой и в то же время резче подчеркнуть ее основную направленность»¹. Для Пуччини такое строение темы — одно из средств, воплощающих страстный порыв, романтические переживания. Показателем в этом смысле второй лейтмотив Минни из «Девушки с Запада» (см. пример 68). Мелодия постепенно подымается все выше. Нисходящие ходы («мелодическое сопротивление») сообщают музыке особенную напряженность и страстность. В основе значительного количества тем композитора лежит принцип большой «волны». Плавные подъем и спад мелодического голоса красиво выделяют кульминацию. Специфической особенностью некоторых сцен и эпизодов опер Пуччини является обращенная (зеркальная) волна: первое построение включает в себе мелодический спад, он как бы компенсируется подъемом в следующем построении. В начальном перипетии арии Баттерфлай мелодия спускается с *ges*² до *des*¹. Нисходящему движению отвечает восходящее (следующие восемь тактов). Аналогично в большой мере мелодическое развитие вальса Мюзетты из «Богемы». Очень яркий образец обращенной волны — начало «Девушки с Запада» (первый и второй лейтмотивы Минни).

Умело планируя мелодические подъемы, спады,

¹ Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967, стр. 72.

кульминации, Пуччини пользуется этими выразительными средствами как средствами оперной драматургии, раскрывает с их помощью внутренний мир своих персонажей.

Какие особенности мелодического строения придают некоторым темам композитора повышенную выразительность, аффектацию, столь свойственную веристскому оперному стилю? К таким особенностям надо отнести декламационно-патетические интонации (определяющие, например, общий склад последней арии Каварадосси), тщательно подготовленные и эффектно подчеркнутые кульминации, а также излюбленный Пуччини прием дублировки мелодии в нескольких октавах. Из множества примеров таких дублировок можно упомянуть один — скорбное оркестровое заключение последнего акта «Богемы» (Largo sostenuto). Печальная мелодия, как бы оплакивающая несчастную Мими, проходит в двухоктавном изложении (струнные и деревянные духовые). «Ствол» этой мелодии — нисходящая гамма cis-moll — дублируется басовым голосом. Порученный медным духовым, он звучит грозно и безнадежно, усиливая трагическую выразительность темы.

И еще один прием, подчеркивающий экспрессивность мелоса, — быстрое чередование резко контрастных нюансов. Не легко найти в музыкальной литературе темы, которые начинаются *forte fortissimo*, а кончаются *pianissimo* или *piano*. У Пуччини подобные контрасты — явление не столь уже редкое. Отметим последнее проведение темы *Ges-du'g*-ной арии Баттерфлай (оркестр). Начало этого эпизода — кульминация, выделенная нюансом *forte fortissimo*. Затем — *diminuendo*, которое уже в пятом такте приводит к *piano*, а в седьмом — к *pianissimo*. Другие примеры: конец первого акта той же оперы (*fortissimo*, во втором такте — *piano*, в третьем — *pianissimo*); кульминация вальса Мюзетты (*forte fortissimo*, в четвертом такте *subito pianissimo*).

Особую группу составляют темы фатального характера, часто связанные с воплощением злого начала. Они лишены широкой певучести, лаконичны; мелодия ограниченного диапазона часто возвращается к одному и тому же звуку. Примеры можно найти в «Тоске»

(сцена допроса), «Мадам Баттерфлай» (лейтмотив Бонзы), «Девушке с Запада» и др.

Мелодический стиль Пуччини эволюционировал. В его поздних операх встречаются темы, которые по своему интонационному строению существенно отличаются от тематизма более ранних произведений композитора. Интересен в этом смысле третий лейтмотив Минни (см. пример 70). Поступенные ходы здесь почти отсутствуют. Облик мелодии определяют скачки: нисходящие на септиму, восходящие (с заполнением) — на чистую и увеличенную квинту. Одна из особенностей лейтмотива — движение по звукам септаккордов на разных ступенях. Тема очень экспрессивна, порывиста.

В «Девушке с Запада», триптихе, «Турандот» ладовая структура мелодии иногда усложняется тональными сдвигами, высокими и низкими ступенями (естол'ный хор из первого действия «Турандот»). Своеобразную окраску мелосу придает порой увеличенный лад. Большой тематический пласт составляют в творчестве Пуччини пентатонные мелодии, по своему строению существенно отличающиеся от мелодий европейского типа.

Новаторство композитора ярко сказалось в гармоническом языке, форме и оркестровке.

Не сразу пришел он к тому своеобразному, «дерзкому» для итальянской оперы языку, которым написаны его поздние оперы — «Девушка с Запада», триптих, «Турандот». Гармонии «Манон» и «Богемы» еще во многом традиционны. Однако в «Богеме», а затем в «Тоске» уже начинаются поиски необычных выразительных средств. На первых порах композитор избегает «особенных», остро диссонантных гармоний, но далеко не всегда считаясь с традиционными нормами голосоведения. Цепочки трезвучий с параллельными квинтами становятся стилевой нормой и даже ходовым приемом. Помимо параллельных квинт, у Пуччини встречается движение параллельными квартами, септимами, нонами, а позднее секундами. Эти параллелизмы не всегда нужны композитору для того, чтобы сделать звучность более острой и драматически напряженной. Они часто насыщают музыкальную ткань «тихих» ли-

рических сцен, придают музыке тот или иной красочный либо эмоциональный оттенок.

Пуччини влекло к последовательностям неразрешающихся септаккордов и поаккордов на разных ступенях. Эти гармонии у него постепенно начинают выполнять функцию трезвучий в том смысле, что не требуют разрешения в консонанс. Здесь сказывается тенденция, характерная для европейской музыки первой половины XX века: понятия «диссонанс», «консонанс» утрачивают свое прежнее смысловое значение.

Пользуется композитор и бифункциональными («комплексными») сочетаниями. На основе пентатоники возникают кварто-квинтовые гармонии.

У Пуччини есть примеры свежо звучащих диатонических последований. Но в целом его творчество отражает распространенное стремление хроматизировать гармонический язык. Одним из средств хроматизации в творчестве Пуччини являются альтерированные гармонии доминантовой группы (их роль особенно велика в «Девушке с Запада»). Намечается выход за пределы мажоро-минорной системы. Композитора все сильнее влечет к увеличенному ладу, ставшему одним из важных элементов стиля Пуччини. Первоначально он прибегал к относительно простым приемам, связанным с данной ладовой системой (целотонная гамма, увеличенные трезвучия). В его поздних произведениях есть сложные целотонные гармонии; увеличенный лад иногда «срачивается» с иными ладовыми структурами.

Этот лад часто применялся Пуччини для воплощения мрачных, зловещих образов (Скарпья в «Тоске»), драматических переживаний, но позже он приобретает более широкое эмоционально-смысловое значение.

Получают права гражданства и другие лады, отличающиеся по строению от мажора и минора. Пуччини пользуется (но не часто) уменьшенным ладом. Встречается у него и неполный дважды цепной лад.

Все эти ладовые системы не свойственны итальянской народной музыке. Однако у Пуччини они становятся органической частью его национального стиля.

Надо также отметить постепенно возрастающий интерес композитора к старинным (мелодическим) ладам.

В его операх нетрудно обнаружить лидийский, дорийский, фригийский, миксолийский лады.

Бифункциональные гармонии подготовили политональные сочетания; они есть в «Джанни Скикки», значительно чаще встречаются в «Турандот». Политональность особенно резко отличает гармонический язык Пуччини от традиционных гармоний итальянской оперы XIX столетия.

Автор «Богемы» никогда не отказывался от простых гармонических последовательностей; его музыкальное мышление оставалось тональным. Вместе с тем в его последних операх есть гармонии, которые по своей остроте не уступают гармониям Стравинского, Прокофьева. Чередование контрастных ладо-гармонических пластов, мягких и резких звучаний выполняло важные музыкально-драматургические функции.

Острые, изысканные гармонии нужны были Пуччини для того, чтобы усилить экспрессивность музыкальной речи (этой же цели служили различные типы остинато). В некоторых случаях они играют у него красочную, декоративную роль.

Неверно было бы считать, что итальянский композитор сам изобрел все те новые гармонические приемы, о которых идет речь. Они были открыты Римским-Корсаковым, Скрябиным, Стравинским, Дебюсси. Французский музыкальный импрессионизм заметно влиял на Пуччини, он сам, так сказать, шел навстречу этому влиянию. В чем же заключалось его новаторство? Прежде всего в том, что он соединил утонченные, нередко импрессионистские гармонии со стилистическими чертами, типичными для итальянской оперы, с итальянским национальным мелосом. В результате возникло новое художественное качество.

Тяготение Пуччини к лаконичности номеров ариозного или песенного жанра определило большую роль, которая принадлежит в его операх наиболее простым формам-схемам (одночастная, трехчастная и др.). Нов свободно построенных разделах или картинах композитор применяет сложные композиционные структуры, иногда насыщая их элементами симфонического развития. Для таких сцен типично обилие разомкнутых, пе-

ретекающих одно в другое построений, типичны частые тональные контрасты.

Помимо варьированных повторений (на расстоянии) основных тем, композитор нередко прибегал к вариационным приемам развития музыкального материала. Вариационный цикл он разнообразил введением промежуточных эпизодов (не связанных с варьируемой темой).

В некоторых случаях протяженные разделы пуччиневских опер построены по принципу сюиты, включают в себе элементы рондо.

О методах развития и формообразования, характерных для творчества итальянского мастера, более подробно будет сказано в последующих главах.

Превосходный знаток вокального искусства, Пуччини столь же хорошо знал оркестр, уверенно владел мастерством оркестровки.

В конце XIX века к числу лучших оркестраторов обычно причисляли Мендельсона, Берлиоза, Вагнера, Бизе, Глинку, Чайковского, Римского-Корсакова. Называли и другие имена. Но среди них не было ни одного итальянского имени. Однако уже Верди в «Аиде», Реквиеме, «Отелло», «Фальстафе» проявил себя как выдающийся мастер оркестровки. Оперы Пуччини подтвердили тот факт, что в итальянской музыке теперь привлекательно не только пение...

А. Карс в книге «История оркестровки», говоря об оркестровом стиле веристов и Пуччини, отмечал ясность намерений, соответствие оркестровых эффектов задачам драматической выразительности и вместе с тем некоторую преувеличенность, «напыщенность» звучания. «Большая музыкальность Пуччини, в сравнении с Масканьи и Леонкавалло, — пишет А. Карс, — отразилась в оркестровке его трех упомянутых опер («Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфлай» — Л. Д.). Привлекательная простота его творчества обязана тому, что он никогда не вкладывал в музыку больше, чем могут выразить инструменты без вмешательства одной партии в область другой. Смелое, прямолинейное употребление оркестровых групп, предоставление каждой группе своей особой функции, как бы сложна она ни была.

подчеркивает эту ясность и гарантирует эффективность, даже если употребляемые им средства слишком просты. Tutti у Пуччини основаны на вполне общеупотребительных формулах, но в других отношениях он употребляет более новые приемы оркестровки свободно и вполне успешно»¹.

Эта характеристика основана на изучении относительно ранних опер композитора. Поздние его оперы Карс, по-видимому, не изучал. «Турандот» он и не мог тогда изучить, так как первое издание книги «История оркестровки» было опубликовано до премьеры этого произведения.

И в области оркестра Пуччини — прежде всего драматург. Для него тембры имеют эмоциональное, психологическое значение. Вот почему его как мастера тембровой драматургии хочется сопоставить с Чайковским, хотя техника оркестровки у Пуччини во многом иная.

Одна из часто встречающихся особенностей его оркестрового стиля — стремление максимально выделить тот элемент фактуры, который в данном случае является наиболее важным.

Обычно это мелодия или один из дублирующих мелодических голосов (при изложении темы в двух, трех, четырех октавах). Конечно, каждый композитор так или иначе выделяет оркестровкой мелодию. Но у Пуччини здесь иногда имеет место сознательная гипертрофичность оркестровых средств. Делается это, главным образом, не в целях особого фонического эффекта (усиление громкости звучания). Композитор хочет придать мелосу предельную эмоциональность. Такую же задачу он ставит перед собой, дублируя различными оркестровыми партиями голоса певцов (благодаря чему возникают сложные вокально-инструментальные тембры).

Композитор использовал также колористические возможности оркестра (преимущественно в бытовых сценах). Его оркестровка становится порой виртуозной; оркестр блещит, сверкает всеми красками. Оставляя на вооружении «классические» приемы, Пуччини с го-

¹ А. Карс. История оркестровки. М., Музгиз, 1932, стр. 251.

дамя все более тяготея к утонченному импрессионистскому стилю тембровой звукописи. Оркестровая фактура некоторых эпизодов его опер включает большое количество функций (различные фигурации, тремоло, пассажи, тембровые наложения и педали).

Изобретательно применял композитор контрасты регистров. Контрасты такого рода в одних случаях имеют эмоционально-психологическое, а в других — красочное значение.

Используя один высокий регистр, он достигал особенной просветленности, эмоциональной возвышенности звучания. Высокие регистры деревянных духовых, струнных, часто в сочетании с арфой, ударными, бывали также нужны композитору для того, чтобы придать звучности изощренный, блестящий, порой как бы «игрушечный» оттенок. Прибегал он и к одновременному сопоставлению крайних регистров.

К числу специфических приемов оркестровки, часто встречающихся у Пуччини, относится тембровое выделение верхнего гармонического голоса; оно практикуется и в тех случаях, когда этот голос не имеет никакого мелодического значения (h-moll'ный «аккорд смерти» в последнем действии «Богемы»; можно было бы привести ряд других примеров). Далее надо отметить темброво контрастную октавно-мелодическую дублировку (когда, например, мелодию ведут в октаву скрипки и деревянные духовые инструменты). Часто встречаются однотембровые октавные удвоения мелодии с применением разных способов извлечения звука: первые скрипки играют легато, вторые — тремоло. Этот прием можно найти и в партитурах других авторов (например, у Прокофьева), но он характерен именно для Пуччини. Такое изложение хорошо соответствует эмоциональному тону его страстных мелодий.

Пуччини стремится использовать «до дна» выразительные и технические ресурсы всех инструментов оркестра. Показательна в этом отношении у него партия арфы. В некоторых операх она становится как бы энциклопедией различных приемов, в том числе редко встречающихся (аккорды, тремоло в очень низком регистре).

Столь же богаты, интересны и многие другие оркестровые партии.

*

Завершая общую характеристику стиля Пуччини, надо более подробно сказать о глубоко ошибочных оценках его творческой деятельности. В литературе, посвященной итальянскому мастеру, есть немало бездоказательных, а порой неленых суждений. Его часто порицали за то, что он «недостаточно традиционен» или напротив — «слишком большой традиционалист». Его новшества оценивали как космополитизм и художественное вероотступничество. Именно так писал о замечательном композиторе Ф. Торрефранка в работе «Пуччини и международная опера» (1910). Немецкий критик В. Зайферт, возражая Торрефранка, вполне резонно утверждал: «У Верди и у Пуччини была одна цель — развитие итальянской оперы. Опера в творчестве Пуччини стала явлением международным, оставаясь вместе с тем итальянской»¹.

Утверждения, будто творчество Пуччини национально-обезличено, сейчас кажутся невероятными. Но ведь было же время, когда многие критики (и не только критики) считали «нерусской» музыку Чайковского, Рахманинова.

Столь же беспочвенна легенда о «модернизме» искусства автора «Турандот», легенда, к которой еще придется возвращаться.

Были также попытки всячески преуменьшить масштабы дарования Пуччини, его историческое значение. Его музыку называли «красивой», «приятной», отказывая ей в глубине, внутренней силе. При этом ему противопоставляли Верди, как подлинного титана в музыкальном творчестве.

Здесь имели место упрощение, вульгаризация сложной проблемы.

Верди сумел соединить творческую деятельность с наиболее прогрессивным для той эпохи национальным

¹ W. Seifert. Giacomo Puccini. Leipzig. Breitkopf und Härtel Musikverlag, 1957, S. 9.

движением. Позже оно исчерпало себя. Европа вступала в эпоху революционной борьбы пролетариата за свержение буржуазного строя. Однако Пуччини был далек от этой борьбы, от наиболее прогрессивных общественных сил своего времени. Подобно многим другим деятелям искусства тех лет, он был в большой мере аполитичен. Здесь сказались также общественно-экономическая отсталость Италии; рабочее революционное движение в этой стране длительное время тормозилось сильными влияниями анархизма и реформизма.

Нельзя, однако, порицать Пуччини за то, что он не был Верди или еще кем-нибудь (точно так же, как нельзя порицать Шуберта за то, что он не был Бетховеном). Основные особенности его творчества являются именно особенностями, а не недостатками. Да, Пуччини ставил перед собой во многом иные задачи, чем Верди. Задачи эти были важны, имели общественное значение. Художник-реалист и гуманист, Пуччини достойно завершил важнейший исторический этап развития итальянской оперной музыки.

Пуччини обладал исключительно своеобразной и сильной творческой индивидуальностью. Он как художник был глубок и широк, но глубоко и широко по-своему. Нередко говорят об ограниченности музыкально-драматургических концепций композитора. А ведь здесь скорее не ограниченность, а жапровое своеобразие его опер, специфика стиля.

Пуччини не всегда проявлял высокую требовательность при выборе сюжетов. Он не ошибся, обратившись к сюжетам «Манон», «Богемы», «Мадам Баттерфлай», «Джанни Скикки», «Турандот». Сюжеты «Девушки с Запада», «Плаща» в художественном отношении не слишком ценны. Однако музыка этих опер несравненно богаче, интереснее сюжетной основы. Только в «Сестре Анжелике» композитор не смог преодолеть узости рамок либретто (содержание которого действительно страдает ограниченностью); оно в какой-то мере сковало автора музыки, не дало ему возможности полностью проявить себя. Но это — единственный случай в твор-

ческой биографии Пуччини (не считая, конечно, его ранних, незрелых опер).

Что же касается дарования итальянского композитора, то давно пора оценить его так, как оно этого заслуживает. Пуччини был гениально одаренным художником. Потому он занял первое место в музыкальной Италии тех лет — стране, отнюдь не бедной композиторскими талантами.

Глава III

НАЧАЛО ЖИЗНИ

Лукка — небольшой живописный город, расположенный близ Флоренции. От города рукой подать до побережья Лигурийского моря. В Лукке много красивых палаццо, старых церквей. Большое развитие получила в этом городе торговля шелком и шерстью.

Здесь 22 декабря 1858 года родился Джакомо Пуччини.

Ему на роду было написано стать музыкантом. Это выражение имеет в данном случае буквальный смысл. Род Пуччини сравнивают с родом Бахов в Германии и Куперенов во Франции. Многие его представители — музыканты, честно потрудившиеся на благо национальной культуры.

Будущего композитора называли Джакомо в честь его далекого предка (прапрадеда), который считался основателем «музыкальной династии» Пуччини (1712—1781). Тезка автора «Богемы» жил в Лукке; талантливый органист и композитор, он писал церковные произведения и светские кантаты. Известен любопытный факт: он пожаловался однажды, что получает за свой труд меньше, чем городской палач.

Музыкантами стали и сын Джакомо, Антонио, и внук Доменико (дед знаменитого Пуччини). Доменико учился у Паизиелло и приобрел популярность как автор опер («Пятый Фабио», «Шарлатан», «Стрелы люб-



Лукка. Дом, в котором родился Пуччини

ви», «Садовник»). Сын Доменико, Микеле, получил музыкальное образование в Болонье. Его учителями были Меркаданте и Доницетти. Дирижер, органист, педагог, он написал ряд сочинений для церкви и две оперы; основал в Лукке музыкальную школу. Микеле Пуччини женился на девушке, тоже вышедшей из музыкальной семьи. Звали ее Альбина Маджи. Микеле умер незадолго до появления на свет шестого ребенка. Пятым был Джакомо.

Семья лишилась кормильца. Альбина, овдовев, мужественно боролась с нуждой, отдавая все свои силы детям. Пуччини горячо любил мать.

Яркие художественные впечатления подарил Пуччиня его родной город. Древние церкви, и в них — работы выдающихся художников. Изумительные красоты окрестности. Но самые сильные впечатления были связаны с музыкой. Будущий композитор приобщился прежде всего к церковной музыке, к искусству игры на органе. Маленький Джакомо полюбил звучание этого инструмента. Отец начал заниматься с сыном, когда ему было всего пять лет. Пришлось прибегать к разным ухищрениям для того, чтобы заинтересовать ребенка уроками органной игры. Увы, они довольно скоро прекратились из-за смерти отца.

Джакомо пел в церковном хоре (уроки пения давал ему дядя, Ф. Маджи), посещал духовную семинарию Сан-Микаэля. Четырнадцать лет поступил в музыкальный институт имени композитора Дж. Пачини. Там его учителем по классу органа и фортепиано стал К. Анджелини, пользующийся репутацией отличного педагога.

С ранних лет Пуччини был вынужден зарабатывать деньги на жизнь. Ему шел всего только седьмой год, когда он потерял отца. Приходилось помогать матери — ведь у нее, кроме Джакомо, было еще пять детей! Мальчик с десяти лет работал органистом в местных церквях и монастырях. Его игра нравилась слушателям; Пуччини стали приглашать в другие города. Чтобы пополнить скудные средства семьи, молодой музыкант участвовал как пианист в карнавальных празднествах. Цения заслуги отца Джакомо, городские власти предоставили юному постоянное место органиста в соборе Сан-Мартино.

Для таких щедро одаренных, художественно восприимчивых юношей, как Джакомо, древние итальянские соборы были не только религиозными учреждениями. Знаменитый Джилли, описывая свое детство, собор в Реканати, вспоминает: «...в привычной близости скульптурных и живописных портретов святых, созданных мастерами давно прошедших дней, я не мог не впитать в себя прошлого, истории, во всяком случае прошлого Италии... благодаря тому, что мое детство проходило под сенью собора, я рано стал чувствовать,



**Лукка. Церковь Сан-Мартино, в которой
юный Пуччини служил органистом**

что мне близки те художники, архитекторы и мастера, чей труд вдохновлялся любовью к красоте...¹».

То же самое мог бы сказать Пуччини, тем более, что в соборе Сан-Мартино есть живопись В. Болоньо, Гирляндайо и других крупных художников. Собор, с его величавым порталом и четырехгранной, похожей на башню колокольной, — не только место службы юного музыканта, но и его «творческая лаборатория».

¹ Б. Джильи. Воспоминания. Л., «Музыка», 1964, стр. 14.

Редкая одаренность Пуччини проявилась в игре на органе, в талантливых импровизациях, которые восхищали художественно чутких слушателей.

Шестнадцать семнадцати лет Джакомо начал сочинять небольшие мессы для органа. В 1878 году он написал мотет в честь святой Иоанны. Мотет исполнялся, имел большой успех и получил в Лукко значительную известность. Молодой композитор отважился даже написать мессу для солистов, хора и оркестра.

Можно было предположить, что Пуччини пойдет по стопам предков, много работавших в области церковной музыки. Но Джакомо привлекают и светские жанры. Одно из его ранних сочинений — прелюдия для оркестра. К 1877 году относится его гимн «Сыны прекрасной Италии», представленный на конкурсе, но отклоненный жюри... Сильнее всего увлекает Пуччини опера. Это по удивительно. В Италии оперное искусство давно уже стало частью народной музыкальной культуры; ни один итальянский музыкант не мог тогда равнодушно относиться к этому искусству.

Будущий композитор благодаря своему учителю Анджелони познакомился с операми Верди «Трубадур», «Риголетто», «Травиата». Их воздействие на формирующееся сознание юности было, несомненно, очень сильным.

Все биографы Пуччини рассказывают о его путешествии в Пиаву для того, чтобы послушать «Аиду» Верди. «Личных» денег у Джакомо не было, пришлось идти пешком. Более двадцати километров шол он по пыльной дороге. Хотелось есть и пить. Ему как-то удалось пройти в театр без билета. «Аида» потрясла семнадцатилетнего музыканта. Это было одно из сильнейших художественных впечатлений всей жизни. Возвращаясь в Лукку, юноша думал о своем будущем: он должен стать настоящим композитором; он напишет оперу, много опер.

Получилось так, что его «церковная» деятельность в какой-то мере явилась подготовкой к деятельности оперного композитора. В его органных импровизациях строго хоральные темы все чаще соседствовали с мотивами оперного склада (что вызывало недовольство



**Пуччини в период работы органистом
церкви Сан-Мартино**

церковного начальства). Чертами светской музыки были отмечены и культовые сочинения Пуччини. Впоследствии он воспользовался некоторыми темами из них для своего оперного творчества. Фрагменты из его мессы вошли в оперы «Эдгар» (Реквием), «Манон Леско» (мадригал), «Тоска» (финал первого акта). Хорошее знание духовных жанров, органного стиля пригодилось композитору, когда он создавал эти произведения, а также «Сестру Анжелику».

Талантливый юноша уже завоевал некоторую известность. Многие земляки высоко ценили его дарование, видели в нем восходящую звезду первой величины. Но молодой музыкант понимал, что ему недо-

стает серьезных профессиональных знаний, композиторской техники. Он решает ехать в Милан и поступить в консерваторию. Об этом приятно мечтать, но как это сделать? Нужны деньги на дорогу, на жизнь в незнакомом большом городе. Откуда же их взять? Ведь службу в соборе Сан-Мартино придется бросить, а рассчитывать на легкий заработок в Милане не придется.

С большим трудом при помощи знакомых удалось выхлопотать для Пуччини стипендию. Осенью 1880 года он покинул Лукку. Начинаясь новая глава его жизни.



Когда современный путешественник, уже побывавший в Риме, Неаполе, Флоренции, Венеции, приезжает в Милан, ему кажется, что он попал в какую-то другую страну. Новые здания, выросшие на месте разрушенных войной кварталов, придают городу несколько американизированный вид. И в давно прошедшие годы некоторые итальянцы-провинциалы, очутившись впервые в Милане, поражались: как не похож этот деловой, шумный город на патриархальные итальянские города! Милан стал столицей «богатого» Севера, крупнейшим экономическим центром страны (в нем было тогда 300 000 жителей). «Век акций, рент и облигаций» наложил на него неизгладимую печать. «Как богат Милан», — писал Пуччини матери¹.

Есть у Верга новелла «Весна». В ней речь идет о молодом музыканте Паоло, который «приехал в Милан со своими композициями под мышкой». Он мечтал о «будущем успехе и о многих других прекрасных вещах, которые принесет с собой богиня славы». Паоло влюбился в девушку из магазина, подруги прозвали ее Принцессой. Но... «бедняга очень нуждался в башмаках и деньгах: его башмаки изорвались в погоне за призраками артистических мечтаний и юношеского честолюбия...». Жизнь безжалостно развеяла эти призра-

¹ Piero Gadda Conti. Vita e melodie di Giacomo Puccini. Milano, Casa editrice ceschina, 1955, p. 30.

ки-мечты. Устав от бесплодной борьбы, разочаровавшись в своих надеждах, Паоло расстается с Принцессой, расстается с Миланом. Он уезжает в Америку искать счастья.

«В двадцать пять лет, когда человек богат лишь сердцем да умом,— говорит Верга,— он не имеет права любить даже такую Принцессу, он не должен, под угрозой полететь в пропасть, ни на миг отрывать свой взгляд от пленившей его прекрасной мечты, которая, может быть, станет путеводной звездой его будущего. Он должен идти вперед, только вперед, пристально и жадно глядя на этот маяк, ничего не чувствуя и не слыша, идти неустойчиво и непреклонно, хотя бы ему пришлось ради этого растоптать собственное сердце».

В талантливом рассказе писателя-вериста явственно звучит тема утраченных иллюзий. (Напоминаю — скоро она станет темой творчества Пуччини!) Верга рассказал об «одном из многих». Да, у бедного Паоло было много товарищей... и по искусству, и по несчастью. Читая грустное повествование о том, как молодой музыкант приехал в Милан «со своими композициями под мышкой», думаешь не только о творчестве автора «Богемы», но и о нем самом. Он тоже изведал тяжесть борьбы за существование. Слова Пуччини о богатом Милане и бедности (письмо к матери) могли бы служить эпиграфом к новой главе его жизни. Позднее он говорил, что устал бороться с нищетой. И было время, когда под влиянием неудач он собирался ехать в Америку (так поступил его брат Микеле, занимавшийся музыкой).

Пуччини победил судьбу. Он достиг своей цели и создал произведения, которые принесли ему мировую славу. Он не «растоптал собственного сердца», но ему понадобилось немало воли и выдержки, чтобы не «отрывать свой взгляд от пленившей его прекрасной мечты» и идти «вперед, только вперед»¹.

Пуччини блестяще сдал вступительные консерваторские экзамены: написал сопровождение к мелодии и сыграл импровизацию на заданную тему в D-dur'e.

¹ «Итальянские новеллы». М. — Л., 1960, стр. 3—7

Экзаменаторов покорили его огромный талант и приобретенное в Лукке умение импровизировать. Он прошел по конкурсу первым и приступил к заплатам.

Основными учителями Пуччини в консерватории были А. Погьелли и А. Бадзини.

Погьелли, крупный композитор, автор известной оперы «Джоконда», с большим вниманием и любовью относился к своему ученику. Он много сделал для того, чтобы расширить его музыкальный кругозор. Со своей стороны, Пуччини уважал и ценил Погьелли как наставника и старшего друга. Теоретик Бадзини (ставший в 1882 году директором консерватории) считался проводником немецких, то есть вагнеровских, влияний. Критика тех лет связывала с ним тяготение молодого Пуччини к симфонизму¹.

Консерватория дала молодому композитору солидную техническую подготовку. Уже в ранних его сочинениях, написанных вскоре после окончания консерваторского курса, чувствуется крепкий профессионализм, хорошее владение гармоническими средствами, формой, оркестром и хором, не говоря уже о сольных вокальных партиях.

Но художественное развитие Пуччини протекало не только в консерваторских стенах. Большое значение имела та артистическая, творческая атмосфера, которая окружала его вне консерватории.

Милан был не только экономическим, но и крупнейшим культурным центром страны. Здесь возникали художественно-литературные кружки. Здесь родился веризм. Как раз в год приезда Пуччини в Милане был написан манифест веристского направления, появился сборник повелл Верга «Жизнь полей» — одно из наиболее заметных явлений веристской литературы. В Милане паходился прославленный театр Ла Скала, сыгравший исключительно большую роль в истории музыкального искусства Италии.

Полуголодный Пуччини бродил по миланским ули-

¹ А. Бадзини был автором крупных симфонических произведений и оперы «Турандот», поставленной за пятьдесят девять лет до премьеры одноименной оперы Пуччини.

цам, видел, как розовые лучи вечернего солнца падали на мраморное кружево собора. Мрамор словно оживал, казалось, что он становится теплым, как человеческое тело. Молодой музыкант посещал старый монастырь Сан-Мариа делле Грацие, на одной из внутренних стен которого пахотилась «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Пуччини — «человек театра» — не мог не оценить замечательного искусства, которое проявил великий художник в композиции фигур двенадцати апостолов. Он создал «мизансцену», которой позавидовал бы любой режиссер! Но, конечно, наибольшую привлекательную силу имел для Пуччини театр Ла Скала. Правда, из-за недостатка средств он не мог посещать его так часто, как хотел бы.

Легко представить себе то чувство, с которым Джакомо входил в знаменитый «храм музыки». Театр Ла Скала начал свою деятельность в 1778 году. Его зал и сцена не раз переделывались. В то время, о котором идет сейчас речь, в партере еще были «стоячие места». Оркестровой ямы не существовало, оркестр находился на уровне партера. Ложы, закрепленные за частными владельцами, были отделаны по их вкусу. Зал освещался газовыми рожками, но уже в 1883 году газ заменили электричеством.

Во второй половине XIX века в Ла Скала сложилась «вердиевская» вокальная школа. Ее представители уделяли особое внимание драматической выразительности, эмоциональной правдивости, стремились к слиянию вокального искусства и сценического образа. К этой школе принадлежали Ф. Таманьо, исполнивший впоследствии партию Отелло в опере Верди, В. Морель (первый исполнитель партий Яго и Фальстафа), чешская певица Т. Штольд (первая Алда в Ла Скала), М. Баттистини.

Вскоре по прибытии в Милан Пуччини услышал оперы «Симон Бокканегра» Верди, «Мефистофель» Бойто, «Милльон» Тома, «Фра-Дьяволо» Обера, ораторию Гуно. Но самое сильное впечатление произвела на него «Кармен». «Прекраснейшая из опер», — говорил о «Кармен» Пуччини. Своего отношения к ней он не изменял на протяжении всей жизни.

Пуччини завязал много интересных знакомств. Вместе с ним учился в консерватории Масканы, будущий автор «Сельской чести». Подружился Джакомо и со своим земляком Каталани — композитором, талант которого исключительно высоко ценил Тосканини. Ему принадлежит несколько опер, поставленных на сцене Ла Скала, в том числе «Эльда». Это одна из первых опер, услышанных Пуччини по приезду в Милан. Она ему понравилась. К несчастью, Каталани не смог полностью проявить свое дарование, он умер, не дожив до сорока лет.

Бывая в его доме, Пуччини общался с молодежью — не только музыкальной, но и литературной, артистической. Гости Каталани жарко спорили — тут сталкивались различные, часто противоположные мнения.

Пуччини жил в одной комнате с двумя братьями — родным и двоюродным. Их быт, их проделки, напоминающие приключения героев романа Мюрге о парижской богеме, многократно описывались биографами композитора. Да, это тоже была богема с ее неизменной спутницей — нуждой, с поисками денег, со всякого рода «недоразумениями», в которых квартирный хозяин играл не последнюю роль.

У Пуччини был веселый характер. В детские годы он часто шалил и, по свидетельству биографов, рос бойким, непоседливым мальчиком. Оптимизм и чувство юмора, свойственные Пуччини, помогали ему переносить и голод, и холод.

Он много и усердно работал. Интересно, что, несмотря на свое тяготение к опере, молодой композитор написал ряд симфонических и камерных сочинений. На протяжении нескольких лет (1880—1883) он сочиняет *Adagietto* для оркестра, струнный квартет, фуги и скерцо для квартета, а также камерные вокальные сочинения (романс «Меланхолия», песни). Его дипломная работа — симфоническое каприччио; оно писалось наспех, но тем не менее получило высокую оценку. Основная тема этой пьесы стала впоследствии одним из лейтмотивов «Богемы».

Творческая деятельность Пуччини-симфониста прекратилась после того, как он окончил консерваторию.

Все же эта деятельность — факт симптоматичный. Ведь еще при его жизни центр тяжести итальянского музыкального творчества начал перемещаться из оперного жанра в сферу инструментализма. Показательна в этом смысле деятельность Дж. Сгамбатти, Дж. Мартуччи. Современник и друг Пуччини О. Ресниги стал композитором-симфонистом, завоевавшим мировую известность (он писал также и оперы, но не оперы, а симфонические пьесы принесли ему широкое признание). Новые веяния затронули и молодого «маэстро из Лукки». Недаром он ввел в свои первые оперы ряд симфонических картин. Его первая опера дала повод Верди предостерегающе заметить: «...надо быть осторожным! Опера есть опера, а симфония есть симфония»¹.

Каприччио исполнялось на выпускном экзамене с огромным успехом. Критика отметила, что молодой композитор обладает настоящим симфоническим дарованием, что его музыка привлекает красотой мелодии, смелостью гармонии, богатством оркестровки. «У Пуччини есть редчайший и вполне определенный музыкальный темперамент. Его каприччио — огненное *Allegro*, заключающее в себе и более спокойные эпизоды, — отличается единством стиля и колорита»².

Имя Пуччини становится известным не только в родной Лукке, но и в «северной столице» — Милане.

Несмотря на более чем благоприятные критические отзывы, автор каприччио в дальнейшем не писал симфонических произведений (если не считать двух маршей, сочиненных в 1896 году).

Итак, Пуччини окончил консерваторию (1883). Миланский театр Иллюстрато объявил конкурс на новую оперу. Понкьелли, заботившийся о судьбе своего питомца, посоветовал ему принять участие в конкурсе и свел его с либреттистом — поэтом Ф. Фонтана. У Пуччини не было денег, и он не мог уплатить за либретто. Однако Ф. Фонтана согласился работать бесплатно. Молодой композитор уехал в Лукку и там при-

¹ Письмо к Арривабене от 10 июня 1884 года. См.: P. G. Conti. Vita e melodie di Giacomo Puccini, p. 51.

² Газета «Perseveranza», 1883, 15 июля. Статья критика Филиппи.

ялся за сочинение оперы. Он очень спешил, так как времени до конкурсного срока оставалось немного.

Первая опера молодого композитора — «Виллисы» (точнее опера-балет). В ее основе — старинная легенда, уже использованная в балете Адана «Жизель». Эту легенду называли старогерманской; однако в советской прессе указывалось на ее славянское происхождение¹.

Героиня оперы, крестьянская девушка Анна, гибнет, не перенеся измены своего жениха Роберта. Гибнет и Роберт, преследуемый виллисами — призраками обманутых умерших девушек. Таково в общих чертах содержание оперы. Образ несчастной Анны в какой-то мере близок к героиням последующих опер Пуччини, любящим женщинам, счастье которых было безжалостно разбито судьбой. Но чуждый композитору фантастический элемент и примитивная драматургия не могли способствовать успеху дела. Пуччини суждено было стать крупнейшим мастером итальянской реалистической оперы, а ему предложили наивный романтический сюжет, явно не соответствующий духу времени. Композитор воспользовался им потому, что еще далеко не осознал стоящих перед ним задач, не нашел своего творческого лица.

Не везло Пуччини с конкурсами. В 1877 году на конкурсе в Лукке был забракован его гимн «Сыны прекрасной Италии». А теперь жюри отклонило его оперу, присудив премию композитору Дзуелли. Это имя ничего нам не говорит. Сам Дзуелли признал, что его опера хуже оперы Пуччини, и сочинил впоследствии стихи, в которых, обращаясь к своему сопернику, отмечал прискорбный для себя факт: он завоевал премию, а Пуччини — славу.

Почему же жюри допустило такую ошибку? Выказывалось предположение, что его члены не пожелали разобраться в торопливо написанной автором партитуре.

Неудача... Она могла бы пметь печальные последствия для молодого композитора. Но оперой заинтересовался А. Бойто, человек влиятельный и с большими

¹ Журнал «Музыкальная жизнь», 1962, № 17, стр. 20

связями. По его инициативе была объявлена подписка, чтобы собрать нужные для постановки оперы деньги. Собрали небольшую сумму — 450 лир, но ее оказалось достаточно. «Виллисы» поставил миланский театр Даль Верме. Премьера состоялась 31 мая 1884 года. Цирпжировал А. Банцида. На афише было написано, что оперу Пуччини отклонило жюри конкурса театра Иллюстрато. Эти слова воспринимались как вызов, в них был явный намек на то, что жюри оказалось некомпетентным. Такая афиша разжигала любопытство публики.

Успех превзошел все ожидания. Финал первой картины бисировали трижды. Автор выходил на вызовы восемнадцать раз. Не имея фрака, он выпущен был предстать перед публикой в неподходящем для такого торжественного случая костюме кофейного цвета. В кармане у дебютанта было всего 40 сантимов, и он истратил их на телеграмму матери.

Газета «Курьеро делье серра» писала: «Пуччини может стать тем композитором, которого Италия так давно ждет»¹. Успех «Виллисы» имел оттенок скандала: многие газеты ругали жюри, которое просмотрело столь талантливое произведение.

Позднее, по совету издателя Рикорди, Пуччини переработал «Виллисы» в двухактную оперу. В таком виде ее поставил оперный театр Турине. Снова огромный успех. Оперу ставят в Неаполе, и здесь она с треском проваливается. Публика аплодирует артистам, но когда на сцену выходит автор, раздаются громкие свистки и возмущенные крики.

Пуччини мог утешаться тем, что его опера была так хорошо принята в Милане и Турине. Она понравилась не только публике этих городов, но и критике. Пресса отмечала, что в опере много эпизодов, которые «трогают сердце». Похвала эта была особенно приятна Пуччини: он и в зрелых своих операх стремился к тому, чтобы растрогать слушателей.

Советский музыковед К. Кузнецов отмечал следующие достоинства оперы «Виллисы»: «...выразительная

¹ P. G. Conti, Vita e melodie di Giacomo Puccini. p. 49.

мелодия, со склонностью к подчеркнутости; поиски резких сценических эффектов; колоритная инструментовка»¹. Критик положительно отозвался об ариях («романсах») Анны и Роберта, об их дуэте.

Все же успех произведения был хоть и шумным, но кратковременным. Теперь мало кто знает эту оперу даже по названию. Талантливый автор повторил то, что было хорошо известно до него и не сделал никаких открытий. Его творческая индивидуальность пока еще проявилась очень слабо. Отрицательную роль в этом отношении сыграло малоудачное либретто.

Конечно, нельзя требовать, чтобы первая опера молодого автора была бы шедевром. Это понимали музыканты — современники Пуччини. С его именем по-прежнему связывалось много надежд. О нем тепло отзывался Верди. С большим вниманием отнесся к нему Дж. Рикорди² — глава одного из самых крупных в Европе музыкальных издательств. Их знакомство перешло в дружбу. Впоследствии Рикорди издавал оперы Пуччини.

Еще до того как была сделана вторая редакция оперы «Виллусы», молодой композитор узнал о болезни матери. Вскоре она умерла. Пуччини тяжело перенес эту утрату. Он лишился самого близкого человека.

Рикорди верил в талант Джакомо. «Надо писать новую оперу», — говорил он. Снова был привлечен в качестве либреттиста Фонтана. Он обратился к драме А. Мюссе «Чаша и уста». На ее основе Фонтана сделал либретто оперы, получившей название «Эдгар» — по имени главного действующего лица. Снова Пуччини пришлось сочинять оперу на предложенную ему тему, причем выбор сюжета (так же, как и сюжета «Виллусы») был запоздалой данью одному из исчерпавших себя романтических течений. Действие «Эдгара» происходит во Фландрии в самом начале XIV века. Герой оперы — фламандский рыцарь. Его любят поэтичная Фи-

¹ А. Констант Симпс [К. А. Кузнецов]. Пуччини и его опера «Богема». М., Музгиз, 1936, стр. 12.

² Джулио Рикорди (1840—1912) — впуск основателя издательства Джаппи Рикорди.

делия и инфернальная соблазнительница Тиграпа. В конце оперы Тиграпа убивает Фиделию. Эдгар рыдает над ее трупом.

«Виллисы» писались к определенному сроку, автору приходилось спешить. Теперь он имел возможность работать спокойно, не торопясь. Пуччини работал над «Эдгаром» четыре года. Срок немалый. В связи с этим надо сказать об отношении композитора к своему творческому труду. Это был взыскательный художник. Он мог ошибаться. Но он никогда не проявлял творческого легкомыслия и небрежности. Пуччини тщательно обдумывал то, что он делал, иногда подолгу вынашивал свои замыслы. Вот почему он написал не так уж много произведений.

Премьера «Эдгара» состоялась в Ла Скала 21 апреля 1889 года. Этот театр всегда играл большую роль в деле пропаганды итальянского оперного творчества, оказав активную поддержку многим выдающимся композиторам. Когда-то Ла Скала поставил ряд опер Россини, четыре оперы Беллини, в том числе «Норму». На сцене этого театра дебютировал как оперный композитор Верди. Его «Оберто» имел успех, а «Король на час» провалился (он выдержал всего одно представление!). Тем не менее театр не разочаровался в молодом композиторе. В Ла Скала были впервые поставлены его «Набукко», «Ломбардцы», «Жанна д'Арк». Позже здесь состоялись премьеры «Силы судьбы», «Симона Бокканегры» в новой редакции, европейская премьера «Аиды» и, наконец, первые постановки «Отелло» и «Фальстафа».

То, что Ла Скала обратил внимание на Пуччини и поддерживал его, — большая заслуга театра. Директор Ф. Фаччо, проработавший в Ла Скала восемнадцать лет, заинтересовался симфоническим каприччио «маэстро из Лукки». Спустя несколько лет театр поставил его вторую оперу. Потом пути театра и Пуччини временно разошлись. «Манон», «Богема», «Тоска» были поставлены на других сценах.

«Эдгар» не вызвал у миланской публики энтузиазма. Успех был умеренный, и опера недолго жила на сцене. Критика порицала либретто. В 1892 году оперу

поставили в Мадриде (с Таманьо и Тетрацини). Спустя много лет композитор переработал оперу для постановки Буэнос-Айресе (1905). Однако Аргентина отнеслась к «Эдгару» не лучше, чем Италия (несмотря на то, что оперой дирижировал Тосканини).

«Эдгар» — большая опера в четырех актах. Автор называл ее «лирической драмой» (это наименование применимо и к ряду последующих опер Пуччини). Индивидуальность композитора полнее всего проявлялась в лирических сценах и ариях. Они привлекают богатством мелоса — типично итальянского, порой несколько чувственного, но в общем отнюдь не банального. Щедрость мелодической фантазии — положительное качество «Эдгара», хотя в этой опере нет таких вдохновенных тем, которые могли бы сравниться с лучшими темами «Богемы», «Тоски», «Мадам Баттерфляй». Интонационный и гармонический язык порой не лишен приятной свежести (движение септаккордами в дуэте Эдгара и Фиделии из четвертого действия; этот прием — предвосхищение оркестровой фактуры в последнем дуэте Каварадосси и Тоски). Однако есть эпизоды, в которых Пуччини не похож сам на себя. Таковы марш и торжественные хоры (второе действие). Музыка становится здесь помпезной, официально-холодной. Кроме того, Пуччини иногда прибегает к довольно трафаретным выразительным средствам. Так, например, он порой злоупотребляет уменьшенным септаккордом.

«Эдгар» — не померная опера. Действия разделяются на сцены. В этом произведении уже сказалось тяготение композитора к небольшим лирическим ариям. Вместе с тем драматургия «Эдгара» отмечена некоторыми чертами, не свойственными ряду зрелых опер Пуччини. Имеются в виду прежде всего широко развитые ансамбли и хоры, написанные вполне традиционно, без деления хоровой массы на переговаривающиеся группы. К числу таких сцен относится Реквием (второй акт). В нем использован материал мессы, написанной Пуччини еще в Лукке. Композитор, конечно, не думал о том, что он создал Реквием «самому себе»: именно эта музыка спустя много лет исполнялась на его похоропах.

В «Эдгаре», как и в «Виллисах», есть несколько самостоятельных оркестровых эпизодов. Увертюра отсутствует, но второму, третьему и четвертому актам предшествуют оркестровые вступления. Наиболее интересно вступление к последнему действию. Это примечательный образец инструментализма Пуччини, основа которого — вокальный мелос, перенесенный в сферу оркестра. Обращает на себя внимание тонкая музыкальная изобразительность, «пейзажность». Отсюда тянутся нити к импрессионистским музыкальным зарисовкам в зрелых операх Пуччини.

«Эдгара» нельзя назвать неудачной оперой: в нем много хорошей музыки. Но эта опера, как и «Виллисы», не явилась тем новым словом, которого ждали от композитора. Он следовал направлению, во многом сковывающему его творческие силы.

Позднее Пуччини понял это. «Вздор», «подогретый суп» — так охарактеризовал он впоследствии свою вторую оперу и ее сюжетную основу. Он говорил также, что после «Эдгара» по-настоящему понял значение либретто.

•

Пуччини перевалило за тридцать. Молодость уходила, а он был автором всего двух опер, ученических сочинений и струнного квартета «Хризантемы» (1889), посвященного памяти умершего друга. Оперы обладали несомненными достоинствами, но все же не стали подлинными событиями в истории оперного искусства. Пройдет несколько лет, и о них забудут. Так неужели же ему не суждено сказать свое слово, создать произведения, обладающие безусловной, непреходящей ценностью?

Пуччини был удручен. По некоторым сведениям, он даже намеревался оставить деятельность оперного композитора, если его третья опера не будет иметь успеха.

Начались поиски нового оперного сюжета. Пуччини решил на сей раз не подчиняться и оставить за собой право выбора. Ему советовали воспользоваться сюжетом какой-либо шекспировской трагедии. Композитор не последовал этому совету. Он понимал, что не смо-

жет написать «Короля Лира» или «Макбета». Его заинтересовала пьеса В. Сарду «Флория Тоска». Но этот замысел был осуществлен много позже.

Однажды Пуччини прочитал роман Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско». Он пришел в восторг. Это то, что он искал. Правда, есть опера Массне на тот же сюжет¹. Она очень популярна. Не беда! У Пуччини все будет иначе. Он сочинит итальянскую оперу, «полную отчаяния и страсти».

Если раньше композитору предлагали далекие его художественной натуре темы, то теперь, когда он, наконец, нашел то, что ему нужно, Рикорди и другие настойчиво советовали ему не писать оперу на сюжет романа Прево. Друзья полагали, что Массне — слишком опасный конкурент. Но Пуччини настоял на своем. Он просил написать либретто Леонкавалло, но получил отказ.

Либреттист М. Прага (тот самый, который предлагал Пуччини шекспировские сюжеты) начал работать над сценарием. Работу продолжили Д. Олива, О. Малагарди. Затем в ней приняли участие еще двое либреттистов — Л. Иллика и Дж. Джакоза. (С этого времени они стали постоянными творческими сотрудниками композитора.) В коллективном создании либретто «Манон» участвовал также Рикорди — человек, понимавший толк и в музыке, и в литературе.

Пуччини не был официальным автором или соавтором хотя бы одного из либретто своих опер. Тем не менее, начиная с «Манон Леско», он фактически руководил работой по созданию литературной основы всех своих произведений. Композитор ставил перед либреттистами конкретные задачи, требовал переделок, если что-либо его не устраивало, иногда сам писал текст отдельных эпизодов. Он хотел, чтобы либретто вполне соответствовало его творческим намерениям, и добивался этого.

Пуччини работал над «Манон» в Торре дель Лаго, в Лукке, Милане, альпийском селении Кнассо. В той

¹ Помимо произведения Массне, на этот сюжет написаны опера Обера и балет Галлеви.

же деревушке жил Леонкавалло, сочинивший «Паяцев». Рождались два произведения, сыгравшие такую большую роль в истории итальянского оперного искусства.

Биографы Пуччини рассказывают с его слов о следующем любопытном факте. Один знакомый показал композитору музыкальное «произведение», сочиненное сумасшедшим. Оно было лишено какого-либо смысла. Пуччини, просматривая рукопись, обратил внимание на то, что в одном месте, по-видимому случайно, бессвязное чередование звуков вдруг сменилось мелодией, которая привлекала своей скорбной красотой. Эта тема легла в основу сцены в гаврском порту (третий акт «Манон»).

1 февраля 1893 года состоялось первое представление оперы на сцене Королевского театра в Турине. Успех был триумфальным. Автор выходил на вызовы около тридцати раз. Некоторые из артистов плакали. Критика единодушно признала высокие достоинства новой оперы. В газетах писали, что ее автор — самый одаренный из молодых итальянских композиторов. Это была победа, одержанная не только Пуччини, но и на прав л е н и е м. «Манон», вслед за «Сельской честью», утверждала принципы современного реализма на итальянской оперной сцене.

Значение этой оперы в творческой биографии ее автора, бесспорно, велико. Она ознаменовала решительный поворот от наивного романтизма (никак не связанного с историко-героическим романтизмом Верди) к принципам реалистической музыкальной драмы, заключающей в себе психологически острое содержание. То обстоятельство, что Пуччини смог осознать эти принципы, связано с первыми успехами оперного веризма. В «Манон» композитор наметил путь, по которому шел в последующих операх.

Немало замечательных артистов исполняли партии Манон и де Грие. Среди первых исполнителей оперы был превосходный певец — тенор Джузеппе Кремонини.

В 1894 году опера была поставлена в Лондоне. С большим интересом отнесся к ней Бернард Шоу.

увидевший в авторе преемника Верди. «Манон» шла и на других зарубежных сценах. Ее поставил нью-йоркский театр Метрополитен (1907). Исполнителями главных партий были Эдрик Карузо и Лина Кавальери, считавшаяся одной из красивейших женщин мира.

С 1922 года партию де Грио исполнял Бенъямино Джильи — певец, обладавший феноменально красивым голосом. Он называл оперу Пуччини непревзойденным воплощением «страсти и горячности», а сцену у гаврской тюрьмы — самыми драматическими страницами современной итальянской оперной музыки.

Спустя много лет публика восторженно аплодировала новым исполнителям центральных партий «Манон» — Ренате Тебальди и Марио дель Монако.



Пестрая жизнь автора книги о Манон парадоксальна до неправдоподобия. Она могла бы составить основу увлекательного романа. Недаром Анатоль Франс написал блестящий очерк «Приключения аббата Прево».

Прево д'Экзиль родился в 1697 году. К двадцати двум годам дважды был иезуитом и дважды солдатом. И кем только не приходилось ему быть впоследствии! Он работал лакеем в голландском кафе, актером и одновременно директором театра, был гувернером в знатном английском семействе, издателем литературной газеты, священником принца де Конти. При всем том Антуан Франсуа Прево — писатель, автор множества книг, одна из которых обессмертила его имя.

Будучи монахом-бенедиктинцем, он участвовал в создании коллективного труда — «Христианская Франция» (история французской церкви) и написал почти целый том (на латинском языке). Но Прево хотя и носил монашескую рясу, был человеком, сжигаемым земными страстями. В вечерние и даже ночные часы он любил рассказывать святым отцам о необыкновенных приключениях, им самим выдуманных. Отдыхая от обязанностей монаха-историка, Прево сочинил свой первый роман «Воспоминания знатного человека». Позже, живя в Лондоне, он написал второй роман — мрачную

«Историю Кловоланда, незаконного сына Кромвеля». Следом за ним появилась «История кавалера де Грисе и Манон Леско», первоначально включенная в «Воспоминания знатного человека».

Прево умер в 1763 году, оставив большое литературное наследие. Однако из всех его многочисленных произведений один лишь роман «Манон Леско» сохранил до наших дней свое художественное значение. Читая его, чувствуешь, что Антуан Прево был наделен ярким литературным дарованием. Правда, манера изложения, некоторые, порожденные той эпохой, приемы кажутся теперь старомодными; и все же роман продолжает волновать и захватывать. В нем слышится тревожная музыка жизни.

Сын королевского прокурора, воспитанник иезуитов, аббат Прево не может быть заподозрен в неуважении к религии и тогдашнему правительственному строю. Создавая роман «Манон Леско», он ставил перед собой вполне благонамеренные цели. Он хотел показать в назидание читателям «ужасный пример власти страстей над человеком»¹. Об этом говорится в авторском предисловии к роману. Прево-моралист не одобряет поступков кавалера де Грисе. Он пренебрег наставлениями отца, советами добрых друзей, забыл правила «хорошего тона», принятые в дворянском обществе, нарушил религиозные нормы поведения христианина. И вот результат! Ослепленный красотой Манон, юноша добровольно отказался от истинного счастья и подверг себя нескончаемым бедствиям; предпочел «жизнь темную и бродячую всем преимуществам богатства»². Пусть же читатели запомнят эту горестную историю и никогда не сворачивают с пути добродетели.

У Прево все же возникали некоторые опасения: верно ли поймут его хорошие и честные намерения? Он допускал, что «строгий читатель» оскорбит описание «роковых и любовных приключений».

«Строгий читатель» действительно был оскорблен и даже возмущен. Королевская цензура запретила роман,

¹ Аббат Прево. Манон Леско. М., Academia, 1936, стр. 6.

² Там же.

поставив его в один ряд с крамольными и опасными произведениями. Книгу печатали за границей и распространяли во Франции как подпольную литературу.

Чем же было вызвано отрицательное отношение правящей верхушки к этому роману?

С аббатом Прево произошло то же самое, что происходило со многими другими писателями. Объективное содержание созданных им образов вступило в резкое противоречие с предвзятой моралью, которой хотел руководствоваться автор. Жизненная правда пересилила правоучительные тенденции, отражавшие миропозрение аристократии.

Прево рассказал трогательную историю любви де Грие и Манон. В том, что они полюбили друг друга, нет ничего плохого, ничего греховного. Какие же причины мешают их счастью? Первая причина — сословные предрассудки. В глазах «большого света» брачный союз дворянина де Грие и «какой-то» Манон — явный пошлос, его нельзя понять и оправдать.

Мало этого. В своем романе Прево остро ставит тему чистой и продажной любви, изображает положение женщины в обществе, основанном на власти денег.

Манон очень мила, но она отнюдь не идеальная героиня. Самое страшное для нее слово — «нужда». При иных обстоятельствах де Грие смог бы удовлетворить все капризы своей возлюбленной. К несчастью, он навлек на себя гнев отца и лишился его материальной помощи. Предоставленный самому себе, де Грие оказался в положении бедняка, почти нищего. Он все время ломает голову — у кого бы занять денег. Любовь и нужда заставляют его стать шулером. Позже он становится убийцей — ему пришлось застрелить служителя при бегстве из тюрьмы. Но все его отчаянные усилия не дают желательного результата. Он не в силах должным образом обеспечить Манон, и она, любя безденежного де Грие, все время тянется к богатству, к богатым поклонникам. Власть золота уродует человеческие отношения и чувства, рождает трагедии, толкая людей на гибельный путь.

Проблематика такого рода широко разрабатывалась романистами XIX—XX веков. Мимо нее не мог пройти

ни один большой писатель, рисующий жизнь буржуазного общества. Но в условиях феодальной Франции власти еще имели возможность запрещать книги, посвященные столь опасным темам. Впрочем, цензурный запрет (впоследствии отмененный) не мог помешать роману найти дорогу к читателям.

Представители «третьего сословия», горячо поддерживавшие книгу, были далеки от того, чтобы осуждать беднягу де Грие. По сути дела, его не осуждает и автор. В то же время Прево порой наносит чувствительные удары по представителям того лагеря, интересы которого хотел защищать.

Хранители религиозно-дворянской морали — отец де Грие и его друг, сухой ригорист Тиберж — не могут вызвать симпатий читателей. «Развратная» Манон (не говоря уже о кавалере де Грие) гораздо привлекательней этих проповедников добродетели; за их проповедью таится крайняя душевная черствость, бесчеловечность. В резко отрицательных тонах изображен богатый обожатель Манон — «старый развратник» Г... М... «Он сказал мне несколько здравых слов о моем дурном поведении, — рассказывает де Грие, — добавив — чтобы, очевидно, оправдать свое собственное распутство, — что человеку по слабости его разрешаются некоторые наслаждения, коих требует природа...»¹. Великолепный штрих! Г... М..., засадивший своего соперника в тюрьму, порицает его за «безнравственность». А сам он не безнравствен, нет, он просто удовлетворяет свои естественные потребности!

Замечательна откровенная беседа де Грие с отцом. Вот как она описана:

«Я живу с любовницей, — говорит сын отцу, — не будучи обвенчан с нею; герцог такой-то содержит двух на глазах всего Пармжа; господин такой-то целых десять лет имеет любовницу, которой верен более, нежели жене. Две трети благородных людей Франции за честь почитают иметь любовниц. Я плутовал в игре: маркиз такой-то и граф такой-то не имеют никаких источ-

¹ Аббат Прево. Манон Леско, стр. 97.

ников дохода; князь такой-то и герцог такой-то стоят во главе шайки рыцарей того же ордена»¹.

Легко представить себе, с каким чувством читали эти строки те, кого имел в виду де Грие!

При всем внешнем благообразии, роман Прево включает в себе взрывчатый материал, социальную значимость которого нельзя недооценивать.

Советское литературоведение отмечало, что «Манон Леско» выгодно отличается от ряда правоучительных романов и драм XVIII века психологической глубиной и тонкостью содержания. Эти качества романа, несомненно, во многом определили решение Пуччини писать оперу на сюжет произведения Прево.

Антуан Прево изображает не только последовательность тех или иных чувств, но также их противоречивые сочетания, «диалектику души». Ее не всегда легко понять и выразить точными словами. Вот как передает де Грие чувства, вызванные письмом Манон:

«Затрудняюсь описать свое состояние после прочтения этого письма, ибо и поныне не ведаю, какого рода чувствами был я тогда одержим. То было одно из тех исключительных состояний духа, подобных которым никому не приходилось испытывать; их не удастся объяснить другим, потому что другие не представляют их себе, да и самому трудно в них разобраться, ибо, будучи единственными в своем роде, они не связываются ни с какими воспоминаниями и не могут быть сближены ни с одним известным чувством. Но, какой бы природы ни было мое состояние, достоверно одно — что в него входили чувства горя, досады, ревности и стыда. О, ежели бы не входила в него еще в большей степени любовь!»².

Психологически сложен образ Манон, которая кажется де Грие какой-то загадкой: так причудливо сочетаются в ней душевная чистота и развращенность, постоянство и изменчивость. Есть в героине Прево что-то неотразимо обаятельное и отталкивающее. Этот

¹ Там же, стр. 197—198.

² Аббат Прево. Манон Леско, стр. 80—81.

«иррациональный» образ высоко ценили романтики и поэты-символисты.

Роман Прево открывал перед Пуччини широкие творческие перспективы. Как же он воспользовался литературным материалом?

В опере сюжет романа значительно «уплотнен». Композитор и либреттисты стремились максимально сконцентрировать содержание литературного первоисточника, отбросив ряд эпизодов, сюжетных ходов, персонажей. Многочисленные измены Манон сведены к одной — с государственным казначеем Жеронтом. Авторы оперы понимали, что повторение сходных ситуаций разрыхлит драматургию. Образ героини в опере облагорожен; ее коварство не так подчеркнуто, как в романе. Однако основная концепция романа передана очень четко. Этому способствовал тот принцип драматургической концентрации, о котором только что говорилось.

«Манон Леско» Пуччини присущи те главные художественные особенности, которые отличают его творчество. Это — лирико-драматическая опера. Характерно, что музыкальная напряженность некоторых ее сцен достигнута путем драматизации лирических образов. В центре произведения — «портрет» героини, во многом предвосхищающий «портреты» других женских персонажей из опер итальянского композитора. Опера пронизана свойственным Пуччини гуманизмом, глубоким сочувствием к страдающим людям.

Отметим далее, что в «Манон Леско», как и в некоторых других операх того же автора, воплощена тема крушения иллюзий. С этим связано типичное для первого периода творчества Пуччини развитие драматургии — от света к мраку.

Характерные особенности формы и стиля оперы — небольшие арпозо, песенные эпизоды, динамичные массовые сцены с разделением хора на переговаривающиеся между собой группы, система лейтмотивов, симфоничность музыкального мышления.

— От света к мраку... В первом действии оперы света так много, что он такой приветливо-ясный, манящий. Площадь напротив почтовой конторы в Амьене. Сту-

денгты, девушки, солдаты... В музыке неподдельное веселье, беспечность молодости. Дважды — здесь и в «Богеме» — Пуччини запечатлел атмосферу шуток и забав молодежи. Эта атмосфера была ему близка — казалось, он сам превращался в юношу, готового проказничать и влюбляться.

Весь первый акт «Манон» звенит песенными мелодиями — задорно-шутливыми и вместе с тем лирическими. Эти напевы передают веселое оживление толпы, поэзию весеннего вечера, когда на небе загораются первые звезды и теплый воздух пьянит, как старое доброе вино.

В эту музыкальную картину тонко вписаны образы де Грие и Манон. Они впервые встречаются друг с другом. Брат Манон, гвардеец Леско, возит сестру в монастырь — такова воля родителей. Их попутчику, богачу Жеронту, приглянулась красивая девушка. Он решает похитить ее. Но де Грие опережает Жеронта. И вот уже мчится в Париж карета — она увозит де Грие и Манон, избавившуюся и от монастыря, и от старого развратника.

Светом наполнены и сцена встречи, и ария де Грие, и его дуэт с Манон. Здесь кристаллизуются основные лирические лейтмотивы оперы. Один из них — краткая фраза героини:



Центральное место занимает в опере лейтмотив любви — превосходный образец мелодического стиля Пуччини:



Тема любви ложится в основу арии де Грие. Ария — музыкальный образ поэтических иллюзий, от которых скоро не останется и следа.

Динамика драматургии оперы Пуччини проявилась в больших масштабах развития образов героя и героини оперы. Особенно широко и драматично развитие образа де Грие. Появившись впервые вместе с приятелями-студентами, он поет легкомысленную песенку, почти не выделяясь из той среды, которая его окружает. Позже глубина душевных страданий подымет юношу над этой средой (нечто подобное происходит и с некоторыми другими персонажами Пуччини). Сравним с его студенческой песенкой (а также с лирическими сценами первого акта) полные страсти и душевной боли эпизоды из второго, третьего, четвертого актов. Герой оперы становится здесь другим человеком.

Второе действие. Париж. Роскошная гостиная в доме Жеронта. Манон недолго прожила с де Грие. Напуганная бедностью, она сбежала к своему богатому покровителю.

Если в последующих операх Пуччини избегал стилизации, передающей музыкальный колорит далекой от нашего времени эпохи, то в «Манон Леско» такая стилизация — один из драматургических приемов. Ряд страниц второго акта воспроизводит некий условный стиль второй половины XVIII столетия. Наиболее явно выступают некоторые внешние черты моцартовского музыкального языка. Пуччини, однако, далек от эстетского любования архаикой. Стилизаторские приемы становятся у него средством характеристики аристократического мирка, противоположного миру «простых людей». И если тут возникает внешнее сходство с Моцартом, то именно потому, что великий австрийский композитор, будучи сыном своего века, воспринимал отдельные элементы дворянской музыкальной культуры, переплавив их в своем творческом сознании.

«Музыка XVIII столетия» звучит там, где композитор изображает «галантного кавалера» Жеронта, его великолепный дом, его гостей — церемонных старичков, которые подносят Манон дорогие подарки. Вместе

с тем и Манон, и ее брат Леско, и де Грие изображаются музыкой совсем иного рода, хотя они живут в одно время с Жеронтом. Как только композитору нужно передавать живые человеческие страсти, стилизация бесследно исчезает.

Любопытно, что, окруженная знатыми гостями, Манон начинает музыкально «приспосабливаться» к великосветской среде. Еще совсем недавно, будучи наедине с братом, она, вспоминая о покинутом ею де Грие, пела в своем обычном стиле. Ее ариетта насыщена теплым, искренним чувством. Музыкальный язык здесь такой же, как и в лирических эпизодах первого действия. А позже, танцуя менуэт, Манон становится чопорной и церемонной. Она начинает изъясняться галантным «языком XVIII века» (кокетливое обращение к Жеронту — «Встала Аврора золотая»).

С момента появления де Грие (тайком прокравшегося в дом Жеронта) сценическое и музыкальное действие развивается в новом направлении. Последующие сцены резко отличаются от сцен, описанных выше. Начинается огромный финал, в котором бушуют страсти, происходят важные для героев события. Именно здесь с особенной силой воплощен основной конфликт — столкновение де Грие и Манон с миром, где царствуют деньги, где закон всегда на стороне богатей.

В финале четыре сцены. Первая сцена — объяснение де Грие с его неверной возлюбленной. Неожиданно входит Жеронт; это начало второй сцены. Оскорбленный богач вскоре исчезает, торопясь «принять меры».

В третьей сцене выделяется небольшое драматически страстное ариозо де Грие, одно из самых запоминающихся мест в его вокальной партии. Он стоит перед загадкой, разгадать которую не в состоянии. Эта загадка — Манон. Чему же верить — ее любви или ее коварной, расчетливой хитрости? Четвертая сцена. Вбегает испуганный Леско. Сейчас сюда нагрянет полиция! Жеронт велел арестовать Манон.

В последней финальной сцене наиболее мощно сказались музыкально-драматургическое дарование Пуччини, яркая театральность его творческой фантазии. Драматическая напряженность быстро нарастает. В ор-

кестре разрабатывается тема Жеронта. Фугато на этой теме (начало сцены) сразу же создает атмосферу тревоги, лихорадочной торопливости. Интересно, что в некоторых эпизодах композитор пользуется ритмами стремительной тарантеллы; здесь они не имеют танцевального значения, а передают суету, спешку, динамизируют музыку финала.

Манон арестована. Горестными восклицаниями де Грие заканчивается богатый контрастами второй акт. Его финал — одна из важнейших кульминаций оперы.

Третьему акту предпослан симфонический антракт (интермеццо), имеющий программное название: «Тюрьма. Путешествие в Гавр». Для того чтобы сделать свой замысел еще более ясным, Пуччини воспользовался эпиграфом, взятым из романа Прево: «О как я любил ее!.. Моя страсть так сильна, что я чувствую себя несчастнейшим из смертных! Чего только не предпринял я в Париже для ее освобождения! Я умолял людей всемогущих... Я стучался во все двери, моля и прося... Я даже доходил до насилия... Все было напрасно! Одно лишь осталось мне: следовать за нею. И я пойду за нею хотя бы на край света!»¹.

Элегическая музыка интермеццо — один из ранних образцов оперного симфонизма Пуччини. Основной тематизм антракта — явно вокального происхождения. Он возвращается в последнем акте, где показан трагический конец злоключений героев оперы. Певучую мелодию *Andante* повторяют в четвертом действии сначала де Грие («Видишь, как я страдаю»), потом Манон («Не ты ли плачешь и умоляешь?»). Продолжением этой мелодии в антракте служит тема из первой сцены финала второго акта. Вокальный по своей природе материал претворен также в коде.

Зарубежные исследователи, говоря об этом симфоническом эпизоде, отмечали влияние Вагнера. Действительно, гармоническая и общая структура антракта порою воспроизводит (в несколько упрощенном виде) приемы симфонических нарастаний из цепи смерти

¹ Клавир «Манон Леско». М., изд. П. Юргенсона, 1895, стр. 187.

Изольды. Однако эти структурные схемы заполнены специфически пуччиниевским мелодико-интонационным содержанием.

Третье действие, как и финал второго, очень драматично. На общем мрачно-суровом фоне выделяется светлым бликом один из первых эпизодов — *Andante lento*. Де Грие с помощью брата своей возлюбленной пытается устроить ей побег из тюрьмы. Нельзя не отметить очень удачно найденный музыкально-драматургический прием. Разговор Манон и де Грие прерывается песней эпизодического персонажа — фонарщика. Он поет о какой-то добродетельной девице, любви которой домогался сам король. Здесь воплощен контраст переживаний героев и «равнодушного быта». А. Кенигсберг писала о такого рода контрастах в творчестве Пуччини, имея в виду оперу «Плащ»: «...тревожный разговор Жоржетты и Марселя в «Плаще» на фоне пестрой уличной сцены — возгласов, а затем песенки бродячего торговца, сопровождаемого арфистом, с репликами миднеток, воем сирены проходящего парохода и т. п.»¹. Прием этот зародился еще в «Манон Леско», где «равнодушный быт» олицетворяет фонарщик.

Побег не удался. И вот под звуки барабанного боя из тюремных ворот выводят под конвоем закованных в цепи женщин. Это проститутки. Сейчас их «погрузят» на корабль, отплывающий в Америку. Среди них — Манон. Сцена переключки принадлежит к числу самых вдохновенных, волнующих страниц творчества знаменитого итальянского композитора. Она представляет собой сложный, развитый ансамбль. Льется мелодия песенно-арпозного склада, порученная оркестру (еще один образец воздействия вокального мелоса на инструментальные темы Пуччини!). Мелодия полна безграничной скорби. Каждую фразу замыкают нисходящие ходы по звукам минорного трезвучия; они вносят в музыку фатальный оттенок. Тональность *es-moll* усиливает трагический характер этого *Largo*:

¹ А. Кенигсберг. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера. В сб.: «Вопросы современной музыки». Л., Музгиз, 1963, стр. 207.



Основная тема становится все шире и полнее. В репризном построении (форма Largo — трехчастная с динамической репризой) она звучит как отчаянный вопль.

На оркестровую партию наложены реплики отдельных групп хора (собранный в порту народ комментирует происходящее), партии Манон, де Грпе, Леско. А тем временем сержант вызывает женщин по списку: «Розетта! Мадлен! Манон!». Его партия построена на одном звуке — *си-бемоль*. В этих нарочито монотонных репликах, противопоставленных основной мелодии Largo, есть что-то безжалостно-механическое. Наделенные властью люди «по долгу службы» распоряжаются судьбами других людей — униженных и неправых.

Здесь, в этой сцене, особенно полно проявился гуманизм Пуччини, его горячее сочувствие страдающим и обездоленным людям.

Сцена необычайно театральна. Композитор не только сочинил музыку, он, так сказать, «поставил» этот фрагмент, и режиссеру осталось точно выполнять указания автора. Вызываемые сержантом женщины ничего не говорят и не поют. Но каждая из них по-своему идет к кораблю: Розетта — с вызовом глядя на собравшийся народ, Мадлен — равнодушно посмеиваясь, Нипонетта — гордо, независимо, Нипон — закрыв лицо ру-

ками, и т. д. Различное поведение арестанток обозначено ремарками¹.

Огромное впечатление производит также второе Largo — обращение де Грпе к коменданту. Он просит взять и его на корабль — «хотя бы рабочим». Это — драматически острый, экспрессивный эпизод написанный, как часто говорят в таких случаях, «кровью сердца». Подобного рода страницы свидетельствуют о том, что Пуччини был не только лириком. Вокальная партия де Грпе своей декламационной патетикой родственна некоторым местам оперы Леонкавалло «Паяцы».

Но и в Америке герой оперы не нашел долгожданного счастья. Де Грпе, защищая свое право на любовь, дрался на дуэли с племянником губернатора и ранил его. Страшась наказания, де Грпе и Манон бегут в пустынные равнины. Обессиленная, отчаявшаяся Манон умирает.

В последнем акте всего лишь два действующих лица. Композитор все свое внимание сосредоточил на их переживаниях. Показательно, что здесь совершенно отсутствуют элементы музыкального пейзажа (хотя другой автор, вероятно, соблазнился бы возможностью изобразить в музыке выжженную солнцем равнину, картину сумрачного вечера).

Постепенное угасание Манон, горе ее спутника — вот о чем повествует музыка четвертого акта. Возникает аналогия с последним действием «Травиаты» Верди. Композитор пользуется свободными формами. Впрочем, здесь есть один закругленный номер — ария героини оперы (ее форма — двухчастная; кода имеет элементы репризы — очень краткой, но динамической). Это — редкий в творчестве Пуччини образец большой развернутой арии. Вот ее начало:

¹ Вспоминается сцена суда из спектакля «Воскресенье» (по Л. Толстому), поставленного в Художественном театре (руководитель постановки — В. И. Мейрович-Данченко). Когда присяжные заседатели давали присягу, они по очереди подходили к аналою и произносили одно слово: «Кляпусь!». Делали они это каждый на свой манер. Нельзя было не заметить, что перед нами люди с разными биографиями, взглядами, привычками.

Largo

So . la... per . di . ta, abba.n.do . na . ta
Сно . ва по . те . ря . на, за . бы . та

pp *sempre pp*

Per . di . ta, ab . ban . do . na . ta
Од . ва и все . ми за бы . та

pp

Интересны пасторальные наигрыши (гобой, потом флейта), разрастающиеся в полифоническую подголосочную ткань. Гармония необычно простая. На протяжении тридцати семи тактов повторяются тоника и субдоминанта. Эти средства придают музыке характер трогательной безыскусственности. Перед нами уже не та Манон, которая блистала своей красотой в аристократических салонах. Теперь она — простая женщина, разделившая судьбу многих бедняков, лишенных крова и денег.

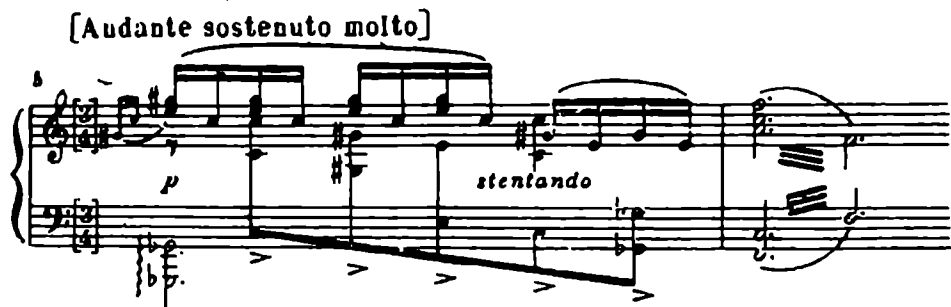
Слушая четвертое действие, нельзя оставаться равнодушным; так много в этой музыке неподдельного чувства. Оперу завершает последняя фраза умирающей Манон: «Мои проступки предаст забвению время, но любовь моя... не умрет». Когда она поет первые слова этой фразы, в оркестре звучит мелодия мепузета из второго действия (а-молл'ный эпизод) — прощальный отголосок короткой, но бурной жизни героини.

Стиль «Манон» значительно самостоятельнее стиля «Виллис» и «Эдгара». Творческая индивидуальность композитора особенно ярко проявилась в характере

мелоса. Лирический в своей основе, он иногда приобретает драматическую или трагедийную окраску (ариозо де Грие из второго акта, сцена в Гаврском порту). Формы свободнее, чем в предшествующих операх.

Появляется драматургическая изобретательность, отличающая зрелые оперы Пуччини, драматургический «нерв». Композитор уже дифференцирует хоровую массу на отдельные группы. Сократилось количество оркестровых фрагментов (хотя роль оркестра как «действующего лица» по-прежнему очень важна).

В музыкальном языке оперы, например в ее гармонической ткани, намечаются некоторые своеобразные приемы, которые впоследствии Пуччини широко и настойчиво развивал. Так, в любовном дуэте из второго акта гармонии не лишены изысканности: «цепочки» столь любимых Пуччини понаккордов, колоритные тональные сопоставления по большим терциям. Дважды пользуется композитор доминантовой гармонией с «расщепленной» квинтой (одновременно повышенной и пониженной):



«Манон Леско» написана до того, когда подобные гармонии стали широко применяться другими композиторами. Такого рода приемами Пуччини вводил элементы увеличенного лада.

Для того чтобы лучше уяснить творческие позиции Пуччини и его художественное своеобразие, надо сопоставить «Манон» с написанной несколько раньше «Сельской честью» и писавшимися одновременно «Паяцами».

Чем близка «Манон» к образцам оперного веризма? Прежде всего тем, что в ней рисуется горькая судьба «простых людей» (де Грие, правда, дворянин, но в силу превратностей судьбы он испытывает те же злок-

лючения, что и простые люди). Далее, надо напомнить, что в «Манон» раскрывается драма любви и ревности. Интимные переживания героев выражены ярко эмоциональной музыкой, порой не лишенной аффектации.

Одновременно следует указать и на те черты, которые отдаляют оперу Пуччини от веристского направления. Во-первых, местом действия является не Италия, а Франция. Время действия не современность, а давно прошедшая эпоха. Образы, созданные Пуччини, отличаются большей психологической утонченностью, по сравнению с образами Масканы и Леонкавалло. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить Манон с героинями «Сельской чести» и «Паяцев». И еще одно важное обстоятельство. В опере «Манон Леско» есть «социальный подтекст». Между тем в первых веристских операх социальные мотивы отсутствуют.

Итак, реализм Пуччини был более широким и глубоким, чем реализм композиторов — основоположников веризма.

Достоинства «Манон» неоспоримы. Но несомненно и то, что в своих последующих операх Пуччини поднялся на бóльшую высоту. Он достиг еще большего мелодического богатства, значительно расширил и обновил выразительные средства гармонии, оркестровки. «Манон» — опера более традиционная, чем, например, «Мадам Баттерфлай», не говоря о «Девушке с Запада».

Самые яркие творческие достижения композитора были еще впереди.

Глава IV

«ЗОВУТ МЕНЯ МИМИ»

Человек умирает, правительства меняются,
но мелодии «Богемы» будут жить.
Эдисон

Пуччини узнал, наконец, что такое слава. Его «Манион» стала завоевывать европейские сцены. Композитору пожаловали орден (впрочем, он отнесся к этой награде довольно иронически). Его приглашали преподавать в Миланскую консерваторию, руководить лицеем Марчелло в Венеции; однако эти предложения были отклонены.

Надо сказать о семейной жизни Пуччини. Еще в 1884 году его женой стала Эльвира Бонтури. Ради него она оставила своего первого мужа. Католическая церковь не давала разрешения на развод, но Бонтури поступила наперекор мнению света и своих богатых родственников. Их брак долгое время считался «незаконным». Они смогли обвенчаться лишь после смерти первого мужа Бонтури.

Теперь у композитора был близкий, любимый человек. Фотографии сохранили нам облик Эльвиры — красивой, полной женщины с артистическим лицом.

У Пуччини и Эльвиры родился сын Антонио.

Семейная жизнь знаменитого композитора не была безоблачной. Эльвира бурно протестовала, когда муж, вместо того чтобы сидеть дома и работать, развлекался с приятелями. Позже она дожимала его своей ревностью (может быть, и не всегда безосновательной).

Пуччини жил с семьей в Торре дель Лаго близ города Вьяреджо — известного приморского курорта



(Северная Италия). К городу примыкает чудесный сосновый лес. Здесь прошла большая часть жизни Пуччини, здесь он работал над своими новыми произведениями.

Место действия многих опер итальянского композитора — какой-либо город. Тем не менее Пуччини не любил города. В письме к своему другу Казелли (10 мая 1898 года) он писал:

«Я ненавижу мостовые!
Я ненавижу дворцы!
Я ненавижу капители!
Я ненавижу стили!

(архитектурные. — Л. Д.).

Я люблю красивый стиль тополей и елей, тенистые своды аллей, именно там я хочу построить мой дом...»¹.

¹ «Giuseppe Puccini». Berlin, Werk—Verlag, S. 94

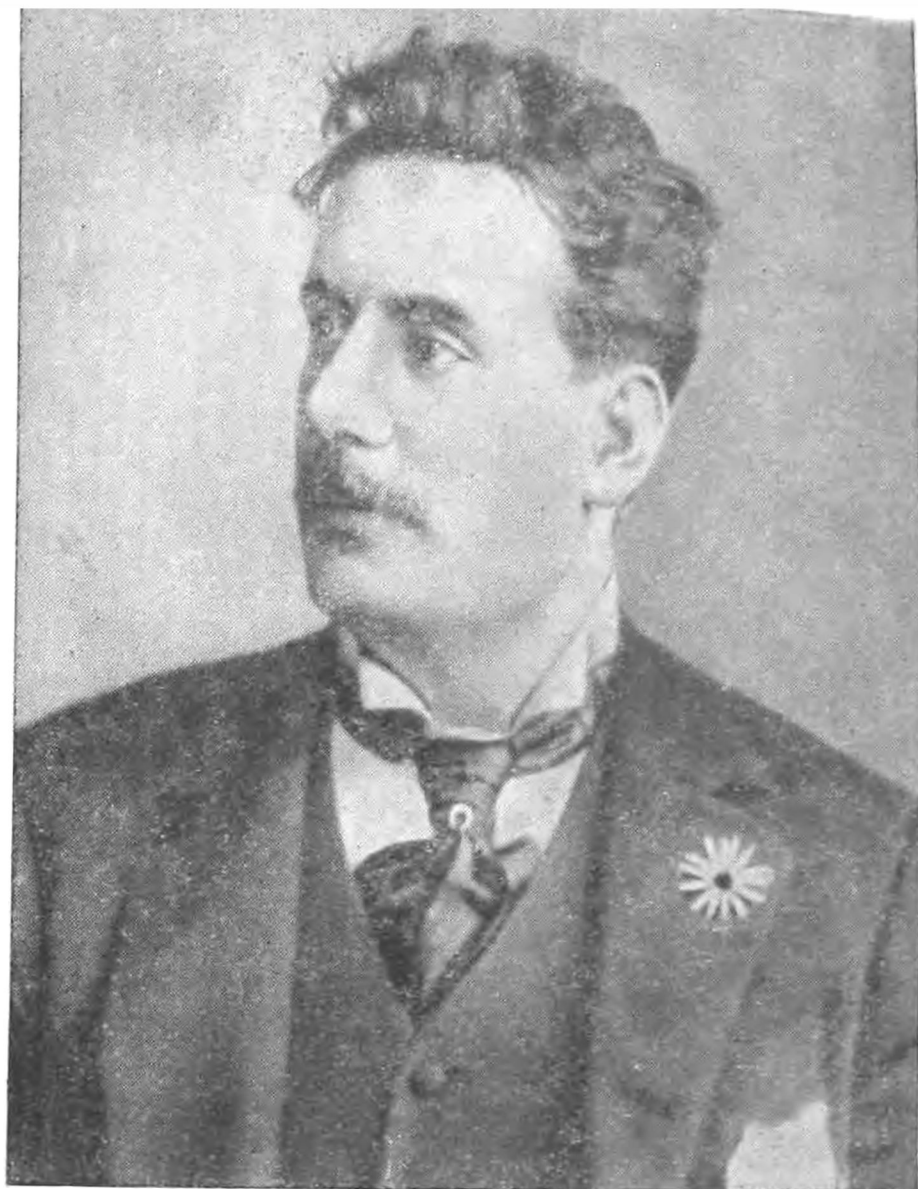
Слава, деньги не изменили характера Пуччини. Даже в годы наибольших своих успехов он не стал надменным гордецом, упевающимся преклонением публики, или небожителем, человеком не от мира сего. Нет, он был вполне «земным»; его всегда отличала простота, демократичность. Он любил весело проводить время; как и в юношеские годы, обожал всяческие проказы, затей, выдумки.

А к каким уловкам приходилось ему прибегать, чтобы обмануть бдительность супруги! Она возмущалась, когда муж, бросив срочную работу, развлекался с приятелями (хотя бы это были и вполне невинные развлечения). Как-то раз Эльвира, проснувшись утром, долго с удовлетворением слушала музыку, доносящуюся из кабинета Джакомо (он уже начал тогда работать над «Богемой»). Муж сочиняет — очень хорошо, не падо ему мстить! Между тем Пуччини отсутствовал, вместо него в кабинете сидел «нанятый» им пианист и наигрывал отрывки из «Богемы».

Друзей, впервые посетивших Торре дель Лаго, радужный хозяин вел в уголок сада, где был устроен замаскированный фонтан, нечто вроде «потешных фонтанов» с дождем, которые есть в Петергофе. Жаркий день, безоблачное небо... и вдруг откуда-то сверху льется вода, пастоящий проливной дождь. Пуччини в полном восторге...

Знаменитый маэстро нередко производил впечатление юноши-студента. И казалось, что совсем немного времени прошло с тех пор, когда он, ученик Миланской консерватории, вместе с братьями жил в переулке Сан-Карло. То были годы богемы... Теперь Пуччини богат, известен. Но что-то от тех лет осталось в его душе. Недаром композитор и его друзья образовали содружество, именовавшееся «Богема».

В Торре дель Лаго, на берегу озера, стоял домик, больше похожий на сарай, с надписью на крыше: «Club la Bohème». Этот клуб имел свой устав. Вот текст устава — он передает атмосферу беспечного веселья, окружавшую Пуччини в наиболее безмятежные, светлые дни и часы его жизни,



Пуччини. Конец 90-х годов

1. Все члены клуба обязуются хорошо себя чувствовать и хорошо питаться.
2. Надоедливые люди с больным желудком, педанты, слабоумные не допускаются в клуб.
3. Председатель клуба помогает и одновременно противодействует кассиру, собирающему членские взносы.

4. Массир имеет право убежать вместе с кассой.

5. Освещение осуществляется с помощью керосиновых ламп.

6. Строго запрещаются все приличные шутки.

7. Запрещается молчание.

8. Мудрость не допускается даже в виде исключения.

Читая эти пункты, вспоминаешь роман Мюрже и написанную на его основе оперу Пуччини.

Он был страстным охотником. Незадолго до смерти, уже обреченный, он говорил о том, что, когда выздоровеет, обязательно пойдет на охоту. Подобно Рахманинову, Пуччини любил водить автомобиль, кататься в моторной лодке. Одна из фотографий запечатлела композитора, сидящего в автомобиле, — теперь эта машина кажется допотопной, но тогда была, очевидно, последним словом технического прогресса.

Пуччини продолжал искать оперные сюжеты. Внимание композитора привлекла новелла Верга «Волчица», рекомендованная Дж. Рикорди в качестве основы для новой оперы (героиня этого произведения — развратная сицилийская крестьянка, принуждающая к сожигательству своего зятя). Композитор ездил в Сицилию, встречался с Верга. Однако далее предварительных эскизов дело не пошло. Персонажи новеллы казались Пуччини антипатичными, он не находил среди них ни одного светлого, привлекательного лица.

9 февраля 1893 года, вскоре после премьеры «Маппа», в Милане состоялось первое представление «Фальстафа» Верди. Разумеется, Пуччини (появившийся тогда в Турине) поехал послушать последнюю оперу великого мастера. Во время поездки, беседуя со знакомыми, композитор впервые упомянул о романе Мюрже «Сцены из жизни богемы» как об оперном сюжете. Желание писать оперу «Богема» окрепло. Пуччини и на этот раз был уверен в том, что сделал правильный выбор.

Его не смущал «конкурент» в лице Леонкавалло. Взявшись за «Манон», он помнил об одпоименной опере Массне и твердо верил, что сделает по-своему, и не хуже, а лучше. Теперь, зная, что автор «Паяцев» уже

работает над «Богемой», Пуччини не собирался отказываться от своего замысла. В этом творческом соревновании победил Пуччини. Его опера совершенно затмила оперу Леонкавалло (премьера которой состоялась несколько позже). Леонкавалло был взбешен и поссорился со своим другом.

Над либретто «Богемы» работали авторы либретто «Манон»: Иллика, Джакоза, Рикорди (в качестве консультанта) и сам Пуччини. Либреттистам приходилось решать сложные задачи; в частности, много хлопот было с финалом. Композитор хотел, чтобы сцена смерти Мими была именно такой, какой он ее задумал; но реализация этого замысла потребовала значительного переосмысливания литературного оригинала.

Работа над литературным текстом отняла больше времени, чем сочинение музыки.

Пуччини писал «Богему» в 1894 году. Он был увлечен сюжетом, живо напоминавшим ему годы его молодости, студенческую жизнь с братьями в миланской мансарде. Композитор просматривал рукопись своего симфонического каприччио, потому что эта дипломная работа помогала ему воскресить в своей душе настроение юношеских лет. Заключительная сцена была написана за один вечер. Пуччини, по его собственным словам, «рыдал, как мальчишка», оплакивая несчастную Мимп. «Мне казалось, что умерло одно из моих творений»¹.

Приступая к работе над новой оперой, Пуччини должен был прежде всего мысленно увидеть своих действующих лиц. Работая над «Богемой», он видел Мими, ее жесты, улыбку. Она была для него живым человеком. Вот почему композитор так горевал, когда Мимп не стало.

После блестящего успеха «Манон» в Турине Пуччини ориентировался на этот город. Директором туринского оперного театра стал А. Тосканини. Он должен был дирижировать и «Богемой». Так произошла первая творческая встреча композитора с этим гениальным музыкантом.

¹ V. Seligman. Puccini Among Friends. London, 1938, p. 20.

Теперь, когда «Манон» принесла автору столь широкую и почетную известность, он, казалось бы, мог спокойно ждать премьеры новой оперы, в которую вложил всю свою душу. Между тем Пуччини сильно волновался и, по-видимому, допускал, что опера может провалиться.

Здесь надо сказать несколько слов о той публике, для которой работал композитор.

Итальянская публика, очень чуткая, впечатлительная, необычайно экспансивно выражает свои художественные симпатии и антипатии.

Однажды в Ла Скала поставили оперу, написанную бесталанным, но очень богатым и ловким человеком. Он на свои средства пригласил Таманьо, который пел главную партию. Дирижировал Тосканини. В ложе, принадлежавшей издателю Рикорди, помимо его самого, сидели Шаляпин, Пуччини, Маскани. Публика аплодировала Таманьо. На аплодисменты вышел автор. О том, что произошло дальше, рассказывает Шаляпин:

«...Тут разразился такой адский концерт, какого я не только никогда не слышал, а и представить себе не мог бы! Почтенные, солидные, прекрасно одетые люди, сидевшие в партере, в ложах, и все население театра точно обезумело: пищали, визжали, рычали, так что мне стало даже боязно и жутко, захотелось уйти из театра [...]

— Ну, этот спектакль не кончится, — говорили в нашей ложе, а Рикорди спросил меня:

— Хотите подождать конца или идем сейчас? Может быть, подождете? Это наверное кончится оригинально!

— Что же может быть оригинальнее? — говорю я.

— А бывает, что несколько человек из публики берут дирижера вместе со стулом и уносят его в фойе!

— Разве это не обижает дирижера?

— Нет, почему? Ведь это делается по-товарищески, шутя. Дирижер и сам понимает, что оперу продолжать нельзя, — что ж ему обижаться?»¹.

¹ Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 175—176.

Дирижера не вынесли из оркестра, однако публика поломала стулья и ушла из театра.

Скажут — но ведь опера, вероятно, была бездарной, это оправдывает поведение слушателей! А «Виллис» Пуччини?! Неаполитанцы освистали его первую оперу. Когда он вышел было на аплодисменты, относящиеся к исполнителям, ему кричали примерно те же бранные слова, которыми встретили автора оперы, исполнявшейся в присутствии Шаляпина.

А провал «Мефистофеля» Бойто, оперы во всяком случае не бездарной?

У итальянского завязанного театрала, любителя музыки есть рассудок; но есть у него и предрассудки. Традиции, обычай имеют над ним огромную власть.

Публика не могла простить дебютанту Джильи, что он в «Джоконде» (ария «Небо и море») не берет верхнего *си-бемоль*. Между тем в клавише вместо *си-бемоль* напечатано *соль*. А слушатели привыкли к *си-бемоллю* и думали, что певец незаконно упрощает партию.

Умудренный опытом Джильи сделал такое заключение: «...певец целиком зависит от публики. Публика платит, чтобы слушать его, она дает ему средства для существования, и в пределах своих творческих возможностей он должен честно отдавать ей в обмен все, что она требует от него. Певец может что-то предлагать публике, но не должен навязывать ей свои желания»¹

Композиторы-новаторы и в Италии, и в других странах нередко «навязывали» слушателям свои желания, то есть шли против распространенных взглядов и вкусов. Не всегда это проходило для композиторов безболезненно.

«Манон» поправилась публике. Но эта опера более традиционна по сравнению с «Богемой». Автор, говоря словами Джильи, предлагает слушателям что-то свое, но он не вступает в явный конфликт с аудиторией.

Другое дело — «Богема». Здесь Пуччини смелее

¹ Б. Джильи. Воспоминания, стр. 104—105.

утверждает свое творческое «я», свое понимание музыкального театра. Персонажи этой оперы — не традиционные оперные герои и не итальянские крестьяне, уже завоевавшие право «входа на сцену». В опере действуют какие-то парижские «голодранцы», их жизнь показана без всяких романтических прикрас. Сплошная будничная проза... Ничего «высокого», «поэтичного». С другой стороны, нет и откровенной мелодрамы. Никто никого не убивает, не проклинает. Успех такой оперы был гадательным. К тому же и музыка «Богемы» представляла тогда известные трудности для восприятия. Это кажется теперь невероятным, но это так. Находились же люди, говорившие, будто «Богема» состоит из отдельных кусочков, лишенных какой бы то ни было органической связи.

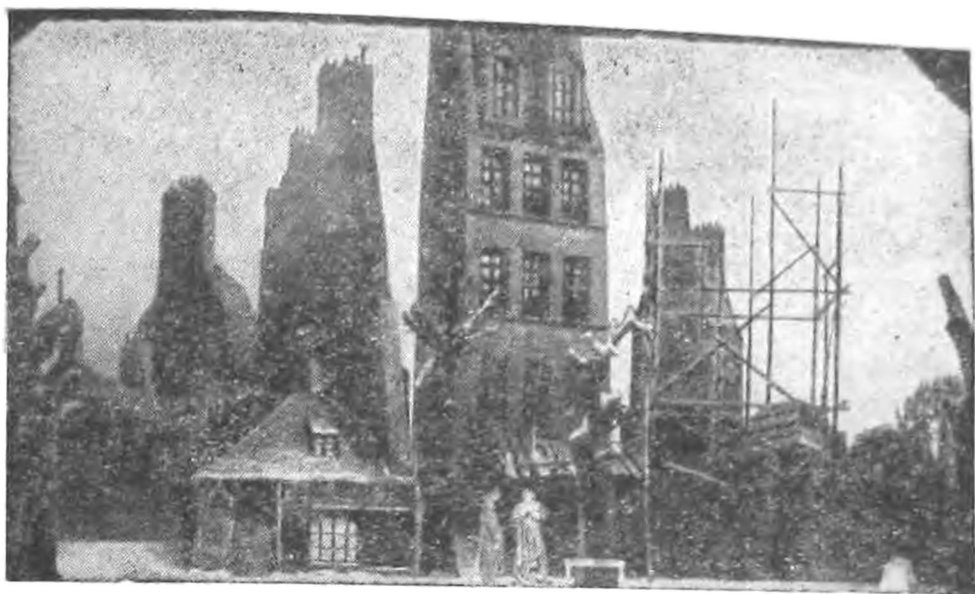
Пуччини вскоре смог убедиться, что его тревога была не напрасной. Во время репетиций он натолкнулся на оппозицию некоторых артистов. Певцы пожимали плечами. Многие из них были убеждены в том, что опера не понравится публике.

Премьера «Богемы» состоялась 1 февраля 1896 года. Партию Мими исполняла Ч. Феррари, Рудольфа — Д. Горджа. Вопреки ожиданиям, публика хорошо приняла оперу, но без того энтузиазма, с которым в свое время встретили «Манон». Отзывы прессы были разноречивы. Некоторые критики хвалили новое произведение. Другие порицали сюжет (этого следовало ожидать!), утверждали, что Пуччини роняет свой талант, обращаясь к столь низменной теме. По мнению некоторых биографов композитора, споры о «Богеме» напоминают дискуссии, возникавшие в наше время в связи с итальянскими кинофильмами, созданными на основе принципов неореализма.

Дальнейшая судьба оперы была еще не ясна. Некий театральный агент послал своему агентству телеграмму: «Опера провалилась. Сборов делать не будет»¹.

Дирижировавший «Богемой» Тосканини ценил ее очень высоко. Он был принципиально не согласен с теми, кто критиковал новое произведение. По мнению

¹ P. G. Conti. Vita e melodie di Giacomo Puccini, p. 89



III акт «Богемы» в постановке театра Ла Скала.
Художник Н. Бенуа

дирижера, здесь сказалось отрицательное воздействие вагнеризма. Критики пребывают в сумерках богов, утверждал Тосканини, они не поняли, что обыденный прозаический сумрак печального снежного утра, изображенный в начале третьего действия «Богемы», также может вызвать творческое волнение¹.

✓ Замечательно, что великий дирижер отметил в музыке Пуччини «тончайшие движения души», оценив по достоинству важнейшее качество оперы — психологическую насыщенность.

С этого времени Тосканини стал творческим соратником знаменитого композитора, пропагандистом его музыки. Он дирижировал премьерами «Богемы», «Девушки с Запада», «Турандот».

«Великий артист!» — так отзывался сам композитор о Тосканини, поражаясь его умению находить в партитуре «золотоносные жилы».

Художник с фантастическим темпераментом, он всего себя отдавал искусству, и было поразительно, как мог этот человек оставаться здоровым и бодрым

¹ См.: Л. Соловцова. «Богема» Дж. Пуччини. М., Музыка, 1958, стр. 21.

даже и 70 лет, вечно сжигая себя горевшим в нем пламенем.

Музыка была для Тосканини «человечным искусством, имеющим ценность лишь тогда, когда оно выражает сердце и душу человеческие»¹. Не удивительно, что он так полюбил творчество Пуччини, проникнутое глубоким гуманизмом. Итальянец во всем, что он делал, Тосканини требовал от оркестра прежде всего певучести. «Canta» («Пойте!») — постоянно слышалось на его оркестровых репетициях. Эта особенность исполнительского мастерства дирижера опять-таки как нельзя более соответствовала стилю автора «Богемы», «Тоски», «Девушки с Запада».

После Турина «Богему» поставили в Риме, потом в Палермо. Здесь оперой дирижировал друг Пуччини, живший в Торре дель Лаго, Леопольдо Муньоне. Слушатели восторженно приняли оперу. Финальную сцену пришлось бисировать. Прошло немного времени, и «Богема» стала одной из самых репертуарных опер.

В 1900 году в партии Рудольфа дебютировал на сцене Ла Скала Э. Карузо. Изумительным Рудольфом был Джильи. Его внешний облик оставлял желать лучшего (невысокий рост, полнота, круглое лицо). Но божественный голос артиста идеально подходил для этой роли. В Монте-Карло Джильи сел Рудольфа вместе с Лукрецией Борги, исполнившей партию Мими.

Из других итальянских певцов, выступавших в «Богеме», надо назвать Фернандо де Лючия (Рудольф); о нем писали как о талантливом актере, владевшем секретом яркой фразировки. Партию Марселя многократно сел знаменитый Титта Руффо.

Исключительный успех имела «Богема» в Париже. Французы удивлялись, как удалось итальянскому композитору так хорошо передать поэзию и прозу Латинского квартала, парижских мансард. В Вене оперой дирижировал Г. Малер.

Вспоминается еще одна страница сценической истории «Богемы», страница, связанная с именем Тосканини. В годы второй мировой войны американская

¹ С. Хацинов. Воспоминания о Тосканини. «Советская музыка», 1960, № 8, стр. 128.

радиокорпорации, с оркестром которой работал знаменитый дирижер, предложила ему подготовить в концертном исполнении несколько опер. Тосканини давно уже не выступал как оперный дирижер. Он согласился и в числе других произведений поставил на радио «Богему». Исполнение было совершенным. Необычайная драматическая выразительность создавала иллюзию сценического действия. Однако премьера ознаменовалась инцидентом, который показывает, как относился Тосканини к исполнению его любимых партитур. Человек необычайно экспансивный, вспыльчивый, он приходил в ярость при малейшей ошибке. На премьере, когда уже звучали последние аккорды, группа медных духовых неточно вступила. Публика не могла заметить ошибки. Но Тосканини неистовствовал. Он вызвал к себе в артистическую провинившихся музыкантов и сказал: «Я прячу свою голову от стыда. После того, что случилось сегодня, жизнь моя кончена. Я не могу взглянуть никому в лицо. Я больше не могу жить. А вы,— и он указал прямо на музыканта, стоявшего во главе печального строя,— вы будете сегодня ночью спокойно спать с вашей женой, как будто ничего не случилось»¹.

Во время московских гастролей Ла Скала (1964) москвичи имели возможность познакомиться с последней постановкой «Богемы» на сцене театра. Над всем, что было в спектакле, властвовал Г. Караян, он являлся тем центром, к которому сходились все линии. Дирижер глубоко раскрыл симфоничность партитуры, добился захватывающей правдивости интонаций. Из исполнителей вокальных партий наиболее выделилась обаятельная Мирелла Френн (Мими). Оперу поставил режиссер (он же и художник) Франко Дзеффирелли. Постановка отличается жизненностью, нигде не переходящей в унылый бытовизм. При всей реальности сценических образов, спектакль овеян поэзией. Он свободен от формальных выдумок и трюков, но в его ху-

¹ С. Х о ц и н о в. Воспоминания о Тосканини. Цит. по рукописи, так как в опубликованном тексте («Советская музыка», 1960, № 8) есть сокращения.

дожественном решении чувствуется дух современности. Интересно и в полном соответствии с замыслом композитора поставлена вторая картина («Латинский квартал»). Отлично передано настроение в начале третьей картины: сумрак, снег, темные стены и стволы деревьев, светящиеся багровым светом окна кабачка. В целом спектакль является одним из выдающихся образцов реалистического театрального искусства нашего времени.



Если б парижскому консьержу Мюрже, занимавшемуся также починкой старого платья, сказали, что сын его станет известным писателем и даже получит орден Почетного легиона за литературные заслуги, он бы, без сомнения, крайне удивился. А возможно, и рассердился, так как был человеком крутого нрава.

Анри Мюрже родился в 1822 году. Отец собирался сделать из сына портного. Этому помешала мать. По ее настоянию Анри устроили в контору, где он служил писцом.

Еще в юные годы Мюрже сдружился с классным надзирателем, поэтом Эженом Потье. Это был «тот самый» Потье — будущий автор «Интернационала». Он познакомил своего друга с участниками кружка революционных поэтов. В кружке осуждали короля Луи Филиппа, спорили о теориях утопического социализма. Но революционные увлечения Мюрже были поверхностными и весьма кратковременными...

Он рано полюбил литературу и подолгу стоял на берегу Сены у прилавков букинистов, читая интересные его книги. В начале 40-х годов молодой человек — один из обитателей мансард Латинского квартала. Теперь он — представитель той самой богемы, которую впоследствии описал в своем романе. Идут годы нищеты и беспребойной жизни. Мюрже сочиняет стихи, водевили, мелодрамы. Его ранние литературные опыты довольно беспомощны и не имеют успеха. Журнал «Корсар» заказывает начинающему писателю фельетон для раздела «Сцены из жизни богемы». Мюрже пишет новеллу, опубликованную в марте 1845 года. Так на

чалась его работа над обширным циклом «Сцены», закончившаяся в 1849 году.

Еще до того как «Сцены» были изданы отдельной книгой, их переделали в пьесу, поставленную на сцене театра Варьете. А в 1851 году парижане нарасхват покупали роман Мюрье, составленный из напечатанных «Корсаром» фельетонов о богеме.

Наконец-то слава улыбнулась вечно голодному писателю! Его похвалил сам Виктор Гюго, его пригласили в солидный журнал «Ревю де Де Монд». Он пишет новые романы о «Стране латинской» (то есть о Латинском квартале), а также романы о жизни крестьян. Все эти произведения не обладают яркими достоинствами. Мюрье исчерпал себя в первой книге. Эта книга — «Сцены из жизни богемы» — вошла в историю французской литературы как ее неотъемлемая часть.

Писатель умер в январе 1861 года, не дожив до сорока лет. Париж торжественно и пышно похоронил певца богемы. В похоронах участвовали даже «бессмертные» (академики).

Мюрье было восемь лет, когда в Париже прогремела июльская революция 1830 года.

Победившая буржуазия не могла, да и не хотела дать счастье трудовой Франции. Парижская богема, впоследствии описанная Мюрье, — одно из красноречивых свидетельств социальных противоречий, раздиравших страну.

Французское слово *bohème* первоначально означало «бродяга». Позже этим словом стали обозначать общество нищих студентов, молодых, почти лишенных средств к существованию литераторов, художников, актеров. Жестокая нужда, голод, поспехи хлеба насущного и в то же время презрение к «сытым», их буржуазной морали, беззаботные шутки, проказы — вот атмосфера богемы. Горе и веселье были в ней перемешаны самым удивительным образом. Иных такая жизнь доводила до могилы, и лишь немногим удавалось «выйти в люди», добиться известности, широкого признания.

Литературовед С. Великовский писал о том, что обитатели Латинского квартала всем своим поведением пытались отрицать «нравственные заповеди, в которые

свято верует мещанин: службе в канцелярии или магазине», эти люди предпочитали «вольный труд по вдохновению; мирному семейному очагу — изменчивую любовь гризеток; уюту добротно обставленных и прибранных апартаментов — живописный хаос мастерских. В самой беспорядочности их богемного быта заключен вызов уныло-размеренному существованию лавочников»¹.

Однако богема не была социально однородной. Представители ее правого, «аристократического», крыла мало интересовались политикой и в своем «общественном протесте» не шли далее поверхностного и безобидного фрондерства. Наряду с молодыми людьми такого рода в холодных парижских мансардах обитали подлинные мятежники, бунтари, ярые сторонники утопического социализма, дерзкие новаторы в области живописи и поэзии. Из плебейской богемы вышли участники Парижской коммуны Эжен Потье, Жюль Валлес, художник Гюстав Курбе, поэт Артюр Рембо.

Роман А. Мюрже в значительной мере основан на подлинном, «документальном» материале. Многие эпизоды списаны с натуры. Поэт Рудольф² — это сам Мюрже. Другие персонажи тоже имели своих жизненных прототипов.

В романе есть немало занимательных и характерных сцен. Автор не скупится на юмористические положения; они возникают почти на каждом шагу. Большая часть сцен — забавные приключения неунывающих героев. Показаны также их подруги — бойкие, решительные в делах любви девушки (одна из них, Луиза, заглянув к Рудольфу, сразу же попросила поэта расшнуровать ей ботинки; свечу задула она сама). В романе есть французская легкость и живость, но нет той силы, глубины, которые присущи творчеству великих писателей Франции. Мюрже и не пытается обна-

¹ С. И. Великовский. Легенды парижской богемы. Вступительная статья к роману А. Мюрже «Сцены из жизни богемы». М., ГИХЛ, 1963, стр. 17.

² В книге сохраняется транскрипция имен, которая дана в русских переводах либретто оперы.

жить социальные причины, породившие бегству. Он уделяет слишком много внимания комедийным, подчас даже подевательным ситуациям. Драматические эпизоды — на втором плане, они составляют периферию романа.

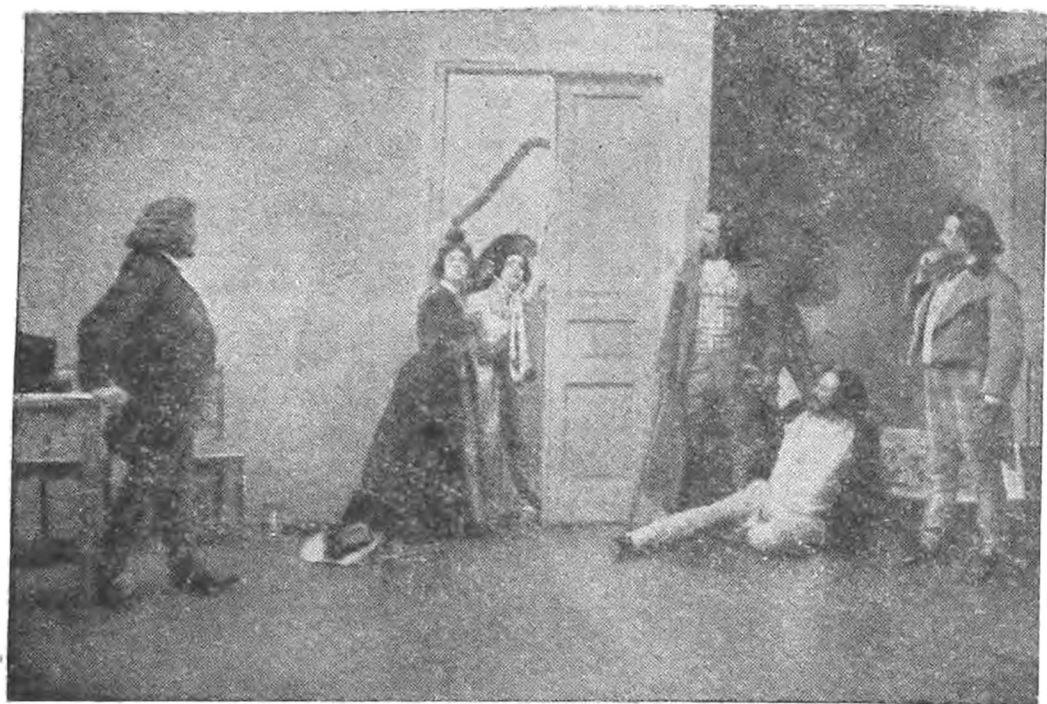
Мюрье не социолог, да и не психолог. Он мало заботится о том, чтобы раскрыть внутренний мир своих персонажей. «Рознясь друг от друга именами, профессиями и любовницами, герои книги все почти на одно лицо», — справедливо отмечает С. Великовский¹.

На общем фоне резко выделяется восемнадцатая глава — «Муфта Франсины». Почти не связанная с другими главами, она поражает своим глубоким драматизмом. Здесь сильнее всего проявился талант Мюрье, талант, по-видимому, незаурядный, но требовавший более серьезного к себе отношения. Если б не существовало этой главы, Пуччини, возможно, не написал бы свою оперу.

«Сцены из жизни богемы» вызвали протесты со стороны передовых литераторов, считавших, что Мюрье дал поверхностное и во многом приукрашенное изображение быта нищей артистической молодежи. Республика Валлес — в будущем публицист Парижской коммуны — написал книгу «Отщепенцы», где он показал бегству не мирной и трусливой, а отчаянной и грозной. Некоторые литературные образы, созданные выдающимися французскими писателями, полемически противостоят персонажам Мюрье. Так, например, легкомысленному Марселю Золя противопоставил гениального неудачника Клода — основоположника импрессионизма (роман «Творчество»); фанатик искусства, он сгорел в огне овладевшего им творческого безумия.

Задумав создать оперу на основе романа Мюрье, Пуччини и его либреттисты сразу же столкнулись с огромными трудностями. Композиция «Сцен» явно противоречит требованиям оперной драматургии. Роман состоит из ряда повелл; многие из них имеют самостоятельный сюжет. Такая фрагментарность изложения возможна в художественной литературе; но она про-

¹ С. И. Великовский. Легенды парижской богемы. Цит. изд., стр. 20.



Сцена из IV акта «Богемы» в постановке Московского оперного театра С. И. Зимина. Слева направо: А. В. Секар-Рожанский — Рудольф, С. Н. Гладкая — Мюзетта, Е. Я. Цветкова — Мими, А. К. Белевич — Шонар, Н. И. Сперанский — Коллен, Н. А. Шевелев — Марсель

тивопоказана опере (с такими же затруднениями встретился Д. Кабалевский, когда он сочинял своего «Кола Брюньона»). Роман как будто не давал именно такого материала, какой нужен был Пуччини. Ряд «Сцен» Мюрже можно с успехом использовать для комической оперы или оперетты. А Пуччини хотел создать оперу лирико-драматического жанра, в которой юмор являлся бы лишь одним из составных элементов.

Композитор и либреттисты понимали, что им придется пойти по пути глубокой переработки литературного произведения. Но как это осуществить? Что именно сделать основой драматургии оперы?

Для композитора эта проблема была тесно связана с проблемой центрального женского образа, с лирической героиней. Пуччини и его либреттисты решили, что такой героиней станет Мими. Ее литературный портрет отмечен привлекательными чертами, сохраненными в опере. Однако далеко не все стороны литера-

турного образа этой героини соответствовала замыслу композитора, стремившегося к тому, чтобы его Мими была трогательной и поэтичной. У Мюрже Мими охотно следует советам своих приятельниц — содержанок, полагавших, что «такая красавица легко может устроиться куда лучше, стоит только поискать». И она ищет. Эти поиски ее несколько не смущали, так как она испытывала к Рудольфу лишь «дружеское расположение». «К тому же, добрую половину сердца Мими уже израсходовала в дни своей любви...»¹.

Вот как описана в романе одна из встреч Мими и Рудольфа: «...Мими ответила ему градом холодных жестоких оскорблений, которые вызывают гнев даже у самых смиренных, робких людей. Любовница беспощадно хлестала его наглыми словами, обдавая таким презрением, что Рудольф не выдержал и в дикой ярости кинулся на нее...»². Тут нет ничего поэтического. Такая Мими была не нужна Пуччини.

Конечно, не представляло большого труда сохранить наиболее привлекательные черты героини Мюрже, отбросив все слишком грубое и резкое. Но в результате такой переработки образ получился бы все же не слишком яркий и интересный. Важнейшая задача — найти драматургическую основу оперы — оставалась бы нерешенной.

И вот возникает блестящая идея соединить образ Мими с образом Франсины, сделав новеллу о Франсине и Жаке основой главной драматургической линии. Сразу все стало на свое место. Глава «Муфта Франсины» — лирическая и скорбная — как нельзя лучше отвечала художественным требованиям Пуччини. В соединении с материалом из других глав она давала возможность развернуть музыкально-сценическое повествование о людях богемы.

В результате то, что у Мюрже находилось на периферии его «Сцен», в опере заняло главенствующее положение. Пуччини создал произведение, в котором главным является не причудливо-пестрый быт жите-

¹ А. Мюрже. Сцены из жизни богемы, стр. 243.

² Там же, стр. 253.

лей «страны латинской», а горестная судьба Мими — жертвы богемы. А ведь Мими — одна из многих. И сам собою встает вопрос — кто виноват? Все это определяет общественное значение оперы и ее принципиальное отличие от романа.

На основе главы «Муфта Франсины» построены две наиболее драматургически важные сцены оперы — сцена первой встречи Рудольфа с Мими и сцена ее смерти. Авторы оперы воспользовались многими подробностями повеллы о Франсине и Жаксе. В романе умирающая Франсина просит дать ей муфту, чтобы согреть озябшие руки. В опере с такой же просьбой обращается к Рудольфу его возлюбленная. Когда Франсина не стало, Жак «забыл настоящее и на миг вообразил, будто она только уснула и вот-вот проснется с утренней песенкой на устах»¹. Эта деталь литературного повествования развита в финале оперы Пуччини. Мими умирает, но в первые минуты всем кажется, что она спит.

В романе Мими тоже гибнет, но при совершенно других обстоятельствах: ее отвозят в больницу. Ни Рудольф, ни его друзья не были свидетелями печального конца несчастной девушки.

Лирической героине оперы противопоставлена Мюзетта. Такого рода контраст традиционен. Во многих операх изображаются несхожие по характеру девушки: одна из них романтична, мечтательна, скромна; другая — весела и шаловлива. Оперная Мюзетта во многом близка литературному прототипу. Но это близость, а не тождество. У Мюрже Мюзетта довольно заурядная девица. Пуччини придал ей блеск, обаятельность. Для того чтобы ярче показать этот образ, композитор ввел в оперу большую сцену Мюзетты с Альциндором и Марселем (такой сцены в романе нет).

Авторы оперы сохранили «четырех мушкетеров», «квартет» неразлучных друзей. Это Рудольф, Марсель, Шонар и Коллен. Они тоже опоэтизированы и вызывают сочувствие у публики.

Композитор и либреттисты отбросили ряд занят-

¹ А. М ю р ж е. Сцены из жизни богемы, стр. 317.

М. И. Фигнер —
Мими и Н. Н. Фиг-
нер — Рудольф.
«Богема», Петер-
бургский Маринин-
ский театр, 90-е
годы XIX века



ных и смешных эпизодов произведения Мюрже. Они оказались ненужными, поскольку у авторов оперы был свой замысел, далеко не во всем совпадающий с замыслом Мюрже. В связи с этим остановимся на одной из сцен первого действия¹. Шонар рассказывает друзьям историю об англичанине и попугае. В романе она изложена гораздо более подробно. Либреттисты пожертвовали многими юмористическими подробностями, так как не хотели отвлекать внимание зрителей от основной линии сюжета.

В опере совершенно не использована последняя глава романа (эпilog), где говорится о том, как сложи-

¹ У Пуччини в «Богеме» действия именуются картинами. Здесь сохранены обозначения, принятые в русском издании оперы.

лась жизнь «мушкетеров» после того, как они вырвались из тисков богемы. Вот начало этой главы:

«Через год после смерти Мими Рудольф и Марсель, по-прежнему жившие вместе, шумно праздновали свое вступленье в свет. Марсель в конце концов проник в Салон, где выставил две картины, причем одну из них приобрел богатый англичанин, бывший любовник Мюзетты. Благодаря этой продаже, а также деньгам, полученным за картину, заказанную правительством, Марсель частично расплатился с давнишними долгами. Он прилично обставил свою квартиру, обзавелся настоящей мастерской. Почти в то же время и Шонар с Рудольфом предстали перед публикой, одобрение которой приносит славу и благополучие,— один — с тетрадью романсов, которые исполнялись повсюду и положили начало его известности; другой — с книгой, приковавшей к себе внимание критики на целый месяц... Коллен получил наследство, выгодно женился и теперь задавал вечера, услаждая гостей музыкой и роскошными ужинами»¹.

Мюрже считал необходимым завершить свою книгу счастливым концом; он, конечно, учитывал вкусы тех читателей, к которым адресовался. Бывшие «отщепенцы» стали полноправными членами буржуазного общества. Они уже получают правительственные заказы, живут в «прилично обставленных» квартирах, приглашают гостей на роскошные ужины... Пуччини счастливый конец был не нужен. Он закончил оперу трагически — смертью героини, отказавшись от успокаивающего «розового» эпилога. И в этом финале снова слышится невысказанный, но подразумеваемый вопрос: кто виноват?

*

Тема «утраченные иллюзии» определила и направленность драматургии оперы, и развитие важнейших образов.

Пуччини, как и Мюрже, выделил из «квартета друзей» образ Рудольфа, уделив ему много внимания.

¹ А. Мюрже. Сцены из жизни богемы, стр. 432—433.

В романе описание внешности молодого поэта на лишено иронических штрихов. Мюрже упоминает о «преждевременной лысине»: голова Рудольфа «напоминала голое колено, которое тщетно пытался прикрыть пучок волос, столь редких, что их можно было бы пересчитать»¹. Друзья называли Рудольфа «плешивой незабудкой» (шутливое прозвище самого Мюрже).

Рудольф — «славный малый». Но, подобно другим представителям богемы, он у Мюрже несколько рисуется, бравируя своей беспечностью, и почти все время как бы играет роль. В опере он проще, естественней, поэтичней. Здесь нет и тени того несколько иронического отношения к данному персонажу, которое порой сквозит в романе.

Образ Рудольфа многогранен. Бедный поэт, мечтательный романтик, легко поддающийся чарам женской красоты, — к этой автохарактеристике трудно что-либо добавить. Он любит Мимп искренне, горячо. Но это не первая его любовь и, уж конечно, не последняя...

Однако при известной одноплановости этот образ показан в развитии, масштабы которого довольно значительны.

Первая фраза Рудольфа сразу обращает внимание своей мелодической красотой и светлым характером. У Марселя в этой сцене почти сплошь речитатив; а вокальную партию Рудольфа открывает лейтмотивная тема:

6 Lo stesso movimento

Nei cis . la bi . gi guar . do fu . tar dai
Вид пре . вос ход . ный: дым, как на . роч . во,

mil . le so . mi . gno . li Pa . ri . gi
в во . бо ле . тят из всех ка . мя . роз

O ren . zo a quel poi . tro . ne l'um
дня во всем Па . ри . же г .

¹ Там же, стр. 70.

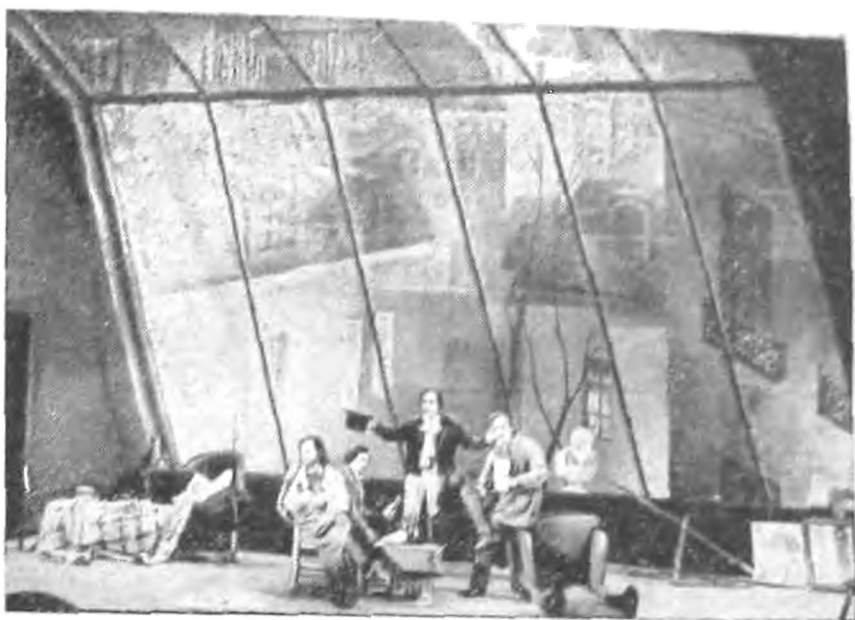


Она вполне соответствует внутреннему облику персонажа. Есть в этой теме мягкость, задушевность и вместе с тем молодой порыв, выраженный взлетами мелодии (энергичные восходящие ходы перед звуками /, верхние а и g).

Композитор позаботился о том, чтобы светлый лейт-мотив Рудольфа был хорошо «усвоен» слушателем. Он звучит несколько раз в оркестре и вокальных партиях. Его оркестровое изложение в эпизоде перед приходом Коленна (инфра 5) ~~особенно выразительно~~ мелодия и сопровождающие ее гармонии тремоло перенесены в высокий регистр; ~~излюбленный прием Пуччини — параллельные октавы между крайними голосами~~ — придает звучанию подчеркнутую эмоциональность.

Образ героя оперы намечен достаточно четко. Более полно раскрывается он в любовной сцене (конец первого действия). Ария Рудольфа принадлежит к числу самых известных номеров оперно-концертного репертуара. Подобно ~~ответной арии Мими~~, она является автопортретом: молодые люди рассказывают друг другу о себе. Ее достоинства определяются не только богатством мелоса, но также и органичностью формы, строго соответствующей содержанию литературного текста. В нем — три раздела. Первый раздел — вступление: Рудольф предлагает Мими послушать его рассказ о том, кто он, чем занят и как живет. Второй — лирическая исповедь поэта. В третьем разделе — просьба: «О себе расскажите, я вас моллю!». В соответствии с этим музыкальная форма арии складывается из вступления, основной (двухтемной) части и коды.

Вступление построено на теме, которая далее в арии



I акт «Богемы». Филиал Большого театра СССР, 1957.
Режиссер Г. Анисимов, художник В. Доррер

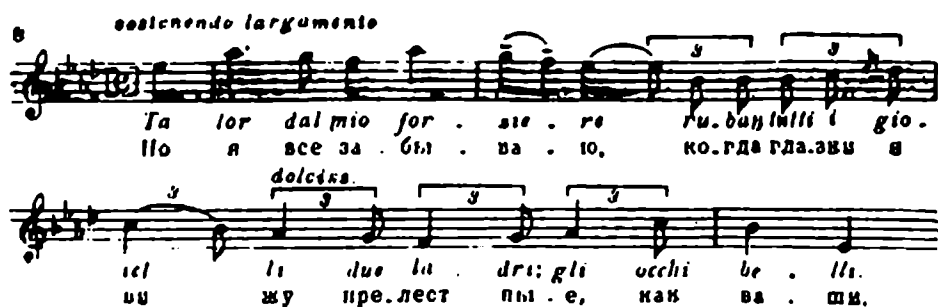
не появляется. Это лейтмотив любви, один из мелодических шедевров Пуччини:

[Andantino affetuoso]



Обаятельная Des-dur'ная мелодия относится также и к Мими, но здесь она связана с образом Рудольфа. В ней нет страстного порыва; она не похожа на чувственные, эмоционально напряженные темы, часто встречающиеся в операх Пуччини. Лейтмотив любви привлекает своим пленительным изяществом, акварельной прозрачностью музыкальных красок. Он говорит о любви только что зародившейся, чистой и как бы застенчивой.

После связующего построения начинается основной раздел — «собственно ария». Первая тема — лейтмотив Рудольфа — продолжена новой темой, широкой и страстной:



Если первая из этих тем характеризует героя оперы как поэта, то вторая передает чувства, вызванные в нем появлением Мими, и дополняет лейтмотив любви. Здесь с большой силой выражено светлое начало.

Во втором акте (кафе «Момюс») много действующих лиц; центром акта является образ Мюзетты. Рудольф тут почти все время на втором плане. Однако и в этой сцене композитор ввел в вокальную партию героя несколько певучих фраз, по своему тону близких к лирическим эпизодам из первого действия. Наиболее выделяется обращение Рудольфа к друзьям, когда он представляет им свою подругу («Это Мими, наша соседка»).

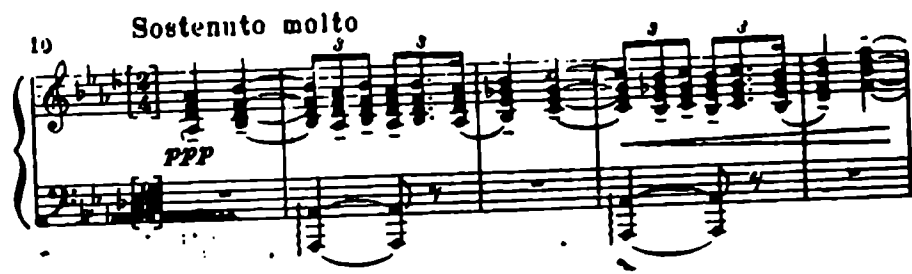
Третье действие имеет переломное значение в развитии драматургии оперы: свет сменяется мраком. Заметные изменения происходят и в образе Рудольфа. Когда он, проспавшись, выходит из кабачка Марселя и Мюзетты, возникают его темы, знакомые по первому действию. Но это лишь слабые отголоски того, что было раньше. «Прощайте, мечты о счастье, мои бывшие грезы». Романтик впервые осознал те неприглядные стороны действительности, которые ранее пытался не замечать. Горький смысл своей беседы с Мими Рудольф высказывает в словах: «Я беден, а ты больна!». А это значит, что надо проститься с мечтами и надеждами.

Темы из первого действия быстро исчезают. Музыка, выражающая переживания Рудольфа, окрашивается в темные тона. Элегическим настроением проникнут его певучий эпизод из сцены объяснения с Марселем («Мими в душу кокетка»). Далее сумрачные краски сгущаются. Рудольф говорит о болезни Мими:



Здесь впервые музыка приобретает траурный оттенок. Мерное чередование минорных гармоний (тоническое трезвучие и понаккорд субдоминанты) и суровые квинты в басу придают музыке характер похоронного шествия. Безотрадное впечатление усиливает речитатив Рудольфа, основанный на повторении одного звука.

Эту музыкальную мысль дополняет аккордовая тема, нагнетающая чувства тоски, горя:



И в ней есть некоторые элементы траурного марша. Обе темы повторяются, определяя атмосферу эпизода.

Рудольф, как и Мими, пытается успокоить себя тем, что счастье вернется вместе с весной. Но это иллюзия, самообман. И герой, и героиня понимают несбыточность призрачных надежд.

В последнем действии образ поэта снова отодвигается на второй план. На первом плане — умиравшая героиня оперы.

Мими — одно из самых вдохновенных творений Пуччини. Особенно чарует в этом образе сочетание трогательной, почти детской непосредственности и сильного, глубокого чувства. Придавленная к земле жесто-



кой нуждой, она всем своим существом тянется к свету, счастью, любви.

В музыкальном отношении образ Мими особенно богат. Он как бы светится, и этот свет все время меняет свои оттенки. Здесь краски утренней зари и далекое мерцание звезд; лазурь теплого неба и багровый отблеск заката.

У Мими ~~есть несколько тем-лейтмотивов. Они дополняют друг друга,~~ гармонически сочетаясь в одно прекрасное целое.

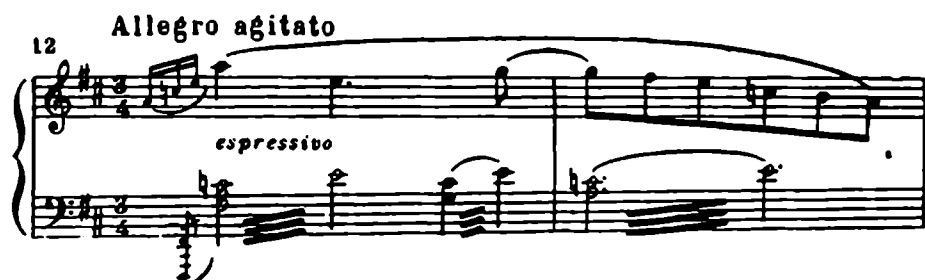
...Рудольф сел писать статью. Осторожный стук в дверь. На пороге — Мими с потухшей свечой в руке:



Трудно понять, почему уже первый аккорд создает какое-то особенно поэтическое настроение. Ведь это самая обычная гармония — тонический квартсекстаккорд D-dur'a! По-видимому, суть дела в том, что после предыдущих многозначных тональностей Ges-dur'a и H-dur'a, с их несколько темным колоритом, D-dur кажется особенно светлым и прозрачным. Большое значение имеет также теплый тембр струнных pianissimo. Квартсекстаккорд, открывающий собой сцену Рудольфа и Мими, благодаря неустойчивости звучания заставляет насторожиться: сейчас должно произойти что-то важное в жизни героев оперы. Это ощущение настороженности усиливается доминантовым органн пунктом.

Так уже в первых тактах сцены предвосхищается тональность D-dur'ной арпп героини. Одновременно возникает лейтмотивная тема, которая открывает арпю.

Вдруг словно подуло холодным ветром. Lento сменяется Allegro agitato:



Тема Allegro появляется в опере всякий раз, когда речь заходит о болезни Мими. Резкая перемена темпа, минорные гармонии, тремоло струнных усиливают драматическую окраску мелодии; в ней тревога, волнение.

Несколькими штрихами композитор наметил важнейшие грани образа: пленительную поэтичность двадцатидвухлетней грациозной девушки и ее обреченность.

Так начинается эта большая сцена. Ее первым эпизодом присуща какая-то затаенность. Чуть слышно звучат аккорды струнных staccato. В темноте, под крышей убогой мансарды рождается чувство любви, пока еще робкое, неуверенное.

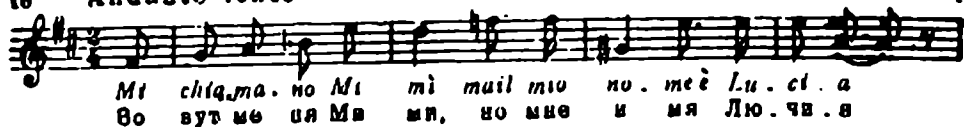
Прямое отношение к образу Мими имеет лейтмотив

любви (см. пример 7). Он так хорошо гармонирует с со хрунким и пезжным обликом. Значение «баюкающих» интонаций и ритмов темы (связанной отчасти с жанром колыбельной песни) раскрывается в сцене смерти героини оперы.

«Автобиографическая» ария Мими не только не уступает предшествующей ей арий Рудольфа, но даже превосходит ее в смысле тонкости психологических нюансов.

Вступительный раздел построен на теме Lento (см. пример 11). Она проходит в более быстром движении. Отсутствующие раньше нисходящие мотивы вносят в музыку что-то детское:

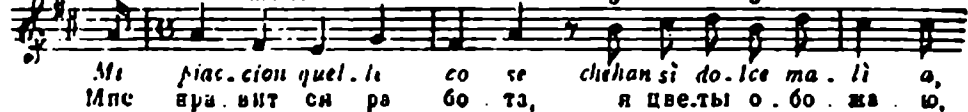
10 Andante lento



Форма арии трехчастная. Мелодия первого раздела — еще один лейтмотив Мими:

14 Andante calmo

dolcemente



В средней части арии — романтическая страстная кантилена, активно поддержанная очень насыщенным звучанием оркестра. Тут уже нет ничего детского. «Молодая кровь, горячая и быстрая, текла по ее венам...» — говорится о Мими в эпитафии к первой картине. Да, хотя она порой кажется не вполне взрослой, в жилах ее течет горячая кровь, а в душе зреет настоящее сильное чувство — обо всем этом говорит музыка.

Арии, несмотря на ее в общем светлый колорит, присущ еле уловимый оттенок грусти. И мы так ясно представляем себе эту вышивальщицу: дитя большого города, она с утра до вечера сидит за работой в своей каморке, видит не настоящие — вышитые по шелку цветы и клочок далекого неба — там, за окошком, над крышами.

В заключительной сцене первой картины образы Мими и Рудольфа как бы сливаются: они оба охвачены любовным порывом. Затем мгновенья тихого, ничем не омраченного счастья. Ласковая, баюкающая тема любви запершает картину.

Во второй картине Мими, как и другие персонажи (кроме Мюзетты), почти все время не на первом плане. Но далее ее образ вновь становится самым важным. Его развитие напоминает эволюцию образа Рудольфа. В третьем действии Мими, как и ее возлюбленный, прощается с мечтами и грезами. Но для нее это не драма, а трагедия: она узнает, что скоро ей предстоит проститься с жизнью.

В партии Мими и в оркестре проходят новые мелодии. Сколько сердечной тоски в ее фразе: «Одно твердит все время: оставь меня, найди себе другого...». Скорбная, как причитание, терцовая интонация постепенно повышается и переходит в вопль («О боже мой!»). С образом героини связаны также траурные темы, появляющиеся там, где Рудольф говорит, что его подруга обречена. Одна из этих тем (см. пример 9) возвращается в последней картине, когда Мими сравнивает себя с догорающими лучами вечернего солнца.

Пользуясь разнообразными средствами музыкальной характеристики, Пуччини сопоставляет темы двух своих героинь. Лейтмотив болезни Мими, полный мучительной тревоги, сменяется легкомысленной мелодией Мюзетты. Мими душист горе и болезнь. А Мюзетта в это время беспечно развлекается в кабачке.

Сцена смерти Мими (четвертое действие) едва ли не лучше из всего написанного автором оперы «Богема». Здесь снова возвращаются темы любовной сцены. Много композиторов прибегали к аналогичному приему — он действует безотказно, конечно, при том условии, что музыка талантлива и производит впечатление. Смысл этого приема лучше всего раскрывают известные слова Данте о том, что нет большей муки, чем в минуты горя вспоминать о былом счастье.

И вот в последний раз проходит Des-dur'ная тема любви. Она навевает тишину, покой, сон. Наконец-то Мими может отдохнуть! Колыбельная песня осталась

недопетой. Мелодия застыла на одном звуке. Больная, по-видимому, уснула. Но неумолимо-суровый аккорд трех валторн — тонкая *h-moll'*я говорит нам: это смерть! Выразительная сила музыки так велика, что слушатели без слов понимают роковое значение этой минорной гармонии, сменившей нежный *Des-dur*.

Заключительная сцена оперы потрясает своим трагизмом, выраженным простыми средствами и с предельной лаконичностью. В романе Мюрге Жак на мгновение вообразил, что скончавшаяся Франсина спит и «вот-вот проснется». А здесь, в опере, друзья Мими тихо ходят вокруг ее постели, боясь разбудить ту, которой уже нет на свете. В оркестре три раза звучит начало темы арпи Мими из первой картины. Эти короткие мелодические фразы подобны эпитафии. Приглушенный речитатив незаметно переходит в говор. Шонар и Марсель уже знают что произошло, но другие все еще заблуждаются. Коллен приносит деньги. Только теперь Рудольф догадывается, почему так смущены его друзья. Безнадежный зов «Мими!» сливается с трагическими аккордами оркестра *fortissimo*. Оркестровая постлюдия — последний штрих, завершающий картину, созданную великим мастером музыкальной драматургии. Звучит мелодия, которая ранее сочеталась со словами Мими, обращенными к Рудольфу: «Я спящей притворилась». Так вплоть до последних тактов оперы развивается драматургический прием, выросший из одной фразы Мюрге о сне и смерти. Но, в отличие от французского романиста, Пуччини развеял все иллюзии, скрашивающие жизнь парижской богемы. Здесь, в конце его произведения, гибнет последняя иллюзия, и реальная действительность предстает во всей своей страшной неприглядности. Тема жертвы становится главной. В этом глубокий смысл финала оперы.

Уже говорилось о том, что у Мюрге Рудольф и его приятели похожи друг на друга. И в опере они мало индивидуализированы (кроме Рудольфа). Композитор создал групповой портрет, выделив в нем не индивидуальные черты Марселя, Шонара и Коллена, а то общее, что было им присуще как типичным представителям богемы. Правда, они имеют свои лейтмотивы.

Но их связь с данными персонажами весьма условна. Эти лейтмотивы нельзя рассматривать как средство индивидуальной характеристики. Они передают чувства, настроения, в равной мере свойственные всем четверым приятелям.

Вот один из них:



В некоторых эпизодах он связывается с образом Марселя; но в ряде других сцен явно относится ко всем четверым «мушкетерам». Этот образ становится музыкальным символом богемы. Заглавная роль лейтмотива подчеркнута тем, что им открываются и первое и четвертое действия.

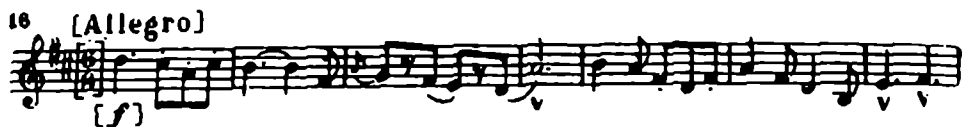
В лейтмотиве есть два контрастных тематических элемента. Первый элемент — нисходящий хроматический ход в басу. Его тревожный характер усиливается ритмом

вася ритмом  . Этому ходу отве-

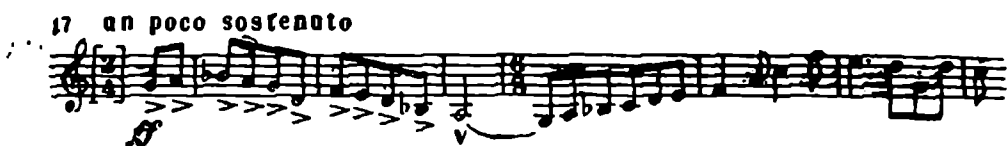
чает диатоническое, фанфарное движение верхних голосов (в начале оно направлено по восходящей линии, что увеличивает контраст между двумя основными составляемыми темы). Фанфарные мотивы звучат активно, наступательно. Они как бы вобрали в себя ту энергию, с которой герои оперы ведут нелегкую борьбу за право жить.

Лейтмотив богемы появляется много раз, меняя свой облик. Помимо мужественно-активного варианта темы, в опере есть другой ее вариант — скерцозный. Лейтмотив связан с жизнеутверждающей линией драматургии; в трагических сценах он отсутствует.

Тема Шонара более прочно «прикреплена» к данному персонажу. Вместе с тем она в первом действии выражает общую радость, вызванную неожиданной удачей: Шонар принес вкусную еду, вино, деньги. Вот этот лейтмотив:



Есть лейтмотив и у Коллена:



Но его можно назвать лейтмотивом лишь с большой натяжкой. Он проходит в первом действии всего два раза. Потом композитор надолго забывает о его существовании. Слушатели едва ли могут запомнить эту мелодию и узнать ее, когда она воскресает в последнем действии.

Первые такты темы звучат меланхолично. Вошедший в комнату Коллен озяб и, кроме того, голоден. Но его товарищи тоже озябли и тоже голодны. Значит, и на сей раз тема, предназначенная для одного персонажа, относится и к другим героям оперы. Это обстоятельство подтверждается тем, что в последующих тактах мелодия Коллена приобретает сходство с лейтмотивом Шонара.

~~Стремление композитора создать групповой портрет обитателей парижской мансарды сказывается во многих речитативах, которые, как правило, не индивидуализированы. Пуччини зачастую сознательно отказывался от индивидуализации вокально-декламационных~~

реплик. Герои оперы настолько сжились друг с другом, что у них то и дело возникают одни и те же мысли. В первой сцене Рудольф начинает фразу, а Марсель ее подхватывает. Единство взглядов подчеркнуто музыкально: Марсель повторяет мелодические обороты, только что прозвучавшие в партии Рудольфа:

18 [Lo stesso movimento]

Рудольф

L'a mort è in casa mi
 Лю бовь, лю бовь, у

Марсель

nel to che sciu pa trop. po.. do. ve
 вы, не за ме пит дров нам Е ю

ein fret. tal
 Да, прав ты!

l'morto è sa sci. na
 печь не из то. пашь

e la don. na è l'a la re..
 Да же страстью сго ра я

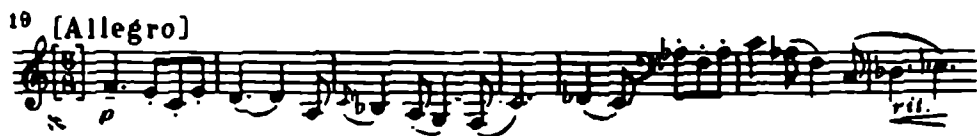
Из трех названных персонажей (Марсель, Шонар, Коллен) наиболее действенным является Марсель. Его образ связан со второй сюжетной линией оперы (Марсель — Мюзетта). Вокальная партия Марселя достаточно обширна и наряду с речитативами включает в себе кантиленные эпизоды. Однако они не вырастают в арии или вокальные монологи. Следует отметить также, что Марсель часто заимствует не только речитативные интонации, но и мелодии-темы, характери-

зующие других действующих лиц. Так, уже в начале оперы он на словах «Согреть вашу светлость без дров камни не хочет» повторяет тему Рудольфа. Во втором действии художник поет мелодию вальса Мюзетты. В четвертом действии (дуэт Рудольфа и Марселя) он опять-таки вторит своему другу, партии которого принадлежит здесь ведущая роль. Нельзя не признать, что музыкальный образ Марселя не отличается яркой самобытностью.

То же самое можно сказать о партиях Шонара и Коллена. Они почти сплошь речитативны и нередко обезличены. У Шонара нет развернутых певучих эпизодов (рассказ об англичанине не лишен мелодической выразительности, но он все время прерывается репликами других действующих лиц). О том, как показан в музыке Коллен, не пришлось бы много говорить, если б не существовало его небольшого монолога — в последней картине. Это одна из наиболее примечательных страниц оперы (о ней будет сказано ниже).

Образы друзей Рудольфа относятся ко второму плану общей драматургической композиции оперы. Однако и с этим планом косвенно связана основная тема — «утраченных иллюзий», жертвы.

Вернемся к лейтмотиву, который условно можно назвать лейтмотивом Шонара (см. пример 16). В первом действии он, как и лейтмотив богемы, не лишен элементов мажорной фанфарности. Это музыкальное олицетворение бодрости, молодого задора. Иной облик приобретает лейттема в последнем действии:



Теперь она звучит приглушенно, в более низком регистре. F-дуг в пятом такте сменяется f-moll'ем. Минор придает теме грустный характер. Приятелям на сей раз не удастся пошутить, для них снова наступили черные дни.

И еще один вариант лейтмотива — небольшой оркестровый эпизод из четвертого действия (Andantino

mosso). Шонар уходит вслед за Колленом. Рудольф и умирающая Мими остаются вдвоем. В первый раз энергичная тема становится лирически смягченной, элегической. Гармония, обогащенная побочными доминантами, мелодически насыщенное голосоведение приобретают особенную выразительность. С помощью различных средств композитор вносит в музыку эмоциональную теплоту. Он передает чувства Шонара и Коллена — им жаль несчастную Мими, жаль друга Рудольфа.

Все эти примеры говорят о чуткости Пуччини, театрального композитора, умевшего так или иначе «повернуть» музыкальную тему — в зависимости от сценической ситуации.

Одним из важных слагаемых трагического финала оперы становится отмеченный выше монолог Коллена. Коллен потрясен тем, что происходит в этой холодной нищей мансарде. В руках у него единственная принадлежавшая ему вещь, которая может иметь какую-то ценность. Он решает продать свой плащ:

«Плащ старый, неизменный, я расстанусь с тобой, мне нужна твоя услуга. Выручать надо друга. Ты не сгибался, ты не дрожал пред сильным и богатым. Ты был мне неподкупным другом, ты согревал нас, поэтов и ученых. Жаль мне с тобой расстаться, прощай, товарищ мой верный, мой лучший друг примерный, прощай, прощай!»

Некоторые фразы этого монолога перекликаются с одним известным стихотворением Беранже — любимого поэта мятежной богемы — его песней «Старый фрак». Седой и дряхлый поэт беседует со своим надежным товарищем — старым фраком — они вместе прошли нелегкий жизненный путь, ни перед кем не заискивали, не рыскали по лестницам и передвигались сильных мира сего, не сгибались перед звездами вельмож. Отзвуки вольнолюбивой поэзии Беранже придают словам Коллена особенную значительность.

Музыка монолога сурова и мужественна. В ней — горе, душевная боль и великое чувство товарищества, которое так украшает человека. Глубокое содержание передано лаконично и просто. Монолог убеждает в том, что Пуччини умел выражать сильные драматиче-

ские переживания, отнюдь не прибегая к веристскому «нажиму» и аффектации.

Эти примеры показывают, как образы некоторых второстепенных персонажей помогают раскрыть основное содержание оперы.

Особое значение имеет лирико-скерцозная линия образа Мюзетты.

Мюзетта... Дитя Латинского квартала. Капризная, как погода весной. Солнце, голубое небо, и вдруг — туча, дождь, холодный ветер. Мюзетта своенравна, она легко меняет своих поклонников — богатых и бедных; но в ее «греховности» есть какая-то безгрешная непосредственность. Она подкупающе искренна и откровенна. Легкомысленной Мюзетте не чужды большие чувства. Ее любовь к Марселю не каприз; она по-настоящему любит этого вечно голодного художника, хотя он не может предложить ей ни денег, ни комфорта.

Музыкальная характеристика Мюзетты основана на танцевальной ритмике. Танцевальность присуща и ее лейтмотиву:

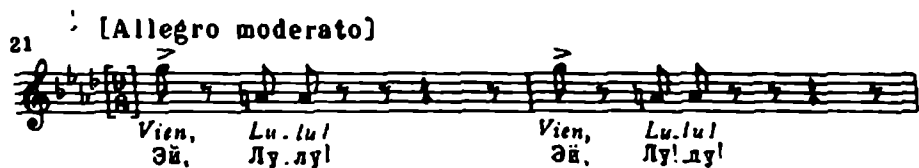


Быстрый темп в сочетании с трехдольностью и легким staccato создает ощущение, будто музыка куда-то лётит и кружится, подобно мотыльку, порхающему около ярких огней. Движение по кругу передано также тем, что мелодия ~~постоянно возвращается к одному~~ звуку (сначала это звук *es* шотом *b* и опять *es*). Мелкими штрихами композитор очертил облик Мюзетты, которая, танцуя, порхает по жизни.

Надо отметить еще один штрих — ритм сопровождающих тему аккордов. В clavire от них остался лишь акцентированный октавный бас; он все время подчеркивает слабые доли — каждую третью из девяти вось-

мых. Благодаря этому в нижнем голосе такты как бы сдвинуты на две восьмые вперед. Образующаяся здесь полиритмия — одно из средств, с помощью которых композитор передает эксцентричность своей героини.

Тема-лейтмотив ложится в основу вокально-инструментального «скерцо Мюзетты». Ее партия построена на отрывистых повелительных фразах, выкриках, обращенных к Альциндору. Они очень естественны в устах Мюзетты, привыкшей командовать своими кавалерами:



Кульминация образа Мюзетты — песня-вальс. Нет надобности приводить ее мелодию, она известна всем и каждому. По-видимому, она внезапно родилась в сознании Пуччини. Он не имел тогда литературного текста для этого номера; слова пришлось присочинять к уже готовой мелодии. Композитор сознательно придал музыке чувственный и несколько салонный оттенок. Он подошел к той грани, которая отделяет серьезную музыку от легкой, но не перешел через эту грань; опера остается оперой и не превращается в оперетту. В этом рискованном по замыслу номере проявилась художественная тонкость, отличающая Пуччини от некоторых других итальянских композиторов того времени.

Обольстительная, непреодолимая сила Мюзетты раскрывается в музыке вальса, все более опьяняя слушателей. Сольная песня вырастает в сложный ансамбль, основная мелодия варьируется и, наконец, мощно звучит в оркестре как голос торжествующей страсти. Внезапное оркестровое *piuissimo* совпадает с восклицанием Марсея «Спрена!», вносящим в эту сцену легкий оттенок пропьян.

О Мюзетте в опере уже сказано все, что можно было о ней сказать. Пуччини это понимал. В дальнейшем он ограничил роль этой героини узкими рамками, дабы избежать расхолаживающих повторений.

Музыка, рисуя Мюзетту, дополняет картину веселья парижской богемы. Но по мере того как действие приобретает все более драматический характер, этот образ тускнеет и словно изживает себя. В отличие от образов некоторых других персонажей, он явно не поддавался драматическому переосмысливанию.

*

Каковы особенности музыкально-драматургической композиции «Богемы»?

«Богема» — одна из самых театральных (в лучшем смысле этого слова) опер. Ее музыка неотделима от сценического действия. Традиционные формы — арии, ансамбли — органически сочетаются с формами более свободными. Роль оркестра в опере велика. Несмотря на это, в «Богеме» отсутствуют сколько-нибудь развитые оркестровые эпизоды. Нет ни увертюры, ни симфонических антрактов. Это обстоятельство связано со стремлением Пуччини к лаконизму музыкального изложения и к предельной сценичности. Вне сценического действия в «Богеме» музыки нет.

Опера состоит из четырех действий. Они имеют названия: «В мансарде», «В Латинском квартале», «У заставы», «В мансарде». Каждому действию предпослан эпиграф, взятый из романа Мюрже.

Планировка действий подчинена идее оперы и драматическому развитию. Действия объединяются парами: 1—2, 3—4. Первые два действия — иллюзия счастья; два последние — гибель иллюзий.

Как и в других своих операх, Пуччини не делит действия на номера, имеющие специальные обозначения (ария, сцена, хор и т. п.).

Первое действие содержит два больших раздела. Первый раздел — бытовой, комедийный; второй — лирико-психологический (Рудольф и Мими).

В первом разделе нет закругленных форм; он построен свободно и в этом отношении далек от старых традиций итальянского оперного искусства. Речитатив чередуется с кантиленными фразами, не получающими широкого развития. Раздел состоит из ряда эпизодов, соответствующих определенным этапам сценического

действия. Границы эпизодов почти везде совпадают с приходом и уходом действующих лиц. Возникает аналогия с явлениями в пьесах, предназначенных для драматического театра. Тематическая цельность каждого эпизода, продуманность тонального плана и другие приемы помогают композитору избежать рыхлости формы.

Первый эпизод открывается беседой Рудольфа и Марселя. Здесь два лейтмотива: лейтмотив богемы (в данном случае он связывается с образом Марселя) и лейтмотив Рудольфа (см. примеры 15 и 6). Тональная устойчивость отсутствует. Впрочем, двукратно возникающий B-dur (тема Рудольфа) в какой-то мере играет роль тонального центра. Быстрое чередование тональностей вначале подчинено следующему принципу: каждая новая тональность на кварту выше предыдущей. Образуется квартовая цепочка: C-dur, F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur (последняя тональность представлена только доминантой). Важным средством модуляции является доминантовый секундаккорд — гармония лейтмотива богемы. Частое повторение этой гармонии скрепляет музыкальный материал.

Приход нового действующего лица — Коллена — на этот раз не означает начала нового эпизода. Драматургическая ситуация остается в основном прежней; к двум голодным и озябшим прибавился третий — только и всего! Композитор продолжает развивать известные по первому эпизоду темы. Тема Коллена, появляющаяся вместе с ним, быстро исчезает. К тому же слитность оркестровой фактуры не дает возможности разделить всю эту сцену на два «куска».

Второй эпизод начинается с приходом Шонара. Он принес провизию, деньги. Все в восторге. Ситуация изменилась, изменился и тематический материал. Впервые звучит радостная, бодрая тема (см. пример 16). Она господствует в этом фрагменте, вытесняя на время другие темы. В тональном отношении второй эпизод более устойчив: с большой определенностью звучит светлый D-dur, потом Es-dur (вторая низкая ступень D-dur'a) и опять D-dur. Тональная устойчивость соответствует содержанию эпизода («Неожиданно богатство посылает нам судьба»).

Шонар рассказывает об англичанине и попугае. Юмор этой сцены заключается не в самом рассказе, а в том, что приятели заняты съестными припасами и не слушают рассказчика. Друзья решают отправиться в Латинский квартал. Звучит аккордовая тема, с которой начинается второе действие (см. пример 22). Это тема-предвестник. Во многих операх первые действия заключают в себе тематические предвосхищения последующих действий. Так обстоит дело и в «Богеме». Тема Латинского квартала как бы доносится откуда-то издалека. Это — тема шумного, веселящегося Парижа; он будет показан во втором действии.

Сцена с домовладельцем Бенуа (третий эпизод) — одна из наиболее юмористических страниц оперы. Бенуа на сцене больше не появляется. Вот почему рассматриваемый эпизод построен на локальном тематическом материале. Смена тональностей отражает быстро меняющийся ход действия.

В четвертом эпизоде вновь мелькает тема Латинского квартала. Приятели, кроме Рудольфа, уходят, лейтмотив богемы, открывавший первый большой раздел картины, теперь завершает его («арка»). В начале оперы он звучал громко и призывно. Теперь эта музыкальная мысль дробится на отдельные мотивы и замирает. Такое использование темы вызвано не только сценической ситуацией (почти все персонажи уходят). Descrescendo придает музыке характер коды, концовки первого раздела.

Итак, перед нами прошел ряд бытовых, окрашенных добродушным юмором сцен. Их общая протяженность довольно велика. И все же они служат предисловием к более важному — лирическому разделу. В нем выражено то, что является в опере главным. Для воплощения лирических переживаний Пуччини пользуется закругленными формами. Центральное место во втором разделе занимают арии Рудольфа и Мими. Картину венчает любовный дуэт. Эти формы, связанная с ними проба мелодического дыхания подчеркивают доминирующую роль лирического раздела. Надо отметить небольшой эпизод, отделяющий арию Мими от дуэта. Приятели Рудольфа, поджидавшие своего товарища

на улице, зовут его. Это единственное место во втором разделе, где возникает лейтмотив богемы. С помощью такого приема композитор тематически связывает оба раздела.

Второе действие — «В Латинском квартале». Оно резко отличается от других действий, так как в нем от начала и до конца царит бурное, праздничное веселье. Такого рода контраст был необходим, чтобы избежать лирической однотонности. А главное — после второго действия с особенной силой воспринимаются печальные сцены, в которых изображена трагическая участь Мими. Контрастность подчеркнута тем, что второе действие является огромной массовой сценой (другие действия, напротив, очень интимны). Здесь почти непрерывно поет хор, а также участвуют все персонажи оперы (за исключением Бенуа): Рудольф, Мими, Мюзетта, Марсель, Шонар, Коллен, Альциндор, Парпиньоля. Картина многолюдна, как площадь, заполненная народом.

Парижское кафе... Все знают, какую роль играли кафе в жизни французской столицы. Но здесь картина более широкая, картина веселящегося демократического Парижа. Все кружится, мелькает, блескает. В этот пестрый калейдоскоп вкраплен образ Мюзетты: она — душа пирушки Латинского квартала, она некоронованная царица этой шумной страны студентов, непризнанных гениев и прожигателей жизни.

Драматургия второго действия необычна, новаторски смела. Закругленных номеров тут нет. Вальс Мюзетты становится таким номером только на концертной эстраде (его концертный вариант в смысле формы существенно отличается от оперного «первоисточника»). Все действие построено по принципу монтажа. Оно состоит из большого количества быстро чередующихся эпизодов; некоторые из них очень коротки. Целостность достигнута благодаря сквозным темам, репризам локального или более широкого значения. Композитор искусно скрепляет смежные эпизоды, создавая ощущение непрерывности музыкального тока. Эта непрерывность играет огромную формообразующую роль. В результате второе действие представляет собой единый

художественный организм с общей «системой кровообращения».

Как и в первом действии, эпизоды образуют крупные разделы, это опять-таки укрепляет форму. Второй раздел начинается в момент появления Мюзетты. Началом третьего раздела служит доносящаяся издали тема военного марша.

Говоря о драматургии этого действия, надо обратить особое внимание на то, как здесь использован хор. На сцене — толпа: горожане, солдаты, служанки, дети, студенты, девушки, жандармы, продавцы. Чтобы изобразить эту разношерстную толпу, уличный гомон и суету, композитор делит хор на небольшие группы. Он не только разбивает хоровые партии на первые и вторые голоса, но еще вычленяет из хоровой массы солистов. В сложную ткань хоровых реплик, восклицаний, вопросов и ответов время от времени вплетаются вокальные партии тех или иных персонажей. Образуется многоголосный ансамбль. Такое ансамблевое изложение сохранено на протяжении всего действия.

Пуччини иногда обвиняли в натурализме; предлогом для таких обвинений являлось, в частности, второе действие «Богемы», воспроизведение уличного крика и шума. Но такого рода «натурализм» (в еще более развитом виде!) был свойствен многим русским композиторам XIX века. Можно напомнить некоторые народные сцены из «Бориса Годунова», «Хованщины», «Князя Игоря» («Набат»), «Псковитянки» («Вече»). Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков задолго до Пуччини разделяли хоровую «армию» на небольшие отряды, заставляя их переговариваться друг с другом. Этот прием был использован и в западноевропейской оперной литературе (хоровая сцена — появление Лоэнгрина из знаменитой оперы Вагнера). Приведенных выше примеров вполне достаточно, чтобы отвести обвинение в «натуралистических излишествах».

Иногда Пуччини сосредоточивает все внимание на толпе. В других эпизодах перемещает ее на второй план, чтобы освободить место для главных действующих лиц. При этом отдельные хоровые группы, вторгающиеся в разговор центральных персонажей, пере-

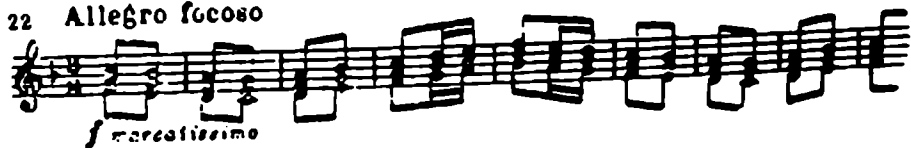
дают жизнь улицы — она продолжает кипеть и бурлить. Там, где композитору нужно особенно ярко выделить сольный эпизод, он заставляет хор умолкнуть. Создается впечатление, как будто луч прожектора, скользя по сцене, выхватывает из массы людей одного человека или несколько человек, оставив в тени все остальное.

Постановка второго действия сопряжена с большими трудностями. Может случиться так, что хор будет заслонять солистов и сольные куски пропадут. Если же все время отодвигать хористов в глубину сцены, пострадают хоровые эпизоды и не будет ощущаться жизнь толпы, не прекращающаяся, по замыслу Пуччини, ни на минуту. Частые перемещения хора с одного плана сцены на другой вызовут чрезмерную суматоху и путаницу. Интересно решено это действие в постановке Ф. Дзеффирелли в Ла Скала. На сцене — два этажа. Нижний этаж — кафе «Момюс», верхний — улица. В распоряжении режиссера две сценические площадки, одна над другой. Обе они хорошо видны. Нижняя площадка (кафе) используется чаще для сольных эпизодов, верхняя — для массовых. С помощью света внимание публики быстро переключается с одной площадки на другую.

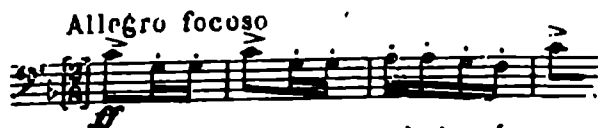
Такое режиссерское решение дает возможность передать динамику картины без ущерба для сольных партий.

Первый раздел второго действия (до выхода Мюзетты) состоит из семи эпизодов. Первый эпизод — хоровой, без участия действующих лиц — солистов (лишь в конце эпизода Шонар поет несколько очень коротких фраз, но они служат переходом к следующему фрагменту). В начальных тактах звучат две темы, уже известные по предыдущей картине. Упомянутая выше тема Латинского квартала

22 Allegro fucoso

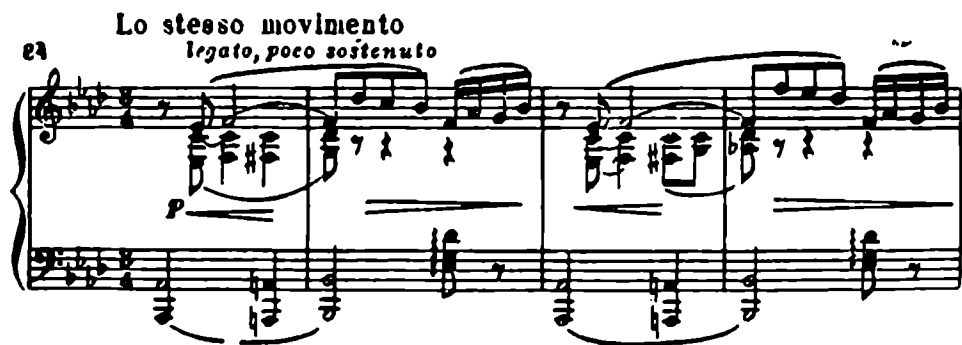


пропязывает все действие, получая довольно значительное симфоническое развитие. Широко использована также вторая тема, появляющаяся одновременно в оркестре и в хоре:



С помощью этого тематического материала Пуччини дифференцирует хоровые группы. Партии продавцов и разносчиков основаны преимущественно на второй теме, партии гуляющих парижан — на первой.

Во втором эпизоде (*As-dug*; такт 13 после цифры 4) внимание переключается на главных действующих лиц. Эпизод не лишен лирического оттенка и этим отличается от первого — бурного, декоративно-красочного. В море резких звуков, праздничного гула слышатся нежные голоса влюбленных — Рудольфа и Мими. Их чувства переданы темой оркестра:



Сольные фразы переплетаются с хоровыми возгласами.

В третьем эпизоде (такт 7 после цифры 6) возвращается основная тема первого эпизода (см. пример 22). Она сильно изменена: диатоника уступила место хроматическому движению, трезвучия заменены септаккордами, динамический оттенок не *forte fortissimo*, а *piano*¹. Но в конце третьего эпизода тема приобре-

¹ Эти обозначения взяты из партитуры; в клавише им соответствуют *forte* и *pianissimo*.

таст прежний облик и звучит, как и раньше, в тональности F-dur. Благодаря этой репризе образуется трехчастность:

А (первый эпизод), В (второй эпизод), А₁ (третий эпизод).

Первый и третий эпизоды близки друг другу не только тематически и тонально, но и потому, что они являются хоровыми.

Четвертый эпизод (цифра 8) построена на новом тематическом материале. Тем не менее по характеру музыки он родственен второму эпизоду. И тут и там — одна и та же тональность As-dur; и тут и там на первом плане — солисты. Образуется периодичность А В А₁ В₁.

Три последующих эпизода (пятый, шестой и седьмой) — знакомство приятелей Рудольфа с Мимп, сцена с продавцом игрушек Парпиньоном и дружеская беседа в кафе за столиком. Очаровательный миниатюрный хор детишек («Парпиньолю, Парпиньолю») — еще одна картинка уличного быта, как бы срисованная с натуры. Седьмой эпизод (разговор друзей) основан на самостоятельной теме песенного склада. Хор временно умолкает.

И здесь композитор не только чередует музыкальные «кадры»; он вносит в их чередование композиционную организованность. Тут опять образуется трехчастность — не музыкально-тематическая, а сценическая. Ее можно показать с помощью следующей схемы:

А (пятый эпизод).
Мимп, Рудольф и
его друзья начи-
нают беседу.

В (шестой эпизод). Сцена с
Парпиньоном.

А (седьмой эпизод). Беседа про-
должается.

В начале части А возглас за сценой «Едет с игрушками сам Парпиньолю!» предвосхищает часть В.

Итак, форма первого раздела органична: сюитность сочетается здесь с двойной трехчастностью, с искусственным применением локальных реприз.

— Интересен переход от первого раздела ко второму:

rall.

E via i pen - sier, alti i dis - chier! Be - viam! Be - viam!
 За сча-стье выпьем мы бо-кал ви - на до два!

rall.

Allegro moderato

brillante

Тональность последнего эпизода — A-dur. С подчеркнутой определенностью звучит A-dur'ная каденция — кадансовый квартсекстаккорд, потом доминантовая гармония. Сейчас будет тоника! Вдруг появляется Мюзетта. Сценическое действие вступает в новую фазу. В оркестре — резкий тональный сдвиг: на полтона вниз. Вместо ожидаемой тоники A-dur'a звучит As-dur. Это один из многих примеров того, как музыка Пуччини отражает развитие драматического действия.

Во втором разделе (Allegro moderato, цифра 16) — два больших музыкальных пласта: «скерцо» Мюзетты — задорно-бойкое, пронизанное капризными ритмами, — и ее песня-вальс.

Эпизод от начала песни до «вторгающегося» марша B-dur содержит элементы куплетно-вариационной

формы. Но композитор во многом исходит не из структурной схемы; как и в других местах оперы, его «путеводная звезда» — сценическое действие.

Песня сочинена в простой трехчастной форме. Реприза — это как бы первая вариация. Уже в конце начального периода в песню врываются реплики Марселя и Альциндора, сразу же нарушая ощущение «концертности» и связывая номер с действием. А далее песня превращается в ансамбль (реприза): Альциндор требует, чтобы Мюзетта замолчала, а Мими говорит о Мюзетте с Рудольфом. (При исполнении песни-вальса на концертной эстраде вокальные партии всех этих персонажей опускаются, и данный фрагмент становится более традиционным.)

Далее тема вальса временно исчезает. Следует ансамблевый эпизод. Затем вновь слышится завораживающая мелодия Мюзетты, но теперь — в партии Марселя. Это вторая вариация. И здесь композитор соединяет различные вокальные партии; ансамбль, в котором участвуют все действующие лица, продолжается. Цикл замыкает третья вариация; тема переходит в оркестр. Начало этой вариации — кульминационная вершина раздела.

Говоря о свободном использовании принципа вариационности, надо отметить, что во второй и третьей вариациях Пуччини повторяет не всю песню, а лишь начальную ее мелодию (первую часть простой трехчастной формы). «Вставка» между песней Мюзетты и повторением ее темы (Марсель) разбивает традиционное «течение» вариационного цикла.

Переводя сольную песню в ансамбль, композитор постепенно увеличивает количество голосов (дуэт, трио, секстет, септет). Потом, в самый «решительный момент» (кульминация, совпадающая с объятием Мюзетты и Марселя), вокальный ансамбль обрывается; на первый план здесь выдвинут оркестр.

Нельзя сказать, что вокальные партии в этой сцене везде индивидуализированы. Но местами Пуччини удалось достигнуть индивидуальной яркости каждой вокальной линии. Показателен в этом смысле следующий фрагмент:

[Tempo di Valzer lento]

26 МЮЗЕТТА

<p><i>Scio gli, slac. cia,</i> Ах, сви.мп же,</p>	<p><i>rom - pi strac. cia /</i> ах, ско.ре - е,</p>	<p><i>le ne imblo. ro /</i> ах, как больно!</p>
<p>МАРСЕЛЬ</p>		
<p><i>Cio</i> Чуд</p>	<p><i>ten</i> вы</p>	<p><i>ti</i> е</p>
	<p><i>mi</i> гре</p>	<p><i>a</i> зы</p>

У Марселя — мелодия вальса. Художник околдован чарами Мюзетты. А она тем временем пререкается с Альциндором, которого нужно как-то удалить. Мюзетта притворилась, будто ей жмет ногу башмак. Ее вокальная партия основана на той же теме, что и партия Марселя. Но резкое изменение ритмического рисунка, мелодические скачки на квинту, сексту придают мелодии совсем иной характер. Марсель поет, а Мюзетта взвизгивает, стараясь показать своему почтенному кавалеру, как ей невыносимо больно.

Переход от второго раздела действия к третьему сделан смело. В оркестре замирает сладосная музыка вальса. А за сценой слышен марш — приближается военная процессия. Пуччини вводит сценический духовой оркестр (банду). Сначала на музыку симфонического оркестра накладывается ритм военных барабанов. Образуется полиритмия (один такт вальса равен трем тактам марша). Потом за сценой вступают духовые инструменты с темой марша в тональности В-dur. А скрипки доигрывают «Е-dur'ную мелодию вальса! Битональное сочетание В-dur'a и Е-dur'a (предельно далеких тональностей!) продолжается одну-две секунды¹. Далее симфонический оркестр умолкает; марш звучит все сильнее. Начинается третий раздел.

Прием, к которому прибегнул здесь Пуччини, можно определить кинематографическим термином «наплыв». Это место является примером двуплановой оперной драматургии: вальсу, воплощающему утонченную

¹ Оно лишь в партитуре; в клавише это место изложено иначе.

женственность, любовное томление, противопоставлена военная музыка.

Такого рода драматургические средства широко применялись композиторами XX века. Описанный переход мог бы иметь место в опере современного автора. А ведь «Богема» создана в XIX столетии!

Военный марш — главный музыкальный образ последнего (третьего) раздела второго действия. Это единственная в опере музыкальная цитата. Пуччини снабдил тему марша следующей пометкой: «Fanfara dell'erosa di Luigi Fillipo. Ritirata Francese» [«Фанфара времён Луи Филиппа, «Вечерняя заря» (отбой)】.

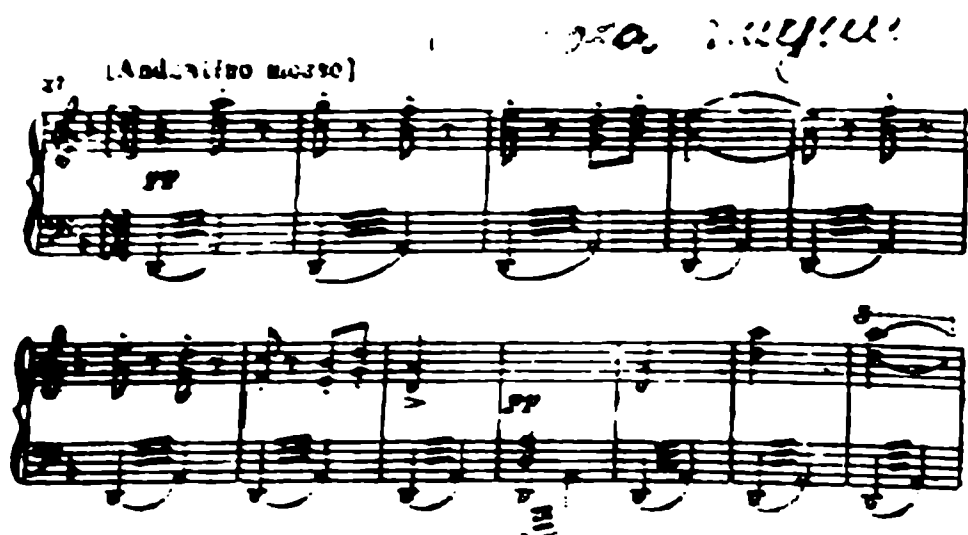
Третий раздел довольно прост по конструкции. В нем три эпизода (a — b — a). Композитор чередует разные темы, но тема военного патруля доминирует. В конце картины марш приобретает новое значение — триумфа Мюзетты. Она не может идти в одной туфле (другая туфля у Альциндора, посланного к башмачнику). Мужчины несут красавицу на руках, распевая «Viva Musetta!». Продолжается музыка марша. Раньше она вторгалась в действие, образуя второй план драматургии, а теперь связывается с центральным образом первого плана.

Третье действие открывает большое музыкально-сценическое вступление. Оно, что называется, задает тон. Праздник кончился, наступили суровые будни. Раннее утро. Застава. Таможенные солдаты греются у жаровни. Идут подметальщики, затем молочницы, едут извозчики. Крестьяне несут зелень, масло. Композитор как бы хочет сказать: вот она, проза жизни. Из кабачка доносится фривольная песня, но это лишь запоздалые отзвуки былого веселья.

С этой «прозой» гармонируют краски хмурого февральского рассвета. Всюду снег. На улице холодно, неуютно.

Основное настроение вступительного раздела выражено темой, смысл которой хорошо охарактеризовал итальянский критик Г. Гатти: «Все безжизненно и отчужденно, все в ожидании надвигающейся развязки»¹.

¹ Guido M. Gatti. Puccini. «Musical Quarterly», 1928. № 1, p. 28.

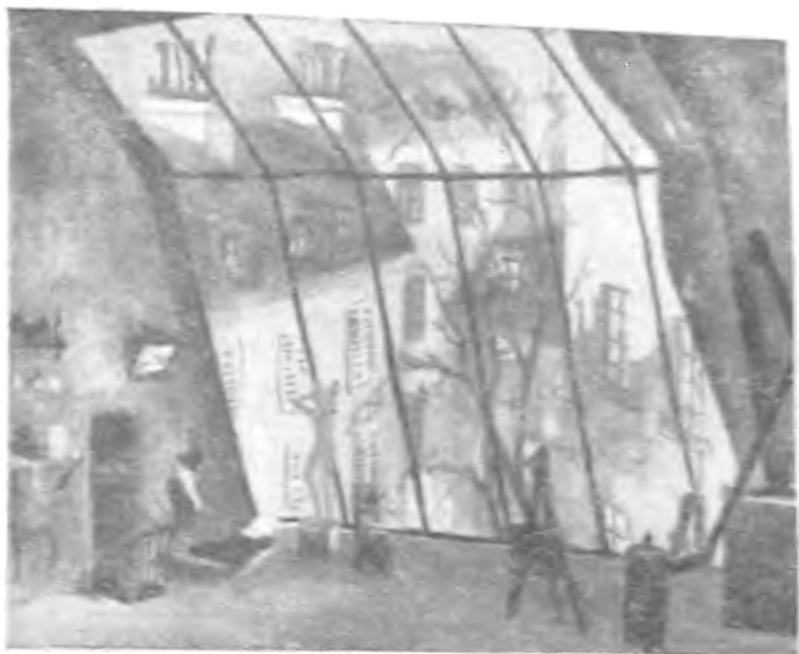


Помимо тоскливых оборотов мелодии, с большой силой воздействуют на слушателей «пустые» квинты в мелодическом голосе и в басу. Начинаешь почти физически ощущать холодный воздух невеселого зимнего утра.

Основная часть действия состоит из трех эпизодов-явлений: Мими и Марсель, Мими, Марсель и Рудольф, Мими и Рудольф. Общий тон музыки элегический. Забранных номеров нет, но вокальные партии в большой степени кантиленны. О тематическом материале этих эпизодов говорилось в связи с анализом музыкальных характеристик действующих лиц.

Картина заканчивается квартетом. Печальному расставанию Мими и Рудольфа противопоставлена ссора Мюзетты и Марселя. Нельзя согласиться с К. Кузнецовым, который утверждал, что Пуччини в квартете «все время сходит на «унисон», сливая в единую мелодическую линию возглас Мими и Рудольфа «Нождемся ли мы снова весны?» с перебранкой Мюзетты с Марселем»¹. В нотном примере, который приводит Кузнецов, голоса действительно сливаются в одну унисонную линию. Но это сделано для того, чтобы подчеркнуть завершающий характер данного построения: оно является каденцией, квартет здесь заканчивается.

¹ А. Констант Смирн [К. А. Кузнецов]. Пуччини и его опера «Богема», стр. 71.



Эскиз декораций I и IV актов «Богемы». Оригинал
Большого театра, 1957. Художник В. Доррер

Пуччини не стремился контрастно противопоставить партии Мими и Рудольфа. Это понятно: они вместе переживают грустное чувство предстоящей разлуки. Партии же Мюзетты и Марселя резко контрастируют с партиями двух других участников ансамбля благодаря более оживленному ритму. Чтобы оттенить партию Мюзетты, Пуччини вводит даже колоратуру, средствами которой он в своих операх почти никогда не пользовался. Партия Марселя сугубо речитативна и близка к говору. А у Мими и Рудольфа — лирическая кантилена.

Таким образом, персонажи, участвующие в квартете, отнюдь не обезличены и поют не в унисон; они имеют индивидуальные музыкальные характеристики.

Думается, что, создавая этот ансамбль, Пуччини учитывал опыт Верди — автора гениального квартета из «Риголетто».

— Четвертое действие имеет терты драматургической репризы (прием, весьма распространенный в оперном творчестве). Оно называется, так же, как и первое, «В мансарде». Возвращается сценическая обстановка

этого действия: убогое жилище Рудольфа и его друзей. И первое и четвертое действия состоят из двух разделов: первый — бытовой, с участием одних мужских персонажей, второй — лирико-психологический. В обоих случаях первым эпизодом является сцена Рудольфа и Марселя; потом приходят Шонар и Коллен. Можно указать также на элементы тематической и тональной репризности. Последнее действие, подобно первому, начинается лейтмотивом богемы и тональности C-dur. Далее и здесь, и там проходят лейтмотивы Шонара, Коллена, потом лирические темы, связанные с образами Рудольфа и Мими. Надо обратить особенное внимание на сцену, когда умирающая Мими, оставшись вдвоем со своим возлюбленным, вспоминает обстоятельства их первой встречи. Тут репризность сюжетно-смысловая, музыкально-тематическая, тональная (Des-dur'ный лейтмотив любви) и даже текстовая (Мими повторяет слова Рудольфа из первой картины).

Вместе с тем по своему содержанию четвертое действие во многом противоположно первому. Репризность соединяется с драматургическим приемом, суть которого можно выразить словами «все наоборот».

Нечто подобное происходит в «Русалке» Даргомыжского. Князь спустя много лет приходит на знакомый ему берег Днепра. Вот мельница, но она уже развалилась. Вот старый мельник, но он сошел с ума. Вот слышится призывный голос Наташи, но она стала русалкой, и встреча с ней сулит не сладость любви, а гибель в холодных днепровских водах.

В первом действии Рудольф и Марсель, несмотря на голод и холод, шутили, посмеивались. А в последнем действии они грустны и с тоской вспоминают о возлюбленных. В начале оперы Шонар принес еду и деньги; теперь он является почти с пустыми руками. И самое главное различие: любовной сцене, воскресающей лишь в воспоминаниях, противопоставлена сцена смерти героини оперы. Здесь контрастность выражается в сопоставлении полярно противоположных ситуаций.

Глубокое своеобразие репризы в «Богеме» отражает важнейший принцип развития: не круг, а спираль; все так, как было, и все иначе. В этом сочетании реприз-

ности и контрастности проявилось мастерство Пуччини — оперного драматурга.

Надо сказать еще несколько слов о «тональной драматургии» оперы. Пуччини выделил тональности Des-dur (лейтмотив любви) и D-dur (ария Мими из первого действия). В последнем действии Des-dur сопоставляется с h-moll'ем (образы любви и смерти). (Те же тональности и с тем же смысловым значением применены в увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта».) Трагическое оркестровое заключение, венчающее оперу, написано в cis-moll. Эта минорная тональность — скорбный «ответ» на прозвучавший ранее «любовный» Des-dur.

И структура действий, сцен, эпизодов, и ладо-тональный план подчинены общей драматургической концепции оперы.



Теперь — об особенностях музыкального языка «Богемы».

Опера привлекает слушателей прежде всего богатством и выразительностью мелоса — типично итальянского и вместе с тем далекого от мелодических штампов, выработавшихся в рутинных итальянских операх. Господствует изящная, согретая душевным теплом кантилена, связанная с традициями итальянских лирических арий.

Есть в опере и типично песенные, а также танцевальные мелодии, истоки которых — в различных жанрах бытовой музыки. Наиболее характерно в этом отношении второе действие. Большую роль играет здесь жанр вальса. Его ритм ясно слышится уже в некоторых эпизодах первого раздела. Кульминация этой линии — вальс Мюзетты. Обращение Рудольфа к друзьям (начиная с *Andante mosso*) по стилю напоминает застольную песню (*brindisi*). Черты народной песенности присущи фразе Мими «Он мне купил косынку с кружевами», получающей далее некоторое развитие. В том же действии использован жанр марша — детского («Парпильоль») и военного.

Ресчитатив — менее сильная сторона музыки «Богемы».

мы» (имеются в виду речитативные фразы не мелодического, а декламационного типа). Уже говорилось о том, что Пуччини нередко поручает разным действующим лицам одни и те же вокальные обороты. Иногда этот прием оправдан, поскольку он подчеркивает общие черты, свойственные различным персонажам. Но бывает и так, что какой-либо оборот повторяется без внутренней необходимости.

Речитативы «Богемы», при всей их непринужденной легкости, естественности, не очень богаты разнообразными интонациями. В этом отношении Пуччини не удалось достигнуть того уровня, который уже был завоеван крупнейшими мастерами оперного творчества.

Гармонический язык оперы свеж, не банален. Однако гармоническое новаторство Пуччини, так ярко проявившееся в его поздних операх, в «Богеме», как и в «Манон», еще мало заметно.

Аккордика, применяемая в «Богеме», не выходит за рамки гармонических норм XIX века. Вместе с тем надо указать на необычный для того времени прием: поступенное движение трезвучиями, при котором образуются параллельные квинты. Особенно примечательна в этом отношении тема Латинского квартала (см. пример 22). Квинтовые ходы встречаются и в других местах оперы.

В эпизоде, открывающем третье действие (см. пример 27), также есть параллельные квинты, но они не заполнены. Господство квинтовых созвучий придает музыке импрессионистский колорит. В конце приведенного отрывка квинта $d - a$ повторена в пяти октавах. Этот интервал сам по себе создает ощущение пустоты. Оно усиливается благодаря многократной дублировке. Квинты наслаиваются друг на друга; в них — холодный простор площади у парижской заставы. К аналогичному приему обратился и Д. Шостакович в первой части Одиннадцатой симфонии («Дворцовая площадь»). Там тоже звучат пятиоктавные квинты у струнных. Но у Шостаковича этот прием связан с традицией Мусоргского.

Каждый, кто хоть раз прослушал «Богему», сохранит в своей памяти ее незабываемые тембровые крас-

ки. В звучании оркестра Пуччини много выразительности, душевной теплоты.

Партитура оперы убеждает в том, что ее автор знал оркестр так же хорошо, как и вокальные средства певцов-солистов. Он прекрасно понимал специфику оркестрового стиля. Партитура «Богемы» отмечена фантазией, изобретательностью, которые проявил здесь Пуччини, уже вполне овладевший мастерством оркестровки.

Композитор воспользовался обычным оркестром с тройным составом деревянной духовой группы (но без контрафагота). Тромбонов четыре; четвертый (басовый) тромбон выполняет функцию отсутствующей тубы (традиция, воспринятая Пуччини от Верди). Во втором действии применен сценический духовой оркестр (банда). Его состав обозначен следующим образом: 4 Pifferi (Ottavini in Do), 6 Trombe in Si \flat , 6 Tamburi. Pifferi по-итальянски — дудки. В скобках указано, что эту партию должны исполнять малые флейты.

При всем разнообразии оркестровых приемов Пуччини, можно выделить две основные тенденции, сказавшиеся в партитуре «Богемы». Одна из них — преобладающая — характерна для лирико-психологических сцен первого, третьего и четвертого действий; другая проявилась во втором действии.

Первая тенденция — это применение тембров как средства для воплощения переживаний, внутреннего мира человека. Оркестровка в сценах такого рода отличается особенной тонкостью, прозрачностью, иногда камерностью звучания.

Вот, например, как оркестрована сцена Мими и Рудольфа из первого действия.

Уже начальный эпизод сцены (появление Мими) привлекает своей мягкой, приглушенной, несколько таинственной звучностью. Господствуют тембры струнных и деревянных духовых. Тихое пение инструментов струнной группы сменяется чуть слышным staccato. Часто солируют кларнеты, гобои, флейты. Трубы и тромбоны молчат; валторны использованы очень ограниченно.

Оркестровые краски помогают композитору создать

поэтическую атмосферу первого, пока еще робкого цветения любви. Особенно интимно и проникновенно звучит оркестр в начале арии Рудольфа. Именно здесь впервые появляется лейтмотив любви. Пуччини поручает оркестровое сопровождение струнным. Для того чтобы добиться предельной нежности, воздушности звучания, он пользуется не всеми инструментами той или иной оркестровой партии, а только частью их. Верхний мелодический голос поручен четырем первым скрипкам, спикопированное движение в средних голосах исполняют восемь вторых скрипок *divisi*; нижний голос ведут альты, тоже *divisi* — часть альтов играет *arco*, а другая часть — *pizzicato*.

Тему любви композитор поручил арфе. «С первого взгляда» кажется нужным удвоить арфу флейтой (конечно, без форшлагов), для того чтобы придать теме певучесть. Но Пуччини не делает этого. И он прав! Флейта придала бы мелодии излишнюю «материальность». Солирующая арфа и сам прием игры на ней (форшлаг) сообщают музыке необычайную хрупкость, что как нельзя лучше соответствует облику Мими. Мюрже называл ее миниатюрпой, деликатной. В тембровой окраске темы действительно есть какая-то миниатюрность и «деликатность»...

Эти черты и в дальнейшем будут присущи тембровому облику лейтмотива. В конце первого действия он изложен двухголосно. Тему ведут арфа, флейта и первые скрипки. Далее эта тема появляется в четвертом действии. Там она проходит три раза. Вот как оркестрована эта мелодия (выписаны инструменты, играющие мелодические голоса):

Первое проведение — *Arpa*, 4 *V-ni I*, *Flauto*

Второе проведение — *Arpa*, 2 *Fl.*

Третье проведение — 2 *V-ni I divisi*.

Таким образом, с лейтмотивом любви (и с лейттематикой *Des-dur*) связаны тембры арфы, флейты, скрипки. В тембровой драматургии оперы они приобретают значение лейттембров.

В любовной сцене из первого действия, как и во многих других местах оперы, ярко проявилось стремление Пуччини усилить эмоциональность мелоса с

помощью различных оркестровых средств. Вот один из приемов такого рода. В начале среднего раздела арии Мими (цифра 38) мелодию ведут первые и вторые скрипки в октаву. Первые скрипки играют legato, вторые — tremolo. Этот прием сохранен и в последующей кульминации. Tremolo увеличивает выразительность темы. Такое изложение не раз встречается в партитуре.

Особенно много экспрессии вносит оркестр в кульминационные проведения лирических тем. Здесь возможно такое сравнение. Когда наступает решающий момент битвы, полководец бросает большую часть своих сил на самый важный участок фронта. Пуччини, подобно полководцу, выделяет из своей оркестровой армии самые большие силы, какие только можно выделить, для того чтобы обеспечить полноту, насыщенность кульминационного звучания мелодии. Обратимся к среднему разделу арии Мими (цифра 38). Кажется, что здесь можно было бы поручить тему одним струнным — ведь они играют в очень выгодных, звучных регистрах. Но Пуччини дублирует струнные флейтами, кларнетами, английским рожком. Мало этого — он добавляет еще две валторны!

По силе и напряженности кульминация любовного дуэта (первое действие, такт 9 после цифры 41) превосходит рассмотренный фрагмент из арии Мими. Тему здесь исполняют скрипки и виолончели. Помимо трех флейт, первого гобоя и первого кларнета, к струнным добавлены не две, как в предыдущем примере, а четыре валторны. Используются наиболее выгодные регистры духовых.

Возникает вопрос: почему столь интенсивная звучность оркестра не поглощает вокальные партии? Ведь все оркестровые инструменты играют forte fortissimo, кроме тромбонов (фон): у них — fortissimo. А у певцов всего лишь forte! Разумеется. Пуччини знал, что делал. Уинсон — сопрано и тенор в октаву — успешно противостоят оркестру благодаря tessitura, которая дает возможность певцам петь широко, свободно, с максимальным использованием всех вокальных средств. Надо учесть и то обстоятельство, что компо-

зитор имел в виду итальянские голоса, тембродинамические ресурсы которых огромны.

Стремясь передать с помощью оркестровых тембров тончайшие оттенки лирических переживаний, Пуччини иногда пользуется изысканными, необычными для того времени приемами. Оркестровка приобретает импрессионистский характер, заставляя вспомнить партитуры Дебюсси. В начале любовного дуэта клавирная фактура проста:



Оркестровка же близка к музыкальной палитре импрессионизма. Мелодия этого фрагмента очень тонка и поэтична; однако мелодические голоса поручены медным духовым, хотя оркестровая «медь» как будто мало пригодна для выражения столь нежных любовных чувств. Вначале звучит квартет валторн с арфой; это прием более обычный. (Впрочем, добавленная к первой валторне флейта вносит особый, трудно поддающийся характеристике, оттенок.) Во втором такте тему перехватывают трубы. Уместны ли они здесь? Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» писал: «...страстность и задумчивость менее всего находят себе выражение в тембре медных духовых, превращаясь в нем в приторность и слащавость»¹. Корсаков имел здесь в виду трубы и тромбоны. Так вот Пуччини

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т. I. СПб, Русское музыкальное издательство, 1913, стр. 68.

ни как раз и поручает трубам страстную, задумчивую тему. Кто же прав? Оба правы! Суждение Римского-Корсакова справедливо по отношению к определенным оркестровым стилям. Но его нельзя превращать в догму. Понимание художественных возможностей инструментов, их трактовка меняются, и весьма существенно. Вот почему нельзя критиковать Пуччини за то, что он оркеструет «не по-корсаковски». К тому же тембр труб в данном случае подготовлен более мягким тембром валторн. Трубы как бы продолжают фразу, «сметую» валторнами. Аккорды арфы темброво скрепляют оба «куска», подчеркивая единство мелодической линии.

Особое внимание надо обратить на чрезвычайно колоритный, изысканный фон: тремоло альтов и виолончелей, пассажи скрипок, подобные легким порывам теплого ветра (в клавире эти пассажи отсутствуют).

Так намечается импрессионистская линия оркестровки Пуччини. Но в «Богеме» она не получает еще большого развития.

Нет возможности анализировать оркестровку других лирических сцен, хотя в них есть немало примеров оркестровой драматургии, тембрового воплощения переживаний действующих лиц. Поразительна по тембровой выразительности заключительная сцена четвертого действия (после смерти Мими). Здесь господствуют приглушенные звучности; длительные тихие аккорды нескольких инструментов сочетаются с глухим рокотом басовых голосов, таинственно-зловещим *pizzicato* виолончелей и контрабасов. Это какое-то царство теней. Все краски поблекли, потусквели; преобладают оттенки серого цвета, постепенно переходящие в черный цвет. Кажется, будто гаснут последние отблески зари и наступит безлунная ночь.

Как проявляется другая тенденция оркестрового стиля «Богемы»? Обратимся ко второму действию. Оно, как уже говорилось, представляет собой массовую сцену, основанную на быстром чередовании пестрых эпизодов-кадров. От первого до последнего такта здесь кипит ничем не омраченное веселье. Все это определило характер оркестровки. В ней преобладает не эмо-

ционально-психологическое, а изобразительное начало. Оркестру присущи блеск, сочная красочность, порой декоративность. Показательно уже первое проведение темы Латинского квартала. Быстро чередующиеся аккорды трех труб *forte fortissimo* привлекают внимание слушателей своей звонкой фанфарной звучностью. При повторении этой темы в той же тональности композитор добавляет к трубам тремоло тарелок, постепенно усиливающееся от *piano* до *fortissimo*.

Показательно и первое *tutti* (с хором). Тремоло скрипок *divisi* в высоком регистре, «разбеги» струнных и деревянных духовых, быстрое движение у валторн и тромбонов *staccato* — все это придает оркестровке праздничность и колоритность.

Очень красочен эпизод с Парпиньоном. Деревянные духовые, исполняющие тему, сочетаются с арфой, колокольчиками, ксилофоном и другими ударными; получается «пгрушечная» звучность детского военного марша. Привлекательна тембровая колористическая «вариационность» в песне Мюзетты с длительным темброво-динамическим нарастанием от флажолетов арфы соло (перед началом песни) до мощного *tutti* с преобладанием «медного хора» труб и тромбонов (цифра 26).

Партитура «Богемы» и сейчас — спустя семьдесят с лишним лет! — поражает свежестью оркестровых красок. Это одна из самых совершенных, драматически и колористически богатых партитур в мировой оперной литературе.

Глава V

«С ЧЕСТЬЮ ТОТ УМИРАЕТ...»

После «Богемы» Пуччини вернулся к старому своему замыслу — опере на сюжет драмы В. Сарду «Тоска»¹. Этот замысел возник у композитора, когда он посмотрел пьесу в театре; заглавную роль исполняла знаменитая Сарра Бернар. Показательно, что именно театр, театральные впечатления вдохновили Пуччини на создание одной из популярнейших его опер.

Сюжет «Тоски» как бы возвращает к эпохе Рисорджименто, когда тематика такого рода была очень актуальной. Он мог бы лечь в основу какого-нибудь итальянского исторического романа. Не случайно пьеса Сарду заинтересовала Верди, который говорил, что написал бы на ее сюжет оперу «*con tutta anima*» («со всей душой»). Но он считал необходимым внести сюжетные изменения в последний акт драмы и, по-видимому, сомневался, разрешит ли автор сделать это.

На изменениях настаивал и Пуччини. Пришлось вступить в переговоры с Сарду, заплатить ему весьма значительную денежную сумму за право композитора по-своему распоряжаться сюжетом «Тоски». Испытанные либреттисты Джакоза и Иллика принялись за работу. В ней принимал участие и сам Сарду.

¹ И на этот раз Пуччини имел конкурента в лице молодого композитора Франкетти; он тоже хотел писать «Тоску», но, узнав о намерениях «соперника», отказался от своего замысла.

Пуччини, как всегда, собирал сведения и материалы, относящиеся к времени и месту действия оперы. Его интересовали исторические факты, связанные с тем периодом, когда существовала Римская республика, с битвой при Маренго, костюмы корпуса швейцарской гвардии, охранявшей Ватикан (они до сих пор делаются по рисунку Микеланджело). Он осматривал в Риме древний замок Сант-Анджело, бывший когда-то мавзолеем императора Адриана, а потом ставший крепостью и тюрьмой (в «Тоске» этот замок — место заключения приговоренного к смертной казни Каварадосси). Композитору нужны были точные данные о церковной музыке той эпохи, о колокольных звонах Ватикана (он воспроизвел в своей опере низкое *es* большого колокола собора св. Петра). Пуччини помогал советами один любитель музыки — священник.

История создания «Тоски», ее премьера связаны с именем знаменитой румынской певицы Хариклеи Даркле.

Ей было тогда уже около сорока лет; она завоевала мировую известность. Даркле пела партии Манон и Мими, пропагандируя в разных странах творчество итальянского композитора. Пуччини высоко ценил талант «карпатского соловья», как называли Даркле. Он попросил ее петь Тоску.

И вот однажды в Торре дель Лаго композитор встретился с будущими исполнителями партий Тоски и Каварадосси — румынкой Хариклеей Даркле и тенором итальянцем Де Маркк.

Пуччини пригласил их для того, чтобы ознакомить со своей оперой. Они сели за рояль. Автор играл и одновременно пел вокальные партии. Впечатление было огромным. Однако Даркле сказала, что во втором акте не хватает арии, в которой героиня «высказала бы свою страсть, страдание, арии, из которой зрители узнали бы о силе ее любви и жертвы, о человеческом достоинстве женщины, готовой уступить тирану ради освобождения возлюбленного, но заранее негодующей при мысли об этом унижительном торге...»¹.

¹ Джордже Сбырча и Йон Хартулари — Даркле. Даркле. Бухарест, «Меридиане», 1963, стр. 132.



Портрет Пуччини с дарственной надписью Х. Даркле: «Прекраснейшей и замечательной Манон — Хариклее Даркле — с восхищением и признательностью. Милан, 27.3.94»



Хариклея Даркле — Тоска. Премьера оперы в театре Костанци. Рим, 14 января 1900 года

Пуччини, по совету певицы, написал арию «Vissi d'arte, vissi d'amore», ставшую кульминационным эпизодом вокальной партии героини оперы.

Премьера «Тоски» должна была состояться в Риме на сцене театра Костанци под управлением дирижера Леопольдо Муньоне. Пуччини на сей раз, по-видимому, мог не сомневаться в успехе. Сюжет, напоминавший любимые итальянцами героико-патриотические оперы, эффектные ситуации, яркая сценичность, темпераментная эмоциональная музыка — все это, каза-

лось, обеспечивало «Тоске» более чем радушный прием со стороны итальянской публики. Однако Пуччини столкнулся с оппозицией в лице поклонников Масканы; многие римские меломаны считали его «своим» композитором.

Были и другие причины, которые могли отрицательно сказаться на успехе оперы. Любители музыки обычно стремились еще до премьеры ознакомиться с оперной новинкой. Запоминающиеся мелодии быстро распространялись и в день первого спектакля уже не могли стать сюрпризом для слушателей. Верди тщательно «прятал» песенку герцога из «Риголетто», дабы она не стала преждевременно «шлагером». Тито Рикорди (сын Джулио), выполнявший при подготовке премьеры «Тоски» административные функции, никого не пускал в театр, даже на генеральные репетиции. Это противоречило обычаям и вызвало недовольство. Пуччини и его друзья, «пришлые» люди с Севера, нарушают укрепившуюся в Риме традицию!

Следует учесть еще одно обстоятельство. В 1898—1900-х годах итальянское буржуазное правительство возглавлял ярый реакционер генерал Пеллу. Чрезвычайными законами, террором пыталась буржуазия подавить забастовки, восстания. В этих условиях «Тоска» должна была производить впечатление, не вполне желательное для правящих кругов. Римская аристократическая публика, узнав, что театр Костанци ставит «якобинскую» оперу, хотела провалить ее.

Премьера состоялась 14 января 1900 года. Перед началом спектакля атмосфера в зале была напряженной. Противники Пуччини распространяли фантастические слухи; в театр якобы пришли террористы с бомбами!

Де Марки (Каварадосси) и Э. Джиральдонн (Скарпья) очень хорошо исполнили свои партии. Но душой спектакля была Даркле. Однако даже ей долго не удавалось «растопить лед». Успех оперы окончательно определился лишь после арии Тоски во втором акте.

Победа была одержана. Сам автор признавал, что в этом — большая заслуга румынской певицы, и посвятил ей свою оперу.

Партию Тоски пели также Клаудиа Муцио, Рената

Тебальди, Мария Каллас и др. Партия Каварадосси стала одной из основных в репертуаре Карузо. Исполнял ее и Джильи. Он оригинально трактовал «сквозное действие» в последнем акте. Когда Тоска приходит в тюрьму и говорит Каварадосси, что его казнь будет инсценирована, что они убегут, художник, по замыслу Джильи, не верит ей. Он понимает — Тоску обманули. Притворяясь счастливым, веселым, он знает, что это последние минуты его жизни.

Из других исполнителей Каварадосси выделились Марко Ланца, Марко дель Монако, которого, когда он родился, называли так потому, что родители обожали «Тоску» Пуччини.

Среди исполнителей роли Скарпья был знаменитый Тито Гобби.

«Тоска» стала «пробным камнем» для нескольких поколений певцов разных национальностей. Многие артисты своей известностью в большой мере обязаны этой опере.

Но прежде чем говорить о «Тоске» подробнее, надо сказать несколько слов об авторе одноименной пьесы.

*

Викторьен Сарду прожил долгую жизнь. Он родился в 1831 году, а умер в 1908 году. Прежде чем стать драматургом, изучал медицину, давал уроки, писал журнальные статьи. Первая его пьеса не имела успеха. Добившись признания, он не успокоился на достигнутом и продолжал усиленно работать, написав несколько десятков произведений для сцены. Сарду сочинял нравоучительные комедии («Мосье Гора», «Яблоки соседа»), исторические комедии и мелодрамы («Мадам Сан-Жен», «Ненависть», «Робеспьер»). Пьеса «Тоска» написана им в 1887 году. Это не единственное произведение Сарду, связанное с темой революционной, освободительной борьбы. Его пьеса «Родина» повествует о нидерландской революции XVI века. Однако ряд других произведений популярного в свое время драматурга не отличается глубиной и прогрессивностью содержания. Правда, внешняя занимательность, сценическая эффектность обеспечили этим пьесам успех у публики.

Некоторые пьесы Сарду были переведены на русский язык и ставились на сценах театров России. В пьесе «Родина» главную роль играла великая Ермолова. Но творчество Сарду — одного из представителей французского буржуазного искусства периода Второй империи — не вызывало сочувствия русских прогрессивных кругов.

А. Блок называл Сарду «бездарным и мелодраматическим». Причисляя его вместе со Скрибом за «идейный нигилизм», Блок отмечал, что эти драматурги «все-таки мастера и мастера квалифицированные... Они, работая над негодным материалом, служат тому же искусству, совершенствуя формы, которые легли в основу европейской драматургии»¹.

Было бы неверно переносить на оперу «Тоска» критическое отношение к творчеству французского писателя. Ведь оперу создал не Сарду, а Пуччини, который своей музыкой значительно усилил то ценное, что есть в этой пьесе. Вместе с тем надо признать, что недостатки драмы Сарду в известной мере отразились в опере, несмотря на талантливость ее музыки.

«Тоска» — единственная опера Пуччини, содержание которой связано с историческими событиями.

Действие пьесы и оперы отнесено к июню 1800 года. В истории Италии это время было периодом острой политической борьбы.

Французская буржуазная революция всколыхнула всю Италию. Передовые революционные идеи глубоко проникли в сознание многих итальянцев, поставивших перед собой задачу добиться национального освобождения и объединения страны, все еще раздробленной, угнетенной чужеземцами.

В 1796 году началась первая итальянская кампания Бонапарта — генерала Французской республики. Эта война преследовала цель разбить угрожавших Франции австрийцев, а также их итальянских союзников. Однако Наполеон очень быстро превратил итальянскую войну в захватническую. Одержав ряд блестящих по-

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 6, М.—Л., ГИХЛ. 1962. стр. 299.

бед, он стал жестоко и систематически эксплуатировать побежденные страны, выкачивая из них огромные материальные ценности. Но в то же время молодой полководец решительно уничтожал феодальные порядки, вводил законы, аналогичные тем, которые были введены в буржуазно-республиканской Франции.

Поражение австрийских войск породило у итальянцев надежду навсегда избавиться от гнета австрийской империи. На территории Италии возникают республики — Цизальпинская, Лигурийская и другие. 20 марта 1798 года итальянские повстанцы провозгласили Римскую республику и уничтожили светскую власть папы.

Феодальная Европа не могла равнодушно относиться к тому, что происходило в Италии. Захватническая деятельность Бонапарта, его политика, направленная против феодализма, ожесточали врагов республиканской Франции, приверженцев старого порядка. Покуда Наполеон находился в Египте, Австрия, Англия, Россия и Неаполитанское королевство начали новую войну против Французской республики. Весной 1799 года Суворов, командовавший русско-австрийскими войсками, разбил французов на севере Италии. В страну опять проникли австрийцы. Наступил период реставрации феодального режима, итальянские буржуазные республики были уничтожены. Контрреволюционеры свирепствовали, пытались искоренить самую мысль о свободе. Лились потоки крови...

Такова «расстановка сил», которая определяет основу сюжета «Тоски». Действие происходит в Риме. Бежавший из тюрьмы Анжелотти хочет спрятаться в церкви Сант-Андреа делла Валле. Анжелотти был консулом Римской республики. Ее уже не существует. Реакция восторжествовала, и Анжелотти грозит гибель. Ему помогает молодой художник Марио Каварадосси. Это один из итальянских республиканцев, мечтавших о национальном освобождении страны. Он был воспитан на идеях революционной Франции. Ризничий, ругая про себя художника, называет его вольтеррианцем и итеином. Каварадосси присущи черты мужественного революционера. Попав в застенки Скарпья, он вс-

дет себя как герой: ни угрозы, ни пытки не могут заставить его выдать спрятанного Анжелотти. Кавардосси погибает во имя родины и свободы.

Начальник полиции Скарпья олицетворяет самые темные силы реакции. За год до изображаемых в опере событий контрреволюционные банды, именуемые «армией веры» (их организатором был кардинал Руффо), свирепствовали в Неаполе, зверски уничтожая всех инакомыслящих. Скарпья решает ту же задачу с помощью полицейского аппарата. «...Пред ним дрожал весь Рим недавно», — говорит Тоска, своею рукой убившая тирана.

В развитии сюжета оперы большую роль играют обстоятельства, связанные со вторым итальянским походом Наполеона.

После 18 брюмера Наполеон стал первым консулом, а фактически — диктатором буржуазной Франции. В мае 1800 года он покинул Париж, с тем чтобы отнять у австрийцев Северную Италию. Суворова к тому времени уже не было в живых. Император Павел отозвал русские войска. Французам противостояли одни австрийцы, которыми командовал посредственный генерал Мелас. Решающее сражение состоялось 14 июня близ селения Маренго. От его исхода зависело многое. Была поставлена на карту судьба Наполеона, судьба Франции как буржуазного государства. Роялисты ждали гибели первого консула, надеясь восстановить господство Бурбонов.

Мелас имел значительный перевес в силах (тридцать тысяч солдат против двадцати тысяч французов). Он располагал мощной артиллерией, а у Наполеона в тот момент ее почти не было. Поначалу ход битвы складывался весьма неблагоприятно для французской стороны. Французы с боем отступали, неся тяжелые потери. «Около двух часов дня, — пишет Е. Тарле, — сражение казалось совсем проигранным. После трех часов дня ликующий Мелас отправил в Вену курьера с известием о полной победе австрийцев, о разгроме непобедимого Бонапарта, о трофеях и пленных»¹.

¹ Е. В. Тарле. Наполеон. М., АН СССР, 1957, стр. 106.

И вдруг все сразу изменилось. Подошла французская дивизия генерала Дезе и внезапно напала на армию Меласа. В итоге Наполеон разгромил австрийцев. Битва при Маренго стала финалом второй итальянской кампании.

В первом акте «Тоски» ризиничий вне себя от восторга сообщает, что «злодей Бонапарт» уничтожен. По этому поводу вечером будет официальное торжество. Хор споет победную кантату; сольная партия поручена Тоске. Далее действие переносится в королевский дворец (второй акт). Комната Скарпья. Через открытое окно слышны звуки кантаты. Праздник в разгаре. Внезапно появляется жандарм Скъярон. «Под Маренго... Бонапарту нас разбил!»

Возникает вопрос: почему истерзанный пытками Каварадосси, узнав о победе Наполеона, приходит в восторг и тут же при Скарпья пост революционную песню? Ответить на это нетрудно. Не только в те времена, но и спустя много лет была жива легенда о Наполеоне — «генерале революции», «Робеспьер на коне». В 1800 году она подогревалась совсем еще свежими воспоминаниями о том, как громил Наполеон роялистов — в Тулоне, а потом и в Париже при подавлении реакционного мятежа 13 вандемьера. Кроме того, надо иметь в виду, что войны Наполеона подрывали господство феодализма в Европе. Каварадосси, несомненно, знал о помощи, оказанной французскими войсками римским республиканцам. Все это объясняет ту радость, с которой молодой патриот встретил весть о победе Бонапарта.

Итак, основная тема «Тоски» — борьба против деспотизма, тирании. Она связана с темой любви Тоски и Каварадосси. Можно было бы предположить, что, обратившись к такому сюжету, Пуччини напишет оперу героико-трагедийного жанра. В «Тоске» есть героические и трагедийные эпизоды. Но в целом ее нельзя назвать ни героической оперой, ни трагедией. Несмотря на необычный для творчества Пуччини характер сюжета, здесь достаточно полно проявились особенности его лирического таланта и направления, которого он придерживался. Показательно, что композитор отказал-

ся от эпических массовых сцен; участие народа в национально-освободительной борьбе не раскрыто. Напротив, лирическая тема развита очень широко; даже Скарпья поет лирические ариозо. Любопытно, что драматическая сцена, непосредственно предшествующая его убийству, решена опять-таки в лирическом плане. Скарпья обещает дать Тоске разрешение на выезд из Рима. Он идет к конторке, пишет. Тем временем Тоска находит нож и, держа его за спиной, ожидает Скарпья. Каждому зрителю ясно, что она хочет сделать. А в оркестре звучит мелодия, родственная лирической песне. Эта музыка далека и от героики, и от трагедийности, хотя некоторые приемы (например, выдержанное *cis*) придают теме сумрачно-тревожный оттенок:



Кульминационные эпизоды оперы не свободны от мелодраматизма. Авантюрный характер сюжета породил эффектные ситуации, страшные сцены. Тут и пытки, и убийства, и трогательная любовь, а рядом с ней чудовищное злодейство.

Расписаны были кулисы постро,
Я так декламировал страстно,
И мантии блеск, и на шляпе перо,
И чувство — все было прекрасно!

Гейне (перевод А. К. Толстого)

Есть публика, обожающая страстную декламацию и перья на шляпах. Более того, писанно высшие проявления театральности являются для нее квинтэссенцией искусства. На зрителей такого рода особенно сильно действуют те сцены «Тоски», которые «бьют по нервам». Но если подойти к этим сценам с позиций высоких художественных требований, то надо будет признать, что нагромождение всякого рода ужасов порой толкало композитора на путь внешней иллюстративности. Исчезало одно из самых драгоценных качеств его музыки — богатство и тонкость психологического содержания.

Тяготение к мелодраматизму снизило звучание революционно-героической темы. В этом отношении особенности драматургии Сарду не помогали, а мешали композитору.

Однако в «Тоске» есть ряд больших сцен, свободных от мелодраматических изысканий. Таковы первая ария Каварадосси, его сцена с Тоской из первого акта, ария Тоски. В этой музыке нет аффектации, эмоционального нажима. Сцена, открывающая третий акт (ночной пейзаж, песня мальчика-пастуха, утренний перезвон колоколов), особенно далека от жанра мелодрамы: она не имеет прямой связи с сюжетом, носит описательный, отчасти импрессионистский характер. В этой сцене «ничего не происходит»; она не характерна для жанра мелодрамы, где сюжетная напряженность, эффектные ситуации имеют первостепенное значение.

Образы Тоски и Каварадосси более многогранны по сравнению с образами «Богемы» и получают более широкое, сложное развитие. Оно направлено, как и в «Богеме», от лирики к драматизму, но его масштабы здесь значительнее. Этому способствует динамичность интенсивно разворачивающегося действия, острые трагедийные ситуации. Однако, при всей экспрессивности

музыки некоторых эпизодов, лирическое начало зачастую доминирует, о чем было сказано.

Как и в «Богеме», композитор уже при первом появлении героини дает ее музыкальный портрет, отображая различные грани этого образа. Тоска входит в церковь, где работает над картиной Каварадосси; звучит одна из ее основных тем:



На спокойном фоне гармонической фигурации плывет светлая певучая мелодия. Она сугубо диатонична; преобладает неторопливое поступенное движение. Это еще не портрет, но лишь часть его; композитор запечатлел здесь одну из сторон образа Тоски. Такие свойства ее натуры, как страстность и экспансивность южанки, решительность, душевная сила, пока не получают музыкального отображения. Тема передает красоту, изящество героини оперы; в этой музыке — обаятельность молодой прекрасной женщины и талантливой артистки.

Заключительный оборот темы («терцовые ступеньки»)



проникает затем в арию Тоски и довольно широко разрабатывается в различных эпизодах первого акта.

Сразу же после приведенного лейтмотива появляется новая, контрастная тема:



Это тема ревнивых подозрений. Она отличается от предыдущей мелодии подчеркнутой хроматичностью. В ней волнение, упрек. Но она имеет лишь местное значение. Композитор пользуется ею всего два раза.

Ария Тоски грациозна. Довольно быстрый темп (*Allegro moderato*), подвижная мелодия, прозрачный спикопированный аккомпанемент сообщают музыке оживленность, порой некоторую игривость. В арии ощущается оттенок лукавого кокетства, сочетающегося с простым, искренним чувством.

Надо отметить и тему любовного дуэта:



Она принадлежит к числу спокойных, чуждых аффектации мелодий оперы. Пуччини часто ею пользуется (и не только в вокальных, но также и в оркестровых эпизодах). Различные приемы гармонизации, фактуры, модуляционные средства дают композитору показывать этот лейтмотив то в одном, то в другом освещении (хотя его смысл не меняется).

Уже в первом акте образ героини приобретает драматические черты (сцена Тоски и Скарпья). Во втором действии он глубоко переосмысливается.

Кабинет Скарпья. Тоски еще нет. Скарпья думает о ней, и в оркестре звучит тема героини оперы, выросшая из ее *As-dur'*ного лейтмотива (она возникла в первом акте, там, где Каварадосси поет: «Нет в мире взора, что б мог сравниться с пылким взором Тоски прекрасной!»). Эта же мелодия сопутствует появлению Тоски в сцене допроса Каварадосси:

84 *Andantè*

Композитор воспользовался интонациями двух первых мотивов *As-dur'*ной темы (см. пример 30). Он сохранил плавность движения мелодии. Несмотря на это, новая тема полна волнения, тревоги. Она резко отличается от *As-dur'*ного лейтмотива, проникнутого возвышенным, спокойным настроением. До сих пор жизнь

улыбалась Тоске. А теперь она неожиданно-негаданно попала в полицейский застенок; она узнает, что ее Каварадосси — в руках пзвергов, душителее свободы.

«Скажешь, где Анжелотти?» — грозно спрашивает Скарпья Тоску. В соседней комнате жандармы терзают ее возлюбленного. Развертывается напряженная драматическая сцена. В ней выделяется мрачный d-moll'ный эпизод на органионм пункте. Большое нарастание подготавливает мощную трагическую кульминацию:

ТОСКА

85 *sostenendo*

Ah! Più non pos so! Ah! che or . cor?
 Ah! Сил вет боль . ше! Что мне де . лать?

Ah! res salo' il mar . tir! è trop . po sof . frir!
 Ah! он сто . вет о . пять.. До . воль . но тер . зать!

Мелодия Тоски звучит как стон, как вопль отчаяния. Мотив третьего и четвертого тактов затем неоднократно повторяется, и каждое его повторение — одна из патетических кульминаций этой сцены. Пуччини и здесь разрабатывает интонации поступенного движения в пределах большой терции (они возникли в As-dur'ном лейтмотиве Тоски, а потом получили дальнейшее развитие в ее новой теме из второго акта). Не встречавшиеся ранее размашистые ходы на септиму вверх придают мелодии экспрессивность звучания.

Но при всем драматизме ряда музыкальных эпизодов, воплощающих переживания героини, ее ария из второго акта относится к жанру лирических арий. Нет в ней ни трагедийности, ни патетики. Это обстоятельство еще раз подчеркивает огромную роль лирики в опере Пуччини. Однако вторая ария Тоски не похожа на первую. В музыке этой арии — страдание, горе.

...За сценой гремят барабаны. «Слышишь?.. — говорит Скарпья. — Твой Марио из-за тебя... умрет на рассвете сегодня». Этот злобещий эпизод подготавливает

арнию Тоски. Музыка мрачного шествия постепенно замирает. Звучит мелодия, полная неизбывной скорби:

Andante lento appassionato
36 ТОСКА *dolcissimo con grande sentimento*

p Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re,
Я лишь пе - ла, веж - во лю - бн - ла,

pp con molta dolcezza *pp*

non fe - ci mai ma - le ad a - mi - ta vi - va!..
гла я вв - ко - му не де - ла - ла з жн - зжн...

ppp

Горестное чувство передано плавно ниспадающими мелодическими фразами. Движение мелодического голоса вниз, удвоенное, как это часто бывает у Пуччини, партией оркестра, является тем средством, с помощью которого композитор раскрывает тягостные переживания своей героини.

После вступительного раздела начинается основная часть арии, построенная на лейтмотиве Тоски (см. пример 30); он проходит в партии оркестра. В первой арии этот мотив отсутствовал, если не считать заключительного оборота (каденции). Лейтмотив сочетается со словами, обращенными к богу. Потом Тоска в порыве отчаяния на коленях молит Скарпья сжаться над ее возлюбленным. Этот эпизод уже выходит за рамки арии, но он как бы продолжает ее.

Как выразительны эти страницы! Чувства Тоски переданы просто и сильно. Это одна из тех сцен оперы, в которых нет и тени мелодраматизма.



Кульминацией драматургической линии Тоски и одновременно всей оперы является сцена убийства Скарпья. И здесь обнаруживается «крен» в сторону лирики (хотя ситуация, казалось бы, не давала для того оснований). Выше цитировалась песенная элегическая тема (см. пример 29), которую ведет оркестр в то время, как Тоска готовится убить злодея. Та же тема повторяется после его смерти.

В третьем акте доминирующее положение занимает образ Каварадосси. Его знаменитая ария («В небе звезды горели») настолько захватывает слушателей, что их внимание сосредоточивается не на героине, а на герое оперы. Когда Тоска бросается вниз с крепостного

парашета, оркестру поручена не какая-либо из ее тем, а мелодия той же арии.

Образ Тоски не стал трагедийным, так же как и вся опера не стала музыкальной трагедией (несмотря на трагическую напряженность некоторых ситуаций). Значит ли это, что Пуччини потерпел поражение? Конечно, нет! Образу героини оперы присущи скорее лирико-драматические черты, но это не умаляет его художественного значения. Оно бесспорно велико.

Тоска во многом не похожа на героинь других опер Пуччини. Композитор затронул струны, которые не звучали в «Мапони», «Богеме». Речь идет о сочетании в Тоске женственности, изящества, грации с огромным самообладанием и силой духа.

Лирика в большой мере наполняет и образ Каварадосси. Это не значит, что музыкальные портреты героя и героини оперы похожи друг на друга. Уже в их первых сценах композитор придает образу Марио особую эмоциональную окраску. Тоска показана здесь как любящая женщина. Каварадосси не столько влюбленный, сколько художник (пмеются в виду сцены, предшествующие дуэту). Он, как и Рудольф, живет в мире своих поэтических грез и видений. Интересно, что первая тема, которая звучит после появления Каварадосси, относится скорее не к нему, а к его картине. Вот она:





М. И. Фитнер —
Тоска (II акт).
Петербургский Ма-
риинский театр,
начало 900-х годов

Мелодия эта звучит в то время, когда Марио рассматривает свое полотно, на котором он изобразил Магдалину. В музыке — чары искусства, его «таинственная гармония». Приведенная тема связана также с упоминанием о красавице Аттаванти (сестре бывшего консула Анжелотти): Марио придал Магдалине ее черты, соединив их с чертами своей возлюбленной. Этот творческий замысел отображен музыкальными средствами: мелодия, связанная с Аттаванти, переходит в начальный мотив темы любовного дуэта Каварадосси и Тоски.

Первая ария Каварадосси — гимн красоте, но и тут выражены скорее чувства художника, который склонен видеть в женщине модель, источник вдохновения. Есть в этой музыке что-то «неземное» — возвы-

шенное настроение, которое вызывает в нас прекрасная картина или статуя. Оно возникает уже при звуках вступления:

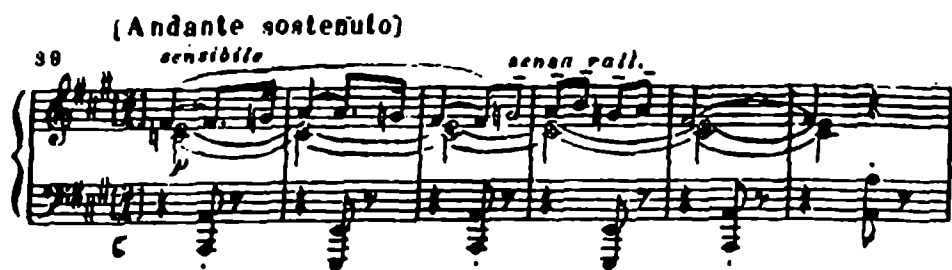


«Пустые» квинты и кварты придают музыке хрупкость, «бестелесность». В них — некоторый холодок, как будто мы прикоснулись к мрамору.

Автор одного из «свободных переводов» арии Каварадосси вложил в его уста слова о Риме — «дивном крае искусства». Здесь Рафаэль повстречал Форнарину, здесь свою Лауру воспевал Петрарка. Эти фразы о Рафаэле и Петрарке хорошо ложились на музыку; никакого противоречия между текстом и музыкой не возникало.

Далее в сцене с Тоской выражены земные чувства Каварадосси, его любовь к этой женщине, подарившей ему много счастья.

Образ героя оперы развит так же широко, как и образ Тоски. Его приводят к Скарпья; начинается допрос. В каждом слове Марио слышится презрение к угнетателям и палачам. Но Каварадосси обречен; теперь ему нет спасения. В оркестре повторяется мрачная тема. Она подобна знаменитым словам Данте: «Оставь надежду навсегда всяк сюда входящий».



Мелодия носит замкнутый характер: дважды она возвращается к исходному звуку *fis*. Гармония словно застыла; на протяжении шести тактов выдержан квинт-секстаккорд. Тонико-доминантовый «раскачивающийся» бас придает музыке черты траурного шествия. Благодаря всем этим выразительным средствам тема приобретает оттенок фатальности. Композитор повторяет ее пять раз (повторения разделены небольшими интервалами). Звучность постепенно нарастает, а тональность остается прежней. Впечатление такое, как будто надвигается что-то страшное, неотвратимое. Таким приемом Пуччини усиливает фатальность темы.

Ей противопоставлен эпизод, открывающийся мужественными словами Каварадосси о свободе и о борьбе, которая навсегда сокрушит произвол. Марино поет революционную песню, заставляющую вспомнить героические годы Рисорджименто.

Этот эпизод очень короток; и все же он добавляет к характеристике Каварадосси существенный штрих. Именно здесь ярче всего выражены свободолюбивые порывы молодого итальянского патриота.

Замок Сант-Анжело. Каземат, освещенный слабым светом лампады. Марино ждет казни. Сцена, непосредственно предшествующая арии Каварадосси, — еще один пример психологического реализма Пуччини. Скромными средствами переданы здесь воспоминания узника о любимой женщине (в оркестре — тема любовного дуэта из первого акта). Известнейшая ария «В небе звезды горели» — образец аффектированного перистетского стиля. Есть тут подчеркнутая театральность, страстная декламация. Но огромный талант композитора захватывает и покоряет. Архитектоника арии очень

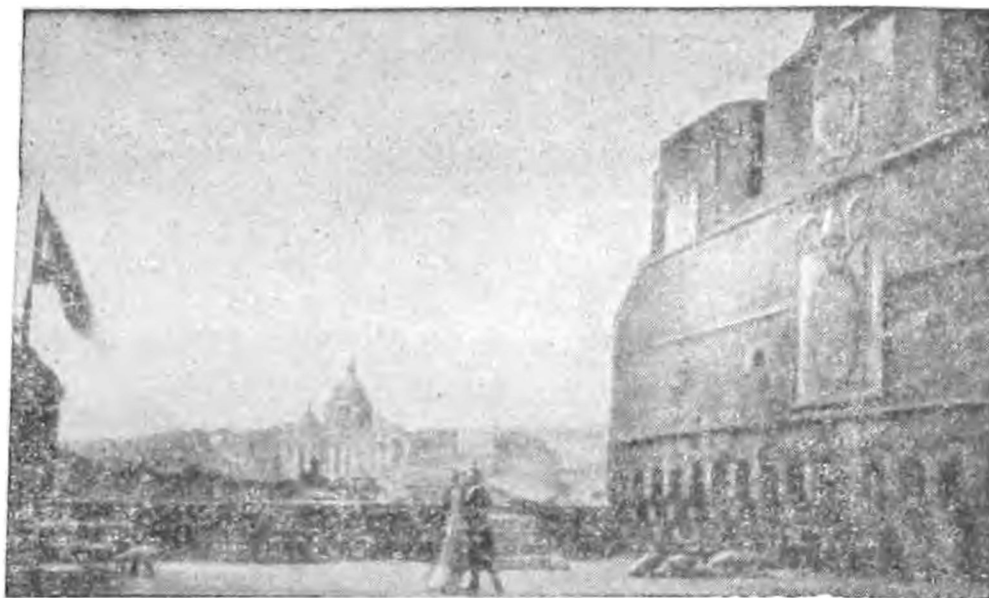
проста: период из четырнадцати тактов и его динамизированное повторение. В рамках этой формы Пуччини воплотил эмоциональное *crescendo* — от элегичности первых фраз к трагической патетике («...никогда я так не жаждал жизни»). Другая особенность арии в том, что мелодия сначала поручается одному оркестру, у певца — речитатив. При повторении периода тему ведут в унисон и певец и оркестровые инструменты («*Con grande sentimento*»). Короткая оркестровая кода утверждает тональность *b-moll*, которая здесь, как и в «Богеме», связана с образом смерти.

И лаконизм изложения, и сочетание кантаблены с речитативом, и унисонная вокально-инструментальная фактура в момент кульминации — все это очень типично для ариозного стиля Пуччини.

Тема арии главенствует в музыкальной драматургии последнего акта. Сначала она звучит в оркестре, когда солдаты ведут Каварадосси в каземат. Далее следует ария. Тема возвращается еще раз, «под занавес»: на ней построен оркестровый эпизод, завершающий оперу. Он как бы вбирает в себя трагизм изображаемых композицией событий. Все эти проведения темы раскрывают принцип постепенного эмоционально-динамического нарастания. Тут проявилась симфоничность музыкального мышления Пуччини.

Второй дуэт Каварадосси и Тоски не относится к числу наиболее самобытных страниц произведения. Есть в нем несколько внешняя «оперность». Но вот бьют часы. Пора! Марио ведут к месту казни. Это едва ли не самый драматически напряженный момент в опере. И Тоска, и Каварадосси убеждены, что казнь — это лишь комедия. Солдаты зарядили ружья холостыми патронами... Ведь Скарпья приказывал Сполетта: «Как графа Пальмьери». Все будет хорошо; они убегут, их ждет счастье! А музыка говорит о том, что происходит в действительности.

Начинается «шествие на казнь», близкое по своему характеру к траурному маршу. Есть в этом шествии мертвенная бесстрастность, какой-то слепой автоматизм, подчеркнутый «шагами» октавного баса. Герои оперы еще верят в счастливую судьбу, а солда-



III акт «Тоски» в постановке театра Ла Скала

ты делают свое дело. Мелодия шествия интонационно связана с «роковой темой» из второго акта — «Оставь надежду навсегда». Скарпья мертв, но его коварный замысел осуществляется. «Так, как Пальмьери». Залп. Музыка марша звучит с предельной силой, а потом постепенно стихает. Пальмьери был расстрелян не холостыми...

Нигде еще тема гибели иллюзий не получала у Пуччини столь убедительного музыкально-сценического воплощения.

Образ Каварадосси в большей мере, чем образ Тоски, включает в себя элементы, выходящие за пределы лирики. Речь идет о некоторых героико-революционных и трагедийных чертах, присущих музыкальной характеристике этого персонажа.

Тоске и Каварадосси противопоставлен Скарпья, олицетворяющий силы зла. Столкновение этих образов определяет в опере основной конфликт, острота которого все более и более усиливается.

В музыкальном отображении конфликта важная роль принадлежит теме, открывающей оперу:



К. И. Брун — Тоска, О. И. Каминский — Скарпья. II акт.
Петербург, Новая опера, антреприза А. Церетели, 1905

еет также ладовый конфликт. Увеличенный лад грубо, как инородное тело, вторгается в мир мажора и минора, внося с собой холод, мрак, безжизненность.

Какими же средствами воплощены в опере индивидуальные черты Скарпья?

Начальник полиции Рима — жестокий коварный дельц. Вместе с тем это человек, ослепленный красотой Тоски, мечтающий овладеть ею с помощью интриги, угрозы, обмана.

Создавая музыкальный образ этого персонажа, Пуччини пользовался разнообразными приемами. Ему удалось показать тесную связь Скарпья с церковью, которая вдохновляла и организовывала контрреволюционную деятельность, направленную против борцов за свободу. В конце первого акта его монолог («Ну, Тоска, в грудь твою я влил отраву») звучит на фоне музыки рисующей церковную процессию. Звон колоколов сливается с торжественными гармониями органа, молитвенным пением хора. Композитор «кощунственно» соединил религиозную музыку и слова Скарпья, мечтаю

щего о жарких объятиях Тоски. Уверенность в победе над красивой певичей все больше распаляет начальника полиции. И вот вне себя от восторга он присоединяется к хору, повторяя слова церковного песнопения: «Te aeternum Patrem omnis terra... Veneratur» (ремарка: «con entusiasmo religioso»). Скарпья, погрязший в крови и грязи полицейских дел, сгорающий в огне сладострастного чувства, не забывает, что он — примерный католик! Тема угнетения, завершая первый акт, подчеркивает прочность союза церкви и полицейской власти.

Во втором акте хорошо показано актерство Скарпья, его обдуманые переходы от гнева и безденства к светской учтивости («Как друг поговорить хочу я с вами»). И все же в этом образе есть черты мелодраматического злодея. Они перешли в оперу из драмы Скардэ. Пуччин, по-видимому, сознательно допускал мелодраматические преувеличения, видя в них столь ценную им театральность. Но от этого образ не выиграл, а проиграл.

Надо сказать еще об одной стороне образа Скарпья — о его лирических монологах. В первом монологе он поет о том, что не хочет «выпрашивать ласки». Во втором монологе рассказывает Тоске о своей любви к ней. Тут возникает противоречие — с ним сталкивались и другие оперные композиторы, пытавшиеся наделять злодеев сплным любовным чувством. Можно вспомнить арию Мазепы «О Марья!» из одноименной оперы Чайковского. Ария красива и поэтична, однако сам Мазепа здесь как бы исчезает, вместо него на сцене не то Гремин, не то Елецкий. Нечто подобное произошло и в опере Римского-Корсакова «Пап воевода». Любовная ария Воеводы, написанная в лирическом, местами даже несколько чувствительном стиле, мало соответствует внутреннему облику данного персонажа. «...Вполне ли подходят такие нежности к мрачному, жестокому образу всемогущего, не терпящего протестов сластолюбца», — писал С. Кругликов¹. Этот упрек можно переадресовать Пуччини. Правда, он стремился придать мо-

¹ С. Кругликов. «Пап воевода». «Русское слово», 1906. 9 октября.

пологам Скарпья суровую окраску. И все же их мог бы быть какой-нибудь положительный герой.

Мы коснулись сейчас сложной эстетической проблемы. Наввно было бы полагать, что отрицательные персонажи не должны влюбляться и, если они слишком уж плохи, «не имеют права» любить. Настоящий реальный Мазепа действительно любил дочь Кочубея. Об этом рассказано в пушкинской поэме и рассказано так, что не возникает мыслей о противоестественности любовного чувства у человека, запятнавшего себя изменой, гнусным наветом.

Правдивость образа — в его многогранности, в глубоко оправданном сочетании различных, иногда противоречащих друг другу сторон. Конечно, главное должно доминировать, подчиняя себе все менее существенное. Сказать об этом легко; творческое решение задачи такого рода бывает связано с большими трудностями.

Что же все-таки помешало Пуччини осуществить верный в принципе замысел — показать разные стороны образа Скарпья? Помехой явилась опять-таки неполноценность литературного материала. Кроме того, особенности дарования композитора не вполне соответствовали стоящей перед ним творческой задаче: в его музыкальной палитре не хватало красок для изображения такой натуры, как начальник полиции Рима.

Другие персонажи «Тоски» имеют лишь эпизодическое значение. Лакоиччо, но убедительно обрисован ризничий — холуй, святоша и доносчик. Его характеристика не лишена комедийности. Она включает внешний сценический прием — нервный тик (подергивание плеча и шеп). «Легкомысленная», как бы подпрыгивающая музыка ризничего парочито не соответствует его должности служителя церкви (такое несоответствие вносит в образ некоторую карикатурность). Впрочем, Пуччини сочетает фривольную скерцозность с элементами культовой музыки — тонкий сатирический штрих.

Анжелотти не получает сколько-нибудь развернутой характеристики. Его деятельность республиканца и патриота — вне рамок оперы, о ней даже не говорится. Композитор и либреттисты показали Анжелотти только как беглеца, ослабевшего, охваченного страхом. Тема

Этого персонажа появляется в начале оперы сразу после лейтгармонии Скарпья («палач и жертва»):



В мелодическом отношении тема мало интересна. Ее специфическая особенность — нервный, синкопированный ритм. В дальнейшем, пользуясь этой темой, Пуччини прибегает к следующему музыкально-драматургическому приему. Начинается большая сцена Тоски и Каварадосси. Тоска ничего не знает об Анжелотти. Но Каварадосси, беседуя с возлюбленной, помнит, что рядом, в часовне, спрятан человек, которого надо спасти от полиции. Тоска просит зайти за ней в театр после спектакля. «А Цезарь Анжелотти»? — сразу же мелькает в голове художника. Эта невысказанная им мысль выражена оркестром — звучит начало темы беглеца. Несколько дальше Каварадосси пытается под благовидным предлогом удалить Тоску: «Надо работать». И снова лейтмотив Анжелотти как бы поясняет, о чем думает сейчас Марио.

Итак, в тех случаях, когда Каварадосси не может высказать вслух свои мысли, за него это делает оркестр. Такова суть рассмотренного приема.

Другая тема Анжелотти (она проходит в начале его разговора с художником) становится потом темой ревности Тоски. Ей кажется, будто Марио только что встречался с маркизой Аттаванти. И снова музыка говорит о том, что происходит в действительности: да, у Каварадосси была тайная встреча, но не с женщиной, а с консулом павшей Римской республики.

Если в «Богеме» действие разворачивается на фоне картины жизни Париза, то в «Тоске» фоном является Рим. Пуччини передал дух католического Рима, дух Ватикана, который на протяжении веков был оплотом



Мария Кузнецова — Тоска. Париж, Комическая опера

черной реакции. В драматургии оперы немалую роль играют церковные песнопения, колокольные звоны. Молится ризничий — звонят «Angelus». Бормочет молитвенный текст полицейский Сполетта. В первом акте колокола сопровождают беседу Скарпья и Тоски. Колокольный мотив получает здесь вариационно-симфоническое развитие. А дальше появляется процессия, сопровождающая кардинала. Швейцарская гвардия Ватикана расчищает дорогу. Вступает орган, звенят колокола, грохочут пушки. Эту сцену, тесно связанную с образом Скарпья, можно было бы назвать «Триумф Ватикана».

Вступлению к третьему акту рисует ночной Рим. Все тихо. В темноте видны очертания купола собора св. Петра. После унисонной мелодии (она взята из по-

следующего дуэта Каварадосси и Тоски) нацпается поктюрн; музыка передает дыхание теплогo ночного ветра, рисует небо, усеянное звездами. В этот музыкальный пейзаж вкраплена лейтгармония Скарпья; она связывает вступленье с основной линией драматургии. Его первый раздел повторяется, но теперь к оркестру добавлена вокальная партия — песня пастуха. Во втором разделе (Lento) — отдаленный перезвон колоколов (близится утро). Это одна из самых поэтичных страниц творчества Пуччини. Если некоторые другие эпизоды оперы «Тоска» воздействуют сгущенностью драматических красок, подчеркнутой театральностью, то здесь внимание привлекает тонкость музыкальной палитры. Уже говорилось, что вступленье к третьему акту не имеет ничего общего со стилем верпстской мелодрамы. Композитор, стремясь выразить настроенье, рожденное ночным пейзажем, наполнил музыку богатым психологическим содержанием.

Наиболее примечателен именно второй раздел. Как много говорят чуткому слушателю проникновенный мелос, возвышенно-спокойные гармонии и тембровый колорит Lento с его таинственно зампрающими вдалеке звонами! Жизнь могла быть прекрасной, если бы не существовало насилия, страданий, — таков психологический подтекст этого эпизода.

Вступленье контрастно противопоставлено последующим мрачным сценам. Поэзия южной ночи оттеняет трагизм изображаемых далее событий.

Ночь сменяется утром. В оперном творчестве картины природы по своему настроенью передко консонпруют с происходящими на сцене событиями. А в последнем акте «Тоски» — резкий диссонанс: чем ближе трагическая развязка, тем ярче дневной свет. И вот солнечные лучи озаряют Рим, его холмы и руины, мощный и стройный купол собора апостола Петра, роскошные сады Ватикана, замок Сант-Анжело. А на окружающих камнях — трупы Тоски и Каварадосси...

Драматургия «Тоски», по сравнению с драматургией «Богемы», отличается гораздо большей остротой конфликтов, контрастностью образов, ситуаций, сцен.

Как и в «Богеме», Пуччини чередует закругленные номера и свободно построенные эпизоды. Однако традиционные формы играют в «Тоске» более значительную роль, чем в предшествующей опере. Впрочем, Пуччини по-прежнему не пользуется формой протяженной, широко развитой арии. Кроме того, он стремится в какой-то мере преодолеть концертность некоторых номеров, внося в арии элементы диалога. Так, например, в первой арии Тоски Марко не дает ей допеть до конца номер и перехватывает заключительную фразу. Потом опять вступает Тоска. Ария превращается в дуэт.

Интересно построена ария самого Каварадосси (первый акт). Подобно вальсу Мюзетты из «Богемы», она существует в двух вариантах: основной исполняется в опере; другой вариант предназначен для концертной эстрады. В оперном варианте пение Каварадосси сочетается с репликами ризиничего, который бормочет себе под нос, ругая безбожников-вольтерпанцев. Красивой кантатене Марко противопоставлен парочито монотонный речитатив (ризиничий «бубнит», повторяя одну ноту). И здесь в монолог пропихивают элементы дуэта. Такой прием дает возможность композитору особенно ярко выявлять контраст между этими персонажами.

Надо обратить внимание на то, как Пуччини трактует в этой арии двухчастную форму. Вот схема рассматриваемого номера:

вступление — а и b — вступление — а₁ и b₁ — кода

Репризный раздел существенно отличается от экспозиционного. В начале арии вступление поручено одному оркестру. А при повторении к оркестровой партии добавлена вокальная мелодия, что как бы маскирует вступительный характер этих тактов. Первый период (часть а) исполняет один Каварадосси с оркестром; в репризе (а₁) поют и Каварадосси, и ризиничий. Переосмысливается и репризное изложение второго периода (часть b). В экспозиции поет Каварадосси; при повторении (b₁) поет ризиничий (речитатив), а кантата переходит в оркестр.

Как и другие оперы Пуччини, «Тоска» включает в себе широко развитую систему лейтмотивов. Композитор пользуется и лейтгармониями. Помимо лейтгармонии Скарпья, надо отметить тревожные квинты, которые звучат, когда Сполетта получает приказ расстрелять Каварадосси только для вида. Эти квинтовые созвучия повторяются в последнем акте (сцена казни).

Если в «Богеме» нет сколько-нибудь значительных оркестровых фрагментов, то в «Тоске» есть симфоническая картина — вступление к третьему акту. Правда, один из эпизодов этого вступления — вокально-инструментальный фрагмент (песня пастуха). Чаще, чем в «Богеме», встречаются небольшие оркестровые интермедии. Все это свидетельствует о том, что Пуччини отходит от принципа, согласно которому в опере не может быть самостоятельных оркестровых «кусков».

С большим мастерством и изобретательностью применен в «Тоске» прием двуплановой драматургии. Так, во втором акте один план музыкально-сценического действия связан со Скарпья, с тем, что происходит в его комнате, другой план — празднество, отзвуки которого доносятся из дворцовой залы. Скарпья размышляет, отдает приказы. Вдруг возникает гавот — под эту музыку танцуют во дворце приглашенные на праздник гости. Беззаботно-веселая мелодия танца резко контрастирует с настроением Скарпья и его словам: «...на рассвете красавца Марио с Анжелотти, как собак, велю повесить я!». Полпцейский Сполетта докладывает об аресте Каварадосси. Его вводят; начинается допрос. А в это время хор с участием Тоски исполняет победную кантату. И снова — резкий контраст. Официальная, бесстрастно-торжественная музыка кантаты противопоставлена развивающейся параллельно сцене допроса, многократно повторяемой оркестром теме «Оставь надежду». Скарпья начинают раздражать звуки хора, доносящиеся через открытое окно. Он закрывает окно; второй драматургический план выключается.

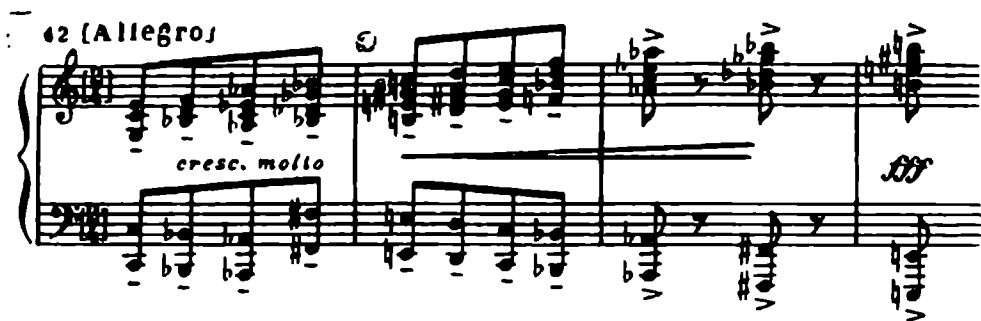
Что нового можно отметить в музыкальном языке «Тоски»?

Пуччини по-прежнему тяготеет к лирическому эмоциональному мелосу. Но в «Тоске» есть мелодия не-

сколько иного склада — им присуща драматическая выразительность, патетичность (последняя ария Каварадосси, партия Тоски в сцене со Скарпья из второго акта). Эти черты свойственны и некоторым речитативным фразам.

«Тоска» — первая опера, в которой Пуччини воспользовался средствами увеличенного лада. Как уже говорилось, эта ладовая сфера связана с образом Скарпья. Ее применение не ограничивается его лейтгармонией.

В опере — два типа гармоний, выросших из целотонного звукоряда. Первый тип — мажорные трезвучия, построенные на ступенях нисходящей целотонной гаммы. Образуются «цепочки» из пяти, девяти и даже одиннадцати аккордов. Вот одна из таких последовательностей:



Другой тип целотонных гармоний — увеличенные трезвучия. Иногда они трактуются как устойчивые гармонии (диссонанс приобретает свойства консонанса). Так обстоит дело в одном из эпизодов первого акта (цифра 77). Увеличенное трезвучие звучит здесь десять тактов, сочетаясь с целотонным движением темы в басу.

Отмеченный эпизод включает в себе прием, встречающийся и в других операх Пуччини. Этот прием — ладовая мутация темы. Мелодия, ранее звучавшая в мажоре или в миноре, переносится в увеличенный лад и приобретает нарочито искаженный облик. Как будто знакомое лицо отразилось в изогнутом зеркале. Такая метаморфоза происходит с минорной темой из сцены Каварадосси и Анжелотти. Она появляется вторично

там, где Скарпья разжигает ревность Тоски, убеждая ее, будто художник только что встречался с красавицей Аттаванти. Знакомая тема изменена: входящие в ее состав звуки теперь образуют часть целотонного звукоряда. Композитор «искажает» мелодию. Этот прием соответствует смыслу сцены: Скарпья убеждает Тоску в том, чего не было в действительности, грубо павращая факты.

Надо отметить также колористические гармонии, не связанные с увеличенным ладом. Они есть во вступлении к третьему акту.

[Andante sostenuto]



На фоне тонико-доминантового органного пункта звучат плавно ниспадающие последовательности трезвучий. Сплошное движение параллельными квинтами заставляет вспомнить многие страницы «Богемы». Гармоническое своеобразие фрагмента успешно применением четвертой высокой ступени (лидийский лад). Импрессионистский характер этого эпизода — вне сомнения (далее тот же материал использован в песне па-стуха).

Не лишены импрессионистского колорита «пустые» кварты и квинты в первой арии Каварадосси.

Все эти примеры говорят об известной эволюции музыкального языка Пуччини, хотя он во многом близок к языку предыдущих опер композитора.

Крупные достоинства «Тоски» бесспорны. Но она включает в себя много разнородных и неравноценных элементов. «Соседки» этой оперы, «Богема» и «Мадам Баттерфлай», заслуживают большей похвалы — они топыше и художественно цельнее.

Следующая опера Пуччини — «Мадам Баттерфлай» — в России обычно именовалась «Чю-Чю-сан» (правильнее «Чо-Чо-сан») — «Госпожа Бабочка».

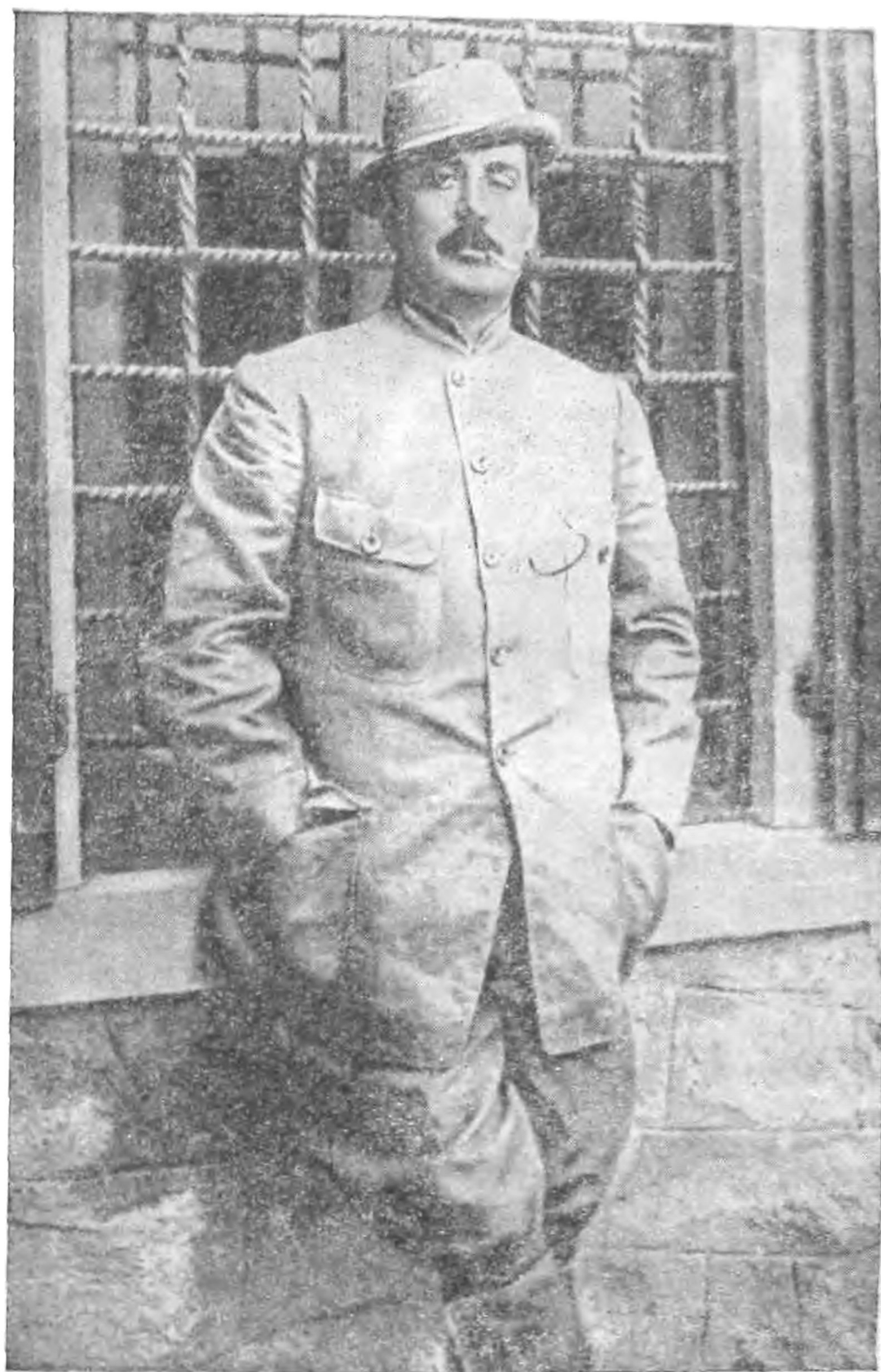
И на этот раз оперный замысел композитора возник в результате впечатления, полученного им от драматического спектакля. Однажды в Лондоне он увидел пьесу Д. Беласко «Гейша», повествующую о трагической судьбе молодой японки. Пьеса его увлекла. Пуччини решил писать на ее сюжет оперу.

Дважды обращался композитор к творчеству Дэвида Беласко (1853—1931) — видного деятеля американского театра. Беласко был драматургом, режиссером, актером, театральным руководителем. В Соединенных Штатах театральное дело становилось тогда бизнесом, средством наживы для предприимчивых американцев. Бездумная развлекательность сочеталась в американском театральном искусстве с устойчивостью консервативных традиций и вкусов. Беласко стремился обновить американскую режиссуру, ориентируясь на достижения Макса Рейнгаардта и других выдающихся представителей западноевропейского театра. Однако в своей драматургии он приносаябливался к вкусам «средних американцев» и писал пьесы, рассчитанные на верный успех. Таковы его драмы «Мадам Баттерфлай» («Гейша»), представляющая собой переработку повести американского писателя Джона Л. Лонга, «Сердце Мерленда», «Девушка с Золотого Запада».

Творчество Беласко, как и Сарду, привлекало Пуччини театральностью, острыми, благодарными для музыки драматургическими ситуациями. Кроме того, в пьесах американского драматурга композитор, по-видимому, нашел близкие ему сюжетные мотивы.

Паллиа и Джакоза сделали либретто новой оперы. Работая над музыкой, Пуччини изучал японские народные мелодии; в этом деле ему помогала жена японского посла. Композитор отобрал семь фольклорных тем, использованных в «Мадам Баттерфлай».

Зимой 1903 года он чуть не погиб в результате автомобильной катастрофы. Машина, в которой он ехал,



Путчинд в период работы над «Чю-Чю-сан»

упала в обрыв с пятиметровой высоты. Пуччини остался жив, но тяжело пострадал, сломал ногу. Восемь месяцев провел он в постели. Когда ему стало лучше, он вернулся к работе над оперой.

Турпи был для Пуччини счастливым городом. Однако премьера «Мадам Баттерфлай» состоялась в Милане, в Ла Скала, 17 февраля 1904 года. Автор пришел, опираясь на палку. После шумного успеха «Мапона», «Богемы», «Тоски» он считал, что его новой опере обеспечен хороший прием. Он привел в театр всю семью — жену, детей, сестер. Увы, Пуччини жестоко обманулся в своих ожиданиях.

Первый акт был встречен весьма прохладно. Дальше дело пошло еще хуже. Снова, как и на премьере «Вллия» в Неаполе, композитору довелось услышать негодующие возгласы, свист. Утром Пуччини услышал крики продавцов газет: «Последние новости! Провал оперы «Мадам Баттерфлай!». Злосчастный автор несколько дней не выходил из дома.

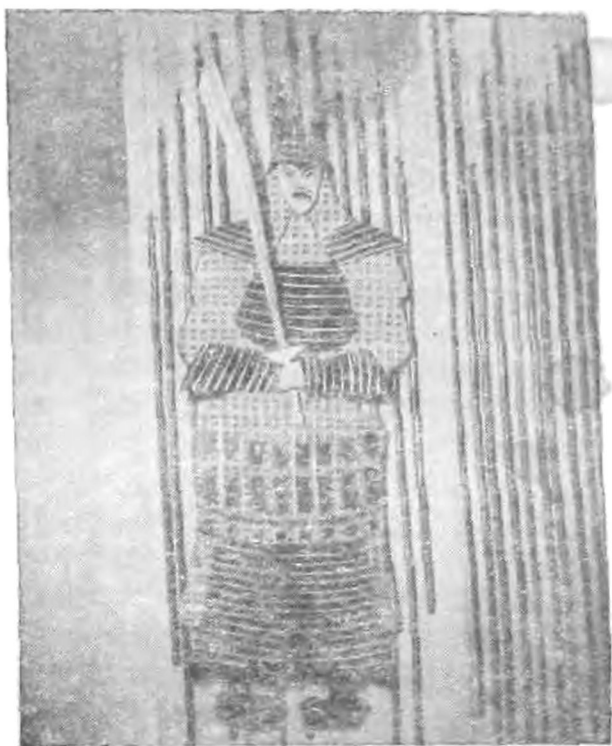
Возможно, после «Тоски» новая опера показалась неэффектной, скучной, длинной. Ощущение длиннот возникло, отчасти, потому, что «Мадам Баттерфлай» состояла тогда из двух актов, причем второй акт подавлял публику своими гигантскими размерами. Позже Пуччини разбил это действие на две картины.

После Милана «Мадам Баттерфлай» поставили в Брешии, и тут она была восторженно встречена публикой. Столь же горячего приема удостоилась опера в Париже, в Америке.

Первой исполнительницей партии Ччо-Ччо-сан была Розипа Сторкио — одна из блестящих певиц так называемой веристской вокальной школы.

Много других артисток разных национальностей исполняли эту очень трудную роль. Среди них была и чудесная украинская певица Соломия Крушельницкая; именно она пела партию Ччо-Ччо-сан, когда оперу ставили впервые после ее провала в Милане. Пуччини исключительно высоко оценил искусство Крушельницкой (тогда совсем еще молодой артистки).

Ччо-Ччо-сан — одна из любимейших ролей Тотти Даль Монте. Эта роль, по мнению певицы, давала ей



Фрагмент сценического оформления
оперы «Чю-Чю-сан». Музыкальный
театр им. К. С. Станиславского и
В. И. Немировича-Данченко. Художник
Вильямс

возможность очень полно выразить ее собственные чувства, и прежде всего жажду материнства¹.

Незабываемое впечатление произвела молодая итальянская певица Рената Скотто, исполнявшая во время московских гастролей Ла Скала фрагменты из «Мадам Баттерфлай». Когда она пела знаменитую арию, казалось, что волны света затопляют огромный зал Большого театра. Недаром сами итальянцы называют эту певицу «ослепительной».

В некоторых итальянских постановках «Мадам Баттерфлай» сказалось стремление превратить ее в «оперу-игрушку» (орега-ballosсо), лишенную глубокого содер-

¹ Тотти Даль Монте. Голос над шумом. М., «Искусство», 1966, стр. 21.

жания. Таким постановкам свойственны преувеличенная экзотичность, стилизация, сугубая камерность явучания. Подобные тенденции были, конечно, неверными.

К числу выдающихся исполнителей партии Баттерфлай относится японская певица Миура Тамака (она спела эту партию около двух тысяч раз). Весной 1967 года в Токио состоялся Первый Международный конкурс певиц «имени мадам Баттерфлай», организованный в целях увековечивания памяти Миуры Тамаки. Первую и вторую премии получили советские певицы Мария Биешу (Кишинев) и Тамара Чкония (Киев).

В Нагасаки, на холме, с вершины которого открывается вид на бухту, поставлен памятник японской артистке; скульптор изобразил ее в роли Чо-Чо-сан. Это памятник и певице, и оперной героине.

Уже говорилось о том, что «Мадам Баттерфлай» существенно отличается от «Тоски».

В ней нет пыток и казней, нет доблестных героев и угрюмых злодеев. Здесь действуют обыкновенные, внешне ничем не примечательные люди; происходят события, лишённые какого-либо исторического значения. Их и событиями-то трудно назвать. «Чо-Чо-сан» — бытовая драма, одна из многих драм, происходивших в разное время, в разных странах. Все это сближает ее с «Богемой».

Если в «Тоске» внимание зрителей, помимо музыки, привлекает авантюрный сюжет с острыми, иногда мелодраматическими коллизиями, то в «Чо-Чо-сан» сюжетная линия очень простая. Авторы оперы не стремятся захватить зрительный зал сложной интригой. Уже в первом акте становится ясно, какой будет развязка. Многие сцены «бездейственны» (действие в них, конечно, есть, но внутреннее, психологическое). Авторы не боятся длиноты. Они сознательно «затягивают» некоторые эпизоды, для того чтобы передать определенное настроение и его разнообразные оттенки.

Сюжетная схема «Мадам Баттерфлай» как будто не давала композитору большого простора; тут легко бы-

ло соскользнуть на путь заурядной бытовой драмы. Но Пуччини и его либреттисты насытили оперу социальным и психологическим содержанием. Это и сделало «Мадам Баттерфлай» одним из лучших произведений знаменитого итальянского композитора.

Каковы, прежде всего, те социальные мотивы, которые легли в основу оперы?

Чио-Чио-сан родилась в богатой семье. Ее отец занимал видное положение в Нагасаки. «Но ведь валится дуб, бурей вырванный с корнями»: отец Чио-Чио-сан имел несчастье навлечь на себя гнев Микадо. У него остался один выход: умереть с честью. Это он и сделал. А дочь стала гейшей. «Нужда не шутит». Японские гейши были обязаны не только петь и танцевать. Судьба уготовила девочке страшное будущее. Но вот появился лейтенант Пинкертон. Для Чио-Чио-сан это был человек с другой планеты, существо высшего порядка, идеал. Она полюбила его горячо, самоотверженно и вместе с тем почтительно. Говоря с другими о лейтенанте, она именует его «Ф. Б. Пинкертон». Отказавшись от своей веры, брошенная родными, Чио-Чио-сан считает себя американкой; она твердо убеждена в том, что родина ее мужа — самая лучшая страна на свете.

Баттерфлай думала, будто перед ней открывается новая жизнь, озаренная лучами какого-то фантастического счастья. А в действительности перед ней открылась дорога к гибели.

Что же привело ее на этот путь? Наивная и совсем еще неопытная девушка (вернее — девочка, наполовину ребенок!) столкнулась с двумя врагами. Один враг — религиозные традиции, древние предрассудки ее родни. Упрямый фанатик — дядя Чио-Чио-сан (Бонза) узнал, что она тайком ходила к миссонеру и хочет вместе с мужем молиться американскому богу. Дядя проклял отступницу, и от нее сразу же отвернулась вся родня.

Другой — самый коварный — враг предстал перед юной гейшей в виде обворожительного красивого моряка. Он-то и стал главным виновником «японской трагедии».

Было бы неверно видеть в Пинкертоне всего лишь легкомысленного молодого человека, который в каждом порту «женится» на приглянувшейся ему красотке. У Пинкертона есть своеобразная жизненная программа, которую он излагает, беседуя с консулом Шарплесом. Вот ее основы. Жизнь — игра; она сопряжена с риском: можно выиграть, а можно и проиграть. Ну а для того чтобы не быть в проигрыше, надо не зевать, не глядеть по сторонам и не предаваться поэтическим мечтаниям. Главное — это уметь делать дело, то есть брать от жизни все, что можно взять. Такова, по определению лейтенанта Пинкертона, философия современного лжкш.

Пинкертон тесно связывает свое кредо с той страной, представителем которой является. Не случайно свою «декларацию прав американского человека и гражданина» молодой моряк завершает цитатой из гимна Соединенных Штатов Америки. Пинкертону в большой мере присуще ощущение своего расового и национального превосходства. В Японии он чувствует себя, как в колониальной стране. «Брак» с Баттерфлай для него всего лишь милая шутка, удобный способ «сорвать цветок». А дома Пинкертона ждет настоящая невеста, с которой он соединится узами настоящего американского брака.

Характеризуя образ мыслей и поведение Пинкертона, авторы оперы пользуются весьма убедительными сатирическими приемами. Женитьба лейтенанта как бы приравнивается к покупке дома. Пинкертон объясняет Шарплесу, что дом арендован на девятьсот девяносто девять лет. Никто не имеет права выгнать лейтенанта до истечения этого срока; сам же он может в любой момент отказаться от своей собственности, не платя неустойки («Для вас прекрасно и практично», — замечает Шарплес). А через несколько минут выясняется, что Пинкертон должен будет подписать брачное обязательство на тот же самый срок (999 лет!), «с правом развестись, когда угодно». («Как просто и несложно», — говорит консул.)

Воспользовавшись своим «правом», Пинкертон бросает Баттерфлай, а потом папосит ей самый тяжелый

удар, решив забрать сына. Это жестокое решение побуждает Чио-Чио-сан уйти из жизни.

Другой представитель Соединенных Штатов — консул Шарплес. Это человек не злой, но жестокий. Шарплес предупреждает Пинкертон, что он может погубить Баттерфлай; искренне жалеет несчастную японку, брошенную и родственниками, и мужем. В то же время консул — один из тех, кто сломал жизнь Чио-Чио-сан. Зная о подлинные намерениях Пинкертон, он как официальное лицо присутствует при комедии брака.

Надо сказать и об японском маклере Горо — гнусном и ловком дельце. Он поставляет иностранцам «живой товар» («Большой имею выбор», — хвастает он, предлагая Шарплесу воспользоваться его услугами). А чтобы все было «законно» и «культурно», Горо организовывает свадьбы. Достаточно заплатить ему сто пень, и он обделает дельце наилучшим образом.

Патриархальной Японии, с ее древними канонами, мрачным религиозным фанатизмом, противопоставлена современная «цивилизация», за внешним лоском которой скрывается еще большая дикость и бесчеловечность.

«Мадам Баттерфлай» — последняя опера Пуччини, посвященная теме утраченных иллюзий. С этой темой связан центральный образ произведения.

*

В работах о Пуччини отмечалось, что «Мадам Баттерфлай» приближается к жанру монодрамы. Действительно, ни в одной из опер этого автора главный образ не был в такой мере выдвинут на первый план. Другие действующие лица — Сузуки, Пинкертон, Шарплес, не говоря уже об эпизодических персонажах, существуют для того, чтобы можно было раскрыть драму героини оперы.

Одна из важных особенностей произведения — своеобразные моносцены: Баттерфлай как бы разыгрывает маленькие спектакли, исполняя «роль» нескольких действующих лиц. Таков эпизод из второго акта

Чио-Чио-сан изображает, как американский суд наказывает мужей, охладевших к своим женам. Она говорит и за судью, и за подсудимого, играя для зрителей — Горо, Ямадори, Шарплеса. Такими же «спектаклями» являются две ее арши. Баттерфлай показывает в лицах ожидаемое ею возвращение Пинкертона, а затем — под влиянием намеков Шарплеса — воспроизводит драматическую сцену: брошенная мужем Чио-Чио-сан снова становится гейшей и просит чужих, незнакомых людей сжалиться над ее сыном, дать ей денег на хлеб. Первая из этих «интермедий» исполняется для Сузуки, вторая — для Шарплеса.

Такие «представления», сосредоточивая внимание на Баттерфлай, усиливают присущие опере черты монодрамы.

В начале спектакля Чио-Чио-сан пятнадцать лет; во втором действии — восемнадцать (нельзя не посочувствовать исполнителям этой роли: не так-то просто певиче «со стажем» перевоплотиться в пятнадцатилетнюю девочку!). Как и Мими, Баттерфлай и женщина, и ребенок. Ее полудетское восприятие жизни сказывается на протяжении почти всей оперы. Когда Шарплес в последней картине хочет с ней говорить, Баттерфлай боится услышать страшные для нее слова. Словно дитя, она говорит испуганно: «Нет! Прошу вас, ни слова... ни слова... Словом одним вы убить меня можете...».

Эти детские черты исчезают лишь в трагической сцене самоубийства Чио-Чио-сан.

Диапазон развития образа Баттерфлай, как и образа Тоски, широк: от безмерной радости, счастья к жестоким душевным мукам и гибели. Музыка, рисующая героиню оперы, сочетает японские стилевые элементы с выразительными средствами, характерными для итальянского оперного стиля. Эти средства явно преобладают. Наиболее глубокие переживания героини раскрываются типично итальянской музыкой.

Баттерфлай еще не появилась, она подымается с подругами на гору, где находится купленный Пинкертоном домик, а в оркестре уже возникла одна из ее тем:



Это японская пентатонная тема, она подвижна и грациозна. Квинтовые гармонии, чередование квинт, отстоящих на терцию одна от другой, придают музыке свежесть и некоторую экзотичность. На той же мелодии построена «автобиография» Чю-Чю-сан:

46 Allegretto moderato

Nes si no si con fes za ma na to in pa-ver ta,
 Лег . ноль ос . тать . ся яв . щим то . му, что был бо . га?

non c'è un ga bon-do che a sen tir lo non sia
 Са . мы е без , род . ны е в те . ве . сь . да твер . дат

Здесь тема приобретает оттенок птимности, трогательной доверительности, чему способствует очень скромное сопровождение.

Особая роль принадлежит заключительной фразе темы. Эта фраза обособлена и в дальнейшем становится лейтмотивом житейских превратностей и катастроф:



Тритоновый ход *b — e* привнесит в тему чувство тревоги. Особенно полно раскрыто драматическое значение этого лейтмотива в начале оркестрового вступления перед последней картиной.

Надо указать также на тему, сопровождающую появление Чю-Чю-сан:



Тема так хорошо гармонирует со словами Баттерфлай: «Счастливее меня не найти во всей Японии и всей вселенной». Музыка говорит о счастье без конца, без края. Вместе с тем она передает ощущение бескрайнего простора. «Quanto cielo! Quanto mar!» — восклицают подруги Чю-Чю-сан (буквальный перевод — «Сколько неба! Сколько моря!»). С вершины горы открывается чудесный вид — Нагасаки, порт, море. Воздух пронизан лучами слепящего солнца. Эта картина сливается с чувством радости, которое владеет героиней оперы.



Выразительность темы усиливается благодаря увеличенному трезвучию. Это трезвучие когда-то называли «чрезмерным». Здесь его «чрезмерность» отображает простор. Широкое арпеджио арфы (в клавире оно отсутствует), аккорды скрипок *divisi*, как бы растворяющиеся в неясной дали, преследует ту же цель — изобразить огромное пространство, полное света и красок.

Тема, о которой шла речь, открывает большой эпизод — хор подруг с участием Баттерфлай. Льется страстная кантилена — песнь любви (на ней основан также заключительный раздел дуэта Пинкертона и Чио-Чио-сан в конце первого действия). Хор завершается еще одной пентатонной мелодией (оркестр):

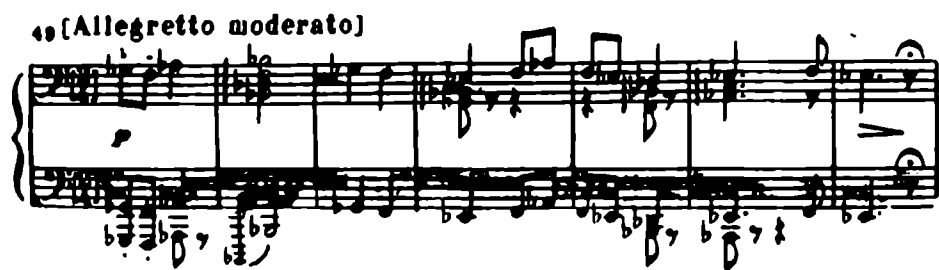


Хрупкая и грациозная, она эмоционально близка к лейтмотиву любви из «Богемы». Есть тут и тембровое родство (тембры флейты и арфы, в партии которой каждый звук украшен октавным форшлагом).

Таков основной музыкальный тематизм, связанный с экспозицией образа героини оперы. Его главные выразительные черты — мягкий, задушевный лиризм, детская грациозность.

В первом действии у Баттерфлай нет ни одной арпж. Тем не менее ее музыкальная характеристика очень убедительна. Пуччини передал и «светскую» церемонность своей юной героини, и ее доверчивость, простодушие. Как воспоминание о недавнем прошлом Чио-Чио-сан, рождаются отзвуки танца («Пришлось и мне быть гейшей»). Бытовые, национально характерные интонации и ритмы насыщают сцену, в которой Баттерфлай показывает Пинкертону свои «мелкие вещи». Отдельные штрихи оттеняют главное содержание образа.

Все довольны, все как будто обстоит хорошо. Но на общем светлом фоне резко выделяется одна тема. Этот суровый музыкальный образ подобен каменной глыбе, которая возвышается посреди долины, поросшей травой и цветами. Имеется в виду лейтмотив кинжала, которым убил себя отец Баттерфлай:



В этой музыке есть что-то грозное и архаичное, она говорит о мрачной доблести самураев, о старинных жестоких законах. Скоро Чио-Чио-сан узнает, к чему ведут попытки нарушить их. Лейтмотив звучит как предвосхищение грозы, которая скоро разразится. И вот, когда с безоблачного ранее неба грянул гром, когда дядя (Бонза) проклял отступницу, тема кинжа-

ла словно предупреждает героиню: тебе казалось, что ты нашла счастье? Ложь! Тебя ждет смерть. Придет день, и ты вонзишь в себя клинок, обгаренный кровью отца.

Огромный дуэт в конце первого акта отличается от более традиционных по своей форме любовных дуэтов. Обычно в такого рода номерах преобладает одна основная тема, определяющая музыкальное «лицо» данного раздела. Так построен, например, дуэт из первого акта «Тоски». В дуэте из «Мадам Баттерфлай» нет ведущей мелодии. Это связано с тем, что дуэт состоит из ряда небольших эпизодов с различным тематическим содержанием. Такая «дробность» формы соответствует творческому методу Пуччини, который в данном случае стремился передать различные оттенки того или иного чувства. (Внимание к тонким психологическим нюансам характерно и для «Богемы», и для «Мадам Баттерфлай».) Плавность переходов, применение внутренних реприз помогает композитору достичь единства в многообразии.

Лучшие страницы дуэта говорят о том, что Пуччини умел чутко прислушиваться к движениям души своих героев. Чудесна нежная мелодия *Andante sostenuto* (цифра 101):

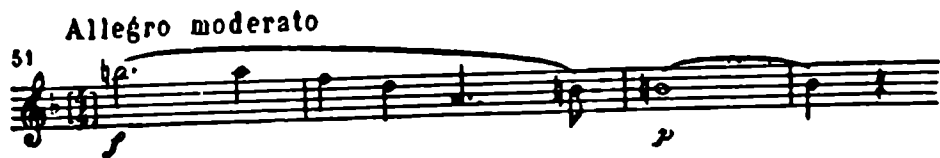


В ней — переживания Баттерфлай и тишина теплой ночи; глубокое, сдерживаемое чувство любви и бездонность звездного неба. Мелодия скрипки соло красиво оттенена подголоском (скрипки, альты). Повторяясь, тема разрастается, звучит все насыщеннее.

Есть в дуэте и менее удачные эпизоды — традиционно-оперного типа; индивидуальные особенности стиля Пуччини в этих эпизодах нивелируются.

Как отмечалось, конец дуэта построен на музыке хора подруг. Голоса Чио-Чио-сан и Пинкертон сливаются в восторженном гимне любви. Краткая (всего полтора такта!) оркестровая кульминация — и пентатонная тема (см. пример 48) сходит на нет, тает, поглощенная таинственными шорохами весенней ночи.

Проходит три года. Уже давно пора бы вернуться американскому лейтенанту, но он все не едет. В начале второго действия господствует тема, которую можно назвать лейтмотивом напрасных ожиданий:



«Не вернется» — вот смысл этой мелодии. Ее первый звук — «вершина-источник». Тема уныло ниспадает, как бы не в силах удержаться на верхнем *h*. Снова и снова возвращается мелодия к верхнему звуку и каждый раз бессильно ныкнет. Частые повторения темы, нарочитая гармоническая и тональная однотонность усиливают выраженное в ней тоскливое чувство.

Но Баттерфлай гонит прочь печаль и сомнения, не хочет слушать Сузуки, которая более трезво смотрит на вещи. «Он вернется! — повторяет она. — Вернется! Вернется!»

Здесь еще одна особенность драматургии Пуччини. Несложная драма детски наивной Баттерфлай, быть может, не дала бы композитору психологического материала для большой оперы. Но он прибегнул к приему гиперболизации, усилив и художественно преувеличив некоторые душевные состояния. Мало сказать, что Чио-Чио-сан надеется на возвращение мужа. Нет, она непоколебимо уверена в этом, так, как если бы чаемое стало уже сущим. Ее убежденность нельзя объяснить лишь детской наивностью. Тут сказалась свойственная Баттерфлай вера в справедливость, в добро, в человека. Усиливая психологическую тему ожидания, композитор усиливает интерес зрителей к

тому, что происходит на сцене и отражается в музыке. Кроме того, этот прием делает более острым дальнейшее драматургическое развитие. Пуччини был великим знатоком театра и его законов; он понимал — чем настойчивей верит Баттерфлай в реальность своих иллюзий, тем горше будет ее разочарование.

Эта фанатическая настойчивость Чио-Чио-сан выражена в ее знаменитой арии — едва ли не лучшей из всех оперных арий Пуччини. Ее достоинства во многом связаны с теми особенностями образа героини оперы, о которых только что шла речь. Здесь предельно ярко и вдохновенно передана одержимость Баттерфлай ее надеждой-мечтой. Отсюда действенность арии, придающая ей огромную лирическую взволнованность. Действенность усилена желанием Чио-Чио-сан заразить колеблющуюся Сузукки своей убежденностью. Вот почему она «разыгрывает» сцену возвращения Пинкертон: так я хочу, так оно и будет.

Форма арии трехчастная. Основная тема звучит три раза: в начале, в репризе и в оркестровой коде. Уже репризное изложение отличается от первого гораздо большей насыщенностью и полнотой. А в момент кульминации (кода) звучание темы становится мощным, ликующим.

Этой сцене противопоставлена другая ария Чио-Чио-сан (менее известная). Беседа с Шарплесом явилась тяжелым испытанием ее веры в честность Пинкертон. Шарплесу не удалось разубедить Баттерфлай. Но он омрачил душу японки, заставил ее впервые задуматься над тем, а что было бы, если б Пинкертон все-таки не вернулся. И Баттерфлай рисует картину нищеты, унижений, которые ждут ее, коль скоро муж забудет о ней. Первая ария была вся насыщена светом, ароматом весны, радостью встречи. Вторая ария проникнута щемящей сердце тоской. Мрачное настроение постепенно нарастает, стон переходит в мучительный крик. В первой арии композитор запечатлел чувства героини, связанные с тем далеким миром, представителем которого был Пинкертон; поэтому в музыке отсутствовали элементы ориентализма. Вторая ария, напротив, основана на японской

пентатонике. В данном случае она олицетворяет окружающую Чю-Чю-сан среду — отрекшихся от нее родных, дядю Бонзу, жестокие обычаи и предрассудки, нищую жизнь обездоленных горемык. Бедная Баттерфлай, она считала себя американкой. Но в действительности она — японка, и у нее нет денег, которые спасли бы ее от позора, от голода. Вот о чем говорит музыка арии, сочетающая питонации жалобы, плача с архаическими оборотами, — в них есть что-то гнетущее, зловеще неподвижное; это та «власть тьмы», которая воплощена также в фатальной теме кинжала.

Если первая ария передавала несбыточные мечтания Баттерфлай, то вторая воспринимается как вполне реальная картина той судьбы, которая ее ожидает.

Но на самом деле это тоже иллюзия! Реальная действительность оказалась еще мрачнее: у Чю-Чю-сан отняли ребенка, а вместе с ним и жизнь.

Значение обеих арий в развитии образа героини оперы определяется темой столкновения иллюзорного мира с суровой действительностью.

Подобно многим другим ариям Пуччини, первая ария Баттерфлай не является лишь концертным номером. Она глубоко выросла в музыкальную ткань оперы. Ее основная мелодия повторяется в конце сцены с Шарплесом, как итог этой длинной и мучительной для Баттерфлай беседы: несмотря ни на что, она твердо стоит на своем. Далее та же тема звучит после фразы Сузуки: «В порту пушечный выстрел!». Приближается корабль, на котором плавает Пинкертон. Чю-Чю-сан кажется, что ее сны стали явью.

Особенно большая роль в музыкальной драматургии оперы принадлежит следующей фразе из средней части арии:



Этот мелодический оборот непосредственно связан со словами о возвращении Пинкертона. Отмеченная фраза проходит через всю оперу, многократно видоиз-

меняясь. Ее музыкальное развитие отражает движение сюжета. Она встречается в любовном дуэте из первого акта (цифра 101), ложится в основу темы оркестрового вступления ко второму акту:

63 Allegretto mosso



Здесь эта фраза перенесена в минорную тональность; в таком виде она существенно отличается от главного варианта. Есть в ней что-то буднично-светлое. Некоторая беззаботность, может быть даже шутливость, сочетаются с оттенком грусти. Одиноко и сиротливо звучит флейта, ее соло резко контрастирует с насыщенной и богатой звучностью оркестра Пуччини. Еще до того как поднялся занавес, музыка намекает, что Баттерфлай нет уже причин радоваться: светлые дни миновали. Конец вступления представляет собой сложный «интонационный клубок». В этом месте Пуччини пользуется приемом, знакомым по «Тоске». Мажорный оборот из арии Чю-Чю-сан переносится в сферу увеличенного лада, приобретая нарочито искаженные очертания:

64 [Allegretto mosso]



Суровая действительность безжалостно разрушает мечтания Баттерфлай. Пинкертон вернется, но все будет совсем не так, как она ожидала. Вот почему композитор «искажает» мелодию, связанную со словами «Спешит сюда все ближе». Особенно велико драматургическое значение этого оборота в последней картине; она будет рассмотрена ниже.

Помимо двух арий Чио-Чио-сан, одним из важных слагаемых драматургии второго акта является сцена с письмом. Ее можно было бы сделать «совсем просто»: приходит Шарплес, читает полученное им письмо Пинкертона, и Баттерфлай узнает печальную истину. Но Пуччини, конечно, не могло устроить такое примитивное решение этой сцены. Он строит ее иначе, оттягивая роковой момент. Шарплесу никак не удается приступить к чтению письма, которое он уже вынул из кармана. Сначала ему мешает Баттерфлай своими расспросами. Потом появляется новый «жених» — принц Ямадори. Но вот, наконец, посторонние уходят. Шарплес приступает к чтению:

Andantino molto

58

ШАРПЛЕС

A - mi - co, cer - che .
 „Про-шу вас, на - ве .

re - le quel bel fior di san - ciu - ba...!
 . сти - те мой ве - сень - ний цве - то - чек...!

Многократно повторяющаяся оркестровая фраза — одна из замечательных находок Пуччини. В ритме этой фразы, в звучании сухого *pizzicato* струнных есть какая-то деловитая, будничная автоматичность и мертвенность. Пинкертоном написан письмо — для него оно значило не больше, чем десятки других деловых писем; Шарплес, исполняя просьбу друга, читает по-



Г. П. Вишневская — Чио-Чио-сан, А. Большаков — Шарплес
(II акт). Большой театр СССР, 1966

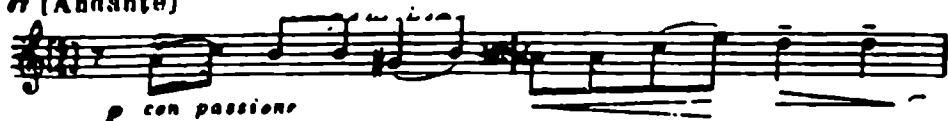
слание. Вот так деловые люди спокойно и жестоко разбивают человеческую жизнь. Нарочито бесстрастная музыка усугубляет контраст между драматическим смыслом сцены и ее внешней обыденностью. Есть еще одно обстоятельство, усиливающее воздействие этого эпизода. Зрители с замиранием сердца ждут того момента, когда Шарплес прочтет страшные для Чио-Чио-сан слова. Что тогда станет с бедняжкой! И вот консул начинает читать фразу: «Если ж помнит меня, ждет поныне... прошу тихонько, осторожно подготовить...» — «Он едет?» — восклицает Баттерфлай. В порыве радости она не слышит последнего слова — «к удару». У Шарплеса не хватает духу окончить чтение. То, чего зрители ожидали так долго, не происходит. Баттерфлай пока не узнала истины.

Когда канонерка «Авраам Линкольн» вошла в порт, Чио-Чио-сан после долгих приготовлений занимает свой «наблюдательный пост». Она готова стоять

так всю ночь, только бы не пропустить мгновения, когда покажется ее сундук. И опять слышится знакомое *pizzicato* (теперь удвоенное флейтами). Оркестр напоминает — «А ансьмо?». Композитор снова подчеркивает тему столкновения иллюзии с реальной действительностью.

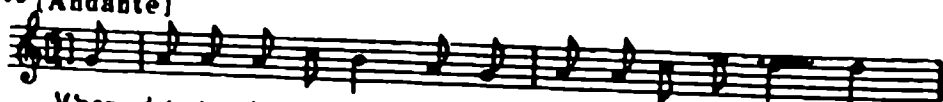
Симфонический антракт, предшествующий последней картине, состоит из вступления и двух больших разделов (двухчастная форма). Вступление открывается темой «жизненных невзгод». Оркестровые инструменты словно повторяют слова, с которыми этот лейтмотив был связан в первом действии: «...но ведь валится и дуб, бурей вырванный с корнями». Затем струнные и деревянные духовые исполняют попеременно нежную женственную мелодию, повторяющуюся в конце первого раздела антракта:

7 (Andante)



Интонационно она перекликается с фразой из любовного дуэта Чю-Чю-сан и Пинкертон. Такого рода реминисценции в операх Пуччини имеют иногда оттенок горькой иронии; они бывают рождены воспоминанием о первоначальном литературном тексте оркестровой мелодии. Вот фраза Чю-Чю-сан из первого действия, которая имеется в виду:

68 (Andante)



When del to che lag-giù fra in gen-te co-sti-ta in
Ведь за мо-рем у вас та-ко . во о-бык-но-вень . е



è que-sto il se-gno del mag-gior ri-spet-to.
де-лу-ют ру ку-данак выс-ше-го по-чте-нь-я.

Повторяя эти мелодические обороты в симфоническом антракте перед последней картиной, Пуччини как бы говорит: теперь-то Баттерфлай узнает, каково «обыкновенье» там, за морем.

Первый раздел антракта передает чувства покаянной тоски; настойчиво повторяются скорбные, «звущие» обороты. Вторая часть этого симфонического фрагмента носит не психологический, а картинно-изобразительный характер: композитор рисует восход солнца.

И вот гибнут все иллюзии, наступает катастрофа. Эта сцена изумительна по своей музыкально-драматической выразительности. Баттерфлай догадывается обо всем. В музыке — крайняя предгрозовая напряженность, когда атмосфера предельно насыщена электричеством и все, застав дыхание, ждут страшных раскатов грома. Что будет с Баттерфлай? Может быть, она упадет в обморок, умрет тут же на глазах у своей соперницы? Может быть, ее чувства выльются в отчаянном скорбном порыве? Но в этой сцене, как и в сцене с письмом, то, чего напряженно ожидает весь зрительный зал, не происходит. Художественная сила сцены в том и заключается, что композитор не прибегнул к «сильно действующим» музыкальным средствам в духе веристской мелодрамы. Нет здесь ни отчаянных воплей обманутой женщины, ни истерических рыданий, ни громоподобных *tutti fortissimo*. Узнав, наконец, правду, Баттерфлай произносит «спокойным голосом»: «Значит, конечно все! Все вдруг погибло!».

Пуччини передал музыкой разные этапы душевной и моральной казни своей героини. Сначала — испуг, смятение, потом — протрация, когда душа скована ужасом и горем, и, наконец, упадок сил, тихая покорность. Изумительны ходы параллельными терциями в оркестре. Они передают оцепенение Баттерфлай; начинает казаться, будто у нее прекратилось дыхание и остановилась в жилах кровь. Один и тот же терцовый оборот возникает снова и снова. В его постепенном угасающих повторениях есть что-то завораживающее. Это жуткое ощущение усилено статической звучностью увеличенного лада. Целотонный звукоряд, а также органичный пункт придают эпизоду крайнюю ладовую статичность, подчеркнутую длительными *ritenuto* и *diminuendo*. Немалая выразительная роль принадлежит

также сумрачному тембру кларнетов и фаготов (они играют в унисон).

Частые паузы (иногда по два такта), зловещные тихие аккорды в низком регистре с применением тромбонов *pianissimo* еще более сгущают атмосферу.

У Баттерфлай нет средств для борьбы. Как она — бесправная, угнетенная женщина — может бороться и протестовать?! И вот, когда все уходит, Чю-Чю-сан берет священный кинжал. Новым смыслом наполняются в ее устах слова, выгравированные на лезвии: «С честью тот умирает, кто с бесчестьем мириться не желает».

У нее отняли все, кроме права умереть. И она предпочитает смерть позору. В этом решении — протест, единственно возможный в данных условиях.

Есть глубокий смысл в том, что оборот, который является лейтмотивом возвращения Пинкертона (см. пример 52), теперь ассоциируется с гибелью героини оперы. Приняв решение убить себя, Чю-Чю-сан говорит Шарплесу и Кэт: «Отца воля священна. Сам пусть придет за сыном. Через час поднимитесь к нам в гору». Сумрачно, печально звучит здесь лейтмотив, предвещающий трагическую развязку. И вот она наступила. «Баттерфлай!» — кричит за сценой Пинкертон. Наступила минута свидания, которую так ждала несчастная японка, о которой говорила она Сузукки: «Кто идет? Кто идет? Сузукки, угадай. Кто зовет? Кто зовет? «Баттерфлай, Баттерфлай!». Да он идет, зовет, а Чю-Чю-сан умирает. Его возвращение принесло ей не жизнь, а смерть. Вот почему так грозно и трагично звучит здесь лейтмотив из арии Баттерфлай:

53

ПИНКЕРТОН

allargando

But-ter-fly!
Бат-тер-флай!

Композитор еще раз прибегнул к средствам увеличения лада. Но особенно большое выразительное значение имеют тут оркестровые краски. Мелодия, которая раньше звучала нежно и прозрачно, поручена трем трубам и трем тромбонам *fortissimo*! «Кто идет?» — спрашивала доверчивая Баттерфлай в предыдущей картине. — «Твое несчастье, твоя гибель», — отвечает ей непреклонная судьба.

Сложная эволюция этого мелодического оборота — одно из свидетельств симфоничности музыкального мышления Пуччини.

Опера завершается трагической сценой; ее тональность — *b-moll* (тональность смерти!). Настоящая, высокая патетика слышится в последних словах Баттерфлай, обращенных к сыну: «А я иду далеко, в безмолвие пирвану». Оркестровое заключение (на пентатонной теме второй арии Чпо-Чпо-сан) подобно величавой трагической фреске. Здесь ощущается эпическая шпота (вообще творчеству Пуччини не свойственная). Вот почему последние такты оперы воспринимаются как симфоническое обобщение. Они говорят о горькой доле многих униженных и оскорбленных женщин.

Образ Баттерфлай — один из наиболее выдающихся образов мировой оперной литературы. Правда, в нем нет той многогранности, которые присущи, например, образам Кармен, Аиды. Но нельзя отрицать таких замечательных качеств образа Чпо-Чпо-сан, как лирическая тонкость, изящество, в сочетании с психологической насыщенностью и волнующим драматизмом. А главное, что привлекает в Баттерфлай, это ее человечность, качество, которым отмечены и другие образы оперных героинь Пуччини. Его Чпо-Чпо-сан — не рисунок на фарфоре, не статуэтка. Это женщина, вызывающая чувство искреннего сострадания.

*

Теперь надо рассмотреть, как воплощены в музыке враждебные Баттерфлай силы, их конфликтные столкновения с центральным образом оперы.

Мир религиозного фанатизма, старых традиций и предрассудков тесно связан с лейттемой княжала, о которой уже говорилось. Кроме того, выделяется тема проклятия (сцена с дядей Бонзой):



Она очень лаконична, и этот лаконизм — одна из ее выразительных особенностей, подчеркивающих гневный, осуждающий характер лейтмотива. Тема звучит отрывисто и коротко, как восклицание, клеймящее отступника позором.

Верхние голоса (параллельные терции) движутся по ступеням целотонной гаммы. Она вносит в музыку фантастический и вместе с тем безжизненно-холодный колорит. Оркестровка делает этот музыкальный образ еще более грозным. Движение терциями, помимо струнных и деревянных духовых, поручено четырем валторнам и двум трубам *fortissimo*. Двойную трель на терции с—е исполняют не только скрипки и деревянные духовые, но также и медные, что вносит в звучание особенную ярость.

Теме присуща нарочитая тупость, подчеркнутая назойливым повторением звука *d* в мелодии. Эта черта усилена многократным повторением всей темы.

Рассматриваемый эпизод резко контрастирует с предыдущими и последующими сценами. Он выделяется прежде всего благодаря своему мрачно-драматическому характеру. В нем отсутствуют столь типичные для стиля оперы лирические мелодии. Гармония — сплошь диссонантная; элементы целотонного звукоряда чередуются с хроматизмами.

Лейтмотив проклятия пронизывает всю оперу. Он возникает вновь и вновь как суровое напоминание и каждый раз вступает в конфликт с другим музыкальным материалом. Один из многих примеров — внезап-

Ное вторжение лейтмотива в любовный дуэт Баттерфлай и Пинкертона (цифра 100).

Другой враждебный Чю-Чю-сан мир — мир современной «цивилизации» и буржуазного американизма — представлен прежде всего Пинкертоном. Его музыкальная характеристика дана, главным образом, в первом акте. Молодой лейтенант показан как лирический герой, и это не может вызвать возражения. Ведь Пинкертоп — не Скарпья; это не зверь, не палач, он внешне привлекателен, много и красиво говорит о том, как увлекла его Баттерфлай. Однако в лирике Пинкертона нет той глубины и человечности, которые наполняют музыкальный образ героини оперы.

Особый интерес представляет первая из двух арий молодого моряка (сцена с Шарплесом). В этой арии он декларирует свою «жизненную программу». Ария начинается и кончается музыкальной цитатой из американского гимна («Америка везде»). Она придает декларации Пинкертона официальный оттенок. На теме гимна основано краткое торжественное вступление (оркестр). А в конце номера эта тема звучит и в вокальных партиях (Пинкертоп чокается с консулом, и они пьют за Америку).

Ария не лишена романтического колорита, связанного с образом «морского бродяги», отважного искателя приключений. Чуть «колышущийся» ритм ассоциируется с плавным движением волн. В то же время музыка передает некоторую рисовку, позерство самоуверенного американца.

Любопытен прием, с помощью которого Пуччини «снижает» романтический пафос Пинкертона. Его «полет мысли» вдруг обрывается. Пинкертоп спрашивает у консула, что он хотел бы выпить — пунш или виски? Этот нарочитый прозаизм повторен в конце сцены с Шарплесом.

Самоуверенность — та черта Пинкертона, которая особенно подчеркнута в первом действии. Иным предстает он в последней картине. Молодой лейтенант понял, что он слишком уж зарвался. Его мучает запоздалое раскаяние. В нем нет и тени прежней бра-

вады. Растерянный и жалкий, он «как трус» (его же собственные слова) убегает из домика, чтобы избежать встречи с Баттерфлай. В вокальной партии Пинкертон теперь отсутствуют бодрые, самодовольные интонации. Весь его мелос пропитан чувством подавленности. Впрочем, Пинкертон в последней картине показан мало и несколько общо. Его образ становится расплывчатым.

Музыкальная цитата из американского гимна, повторяясь несколько раз (и не только в первом, но и во втором действии), включается в музыкальную драматургию оперы и даже получает некоторое симфоническое развитие.

В последний раз гимн звучит после того, как героиня оперы увидела приближающийся к порту военный корабль, на борту которого находился ее муж. Прием музыкальной реминисценции приобретает оттенок иронии, даже сарказма. Ведь цитата из гимна совпадает со словами «За верность мою и любовь велика моя награда».

Как и в других своих операх, Пуччини в «Мадам Баттерфлай» уделял немало внимания музыкальной обрисовке быта, создал бытовой и пейзажный фон, на котором разворачивается действие. Ряд колоритных подробностей есть в первом действии: Горо показывает жениху купленный им дом, представляет слуг. Музыка «свадебного шествия», болтовня родственников невесты не лишены добродушного юмора.

Большую роль в первом акте играет тема, открывающая оперу. Очень подвижная, оживленная, она передает атмосферу суеты, торопливых приготовлений к свадебному обряду:



На этой теме построено четырехголосное фугато (оркестровое вступление к первому действию). Полифоническая форма делает тему еще более «хлопотливой».

Первоначально тема фугато сопровождает объяснения Горо, показывающего Пинкертону дом. Ее с известным основанием можно назвать «темой домика Баттерфлай». В дальнейшем она связывается с образом Сузуки (которая является как бы частью окружающего Чио-Чио-сан быта).

Расширяя рамки повествования, композитор говорит своей музыкой и о том, что находится за стенами дома Баттерфлай. Хор подруг овеян дыханием природы, красотой чудесного весеннего пейзажа. В оркестровом заключении первого акта — поэзия звездной ночи. Во втором действии нарисованы картины вечера, переходящего в ночь, и радостного сверкающего утра. Сцена ожидания Пинкертона — еще один вокально-инструментальный ноктюрн (аналогичный эпизод был в «Тоске»). На ритмическое *ostinato*, напоминающее о недочитанном письме, накладывается мелодия сопрано и теноров. Хор поет без слов с закрытым ртом, далеко за сценой. Вторая часть симфонического антракта рисует солнечный восход. Слышны голоса моряков, перекликающихся в нагасакском порту. Потом начинается большое оркестровое *crescendo* (рассвет). Фанфарная тема этого раздела получает значительное симфоническое развитие. Сопоставление мажорных тональностей, отстоящих на большую терцию друг от друга (D-dur, Fis-dur, B-dur), передает утреннюю игру красок, потоков света (благодаря более «темной» тональности Fis тональности D и B кажутся особенно солнечными, яркими). И гармония, и оркестровка очень колоритны. *Crescendo* приводит к блестящему *fortissimo* (D-dur). День начался.

Красота, спокойствие «равнодушной природы» противопоставлены переживаниям страдающей Чио-Чио-сан.

Все, что говорилось выше об опере «Мадам Баттерфлай», ее образах, их конфликтных столкновениях, о бытовом и пейзажном фоне, так или иначе связано

с вопросами оперной драматургии. В начале главы отмечались те особенности оперы, которые резко отличают ее от «Тоски». О них следует сказать более подробно.

Если в «Тоске» события громоздятся друг на друга, чередуясь порой с кинематографической быстротой, то в «Мадам Баттерфлай» действие развивается очень медленно. Много времени занимают приготовления к свадьбе; долго «обыгрывается» письмо Пинкертона; долго хлопочут Чю-Чю-сан и Сузуки, готовясь встретить дорогого гостя. В последней картине действие более «уплотнено».

Если применить для обозначения среднего драматургического темпа традиционную музыкальную терминологию, то в «Богеме» таким средним темпом будет *Moderato*, в «Тоске» — *Vivace*, а в «Мадам Баттерфлай» — *Lento*. Эта особенность «Чю-Чю-сан» совсем не характерна для веристской оперной драматургии.

Лирическое начало в опере явно доминирует. Вместе с тем ярко выделены драматические кульминации. В первом акте такой кульминацией является эпизод проклятия Чю-Чю-сан дядей Бонзой. В следующей картине аналогичное кульминационно-драматическое значение имеет эпизод с Горо (Сузуки уличает его в том, что он пытался опорочить Баттерфлай и ее ребенка). Оба эпизода построены на однородном тематическом материале (лейтмотив проклятия). Создается «арка», соединяющая две кульминационные вершины. В последней картине, начиная со слов Шарплеса «Его супруга», драматические настроения все более сгущаются. Это внутреннее психологическое нарастание ведет к трагедийному завершению оперы.

Несмотря на то, что в «Мадам Баттерфлай» есть арии Чю-Чю-сан и Пинкертона, это произведение принадлежит к числу наиболее свободно построенных опер Пуччини. Тематическое развитие симфонично. Большую роль играют лейтмотивы, реминисценции, репризы.

Все эти особенности формы проявляются уже в первом разделе первого действия. Оркестровое вступ-

иление (полное энергии и динамики фугато) «втекает» в первую сцену, образуя с ней одно целое. Все дальнейшее (вплоть до арии Пинкертон) — свободный по форме раздел (Горо показывает Пинкертону дом, представляет слуг). Симфоничность сцены — в непрерывности развития. Композитор продолжает разрабатывать тему вступительного фугато, хотя полифония уступает место гомофонии. Затем на смену этой теме приходит новый материал: музыка шествия родственников Чио-Чио-сан и тема приближающегося Шарплеса. В конце раздела частично возвращается музыка фугато. Сокращенная реприза (тематическая и тональная) замыкает раздел, придает ему относительную завершенность. Потом начинается ария Пинкертон.

В очень длинной первой картине второго акта есть две арии Чио-Чио-сан и закругленный дуэт Чио-Чио-сан и Сузуки. Но большая часть картины — свободно построенные сцены-беседы: Баттерфлай и Сузуки, Баттерфлай и Шарплеса. Форму скрепляют тематические «арки», репризы (повторения мелодии первой арии Баттерфлай, реприза музыки письма в конце картины).

Последняя картина отличается драматической напряженностью. Темп сценического действия, как отмечалось, становится более быстрым. В связи с этим тут отсутствуют арии-монологи и какие-либо другие закругленные номера. Есть отдельные, более устойчивые в тематическом и тональном отношении эпизоды: колыбельная, трю (Шарплес, Пинкертон, Сузуки), дуэт (Пинкертон, Шарплес), прощание Баттерфлай с сыном. Но они лаконичны и не вырастают в самостоятельные формообразования. При значительной «текущести» музыкального изложения, Пуччини не ограничивается речитативом; он всюду находит место для кантленных фраз. Они могли бы стать основой арии или традиционного развитого ансамбля; но композитору эти формы здесь не нужны.

*

Теперь — о музыкальном языке «Мадам Баттерфлай».

Эта опера свидетельствует о том, что мелодическое дарование Пуччини отнюдь не иссякло. Напротив, в «Мадам Баттерфлай» мелос приобретает особенную широту и плавность (что связано с замедленностью темпов драматургического развития в большей части оперы, с психологической углубленностью ряда сцен). Примером такого мелоса может служить знаменитая ария Чло-Чло-сан. Ее мелодия гибко следует за литературным текстом, передает интонации, оттенки фраз монолога. Диалогическая форма, казалось бы, должна была вызвать дробность мелодической линии. Этого не произошло. Мелодия льется естественно, широко. Арии присуща редкая мелодическая цельность. Она достигнута единством интонационного развития, чередованием больших мелодических волн.

Пуччини продолжает разрабатывать богатые традиции итальянской арпозной кантлены и итальянской народной песенности. Ее черты проявились, например, в дуэте Чло-Чло-сан и Сузуки из второго акта. По словам И. Нестьева, слушая дуэт, «скорее представляешь себе бытовую песенку современных итальянских девушек из пригородов Неаполя или Флоренции»¹. Речь идет об Es-dur'ном эпизоде («Фиалки, персик, розы»). Это действительно типичная итальянская канцонетта, отчасти танцевального склада.

Использование пентатоники — важная стилистическая черта оперы, отличающая ее от всех других опер Пуччини, кроме «Турандот». Не следует все же преувеличивать роль пентатонных построений в создании национального колорита; он довольно условен, несмотря на фольклорные цитаты. Однако надо признать, что пентатоника органично вошла в музыкальную ткань произведения и вполне «освоена» композитором. Он применяет ее для выражения различных чувств и настроений. Пентатонные обороты звучат в опере то игриво и оживленно, то нежно, мечтательно, то мрачно и грозно.

Пентатонный мелос воздействует на гармонический

¹ И. Нестьев. Джаккомо Пуччини. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 78.

язык, вносит в него некоторое своеобразие. Возникают квинтовые гармонии. Они сопутствуют одной из лейтем Чю-Чю-сан (см. пример 44). Вот другой случай:



Этот пентатонный мотив повторяется несколько раз. Повторяется и начальная гармония, «сложенная» из двух квинт, отстоящих на большую секунду одна от другой. Далее тот же оборот переходит в одноименную минорную тональность. Квинтовые аккорды понадобились композитору для того, чтобы они своей «экзотической» звучностью оттенили пентатонные обороты.

Примечательна гармонизация молитвы Сузуки (начало второго акта):

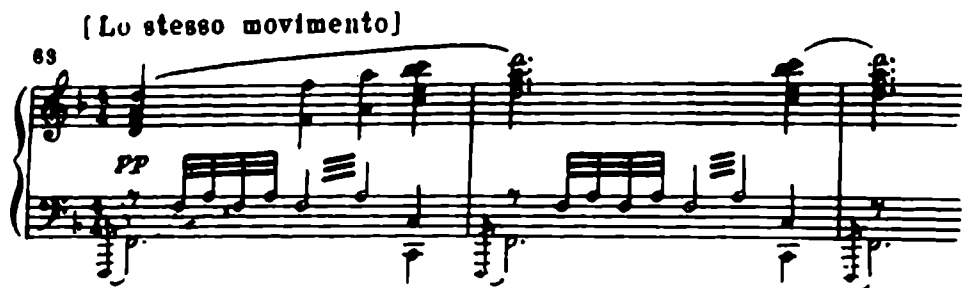
62 Andante calmo

El va ghied l . sa . na . mi, Sa . run . da . si . so e Ka . mi...
И . за . га, И . за . па . мя, Са . ру . н . да . си . ко в Ка . ми...

Минорная тоника чередуется с мажорной субдоминантой, звучащей на доминантовом басу. Эта гармония вобрала в себя пентатонный мелодический оборот — *a — g — e — d*. Вот образец единства мелодической «горизонтал» и гармонической «вертикали».

С пентатонным строем связана неоднократно встречающаяся в опере каденция: ее особенность заключается в том, что обычная тоника заменена тоникой с сек-

стой. Это именно тоника с секстой, а не сектаккорд шестой ступени, так как басовый звук воспринимается как основной тон, а не как терция. Вот завершение F-dur'ного ансамбля из первого действия:



Доминантсептаккорд все время разрешается в тонику с секстой, причем в последней гармонии (не вошедшей в пример) присутствуют и секста, и квинта. Эта гармония трактуется как консонанс; она замыкает период.

Гармоническое своеобразие рассматриваемого фрагмента связано со структурой мелодии. Она пентатонна, ее строение таково, что звук *d* воспринимается как основной звук лада. Тем не менее мелодия гармонизована не в *d*-moll, а в F-dur. Элементы ладовой переменности породили тонлку *f — a — c — d*.

Тем же аккордом Пуччини завершил оба действия. В конце оперы проходит тема второй арии Чио-Чио-сан. Тональность *h*-moll. Три раза звучит тоника в своем обычном виде. А последний аккорд — *h — d — g*; вместо квинты взята секста.

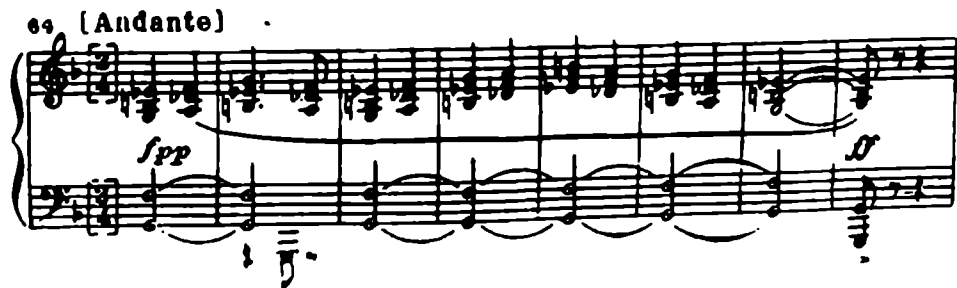
Тоника с секстой — это такая гармония, которой, с точки зрения старых традиций, нельзя заканчивать оперные действия. Но Пуччини был не единственным композитором-классиком, считавшим возможным кончать акт неустойчивым созвучием. Примерно в те же годы Римский-Корсаков создал «Китеж», третье действие которого завершается тритоном *h — f*.

В «Мадам Баттерфлай» начало сказываться влечение Пуччини к нонаккордам (впоследствии проявившееся еще более сильно). Нонаккорды придают некоторым эпизодам оперы экзотический и вместе с тем чув-

ствительный оттенок. В начале симфонического антракта перед последней картиной (цифра 1) гармония представляет собой цепь нонаккордов, не получающих разрешения. Голоса движутся параллельными нонами и септимами. В дальнейшем композитор строит на этой гармонической последовательности секвенцию. Внутри звеньев секвенции соотношение гармоний целотонное. А сами звенья отстоят друг от друга на малую терцию. Возникают элементы неполного дважды цепного лада: $d - fis$, $f - a$, $as - c$. Они сочетаются с элементами увеличенного лада. Так намечается выход за пределы мажоро-минорной тональной системы.

Показателен в этом смысле эпизод проклятия Чю-Чю-сан. В нем тоже есть намек на увеличенный лад (см. пример 59). Он связан опять-таки с применением нонаккордов. Но часто повторяющиеся хроматические гармонии противоречат этой ладовой системе. Комбинируя различные ладовые элементы, композитор снова отходит от обычного мажора и минора. Особенный ладовый колорит этой сцены соответствует ее мрачно-драматическому содержанию.

В опере «Мадам Баттерфлай» увеличенный лад использован значительно шире и разнообразнее, чем в «Тооке». Пуччини впервые широко применил этот лад для воплощения сложных переживаний. Композитор понимал, что специфика целотонных увеличенных гармоний делает их наиболее уместными там, где нужно передать протрацию, внутреннее оцепенение, внезапный, сильный испуг. В первой картине второго акта Шарплес советует Баттерфлай принять предложение Ямадорп и стать его женой. «Баттерфлай, зашатавшись, готова упасть» (ремарка). «Я уж думала, смерть», — говорит она. В оркестре — цепь увеличенных трезвучий:



Благодаря низким протянутым голосам эта гармоническая последовательность включается в мажорно-минорную систему. Образуется доминанта к С (С-dur'ная тоника появляется в начале следующего построения).

Те же переживания, теперь уже достигшие предела, выражены с помощью увеличенного лада в описанной выше сцене из последней картины (движение терция-ми на фоне органного пункта *d*). Можно напомнить также о ладовой трансформации лейтмотива «Спешит сюда все ближе».

Пригодился этот лад и для изображения природы в хоре подруг (первое действие). Помимо частого использования увеличенного трезвучия (см. пример 47), здесь следует отметить особенности модуляционного плана. Композитор чередует мажорные тональности, отстоящие на тон одна от другой: As, B, C, D, E, Ges (все шесть ступеней целотонной гаммы).

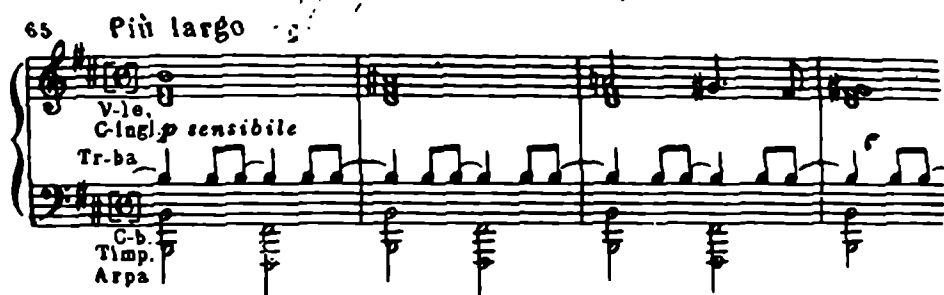
Искания Пуччини в области гармонии предвосхищают гармонический язык его поздних опер, прежде всего «Девушки с Запада».

В «Богеме» и в «Тоске» полифония — редкий гость. В «Мадам Баттерфлай» полифонические эпизоды встречаются чаще. Превосходно сделано оркестровое вступление к первому акту — четырехголосное фугато с удержанным противосложением. Такого рода полифонический «зачин» — нечастое явление в оперной литературе. Начало вступления ко второму акту тоже может быть названо фугато, но полифоническая ткань здесь мало развита. В сцене с родственниками и друзьями из первого действия привлекает внимание канон на тему шествия: сначала он проходит в оркестре, затем — в вокальных партиях. Последующий (F-dur'ный) эпизод ансамбля представляет собой контрапунктическое сочетание двух контрастных тем. У Пинкертона и Шарплеса, которые говорят о любви лейтенанта к Чио-Чио-сан, — романтическая, не лишенная страстности кантлена. У продолжающих свою болтовню родственниц и подруг — оживленная саркастичная тема. Как и в квартете из третьей картины «Богемы», Пуччини дает участникам ансамбля музыкальную характеристику.

Состав оркестра в «Мадам Баттерфлай» такой же, как и в «Богеме», но с добавлением японских тамтамов. — Они издают звук определенной высоты и применяются как специфически локальная тембровая краска.

В главе о «Богеме» говорилось о том, что в ее партитуре весьма широко воплощен принцип тембровой драматургии, выдвигающий на первый план эмоционально-психологическую функцию тембров. То же самое следует сказать и о партитуре «Мадам Баттерфлай». Особенно показательны в этом отношении сцены с участием героини оперы.

Одним из замечательных примеров тембровой выразительности является сцена самоубийства Чю-Чю-сан.



В приведенном фрагменте на фоне траурного ритма в басовом голосе и в среднем регистре альты и английский рожок поют о прощании с жизнью, как бы продолжая только что завершившуюся вокальную партию. Композитор обратился к альтам потому, что их «матовый» тембр придает множественным мелодиям особенную элегичность. Английский рожок очень хорошо сливается с альтами и вносит в звучание теплоту, поэтичность. Вспоминается оркестровка темы любви из увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». Он прибегнул к такому же сочетанию тембров. Мелодия Чайковского носит плавный характер, по сравнению со скорбной темой Пуччини, и это обстоятельство воздействует на тембровую природу инструментов. Тем не менее и Чайковский, и Пуччини руководствовались в данном случае одним общим принципом: они стремились к возможно большей человечности оркестрового звучания.

Если мелодия приведенного выше отрывка покоряет

слушателей своей скорбной женственностью, то сопровождение передает холодное дыхание уже совсем близкой смерти. Остинатный ритм на звуке *h* поручен трубе. Использование ее низкий регистр (*pianissimo*). В этом регистре тембр трубы приобретает мрачность и некоторую фатальность. Траурный тонико-доминантовый бас исполняется контрабасами *pizzicato*, литаврами (ритм которых поддержан большим барабаном) и арфой. Эта тембровая комбинация еще более сгущает мрачные краски. Дублирование октавного басового голоса арфой — новый для того времени прием; он здесь как нельзя более уместен.

Искусство тембровой драматургии проявилось и в резко контрастных сопоставлениях оркестровых звучностей. Сравним оркестровку сцены проклятия и любовного дуэта (первое действие). В сцене проклятия господствуют мощные *tutti*, тембр медных духовых. Многократно повторяющаяся тема все время поручается трубам (их дублируют другие инструменты). Часто встречаются аккорды тромбонов. Трели у духовых (в том числе труб и валторн), тремоло струнных усиливают драматизм этой музыки. Совершенно иные — прозрачные, тонкие — краски найдены композитором для последующей любовной сцены.

В опере немало подобных оркестровых контрастов; они основаны на тембровом воплощении лирического начала и острых драматических ситуаций. В лирических эпизодах широко и вдохновенно поют струнные (часто поддерживаемые деревянными духовыми); моменты большого драматического напряжения выражены совсем иными — сумрачными и даже зловещими — тембровыми красками. Дуэт Пинкертона и Шарплеса из последней картины начинается словами смущенного Пинкертона: «Прощай, мирный мой приют, полный счастья прошлых дней». Лирическую кантилену в начало и в конце дуэта исполняет вся струнная группа (кроме контрабасов). Ее дублируют две флейты и валторна (*con sordino*), а в конце — большая часть деревянных духовых инструментов. Звучность насыщенная и очень мягкая. А далее идет описанная выше сцена

растерянности и испуга Баттерфлай; в «тембровую гамму» этой сцены входят низкие («темные») регистры кларнетов, удвоенных фаготами, дребезжащее звучание закрытых валторн, рокот литавр, виолончелей и контрабасов тремоло. Снова возникает аналогия с некоторыми приемами оркестровки Чайковского, и не случайно, поскольку Пуччини, как и Чайковский, стремился передавать тембрами «жизнь человеческого духа».

Многообразны у Пуччини приемы тембрового разветвления, своего рода тембровые модуляции. Речь идет об оркестровом переосмысливании какого-либо музыкального образа. Показательны эпизоды, где появляется лейтмотив, связанный со средней частью первой арии Баттерфлай («Спешит сюда все ближее»). Выше говорилось о различных перевоплощениях этой лаконичной музыкальной фразы. Сопоставим хотя бы ее оркестровое изложение в арии и в трагическом финале оперы. Применение резко контрастных оркестровых приемов в совокупности с другими выразительными средствами коренным образом меняют смысл лейтмотива.

Интересный пример тембровой модуляции есть в первой картине второго акта (сцена Баттерфлай и Ямадори). Появляющийся здесь пентатонный лейтмотив Баттерфлай (цифра 44) как будто неуместен. Тема героини оперы сопровождает рассуждения принца Ямадори, который высказывает свои взгляды на брак, а они совершенно противоположны взглядам Чю-Чю-сан («Я же не менял я бесконечно, но со всеми разведен», — заявляет знатный японец). Так зачем же здесь возникает лейтмотив Чю-Чю-сан? Суть дела в оркестровке. Тему исполняет засурдиненная труба *staccato*. Ее тембр делает мелодию иронической, насмешливой. Музыка словно говорит: как покажутся в представлении Ямадори те понятия о браке, которые Баттерфлай считает святыми и неизменными!

В «Мадам Баттерфлай», как и в «Богеме», есть эпизоды, оркестровка которых не лишена импрессионистских тенденций. Они сказались в оркестровке хора подруг. Задача воплотить в музыке поэтический пейзаж требовала тонкости и прозрачности музыкальных кра-

сок. Но оркестровка этого места не просто тонкая, она утонченная. Композитор создал музыкальный пленэр, который хочется сопоставить с некоторыми полотнами знаменитых художников-импрессионистов. Для того чтобы достичь музыкальной «воздушности», Пуччини выделяет из струнной группы три солирующие инструмента — скрипку, альт и виолончель. В первых двух тактах мелодию ведут скрипка и альт в октаву; потом она перехватывается двумя флейтами (они тоже играют в октаву). Гармоническое заполнение «среднего этажа» (первый такт) — альты *divisi*. А «этажом» выше гармонию дублирует лишь одна арфа (флажолеты!). Трудно представить себе большую прозрачность оркестровой фактуры. Арпеджио арфы во втором такте и тихий звон колокольчиков дополняют музыкальную картину новыми красочными мазками.

Колоритна, изысканна оркестровка начала первой арии Баттерфлай:



Фактурная основа здесь проста. Она складывается из двух элементов: мелодия (октавный унисон) и гармонические голоса, заполняющие октавы. Какие-либо подголоски, фигурации отсутствуют. Тем не менее в оркестровке этого места композитор проявил много изобретательности. Как и в ряде других случаев, Пуччини поручает мелодические октавы инструментам из различных тембровых групп оркестра. Скрипку соло дублирует октавой ниже кларнет. Композитор подключает еще один инструмент — арфу (неполная дублировка). Таким образом мелодия сочетает тембры струнного, духового и щипкового инструментов. Тембровый спектр многоцветен. Оркестровые соло опять-таки придают музыкальной ткани утонченность. Интересно сделано

гармоническое заполнение октав. Здесь две фактурно-оркестровые функции: гармонические голоса у флейт и гобоев и тремоло скрипок — чуть слышно вибрирующий фон. Композитор снова создает ощущение «воздуха» (Баттерфлай поет о ясном солнечном дне желанной встречи).

Сюжет оперы не давал автору возможности широко развить ту стилистическую линию оркестровки, которая наметилась во второй картине «Богемы». Характерными признаками этой линии являются, как отмечалось выше, яркая декоративность, звонкость, эффектность. Стилистические черты такого рода можно обнаружить лишь в некоторых небольших эпизодах «Мадам Баттерфлай». Таковы, например, эпизод из сцены с родственниками Чю-Чю-сан (первое действие) — «Вот и випо» или начало сцены с Ямадори (первая картина второго акта, цифра 28). В последней сцене тема оркестрована «плотно»: четыре валторны, два фагота, вполночели (унисон), причем все инструменты играют *fortissimo*. Фигурация у деревянных духовых и синкопированные удары по тарелке палочкой придают этой музыке помпезный характер. Оркестровые краски помогают композитору создать образ самодовольного богача, которого несут в паланкине слуги.

Эффектная красочность, блестящая звучность оркестра отлпчают также музыкальную картину рассвета из симфонического антракта. Композитор постепенно переходит от «темных» тонов к ослепительно солнечным. Особенно много света в эпизоде *brilliantemente* (такт 5 до цифры 10). Фанфарная тема излагается имитационно. Вот схема оркестровки имитации:

Первый голос — 2 Fl., V-ni I pizz., Campanelli.

Второй голос — Tr-ba, 2 Ob., Corni inglese.

В сопровождении — арпеджио арфы и вторых скрипок, тремоло альтов и кларнетов. Анализ партитуры обнаруживает наличие восьми фактурно-оркестровых функций (без учета некоторых ударных)! Однако эпизоды такого рода мало типичны для стиля «Мадам Баттерфлай». Ее оркестровка привлекает в основном не блеском, не изощренностью формальных приемов, а глубокой поэтичностью.

«Мадам Баттерфлай» занимает видное место в классическом оперном наследии. Неверно было бы рассматривать ее как банальную верпистскую мелодраму, одобренную изрядной порцией экзотики. Нет, это лирическая драма, продолжающая реалистические традиции итальянского оперного искусства и отмеченная очень своеобразными импрессионистскими чертами. Пуччини сделал в ней новый большой шаг вперед по пути правдивого отображения внутреннего мира человека. Вместе с тем он обогатил свой музыкальный язык, расширил круг выразительных средств и приемов.

Вот почему не только зарубежную, но и нашу советскую аудиторию так волнует эта «японская трагедия» о маленькой гейше из Нагасаки, которая предпочла смерть бесчестью.

Глава VI

НОВЫЕ ВЕЯНИЯ

Пуччини достиг вершины славы. Четыре его оперы, созданные одна за другой, исполнялись на сценах многих театров в Италии и далеко за ее пределами, покорили сердца миллионов слушателей.

Он много путешествовал в связи с премьерами своих опер. Композитор посетил страны Европы, Америки. Французы, англичане, немцы, американцы, арабы принимали композитора как почетного гостя. Тысячи музыкантов и нем музыкантов хорошо знали его красивое, типично итальянское лицо с аккуратно подстриженными усами и пышной шевелюрой. Элегантно одетый, с сигарой во рту, он производил впечатление джентльмена. Но, как и прежде, Пуччини был доступным, общительным человеком.

Вот он сидит в одной из комнат своего дома в Торредель Лаго. Его окружили друзья. Пуччини — замечательный рассказчик — вспоминает разные эпизоды своей артистической жизни. Какой чудесный зонтик подарил ему город Токио в благодарность за то, что он написал «японскую» оперу «Мадам Баттерфлай»! А банкет в Турине, устроенный по случаю премьеры «Манон»! С тех пор прошло уже много лет, но Пуччини никогда не забудет этого банкета. Он должен был произнести благодарственную речь. Начав говорить, он взмахнул рукой; бутылки и стаканы полетели под стол. Смутившись, композитор смог сказать лишь два слова:

«Спасибо всем!». Пуччини, улыбаясь, уверяет друзей, что это была самая длинная из всех его официальных речей. Недаром он так не любил торжественные церемонии с речами и тостами.

Но уходили в прошлое годы, когда Пуччини мог забавляться как ребенок, не ведавший горя. Композитор разочаровывался в некоторых друзьях, общение с ними уже не радовало, не веселило. В письмах 1906—1907 годов он жалуется на то, что многие друзья его не понимают; он устал и хочет покоя.

Пуччини познакомился с англичанкой Сибиллой Селлгман, жившей в Лондоне. Ученица автора популярных неаполитанских песен Тосты, она обладала хорошим голосом, умела понимать и ценить выдающиеся произведения искусства. Сибилла Селлгман относилась к Пуччини с теплым дружеским чувством. Они переписывались. Итальянский композитор называл ее единственным человеком, который его понимает.

Как работал Пуччини?

Многие деятели искусства предпочитали работать в утренние часы. С точки зрения науки, это самое благоприятное время для творческого труда. Пуччини сочинял днем и вечером, засиживаясь до глубокой ночи. Над «Тоской» он обычно работал с 10 часов вечера до 4 часов утра. Сочиняя или обдумывая новое произведение, много курил. Часто подходил к роялю и импровизировал.

В 1923 году, незадолго до смерти, Пуччини, отвечая на вопрос, как он сочиняет, сказал: «Я вижу сцену, ее краски, вижу персонажи и жесты персонажей. Я — человек театра. Если бы я не видел перед собой сцены, я не написал бы ни одной ноты»¹.

Эти «зрительные» ощущения сочетались с музыкальными образами, рождавшимися в сознании композитора. Обдумывая и уже создавая новую оперу, Пуччини не исходил из либретто, которого пока еще не было. Напротив, либреттисты должны были подлаживаться к его замыслу. Он создавал музыкально-драматургический

¹ P. G. Conti. Vita e melodie di Giacomo Puccini, p. 52.



Пуччини

остов произведения, который потом обрастал словами. Либреттистам надо было находить слова, в точности соответствующие музыке, звучавшей в голове композитора или частично записанной.

Пуччини говорил, что если бы он сочинял симфонии, то чувствовал себя независимым, свободным, но, сочиняя оперы, он — «раб», постоянно зависящий от своих литературных сотрудников. Такая зависимость, конечно, существовала, но «рабами» были либреттисты.

Избранный композитором сюжет, образы героев увлекали его до самозабвения. Но, при всей своей творческой экспансивности, Пуччини не принадлежал к числу художников, слепо верящих интуиции. В его творческом процессе большое значение имело рациональное начало. Все сочиненное им не только глубоко пережито, но и осмыслено.

Накопивши столь богатый композиторский опыт, Пуччини, по-видимому, мог «бить наверняка», со снайперской точностью. Теперь он отлично знал, что именно ему удастся, знал, какими средствами он может взволновать и покорить публику. Однако наивно думать, будто в жизни настоящего художника может наступить период, когда все становится ясным, понятным, проверенным. Художник — не лодман, который в сотый раз ведет корабль по хорошо известному фарватеру. И неверно полагать, что опытному, зрелому мастеру легче творить, чем молодому, незрелому. Нет, не легче; во многих отношениях даже труднее.

Конечно, очень важно найти себя, найти свою дорогу, свой стиль. Но когда все это найдено, возникает опасность самоповторений. Она, может быть, не страшна таким гениальным натурам, как Бетховен, Шекспир. Однако Пуччини, при всей своей одаренности, — не Бетховен. Он прекрасно понимал, что легко может соскользнуть на путь «повторения пройденного». А это означает творческий регресс, движение вспять. Никому не следует подражать, никому — в том числе и самому себе.

Значит, надо искать и искать, не пытаясь в то же время насиловать свой талант, ставя перед ним чуждые

ему задачи. Да, не так-то просто быть зрелым, опытным художником.

Положение Пуччини усложнялось тем, что он жил в трудную, переломную эпоху. Происходила переоценка художественных ценностей. Рождались новые течения, отрицавшие многое из того, что еще вчера считалось незыблемым. Этим процессам была свойственна стремительность, от которой захватывало дух. Давно ли оперы Вагнера воспринимались как проявление крайнего новаторства, в котором многие склонны были видеть альфу и омегу современного искусства? А теперь «последним словом» музыкальной современности сталл «Саломея» Р. Штрауса, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси.

Мы далеки от того, чтобы видеть во всем этом упадок, порожденный кризисом буржуазной культуры. Наряду с действительно упадочными, антиреалистическими течениями продолжало развиваться прогрессивное искусство. Но оно эволюционировало и не могло ограничиться старыми выразительными средствами. Переоценка ценностей происходила и здесь.

Пуччини не был музыкантом академического, консервативного лагеря. Стремясь быть общепонятным, он вместе с тем не хотел отставать от музыкального прогресса и охотно «брал на вооружение» новые музыкально-выразительные приемы и средства. Он интересовался многим; однако не все в музыкальном искусстве тех лет было ему близко, некоторые течения совершенно не влияли на его творчество.

Здесь надо коснуться вопроса — Пуччини и модернизм. Существует мнение, что итальянский композитор не избежал воздействия модернизма, сказавшегося в его поздних операх. «К сожалению, модернистские влияния частично обескровили сочинения, написанные музыкантом в последние годы жизни», — утверждаетс в сборнике «Оперные либретто»¹.

«Оскудение реалистических традиций», «модернистское эстетство» находили в триптихе, в «Турандот». Справедливы ли эти упреки?

¹ «Оперные либретто». М., Музгиз, 1962, стр. 242.

Тут придется сделать небольшое отступление. Слово «модернизм» повторялось и повторяется бесконечно часто. Нередки случаи, когда оно теряет конкретное значение, превращаясь в общее место.

Не так давно модернистской, то есть лженоваторской, считали чуть ли не всю музыку XX века, вернее ту часть новой музыки, которая была чем-то не похожа на музыку XIX столетия. Модернизм обнаруживали даже в позднем творчестве Римского-Корсакова, в некоторых произведениях Лядова, Рахманинова и... Танеева! Сейчас такого рода «открытия» воспринимаются как курьезы. К числу модернистов были причислены Скрябин, Метнер, Стравинский (не только «поздний», но и молодой), Дебюсси, Равель, Онеггер, Р. Штраус, Малер, Барток... Модернистами или формалистами окрестили ряд крупнейших советских композиторов.

Теперь все понимают, что смешно искать модернистские тенденции в музыке Римского-Корсакова или Лядова. Советское музыковедение преодолело вульгаризаторский ингилизм, проявлявшийся по отношению к Малеру, Дебюсси и другим выдающимся мастерам музыки XX века. Не закрывая глаза на противоречия, присущие творчеству некоторых композиторов нашего времени, мы высоко ценим в этом творчестве все прогрессивное, высокохудожественное.

Произвольное употребление понятия «модернизм», неверное толкование ряда крупных творческих явлений породило путаницу, последствия которой и сейчас дают себя знать.

Путаница возникала еще и потому, что само понятие «модернистская музыка» трактовалось по-разному. Нелегко было добиться ясности в этом очень важном вопросе.

Обычно понятие «модернизм» не относили к какому-либо определенному течению. Этим понятием охватывали ряд новых течений, в той или иной мере противостоящих классическим традициям.

Автор книги «Модернизм и музыка» (1912) Вольфинг (брат Н. К. Метнера) считал, что модернизм — «власть моды». Она несовместима с подлинным («мону-

ментальным») искусством. «Модное, т. е. временное, т. е. тленное, в большой мере оказавшееся в творческом произведении, ускоряет или наступление полной его смерти, или получение им, так сказать, почетной отставки с правом на «историческое значение»... Монумен- тальность требует доведения до минимума всего того, что модно, слишком (подчеркнуто автором.— Л. Д.) модно, иначе к памятнику, конечно, зарастет и не только народная тропа. Убийственно для высшей куль- туры обратное тяготение: это непрерывное искание нового, немедленное подражание этому новому и дове- дение до минимума, вытравление всего того, что, буду- чи старым, далеко не устарело, не исчерпано, но к чему худосочными потомками утерян ключ, что им не по плечу и к чему они поэтому питают иногда даже бес- сознательно непримиримую ненависть»¹.

Представление о модернизме как о «мод» (вер- нее — быстро сменяющих друг друга модах) было рас- пространенным. Вот что писал А. Казелла: «...в модер- нистских кругах... искусство является чем-то аналогич- ным галстукам и рубашкам, покрой которых меняется каждые три или шесть месяцев. Горе композитору, пользующемуся в своих сочинениях аккордами прошло- го года. «Этого больше не делают», — говорят ему тог- да. И наивный молодой человек после этого ищет еще более абсурдных, более вызывающих и более глухих и безобразных комбинаций только для того, чтобы не по- казаться «старомодным»².

Конечно мода играет немалую роль в развитии «ле- вых» творческих направлений. Слова Казеллы, напи- санные много лет назад, вполне применимы к совре- менной творческой практике «авангардизма». Но приве- денные выше определения совершенно не учитывают со- циальной сущности антиреалистического искусства, а также наличия у его представителей определенной эсте- тической программы.

Для советских музыкантов реакционность упадочно-

¹ Вольфганг. Модернизм и музыка. Статьи. М., «Муса- гет», 1912, стр. 35—36.

² «Современная музыка», 1926, №№ 17—18, стр. 198.

го творчества определяется прежде всего характером идейных, эстетических концепций, лежащих в его основе, их принципиальной антидемократичностью, антигуманизмом.

К несчастью, мы часто забывали об этом критерии. Говоря о модернизме в творчестве советских и зарубежных композиторов, мы нередко исходили из некоторых стилевых признаков, понимаемых чисто внешне, формально. Новизна интонационного строя, обилие диссонансов оценивалось как проявление декаданса, причем не делалось даже попытки уяснить, закономерны или незаконмерны эти пресловутые диссонансы, нужны ли они автору для того, чтобы выразить глубокий жизненный замысел, или же являются пустозвонным «экспериментом».

Сложилось глубоко ошибочное, вредное представление, согласно которому, новизна стиля, формы, музыкального языка есть удел модернизма, а реалистическое искусство якобы отличается художественным консерватизмом. Прямо такие мысли не высказывались, но они существовали подспудно. Между тем — и об этом говорилось выше — прогрессивное реалистическое искусство эволюционирует; оно не может ограничивать себя старыми канонами и стилевыми нормами.

У нас нет никаких оснований считать, что Пуччини в своих поздних операх встал на позиции антиреалистического искусства. До последних своих дней он сохранял верность принципам жизненной правды, художественного демократизма, гуманизма. Он не воплощал каких-либо реакционных идей. Напротив, последняя опера Пуччини, «Турандот», та самая опера, в которой иные критики находили «модернистское эстетство», проникнута большой прогрессивной идеей и противостоит упадочным модернистским течениям.

Человечность музыки «Девушки с Запада», «Джанни Скикки», «Турандот», ее искренняя лиричность и психологическая правдивость, покоряющая эмоциональность широкого итальянского мелоса не имеют ничего общего с модернизмом.

Примечательно, что Пуччини порицал упадочные, пессимистические тенденции в современном искусстве.

«Я устал от всеобщего воспевания смерти»¹, — писал он своей английской приятельнице Сибилле Салиман.

Легенда о модернизме Пуччини возникла потому, что у нас было в ходу совершенно неверное представление о симптомах этой болезни. Пуччини в своих последних операх особенно активно обогащал музыкальный язык, пользовался приемами, которыми не пользовался Верди и другие композиторы XIX века. И вот то, что было в действительности прогрессивным, ставилось под сомнение. Эволюция реалистического творчества автора «Турандот» рассматривалась как частичный отход от реализма.

*

Пуччини интересовало творчество Р. Штрауса, Дебюсси, Стравинского, Шёнберга, Хиндемита (слово «интересовало» в данном случае не означает, что все эти композиторы были ему близки). Он изучал «Саломею», «Электру», «Кавалера роз», «Пеллеаса и Мелизанду», высоко ценил музыку Респиги, подружился с ним, пользовался его советами. Ниже еще придется говорить о том, какое значение имело для Пуччини творчество автора «Фонтанов Рима».

В 900-х годах в западноевропейскую музыку пропик экспрессионизм. Его воздействие сказалось уже на творчество Р. Штрауса. Экспрессионистская тенденция ощущается в идейной концепции, сценических образах «Саломеи». Религиозному фанатизму Иоканаана противопоставлена патологическая страсть героини оперы. Чувственное начало переходит в болезненный экстаз, ставший одним из важных отличительных признаков экспрессионистского искусства. Но Р. Штраус тогда еще далеко не порвал связей с традициями позднего романтизма. Музыка «Саломеи», стилистически не вполне самобытная, но темпераментная и захватывающая своим сумрачным динамизмом, отмечена влиянием Вагнера и Листа. Часто она вступает в противоречие с сюжетом. Когда в оркестре звучит романтически страст-

¹ Цит. по кн.: И. Нестьев. Джакомо Пуччини. М., Музыка, 1963, стр. 94.

ная любовная тема, сопровождаая последний монолог героини оперы, музыка говорит о настоящей поэтической любви — к живому человеку, а не к мертвой голове казненного пророка. Более экспрессионистична музыка следующей оперы Р. Штрауса — «Электра».

Лидером этого течения стал А. Шёнберг. Именно он дал «классические» образцы экспрессионистского музыкального искусства (монодрама «Ожидание», «Счастливая рука» и др.). Стремясь найти новые средства выразительности, адекватные содержанию, Шёнберг утвердил атонализм, принцип серпи, атематизм, «разговорно-речевую» мелодию («Лунный Пьеро»).

По словам Г. Эйслера, в искусстве экспрессионизма «печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в пстерплю, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой — как в «Лунном Пьеро». Основное настроение — крайняя боль»¹.

Пуччини — художнику-реалисту — были чужды экспрессионистские субъективно-идеалистические принципы. Он был предельно далек от музыкальной эстетики Шопенгауэра, которой руководствовался Шёнберг. Мог ли автор «Богемы» принять шопенгауэровский тезис, имевший для Шёнберга огромное принципиальное значение: «Композитор открывает глубочайшую сущность мира и выражает сокровеннейшую мудрость языком, который непонятен для его разума, подобно тому, как сомнамбула, находясь в магнетическом сне, дает объяснение таким вещам, о которых в нормальном состоянии она не имеет никакого понятия»². Меньше всего стремился Пуччини воплощать какие-то заумные и недоступные для большинства слушателей идеи, быть «сомнамбулой», погруженной в «магнетический сон». Свойственные композитору художественный вкус и чувство меры ограждали его от экспрессионистских эмо-

¹ «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». М., Музгиз, 1960, стр. 190.

² Эти слова Шёнберг сочувственно цитировал в своей статье «Das Verhältnis zum Text», опубликованной на страницах сборника экспрессионистской группы «Голубой всадник». См.: И. Соллертинский. Арнольд Шёнберг. Л., Ленинградская филармония, 1934, стр. 17—18.

циональных преувеличений. Его тонкой артистической натуре претило все грубое, патологическое. Услышав однажды шёнберговского «Лунного Пьеро», Пуччини заявил автору, что он не понимает такой музыки.

Явно несостоятельны попытки пайти экспрессионистские влияния в «Турандот». Здесь можно говорить лишь об экспрессивности, то есть подчеркнутой выразительности, напряженности — интонационной, ладо-гармонической, тембровой. Еще Асафьев убедительно доказал, что нельзя путать разные понятия — экспрессионизм (направление, имеющее определенную философско-эстетическую основу) и экспрессивность, проявляющуюся в реалистическом и романтическом творчестве.

Совершенно непримлемой была для Пуччини атональная серийная техника. Невозможно себе представить, чтобы он сознательно связал себя догмами шёнберговской системы, несовместимой с итальянским национальным мелосом, с теми оперными традициями, верность которым Пуччини продолжал сохранять. Умозрительность, абстрактная рационалистичность этой системы в корне противоречила стремлению композитора к открытой эмоциональности. Расширяя свой ладо-гармонический кругозор, выходя за пределы мажоро-минора, он никогда не применял атонализм как принцип организации музыкального материала.

Не воспринял Пуччини и неоклассицизм, крупнейшим представителем которого в годы после первой мировой войны стал Стравинский. Не было у него ничего общего с итальянскими футуристами, возглавляемыми Маринетти.

Нет, Пуччини не гнался за модой, не торопился примкнуть к какой-либо новейшей школе или школке. Однако существовало течение, которое влияло на него, причем с годами это влияние становилось все более заметным. Речь идет об импрессионизме.

Уже приходилось говорить об импрессионистских элементах в музыке «Богемы», «Тоски», «Мадам Баттерфлай». Значительно сильнее сказывается эта тенденция в «Девушке с Запада», «Плаще», «Турандот».

Пуччини и импрессионизм — самостоятельная большая тема,

Импрессионистское искусство часто называли модер-
нистским. Правда, в последнее время это определение
снабжали разными оговорками. В импрессионизме яв-
дellä начало кризиса западноевропейского буржуазного
искусства. Творчество Клода Моне, Сислея, Писсаро,
Ренуара, Дега и других импрессионистов оценивалось
как прямой результат идеалистической теории «субъ-
ективных ощущений», теории, отрицающей познава-
тельную, общественное значение художественной дея-
тельности. Достижения этих мастеров нередко видели
лишь в передаче световых эффектов, игре контрастов
цвета.

Думается, что, оценивая импрессионизм со всеми
его сильными и слабыми сторонами, давно уже нужно
отказаться от шор и вульгарного социологизма.

Да, импрессионистское искусство ограничено (кста-
ти, до сих пор еще не существовало «безграничного»
искусства). Писсаро, Сислей, Дега не разрабатывали
тем большого социального значения. Но разве не пре-
красно то, что умещалось в границах импрессионизма?

Возьмем наудачу несколько известных импрессио-
нистских полотен: «Девушка с волосами цвета черного
вороны» Э. Мане, «Бульвар капуцинок» К. Моне, «Ку-
пальщица», «Бал в Мулен де ла Галетт», эскиз к
портрету актрисы Самари О. Ренуара. Любуясь этими
полотнами, мы не думаем о ложности теории «субъ-
ективных впечатлений». Покоряет тонкая поэзия, чувст-
венная прелесть живописных образов, светлая радость
бытия. А. В. Луначарский называл Ренуара живопис-
цем счастья. А ведь это немало — дарить счастье лю-
дям!

Творчество импрессионистов несло в себе правду
жизни, воплощенную специфическими художественны-
ми средствами. Пусть эта правда была не полпой, не
всеобъемлющей — она дорога тем, кто умеет ценить
искусство.

Говоря о «Бульваре капуцинок» Моне, охотно отме-
чают тонкие колористические нюансы, игру солнечного
света и серо-лиловых теней, отсутствие осязаемой пред-

метности. Вот, дескать, воплощение кредо импрессионистов. Между тем здесь не только колорит; тут передан облик Парижа, нечто присущее только этому городу. Смысл картины шире, богаче, чем обычно считают. То же самое можно сказать о полотнах Писсаро «Оперный проезд в Париже», «Бульвар Монмартр», «Бульвар Монмартр ночью».

Импрессионизм возник как течение во многом прогрессивное; оно было направлено против застывшего академизма и пошлых буржуазных вкусов. Позже, в творчестве эпигонов этой школы, ее принципы начали деградировать. Подлинное искусство подменялось электикой.

Дебюсси протестовал, когда его называли импрессионистом, потому что эту «кличку» придумали его противники (а противниками были представители академического лагеря, ополчившегося на новые течения и в живописи, и в музыке). Независимо от этого есть достаточно оснований называть его творчество импрессионистским. Композитор, обладавший редким дарованием и филигранно отшлифованным мастерством, Дебюсси как художник представлял собой явление сложное, неоднозначное. Бесспорны его связи с национальными традициями французского искусства. Его музыка выражает некоторые черты национального характера и подобно лучшим полотнам художников-импрессионистов многим нитями связана с окружающей композитора действительностью.

Пуччини как композитор воспринял главным образом живописно-изобразительную сторону творчества Дебюсси. Показательны в этом смысле некоторые музыкальные пейзажи из опер Пуччини и прежде всего начальный эпизод оперы «Плащ». Его хочется сопоставить с городскими пейзажами А. Спеллея, М. Утрелло. Обыденность, даже прозаичность «натуры», преломившись в творческом восприятии большого мастера, приобретает особенную поэтическую привлекательность, «трепетность». У Пуччини в такого рода случаях не только «живопись», но и «впечатление», то есть определенный эмоциональный тон. Столь же характерен эпизод восхода луны из первого акта «Турандот» с его

зыбкостью, причудливыми звуковыми «блками» и таинственно-жутким настроением. Возникает аналогия с «Ноктюрнами» Дебюсси (точнее, с первым и третьим). Подобно французским композиторам и художникам-импрессионистам, Пуччини решает здесь колористическую задачу, связанную с отображением игры света.

Импрессионистские черты угадываются и в некоторых психологических эпизодах поздних пуччинисских опер. Это те эпизоды, в которых композитор хочет передать психологический «подтекст», невысказанные и «неуловимые» оттенки настроения («Девушка с Запада», «Плащ», «Сестра Анжелика»).

Много почерпнул Пуччини у Дебюсси в области гармонического языка. Цепочки параллельных квинт, а также и другие «запретные» параллелизмы, кварто-квинтовые созвучия, мелотонные последовательности — все это если и не полностью, то в значительной мере отразило воздействие французского мастера. Оно могло проявиться также в частом употреблении различных септаккордов и нонаккордов (Ромен Роллан называл «Пеллеаса» «страной нонаккордов»).

Пуччини близок к Дебюсси в сфере колористических исканий. Но автор «Турандот» был художником иного темперамента и во многом иной направленности, чем автор «Пеллеаса». Его привлекала иная тематика.

Ромен Роллан в своей блестящей статье «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси писал: «Атмосфера, в которой развивается драма Метерлинка, это усталая покорность, отдающая волю к жизни во власть Рока. Ничто не может ничего изменить в порядке событий. Наперекор иллюзиям человеческой гордыни, мнящей себя господином, неведомые и непреодолимые силы направляют от начала до конца трагическую комедию жизни»¹.

Пуччини совершенно чужд тот фатализм, о котором писал Ромен Роллан, характеризуя оперу Дебюсси. Называя «Пеллеаса» интересным произведением, Пуччини вместе с тем отмечал его «мрачную окраску, не-

¹ Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. XVI. Л., ГИХЛ, 1935, стр. 404.

изменную, как келья францисканца», «однотонную серость колорита». И в области выразительных средств Дебюсси не все было приемлемо для итальянского композитора. Изучая новую французскую музыку, он критиковал ее за «стереотипные формы выражения», имея в виду пристрастие к определенным часто повторяющимся приемам.

Пуччини брал у импрессионизма то, что могло освежить, обновить его музыкальный язык, оперную драматургию. Подобно импрессионистам, он стремился к темброво-гармонической утонченности в изобразительных, а также в некоторых лирико-психологических сценах, пользовался иногда приемом музыкально-импрессионистских красочных «мазков», «пятен». В то же время композитор не отказывался от итальянских оперных традиций, от своих эстетических принципов, от своего индивидуального стиля. Он не стал одним из представителей импрессионизма, но испытал на себе его влияние. Этот факт не означал каких-либо уступок модернизму, поскольку импрессионистское течение не было упадочным и регрессивным.

В этой связи надо вернуться к теме Пуччини — Респики.

Отторино Респики, с гордостью называвший себя «учеником Римского-Корсакова» (хотя он учился у него лишь несколько месяцев), вошел в историю музыки как автор симфонических произведений (он писал и оперы, но они не имели настоящего, длительного успеха). При жизни Пуччини появились «Фонтаны Рима» (1917), «Пинии Рима» были созданы в год его смерти (1924).

Пуччини брал у издателя Рикорди первые экземпляры партитур своего друга и внимательно их анализировал. Он говорил, что восхищается его непревзойденным искусством оркестровки.

В своем творчестве Респики соприкоснулся с музыкальной культурой импрессионизма, не избежал влияния Дебюсси. Но он обеими ногами стоял на почве национальных традиций, впитал в себя национальный фольклор, говоря иначе, оставался итальянским композитором.

Вот этими своими качествами он и привлекал Пуч-

чини. Тут сказывалась общность художественных стремлений. Оба искали новые пути; в своих поисках не прошли мимо искусства импрессионизма, но сохраняли прочные связи с культурой родной страны.

Говоря о тех изменениях, которые происходили в творчестве Пуччини, не следует забывать о том, что существенно менялось его содержание. В этот период композитор отходит от своей излюбленной темы утраченных иллюзий. Его основные произведения последних лет — «Девушка с Запада», «Джанни Скикки» и «Турандот» — утверждают победу светлого начала. Поэтому драматургический принцип от света к мраку теряет для Пуччини свое прежнее значение.

Он осваивает новые для него жанры и формы: обращается к лирической комедии («Ласточка»), комедии-сатире («Джанни Скикки»), пишет романтическую оперу-сказку «Турандот», цикл из трех одноактных резко контрастных опер. В «Плаще», раздвигая узкие сюжетные рамки, создает музыкальный образ большой трагической силы.

В некоторых произведениях композитор еще дальше отходит от канонических форм, свободно строит не только отдельные сцены, но и картины, действия. Особенно показательна в этом смысле «Девушка с Запада». Пуччини проявляет смелую творческую инициативу в использовании двуплановой драматургии. Важное драматургическое значение получают у него различные *ostinato*; они часто сообщают музыке подчеркнутую экспрессию.

Новаторство Пуччини очень ярко проявилось в музыкальном языке поздних его опер. Он существенно отличается от языка более ранних работ композитора. Пуччини ввел в свой обиход приемы, которыми раньше совершенно не пользовался (политональность, например); широкое развитие получают у него приемы, встречавшиеся раньше лишь изредка (импрессионистская тембровая звукопись).

У Пуччини есть интересные «прорывы» в те стилистические сферы, которые стали достоянием композиторов следующего поколения или же разрабатывались композиторами-современниками, стоявшими на совсем

иных эстетических позициях. Говоря о музыкальной драматургии и стилистике поздних опер итальянского композитора, нельзя не вспомнить (хотя и в редких случаях) Стравинского, Скрябина, Прокофьева, Малера, даже... Шостаковича! Это свидетельствует о широте творческих поисков Пуччини в области музыкально-выразительных средств, о его художественной дальновидности. Вот что писал о Пуччини И. Пиццетти: «Он был человеком светлого и острого ума, его интересовали все выразительные возможности музыки и поэтому он охотно использовал приемы, взятые из других (далеких) музыкальных слоев. При этом он использовал их для воплощения собственных чувств, придавая своему искусству новые формы выражения»¹.

К этим вопросам мы будем в дальнейшем возвращаться.

Не так просто — не повторять себя, идти вперед, что-то открывать, совершенствуя уже открытое. Прошло немало времени, прежде чем Пуччини выступил с новой оперой. Шесть лет отделяет премьеру «Мадам Баттерфлай» от премьеры «Девушки с Запада».

И на этот раз композитора вдохновил спектакль драматического театра. Он увидел пьесу Беласко «Девушка с Золотого Запада» в Нью-Йорке. Решение писать оперу было принято быстро. Композитор теперь прибегнул к помощи новых либреттистов — Дзангарини и Чивинини.

Автора музыки «Девушка с Запада» живо интересовал песенный фольклор североамериканских индейцев. В его распоряжении было около ста индейских мелодий. Знакомился он и с американской бытовой музыкой. В частности, он воспользовался мелодией бродячего певца, исполнявшейся в пьесе Беласко, введя ее в первый акт своей оперы. Работа захватила Пуччини, он был увлечен так же, как и в те времена, когда писал «Манион», «Богему», «Мадам Баттерфлай». «Я уверен, что это будет вторая «Богема», если мой ум и мои силы не оставят меня в этом огне», — писал композитор Джулио Рикорди 14 сентября 1907 года. И в следующем письме

¹ М. С a r n e r. Puccini. Milano, Ricordi, 1961, p. 36.

тому же адресату (без даты): «Девушка» должна стать второй «Богемой», но еще более мощной, полной сил»¹.

Опера предназначалась для Америки. Композитор писал ее по заказу нью-йоркского театра Метрополитен-опера. Было сделано все, чтобы превратить премьеру в большое музыкальное событие, привлечь к ней внимание американцев. Партию Джонсона поручили Энрико Карузо, Минни пела Эмма Дестини, дирижировал Артуро Тосканини.

Автор оперы отправился в Америку вместе со своим сыном и сыном Джулио Рикорди. Пуччини уже бывал в этой стране. «Из всех оперных композиторов, когда-либо побывавших в Соединенных Штатах, Пуччини, быть может, стяжал наибольший успех», — пишет современный американский журналист². Уже говорилось о том, как приняли в Соединенных Штатах «Манон». Когда состоялась американская премьера «Мадам Баттерфлай», композитор вновь удостоился восторженных оваций. «Баттерфлай» совершает триумфальное путешествие, — писал он из Парижа 14 ноября 1905 года. — Вашингтон, Балтимора, Бостон, вчера Нью-Йорк (все на английском языке). В январе я приезжаю в Нью-Йорк на исполнение «Манон», «Баттерфлай» и «Тоски». «Баттерфлай» исполняется на итальянском в другом театре — большом Метрополитене»³.

Но теперь он должен был присутствовать на премьере своей оперы, которая еще нигде не исполнялась. Он сильно волновался.

В Америке Пуччини пробыл сорок дней. Все время до премьеры композитор отдавал репетициям. По свидетельству современников, он во время репетиций был разительно не похож «на самого себя». Его обычная веселость, добродушие бесследно исчезали. Нервный, требовательный, он подчинял своей воле всех участников спектакля. Работали с утра до вечера. Надо было показать Америке «товар лицом».

¹ «Giacomo Puccini», S. 150.

² Эрнст Балло. Иностранные композиторы в Америке. «Америка», 1956, № 101, стр. 12.

³ «Giacomo Puccini», S. 142.

Тосканини возбуждал всеобщее изумление. Именно в связи с исполнением этой оперы Пуччини назвал его «великим артистом». Страстный почитатель Верди, считавший его первым композитором современности, Тосканини смог понять и оценить ряд новых явлений музыкального искусства: «Саломею» Р. Штрауса, поэмы-сюиты Респиги, поздние оперы Пуччини.

10 декабря 1910 года было днем премьеры. Невероятный, триумфальный успех «Девушки с Запада» имел оттенок типичной для Америки сенсационности.

Перед спектаклем у входа в театр началась давка. Во время представления восторженная публика забрасывала артистов цветами. Автора вызывали пятьдесят пять раз; ему преподнесли серебряный венок. Корреспонденты, фоторепортеры и бесчисленные поклонники осаждали композитора, не давая ему шагу ступить. От него требовали автографов. Пуччини приходилось даже расписываться на обеденных меню. Какой-то богач заплатил ему большую сумму за автограф — отрывок вальса Мюзетты.

Нельзя не признать, что энтузиазм публики подогревался сюжетом: он был стопроцентно американский (как уже говорилось, Беласко писал свои пьесы, рассчитывая на верный успех). Место действия, персонажи, авантюрно-приключенческий элемент, добродетельная героиня и неожиданно счастливый конец — все это импонировало многим зрителям.

Пуччини были оказаны официальные почести. Когда он прибыл в Нью-Йорк, его встречало итальянское посольство. В день премьеры здание театра украшали американские и итальянские флаги. Генеральную репетицию посетили видные должностные лица, представители деловых кругов. Помимо дипломатов, крупных капиталистов, присутствовали известные артисты. Была на репетиции и Сарра Бернар, вдохновившая своей игрой Пуччини на создание «Тоски».

В честь композитора устраивались банкеты и торжественные приемы. Его пригласил к себе миллиардер Вандербильт. Фантастическая роскошь дворца Вандербильта напоминала Пуччини сказки 1001 ночи. Ему вспомнились его детство и юность, полуголодное суще-

ствование в Милане в убогой комнатухе вместе с братьями. Когда-то его знали лишь как способного органиста собора Сан-Мартино. А теперь его имя гремит и в Старом и в Новом Свете, ему подносят серебряные венки, его чествуют и поздравляют «некоронованные короли» Америки.

«Девушка с Запада» прижилась и на западноевропейских сценах, получила широкое признание.

По словам Тоти Даль Монте, непревзойденной Минни была Джильда Далларинца.

К сожалению, у нас этой опере не повезло. В до-революционные годы критик Ю. Сахновский называл музыку оперы блестящей звуковой бутафорией. Советская музыкальная критика дала ей очень сдержанную оценку. Вот что писала Т. Келдыш: «В «Девушке с Запада» еще больше, чем в «Тоске», заметны веристские влияния. Подлинный драматизм подчас подменяется резкой театральной аффектацией, в опере слишком много натуралистических подробностей. Чрезмерное обыгрывание деталей привело к некоторой пестроте, мозаичности действия, особенно в I акте [...] В музыке сравнительно немного таких широких кантленных мелодий, какими были насыщены предыдущие оперы Пуччини»¹.

Те же суждения можно найти в брошюре Л. Соловцовой. По ее словам, «мозаичная разорванность действия и натуралистические эффекты в «Девушке с Запада» несут следы воздействия драматургии кино»². Пуччини «отдал дань натуралистическим излишествам в таких произведениях, как «Тоска» или «Девушка с Запада», — утверждает И. Нестьев³.

Впрочем, в сборнике «Оперные либретто» эта опера оценивается иначе. Там сказано, что «Девушка с Запада» — «бесспорная творческая удача»⁴.

¹ Т. Келдыш. Джакомо Пуччини. Л., Музгиз, 1962, стр. 66.

² Л. Соловцова. «Богема» Дж. Пуччини, стр. 15.

³ И. Нестьев. Джакомо Пуччини. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 71.

⁴ «Оперные либретто», стр. 242.

Кто же прав? Прежде чем ответить на этот вопрос, надо остановиться на сюжете оперы.

В 1848 году закончилась война между Соединенными Штатами Америки и Мексикой. Она возникла потому, что тремя годами ранее конгресс принял в состав США отделившийся от Мексики Техас.

После войны Соединенные Штаты добились присоединения Верхней Калифорнии и других мексиканских земель за компенсацию в пятнадцать миллионов долларов.

Калифорния — место действия в драме Беласко и опере Пуччини. Время действия — 50-е годы XIX столетия.

В предисловии к опере Пуччини говорится о том, как горняк Маршалл открыл калифорнийское золото. Это открытие вызвало «взрыв алчности». Множество людей, охваченных «золотой лихорадкой», хлынуло на Запад, в дикую, совсем еще не освоенную Калифорнию. Скоро помимо золотоискателей там появились бандитские шайки; они грабили и убивали. Твердой власти, правильно организованной администрации в тех краях еще не было. Чуть ли не единственными «начальствующими лицами» являлись шерифы. Не удивительно, что на «Золотом Западе» процветала анархия, часто практиковался самосуд (суд Линча).

В предисловии сказано, что авторы оперы хотели создать «драму любви, высоких чувств и больших характеров», которая разворачивается на фоне дикой природы.

Героиня оперы — девушка Минни, хозяйка бара. Сюда часто заходят золотоискатели и бродяги выпить, потанцевать, поиграть в карты.

Минни — дочь владельца таверны; иногда она вспоминает свое детство. Родители Минни любили друг друга. Воскрешая в памяти картины их супружеского счастья, девушка мечтает о том, что она тоже будет счастлива с тем, кому ответит ее сердце. Но пока она еще не встречала человека, которому смогла бы подарить свой поцелуй.

С ранних лет привыкла Минни к простой и суровой жизни. Еще ребенком она нередко засыпала на медвежьей шкуре; зимняя выюга убаюкивала ее.



I акт «Девушки с Запада». Новосибирский государственный театр оперы и балета, 1960. Режиссер Л. Д. Михайлов, художник А. В. Крюков

Судьба забросила Минни в Калифорнию, «проклятый край», где свирепствует малярия и где есть люди, которые ради золота готовы перегрызть друг другу горло. Минни не расстается с пистолетом. Но, видимо, ей еще не приходилось пускать в ход оружие. Ее моральная власть над окружающими людьми огромна. Золотоискатели, завсегдатаи бара видят в ней сестру, близкого друга. Каждого из них могла бы осчастливить любовь этой девушки. Однако никому и в голову не приходит прибегнуть к насилию. Если хочешь развлечься, ступай в соседний бар; его хозяйка Нина Микельторена охотно торгует своим телом. А Минни — это совсем другое; к ней надо относиться с уважением.

Вот она сидит, окруженная наполовину одичавшими людьми, и читает им библию: «Омоюсь белее снега, сердце мое станет чистым и утвердится дух добра и прощенья». Минни поясняет: нет такой души греховной, которая не могла бы искупить свои грехи. «А по-

тому сохраните в себе милосердие и любовь к вашим ближним».

Хозяйку бара любит шериф Ренс. «Хочешь быть моей супругой? — предлагает он ей. — Я развелусь с женой... У меня много денег»... — «Ренс, баста, баста!» — прерывает его Минни. Она равнодушна к шерифу, а деньги ей не нужны.

Как-то раз в поле Минни повстречала незнакомого человека. Он подарил ей ветку жасмина. И вот человек этот — его зовут Джонсон — пришел в бар. Никто не знает, что он атаман бандитской шайки. О ее мрачных «подвигах» слышали и золотопскатели, и шериф. Однако поймать бандитов пока еще не удалось.

Сообщник Джонсона метис Кастро направляет золотопскателей по ложному следу, называя место, где якобы скрываются бандиты; там их можно застать врасплох и прикончить. Прежде чем уйти, посетитель бара поручают Минни стеречь их золото. Девушка остается вдвоем с Джонсоном. Когда золотопскатели будут далеко, притаившийся поблизости бандит должен дать условный сигнал, означающий, что Джонсон может действовать. Успех задуманного дела обеспечен: ведь кроме Минни в баре не будет никого!

Но Джонсон поддался обаянию «девушки с Запада». Она так проста, скромна; однако есть в ней внутренняя сила. «Тот, кто захочет похитить золото, которое я стерегу, — говорит она Джонсону, отвечая на вопрос — не страшно ли ей одной, — сперва убьет меня». Ведь золото принадлежит «ребятам» (gagazzi), а многих из них погнала сюда, в Калифорнию, злая нужда. «Бедные люди!» — вздыхает Минни.

И вдруг — чей-то свист... Это сигнал. Поздно — Джонсон не может поднять руку на Минни. Он очарован ею. «Вы для меня святая... Душа у вас прекрасна, а лицо, как у ангела!» Джонсон уходит. «Что он сказал? — в волнении вспоминает Минни. — Лицо, как у ангела? Ах...» Так кончается первое действие.

Второй акт. Джонсон приходит к Минни в ее домик. Они полюбили друг друга.

Уже поздно. Началась буря. «Скажи мне правду, ты не знаешь Нину Микельторена?» — спрашивает Минни.



II акт «Девушки с Запада».
Театр Ла Скала

нп. — «Нет», — отвечает Джонсон. Слышны чьи-то голоса. Кто-то стучится в дверь. Джонсон спрятался. Входит шериф Ренс, с ним несколько человек. Они ищут Джонсона. Выяснилось, что он бандит Рамерец! Минни не верит. «Откуда вы узнали?» — спрашивает она. — «От его подружки — Нины Микельторена». — «Он знаком с ней?» — «Даже больше!» Минни потрясена. Шериф и сопровождающие его лица, не найдя бандита, уходят.

Оставшись вдвоем с Джонсоном, девушка дает волю своему гневу. Она гонит его прочь. Тот пытается спастись бегством, в него стреляют. Раненый Джонсон, ускользнув из рук шерифа, возвращается к Минни. Она верит его клятве начать новую честную жизнь и хочет спасти его.

И тут снова появляется Джек Ренс. Джонсон уже спрятан, но шериф знает — преступник здесь! Положение как будто безвыходное. Тогда Минни предлагает шерифу сыграть с ней в покер. Если Ренс проиграет, он должен удалиться. А если выиграет, тогда... тогда Минни отдаст ему Джонсона и впридачу себя! Шериф согласен. Он превосходный игрок, и это для него единственный шанс овладеть пленившей его девушкой.

Игра начинается. Минни видит, что должна проиграть. Тогда она решается на дерзкий поступок. Ей удается незаметно подменить карты. Она выиграла. Шериф ведет себя как джентльмен; он уходит, пожелав своей партнерше доброй ночи. Не в его интересах ссориться с Минни. А Джонсона он поймает, как только преступник покинет дом своей возлюбленной.

Третий акт. Джонсону не удалось уйти незамеченным. Начинается охота за человеком. Его преследуют, ловят. С разрешения Ренса преступника судят те, кто его поймал. «Повесить, повесить», — кричат разъяренные золотопскатели. «Я грабил, но не убивал», — говорит Джонсон, но его слова не могут смягчить суровых судей. Он просит скрыть от Минни его позорный конец. «Пусть думает, что я свободен и что на добрый путь я возвратился. Пусть ждет меня...» Его хватают, набрасывают на шею петлю. И тут появляется Минни. Она заслоняет своим телом Джонсона; в ее руке пистолет. «Берите его! — кричит Ренс остолбеневшим золотопскателям. — Вы испугались бабы!» Но происходит чудо. Вооруженные до зубов люди, не раз смотревшие в глаза смерти, смущенно стоят перед женщиной, не зная, что предпринять. Они, конечно, не боятся ее пистолета. Но ни у кого из них не может подняться на нее рука. Ведь это Минни!

Не так-то легко отказаться от возмездия, которое все эти люди считают справедливым. «Повесить! Баста». — перебивают Минни золотопскатели. «Ах, почему вы ни разу не сказали мне «баста», — говорит она, — когда я дарила вам свою дружбу! Когда я делила с вами горе и радость? Гарри, помнишь, ты болел, был при смерти, а я тебя выходила? Помнишь ли ты, Гарри, я помогала тебе писать письма? Братья мои, близкие сердцу!

Я бросаю оружие и как прежде я друг ваш, ваша сестра, утешая вас правде и любви. Нет греха такого, который нельзя было бы искупить!»

Ее слова растопили лед в душах тех, к кому они были обращены. Золотоискатели прощают Джонсона. Мияни и Джонсон покидают Калифорнию, чтобы начать новую жизнь.

Чем привлёк Пуччини этот сюжет? Несомненно, что композитора устраивал «локальный колорит» пьесы Беласко, поскольку опера сочинялась для Америки. Но одно это обстоятельство едва ли могло иметь решающее значение в выборе сюжета. Ведь Пуччини хотел, чтобы его оперные образы были страстны, человечны, чтобы они «доходили до сердца». Очевидно, и в «Девушке с Запада» он нашёл страстность и человечность. Этим качествам наделяет образ Мияни, в какой-то мере близкий образам других героинь Пуччини. Своей простотой и скромностью она напоминает Мими, решительностью — Тоску.

Композитора должен был увлечь драматизм некоторых сцен пьесы и её несомненная «театральность» (Беласко, подобно Пуччини, имел право называть себя «человеком театра»).

И всё же либретто «Девушки с Запада» весьма и весьма уязвимо. Оно не отмечено глубиной и высокой художественностью. В отличие от ряда других опер Пуччини, «Девушка с Запада» не содержит даже намёка на социальную проблематику, хотя тема — «золотая лихорадка», страсть к обогащению — давала авторам возможность с большей остротой поставить вопросы общественного значения. За исключением Мияни, персонажи этой оперы, в том числе и Джонсон, не получают в либретто интересной и содержательной характеристики. Либреттисты сохранили те эффектные ситуации драмы Беласко, благодаря которым роль Джонсона получилась сценически выигрышной. Однако ситуация и образ — понятия разные. Назвать литературный образ Джонсона содержательным едва ли возможно (речь идёт о либретто — не о пьесе). Трудно понять, чем, собственно, он покориł Мияни, ранее никого не любившую. Красивой внешностью? Но Мияни не такая же

щина, которую можно было бы прельстить только этим. А внутренне Джонсон кажется человеком малоинтересным.

По-видимому, либреттистам следовало значительно шире развить сюжетные мотивы, связанные с биографией этого персонажа.

Джонсон говорит о том, что заставило его стать бандитом. Авторы либретто имели возможность показать мучительную борьбу, происходившую в сознании человека, который не хотел становиться преступником, но стал им, чтобы спасти от голодной смерти семью. К сожалению, эта возможность почти не реализована.

Либреттисты очень скупо показали то хорошее, что оставалось в душе героя оперы. Вот почему не очень веришь его решимости начать честную жизнь.

Литературная характеристика шерифа Ренса довольно примитивна. Джек Ренс влюблен в Минни; он ревностно исполняет свои служебные обязанности — ловит шайку опасных бандитов. К этому, в сущности, сводится литературный «портрет» данного персонажа. Т. Келдыш называет его «необузданным, жестоким и властным»¹. В чем же проявляется его жестокость? В том, что он преследует Джонсона и хочет его повесить? Но ведь Джонсон — не только соперник Ренса в любовных делах, он — разбойник. Следовательно, нет оснований обвинять шерифа в жестокости. Ренс не является отрицательным персонажем, хотя и не возбуждает у зрителей особых симпатий. Отношение к этому действующему лицу на протяжении всей оперы остается неопределенным.

Образы золотоискателей мало индивидуализированы. Они получают лишь суммарную характеристику.

Так обстоит дело с либретто. А как следует оценить музыку оперы? Она несравненно выше литературной основы. По своим музыкальным качествам «Девушка с Запада» не уступает предыдущим операм Пуччини. Вместе с тем есть в ней много нового; это новое лишь отчасти было предвосхищено более ранними произведениями того же автора.

¹ Т. Келдыш. Джакомо Пуччини, стр. 66.

Вслушиваясь в оперу, приходишь к мысли, что связь ее музыки с сюжетом относительна, условна. Музыка «Девушки с Запада» зачастую настолько самостоятельна, что ее хочется воспринимать как симфоническое концертное произведение¹.

Каким же образом могло возникнуть такое несоответствие? Вернемся к истории возникновения оперы. Как уже говорилось, Пуччини видел драму Беласко на сцене нью-йоркского театра. Она сразу понравилась композитору, но понравилась «в общем и целом». Он оценил основную направленность сюжетного развития и общую драматическую атмосферу спектакля. В его богатой творческой фантазии сразу же стали возникать музыкальные образы. А тем временем Дзангарини и Чивинини делали либретто, не очень заботясь о литературных тонкостях.

Можно предположить, что музыка оперы создавалась не только «на основе» литературного текста, но и помимо него. У Пуччини были свои представления о героях спектакля, и он стремился запечатлеть их. Он создавал (как писал в предисловии) музыкальную «драму высоких чувств и больших характеров», несмотря на то, что пьеса Беласко такой драмой не являлась. В результате возникли те несоответствия и даже противоречия между музыкой и либретто, о которых еще придется говорить.

Итак, оценивая «Девушку с Запада», нельзя согласиться с мнением некоторых советских музыковедов, и в частности с тем, будто в ней преобладает веристский натурализм. Пуччини всегда был далек от натуралистического правдоподобия. В своих операх он стремился прежде всего к правдивой передаче внутреннего мира человека. «Девушка с Запада» — не исключение. По-

¹ Позволю себе сделать небольшое отступление «личного» характера. Когда я впервые знакомился с клавиром, либретто оперы было мне неизвестно. Чувствовалось, что музыка повествует о чем-то значительном, интересном и ярком. Позже, ознакомившись с литературным текстом, я был поражен несоответствием захватывающей музыки многих сцен и либретто. Какими зачастую мелкими казались выражаемые оперными персонажами мысли и чувства, по сравнению с их музыкальным воплощением.

казательно, что внешняя изобразительность занимает в этой опере очень скромное место. Вот убедительный пример. В конце второго акта композитор рисует бурю. Здесь, казалось, сам сюжет толкал автора на путь музыкальной изобразительности. И если бы автор действительно тяготел к натурализму, это тяготение проявилось бы достаточно рельефно. Однако буря воспроизведена довольно скромными средствами, а главное — она является лишь фоном, на котором разворачиваются драматические события. Люди, их страсти и душевные порывы — на первом плане.

Нельзя согласиться также и с тем, будто эта опера мелодически неполноценна. Правильнее говорить о несколько ином типе оперного мелоса. Предыдущие произведения Пуччини заключали в себе ряд арий, мелодии которых сразу же привлекали внимание, запоминались, получали широкую известность. В «Девушке с Запада» таких номеров нет. И не потому, что Пуччини на сей раз не смог их сочинить. Суть дела в том, что композитор почти полностью отказался от закругленных оперных форм, не отказавшись вместе с тем от мелодической выразительности, певучести.

Для меломана «Девушка с Запада» не столь интересна именно благодаря отсутствию традиционных арий, а также из-за своеобразия музыкального языка. Но чуткий, внимательный слушатель найдет в этой опере немало музыкальных красот, оценит по достоинству ее мелос, гармонию, оркестровку.

Стиль «Девушки с Запада» — явление сложное. Традиции итальянского оперного искусства сочетаются здесь с новаторскими исканиями, воздействием новых музыкальных течений (отнюдь не отечественного происхождения).

Связь с итальянскими оперными традициями ярче всего проявилась в мелосе Пуччини. Основные темы оперы можно разделить на две группы. К одной группе относятся мелодии, отличающиеся итальянской страстностью, патетикой; к другой — нежные, лирические кантилены. Но и в этой области ощущаются новые веяния: тематизму «Девушки с Запада» иногда присуща некоторая необычность интонаций, отчасти вызванная

использованием американской «музыки быта» и индейского фольклора.

Существенная роль принадлежит в опере импрессионистским тенденциям (которые ранее проявлялись у Пуччини не столь заметно). Они сказываются прежде всего в стремлении композитора передать тончайшие оттенки настроений (большие сцены Минни и Джонсона). Импрессионистская изысканность гармонии и оркестровки ощущается в этой опере гораздо сильнее, чем в «Мадам Баттерфлай», «Тоске», «Богеме».

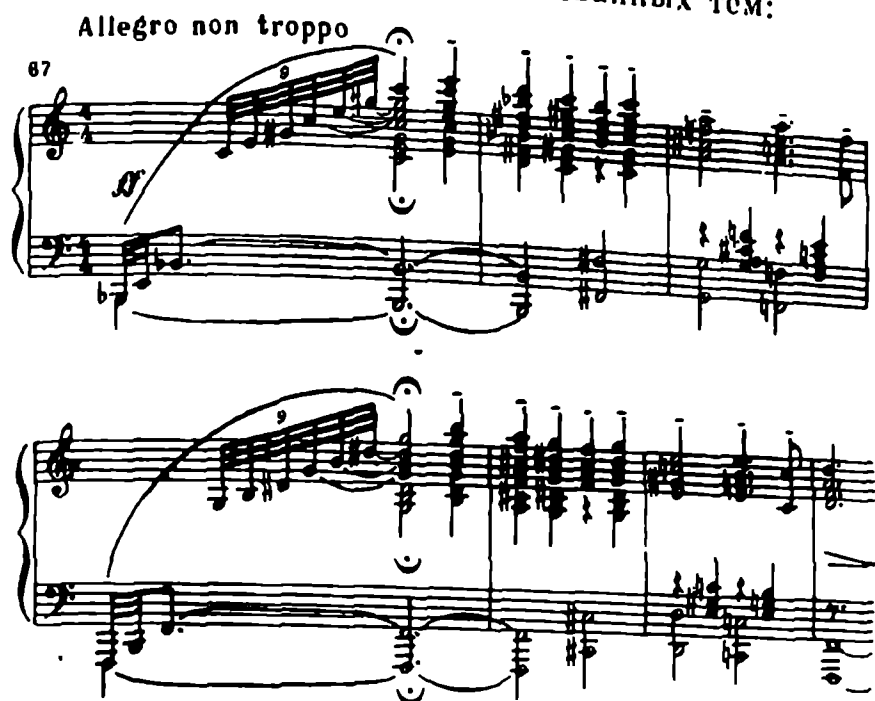
Надо сказать и о вагнеровском влиянии. Оно в большой мере определяло композиционные принципы, к которым обратился Пуччини: отказ от закругленных номеров, симфоничность музыкального развития, построенного на системе лейтмотивов, исключительно важное значение оркестра, нередко являющегося «главным действующим лицом». Что же касается интонационно-гармонического языка, то он во многом далек от вагнеровского стиля. Лишь в некоторых интонациях и гармонических приемах можно уловить отзвуки «Тристана».

Подобно «Мадам Баттерфлай», «Девушка с Запада» приближается к жанру монодрамы. Образ героини оперы решительно господствует над всем остальным. С нею связаны все лучшие страницы произведения.

В партии Минни нет обычных арий. Это не помешало композитору воплотить различные грани образа. Музыка передает обаятельность, сердечность калифорнийской «хозяйки гостиницы». Особенно большое значение приобретают музыкальные темы, характеризующие героиню как сильную, страстную натуру, как жепцину, наделенную решительностью, твердой волей. Эти душевные качества Минни проявляются в исключительных случаях и «с первого взгляда» мало заметны. Однако в музыке они выделены «крупным шрифтом».

Наиболее часто встречаются два лейтмотива, на которых основано оркестровое вступление к опере. Они рисуют героиню: им принадлежит важная роль в симфоническом развитии музыкальной ткани. Обе темы патетичны, наполнены романтическим порывом. Композитор мог бы написать в партитуре «Appassionato», я

это слово вполне соответствовало бы эмоциональному строю музыки. Вот первая из названных тем:



Она экспрессивна; целотонный звукоряд, увеличенные трезвучия придают теме необычный, экзотический колорит, усиливают ее возбужденный характер.

Вторая тема — более широкая, «любящаяся» — принадлежит к числу мелодических шедевров Пуччини:



Ее начало относительно спокойно. Однако с каждым тактом эмоциональный накал темы все увеличивается. Мелодия постепенно «набирает силу», настойчиво стремясь к более высокому регистру.

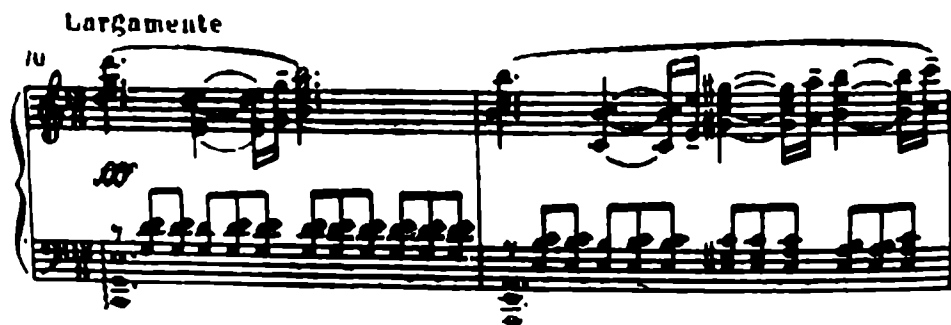
Рассмотренные лейтмотивы можно условно назвать сдвоенными. Они включены в единый мелодический поток и далее нередко появляются один после другого.

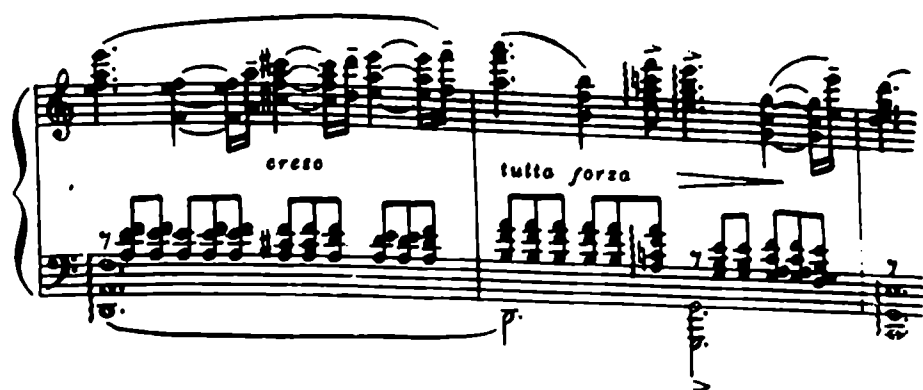
Во втором лейтмотиве нет каких-либо элементов увеличенного лада. Но в дальнейшем он как бы заимствует от первого лейтмотива целотонные гармонии. Этот процесс можно наблюдать в некоторых эмоционально наиболее напряженных эпизодах, например в оркестровой кульминации сцены Минни и Джонсона из второго акта (Минни дарит Джонсону свой первый поцелуй):



Целотонная секвенция построена на первом мотиве второй темы.

Появление Минни в первом действии отмечено новой темой:





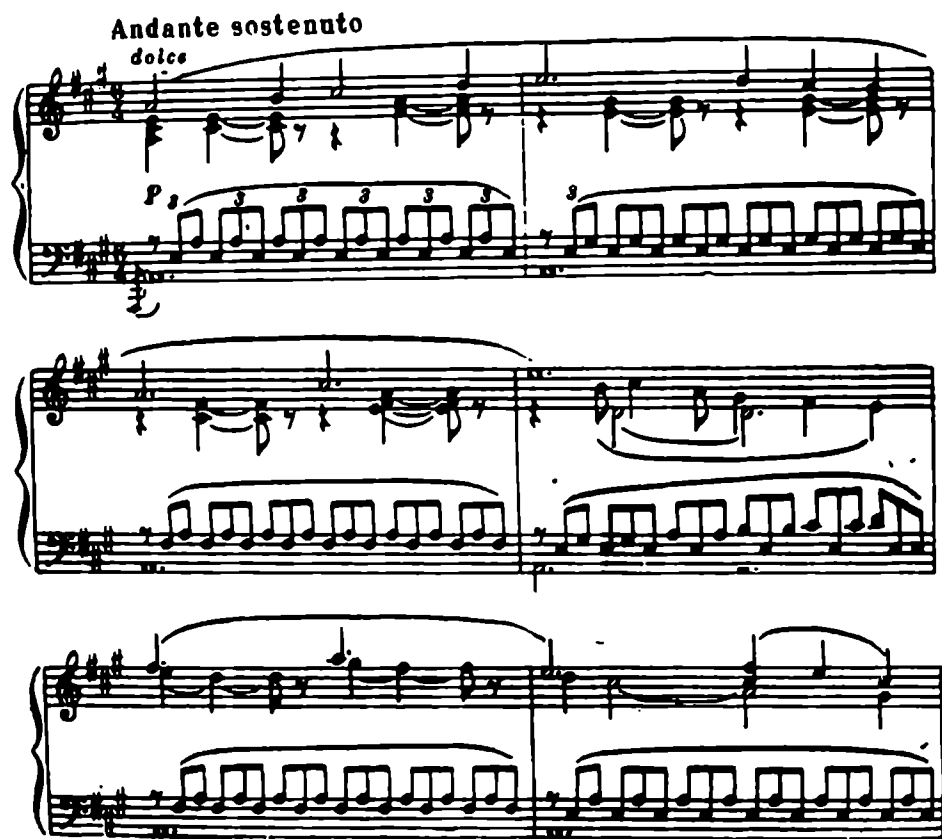
Она необычайно темпераментна, экстатична и выделяется даже среди наиболее аффектированных оперных мелодий Пуччини. Эти особенности темы значительно усилены средствами оркестра. Можно предположить, что лейтмотив, воплощающий лирический образ героини оперы, композитор поручил струнным и деревянным духовым. Но Пуччини хотел достичь гораздо более интенсивной звучности. Ему тут была нужна не теплота, а испепеляющий жар! Из струнных инструментов мелодию в трех начальных тактах ведут только первые скрипки. Кроме них, тема поручена большей части деревянных духовых, трем трубам и тромбону (у всех инструментов *forte fortissimo*). Мощная звучность медных и другие стилевые особенности сближают лейтмотив с «экстазными» темами Скрябина. В числе других особенностей — мелодический ход на большую септиму с последующим частичным заполнением скачка. Этим конструктивным приемом Скрябин пользовался неоднократно (к примеру, в первых тактах главной темы пятой части Первой симфонии). Кроме того, надо отметить применение нонаккордов на разных ступенях, модуляционные ходы по малым терциям (за границами примера). Совокупность всех перечисленных средств и придает рассматриваемому эпизоду оттенок скрябинской экзальтации.

Но вот что интересно. Когда слушаешь эту музыку, начинает казаться, что она говорит о чем-то из ряда вон выходящем. А на сцене ничего экстраординарного не происходит. Появляется Мими и прекращает возникшую в баре ссору. Только и всего! Вот одна из

примеров неполного соответствия между музыкой и сюжетом.

Пуччини очень экономно пользуется этой темой, «бережет» ее для особо важных случаев. Видимо, он опасался, что в результате частых повторений лейтмотив «примелькается», утратит свою экспрессивную силу. Помимо первого проведения, тема проходит целиком всего два раза, отмечая наиболее важные моменты в «биографии» героини оперы. Вторично лейтмотив появляется в конце первого акта («тихий» вариант темы), когда Минни становится ясно, что Джонсон полюбил ее; третье проведение совпадает с генеральной кульминацией в последнем акте (Минни спасает Джонсона).

Очень важна большая сцена Минни с Джонсоном в конце первого акта. Это один из лучших образцов психологического реализма Пуччини. Начало сцены (*Andante sostenuto*) основано на теме любви:





Любопытна «история» ее возникновения. В первый раз она звучала несколько раньше. Золотонскатели, желая развлечься, устраивают импровизированный бал. Минни танцует с Джонсоном (разумеется, пока еще никто не знает, что он бандит). Золотонскатели, имитируя отсутствующий оркестр, напевают мелодию вальса:

72 *Tempo di Valse. Moderato*

pp

La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,

p

la, la, la, la, la, la, la, la, la,

pp

Эта бесхитростная по музыке сцена словно выхвачена из жизни. Кажется, что именно так должны были подпевать танцующим ковбои и бродяги в каком-нибудь кабачке, затерянном среди диких гор или прерий. Мелодия изложена элементарно просто, оркестровое со-

провожение сведено к минимуму (нет даже обычных в вальсе октавных басов на сильных долях такта). Но тема, исполняемая хором, позднее становится лейтмотивом любви! Она утрачивает бытовой танцевальный характер, превращаясь в типично оперную кантилену. Меняется темп, метрическая основа; гармония, фактура становятся более насыщенными и богатыми. Нарочито «простецкий» вальс ложится в основу музыки любовного дуэта, полного глубоких, нежных чувств. Такая метаморфоза передает «историю любви» героев оперы. Она, эта любовь, зародилась в прозаической обстановке, в баре, где люди пьют, дерутся, играют в карты, а потом расцвела, переродила Джонсона.

Если в некоторых своих операх Пуччини с помощью музыкальных средств противопоставляет быт лирическим и драматическим образам («Манон», «Богема», «Плащ»), то здесь важнейшая лирическая тема вырастает из музыки быта.

Сцена в конце первого действия передает различные оттенки господствующих настроений. Преобладает спокойное, светлое чувство. Выделяются небольшие эпизоды, проникнутые затаенной грустью (Минни говорит о том, что она «девушка простая», многого не знает — ведь «только тридцать долларов» стоило ее ученье). Щемящая сердце тоска слышится в музыке, передающей чувства, которые питает Минни к золотойскателям. Но темные тона не могут омрачить сцену, наполненную ощущением близкого счастья.

Действие венчает экзотическая тема (см. пример 70). Здесь она звучит очень тихо, сопровождая слова потрясенной девушки: «Что он сказал? Лицо, как у ангела?». Мелодия растворяется в последнем, остро диссонантном аккорде (тонический нонаккорд C-dur'a). Эта гармония завершает первый акт. Такое сугубо неустойчивое окончание подчеркивает импрессионистскую зыбкость, свойственную любовной сцене. Психологически оно вполне оправдано: Минни еще не знает, верить ли ей тому, что произошло.

Во втором действии есть еще одна лирическая сцена — новая встреча героев оперы. Помимо упоминавшейся темы любви, выросшей из вальса, тут впервые

слышится другой лейтмотив аналогичного значения. Эти мелодии как бы дополняют друг друга.

Пуччини верен своему творческому методу: образ героини постепенно драматизируется; одновременно насыщается драматизмом все музыкально-сценическое действие. Определенная роль в этом внутреннем парастании принадлежит музыке бури: она образует тревожный фон, подчеркивающий остроту изображаемых композитором конфликтов.

С момента неожиданного прихода шерифа лирическое начало отступает на второй план и порой почти не ощущается. Господствуют смятение, страх, чувство гнева, которое охватывает Минни, узнавшую, кто такой ее возлюбленный. Соответственно меняются музыкальные краски. Исчезает плавная кантилена; протяженные мелодии уступают место коротким речитативным фразам, возгласам, говору. Музыкальное развитие динамично, один эпизод быстро сменяется другим. В стремительном чередовании музыкальных кадров, в их лихорадочных ритмах — психологическая атмосфера этих сцен: нервы натянуты до предела, катастрофа кажется неизбежной.

«Мне вас не жалко... пусть вас убьют», — кричит Минни. «Прощай», — произносит Джонсон и убегает. Затем начинается один из наиболее впечатляющих эпизодов второго акта. Минни, а вместе с ней и зрители с замиранием сердца ждут, что будет дальше.



Мелодическая линия почти исчезает. Господствует судорожный ритм. Его дополняет мрачная повторяющаяся фраза (*ostinato*). Оркестровка еще более сгущает темные краски. Несмотря на динамический оттенок *piano pianissimo*, здесь использован почти весь оркестр — струнные, деревянные духовые без гобоев и флейт, вся медная духовая группа, литавры (им поручены двойные ноты — *b — d*). Основную ритмическую фигуру дополняет ритм большого барабана (в клавире он условно передан повторяющимся басовым звуком *b*).

Обилие инструментов, играющих *staccatissimo* и *secco*, узкое расположение аккордов в низком регистре (это придает звучанию засурдиненных тромбонов и других медных духовых хриплый оттенок) рождает неясный зловещий шорох. Ритмо-гармонические «содрогания» оркестра сопровождаются обрывистыми фразами Минни. Все музыкальные средства преследуют одну цель — вызвать у слушателей чувство страха.

Экспрессивность этих страниц настолько велика, что возникает вопрос — может быть рассматриваемый эпизод является примером экспрессионизма в творчестве Пуччини? Но экспрессионизм — это определенная творческая система; она может быть раскрыта концепцией произведения, а не отдельными его деталями. Наивно представлять себе, что в реалистическую оперу можно «вклеить» экспрессионистскую страницу.

Выше речь шла об определенных приемах, которые сами по себе не являются экспрессионистскими или реалистическими. Композитор волен использовать их в тех или иных целях. Эти приемы могли бы встретиться в экспрессионистском произведении. А в данном случае они стали частью произведения реалистического.

Об авторе «Богемы» чаще всего говорят и пишут как о лирике. Рассмотренный фрагмент — один из интересных образцов другой стороны творчества знаменитого итальянского композитора. Пользуясь не совсем обычными для его музыки средствами, он достиг большой драматической напряженности.

Прием *ostinato* встречается и в других эпизодах финала второго акта. С помощью этого приема композитор достигает взволнованные трепетные эмоции; соз-

дается тревожная атмосфера ожидания развязки. Часто встречаются длительные органые пункты. В пестром «трагическая» тональность *es-moll*. Многие композиторы связывали ее с образами страдания, горя. Такое же значение имеет она и в опере Пуччини.

В *es-moll*'е написана новая тема, музыкально-драматургическая роль которой очень ответственна. Миния прячет на чердаке раненого, истекающего кровью Джонсона. Стремительное, возбужденное *Allegro* сменяется скорбным *Largo*:



Эта не совсем обычная для стиля Пуччини музыка проникнута чувством глубокого сострадания к героям оперы и прежде всего к героине. Вместе с тем здесь, как и в некоторых других местах финала второго действия, передано ощущение грозной опасности. Мелодия не течет широко и свободно, как обычно текут певучие темы Пуччини. Частые повторения исходного мотива вносят в музыку скованность. Она усиливается благодаря тому, что гармоническое развитие все время тормозится *es-moll*'ной тоникой. «Чуждые» *es-moll*'ю гармонии, например трезвучие четвертой высокой ступени, не расшатывают тональную устойчивость, а наоборот, укрепляют ее. Тут есть нечто подобное колебаниям маятника: как бы далеко он ни отклонился в сторону, все равно вернется к прежнему месту. Тоника становится преградой; тонально-гармоническое движение бессильно ее преодолеть.

Немалую выразительную роль играют также тембровые средства. Это место представляет собой оркестровое *tutti*. Но звучность оркестра приглушена: и струнные, и медные духовые играют с сурдинами. Тему сопровождают таинственно-жуткие шорохи и шумы (глиссандо арфы, ритмы литавр, большого барабана, тихие удары тамтама).

Разнообразными средствами композитор передает чувства, близкие к обреченности. Смертельная опасность здесь, рядом, и кажется, что героям оперы уже не удастся найти выход из создавшегося положения.

В основе развития *es-moll'*ной темы лежит вариационно-остинатный принцип (предвосхищенный строением мелодии).

Игра в карты — еще один эпизод, в котором Пуччини пользуется «экспрессионистскими» приемами. И здесь мелодическое начало сведено к минимуму. Первые реплики играющих порой напоминают говор. Оркестровый фон — глухой, как бы подземный гул (быстрое движение у контрабасов *divisi pizzicato*). Затем прорываются короткие инструментальные фразы-вопли. Оркестровое заключение (*es-moll'*ная тема *fortissimo*) полно трагизма, несмотря на то, что Джонсону удалось избежать гибели.

В третьем действии дальнейшее развитие образа Минни проходит через два этапа. Первый этап — героическая кульминация (Минни спасает своего возлюбленного от суда Линча). Она построена на *appassionat'*ной теме (см. пример 70). Второй этап — финал оперы, представляющий собой развернутый ансамбль; вокальная партия Минни главенствует. В финале раскрывается идея любви к ближнему, которую «девушка с Запада» внушала своим «воспитанникам» в первом акте.

И «Богема», и «Тоска», и «Мадам Баттерфлай» завершались трагическими оркестровыми заключениями *fortissimo*. «Девушка с Запада» кончается *piano pianissimo*, причем оркестровое заключение отсутствует. «Тихая» просветленная кода соответствует содержанию финала: на сей раз никто не гибнет; мир и согласие торжествуют.

«Прощай, Калифорния!» — повторяют Минни и

Джонсон. Их вокальные партии построены на одном звуке — е. Этот унисон становится своего рода стержнем, скрепляющим различные темы и гармонии оркестра и хора. В последних тактах у скрипок таст Е-dur'ная тоника. А певицы продолжают повторять: «Addio, addio, addio!».

Итак, развитие образа героини оперы охватывает различные эмоциональные сферы; но в конце произведения композитор возвращается в наиболее близкую ему сферу лиризма.

С образом Минни связана пронзительная вся оперу музыкально-драматургическая тема тоски по далекой родине.

В первой сцене шериф обращает внимание на золотоискателя Ларкенса: у него такой вид, как будто он болен. Да, Ларкенс болен — ностальгией; его мучает тоска по родным краям. В этом месте появляются обе темы Минни из оркестрового вступления. Возникает пока еще не вполне ясная связь между мыслями Ларкенса о милой отчизне и образом героини. Далее бродячий певец Жак поет песню о далеком родном доме. Мелодия песни, задумчивая и прозякновенная, сразу же овладевает вниманием слушателей (как говорилось выше, эта тема представляет собой народный напев и была использована в пьесе Беласко):

75 *Andante tranquillo*



Песня Жака «доконала» Ларкенса. «Я страдался! — кричит он. — Хочу увидеть мой дом, мою мать!» И снова слышатся темы Минни, переходящие в мощную оркестровую кульминацию на мелодии песни.

Та же мелодия завершает «сцену урока». Минни тоже тоскует по родной земле; это еще больше сближает ее с бездомными бродягами, посетителями бара.

Тема тоски по родине вплетается в заключительный ансамбль третьего акта, когда золотоискатели прощаются со своей наставницей. Опера оканчивается отго-



I акт «Девушки с Запада». Новосибирский театр
оперы и балета, 1960

досками этой темы, они замирают в партиях хора на фоне Е-дуг'ной тоники.

Композитор много сделал для того, чтобы образ Миини стал глубже, интереснее. Он занимает особое место в творчестве Пуччини. Музыкально-драматургическое развитие образов Манон, Мими, Чю-Чю-сан не заключало в себе столь резких контрастов. Даже образ Тоски, несмотря на драматизм сценических ситуаций, в музыкальном отношении не был столь драматически острым.

Выше говорилось о литературно-сценической неполноценности образа Джонсона. Она сказалась и на музыкальном «портрете» этого персонажа (хотя сценически его роль достаточно выигрышна). В сценах с Миини Джонсон много теряет благодаря такому невыгодному для него соседству. Образ героя оперы порой становится образом-«спутником»: он светит отраженным светом. Вот пример. Во втором акте Джонсон, уже разоблаченный, говорит: «Я об одном молился —

боже, скрой ты от нее мои прегрешения!». Это выразительное, сильное место. Но партия Джонсона построена на теме Минни!

Говоря о музыкальном воплощении этого образа, надо сказать о том, как воспользовался Пуччини американской «музыкой быта». И. Нестьев писал, что в «Девушке с Запада» слышатся «синкопированные ритмы американских танцев»¹. Действительно, знакомясь с оперой, обращаешь внимание на танцевальные ритмотонации джазового типа. Американская джазовая музыка вобрала в себя различные элементы негритянского фольклора, распространенных тогда танцев (рэгтайм и др.). Готовясь к созданию «Девушки с Запада», Пуччини ознакомился и с различными фольклорно-бытовыми «первоисточниками» и почерпнул из них характерные ритмы и мелодические обороты. Они применены в опере лишь эпизодически и не являются украшением партитуры. По-видимому, эти «джазовые» приемы были во многом чужды творческой натуре итальянского композитора, и он «освоил» их ограниченно и внешне. Они более уместны в эпизодах, рисующих быт золотоискателей, а также там, где Минни рассказывает о Нине Микельторена («Она испанка из Качуна; румянит щеки, мажет губы, глаза подводит, чтобы соблазнять мужчин»). Но «джазовые» ритмы используются композитором и для других целей: на них построена тема, характеризующая Джонсона как бандита. Такой прием не убедителен. Синкопированный танцевальный ритм рэгтайма звучит несколько «легкомысленно» и плохо вяжется с мрачными «подвигами» разбойничьей шайки.

Лейтмотив Джонсона-бандита завершает оркестровое вступление:



¹ И. Нестьев. Джакомо Пуччини. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 78.

Композитор хотел выразить конфликт, лежащий в основе оперы. Темы Минни, звучавшие ранее, сталкиваются с «бандитской» темой. Для того чтобы придать ей «свирепость», Пуччини использовал резкую звучность медных духовых и ударных *forte fortissimo*. Но оркестровка не может придать лейтмотиву внутренний смысл, которого нет в самой музыке.

Композитор не раз возвращался к этой теме. Она звучит в тех местах, где Пуччини хочет подчеркнуть, что Джонсон — разбойник. Однако, несмотря на применение подходящих к данному случаю оркестровых средств, ритмо-интонационный строй лейтмотива все же противоречит авторскому замыслу.

Наиболее спльное и запоминающееся место в партии Джонсона — его «последнее слово» перед несостоявшейся казнью. Музыка «слова» наполнена мужественной скорбью. На интонациях этого небольшого вокального монолога основано оркестровое «шествие на казнь». Оно прерывается появлением Минни. В финале оперы внимание слушателей всецело переключается на героиню произведения. Композитор настолько занят ею, что ему некогда рассказать о переживаниях героя, спасшегося от, казалось бы, неминуемой гибели. У Джонсона здесь всего лишь одна самостоятельная фраза — «Спасибо, братья!». Далее он поет еще несколько слов, но в унисон с Минни.

Да, Джонсону в музыкальном отношении не очень повезло! Еще меньше повезло шерифу Ренсу. Правда, его тема (она лежит в основе беседы шерифа с Минни в первом акте и возвращается в начале третьего акта) красива, благородна. Но она не воспринимается как характеристика данного персонажа. Ее можно было бы переадресовать Джонсону или Минни. Композитору не удалось придать музыкальному «портрету» Ренса индивидуально яркие черты.

«Коллективный портрет» золотопскателей, напротив, удался Пуччини. Он нарисован сочными, смелыми штрихами. Наиболее интересна первая сцена в баре (она открывает оперу).

Золотопскатели собрались после тяжелого трудового дня; они курят сигары, пьют, играют в карты.



Тема золотоискателей существенно отличается от лирических лейтмотивов. Она энергична, есть в ней какая-то бесшабашность. Эти ее особенности подчеркнуты решительным октавным скачком, синкопированными аккордами. Оркестровка, в других сценах столь изощренная и утонченная, становится здесь нарочито грубоватой (преобладают резкие звукокрасочные «мазки»). В теме слышатся отголоски бытовой песенно-танцевальной музыки. Еще более заметны они в других эпизодах сцены (песенка «Ду-да, ду-да, ду-да, ду-да дэ»).

Весь этот музыкальный материал возвращается в последнем акте, когда золотоискатели, поймав Джонсона, бурно и шумно ликуют: «Теперь ты попляшешь с петлей на шее!». В музыке — злобная радость людей, опьяненных охотой на человека и жаждущих немедленной расправы.

В начале главы приходилось касаться вопросов, связанных со стилем оперы. Теперь надо подробно рассмотреть ее форму и музыкальный язык, уделяв особое внимание новаторским исканиям Пуччини.



В «Девушке с Запада» претворены некоторые структурные принципы вагнеровской «музыкальной драмы». Но было бы неверно считать, будто Пуччини шел за Вагнером, как слепой за поводырем. Он проявил необходимый критицизм по отношению к вагнеровской реформе и по-своему воспринял ее методологию. Отказавшись почти полностью от номеров, от традиционных закругленных форм, итальянский композитор не стремился к «бесконечной мелодии». Ему была чужда вагнеровская непрерывная «текучесть» музыкального движения. Вагнер хотел освободить «музыкальный поток» от сдерживающих его плотин, от канонических

нов архитектоники. Но при этом он жертвовал конструктивной прочностью и определенностью во имя свободы и широты музыкальной мысли. Пуччини в «Девушке с Запада» нашел несколько иное решение проблемы оперной формы. Его взгляды на этот вопрос можно было бы изложить следующим образом: «Пусть у меня не будет арий, обычных дуэтов и хоров; пусть музыка все время следует за развитием сценического действия. Однако музыкальная форма не должна становиться расплывчатой, нечеткой. Отказываясь от старых конструктивных принципов, надо заменять их другими. Свобода творческого мышления не означает, что композитор имеет право пойти на какие-то уступки в области рациональной организации музыкального материала».

Решение этой задачи облегчалось тем, что в своих предыдущих операх Пуччини наряду с традиционными пользовался иными формами. Он искал и находил приемы, которые давали бы возможность сочетать непринужденность музыкального движения, далекого от обычных формальных схем, с конструктивной ясностью, четкостью. Теперь композитор намеревался использовать накопленный опыт, применив выработанную им систему уже не в отдельных сценах, а на протяжении всей оперы. Он достиг убедительных результатов.

Рассмотрим первую сцену в баре (начиная с *Allegro vivo*). Композитор несколько раз возвращается к ее основной *g-moll'*ной теме. Варьированные репризы (тематические и тональные) вносят в форму черты рондо. Но это не единственный в данном случае способ организации разнообразного тематического материала. Элементы рондо сочетаются здесь с трехчастностью. Первая часть — эпизоды, предшествующие песне о далекой родине. Вторая часть — упомянутая песня (включающая эпизод с тоскующим по родным краям Ларкенсом). Тональность этой части — *D-dur* (доминанта по отношению к основной тональности). Затем следует реприза (начало ее подчеркнуто предыктовым органическим пунктом).

Помимо этого большого раздела, в первом акте есть ряд эпизодов, обладающих тематическим и тональным



I акт «Девушки с Запада». Новосибирский театр оперы и балета, 1960

единством: сцена «урока», эпизод с почтальоном, беседа Минни с Ренсом, вальс, эпизод с Кастро, которого заподозрили в том, что он — один из участников бандитской шайки. Все эти эпизоды — своего рода опоры, на которых держится архитектурная рассматриваемого акта. Они выполняют конструктивную функцию номеров, хотя и неравнозначны им в смысле формы.

Заключительная сцена Минни и Джонсона, при всем разнообразии музыкального содержания, отличается большой цельностью. Она достигнута в значительной мере потому, что все психологические «модуляции» очень естественны: одно настроение плавно и свободно «перетекает» в другое. При этом от начала и до конца ощущается господство главной эмоциональной «тональности». Существенную роль в процессе формообразования играет строгая логичность тематического развития.

Те же общие конструктивные принципы лежат в основе второго акта.

В третьем акте преобладают протяженные разделы, насыщенные широким симфоническим развитием музыкальных образов. Первый раздел (*Lento*) — вступи-

тельная сцена («Готов держать пари: этот проклятый Джонсон притаился где-то здесь неподалеку», — говорит шерифу Ник, служитель бара). Мрачные, почти траурные звучания говорят о том, что Джонсону на сей раз едва ли удастся спастись. Во втором разделе (*Andante*) изображается погоня за преступником. Это — интересный образец оперного вокально-инструментального симфонизма Пуччини. Помимо другого тематического материала, тут разрабатывается начальное движение увеличенными трезвучиями:



Образуется еще одно *ostinato*, оно воздействует на слушателей зловещей монотонностью. Постепенно разрастаясь, отмеченная фраза получает различное тонально-гармоническое освещение. Композитор возвращается к ней в конце сцены, что придает разделу известную завершенность.

Сцена погони тематически связана с вступительным разделом. Некоторые тематические элементы, возникшие в начале действия, продолжают развиваться на протяжении многих страниц. Этот прием — одно из проявлений симфоничности музыкального мышления; он помогает композитору достичь единства драматургии.

Генеральная кульминация (Минни спасает Джонсона) и следующий затем «тихий» эпизод (*Moderato mosso*) имеют драматургическое значение «арки» и «далекой» репризы. И тематически, и тонально отмеченные разделы повторяют сцену появления героини оперы в первом акте (цифры 42—44). Сначала Пуччини повторяет *appassionat*'ный лейтмотив Минни (см. пример 70), затем — эпизод, примыкающий к этому лейтмотиву.

Заключительная сцена (цифра 41) представляет собой своего рода коду, объединяющую различные темы. Реприза и кода придают опере законченность, подводят музыкально-драматургический итог.

Таким образом, форма последнего действия определяется двумя основными факторами: огромный «разбег», динамическое нарастание и уравновешивающий его репризный раздел.

Есть в «Девушке с Запада» два фрагмента, которые приближаются (но только приближаются!) к обычным оперным номерам. Первый такой фрагмент — песня о далекой родине. Ее начало в смысле формы традиционное. Но далее композитор все более отклоняется от нормативных оперных форм. Песня переходит в речитативную сцену с тоскующим Ларкенсом, а после нее следует репризное проведение главной темы и кода. Второй фрагмент — «последнее слово» Джонсона. Оно близко по форме к небольшому ариозо. В этом эпизоде всего один период, излагаемый дважды. Так же построено и знаменитое ариозо Каварадосси из «Тоски». Но там повторение периода сильно динамизировано, что и придает данному эпизоду характер ариозо (несмотря на его краткость). В монологе Джонсона такая динамизация отсутствует.

«Девушка с Запада» — первая опера Пуччини, в музыкальной драматургии которой важная роль принадлежит разным типам *ostinato*. Они отличаются друг от друга по музыкальному материалу, по фактуре, но преследуют общую цель, которая заключается в том, чтобы постепенно нагнетать драматическое напряжение. С той же целью применялись *ostinato* и в ряде опер нашего времени.



Гармонический язык оперы заметно сложнее, по сравнению с языком всех предшествующих опер Пуччини, не исключая и «Мадам Баттерфлай». Террикле, нередко импрессионистские гармонии «Девушки с Запада» передают бурные переживания действующих лиц. Капризную игру страстей, а также дикую красоту южной природы; порой в музыке как бы ощущается южный воздух, насыщенный пряным запахом прерий, и это ощущение в большой мере вызвано особенностями гармонического языка.

Композитор очень широко пользуется септаккордами и нонаккордами на различных ступенях. Иногда они совершенно вытесняют трезвучия. Вот отрывок из первого акта:



Тональность — натуральный а-молл. Здесь применены нонаккорды на IV, I, V и VII ступенях (в некоторых нонаккордах пропущена септима). Клавирное «белоклавишное» изложение заставляет вспомнить некоторые страницы творчества С. Прокофьева. Это довольно редкий в «Девушке с Запада» образец чистой диатоники.

Цепочки септаккордов и нонаккордов рожают «запрещенные» параллелизмы. О них надо сказать подробнее.

В опере часто встречается движение параллельными квартами и квинтами. Это не ново, таким приемом Пуччини пользовался еще в «Богеме». Но теперь он не отказывается от движения параллельными септимами и даже секундами. Иногда он «оголяет» секунды, привлекая к ним внимание слушателей:



Здесь эти секунды, по-видимому, имеют этнографическое значение. Музыка характеризует яндейцев — слуг Минни. Движение секундами имитирует какой-то народный экзотический инструмент.

Несколько далее композитор поручает двум флейтам мажорную гамму — восходящую, потом нисходящую. Гамма исполняется параллельными секундами.

Надо сказать, что эти, казалось бы резкие, параллелизмы не нарушают мягкого лирического тона сцен, в которые они вкраплены.

А вот пример иного применения секунд. При появлении Минни в сцене несостоявшейся казни параллельные секунды усиливают драматическую остроту музыкального звучания:



Это *ostinato* сопровождает далее лейтмотив героини.

Важным выразительным средством в опере являются различные тонально-гармонические сопоставления, в том числе тритоновые. Они встречаются в начале третьего действия:



По своему складу музыка напоминает траурное шествие. Но обычный в таких случаях тонко-доминантовый «раскачивающийся» бас заменен аналогичными по своей выразительной функции тритоновыми шагами (позже они войдут одним из составных элементов в музыку погони за Джонсоном). Аккорды трех фогов представляют собой тритоновое сопоставление мажорных трезвучий *F* и *H*. Этими гармоническими красками композитор усиливает мрачное звучание фрагмента,

В «Девушке с Запада» гораздо шире, чем в предыдущих операх, использован увеличенный лад. Из средства, применяемого лишь в особых случаях, он становится нормативным приемом. Увеличенный лад нужен композитору не только в драматических сценах (ссора Ренса с Сонорой в первом акте, «охота» на Джонсова). Пуччини прибегает к этому ладу там, где изображаются индейцы — слуги Минни (начало второго действия), а также в ряде любовных эпизодов.

На протяжении многих лет творческая практика русских и зарубежных композиторов свидетельствовала о том, что выразительные возможности увеличенного лада ограничены довольно узкими рамками. Пуччини вносит поправки в это давно сложившееся представление. Он раздвигает границы образно-эмоциональной сферы, воплощение которой возможно с помощью увеличенных, целотонных гармоний. И все же их «универсальность» относительна. Не случайно лейтмотивы Минни лишь частично связаны с увеличенным ладом. Если бы они не выходили за пределы этого лада, музыкальный «портрет» героини оперы получился бы искаженным, даже уродливым.

Известно, что для русских композиторов — Римско-го-Корсакова, Скрябина — «воротами» в область увеличенного лада служили альтерированные доминантовые гармонии, например доминантсептаккорд и нонаккорд с повышенной или пониженной квинтой. Такое же, примерно, значение имеют эти гармонии и у Пуччини. Иногда он вводит их в мажорную тональность (третий акт, цифра 41):



Здесь, в первом такте вместо доминанты G-dur'a звучит доминанта к Es-dur'у (шестой низкой ступени).

Она представлена нонаккордом без квинты. Получается целотонный комплекс — $b - c - d - as$. Энгармонически эта гармония может быть истолкована как G-dur'ная доминанта без терции. При такой трактовке аккорда b превратится в $a\sharp$ (повышенная квинта, звучащая одновременно с as пониженной квинтой; «расщепление» доминантовой квинты типично для гармоний Скрябина «среднего периода»). В последнем такте композитор еще раз берет доминанту к Es-dur. Тут она подготавливает G-dur'ную доминанту в ее «незамаскированном» виде — доминантсептаккорд с пониженной квинтой ($d - f\sharp - as - c$).

Во втором действии (цифра 48) чередуются целотонные гармонии, близкие к альтерированным доминантам с пониженными квинтами в басовом голосе. Здесь снова ощущается близость гармонического стиля Пуччини к скрябинскому стилю (периода «Поэмы экстаза»).

«Девушка с Запада» все же не стала «потолком» ладо-гармонических исканий ее автора. В своей последней опере, «Турандот», он пошел еще дальше, проявил еще большую творческую смелость.

*

Партитура «калифорнийской» оперы Пуччини принадлежит к числу наиболее сложных его партитур.

Впервые он взял столь большой, многоголосный оркестр. Состав деревянной духовой группы — четверной. Медная группа та же, что и при троечном составе.

Иногда Пуччини пользуется простой оркестровой фактурой. Едва ли не «пределом простоты» является оркестровая партия вальса из первого акта (см. пример 72). Аккорды сопровождения поручены трем кларнетам; отдельные звуки *staccato* (такты 4, 12 и 16) — струнным *pizzicato* (сначала первые скрипки, потом — виолончели); выдержанный звук h (два последних такта) — засурдиненной валторне. И это все! Встречаются в опере и другие эпизоды, оркестрованные прозрачно. Вместе с тем в партитуре много хитроумных тембровых комбинаций. Композитор причудливо сочетает тембры трех основных групп оркестра. Уже при-

ходилось говорить об этом в связи с экстатическим лейтмотивом Минни.

Отыскивая разнообразные тембровые краски, Пуччини использовал хоровую партию теноров как «инструмент», дополняющий оркестровый состав. В конце первого акта, когда Джонсон, обращаясь к Минни, поет: «Вы для меня святая... душа у вас прекрасна», — партия теноров дублирует (без слов) страстную мелодию оркестра. Сценически хор здесь не нужен. Композитор руководствовался желанием дать особенную звукоокраску, подключив пение теноров к струнным инструментам.

В партитуре «Девушки с Запада» получили дальнейшее развитие и принцип «тембровой драматургии», и красочно-импрессионистская оркестровая звукопись. Эти стороны оркестрового стиля Пуччини представлены здесь очень ярко. Они образуют единое целое, поэтому трудно или даже невозможно отделить одну сторону от другой.

В «Девушке с Запада» можно найти новые примеры резких тембровых контрастов, имеющих драматургическое значение.

Душевный мир Минни рисуется тонкими, поэтическими звучаниями. Иные тембровые краски — резкие, порой мрачные или нарочито грубые — находит композитор, когда ему нужно охарактеризовать золотоискателей и бандитов.

Необычайно выразительно переданы оркестром переживания героини оперы, ее душевные порывы, романтические мечты. В одном эпизоде из первого действия Минни говорит Джонсону, что ей трудно понять умные речи собеседника.

Эта сцена интимна: Минни доверчиво раскрывает Джонсону свою душу. Интимна и оркестровка. Вокальную партию первоначально поддерживают лишь два гобоя, а потом мягкие аккорды струнных. Далее Минни говорит о своем желании подняться к небу, ближе к звездам. Звучание оркестра становится богаче, колоритнее. Серебристое тремоло струнных в высоком регистре, удвоенное духовыми и арфой, как нельзя лучше передает то, о чем мечтает героиня оперы. Эти

дрожащие, вибрирующие гармонии рожают ощущение поднебесной высоты. Вместе с тем в них то поэтическое чувство, которым охвачена Минни.

Динамическая кульминация совпадает с тембровой кульминацией, представляющей собой квинтассенцию лучезарных «небесных» звучностей. К струнным, духовым и арфе добавляются колокольчики, челеста, тарелки и треугольник. Как будто вспыхнула яркая, манящая к себе звезда! Потом начинается динамическое и тембровое *decrescendo*. Оркестровка этого эпизода, отличаясь яркой живописностью, в то же время очень эмоциональна.

Если сравнить только что рассмотренный фрагмент с жутким, мрачно-экспрессивным эпизодом из второго акта (см. пример 73) или со сценой игры в карты, то станет ясно, какие разные задачи ставил перед собой композитор, оркеструя оперу, и как мастерски он их решал!

В эпизоде с почтальоном (первое действие) импрессионистская тембровая колоритность, образительность господствуют, определяя оркестровый стиль этого фрагмента. И здесь фактура нередко охватывает высокий регистр. Основная тема — живая, грациозная — проходит в верхних октавах. Ее тембровое оформление меняется, но каждый из вариантов привлекает внимание изысканностью оркестровых красок. Ниже приводятся эти варианты (выписаны названия инструментов, исполняющих мелодию в октаву):

- 1) 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Fl. I + Ob. I} \\ \text{Ob. II + C. ingl.} \end{array} \right] + \text{Arpe}$
- 2) 8 $\left[\begin{array}{l} 2 \text{ Fl. + Ob. I} \\ \text{Cl. I + V-le} \end{array} \right]$
- 3) 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Glock.} \\ \text{Celesta} \end{array} \right] + \text{Arpe}$
- 4) 8 $\left[\begin{array}{l} \text{V-ni. I + Piccolo + Glock.} \\ \text{Fl. I} \end{array} \right]$

В последнем варианте особенно большую роль играет не обозначенный в приведенной выше схеме фон — тремоло вторых скрипок и альтов, арпеджио арфы. Эти красочные переливы хорошо сочетаются с пизющим и

несколько хрупким звучанием мелодии. Такого рода отрывок мог бы войти в пьесу под названием «Музыкальная табакерка». Тембровая вариантность причудливо расцветивает сцену.

А вот темброво-красочный эффект совсем иного рода. В конце оперы композитор сопоставляет крайние регистры. Вверху — тоническое трезвучие E-dug'a у первых и вторых скрипок *divisi*. Нижнее *e* поручено контрабасам. На него дважды накладывается аккорд арф (флажолеты), совпадающий с тихим ударом тамтама. Сочетание флажолетного тембра арфы в низком регистре с таинственно гудящим тамтамом — поразительная тембровая находка!

Пуччини вспоминал о том, как Тосканини отыскивал в партитуре «Девушки с Запада» золотоносные жилы. Можно представить себе, какие блистательные результаты давало творческое содружество гениального дирижера с замечательным композитором, выдающимся мастером оркестровки!



«Девушка с Запада» постепенно становится достоянием советской оперной сцены. Можно только порадоваться этому обстоятельству. При всех литературно-художественных недостатках либретто, «калифорнийская» опера Пуччини — одно из примечательных явлений зарубежной музыки XX столетия. Обаятельная лирика и острый драматизм, жгучая эмоциональность многих страниц, значительность психологического содержания центрального музыкального образа — таковы крупные достоинства оперы. Она так же богата в мелодическом отношении, как и другие зрелые оперы Пуччини. Но она привлекает и другими чертами: симфоничностью музыкального развития, интересными особенностями формы, музыкального языка. Здесь есть много такого, что заслуживает тщательного исследования.

В творческой жизни Пуччини эта опера открыла новый период, доказав многочисленным слушателям, что композитор не стоит на месте, а идет вперед, и что его художественный облик во многом изменился.

Глава VII

ТРИ СМЕРТИ

Пуччини уже перевалило за пятьдесят. Но он не собирался почивать на лаврах. В его голове рождались новые творческие планы.

По-видимому, он имел данные для того, чтобы творить не только в оперном жанре. Ведь когда-то Пуччини пробовал свои силы в области симфонического творчества, и небезуспешно. Все же он считал, что его призвание — быть оперным композитором. К другим жанрам он по-прежнему не обращался.

Ему становилось все труднее найти подходящий оперный сюжет. От выбора сюжета в большой мере зависел успех или неуспех нового произведения. Пуччини понимал, что теперь к его новой опере будут предъявляться особенно высокие требования. Она должна быть не хуже тех его опер, которые уже завоевали всемирную славу. В противном случае станут говорить: Пуччини исписался, его талант увядает...

Такие предположения уже высказывались. Они были вызваны длительными временными интервалами между премьерами пуччиниевских опер. Раз композитор молчит, значит, ему нечего сказать! Подобные толки побуждали к особенной осторожности и осмотрительности в выборе сюжета.

Ряд творческих планов Пуччини не получил реализации. Интересно, что композитора все время тянуло к французской литературе — в этом сказывалась его бли-

зость к художественной культуре страны, подарившей миру «Кармен». Было время, когда Пуччини хотел взять сюжет романа Золя «Ошибка аббата Муре». Однако выяснилось, что на этот сюжет будет писать оперу Брюно. Подумывал композитор и о сюжете Доде «Тартарен из Тараскона», но потом сам от него отказался. Та же участь постигла замысел написать оперу «Собор Парижской богоматери» по роману Гюго. Эта тема сильно волновала композитора, но она далеко не во всем соответствовала его творческим возможностям.

Обращался Пуччини и к эпохе Великой Французской революции, заинтересовавшись образом казненной королевы Марии Антуанетты. И этот замысел остался неосуществленным.

Иногда композитору предлагали оперные сюжеты, которые явно не могли его удовлетворить. Он отклонил предложение Габриэле д'Аннунцио написать оперу «Избиение младенцев в Вифлееме».

Среди нереализованных оперных проектов итальянского мастера — «Отверженные» (Гюго), «Оливер Твист» (Диккенс), «Пеллеас и Мелизанда» (Метерлинк) и др. Он пытался найти нужную ему тему в произведениях Оскара Уайльда, Киплинга.

Перечисляя неосуществленные замыслы, относящиеся к разным годам, нельзя не сказать, что Пуччини искал подходящий сюжет и в творчестве А. М. Горького. Биограф Пуччини А. Фраккеролли упоминает о двух горьковских новеллах, заинтересовавших композитора (есть предложение, что это были «Сказки об Италии»). Помимо этих повелл, Пуччини увлекла знаменитая горьковская пьеса «На дне». Это не единственный случай обращения композитора к русской литературе. Он думал об операх «Анна Каренина» и «Живой труп». Был у него также проект русской оперы «La Siberia» («Сибирь»). Однако композитор пришел к мысли, что не сможет отобразить неизвестную ему русскую жизнь.

Пуччини захватывали не только романтические или сугубо реальные сюжеты драматического склада. Одно время он вел переговоры с французским писателем-юмористом Т. Бернаром.

Поиски сюжета, начавшиеся после премьеры «Девушки с Запада», привели к неожиданному для многих решению. Пуччини обещал венскому издательству Ф. Легара написать оперетту. Почему композитор обратился к этому жанру?

Надо вспомнить, что как раз в те годы начался новый период в истории опереточного искусства, период, связанный с именами Ф. Легара и И. Кальмана. В самом конце 1905 года появилась «Веселая вдова». От нее и ведет свою родословную «неовенская» оперетта. «На опереточной сцене,— пишет знаток этого искусства Г. Ярон,— вместо гротесковых сатирических буффонад или условно исторических представлений окончательно воцарилась салонная и бытовая комедия. Это уже была оперетта, в которой действовали не переодетые пародийные «боги», не условные, отвлеченные персонажи, а люди, внешне такие же, как и те, кто сидел в зрительном зале; и действовали они в «сегодняшних» для тогдашнего зрителя ситуациях»¹.

Неовенская оперетта (в частности, оперетты Легара), по словам Ярона, утверждала жанр любовной мелодрамы. Либретто ряда оперетт — во многом шаблонные, приспособленные к вкусам буржуазной публики — не представляют интереса. Другое дело — талантливая музыка Легара, Кальмана, Лео Фалля, сохранившая до наших дней свою свежесть.

Реалистические сюжеты лучших неовенских оперетт, их зажигательные мелодии, вобравшие в себя отголоски различных по своему национальному происхождению песен, элементы оперного стиля, мастерская оркестровка — все это должно было импонировать Пуччини. Новое искусство музыкальной комедии некоторыми сторонами было близко итальянскому оперному творчеству тех лет и испытало на себе его влияние. Речь идет об операх Пуччини и веристов. И. Соллертинский называл «Фалку Монмартра» Кальмана опереточным вариантом «Богемы». Такого рода близость

¹ Г. Ярон. О любимом жанре. М., «Искусство», 1960, стр. 28.



Russini

Пуччини. Дружеский шарж, 1912

усиливала интерес автора этой оперы к новому направлению в жанре оперетты.

Примечательно, что и другие итальянские композиторы стремились овладеть этим жанром. Успехи неовенского опереточного искусства побуждали их пытаться создать национальную оперетту в Италии. Оперетты пишут Леонкавалло («Здесь ли ты?», «Кандидатка»), Поллини («Молодожены»). Масканьи написал в 1925 году оперетту с рекордно коротким названием «Si» («Да»). Однако существенных результатов все эти попытки не дали.

Пуччини подружился с Легаром, который принял участие в составлении опереточного либретто, предназначенного для итальянского композитора. Но угодить ему было не так просто. Либретто австрийских либреттистов он забраковал и обратился за помощью к

своему другу поэту Дж. Адами. Тот переработал литературный текст. Между тем началась первая мировая война. Италия и Австрия стали врагами. Пуччини пришлось порвать с венским издательством, для которого он хотел написать оперетту.

Позже первоначальный замысел композитора претерпел существенные изменения. Вместо оперетты он сочинил комическую оперу, получившую название «Ласточка». Разговорные диалоги были заменены речитативами. Сначала предполагалось, что местом действия будет Вена. Пуччини очень нравились венские вальсы, и он хотел насытить свою музыку их ритмами и интонациями. Потом действие «Ласточки» перенесли во Францию (Париж, Французская Ривьера). Однако отголоски венских вальсов сохранились в музыке оперы. Это дало повод сопоставлять ее с «Кавалером роз» Р. Штрауса.

Действие «Ласточки» происходит в годы Второй империи; сюжет сочетает романтические и комедийные элементы. Это «история одной любви». Занимательные приключения быстро следуют друг за другом.

Героиня оперы Магда напоминает Манон. Покинув пожилого банкира, она надеется быть счастливой с бедняком Роже. Но как ня привлекательна бескорыстная любовь, жить в нищете Магда не может. Она возвращается к богатству, роскоши.

В музыке этого произведения много веселого юмора и нежной лирики.

Дата премьеры «Ласточки» — 27 марта 1917 года (Монте-Карло). Главные партии исполняли Тито Скипа и Джильда Далларинца. Позже в «Ласточке» соби-рался петь Джильда, но Пуччини воспротивился этому: он считал, что «с такой комплекцией» нельзя изображать романтического влюбленного. В 1918 году оперу поставили в Риме. Автор хотел, чтобы центральную партию Роже поручили американскому тенору Хаккетту. Однако, послушав на репетиции Джильду, Пуччини пришел в восторг. Композитор не без основания считал, что публика «забудет» о комплекции молодого певца. С этого времени Джильда стал одним из любимых певцов Пуччини.

Он хотел, чтобы ему поручили партию Калафа в «Турандот».

Благодаря «Ласточке» композитор горячо полюбил дарование Тотти Даль Монте и предназначил для нее партию Лию в своей последней опере.

Публика Монте-Карло осталась очень довольна «Ласточкой». Огромный успех имел молодой Тито Скипа. Пуччини, любивший эту свою оперу, надеялся, что она хорошо пройдет и в Риме. Надежды его не вполне оправдались: римская публика предпочла «Ласточке» другую новинку — «Адриенну Лекуврер» Чилеа.

Не только в Риме, но и в ряде других городов Европы комическая опера Пуччини не вызвала бурных восторгов. Ее встречали довольно прохладно. Лет десять спустя (16 марта 1928 года) «Ласточку» поставил нью-йоркский театр Метрополитен. Пели Беньямино Джильи, Лукреция Борри, Эдита Флешер, Арман Токалян. В Америке опера «пришлась ко двору». Здесь к ней проявили больший интерес, чем в европейских странах.

Пресса отзывалась о «Ласточке» по-разному. Некоторые критики считали оперу неудачной. Это мнение было преувеличенно резким. Несомненно, однако, что в творчестве Пуччини «Ласточка» не заняла такого же места, какое занимали его лучшие произведения. Ее значение можно определить словом «интермеццо». И если бы композитор не написал этой оперы, его слава не поублекла бы.

Следует заметить попутно, что «Ласточка» принесла ее автору крупные неприятности политического характера. Сразу же после премьеры в Монте-Карло композитора стали обвинять чуть ли не в государственной измене на том основании, что он когда-то заключил договор с венским издательством. Хотя позже договор был расторгнут, Пуччини пытались уличить в «преступных связях» со страной, против которой Италия воевала.

Немалую роль сыграло то обстоятельство, что авторами первого варианта либретто были австрийцы. В добавление ко всему, Пуччини незадолго до начала войны получил австрийский орден.

Композитору пришлось дать объяснения в газете. Он писал: «Вся моя жизнь и все мое творчество могут

служить... сильнейшими доказательствами моей убежденной преданности Италии»¹.

Семилетие, последовавшее после премьеры «Девушки с Запада», было для Пуччини малоплодотворным. Столько планов, разнообразных замыслов, а в результате — одна лишь опера, удельный вес которой не так уж велик. Может быть, композитор действительно вступил в период творческой деградации и толки об упадке его таланта соответствовали действительности? Нет, такое предположение опровергается последующей деятельностью Пуччини. Она свидетельствовала не об упадке, а, напротив, о новом подъеме его творческих сил. Его новые (последние!) работы говорят о том, что композитор не истощил себя. Он продолжал двигаться все вперед и вперед, и это движение не прекращалось вплоть до его смерти.

В 1913 году композитор познакомился с пьесой «Широкий плащ» французского писателя Д. Гольда, которая впоследствии легла в основу оперы «Плащ». Композитору хотелось написать одноактную оперу, и пьеса Гольда вполне соответствовала такому намерению. Однако внимание Пуччини вскоре переключилось на «Ласточку». Когда эта опера была закончена, композитор вернулся к «Плащу». Ему пришла в голову оригинальная идея написать не одну, а три одноактные оперы, объединив их в цикл. Второй частью цикла стала «Сестра Анжелика». Это единственная опера Пуччини, не имеющая литературного первоисточника. Биографы композитора связывают ее с воспоминаниями Пуччини о его сестре Ромельде, ставшей монахиней. Третья часть цикла — «Джанни Скикки», родившийся из нескольких строк дантовской «Божественной комедии». Либретто первой оперы написал Адамс, двух последних — Д. Форцано (певец, оперный режиссер, литератор).

Заключив мрачный «Плащ», композитор захотел отдохнуть и «немного посмеяться». Он припаял за «Джанни Скикки». Средняя часть триптиха, «Сестра Анжелика», была сочинена в последнюю очередь.

¹ Цит. по кн.: И. Нестьев. Джакомо Пуччини, стр. 108.

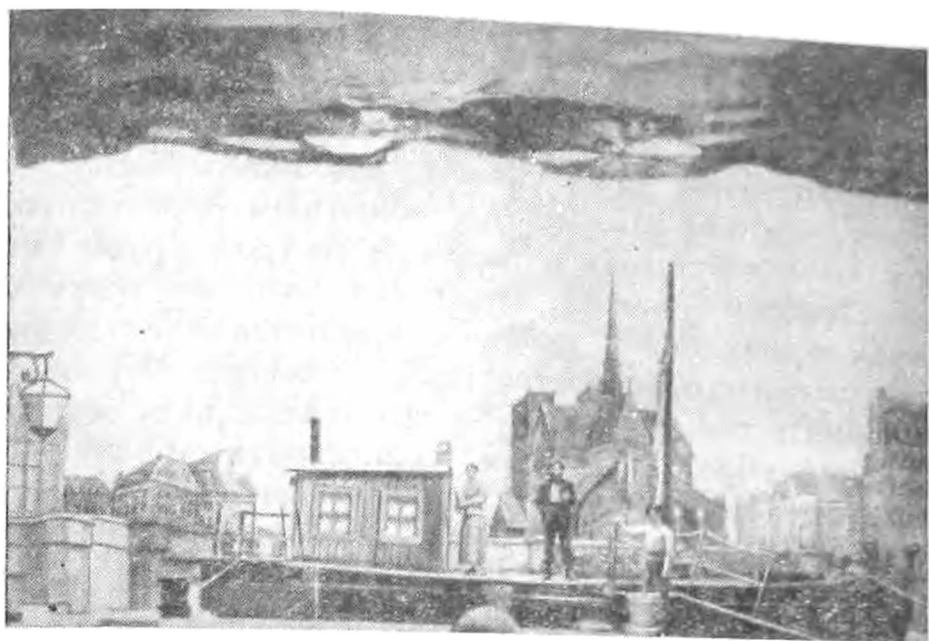
Премьера триптиха состоялась в нью-йоркской Метрополитен-опера (14 декабря 1918 года). Автор на премьере не присутствовал. 11 января 1919 года триптих поставили в Риме (театр Костанци). Успех был безусловным. Критики, считавшие, что о «Ласточке» не стоит говорить, расхваливали новое произведение знаменитого маэстро. Больше всего понравился «Джанни Скикки». Эту оперу сопоставляли с «Фальстафом» Верди. В последние годы она стала самой известной частью цикла и приобрела вполне самостоятельное значение. Партию Скикки превосходно исполнял Тито Гобби — певец мирового масштаба.

Обращаясь к триптиху, надо прежде всего выяснить композиционный принцип, лежащий в его основе. Есть немало циклов (опер, пьес, кинофильмов, картин), составные части которых объединены сюжетно. Оперы, вошедшие в триптих, не имеют между собой сюжетной связи. Нет здесь и сквозной идеи, пронизывающей весь цикл. И все-таки было бы неверно считать, что «Плащ», «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки» — произведения, соединенные друг с другом механически, формально.

Триптих в какой-то мере можно сопоставить с симфоническим циклом. Речь идет не о форме этих трех одноактных опер, но об их основной эмоциональной «атмосфере». «Плащ» (точнее, его вторая половина) соответствует драматическому Allegro, «Сестра Анжелика» — лирическое Andante (это сравнение особенно уместно, так как в «Анжелике» преобладают медленные темпы), «Джанни Скикки» — скерцозный финал.

Как известно, контраст в музыке не только разъединяет, но и объединяет. Эта объединяющая функция контрастности использована автором триптиха.

Несмотря на отсутствие прямой сюжетной связи между частями цикла, есть в нем сюжетный мотив, также играющий объединяющую роль. Каждая из трех опер — своего рода сюжетная «вариация» этого мотива. Триптих мог бы называться «Три смерти». В «Плаще» — мрачная, жестоко реальная смерть Луп, которого задушил муж его возлюбленной, старый Мипель. Затем — почти мистическая кончина мопехины, уми-



«Плащ». Одесский театр оперы и балета, 1935

рающей перед светлым ликом Мадонны под звуки колоколов и молитвенного пения. И, наконец, смерть богача Буозо Донати, повлекшая за собой ряд комедийных, смешных происшествий.

Опера «Плащ» снова переносит нас в столицу Франции. Как и в «Богеме», это совсем не тот Париж, который показывают туристам. Где-то там, далеко, — Большие бульвары, дворцы, театры и нарядные витрины магазинов. А здесь — Сена, баржа Мишеля. Жоржетта снимает с веревки белье. Грузчики носят мешки с цементом. Здесь живут и трудятся бедняки. На фоне вечернего неба выделяются сумрачные контуры собора Парижской богородицы.

Пуччини верен себе: его внимание привлекают «маленькие люди», представители «нижних классов» общества. «Плащ» — опера из жизни рабочих.

Молодая Жоржетта стала женой Мишеля — он вдвое старше ее. У них был ребенок, он умер. Мишель чувствует, что жена охладела к нему. Его мучают подозрения... А Жоржетта влюбилась в молодого рабочего Луи. Ночью Мишель подстерегает любовника жены, убивает его и накрывает труп плащом. Когда Жор-

жетта выходит из своей комнатунки на барже, муж сдергивает плащ — она видит бездыханное тело дорожного ей человека.

Что можно сказать об этом сюжете? Он откровенно мелодраматичен. Надо сказать, что пьеса Гольда, послужившая для композитора сюжетным первоисточником, была поставлена парижским театром Гранд-Гиньоль (Театром ужасов), спектакли которого шекотали нервы пресыщенной публики, ошеломляли ее изображением всякого рода страшных событий. Обращение Пуччини к такому сюжету — запоздалая дань веризму. Либретто «Плаща» хочется сопоставить с либретто «Паяцев» Леонкавалло. В обоих произведениях имеет место сюжетная схема: любовь — ревность — убийство.

Помимо итальянского веризма, на Пуччини, вероятно, влиял «французский веризм», о котором говорилось в первой главе. Здесь имеются в виду оперы Брюно и Шарпантье. Его «Луиза», поставленная впервые в 1900 году, стала широко известным произведением. Этот «музыкальный роман», как назвал оперу автор, рисует жизнь людей труда. В бытовых сценах действуют уличные торговцы, тряпичницы, мусорщики, молочница, модистка. Все это сближает «Луизу» с «Плащом».

Говоря об этой близости, К. Кузнецов подчеркивал тот «жестокый реализм, который типичен и для «Плаща» и для французских веристских опер. «Пуччини стремится подойти к жизни «как она есть», с наибольшей непосредственностью, правдивостью, с максимальной преодоленностью сценической условной «красивости». Жизнь без всяких прикрас; жизнь — в ее повседневной драматичности; жизнь — в обнаженной простоте ее конфликтов, в остроте и напряженности человеческих страстей»¹.

Такая тенденция была в принципе положительной. Но иногда она приобретала отчасти натуралистический характер. Стремление к правдивости, о котором писал

¹ А. Константин Смирнов [К. А. Кузнецов]. Пуччини и его опера «Богема», стр. 22.

К. Кузнецов, не распространялось на изображение большого мира человеческой жизни.

Музыка Пуччини, его драматургия, как и в «Девушке с Запада», богаче, глубже сюжетной основы. Здесь в полной мере проявилось тяготение композитора к психологической насыщенности музыкальных образов. Если сюжет «Плаща» мелодраматичен, то музыка отмечена чертами настоящей большой драмы, построенной на острых психологических конфликтах.

В оперной литературе прошлых лет мы почти не встречаем произведений, повествующих о том, как живут рабочие. Тем более важно подчеркнуть, что в «Плаще» нарисованы правдивые картины жизни городской рабочей окраины. О горькой доле рабочего люда говорит Луи в своем вокальном монологе, пропитанном чувством острой горечи.

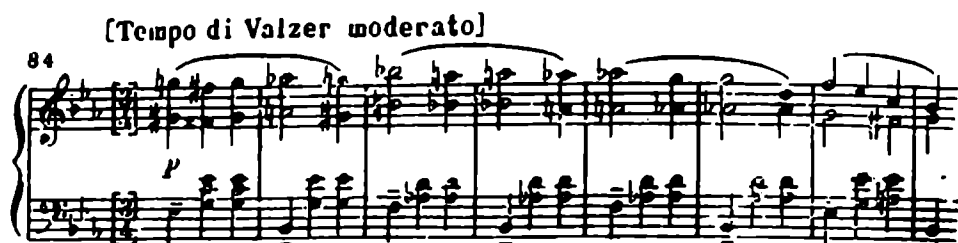
Опера слагается из двух больших разделов; первый раздел — бытовой, второй — драматический. Пуччини по-прежнему уделяет много внимания среде, в которой разворачивается действие. На фоне этой среды показаны главные персонажи с их страстями, рождающими трагическую развязку.

Такое построение оперы опирается на давнюю и распространенную традицию. Во многих операх первые акты открываются бытовыми сценами; за ними следуют сцены лирические и драматические. Один из классических примеров — первый акт «Русалки» Даргомыжского. Первая картина «Богемы» построена по принципу: быт — лирика. В первых действиях «Мадам Баттерфлай» и «Девушки с Запада» после бытовых (в основном) разделов следуют разделы лирико-драматические. В «Плаще» этот контраст особенно рельефен. И бытовой, и драматический элементы предельно сконцентрированы; дана как бы квинтэссенция того и другого. Это обстоятельство связано с тем, что «Плащ» — одноактная опера.

Итак, в первом разделе «Плаща» композитор проявил себя художником-бытописателем, который зорко всматривается в действительность, подмечая характерные детали и штрихи. Композитор показывает представителю городской бедноты: тут и грузчики, и мидпет-

ки¹, продавец популярных песенок, шарманщик, пожилая тряпичница. Голоса рабочих: «Дружно! Разом!» — парходные гудки, наигрыш старой испорченной шарманки усиливают ощущение жизненности этих сцен.

Серию картинок, показывающих «изнанку» Парижа, открывает песенка о вине (ей предшествует вступительный эпизод — к нему мы еще вернемся). Затем Жоржетта танцует вальс под звуки шарманки — Пуччини забавно имитирует ее фальшивую игру:



В мелодическом голосе — уменьшенные октавы, аккомпанемент же традиционно банальный. Этот гротескный «номер» в какой-то мере навеян Стравинским. Вместе с тем он предвосхищает эксцентрические юморески композиторов последующего поколения. На память приходит полька из балета Д. Шостаковича «Золотой век». Там тот же прием, но он более заострен. Мелодия удваивается в уменьшенную октаву и малую нону. Нарочито фальшивые параллелизмы сочетаются с элементарной фигурой сопровождения:



Поет бродячий певец:

Ожидание горше смерти!
Сердце бьется так уныло,
Все прошло, что было мило,

¹ Мидинетки (midinette — франц. разг.) — мастерицы.

Дни текут в слезах, в печали,
Я одна в ночной тишине
Сердце бедное, умри!
Такова судьба Мими!

Давно уже умерла бедная возлюбленная Рудольфа, а имя ее живет в песне. Но не грустно, а легко и беззаботно звучит мелодия бродячего певца. В песне вкраплен лейтмотив из «Богемы» («Зовут меня Мими»). Образ девушки, когда-то так жестоко страдавшей, проносится бледной тенью, никого не волнует.

Далее надо отметить песни тряпичницы (они объединены тональностью d-moll). Первая из них интересна своим интонационно-ладовым складом:

86 [Allegro energico]

Se tu sa-pes-si gliog-gel-li stra-ni
Ес-ли бы знал ты э-ту пред-ме-ты

Мелодия не похожа на обычные для Пуччини кантателенные или песенные темы. Большое своеобразие вносят в музыку особенности ладо-гармонического строения. Помимо столь любимых Пуччини параллельных квинт и октав, здесь применена ладовая мутация. В мелодии — натуральный d-moll. А в сопровождении он сочетается с дорийским ладом. Происходит «расщепление» шестой ступени: в одном регистре шестой ступенью является *h*, в другом регистре — *b*. Такое ладовое мышление типично для стилей, сложившихся значительно позже. Снова надо назвать Шостаковича, так как подобные «расщепления» ступеней — один из существенных элементов его музыкального языка.

Несколько дальше эпизодическое внедрение в d-moll гармоний es-moll'я еще более обостряет ладовое строение этой короткой песни.

Второй «номер» тряпичницы («Я жметь хотела б

домик») — тоже очень лаконичный. Его «изюминка» — быстрое повторение в мелодии основного тона *d*, к которому все время возвращается мелодический голос (скороговорка, временами переходящая из вокальной партии в оркестр).

Итак, ряд эпизодов первого раздела не включает в себе привычной итальянской кантилены. Для такого рода пространных мелодий здесь, в сущности, «нет места»: эпизоды, о которых говорилось выше, короткие, это отдельные штрихи, мазки; они в своей совокупности дают картину (явно импрессионистский принцип творчества). Темы ряда фрагментов привлекают не мелодической широтой, а своими интонационными особенностями, ладо-гармоническим колоритом.

В следующем *Andante* (беседа Жоржетты и Луи) композитор решил «тряхнуть стариной». Он сочинил любовный дуэт, отличающийся эмоционально открытым, типично итальянским мелосом (единственный в опере фрагмент такого типа). Молодые люди говорят не о любви, так как они беседуют при посторонних. Но музыка красноречивей всяких слов передаст их чувства.

Повторение песни о домике (дуэт тряпичницы и ее мужа — старого рабочего) завершает первый — бытовой — раздел оперы.

Пуччини не раз обвиняли в натурализме. Может быть, рассмотренные сцены доказывают основательность обвинений? Нет! Натуралистическая ограниченность драматургической концепции «Планда» сказалась главным образом в либретто. Но это не означает, что натуралистична музыка рассматриваемых эпизодов. При всей их жизненности, достоверности, композитор не опускается до уровня «фотографирования» быта. В каждый фрагмент он вносит что-то свое, находит индивидуально яркие приемы «подачи» материала (например, ладовые особенности первой песни тряпичницы). А главное заключается в том, что Пуччини не ограничивается бытовой звукописью. Он стремится создать определенное настроение; это слово неприменимо к натуралистическому искусству.

Настроение создает музыкальный образ, который

раскрывается во вступительном оркестровом эпизоде:



Тема, гармония соткана из кварт и квинт. «Пустые», «воздушные» звучания, спокойная, несколько эгзотическая кантилена на фоне мерных триолей — таковы основные слагаемые музыкального пейзажа, овеянного лирическим чувством. В музыке — ощущение простора, красоты вечера, когда косые лучи солнца золотят шпили церквей, а тени становятся все длиннее и гуще. Это импрессионистский музыкальный «шленэр». Первые такты вступления могли бы принадлежать Дебюсси. Но далее, по мере того как проявляется ладо-тональная перспектива, а мелодический материал получает все большее развитие, начинают отчетливо проступать черты стиля Пуччини.

Композитор не раз возвращается к этому образу. Тема вступительного эпизода прославляет бытовые фрагменты первого раздела, наполняет его тонким поэтическим ароматом.

Лирика — сдержанная, затаенная (вступительная тема) или эмоционально открытая (дуэт) — помогает композитору избежать натуралистических крайностей, чрезмерного сгущения «жизненной прозы».

Интересно композиционное строение этой части оперы. Пуччини прибегнул здесь к форме, ранее им почти не использованной. Чередование бытовых песенных эпизодов образует нечто вроде сюиты. Впечатление сюитности возникает потому, что все эпизоды эти коротки, контрастны и построены на разном тематическом материале. Возвращающаяся время от времени тема вступления придает «сюите» черты рондо, являясь как бы рефреном.

Во втором разделе оперы почти отсутствуют бытовые элементы. Все внимание композитора обращено

теперь на то, чтобы выразить чувства основных персонажей «Плаща». Художник-жанрист уступил место художнику-психологу.

До сих пор ничто, казалось, не предвещало близкой трагической развязки. Все же внимательный зритель должен был заметить, что Мишель замкнут и угрюм. Зловещие краски багрового заката рождали неясное предчувствие каких-то страшных событий. Это предчувствие слышалось в репризном проведении темы «Я б память хотела домик»: тема, перенесенная в «темную» тональность *b-moll*, приобретала мрачноватый оттенок.

То были лишь намеки. А теперь развитие действия неминуемо влечет героев к катастрофе.

Несмотря на мелодраматический характер ситуаций, музыка второго раздела далека от той эмоциональной преувеличенности, которой грешили подчас веристы. Напротив, композитор довольно долго избегает патетических кульминаций. Мишель внешне сдержан. Он не грозит неверной жене, не обращается к ней, подобно Капно в «Паяцах», с горькими и гневными упреками.

Трагические события, завершающие оперу, происходят быстро; они отображены в музыке выразительно, но лаконично. Значительно более протяженны сцены, проникнутые ожиданием этих событий. Для того чтобы передать нарастающее чувство тревоги, Пуччини снова пользуется приемом *ostinato*. Он лежит в основе *cis-moll'*ного эпизода (Жоржетта и Луи), открывающего второй раздел «Плаща». «Будь осторожней! Берегись Мишеля!» — шепчет Жоржетта своему возлюбленному. В музыке слышится трепет ее сердца, прерывистое дыхание — она понимает, что опасность велика. Пуччини не раз возвращается к этому *ostinato*, сохраняя тональность *cis-moll*, что подчеркивает ту фатальную настойчивость, с которой звучит краткий суровый мотив.

В следующем эпизоде (Жоржетта, Мишель) нервная напряженность передана путем «обыгрывания» звука *d* — он является здесь гармоническим «стержнем». Его окружают повторяющиеся хроматические

терции. Эти терцовые ходы в сочетании с выдержанным тоном создают ощущение беспокойства; оно возникает благодаря совмещению устойчивости (звук *d*) и резко противоречащей ей неустойчивости (хроматический тоникация):



Тревожные и напряженные фрагменты чередуются с более светлыми страстными мелодиями, в музыке этих страниц — любовь Жоржетты и Луи и воспоминания Мишеля о минувших днях, когда он наслаждался семейным счастьем.

Нельзя пройти мимо уникального примера двуплановой драматургии в эпизоде *Lento molto*. Мишель остается один. Он думает о своем сопернике. А в это время доносятся голоса молодого человека и девушки (эпизодические персонажи — сопрано и тенор; в перечне действующих лиц оперы они обозначены «*Due amanti*» — «Двое влюбленных»). Первый план представлен в музыке одним аккордом — *d-moll*'ным трезвучием в низком регистре. Да, всего одна, мерно повторяющаяся гармония, но она очень выразительно передает мрачное настроение Мишеля. Второй план — маленький любовный дуэт. Светло звучащие голоса юноши и девушки, сопровождающие их прозрачные гармонии наложены на выдержанную тонкую *a-moll*'я. Резко контрастная двуплановость имеет важное драматическое значение. Трагическим переживаниям Мишеля противопоставлена любовная идиллия. Она оттеняет муки ревности, испытываемые несчастным Мишелем. Контраст между различными драматургическими планами подкреплен ладо-гармоническими средствами. Наложение одного плана на другой образует переменный лад. Есть тут и элемент битональности, особенно ощутимый в последних тактах этого фрагмента (когда дуэт уже закончился). На квинту *a — e*

(низкий регистр) накладывается В-диг'ная фанфара *pianissimo* (военный сигнал, доносящийся из казармы). Благодаря разнотональному изложению кажется, что трубач находится где-то очень далеко. Сходным приемом воспользовался С. Прокофьев в опере «Война и мир».

Сигнал «вечерняя заря» — еще один бытовой штрих (во втором разделе оперы — это единственная деталь такого рода). Ближится развязка драмы, а будничная повседневная жизнь идет своим чередом.

Так же, как и дуэт сопрано и тенора, военный сигнал по закону контраста усиливает драматизм переживаний Мишеля. Приемы такого рода (страдания героя оперы и «равнодушная» к этим страданиям бытовая среда) встречаются не только у Пуччини. На память приходит сигнальная фанфара из «Пиковой дамы» (сцена в казарме).

Беззаботное воркование влюбленных еще больше распалило ревность Мишеля. Он долгое время таил в себе мучительные чувства, ревнивые подозрения. И вот теперь они прорываются в драматическом, страстном монологе, основанном на лейтмотиве плаща. Музыкально-драматургическая функция этого лейтмотива очень важна. Он связан с предметом, который приобретает символическое значение. В предыдущей сцене Мишель, говоря с женою, вспоминает, как он накрывал своим плащом ее и ребенка. Перед самым концом оперы Жоржета повторяет слова, сказанные как-то мужем: «Мы все носим плащ, он скрывает радость и горе, порою горькие слезы, обиды». — «Иногда преступление! — восклицает Мишель. — Гляди!», и он сдергивает плащ с трупа Луи.

Вот первое изложение лейтмотива плаща:



Интересно, что на этот раз Пуччини не прибегает к драматизации лирических тем (этим приемом он многократно пользовался в других операх). Для паян-тему — не лирическую, а явно драматическую (даже трагедийную). Но она не похожа на подчеркнутую выразительные, аффектированные мелодии перистов. Напротив, лейтмотиву присуща эмоциональная сдержанность. В дальнейшем он приобретает классически строгие, отчасти бетховенские очертания. Вот одно из доказательств того, что, сочиняя оперу на веристский сюжет, композитор не впадал в мелодраматическую преувеличенность.

Лейтмотив состоит из двух тематических элементов — двух мотивов. Второй мотив выделен целотонными гармониями. Они звучат не совсем обычно благодаря параллельным нотам. Эти параллельные ноты вносят в эмоциональный строй музыки жестокый оттенок. Синкопированный тонко-доминантовый бас придает теме траурный характер. С первого же своего появления она намекает на трагическую развязку.

Лейтмотив плаща — главная тема монолога Мишеля, написанного в трехчастной форме с бурной динамической репризой. Та же тема проходит через оркестровый эпизод (*Allegro vivo agitato*), предшествующий неожиданной встрече Мишеля и Луи. Лейтмотив звучит все более лихорадочно и возбужденно. Его симфоническое развитие продолжается вплоть до последних тактов оперы. Краткое оркестровое заключение окрашено в зловещие патетические тона.

Основной образ-символ оперы в большой мере определил ее драматургию. Внешняя сторона повседневной жизни, показанная в начальных сценах, — это как бы плащ, внешняя оболочка; под ней таятся опасные страсти, они прорываются наружу, подобно клокочущей лаве во время извержения.

Итак, Пуччини убедительно раскрыл психологическое содержание первой оперы триптиха, точно и метко охарактеризовал бытовую среду. Он нашел новые для своего творчества приемы (своеобразное применение так называемых мелодических ладов), удачно восполь-

зовался приемами, к которым он обращался ранее (*ostinato*, двухплановая драматургия). Все это определяет высокую художественную ценность «Плаща».

*

Действие оперы «Сестра Анжелика» происходит в конце XVII века. Католический монастырь. Среди монахинь — Анжелика. Давно, когда она еще жила «в миру», у нее родился внебрачный ребенок. Вот уже семь лет не имеет она вестей из дома. Но любовь к сыну — единственное, что связывает ее с жизнью за пределами монастырской ограды.

К Анжелике в монастырь приезжает тетка — она хочет, чтобы племянница отказалась от участия в дележе наследства. Тетка сообщает монахине о смерти ее «незаконнорожденного» ребенка. Анжелика не в силах перенести такой удар. Она принимает яд и умирает, взывая к Мадонне. В предсмертном бреду монахиня видит своего маленького сына.

«Сестра Анжелика» — единственная опера Пуччини, основное содержание которой имеет религиозную окраску. Это обстоятельство усиливает контрастность опер, входящих в триптих. Персонажи «Плаща» не вспоминают о боге, по-видимому, они равнодушны к религии. А «Джанни Скикки» — произведение, не лишённое некоторого антиклерикального духа.

Уже первый (вступительный) эпизод «Сестры Анжелики» передает атмосферу, царящую в женском монастыре. Мерно и тихо звонят колокола. Остинатные гармонии колокольного звона (оркестр) в дальнейшем сочетаются с фигурацией малой флейты, воспроизводящей пение птиц. На этом фоне звучит молитва «Ave Maria», исполняемая женским хором. К оркестру присоединяется орган, который еще более усиливает церковный характер музыки.

Молитвенные песнопения занимают значительное место в этой опере и во многом определяют ее музыкальный язык. Особенно важное место принадлежит хоральному жанру. Один из центральных лейтмотивов представляет собой расцвеченный гармонической фигурацией хорал:



Эта тема звучит в арии Анжелки. Начало арии (Lento) далеко от хорального стиля. Оно полно простой человеческой скорби. Здесь перед нами не монахиня, а женщина, мать, потерявшая ребенка. Затем на смену интонациям тоски и горя приходит хоральный лейтмотив. Его возвышенно-спокойное звучание говорит о религиозной вере, примиряющей человека с земными страданиями.

Отмеченный выше лейтмотив получает большое развитие. Он «прикреплен» к тональности F-dur, которая в какой-то мере становится лейттональностью (в F-dur'e сочинен и вступительный хор молящихся монахинь).

Религиозными настроениями пропитаны многие эпизоды, не имеющие прямой связи с формами церковной музыки. В опере преобладает чувство отрешенности от земной суеты, покорности воле неба.

Сцены, рисующие душевные страдания несчастной Анжелики, более жизненны и эмоциональны (хотя бы

первый раздел ее арии, о которой только что говорилось). Героиня оперы на какое-то время сближается с другими героинями Пуччини, простыми, обиженными судьбой женщинами. В ее вокальной партии возникают трогательные, теплые интонации. Но драматический элемент почти отсутствует, преобладает тихая скорбь. Главное же здесь в том, что мысли о религии все время гасят вспышки материнского горя. Так, например, в арии Анжелики печальный напев как бы вытесняется возвышенной музыкой хорального склада. Вот аналогичный пример из заключительной сцены:



Героиню характеризует выразительная, полная душевной боли фраза (она появляется в опере много раз и приобретает значение лейтмотива). Этой фразе женщины, оплакивающей погибшего ребенка, отвечает хор, прославляющий святую Марию. Пение хора нарочито бесстрастно и несколько официально. Его холодноватая торжественность подчеркнута фанфарным звучанием труб. И здесь та же идея религиозного просветления и смирения.

Конец оперы — «белая месса». Мягкие, величавые гармонии хора, оркестра, органа, колокольный перезвон растворяются в *C-dur*'ном *pianissimo*. Есть во всем этом какая-то ледниковая чистота и прозрачность. Мы поднялись высоко над землей, и нам уже трудно дышать холодным, разреженным воздухом...

В «Сестре Анжелике», как и в других операх Пуччини, проявились его талант и мастерство. Интересны

некоторые гармонические краски, например колористическое варьирование темы колокольного звона и текундаккордов, а потом септаккордов, с параллельными секундами, нонами, септимами). Композитор стремился убедительно решить стоящую перед ним задачу. Но тут возникает вопрос: а нужно ли было обращаться к решению именно этой задачи?

Опера «Плащ», несмотря на узкие рамки, в которые заключено ее содержание, повествует о жизни «земной», «в ее повседневной драматичности». В «Сестре Анжеллике» слышатся лишь слабые отголоски того, что происходит за стенами монастыря. Там — настоящая жизнь. А здесь, в святой обители, — только ее видимость.

Пуччини отказался на сей раз от воспроизведения таких жизненных коллизий, которые составляли основное содержание его реалистического и демократического искусства. Он пытался опоэтизировать религиозное смирение, отказ от благ земных во имя вечного блаженства. Главной идеей произведения стал один из основных евангелических тезисов: вера — единственное прибежище для всех страждущих и скорбящих. Следуя этому учению, Анжелика находит мистическую радость в своей добровольной смерти, которая для нее означает высшее слияние с божественным началом.

В силу всего этого «Сестра Анжеллика» отчасти лишена некоторых качеств, присущих другим операм Пуччини. Речь идет о живой драматической страстности, чувственной красоте свободно льющегося мелоса, меткости бытовых характеристик, динамике и напряженности развития. Эмоциональная сдержанность, свойственная многим страницам оперы, нарочитая статичность ряда ее эпизодов — черты не типичные для творчества автора «Богемы».

«Сестра Анжеллика» — вариант лирико-импрессионистской оперы, но иного рода, чем, например, «Мадам Баттерфлай».

Не следует, однако, забывать, что эта опера — лишь эпизод в творческой деятельности мастера. Ни в одном

из других своих произведений он не обращался к аналогичным идеям и образам. А следующий за «Сестрой Анжеликой» «Джанни Скикки» не только контрастирует с оперой о бедной монахини, но и противопоставляет ей всем своим образным строем. В этом завершающем триптихе произведения Пуччини славит не смерть, а жизнь и весело высмеивает скупцов, сутяг и святош.

*

Перед нами «Божественная комедия» Данте. Обратимся к части, озаглавленной «Inferno» («Ад»). В Песне тридцатой изображены «типы подделывателей», караемых в десятом рву. Прежде всего те, которые подделывали себя под других лиц: они мчатся по рву, кусая тех, с кем встречаются.

Дрожа всем телом, «Это Джанни Скикки, —
Промолвил аретинед. — Всем постыл.
Он доплатит всех, такой он дикий».

«О, чтоб другой тебя не укусил!
Пока он здесь, дай мне ответ вострудный,
Скажи, кто он», — его я попросил.

Он молвил: «Это Мирры безрассудной
Старинный дух, той, что плотских утех
С родным отцом искала в страсти блудной.

Она такой же с ним свершила грех,
Себя подделав, и обману рада,
Как тот, кто там бежит, терзая всех,

Который, пожелав хозяйку стада,
Подделал старого Буозо, лог
И завещанье совершил как надо»¹.

Упоминаемая здесь царица Мирра, воспламенившись страстью к собственному отцу, искусно изменила свою внешность; отец принял ее за незнакомую женщину. Об этом повествует Овидий в «Метаморфо-

¹ Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. Перевод М. Лозинского. М., «Художественная литература», 1967, стр. 202—203.



Флоренция, площадь Синьориа, палаццо
Веккьо, упоминаемое в опере Пуччини
«Джанни Скикки»

зах». А Джанни Скикки, «подделав себя под другое лицо», продиктовал нотариусу фальшивое завещание и теперь должен переносить адские муки¹.

Вот эти строки и стали тем зерном, из которого вырос замысел последней оперы триптиха.

Флоренция, 1299 год. Утро. Солнечные лучи проникают в спальню дома богача Буозо Донати.

В канделябрах горят еще не потушенные свечи —

¹ Есть основание предполагать, что во Флоренции действительно произошел такой случай.

о них забыли. Вокруг кровати с балдахином толнятся родственники Буозо. А сам владелец дома лежит бездыханный на постели, покрытый красным сукном.

Старый богач отдал богу душу, и теперь его родичи, стараясь друг перед другом, стремятся выразить свое безутешное горе. Но все они думают о завещании скончавшегося старика. Где оно? Как распорядился Буозо своим богатством? Ходят слухи, будто он хотел завещать свое имущество монахам. Неужели это правда?

Родственники обращаются за советом к 70-летнему Симону, кузену покойного. Симон стар, начитан, его даже избирали подестой (бургомистром) в Фучекно. Как быть? «Если завещание хранится у нотариуса,— говорит Симон,— тогда дело плохо! Если же оно здесь, в доме Буозо, тогда...» Все начинают искать документ, в котором выражена последняя воля покойного. Надо прежде всего выяснить — верны ли тревожные слухи? Если же они верны... ну что ж, может быть, все-таки удастся что-либо предпринять... Шурии Буозо — Бетто, воспользовавшись тем, что на него не смотрят, незаметно кладет в карман кое-какие серебряные вещицы. Завещание найдено! Его нашел молодой Ринуччо. Впрочем, он, в отличие от других родственников покойного, мало думает о деньгах. Его мысли заняты Лауреттой, дочерью Скикки. Они любят друг друга. Но тетка Ринуччо противится браку. Ее племянник не должен стать мужем незнатной и небогатой девушки! «Если завещание в нашу пользу,— говорит юноша, обращаясь к тетке — старухе Цитте,— ты на радостях позволишь мне жениться на Лауретте?» Он посылает мальчика Джерардино за Скикки и его дочкой.

Но радоваться, оказывается, нечему. Буозо действительно завещал свое имущество монахам. Родственники возмущены. Они готовы бранить покойника последними словами. Подумать только! Теперь монахи будут обжираться и пьянствовать на деньги Буозо! Да еще вдобавок они будут посмеиваться над незадачливыми наследниками. И снова родственники обступают Симона — что предпринять? Увы, закон есть закон, как его обойдешь?!

«Только один человек может нам помочь! — восклицает Ринуччо. — Джанни Скикки! Он уже идет сюда!» Родственникам Буозо не хочется иметь дело с этим плебеем. Ринуччо выступает в защиту отца своей возлюбленной. Он недворянин? Зато он умен, хитер, трудного положения! А вот и сам Джанни Скикки со своей Лауреттой. Он готов помочь обманутым в своих ожиданиях родственникам. Скикки отсылает дочь — пусть кормит птичек на балконе, пока взрослые люди занимаются делом. «Знает ли кто-нибудь о смерти Буозо?» — спрашивает он. — «Никто!» — «Унесите мертвеца, — распоряжается Джанни Скикки. — Канделябры с зажженными в знак траура свечами надо убрать, а постель — оправить».

Во время этих приготовлений появляется доктор, лечивший Буозо Донати. Скикки, спрятавшись, говорит, изменив свой голос: «Мне много лучше! Но страшно хочется спать. Не зайдете ли, доктор, вечером?» — «Мои не умирают пациенты», — говорит довольный собою врач и уходит.

Джанни Скикки объясняет свой план. Все убедились, что он сможет подделать свой голос — его не отличишь от голоса покойника. А если и подделать внешность... Тогда он продиктует нотариусу новое завещание.

Всеобщий восторг! Какой молодец этот Скикки, как ловко он придумал!

«Но должен вас предупредить, — говорит Джанни Скикки. — Знаете ли вы, как карает закон того, кто составит подложное завещание, и всех его сообщников? Если наша проделка раскроется, у каждого из нас отрубят правую руку, и мы будем навсегда изгнаны из Флоренции!»

Родственники встревожены. Но даже страх перед этим ужасным наказанием не может остановить людей, мечтающих о богатстве.

Мнимый Буозо, приняв соответствующий вид, ложится в постель. Вводят нотариуса. «Умирающий» прежде всего аннулирует все прежние свои распоряжения, в том числе и подлинное завещание Донати. («Как

благоразумно!» — восхищаются родственники.) Монахам он завещает... пять флоринов. «Не мало ли будет?» — осторожно осведомляется нотариус. — «Нет! Если я пожертвую много денег, станут говорить, что мое богатство было награблено!» А затем поддельный Буозо завещает имущество... своему «любимому другу Джанни Скикки!» Родственники вне себя от гнева, но что же они могут сделать! Разоблачив ловкого обманщика, они и себя подставят под удар. Когда нотариус уходит, все эти кузины, кузены, их жепы набрасываются на «любимого друга»: «Вор ты, мошенник, грабитель!» — «Вон из моего дома!» — кричит новоявленный наследник Буозо. Он выгоняет обманутых обманщиков.

А Рипуччо и Лауретта счастливы. Теперь Лауретта богата; старая Цитта не сможет препятствовать их браку.

Джанни Скикки обращается к публике: «Скажите вы сами — кто лучше меня распорядился бы наследством Буозо? А ведь за это плутовство я должен вечно жариться в аду! Ну что ж! Однако великий Данте не будет возражать, если вы уважите мою просьбу и признаете, что тот, кто вас развлекал сегодня, заслуживает снисхождения!».

Опера «Джанни Скикки» — лучшая часть триптиха и одно из ярких достижений оперного искусства XX века. Ее сюжет богаче, интереснее сюжетов «Плаща» и «Сестры Анжелики». Удачно составленное либретто явилось благодарным для композитора материалом. Пуччини сумел им воспользоваться и создал блестящее лирико-комедийное произведение.

Юмор «Джанни Скикки» имеет сатирическую окраску. Композитор и либреттист остроумно высмеивают шайку скупцов и пройдох, для которых богатство — единственная цель жизни. Но авторы оперы не ограничились своей задачей воплощением негативных образов. Важно подчеркнуть, что в этом произведении с большой силой выражено позитивное начало. Вот почему опера проникнута духом жизнеутверждения. Композитор как бы хочет сказать: жизнь прекрасна, несмотря на мелкую возню ничтожных и жадных людей.

Позитивная линия оперы связана прежде всего с образом Джанни Скикки. Он — плут, но его плутовство иной марки, по сравнению с ухщрениями алчных родственников Буозо. Скикки не только умен — он по-своему справедлив. Обманывая родственников Донати, он тем мерно прикрытую маской благочестия.

Не надо забывать, что герой оперы — человек из народа. Это итальянский Фигаро, ловкий, энергичный, неунывающий. Какими жалкими, ничтожными кажутся рядом с ним флорентийские дворяне. Основной конфликт не лишен социального значения. Отрицательные качества представителей привилегированной части общества отпевают достоинства плебея.

Положительное начало выражено также лирическими образами Ринуччо и Лауретты. Их любовь — струя чистой поэзии, ручей с кристально прозрачной водой. Его не может загрязнить пошлость окружающего мирка корыстных «наследников».

И еще один светлый, исполненный поэзии образ — прекрасная Флоренция, «la belle Firenze», как говорят итальянцы. Колыбель искусств, родина Данте, она имеет особую притягательную силу. И самому Пуччини, несомненно, были бесконечно дороги священные камни этого города, знаменитая Баттистерия, бронзовые двери которой Микеланджело называл «воротами рая», собор, одетый в плиты полосатого мрамора, узкие улицы между Арно и Санта-Кроче (там сохранилось немало домов — современников автора «Божественной комедии») и возвышавшийся в небо «обнаженный меч башни Синьории»¹. Образ Флоренции проходит через всю оперу как символ красоты и незысканных духовных сил итальянского народа.

Содержание оперы многогранно. Она совмещает юмор, сатиру, лучезарную лирику и пафос.

Обратимся теперь к основным музыкальным характеристикам.

В начале оперы звучит тема «опечаленных» родственников:

¹ Слова Ромена Роллана.



Как и в «Богеме», композитор дает групповой портрет. Родственники Буозо мало индивидуализированы (за исключением Ринуччо), так как все они (опять-таки за вычетом возлюбленного Лауретты) наделены общими качествами, точнее — пороками.

Приведенный выше лейтмотив многократно варьируется, повторяясь с теми или иными изменениями. Это одна из стержневых тем оперы.

Тема родственников заставляет вспомнить гоголевскую фразу, обращенную к исполнителям «Ревизора»: «Смешное обнаружится само собой именно в той серьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц»¹. Да, музыка здесь как будто вполне серьезна. И то сказать, какой уж тут смех, когда на сцене лежит покойник! Можно подумать, что композитор без всякой насмешки изображает людей, «занятых своим делом» — оплакиванием Буозо. В основе темы — характерные «стопущие» интонации (неприготовленные задержания), столь часто встречающиеся в скорбных, тоскливых мелодиях. Гармония не лишена церковного оттенка. Время от времени в музыкальное изложение вкрапливается ритм похоронного шествия.

Но постепенно начинает выявляться скрытая иро-

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. IV. М., ГИХЛ, 1949, стр. 269.

ния, которая заключена в этой «серьезной» музыке. Настойчивость, можно сказать — «усердность», с какой повторяются «плачущие» секундовые ходы, становится смешной. Немалую роль здесь играют акценты-толчки — они нарушают плавность движения, выделяя в каждом такте вторую и шестую ноту. «Хромающий» скопированный ритм незаметно снимает серьезность темы. Эти стилистические особенности воздействуют и на гармонию. В ее «церковности» слышится насмешка над показной публичностью родственников.

При повторении и развитии темы ее потенциальный юмор становится все более явным. Юмористическое впечатление производит нарочитая монотонность повторяющихся интонаций «плача»; она усиливается благодаря повторениям самого лейтмотива. Когда родственники начинают искать завещание, темп резко меняется (*Allegro vivo* вместо *Largo*). К теме добавляются короткие пассажи (тираты). А через несколько тактов «скорбная музыка», рисуемая «семейное горе», переходит в задорное бойкое скерцо!

Пуччини пользуется тонкими комедийными приемами, постепенно переходя от квазисерьезных настроений к откровенному и веселому издевательству над лицемерными «наследниками» Буозо.

С темой родственников время от времени контрапунктически соединяется пизанный и лукавый мотив:



Его можно назвать «темой плутовства». В дальнейшем она становится важнейшей частью музыкальной характеристики Джанни Скикки.

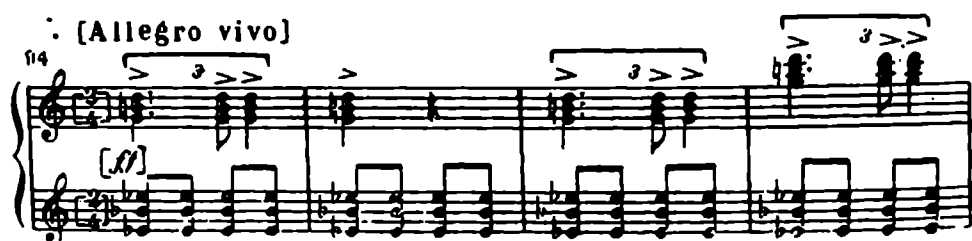
Контраст между различными тематическими элементами этого фрагмента усилен приемом «тембрового размежевания». Тема родственников звучит тускло, элегично. Вначале композитор поручает ее «гнусавому» фаготу. На партию фагота накладывается партия альтов, что еще более сгущает темный колорит музыки. Далее встречаются такие тембровые комбинации:

V-le + V-c.
 V-c. + Fag. I.
 8 $\left\{ \begin{array}{l} \text{V-le} + 2 \text{ Fag.} + 2 \text{ Cor.} \\ \text{V-c.} \end{array} \right.$
 8 $\left\{ \begin{array}{l} \text{V-le} + \text{Cl.b.} + \text{Fag. I.} \\ \text{V-c.} \end{array} \right.$

Оркестровые краски всюду сумрачны, светлые тона отсутствуют.

Тема плутовства (то есть тема Джанни Скикки) поручается флейтам (в том числе и малой флейте), кларнетам в высоком регистре. Звучность ясная, звонкая. Ее можно сравнить с солнечными бликами на темном фоне.

По мере развития действия групповой портрет семейства Буозо Донати обогащается все новыми чертами. Появляются темы скерцозного характера. Большое значение приобретают острые ритмы — пунктирные, синкопированные. Пользуется композитор и красочными гармоническими приемами. Для того чтобы передать возмущение родственников («На наши деньги будут есть и пить монахи!»), Пуччини прибегает к битональным сочетаниям различных гармоний. Благодаря такому приему звучность оркестра становится резкой, крикливой — подстать голосам разгневанных наследников. Особенно настойчиво повторяется сочетание мажорных трезвучий *Es* и *G*:



Показательно, что Пуччини соединил тонически трезвучия мажорных тональностей, находящихся на расстоянии большой терции друг от друга. В такой комбинации можно усмотреть элемент увеличенного лада, ко-

торым композитор пользовался очень широко. Действительно, спустя несколько тактов образуется гармония, составленная из пяти звуков целотонной гаммы и уже явно принадлежащая увеличенному ладу.

Когда Скикки изложил свой план, восхищенные родственники поют: «Как прекрасно согласие в семействе!». Их унисонная фраза дублируется оркестром. Но при этом она изложена параллельными квартами, да еще с добавлением малой секунды к каждому мелодическому звуку. Секунды вносят в гармонию «фальшь», которая вскрывает лицемерность слов о «семейном согласии».

И в других местах оперы Пуччини вводит в музыкальную характеристику родственников диссонантные параллелизмы. Такова цепочка неразрешающихся септаккордов — больших и малых. На септаккордовой теме построен эпизод бегства «наследников», изгоняемых Скикки из дома Буозо.

Итак, образ, о котором идет речь, состоит из нескольких музыкальных слагаемых. Он многозначен. Пуччини тонко передает различные, быстро сменяющиеся чувства, которые овладевают родственниками. Несмотря на небольшие размеры оперы, развитие этого образа богато резкими контрастами — интонационными, ладо-гармоническими и другими. «Наследники» суетятся, спорят, шумят; но какими вкрадчиво-нежными становятся голоса лицемеров, когда Джанни Скикки обещает выручить их из беды!

Во всем этом сказалось всегдашнее внимание Пуччини к психологии изображаемых им людей.

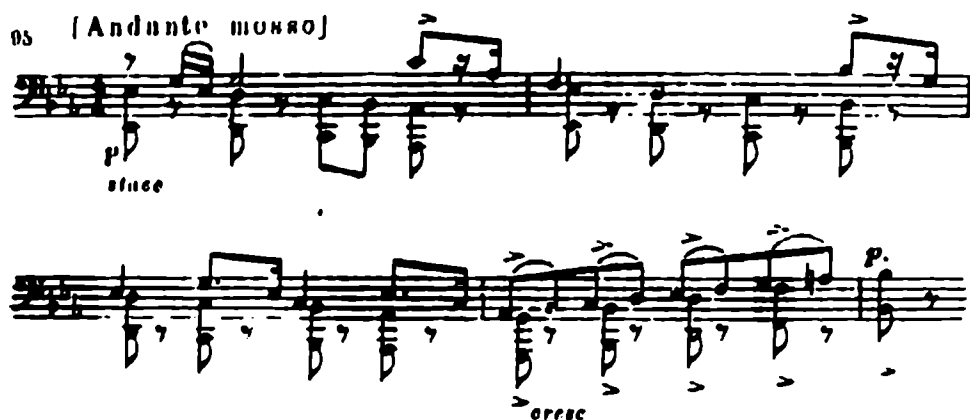
Как показаны в музыке оперы поэтичные образы?

Еще до своего появления на сцене Джанни Скикки получает характеристику — словесную и музыкальную. О его несравненных качествах говорит молодой Ринуччо. Тема Скикки (о ней уже упоминалось) и некоторые другие элементы музыкальной характеристики рождаются еще до того, как герой оперы пришел в дом Буозо Донати.

Перед выходом Скикки Ринуччо поет гимн Флоренции, славу которой создавали люди из народа. Один из таких людей, утверждает юноша, — Джанни Скикки.

Гимн венчают торжественные фанфарные звучания. Они непосредственно предшествуют появлению того, кого все ждут так нетерпеливо. Образ Скикки здесь приподнят; если родичи Буозо обыватели, то он — гражданин славного города и его достойный представитель.

Вокальная партия героя оперы построена в значительной мере на речитативах — лаконичных, живых и быстрых, часто приближающихся к говору. Оркестр все время дополняет слова Джанни Скикки или комментирует то, что им сказано. Вокально-речевые интонации в сочетании с разнообразными инструментальными красками — вот основные средства, с помощью которых композитор рисует внутренний облик персонажа. Его лейтмотив, появившийся еще в начале оперы, изобретательно варьируется. Из этой короткой темы вырастают относительно большие «куски». Вот, например, начало оркестрового фрагмента (Скикки обдумывает план действий):



Упругий ритм, близкий к ритму марша, передает энергию, решительность Джанни. Вместе с тем приглушенная звучность в низком регистре сообщает музыке некоторую таинственность: никто еще не знает, что именно задумал хитрец.

В музыке, рисующей героя оперы, ритмы, напоминающие марш, встречаются не раз. Когда Скикки велит убрать тело Буозо, в оркестре повторяется гармоническая последовательность, с отголосками траурного шествия (впервые они зазвучали в начальной сцене).

не). Ритм , несмотря на трех-

дольность, ассоциируется с постоупью похоронного марша. Это сходство усилено мрачным колоритом низкого регистра, диссонантными гармониями (минорный понаккорд и двойная доминанта с «расщепленной» сентимой — одновременно большой и малой). Оркестровые краски выбраны с таким расчетом, чтобы подчеркнуть зловещий характер ритма: альты, виолончели и контрабасы *pizzicato divisi a 3* и арфа в низком регистре; ритмическую фигуру поддерживают литавры и малый барабан. Тембры сливаются друг с другом, образуя неясную, глухую звучность.

Снова Пуччини пользуется средствами «серьезной» музыки для того, чтобы воплотить комедийную ситуацию. Мало сказать — «серьезной»: он дважды обращается к такому «трагическому» жанру, как похоронный марш! Сочетание юмора с траурными отзвуками — эффект типично малеровский.

Есть в характеристике Джанни Скикки также и танцевальность. Однако композитор не счел нужным воскрешать ритмы старинных итальянских танцев. Ему понадобился... фокстрот. Да, фокстрот, хотя действие происходит за полтысячи лет до того, как был придуман этот танец¹. Специфические черты медленного фокстрота легко узнаются в следующем эпизоде:



¹ Он возник в 1912 году в США.

Острая, отрывистая звучность *piano*, хроматизмы в мелодии, скрытая танцевальность, синкопы, нарушающие мерный ритм первых тактов, — все это придает музыке лукавую игривость. Вот он, Джанни Скикки. Он ходит по комнате танцующим «лисыим» шагом, словно заигрывая со своей жертвой; он изящен, ловок, весел. Сейчас щелкнет пальцами — черт возьми, хорошо я придумал! Музыка передает не только речевые интонации веселого обманщика, но и его повадки, жесты.

Не считая нужным ограничивать себя узкими рамками стилизации, Пуччини обращался к любому музыкальному материалу, который мог быть в данном случае полезен. Ему понадобился фокстрот, и он воспользовался этим современным танцем, искусно подчинив его выразительные средства стоявшим перед ним задачам.

Музыкальная сфера образа Джанни Скикки — это отрывистые, острые и даже «колющие» звучности. Единственное кантиленное место — фраза, начинающаяся словами «Addio, Firenze». Скикки напоминает родственникам, что их ждет, если обман раскроется. Для вящей убедительности он как бы инсценирует прощание с любимым городом: «Прощай, Флоренция, приветствую тебя обрубком руки». И в этом фрагменте есть скрытый юмор. Герой оперы запугивает своих партнеров, но сам-то он знает, что не подвергнется наказанию, так как родственники не станут «топить» его, а вместе с ним и себя самих. Однако мелодия проникнута серьезным, элегическим настроением:

97

rit *pp* *Andantino giusto*

Ad . dio, Fi ren ze, ad dio cie . lo di
Прощай, мой го род, бо жест . ко . в . но . е

vi . no, io ti sa . li . io con
me . bo, te . bi pri . vetst.vu . io ob .

pp

que . sto non che . ri . no, e vo ran
rub . lev . noi ru . no . io, ve . счас . тен

cedendo a tempo
mf

6727

da . gio sa . me in Ghi . bel . li . no!
я, ве . счас . тен, по . доб . но ги . бел . ли . ну!

un po' affett. dim. a tempo
p
dim.
p

Эта тема — фольклорная (тосканская) мелодия. Постоянное чередование высокой и натуральной четвертой ступени (*cis* — *c*) создает ладовую мутацию — G-dur сплетается с лидийским ладом. Композитор настойчиво подчеркивает каденцию на доминанте, тоника же, промелькнув один раз (такт 9), почти не ощущается как самостоятельная гармония. Септаккорд шестой ступени (такты 1, 5 и 9) добавляет ко всем

этим ладовым оттенкам ощущение ладовой переменности.

Сложность лада (при значительной простоте отдельных гармоний!) отражает психологическую сложность ситуации (Джанни говорит о серьезных вещах, но в душе относится проницательно к предмету разговора). Фольклорные черты, свойственные музыке этого эпизода, намекают на то, что герой оперы вышел из народа.

Тема «Прощай, Флоренция» возвращается в том месте, где Скикки диктует нотариусу завещание. Теперь он поет эту мелодию с откровенной издевкой. («Я вас надул, — как бы говорит он родственникам, — а вы ничего не можете со мной сделать»). Издевательский характер песни усилен сложными, выходящими за пределы мажоро-минора, гармониями.

Вплоть до последних обращенных к публике фраз Джанни Скикки живет на сцене и в музыке, вызывая горячую симпатию зрительного зала.

Музыкальные характеристики Ринуччо и Лауретты значительно проще. Ринуччо не имеет своей темы. У Лауретты есть лейтмотив, на котором построена ее маленькая ария. Большое значение имеет тема любви, относящаяся к обоим персонажам:



Не нужно быть глубоким знатоком итальянского фольклора, чтобы определить народность этой мелодии. Она очень близка к неаполитанским песням конца XIX — начала XX столетий. Гармония проста — тоника, доминанта. Рядом с более изысканными страницами оперы тема любви кажется несколько элементарной. Но она хорошо выполняет свою драматургическую функцию, резко контрастируя с музыкой родственников. Каждое ее появление — луч света в «темном цар-

ство» обманщиков, лицемеров. Многократно повторяясь, лейтмотив утверждает торжество бескорыстного поэтического чувства. Особенно лучезарно последнее проведение темы (небольшой дуэт Ринуччо и Лауретты после изгнания родственников). В этой музыке — дыхание чудесного флорентийского утра, сияние солнца, которое словно приветствует влюбленных.

Не только лейтмотив любви, но и ариетта дочери Скикки отличаются простотой гармонического языка. Это обстоятельство увеличивает контраст между музыкальными образами Ринуччо и Лауретты, с одной стороны, родственников — с другой.

Надо рассмотреть и третью позитивную линию драматургии оперы, линию «la belle Firenze».

В гимне Флоренции, который поет Ринуччо, говорится и о реке Арно, и о церкви Санта-Кроче, и о Дапте, Микеланджело, Галилее, и о строителе города Арнольфо ди Камбио, и о знаменитом живописце Джотто. Главная же мысль этой величавой песни в том, что всей своей славой Флоренция обязана народу.

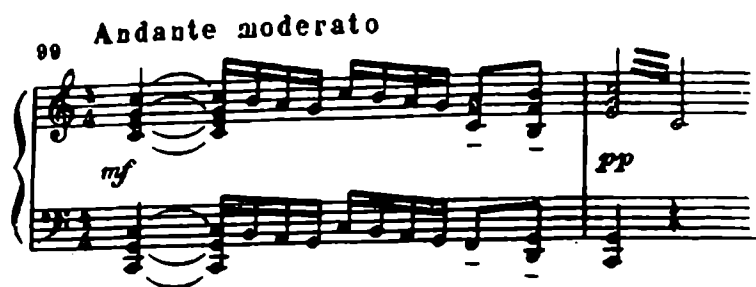
Начало гимна близко к теме итальянской песни, использованной Листом в известной пьесе «Венеция и Неаполь»¹. На протяжении всего номера мелодия развивается свободно, без точных повторений отдельных фраз (реприза в этой песне — тональная, а не тематическая). Большую роль играет мотивная вариантность. Несколько импровизационный склад мелоса еще больше сближает гимн с образцами народного творчества. Мерный ритм, спокойное, плавное движение гармоний, фанфарные обороты в конце фрагмента придают музыке эпическую торжественность.

Образ Флоренции возникает в «сцене прощания» с любимым городом и в заключительном дуэте Ринуччо и Лауретты.

Есть в опере нейтральная тема, она как бы стоит «над схваткой». Эта тема завещания. Ее можно назвать

¹ Эта мелодия (обр. В. Мельо) опубликована в сборнике «Неаполитанские песни» (М., Музгиз, 1965). Впрочем, оборот, о котором идет речь, встречается и в других итальянских мелодиях — народно-песенных и оперных.

также «темой закона», который, как принято считать, беспристрастен и для всех одинаков:



Композитор сознательно отобрал довольно стандартные интонации и гармонии; они лишены яркой эмоциональной окраски. Нисходящее движение по звукам верхнего тетра хорда — распространенный прием, причем не столько мелодический, сколько фактурный (полонез Шопена *As-dug*, тридцать три богатыря из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова). Здесь же эта «общая форма» мелодического движения является зерном темы. Гармоническое строение лейтмотива — традиционный каданс (единственное «новшество» — замена доминантсептаккорда терцквартаккордом). После повторения темы следуют ее варьированные проведения. Она начинается тоном ниже, потом двумя тонами ниже, но каждый раз кончается в главной тональности. Особенности строения темы, нарочитое однообразие ее повторов с «обязательным» возвращением в *C-dug* придают ей своего рода официальность. Когда Джанни Скикки диктует нотариусу завещание, тема разрабатывается в виде фигурированного хора. Эта академическая форма опять-таки придает музыке бесстрастность, холодность.

Теперь надо подвести итоги:

Что именно воспринял Пуччини, создавая последнюю оперу триптиха, из итальянской *орега buffa*? Прежде всего ее глубокую демократичность. Помимо демократичности содержания «Джанни Скикки», следует оценить по достоинству народность музыки, тесно связанной с песенным итальянским фольклором. Местами эта связь проступает очень отчетливо, обнаженно. Примечательно, что наиболее песенные, фольклор-

ные по своему духу темы воплощают положительные образы, в то время как для образов негативного плана использованы элементы церковной музыкальной культуры.

Конечно, по своим масштабам, богатству содержания и его социальной остроте опера Пуччини уступает таким шедеврам оперно-комедийного жанра, как «Севильский цирюльник». Вместе с тем композитор сумел внести в этот жанр нечто свое, сумел в некоторых отношениях обогатить традиции опера buffa. Он насытил юмедиийное произведение тонким психологизмом, своеобразно соединил серьезное и смешное, интересно, по-своему воплотил в музыке юмор.

«Джанни Скикки» привлекает блестящими образцами музыкально-портретного искусства Пуччини. Здесь представлены различные типы музыкальных характеристик. Есть групповой портрет и персонифицированные характеристики. Некоторые персонажи обрисованы одной-двумя темами (Ринуччо и Лауретта), другие же имеют комплексы тем, появляющихся по ходу действия. Хотя в опере всего один акт, амплитуда музыкального развития образов велика.

Если драматургия «Сестры Анжелики» в известной мере статична, то «Джанни Скикки» — одна из самых динамичных опер Пуччини. События стремительно следуют друг за другом, соответственно меняются настроения и чувства действующих лиц, и все это отражено в музыке. Динамичность драматургии определила строение оперы. Она состоит из лаконичных быстро сменяющихся эпизодов. Чередование небольших фрагментарных построений и лейтмотивных тем могло бы привести к излишней пестроте, клочковатости. Этого не случилось. Основные темы, развиваясь на протяжении всей оперы, скрепляют ее составные части. Объединяющую функцию выполняет симфоническое начало, роль которого в «Джанни Скикки» так же велика, как и в других операх того же автора. Симфонична не только оркестровая партия. Вокальные партии составляют одно целое с оркестром и участвуют в общем процессе тематического развития.

«Джанни Скикки» — наиболее речитативная из всех

опер Пуччини. В прошлом речитатив не являлся наиболее сильной стороной его творчества. Теперь композитор значительно усовершенствовал эту сторону. В речитативах «Джанни Скикки» непринужденность и легкость сочетаются с характерностью. Эти слова относятся и к многочисленным ансамблям. Оркестр активно поддерживает певцов, «договаривая» невысказанное ими. Синтез вокальной и инструментальной интонации — одна из существенных стилевых особенностей оперы.

Речитативное пение порой приближается к быстрому говору, что подготавливает переход к обычной разговорной речи. Она встречается в двух местах: в сцене, где нотариус произносит официальный текст, предшествующий составлению завещания, и в сцене изгнания родственников; здесь пение сменяется общим криком.

Но Пуччини не был бы самим собой, если бы совершенно отказался от вокальной кантилены. В опере есть напевные, кантиленные эпизоды: гимн Флоренции, маленькая ария Лауретты, фраза Скикки «Прощай, Флоренция!», повторяемая родственниками, дуэтные фразы Рышуччо и Лауретты. Повучие мелодии вилеются в некоторые ансамбли.

Не порывая с традициями итальянской оперы, Пуччини в «Джанни Скикки» говорит современным языком. Он пользуется разнообразнейшими выразительными средствами — от церковной музыки до фокстрота. Гармония местами проста, местами изысканна. Различные ладовые краски, цепочки неразрешающихся септаккордов, секунд, политональные положения — во всем этом сказалась гармоническая фантазия и изобретательность автора.

«Конец — делу венец». «Джанни Скикки» достойно венчает триптих. Как уже говорилось, этот цикл можно было бы назвать «Три смерти». Но в итоге побеждает жизнь. Она прекрасна. Да, хорошо жить, любить, смеяться под сверкающим флорентийским небом! И не только под флорентийским.

Глава VIII

СОЛНЦЕ, ЖИЗНЬ, ЛЮБОВЬ

Последние годы жизни и творческой деятельности Пуччини совпали с очень сложным и бурным периодом итальянской истории.

То было время жестоких классовых битв. Еще в начале XX столетия забастовочное движение охватило около двух миллионов итальянцев. Всеобщая забастовка, начавшаяся 8 июня 1914 года («Красная неделя»), в некоторых районах страны приобрела характер борьбы за власть.

Когда началась первая мировая война, Италия заняла нейтральную позицию. Но не надолго. В 1915 году она примкнула к Антанте. Итальянские империалисты надеялись сокрушить своего главного врага — Австро-Венгрию. Одним из наиболее рьяных сторонников вступления Италии в войну был «социалист» Муссолини. Австрийцы нанесли итальянской армии тяжелые поражения (самым тяжелым был разгром итальянских войск в боях при Капоретто). Лишь в конце 1918 года итальянцам удалось добиться решающих успехов.

Италия одержала победу, но последствия войны были для нее слишком тяжелы. Война поглотила шестьдесят пять миллиардов лир золотом. Свыше миллиона итальянцев было убито и искалечено. Более полутора миллионов находилось в плену. В стране началась разруха, резко снизился жизненный уровень трудящихся.

Итальянское революционное движение вступило в

период нового мощного подъема. Рабочих и крестьян вдохновлял на борьбу Великий Октябрь. «Надо сделать так, как в России», — говорили обитатели рабочих кварталов Турина, Милана, Генуи.

«Да здравствует Советская Россия!», «Да здравствует Ленин!» — эти лозунги получили широкое распространение.

Внешняя политика итальянского буржуазного правительства была агрессивной. В 1918 году оно направило войска и корабли в Одессу, Мурманск, Владивосток. Народ Италии требовал прекращения антисоветской интервенции. Через моря и государства он проגיгивал фуку братской помощи молодой Советской республике.

Не прекращались забастовки (в том числе всеобщие). Страна стояла на пороге революции. Съезд социалистической партии (в сентябре 1918 года) признал необходимым «приступить к революционному завоеванию власти на основе программы немедленного мира и экспроприации капиталистов»¹. Однако реформистское руководство партии активно противодействовало развертыванию революционной борьбы.

Осенью 1920 года рабочие Милана, Рима, Неаполя, Генуи, Турина и других городов захватили заводы, а в некоторых городах овладели муниципалитетами. Были организованы фабрично-заводские советы, отряды Красной гвардии. Крестьяне и батраки захватили помещичьи земли.

В. И. Ленин писал о том, что итальянский пролетариат «доказал делами свою способность подняться стихийно, поднять массы на могучее революционное движение [...] беднейшее крестьянство в Италии доказало делами, что оно способно подниматься на революционную борьбу вслед за пролетариатом»².

Но итальянские рабочие, как отмечал В. И. Ленин, действовали стихийно. Они не имели надежного революционного руководства. Не было обеспечено единство

¹ «Новейшая история», ч. I. М., изд. ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1959, стр. 194.

² В. И. Ленин. Сочинения, 4-е изд., т. 31, стр. 359.

рабочего класса. Реформистские лидеры социалистической партии, Всеобщей конфедерации труда вели предательскую политику по отношению к пролетариату. Все это предопределило поражение революционных рабочих.

21 января 1921 года была основана итальянская коммунистическая партия. Однако в первые годы своего существования она не была еще идейно зрелой и организационно крепкой. У руководства партии находились тогда сектанты (группа Бордиги), которые по ряду принципиально важных вопросов занимали ошибочные позиции.

Революционная ситуация, создавшаяся в стране, побудила буржуазию прибегнуть к открытой террористической диктатуре — фашизму. В 1922 году главой правительства стал Муссолини. В Италии был установлен фашистский режим. Правда, еще продолжали существовать остатки буржуазной демократии. Новое правительство было коалиционным. В него вошли представители буржуазных партий, сотрудничавших с фашизмом. Продолжал существовать парламент. Но мрачная тень свастики уже легла на всю страну. Начались массовые аресты, убийства коммунистов и рабочих-революционеров. В Турине и других городах произошли кровавые фашистские погромы. Компартия являлась единственной политической организацией, которая в исключительно трудных условиях самоотверженно боролась против фашистской диктатуры.

Итальянское искусство было тогда неоднородным. В своей значительной части оно отразило кризис буржуазной культуры. Показательна эволюция писателя Л. Пиранделло. Большой художник-реалист, он переходит на модернистские позиции (пьеса «Обнаженные маски», написанная в 1919—1922 годах). Габриэле д'Аннунцио, футурист Ф. Маринетти усваивают фашистские идеи.

Лидером итальянского музыкального «авангардизма» тех лет стал А. Казелла (до 1921 года он жил в Париже). Казелла выступал как сторонник атональной системы (ему принадлежит книга «Политональность и атональность»). Он возглавлял «Корпорацию

новой музыки», созданную при участии Габриэле д'Аннуцио.

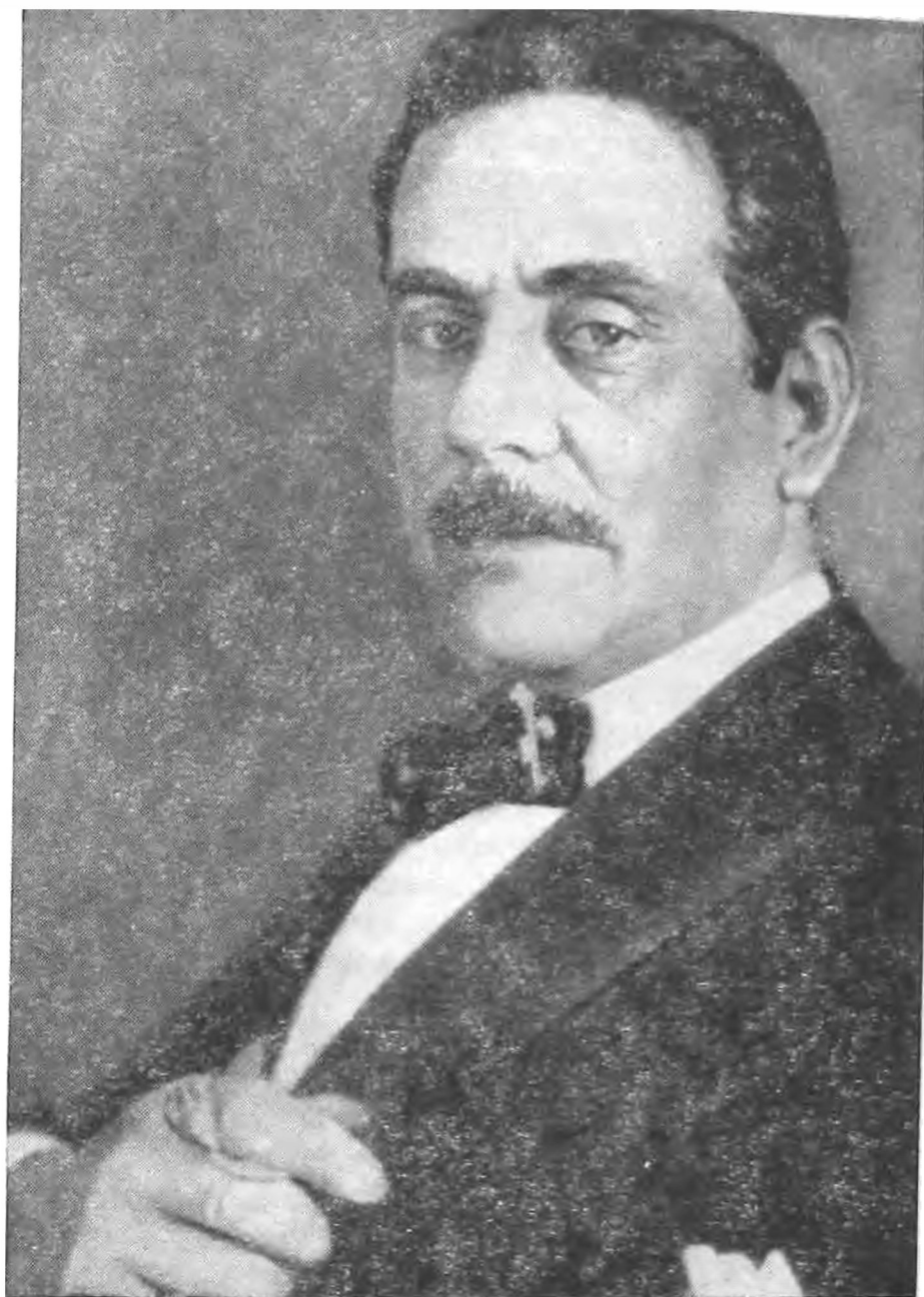
Определенное воздействие на музыкальное искусство оказал футуризм. Появились предшественники творцов конкретной музыки — «брюнсты» (*le bruit* — по-французски «шум»); предшественники алеаторики — дадаисты.

С. Прокофьев, побывавший в Италии в 1915 году, написал для журнала «Музыка» заметку «Музыкальные инструменты футуристов». По словам С. Прокофьева, в этих шумовых инструментах было «много дикого и беспокойного [...]. Футуристы придают своим инструментам самостоятельное значение и пробуют составлять из них отдельные оркестры, — писал композитор, — но для такой самостоятельной роли инструменты слишком бедны средствами, не говоря о их технической незрелости»¹.

В годы первой мировой войны Пуччини, как об этом сообщалось в печати, занимал «нейтральную позицию». Отрицательно относясь к войне, он был далек от шовинистических и милитаристских идей, получивших распространение в Италии. Однако, подобно многим другим музыкантам, знаменитый композитор не очень разбирался в тех сложных исторических событиях, современником которых ему довелось быть. Пуччини не смог осознать реакционнейшую сущность надвигавшегося черной тучей фашизма, хотя фашистская идеология была враждебна гуманистическим идеям, составлявшим основу творчества композитора.

Пуччини не обращался к темам, рожденным современностью. Напротив, его последняя опера уводила слушателей в мир сказки, связанной с далеким прошлым. Но самый факт обращения к сказочному сюжету не означал отказа от прогрессивных эстетических принципов, которыми руководствовался композитор. Осуждать его за то, что он предпочел сказочный сюжет реальному, так же неправомерно, как осуждать Римского-Корсакова, написавшего после реальной «Псковп-

¹ «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». М., Музгиз, 1956, стр. 82—83.



Пуччини в последние годы жизни

тянки» и полуреальной «Майской ночи» сказочную «Снегурочку».

Автор «Джанни Скикки» по-прежнему не поддавался воздействию антиреалистических течений. Как и в минувшие годы, он был верен гуманистическим и демократическим принципам, оплодотворявшим передовое итальянское искусство.

В 1918 году композитору исполнилось шестьдесят лет. Он заметно постарел. Его волосы стали седеть, четко обозначились скорбные складки у рта. Словно какая-то тень легла на все еще красивое лицо. В глазах не было прежнего блеска, жизнерадостности.

Да, Пуччини уже не казался беззаботным весельчаком. Наступала старость. Разные обстоятельства омрачали его личную жизнь. Композитор тяжело переживал невозполнимые утраты — смерть своих лучших друзей. С тоской вспоминал он давно уже умершего Джулио Рикорди — издателя и друга, поддерживавшего Пуччини, когда он только начинал свой творческий путь. Нет в живых либреттистов и друзей Джакоза и Иллика, с которыми композитор работал, создавая свои известнейшие оперы. Уходят близкие, дорогие сердцу люди, и давно уже ушла молодость.

Появляются первые признаки тяжелой горловой болезни. Пуччини еще не знает, что болезнь эта сведет его в могилу. Но ему ясно, что нет у него прежних сил, прежнего здоровья.

Война, пронесшаяся по планете подобно огненному урагану, долгое время омрачала душу композитора-гуманиста. Он плакал, когда умерла его Мими, не существовавшая в действительности. А теперь погибли миллионы ни в чем не повинных людей... «Война ужасная вещь,— говорил Пуччини.— И неважно, кто победит, все равно множество человеческих жизней будет принесено в жертву. Да, мы живем в жестоком мире...»¹

Пуччини иногда сочинял стихи. В 1923 году он написал такое стихотворение:

¹ V. Seligman. Puccini Among Friends. London, 1938, p. 56.

Non ho un amico
Mi sento solo
Anehe la musica
Triste mi fa.

Quando la morte
Verrà a trovarmi
Sarò felice
Di riposarmi ¹?

(«У меня нет друзей, я одинок, и даже музыка делает меня печальным. Когда смерть найдет меня, буду ли я счастлив отдохнуть?»)

Пуччини переселился во Вьяреджо — курортный городок у подножья Апеннин. Ему пришлось оставить любимое Торре дель Лаго: там рядом с домом композитора построили фабрику, ее шум мешал работать.

А Пуччини хочет работать, творить. К 1919 году относится одно из немногих его произведений неоперного жанра — «Гимн Риму». Он был исполнен впервые на стадионе итальянской столицы. Впоследствии этот гимн часто исполнялся в фашистской Италии, но композитор не может нести за это ответственность.

Как и в прошлые годы, Пуччини считает, что есть три основных закона театрального искусства: спектакль должен заинтересовать, поразить и растрогать. Вот такую оперу хотелось бы ему написать. Прежние его оперы создавались на основе тех же законов. Но композитор не повторял самого себя. И теперь он мечтает найти сюжет, который открывал бы какие-то новые творческие возможности.

Одним из самых близких к Пуччини людей стал теперь Джузеппе Адами — автор либретто «Ласточки» и «Плаща». По просьбе композитора, он вместе с поэтом Ренато Симони ищет подходящие темы. Сначала эти поиски не дают положительных результатов. Либреттисты предлагают Пуччини сделанный ими сценарий — композитор его отвергает.

И вот рождается мысль обратиться к пьесам Гоцци. Она принадлежала Симони; но сюжет «Турандот» был выбран самим композитором. Опять (в который раз!) решающую роль сыграло впечатление от спектакля:

¹ Там же, стр. 81.

Пуччини вспомнил виденную им постановку этой пьесы в Берлине в театре М. Рейнгардта¹.

Очень характерны требования, которые предъявил он Адами и Симони: либретто должно быть полно поэзии, фантазии и «живых человеческих чувств». Либреттисты сели за работу.

Пуччини надеялся, что сказка Гоцци даст ему возможность создать произведение, наполненное «живым чувством» и в то же время не похожее на старые его оперы. Все же он несколько опасался стилистического сходства с «Мадам Баттерфлай», поскольку китайский мелос, как и японский, зиждется на пентатонике.

Композитор, по обыкновению, изучал фольклорные материалы, китайские народные инструменты. Британский музей предоставил ему уникальные образцы древних китайских мелодий.

Работа над «Турандот» началась в 1921 году. К сожалению, либретто писалось крайне медленно, с большими перерывами. Поэтому сочинение оперы растянулось на несколько лет. Порой композитор сомневался в своих силах. Ему казалось, что он не находит нужных музыкальных красок, что сюжет далек его творческой натуре. И бывали периоды, когда Пуччини, разочаровавшись в том, что он уже написал, собирался бросить работу...

Большую радость доставила ему встреча с Тосканини (последняя встреча!). Они беседовали как единомышленники, хорошо понимающие друг друга. Позднее Пуччини говорил, что между ними — «полное согласие». В фойе театра Ла Скала композитор играл дирижеру еще не оконченную «Турандот». Был решен вопрос о постановке оперы в течение ближайшего сезона.

Выходя на площадь, украшенную памятником Леонардо да Винчи, Пуччини, вероятно, не думал о том, что ему уже не доведется еще раз переступить порог знаменитого театра.

Тот день был последним светлым днем его жизни. Композитором все более овладевало отчаяние. Здо-

¹ М. Рейнгардт обратился к шиллеровскому варианту древней сказки. Заглавную роль играла Г. Эйзольдт.

ровье его ухудшалось. Он работал больным. У него, как говорится, горела под погами земля. И все-таки Пуччини надоялся закончить оперу и увидеть ее на сцене. Писал Джильи, прося его исполнить партию Калафа (Джильи этой партии не пел и считал, что она не подходит к его голосу).

Вот, наконец, готовы два акта. А либретто третьего, последнего действия не завершено. Большой композитор продолжает работать. Только бы успеть, пока еще есть силы.

Нельзя без волнения читать его письма той поры. «Мне скоро конец,— писал он либреттистам,— вы меня приговорили к смерти... Симони сведет меня в могилу... Наш Турандот в густом тумане... Вы оба скрылись в темноту и равнодушие»¹.

Либретто окончено. Поздно! У Пуччини — рак горла. Он должен немедленно ехать в Брюссель лечиться.

С трудом сдерживаемой горечью проникнуто его последнее письмо к Адами. Если бы либреттисты хоть немного поспешили, опера была бы полностью написана. Но Пуччини не сдается. Уезжая с сыном в Брюссель осенью 1924 года, он берет с собой эскизы финала и предфинального большого дуэта Турандот и Калафа. Может быть, судьба позволит ему дописать это произведение. Он даже думает о новой опере; согласен на любой сюжет — современный или старинный. Родилась мысль написать оперу, действие которой происходило бы в республиканской Венеции...

Пуччини в Брюсселе. Он лечится, и ему становится лучше. У него хватает даже сил пойти в театр на «Маддам Баттерфлай». В последний раз слышит композитор свою музыку.

Однако страшная болезнь не побеждена. Нужна операция. «Дайте мне только двадцать дней, чтоб я смог закончить «Турандот»,— просит композитор врачей². (Эти слова он написал на клочке бумаги, так как говорить уже не мог.) Операцию сделали 24 ноября. Результаты были как будто положительные. Врачи на-

¹ Цит. по кн. «Giacomo Puccini», S. 257.

² Там же, стр. 220.

деялись, что жизнь композитора спасена. Увы, надежды не оправдались. 28 ноября из Брюсселя была послана телеграмма: «Тяжелый сердечный припадок — опасаемся катастрофы — все растеряны»¹.

Перед смертью он думал о жене (болезнь помешала ей приехать в Брюссель). Последнюю фразу, которую Пуччини смог написать, трудно перевести. Вот ее приблизительный перевод: «Эльвира — бедная женщина... кончено».

29 ноября Пуччини не стало.

Италия и вместе с ней весь музыкальный мир понесли тяжелую, невозместимую потерю. Перестало биться сердце одного из самых любимых композиторов, оперы которого завоевали признание во всем мире.

Через несколько дней состоялась панихида в Миланском соборе. Под управлением Тосканини был исполнен реквием из оперы «Эдгар». Нью-йоркский театр Метрополитен, на сцене которого с таким успехом шли оперы Пуччини, почтил его память большим концертом. Присутствовали четыре тысячи человек, а желающих пройти в зал было гораздо больше. Крупнейшие артисты театра исполнили отрывки из опер композитора.

Пуччини похоронили в фамильном склепе Тосканини. Позже его тело было перевезено в Торре дель Лаго. Здесь он создавал свои оперы, здесь был счастлив и здесь же нашел последнее успокоение.

По-разному выглядят могилы тех, чья жизнь стала достоянием истории. В парижском Доме Инвалидов вокруг пышного саркофага с телом Наполеона начертаны наименования городов — они напоминают о кровавых победах императора. Близ могилы Пуччини выгравированы имена его оперных героев и героинь — свидетельство бескровных побед замечательного художника, который завоевал не страны, а сердца людей.

Среди приятелей композитора был русский скульптор П. Трубецкой (ему принадлежит известный памятник Александру III в Петербурге, воспринятый передовым русским обществом как дерзкая сатира на царя). Трубецкой сделал бронзовую статую знаменитого

¹ «Giacomo Puccini», S. 271.

итальянского маэстро, установленную в Горре дель Лаго Пуччини — так стало именоваться это место, известное всему миру (на открытии памятника с речами выступили Масканьи и Симони). Уменьшенная копия статуи находится в музее театра Ла Скала. Дом композитора превращен в музей (основал его сын Пуччини — Тоцио). На доме в Лукке, где родился композитор, установлена мемориальная доска. «Прославленный мастер, он через стилистически совершенные и гибкие формы вновь утвердил во всем мире национальное содержание искусства», — значится на этой доске.

Но вернемся к «Турандот».

При жизни композитора предполагалось, что премьера оперы состоится в апреле 1925 года. Смерть автора нарушила эти планы. Премьеру пришлось отложить. Оперу закончил ученик Пуччини, Франко Алфано (при участии Тосканини). Она была исполнена в первый раз 25 апреля 1926 года театром Ла Скала. Вот перечень действующих лиц и исполнителей, участвовавших в премьере:

Турандот	— Роза Раица
Альтоум	— Франческо Домпинки
Тимур	— Карло Вальтер
Калаф	— Мигуэль Флетта
Лпу	— Марпя Цамбони
Пняг	— Джакомо Рппини
Панг	— Эмилио Вентурини
Понг	— Джузеппе Несси
Мандарин	— Аристид Бараччи

Много воды утекло с тех пор, когда молодой Тосканини в первый раз дирижировал «Богемой». Теперь ему было около шестидесяти. Когда он подошел к дирижерскому пульта, все взоры обратились к этому гениальному человеку с редкими седыми волосами, загорелым, без единой морщины лицом и аккуратно подстриженными усами цвета «перца с солью». Как тяжкие удары молота по наковальне, обрушились первые громозвучные аккорды. Занавес раздвинулся, и Ман-



Директор театра Ла Скала А. Гирингелли и художник Н. Бенуа поздравляют исполнительницу партии Турандот Б. Нильсон

дарин пропел свою первую фразу: «Popolo di Pekino!» («Народ Пекина!»).

Как известно, первое исполнение оперы закончилось сценой смерти Лиу. Тосканини, обратившись к публике, сказал, что в этом месте смерть вырвала перо из руки композитора.

Первая исполнительница партии Турандот, русская певица Роза Райза, принадлежала к числу выдающихся артистов своего времени. Позже эту партию стала петь Марья Каллас — «Малибран XX века», как ее называют. Мигуэль Флетта был не только первым, но и одним из лучших исполнителей партии Калафа. Лиу пела Рената Тебальди.

Надо сказать о постановке «Турандот», показанной театром Ла Скала в Москве осенью 1964 года. Это был прекрасный спектакль, в котором подлинная театральность, сочная красочность, импозантность сочетались с большим эмоциональным накалом. Партию Турандот исполняла шведская певица Биргит Нильсон. Ее можно

назвать левидей вагнеровского типа; она обладает голосом необычайной силы и мощи, который как нельзя лучше подходит для роли жестокой и властной принцессы.

Уже приходилось говорить о невинце Мирелле Френи — очаровательной Мими. В «Турандот» она пела партию Лиу. И опять это было очень трогательно и совершенно в вокальном отношении («Пение сердца», — говорили слушатели).

Нельзя не отметить также Калафа — Бруно Превенди — и исполнителей партий Пинга, Панга и Понга — Ренато Канекки, Франко Риччарди, Пьеро де Пальма. Роли придворных Турандот трудны, они требуют специфического вокально-декламационного исполнения. Итальянские артисты нашли тот стиль, который требовался в данном случае, и создали несколько гротескные и вместе с тем живые образы.

Отлично звучал хор. Дирижировал Джанандреа Гавадзени — музыкант высокой культуры. Художник Николай Бенуа — один из крупнейших современных мастеров театрального искусства — широко использовал архитектурный принцип сценического оформления. Его объемные декорации дали возможность режиссеру Маргарите Вальман придумать интересные мизансцены, расположить артистов и хоровые группы на сценических площадках разной высоты.

В первом действии центром художественной композиции был павильон в китайском стиле, поднятый над сценой; к нему с разных сторон вели лестницы. Все это сооружение венчал балкон с навесом; на балконе где-то очень высоко появлялась прекрасная недостижимая принцесса.

Во втором акте значительную часть сцены занимала одна, но очень большая, величественная лестница. Широкими маршами шла она к тропам императора и его дочерей. И здесь Турандот была как бы вознесена над толпой, над землей; а внизу Калаф отгадывал загадки. Такая режиссерская трактовка вполне соответствует замыслу авторов оперы («Оставь свое злое небо, спустись на землю», — говорит Калаф, обращаясь к Турандот).

Какова история сюжета оперы?

Дальним, трудным путем пришла сказочная китайская принцесса на сцену театра Ла Скала, а затем и на сцены других оперных театров.

Сложная история сюжета «Турандот» связана с искусством разных народов. Она восходит к поэзии Низами. От него тянется нить к французскому сборнику персидских сказок Петти де ла Круа, который «своими словами» изложил то, что рассказал великий поэт о жестокой пекинской красавице.

Сборник был издан в 1712 году. Сказка о Турандот привлекла внимание Лесажа, написавшего на этот сюжет комическую оперу «Китайская принцесса» (1729). Она и явилась прототипом пьесы Карло Гоцци, которая входит в цикл его пьес-сказок, или фьяб. Первая фьяба знаменитого венецианца — «Любовь к трем апельсинам» (1761). Затем последовали «Ворон», «Король-олень». В 1762 году была написана «Турандот», имевшая особенно большой успех у венецианской публики.

О Гоцци у нас иногда писали как о реакционере, хранителе «обреченных на гибель традиций». В нем видели художника, создавшего пышный катафалк для умирающего феодализма. Так, например, театральный критик Б. Аллерс в книге о театре В. Мейерхольда писал: «Граф Карло Гоцци — знатный венецианец, аристократ, на судьбе своей семьи испытавший сумерки феодализма, историческую гибель родовой аристократии. Разорение, кредиторы, пустующий развалившийся дворец, гербы, заросшие мхом, — эти признаки умирания и распада сопровождали жизнь Гоцци и его семьи так же, как и многих аристократических семей конца 18-го века.

Приостановить разорение и падение рода, поддержать фамильную честь, расплатиться с бесчисленными долгами, подпереть шатающиеся стены родового замка — это становится жизненной задачей старого Гоцци». И далее, отметив рост третьего сословия, автор говорит: «В этой обстановке родились мечтания Гоцци о «золотом веке» аристократической Венеции. Отсюда родились

и попытки... воскресить на сцене старую итальянскую комедию масок, *commedia dell'arte* - одно из видений уходящего прошлого»¹.

Современное советское театроведение вносит в эту суровую оценку существенные коррективы. Да, Гоцци выступал против распространившихся в Италии идей французских просветителей. Да, он был непримиримым врагом Гольдони, который высмеивал аристократов и подымал на щит плебеев. Гоцци утверждал, что творчество автора «Хозяйки гостиницы» проникнуто идеями «низкими, смешными и грязными». Но было бы неправильно сводить характеристику драматурга к одним негативным определениям. «Гоцци придерживался во многом консервативных позиций, — пишет С. Мокульский, — но он ненавидел буржуазный мпр и, в противовес эгоизму, собственничеству, торгашеству, прославлял в своих пьесах высокие человеческие чувства — дружбу, любовь, преданность, самоотверженность, настойчивость в борьбе за трудные цели, за право человека»².

Эти слова относятся и к «Турандот». Не случайно «китайская сказка» Гоцци привлекла внимание Шиллера, переработавшего ее для веймарского театра.

В своей борьбе против Гольдони Гоцци одерживал крупные победы. Удивляться тут нечему. Ведь «знатный венецианец» был не только драматургом, но и режиссером, «человеком театра». Его спектакли восхищали зрителей своей красочной увлекательной сценичностью. Бурный успех «Турандот» нанес противникам ее автора серьезное и как будто решающее поражение. Гольдони покинул Венецию, переселившись в Париж.

Гоцци написал еще несколько фьяб («Женщина-змея», «Счастливые нищие», «Зеленая птичка» и др.). В некоторых из них особенно полно проявились консервативные взгляды драматурга, пытавшегося, например, высмеивать материалистическую философию французских энциклопедистов. Интерес публики к его

¹ Б. Алперс. Театр социальной маски. М. — Л., ГИХЛ. 1931, стр. 123—124.

² «Театральная энциклопедия», т. II. М., «Советская энциклопедия», 1963, стр. 113.

пьесам ослабевает. Гоцци лишет ряд трагикомедий в духе испанской «комедии плаща и шпаги», а затем прекращает театральную деятельность. Вчерашний победитель Гольдони, кумир венецианцев умер в полной неизвестности. Свой последний труд — воспоминания — он с горькой иронией назвал «Бесполезные мемуары».

История показала, что дело Гольдони, художника-демократа, «итальянского Бомарше», было более прочным. Его пьесы еще при жизни Гоцци покорили всю Италию, а затем весь мир. Но автор «Турандот» не был забыт грядущими поколениями. Им заинтересовались писатели-романтики — Ф. Шиллер, потом Э. Т. А. Гофман, А. В. Шлегель, Ш. Нодье, А. де Мюссе. Такой далекий от Гоцци писатель, как А. Н. Островский, работал над переводом одной из поздних романтических пьес венецианского драматурга.

«Турандот» привлекала внимание многих композиторов. К. М. Вебер написал музыку к этой пьесе (в редакции Шиллера). На этот сюжет было сочинено несколько опер, но все они принадлежали перу незначительных композиторов. В 1917 году в Цюрихе состоялась премьера оперы «Турандот» Ф. Бузони, близкой по жанру к романтической комедии.

В те годы, когда Пуччини писал свою последнюю оперу, к творчеству Гоцци обратились некоторые замечательные деятели русского театра XX столетия.

В. Э. Мейерхольд выпускал в 1914—1916 годах театральный журнал, называвшийся «Любовь к трем апельсинам». В первом номере был опубликован одноименный дивертисмент, основанный на сюжете фьябы Гоцци (точный текст пьесы о трех апельсинах не сохранился, да его, вероятно, и не существовало, поскольку актеры широко пользовались искусством импровизации). Дивертисмент составили В. Э. Мейерхольд, К. А. Вогак и Вл. Н. Соловьев.

Итальянская комедия масок очень интересовала Мейерхольда; отсюда увлечение творчеством Гоцци. Он стремился по-своему претворить его театральные традиции и приемы. При этом принципы комедии дель арте своеобразно сочетались с эстетикой символизма,

оказавшей большое влияние на режиссерскую деятельность Мейерхольда.

Как известно, Мейерхольд посоветовал Сергею Прокофьеву написать оперу «Любовь к трем апельсинам». Ее премьера состоялась в Чикаго в 1919 году. Прокофьев прочитал сказку Гоцци «своими глазами», отнюдь не следуя мейерхольдовским художественным принципам. «Пьеса очень меня заинтересовала смелостью сказки, шутки и сатиры», — писал композитор¹.

В один из майских вечеров 1922 года умер Е. Б. Вахтангов, обессмертивший себя спектаклем «Принцесса Турандот». Он был поставлен в этом же 1922 году силами третьей студии МХТ (впоследствии Театр имени Вахтангова). «Принцесса Турандот» воспринималась публикой как спектакль, эмоционально созвучный переживаемому времени. Так много было в нем радости, непринужденного веселья. Вахтангов наполнил древнюю сказку могучей силой жизнеутверждения. Она приобрела сегодняшний облик — никакой стилизации, экзотической архаики. Вполне современной была и музыка, написанная для спектакля советским композитором Н. И. Сизовым. Своими корнями она уходила в музыку эстрады и быта. Вальс из «Принцессы Турандот» получил широчайшее распространение. В 20-х годах он был известен всем и каждому.

Из более поздних постановок пьес Гоцци в СССР надо отметить постановку сказки «Король-олень» на сцене Центрального театра кукол, руководимого С. В. Образцовым (1943).

Советский театр брал у Гоцци все наиболее ценное, поэтически яркое. Зрителям, восхищавшимся вахтанговской постановкой «Принцессы Турандот» или оперой Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», не было никакого дела до той идейной программы, которая некогда вдохновляла итальянского аристократа, боронившегося против «плебейской» драматургии. Эти

¹ «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 46.

давно умершие идеи совершенно не ощущались в упомянутых спектаклях.

Не интересовали они и Пуччини. Он всю свою жизнь тяготел к демократическим сюжетам и, конечно, не мог разделять антидемократические взгляды Гоцци. Сюжет «Турандот» послужил композитору материалом, из которого он сделал то, что ему было нужно.

Не случайно Пуччини выбрал из фьаб Гоцци сказку о китайской принцессе: она давала возможность создать оперу, насыщенную гуманизмом, большими человеческими чувствами, — а без этого автор «Богемы» не представлял себе оперного искусства. Показательно, что в «Турандот» Гоцци нет волшебной фантастики, что значение образов-масок в ней сравнительно невелико. Пуччини нужны были люди, а не маски. Он даже отказался от традиционных персонажей пьесы, именуемых Панталоне, Тарталья, Труффальдино; в опере их заменил китайские министры Пинг, Панг и Понг.

Если Гоцци существенно переработал содержание комической пьесы Лесажа, то либреттисты Адами и Симони, в свою очередь, частично изменили пьесу вепианского драматурга.

При переработке пьесы в либретто его авторы руководствовались принципом максимальной концентрации литературного материала (этот же принцип лежит в основе либретто «Манон Леско»). Пьеса Гоцци состоит из пяти актов, а опера из трех. И в пьесе, и в опере Турандот загадывает загадки во втором действии; три последующие действия пьесы либреттисты сжали в одно.

Отпал ряд персонажей Гоцци, в том числе Барах (Ассан), бывший воспитатель Калафа, жена Бараха, Скирина, рабыни Адельма и Зелима (дочь Бараха и Скирины). Зато появился новый образ рабыни Лиу, созданный авторами оперы (нельзя считать, что Лиу и Адельма — одно и то же лицо; общее между ними заключается лишь в том, что и та и другая любят Калафа, во всем остальном эти персонажи различны).

Либреттисты несколько обеднили образ Турандот, по сравнению с литературным первоисточником. У Гоцци она борется за свои права, за свое женское досто-

инство, протявится браку, превращающему ее в рабыню мужа. Вот что говорит она рабыне Зелиме, которая хвалит Калафа:

Мужчины все коварны.. притворятся,
Что любят девушку, и, обольстив,
Не только о любви не помышляют,
Но, оскорбив союз священный брака,
От женщин к женщинам другим идут
И не стыдятся сердце отдавать
Последней потаскушке из народа,
Рабыням и блудницам. Нет, Зелима,
Не говори о нем. И если снова
Он завтра победит — возненавижу
Его, как смерть. Я вне себя от мысли,
Что он меня способен победить
И что могу я стать рабой мужчины¹.

Эта тема развливается в пьесе вплоть до последней сцены.

Протест Турандот против семейного рабства и унижения женщины в какой-то мере смягчает ее вину. Шпллер увлекся пьесой Гоцци именно потому, что воспринял ее героиню как носительницу свободолобного, бунтарского духа. В опере же принцесса мстит за свою прабабку, которую много лет тому назад похитил и убил чужеземный завоеватель. Такой не очень убедительный мотив мести литературно мельчит образ.

Подверглись изменению и многие сюжетные ходы пьесы. Существенно переработан финал, хотя развязка та же, что у Гоцци.

Пьеса «Турандот» имеет подзаголовок — «трагикомическая сказка для театра». В предисловии автор пишет об «искусно созданных трагических обстоятельствах», явившихся основой театральной сказки. «Таким образом получилось пятиактное представление, наполовину серьезное, наполовину шутовское»².

Комический элемент есть в сценах с участием Панталоне, Тарталья, Труффальдино. Некоторые из этих

¹ Карло Гоцци. Сказки для театра. т. II. М. — Пг., «Всемирная литература», 1923, стр. 55.

² Там же, стр. 8.

сцен представляют собой как бы интермедии. Они описаны Готци не полностью, драматург лишь намечает, что примерно должны говорить персонажи, предоставляя им возможность импровизировать.

В либретто оперы юмор почти отсутствует. Пинг, Панг и Понг — характерные, а не комические персонажи. Напротив, драматические ситуации подчеркнуты и местами углублены. И на этот раз либреттисты Пуччини шли путем свободной переработки литературного оригинала, хотя в данном случае имели дело не с романом или рассказом, а с произведением, написанным для театра.

Несмотря на высказанные выше критические замечания, либретто следует признать удачным. Его положительные качества в большой мере обусловлены именно тем, что либреттисты проявили самостоятельность и далеко не во всем следовали литературному первоисточнику.

Но как ни важны те или иные литературные изменения, новый облик сюжета придавала прежде всего музыка.

Вахтангов взял сказку Готци и по-своему ее «перелентонировал», вдохнул в нее новую жизнь. Также поступил и Пуччини, но он преследовал иные цели, и его «Турандот» совсем не похожа на вахтанговскую. Вместе с тем она существенно отличается от пьесы в ее первоначальном варианте.

Последняя опера итальянского мастера занимает особое место среди его произведений. Она уникальна. Ничего похожего Пуччини раньше не писал. Оперой «Турандот» он открыл новую главу своего творчества, увы, оборвавшуюся в самом начале.

Из предыдущих опер Пуччини лишь «Виллисы» написаны на фантастический сюжет. Но он был предложен композитору, а не выбран им самим. Пуччини тогда делал первые шаги как оперный композитор, его эстетические взгляды не вполне еще сложились. Вот почему его удовлетворило это либретто. Позже он, несомненно, отвергнул бы его. Начиная с «Эдгара» композитор упорно обращался к сюжетам из реальной жизни. В своем творчестве он стремился

к возможно большей достоверности образов и обстановки, в которой разворачивается действие. Его даже обвиняли в натурализме. И вот на старости лет этот «натуралист» пишет оперу-сказку с условными персонажами, условным сказочным Пекином!

Но не только это определяет художественное своеобразие «Турандот».

Длительное время Пуччини создавал оперы, относящиеся к лирико-драматическому жанру. Эпос был ему чужд. Казалось, что композитор не сможет написать оперу, в которой эпическое начало будет играть значительную роль. И все-таки он написал такое произведение. «Турандот» — опера во многом эпическая (несмотря на то, что автор назвал ее, как и «Манон», лирической драмой; это наименование в данном случае весьма условно и лишь частично соответствует жанровой природе сочинения). Она отмечена такими необычными для музыки Пуччини чертами, как монументальность, мощь звучания. С трудом веришь, что автор «Манон», «Богемы», «Мадам Баттерфлай», «Джани Скикки» является также автором второго акта «Турандот», близкого к фресковому стилю хоровых сцен «Аиды».

Эпический склад этой «китайской оперы» предопределил широкое применение в ней хора. Раньше Пуччини сравнительно мало использовал хор. Он избегал массивной хоровой звучности — она была ему не нужна. В «Богеме» и некоторых других операх он дробил хор на небольшие группы, стремился не к сплътности, а к раздельности хоровых партий. В «Турандот» он впервые культивирует массивный хоровой стиль, пользуется мощными аккордовыми вертикалями.

Пуччини всегда тяготел к пытной лирике: даже «Тоска» — опера в значительной мере лирическая, хотя ее сюжет толкал композитора на путь героики и трагедийности. Он вступил на этот путь значительно позже — в «Турандот». О том, что это так, свидетельствуют некоторые ее хоровые сцены и музыкальные характеристики центральных персонажей — Турандот и Калафа. Драматургия оперы основана на чередовании резко контрастных образов — мрачных, зловещих, тра-

гических и ослепительно солнечных, наполненных героическим пафосом.

Сюжет оперы требовал исключительного богатства музыкальных красок, и Пуччини в этом отношении превзошел самого себя. Даже наиболее колоритные страницы старых его опер уступают по своей гармонической и оркестровой красочности музыке «Турандот». Уже при беглом ознакомлении с ее партитурой поражаешься изобретательности композитора, полету его фантазии. Колористическая щедрость Пуччини граничит с расточительностью. Если б музыка «Турандот» каким-то чудом превратилась в живопись, тут нашлись бы все цвета, все оттенки: и багрово-красный и нежно-золотистый, черный цвет ночного беззвездного неба и цвет вспененной морской волны. Колорит имеет в этой опере важное эстетическое значение, помогает композитору раскрыть заложенные в ней темы-идеи.

Но Пуччини не мог совершенно отказаться от того, что длительное время составляло основу его оперного творчества. В драматургии «Турандот» есть лирико-психологическая линия, связанная прежде всего с образом маленькой рабыни Лиу. Да и другие персонажи наделены сплывшими человеческими страстями; они живут не только на сцене — в музыке. Это очень важное обстоятельство. Если бы в музыке «Турандот» не было страстной жгучей эмоциональности, если б в ней не сказался огромный художественный темперамент Пуччини, опера превратилась бы в декоративное панно. Из-под пера композитора вышло бы изысканное, но холодное произведение. Этого, к счастью, не случилось.

Итак, жанровая природа «Турандот» сложна. Здесь сочетаются различные оперные жанры. Народный сказочный эпос, героика, трагедийность и тонкая одухотворенная лирика образуют многосоставный сплав. И хотя композитор не успел завершить оперу, он добился художественного единства всех жанровых элементов. Опера богата контрастами; но контрастность не переходит в пестроту. Это результат высокой творческой зрелости автора, его совершенного мастерства.

«Турандот» с полным основанием можно назвать антиверистской оперой. Сказочный, далекий от совре-

менности сюжет, условный характер образов, экзотическая обстановка, причудливое соединение разных жанровых принципов — все это резко противоречит эстетике веристского направления, к которому Пуччини был в некоторых своих произведениях близок и от которого так далеко теперь отошел.

Чем же вызваны особенности содержания и стили последней оперы Пуччини? Почему, пройдя свой творческий путь почти до конца, он вдруг решил повернуть куда-то в сторону?

Конечно, здесь вновь сказалось его стремление искать новое и по возможности не повторяться. Но не только это. Сказалась эпоха, та музыкальная атмосфера, которой дышал композитор.

«Турандот» писалась уже в 20-е годы. Многие произведения Р. Штрауса, Дебюсси получили широкое признание. Властителям дум становились Равель, Барток, Стравинский, Прокофьев. Как уже говорилось, Пуччини, не желая всецело отказываться от своего кредо, вместе с тем чутко прислушивался к тому, что делалось в музыкальном мире, учитывал происходящие в нем перемены. Он понимал, что в оперном искусстве должны произойти какие-то изменения, иначе оно «отстанет от века». Новаторство Пуччини, проявившееся в «Турандот» еще сильнее, чем в «Девушке с Запада» и в триптихе, связано с темп «невиданными переменами», которые происходили во всей европейской музыке. И смешение жанров, и поразительное богатство колорита в сочетании с необычайной экспрессивностью (не говоря о конкретных музыкальных приемах) — все это ответ композитора на властные зовы времени.

Рассмотрим музыкальную драматургию «Турандот», общий ход сценического и музыкального действия.

В трехактной композиции оперы крайние акты выделяются своим более драматическим, суровым характером, в них сосредоточены наиболее мрачные и жестокие сцены (разумеется, сейчас не идет речь о солнечном финале последнего акта). Во втором акте, напротив, много света. Он содержит самые торжественные и монументальные эпизоды.

Говоря о первом действии, надо прежде всего сказать, что в нем «весомо, зримо» воплощены образы зла. Таких образов не было в предыдущих операх Пуччини, не исключая и «Тоски» (образ Скарпья несколько мелодраматизирован и, кроме того, ослаблен лирическими отступлениями). Тут снова проявилась близость к некоторым тенденциям западноевропейского музыкального искусства той эпохи. О них писал М. Друскин в очерке «Пути развития современной зарубежной музыки»: «Разбиты светлые идеалы прошлого. Торжествующее зло нагло попирает свободу, права и достоинство человека... Франсиско Гойя — вот кто мог бы стать сейчас властителем дум: его «Капричос», гротесковое изображение ужасов войны, физического и морального уничтожения человека зазвучали и в «Истории солдата» Стравинского, и в «Воццеке» Берга, и в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока, и в оратории «Пляска мертвых» Онеггера, и, тем более, в ряде сочинений Шёнберга (в том числе — и в позже написанном «Свидетеле из Варшавы»)»¹.

Конечно, Пуччини не Альбан Берг и не Барток. В «Турандот» зло показано не так обнаженно и сконцентрировано, как у некоторых других композиторов. И все же эмоциональное воздействие «злых» страниц его оперы велико. Вспоминаются слова композитора, сказанные им в связи с ужасами войны: «Мы живем в жестоком мире».

В начале первого акта глашатай (Мандарин) обращается к «народу Пекина»: принцесса Турандот станет женой того, кто отгадает три ее загадки; а того, кто не сможет сделать это, ждет плаха. Словам глашатая предшествует грозная унисонная тема:



¹ Сб. «Вопросы современной музыки», стр. 160.

При всей своей краткости, она не лишена своеобразия. Ее начальная интонация — заполненный ход на септиму вниз, звучащий довольно резко: остроту темы усиливает движение вводного тона на увеличенную кварту вниз. При большой интонационной напряженности эмоциональная окраска лейтмотива — мрачная. Его можно назвать фатальным. Он связывается в опере с той горестной судьбой, которая ожидает претендентов на руку Турандот.

То же настроение господствует и во вступительном эпизоде с Мандарином. Его вокальная партия длительное время основана всего на трех звуках. Повторность интонации, нарочитое однообразие жестких диссонансирующих гармоний создают впечатление злобещей монотонности. Из ударов гонга вырастают аккорды-содругания — в них трепет, охвативший жителей Пеккина. Битональная, словно застывшая гармония автоматически перемещается с одной ступени на другую.

Уже в следующей сцене четко намечен основной контраст, который определяет драматургию первого действия: бесчеловечная жестокость и горе, страдания многих людей. Мандарин объявил, что сейчас должны казнить персидского принца, попытавшегося разгадать роковые загадки. «Палача, палача!» — кричит толпа, охваченная жаждой кровавого зрелища. А в толпе несчастный Тимур — татарский царь, низвергнутый с престола. Вместе с верной ему рабыней Лиу он бежал из родной страны и тайком добрался до китайской столицы. Тут встречается он с сыном Калафом (которого любит Лиу, скрывая от других свою любовь). Никто не обращает на них внимания. Чувства этих гонимых, отверженных людей противопоставлены дикому возбуждению толпы, нетерпеливо ждущей казни. В оркестре — одна из тех обаятельных мелодий Пуччини, которые сразу захватывают даже неискушенного слушателя. В ней — переживания Калафа, Тимура, Лиу (см. нотный пример 101).

Если в злых сценах преобладают холодные, инструментальные по своей природе интонации, порывистые ритмы, остро диссонансирующие гармонии, то здесь на первом плане широкая, «струящаяся» кантаблена;

гармонический язык становится значительно более простым и мягким.



На протяжении всего первого акта Пуччини чередует массовые хоровые сцены со сценами, раскрывающими внутренний мир героев оперы. Во втором акте «Богемы» композитор, переключая внимание на основных персонажей, не прерывал линию, связанную с изображением толпы. Этим приемом он пользуется и в «Турандот» (хотя и не везде), что дает возможность еще сильнее подчеркнуть контраст между чувствами героев и бурными, дикими страстями, которые владеют толпой. Так, почтительно-нежные слова Лиу, обращенные к принцу Калафу, сочетаются с хоровыми репликами — «Палач, наточи свой меч!».

Зампрат тихая музыка, воплощающая поэтический образ Лиу, и начинается пляска палачей (с хором). Это — одна из кульминаций драматургической линии зла. «Мы влюбленных растерзаем», — кричат палачи, подразумевая тех, кто имел несчастье полюбить принцессу. «Загадок три, а смерть одна!»

Жестокость, подобно болезни, заражительна. Ею уже заражены многие жители сказочного Пекина. И теперь они вторят палачам, проникаются слепой ненавистью к безумцам, нущим руки принцессы.

Начальные сцены первого акта показывают, как велико бедствие, обрушившееся на страну по вине Турандот. Мало того, что по ее капризу казнят невинных людей. Эти казни растлевают сознание тех, кто их созерцает, пробуждая темные инстинкты, жажду кровавых зрелищ.

Пляска палачей насыщена мрачной динамикой рубленых, бездушно-механических ритмов. Различные детали — фактурные, гармонические, тембровые — усиливают свирепый характер музыки. В пляску вторгается фатальный лейтмотив (см. пример 100). Он завершает этот номер. В грозных унисонах слышится дагтовское «Оставь надежду навсегда всяк сюда входящий!».

И вдруг — внезапное *pianissimo*. Начинается «вечерний хор» — воззвание к луне. Как только она появится, персидского принца поведут на казнь. Этот хоровой эпизод — один из интереснейших в опере. И по настроению, и по изощренной звукописи он принадлежит к числу наиболее импрессионистских страниц в творчестве Пуччини. Обращаясь к луне, народ связывает ночное светило с мыслью о смерти. «О появись скорей, хладная подруга мертвых!» Но трагическое содержание хора выражено тихими, мажорными, светлыми звучностями! Именно поэтому он производит столь жуткое впечатление. Мажорные гармонии *pianissimo*, причудливо-фантастические хроматизмы, игра оркестровых тембров придают музыке таинственность. Это какая-то магия звуков. Из их общей массы выделяются повелительные заклинания.

Луна возшла. Музыка становится величественной и мощной. Воинственные фанфары сопровождают восклицания хора: «Пу-Тин-Пао! Пу-Тин-Пао!». Народ зовет главного палача, «министра убийств»:

102 [Largamente]

ff Chor, Tr-ba e Tr-ni sulla scena

Pu-Tin - Pao! Pu-Tin - Pao! Pu-Tin - Pao! Pu-Tin - Pao!
Пу-Тин - Пао! Пу-Тин - Пао! Пу-Тин - Пао! Пу-Тин - Пао!

Ведут персидского принца. Настроение толпы резко меняется. Принц совсем еще юноша, почти мальчик. Чувство жалости овладевает народом. Он молит принцессу помиловать осужденного. Тицетно. Принц должен погибнуть.

Скорбный хор народа (*Tempo di marcia funebre*) отличается от предыдущих сцен. Дикая оргия уступает место глубоко человеческим переживаниям. Печальная мелодия песенного склада звучит несколько раз, сопровождаемая ритмами траурного шествия (форма этого эпизода — вариационная). Тональность ес-молл усугубляет «похоронный» колорит хора. Он завершает большой раздел первого акта, раздел, в котором доминирует массовое, хоровое начало.

Во втором разделе внимание композитора сосредоточено на Калафе и Лиу. Калаф воспылал любовью к принцессе, хотя видел ее лишь мельком. Он хочет попытаться разгадать ее загадки. Отец, Лиу, Пинг, Панг и Понг тицетно уговаривают отважного безумца оставить свое намерение.

Лиу зла, так рельефно выделенная в первом разделе, продолжает развиваться. Казнят персидского принца. Пинг, Панг и Понг подробно расписывают, как терзает принцесса свои жертвы. Не довольствуясь словами, они вызывают тени погибших из-за любви к Турандот. Это единственный эпизод в опере с волшебнотрогательным содержанием (у Гоцци он отсутствует). И здесь композитор пользуется экстраординарными гармоническими средствами для того, чтобы создать жуткое настроение. Это одна из самых диссонантных страниц оперы (см. стр. 378, пример 115).

Первое действие завершается большим ансамблем (Лиу, Калаф, Тимур, Пинг, Панг, Понг; под конец вступает хор). Грустная тема ансамбля (тема «оплакивания Калафа») звучит четыре раза (тут снова применен вариационный принцип развития). Финальная кульминация сочетает героизм и трагичность. Калаф три раза ударяет в гонг. Этим условным знаком он извещает принцессу, что принял ее вызов. В ответ на его возгласы «Турандот! Турандот!» с огромной силой звучит торжественный лейтмотив китайской власти-

тельницы (хор и оркестр *forte fortissimo*). Его быстро сменяют трагические унисоны — в оркестре повторяются шотландии предыдущего ансамбля. Оркестровое заключение выражает всеобщий ужас. Калаф идет на верную гибель.

Второй раздел более лиричен, по сравнению с первым (арии Лию и Калафа). Но под конец действия атмосфера снова накаляется и драматическая напряженность резко возрастает.

Говоря о различных приемах, с помощью которых Пуччини воплощает драматургические контрасты, нельзя не сказать о тональных сопоставлениях, в частности о сопоставлении *Es-dur'a* и *es-moll'a*. Они в какой-то мере являются лейттональностями. С *Es-dur'*ом связан образ Турандот (хор мальчиков, обращенный к принцессе, первое триумфальное звучание ее лейтмотива, второе проведение его перед казнью персидского принца). *Es-dur'* возвращается в кульминации второго акта после того, как Калаф разгадал последнюю загадку. *Es-moll'* сопутствует наиболее скорбным эпизодам. В первом акте это траурный хор народа (шествие на казнь), ария Калафа, финальный ансамбль; в третьем акте — сцена смерти Лию.

Второй акт состоит из двух картин. Первая картина — пинтермеццо. Пинг, Панг и Понг беседуют о жестокой Турандот, погубившей так много людей, об отважном чужеземце. Что ждет его — смерть или свадьба? Министров тяготят бесконечные казни. Как хорошо было бы жить мирно и спокойно на лоне природы, подальше от императорского дворца!

Эта большая сцена сочетает светлый лиризм и тонкую комедийность. Форма свободная. Ряд тематически самостоятельных эпизодов чередуется по принципу сюиты. Время от времени в музыку вплетаются темы из первого акта (например, тема пляски палачей).

Вторая картина наполнена величавым эпосом. В ней Пуччини особенно далеко отходит от своего обычного стиля.

Переходом к этой картине служит марш, исполняемый сценическим духовым оркестром; войска и народ идут на площадь перед императорским дворцом. Здесь

состоится церемония отгадывания загадок. Начало марша совпадает с концом предыдущей сцены. Образуется политональное сочетание различных музыкальных пластов (нечто подобное имело место во второй картине «Богемы»).

Вот как начинается марш:



В этой музыке есть что-то «заводное», что-то бездушно-автоматическое. Такое впечатление создается благодаря очень четкому и вместе с тем упрямо-однообразному ритму, настойчивому повторению основного мотива, жесткой, сплошь диссонантной гармонии. Снова ощущается вторжение злого начала, пессимистического начала. Марш из «Турандот» (точнее, первое проведение его темы) предвосхищает «эпизоды вторжения» и гротескные «злые» марши, которых немало в современной музыкальной литературе.

Далее возникают контрапунктирующие голоса и фигуры, ослепляющие тему. Музыка все более приобретает характер пышного восточного шествия с богатой тембровой орнаментикой. Теперь марш напоминает по настроению и колориту «Свадебное шествие» из «Золотого петушка».

По форме этот эпизод представляет собой тему с тремя вариациями (вариации строже: мелодия остается неизменной). Затем появляются новые темы. Оркестровая ткань еще больше усложняется. Музыка звенит, сверкает, переливается всеми цветами радуги. Как и в «Золотом петушке», шествие завершается хором-славлением (его сопровождают удары гонга).



Хор, оркестр, банда соединяются в громовом fortissimo.

Старый император Альтоум пробует убедить Калафа отказаться от его намерения. Калаф твердо стоит на своем. Глашатай повторяет обращение к народу (та же музыка, что и в первой сцене оперы). И начинается центральная сцена — монолог Турандот и ее загадки. Калаф разгадывает их. Ответ на первую загадку — «надежда», на вторую — «кровь», на третью — «Турандот»¹. Принцесса в отчаянии. Теперь, согласно давшей ей клятве, она должна стать женой чужестранца. Но она не любит его и не хочет этого брака. «Могу освободить тебя от клятвы, — говорит Калаф. — Отгадай мое

¹ В пьесе Гоцци загадки другие.

ния! Если тебе удастся сделать это до завтрашнего утра, я должен буду умереть».

Принцесса соглашается на предложение принца.

Во втором акте встречаются обычные для сказочно-эпического повествования повторения фраз и больших «кусков». Калаф, отвечая императору, три раза поет фразу «О повелитель, я должен отгадать загадки!» (повторяются и слова и музыка). Три раза (с изменениями) звучит музыка загадок Турандот.

Хор все время участвует в действии. Хоровые эпизоды выдержаны в гомофонном стиле или представляют собой унисонное пение. Уже говорилось о том, что Пуччини трактует хоровую массу как единое монолитное целое. Народ живет одним общим чувством — приветствует своих властителей, тревожится за Калафа, ликует, когда он выходит с честью из труднейшего испытания. Особенно много радости, света в Es-dug'ной инструментально-хоровой кульминации (на теме принцессы) и в заключительном F-dug'ном хоре (на теме изшествия). Калаф победил; и хотя он добровольно подвергнул себя новой опасности, народ верит в окончательную победу чужестранца. Этой верой наполнен финал второго действия, утверждающий героическую линию драматургии «Турандот».

Третий акт. Ночь. Принцесса велела своим подданным не спать и под страхом смерти разузнать до рассвета имя чужеземца. Оркестровое вступление и последующая сцена с глашатаями основаны на гармониях начального эпизода первого акта («арка»). Но теперь на эти гармонии наложена мелодия, передающая общее волнение, беспокойство. «Стонущие» секундовые интонации перебрасываются из оркестра в хор, повторяющий слова приказа («Чтоб не спали!», «Под страхом смерти!»). В контрастирующей этой сцене арии Калафа слышится предчувствие счастливой развязки. Уж недолго торжествовать злу над добром. Промчится ночь, взойдет солнце, и свет победит тьму — не только в природе, но и в душе Турандот.

Пизиг, Паниг и Полиг снова вызывают к «благоразумию» чужеземца. «Видишь, что происходит из-за тебя? Принцесса всем грозит смертью, если к утру никто не

узнает, как тебя зовут! Чего ты хочешь? Женской ласки, наслаждения? Богатства? Мы дадим тебе все, что ты пожелаешь!» «Беги! — просит народ. — Беги, ты этим спасешь нас». Но ничто не может заставить принца отступить.

Весь этот раздел представляет собой свободно построенную вокально-симфоническую сцену с частой контрастной сменой настроений, тем, гармонических и тембровых красок.

Стража хватается Ллу. Вот кто владеет тайной, открыть которую все так стремятся! «Пустите ее! Она не знает моего имени!» — кричит Калаф, но его не слушают. Входит Турандот. Ее лейтмотив знаменует начало новой большой сцены. Теперь всеобщее внимание сосредоточено на Ллу. Ей угрожают пытками и смертью. Но маленькая рабыня не предаст человека, которого втайне любит. Вырвав у стражника жезл, она закалывается.

Это наиболее драматические и вместе с тем наиболее лирические, проникновенные страницы оперы. Лейтмотив Турандот, звучащий здесь сурово и грозно, выкрики хора, тема пляски палачей из первого акта оттеняют ариетту Ллу, полную поэзии, глубокого, нежного чувства, и сцену ее смерти. Если во втором акте бессердечной жестокости принцессы противостояла мужественная воля Калафа, то здесь в поединок со злом вступает не менее стойкая рабыня. Мрачные силы гибели и разрушения не могут преодолеть ее упорства. Особенно важно то, что моральное превосходство Ллу передано прежде всего самой музыкой. Ее музыкальный образ — лирический, хрупкий — доминирует в этой сцене, как бы преодолевая и вытесняя негативные образы, несмотря на их динамичность и активность. Здесь решающую роль играет высокая эстетическая ценность музыки, рисующей Ллу.

Сцена гибели рабыни переходит в «реквием» (Тимур и хор). Он завершает развитие лирической линии оперы.

Широко развернутый дуэт Турандот и Калафа отображает душевное перерождение принцессы. Калаф открывает ей свое имя. Под звуки труб идут они на

площадь. Наступает утро. Турандот, обращаясь к отцу и к народу, говорит: «Я знаю, как зовут чужестранца: его имя — любовь!».

«О солнце! Жизнь! Вечность!» — поет хор. Тема Калафа, возникающая во втором действии, приобретает здесь более широкое обобщающее значение. Она утверждает линию героини, победу света над тьмой.

Три образа имеют наибольшее значение в этой опере — Турандот, Калаф и Лиу.

Образ Турандот приобрел в опере большую, хотя и одноплановую, определенность. До своего перерождения она олицетворяет только зло в его «чистом» виде и ничем не может быть оправдана.

С такой оперной героиней Пуччини еще не приходилось иметь дело. Она совершенно не похожа на прежних его героинь, начиная с Манин. Ни одной из них не было свойственно такое холодное пренебрежение к человеческой жизни.

И сразу встает вопрос: что может сделать Пуччини с подобным персонажем? Ведь он всегда стремился изображать женщин, возбуждающих сочувствие. Наиболее сильной стороной их музыкальных характеристик были теплота, задушевность. А тут... Но в «Турандот» слушателей ожидает масса сюрпризов. Образ китайской принцессы, хотя он и противоположен по своему содержанию всем другим героиням Пуччини, является одной из крутых художественных удач композитора.

В первом акте Турандот только появляется, но не поет. Однако художественное становление ее образа начинается именно здесь. (Нечто подобное имело место и в «Джанни Скикки»: в этой опере женская характеристика героя была дана еще до того, как он спел первую свою фразу.) Из первого действия «Турандот» слушатели узнают, что представляет собой эта «принцесса смерти». Большое значение имеет ее основной лейтмотив — подлинная китайская мелодия (вероятно, древнего происхождения). Она лежит в основе ряда наиболее величественных эпизодов оперы. Вот одно из ее проведений:



Лейтмотив приобретает величественные очертания. Оркестр усилен дополнительной группой медных духовых (банда). Звучность необычайно полная, могучая.

Турандот изображена здесь «дочерью неба и солнца», верховным существом, богиней, вознесенной над всеми людьми.

Однако при первом своем изложении эта мелодия имеет совсем иной характер. Между «лунной сценой» и скорбным es-toll'ным хором есть небольшой хор мальчиков: «Наступил апрель, но снег еще не растаял, и нет цветов. О появись, принцесса! Тотчас все зацветет!». Детский хор поет тему Турандот. Здесь она звучит очень прозрачно и нежно. Дети приветствуют повелительницу, не ведая, что она творит. Поэтому ее тема становится такой лирической, «невинной». Это редкий у Пуччини случай переосмысливания жанровой природы лейтмотива.

Гармоническую основу темы образуют тоника и нон-аккорд на седьмой низкой ступени. Этот часто повторяющийся гармонический оборот возник в конце «лунной сцены», когда толпа призывает главного палача (см. пример 102). Помимо гармонической связи, есть здесь связь интонационно-мелодическая: остро ритмованные сигнальные мотивы Турандот выросли из аналогичных сигналов труб и тромбонов, которые сопровождают призывы хора «Пу-Тш-Пао! Пу-Тш-Пао!». Музыкальный образ принцессы гармонически и интонационно сблизается с музыкой, изображающей преступления, которые совершаются по ее прихоти. Немаловажная черта драматургии оперы!

С наибольшей полнотой этот образ раскрывается во

втором акте. Тут показан «посединок» Турандот и Калафа. Она сталкивается с мужеством, силой духа и умом пришельца. Действительность, конфликтная острота сцены дали возможность очень убедительно охарактеризовать сказочную правительницу.

В ее вокальной партии отсутствует мягкая лирическая кантилена, столь обычная для других героинь Пуччини. Преобладают декламационные обороты. Музыка запечатлела надменную гордость принцессы, ее властолюбие, бессердечность. А сильнее всего здесь выражена жестокая воля. Уже первые фразы Турандот дают ясное представление о вокальном стиле ее партии:

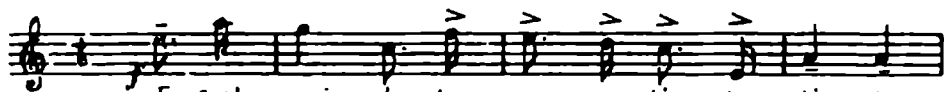
106 *Molto lento*



In que - sta Reg - gia, or son mil - lan - nie
Встра - не ор - рсм - ной, где под - дан - ных мил -



mil - le un gri - do di - spe - ra - to ri - so - no.
лло - ны, раз - дал - ся крик от - чаа - ный, крик у - жасный



E quel gri do tra - ver - so stir - fe e stir - fe,
Э . тот крпк, э . тот кряк ау - чит до - ны ве.

Преобладает пунктирный, почти маршевый ритм, сообщающий мелодии решительность. В третьей фразе выделяются акцентированные повелительные обороты, они звучат как слова приказа. Характерен завершающий квартовый ход; такими энергичными интонациями насыщена весь мелос Турандот.

После вступительных речитативов начинается монолог: принцесса вспоминает о прабабке Лоу-Линг. Но и в монологе — мелодия речитативного склада. Пуччини на сей раз отказывается от какой-либо чувствительности. Музыка эмоционально сдержанна, даже холодна. Параллельные септимы придают оркестровой партии изысканность и жесткость.

Далее выявляется еще одна особенность музыкаль-

ного портрета принцессы: капризные изломы мелодической линии, «острые углы», частые скачки на нону (с заполнением скачка или без заполнения):

107 [Largamente]

Mai nes-sun, nes-sun in'a - vrà! L'or-ror di chi l'uc-
 Страх вну-ша-ю я всег-да! Пус-кай же все тре-

.ci . se vi - vo nel cor - mi - sta!
 .пе . шут. Пусть не хо-тят мной вла-деть!

Центральное место в развитии образа Турандот принадлежит сцене загадок. Она драматична. Несмотря на сказочную условность сцены, слушатели ни на минуту не забывают, что дело идет о жизни человека. Именно человека, а не сказочного фантастического персонажа. Это драматургическая кульминация оперы.

В жуткой, внезапно наступившей тишине раздается сигнал труб. Их призывную квинту сразу же подхватывает Турандот («Чужестранец, внимай!»). В оркестре тема загадок:

108 Andante sostenuto

Тема состоит из трех аккордов (может быть, такое стропило ее аллегорично: три загадки — три аккорда). Она обрывается на вводном тоне, ладовая неустойчивость которого усилена гармонией (малый вводный септ-аккорд). Это придает лейтмотиву характер вопроса, столь уместный в данном случае. Лейтмотив служит интонационным источником для вокальной партии Турандот.

Музыка загадок экстрессивна. В ней нет теплоты, но вся она насыщена каким-то особенным «холодным волнением», нервной возбужденностью, усиливающейся по мере того, как Калаф разгадывает загадки. Если он рискует жизнью, то принцесса поставила на карту свою свободу. Ее вокальная партия основана на очень напряженных интонациях (с обычными для нее императивными ходами на кварту вверх). Одни и те же мелодические обороты повторяются, подобно заклинаниям. В оркестре — глухие зловещие удары, как бы напоминающие о том, что ожидает чужестранца, если его постигнет неудача. Это басовое ритмическое *ostinato* сохраняется и в музыке следующих загадок.

Во второй и третьей загадках оркестровая партия обогащается изобразительными деталями (тремоло, трели и короткие порывистые пассажи, арпеджио кларнета).

Каждой загадке соответствует длительное нагнетание диссонантных, в основном субдоминантовых гармоний. Оно подчеркнуто острыми малыми секундами (разрешающимися в терцию), оркестровыми тремоло и пассажами. Это нагнетание продолжается и во время ответов Калафа. И только тогда, когда он произносит последнее слово ответа, слово, являющееся разгадкой, звучит тоника. Таким приемом композитор передает, как нарастает напряженность нервов у участников и многочисленных зрителей своеобразной дуэли. Тоника — словно вздох облегчения: «Угадал! Угадал!».

В первых двух загадках тональность *d-moll*; в третьей — *es-moll*. Повышение на полтона, еще больше увеличивает драматизм музыки. *Es-moll*'ная тоника, появившаяся в конце последнего ответа Калафа, быстро переходит в торжественный *Es-dur* (оркестрово-хоровая кульминация).

Когда Турандот обращается к отцу, умоляя не допустить ее брака с чужестранцем, образ принцессы смягчается, становится более человеческим. Исчезают ее «металлические» интонации, вокальная мелодия становится лирически-певучей. Новый монолог Турандот начинается мелодией хора-славления (см. пример 105, стр. 357), но теперь в ней слышится жалоба, печаль.

В первый раз грозная повелительница становится на какое-то время страдающей женщиной.

Полное перерождение припрессы, обретающей человеческую душу и сердце, показано в ее дуэте с Калафом (конец третьего действия).

Дуэт был завершен Альфано. Он выполнил это задание вполне добросовестно. Удачно использованы некоторые лейтмотивы, например тема загадок. Она возвращается в том эпизоде, где Калаф называет свое имя. Если раньше тема звучала вопросительно, тревожно и была построена на неустойчивых гармониях, то теперь в ней с большой определенностью подчеркивается мажорная тоника, в силу чего лейтмотив из вопросительного превращается в утвердительный.

Но сцена, о которой идет речь, очень ответственна, так как в ней происходит решающий поворот в развитии главного образа и основной линии драматургии оперы. К тому же дуэт следует непосредственно после сцены смерти Лиу, музыка которой потрясает слушателей. Такое соседство обязывает. Композитор должен мобилизовать все свои творческие силы, чтобы не опуститься ниже уже достигнутого высокого уровня. Если же он хотя бы немного опустится вниз, от этого пострадает важнейшая сцена Турандот и Калафа.

И она действительно пострадала. При всех своих достоинствах, дуэт заметно проигрывает при сопоставлении с только что отзвучавшей сценой Лиу. В результате прежняя, бессердечная Турандот производит более глубокое впечатление, по сравнению с Турандот, которая преобразилась под влиянием любви чужеземца.

Нельзя не пожалеть, что Пуччини не закончил последнюю сцену. Альфано, при всем старании, не мог доработать ее так, как это сделал бы сам автор. А кроме того, известны случаи, когда автор меняет первоначальный замысел, вводит новый, ранее отсутствовавший музыкальный материал.

И песенка герцога «Сердце красавицы», и «Хабанера» из «Кармен» родились во время репетиций. Кто знает, что придумал бы еще Пуччини, если бы судьба позволила ему дописать дуэт...

Образ Калафа — наиболее развитый в опере. Он ак-

тивно действует во всех трех актах. Его вокальная партия содержит и разнохарактерные речитативы, и закрученные ариозные построения.

Калаф полюбил Турандот пылко и самозабвенно. Возникает вопрос: как же мог он любить столь «кровавую» женщину?

Здесь надо прежде всего пояснить, что любовь не сделала Калафа слепым и глухим. Он видит, что происходит вокруг него, более того, он осуждает принцессу — виновницу многих бед и несчастий. «Твое сердце как камень! — говорит он ей после гибели Лиу. — В твоих жилах — лед. Погляди на пролитую тобой кровь». Но Калаф верит, что Турандот может и должна стать совсем другой. Он хочет пробудить в ней человека, положить конец ее мрачным капризам и казням. Не только любовь, но и высокое стремление победить зло, «расколдовать», «очеловечить» принцессу толкают Калафа на путь борьбы и подвига.

Этого никак не могут понять Пинг, Папг и Понг. Выступая в опере как носители «здорового смысла», они думают, что неизвестный им чужестранец ищет лишь плотских наслаждений. Но зачем ему понадобилась именно Турандот? Есть сотни женщин лучше ее. После того как принц, разгадав загадки, отказался воспользоваться своим правом на китайскую принцессу и выдвинул очень рискованное для самого себя условие, министры решили, что незнакомец какой-то чудаковатый, фантазер. Сцены с Пингом, Папгом и Понгом оттеняют возвышенность намерений Калафа, недоступных для понимания тех, кто морально ниже его.

Музыкальный образ Калафа в значительной мере лиричен. Причины оба его ариозо (в первом и третьем актах). Однако отдельные вокальные фразы, оркестровые краски, наконец сама ситуация придают иногда этому образу героическую окраску.

Первый штрих в портрете принца — приведенная выше тема (см. пример 101). Впрочем, она относится также к Тимуру и к Лиу (ее можно назвать «темой семейных бедствий»). После того как Калаф увидел принцессу, общий строй его музыки начинает частично меняться. В его вокальную партию проникают решим-

тельные интонации (восклицания-звон — «Турандот! Турандот!»).

Es-moll'ное ариозо, в котором принц просит Лиу позаботиться об отце, если с ним, Калафом, что-либо случится, напоминает элегический романс. Но Калаф печалится не о себе; сам он полон отваги. «Ты жаждешь смерти?» — спрашивает его отец. — «Нет, победи на минуту. Во втором акте Турандот предостерегает нового искателя ее руки: «Не забывай, загадок три, а смерть одна». Ее предостережению Калаф дерзко противопоставляет свой оптимистический девиз: «Загадок три и одна жизнь!».

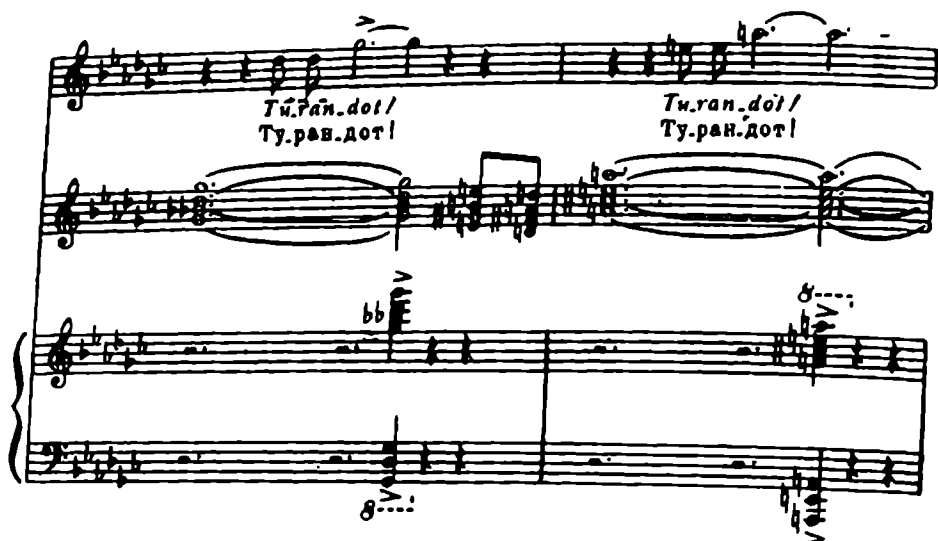
Чтобы оценить мужество Калафа, надо иметь в виду следующие обстоятельства. Он хорошо знает, что ждет его в случае неудачи. Мало этого! На его глазах казнят персидского принца. Тимур, Лиу, министры уговаривают «безумца» бросить сумасбродную затею. Только очень храбрый человек может в таких условиях не поддаться уговорам и не отступить.

В конце первого акта всеобщее внимание сосредоточивается на Калафе. Драматургическое crescendo ведет к кульминации — принц тремя ударами в гонг оповещает Турандот о своем намерении:

109 КАЛАФ (партия других солистов в хора опущены)
[Andante]

Ты ran dot!
Ту. ран - дот!

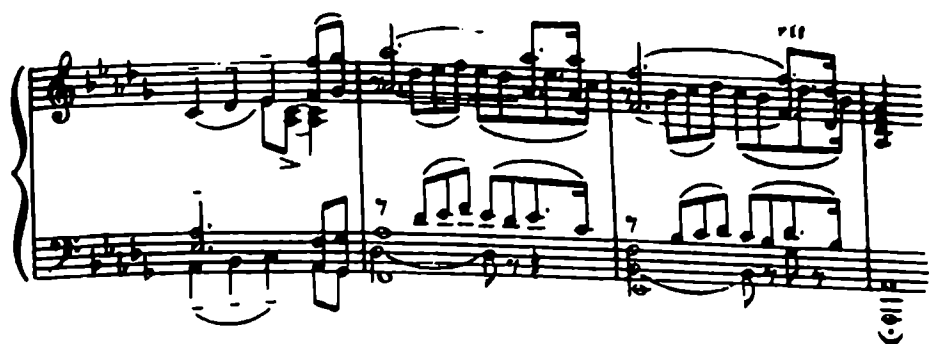
T-bo, Cor. e T-ni sul palco



В партии Калафа слова звучат активные квартовые ходы. Их волевая напряженность усиливается благодаря повышению tessitura. Той же цели служат движущиеся вверх трезвучия у медных духовых (терцовая цепочка — *es, ges, A*). Разными средствами — интонационными, ладо-гармоническими, тембровыми — композитор передает дерзкий порыв, «безумство храбрых». Чередую возгласы Калафа, хора и других персонажей, Пуччини доводит до высшей точки драматургическую линию, намеченную предыдущими сценами: в последний момент храбреца пытаются удержать, а он, словно замороженный, идет к своей цели.

Ответы Калафа, разгадывающего загадки Турандот (второй акт), построены на том же музыкальном материале, что и сами загадки. Когда Калаф предлагает принцессе разгадать его имя, в музыкальную драматургию оперы вводится новый важный компонент, новая тема:





Она становится лейтмотивом Калафа. Но ее смысловое значение шире, глубже. Этот поэтический, возвышенный образ воплощает те силы, которые противостоят в опере злу и мраку. Тема олицетворяет любовь, свет, жизнь. Если при первом своем появлении она звучит мягко, скромно, то в дальнейшем приобретает характер героической песни, гимна.

Тот же лейтмотив составляет мелодическое ядро арии Калафа из третьего акта. Он наполняет собой вокальную партию, затем подхватывается хором и, наконец, звучит в оркестре *fortissimo*. Здесь уже достаточно полно раскрывается та драматургическая функция лейтмотива, о которой только что говорилось.

Для того чтобы ясно представить себе эволюцию образа принца, надо сравнить две его арии — из первого и третьего действий. Ария в первом действии печальна; ария из третьего действия проникнута радостью — Калаф уже наполовину победил противника, а скоро победит полностью. Минорная элегическая мелодия первой арии говорила о тяжести испытания, которому решил подвергнуть себя герой оперы, о его тревоге за судьбу отца. Часто повторяющийся оборот — опевание различных звуков, ниспадающие поступенные ходы придавали мелодии скорбность. А в основной части второй арии преобладает уверенное восходящее движение мелодического голоса, певучие и вместе с тем активные интонации (в конце номера они приобретают даже некоторую фанфарность). Большую роль играет тональный контраст между сумрачным *es-moll'*ем (первая ария) и *G-dur'*ом, переходящим в *D-dur* (вторая ария).

Попутно надо сказать о тональном контрастировании, связанном с развитием лейтмотива Калафа. Во втором акте он звучал в *Des-dur*'е. Эта мягкая, как бы матовая «тональность любви», сменяется теперь более ярким, солнечным *D-dur*'ом.

От второй арии Калафа тянется нить к финальному хору. Этот *D-dur*'ный хор — последнее проведение лейтмотива, о котором было уже немало сказано. Здесь наиболее полно раскрывается его обобщающий смысл. Он звучит как ликующий гимн радости и как приветствие новому дню.

Да, долгой была ночь, окутывавшая своим черным плащом царство Турандот. И теперь она миновала.

Как говорилось выше, дуэт принцессы и Калафа не был закончен самим Пуччини. Можно ли сказать, что он не закончил и финальный хор, следующий непосредственно после дуэта?

Нет, все главное, основное было композитором сделано. Ведь в хоре нет новой музыки; тема, ее гармонизация, контрапунктирующие голоса — все это взято из арии Калафа и, следовательно, сочинено самим Пуччини. Таким образом, последний штрих, завершающий оперу, принадлежит ее автору и только ему одному (за исключением оркестровки).

Калаф занимает особое место среди основных героев опер Пуччини. Некоторые из них не обладали твердой волей и решительностью. Де Грие проявил себя как человек самоотверженный, но он так и не добился счастья. Каварадосси был стойким, мужественным патриотом, но он погиб, став жертвой коварного Скарпья. Джонсон спасся от гибели, однако спасла его Минни, без нее он был бы казнен золотонскателями. И только Калаф, преодолев все препятствия, одерживает решительную победу.

Если в некоторых операх Пуччини образы постепенно драматизируются, то здесь правильнее говорить о героизации образа главного персонажа.

Образ Лилу замыкает ряд излюбленных композитором героинь, которым свойственно одно общее качество — трогательность. Она скрывает свою любовь к Калафу — принц не может стать мужем рабыни. Крот-

кая и в то же время стойкая, Лиу живет для других. Велика ее самоотверженность, и нет той жертвы, которую она не принесла бы ради любимого человека.

Страницы, посвященные этому персонажу, наиболее близки к обычной манере Пуччини, к лирическим сценам из «Манон», «Богемы», «Мадам Баттерфлай». Впрочем, композитор не повторяет себя. Про него в данном случае можно сказать словами Пушкина, адресованными Россини:

Он вечно тот же, вечно новый...

Вокальная партия Лиу сравнительно невелика. «Зерно» ее образа заключено во фразе, обращенной к Калафу (начало первого действия). Рабыня вспоминает о том, как однажды во дворце Калаф улыбнулся ей. Музыка этой фразы определяет характер последующего развития образа Лиу. Здесь в нескольких тактах выражены ее кротость, смиренность и вместе с тем обаятельность. Пентатонная, как бы застенчивая мелодия *pianissimo* на фоне органного пункта (оркестр) звучит нежно и хрупко. Мажорные гармонии, неожиданно вторгающиеся в *b-moll*, музыкально высветляют слово «улыбнулся» (в вокальной партии высокое *b*, а в оркестре — мажорная субдоминанта, мажорная третья ступень, вторая ступень, тоже превращенная в мажорное трезвучие и, наконец, тоника *b-moll*'я). Музыка говорит о том, что улыбка Калафа была «лучом света» для бедной невольницы.

Ариетта Лиу в первом акте очень поэтична. Своей изящной женственностью, прозрачностью она напоминает лирику «Манон», «Богемы». Но пентатонные обороты вносят в ариетту специфические черты, придают ее мелосу своеобразие.

Уже в первом акте образ Лиу воспринимается как антитеза по отношению к образу надменной и бессердечной Турандот. В дальнейшем этот контраст все возрастает.

Такой же кристальной, целомудренной чистотой дышит вторая ариетта (третий акт). Но кульминационной, самой сильной сценой в партии Лиу является сцена ее гибели. Она состоит из еще одного небольшого

сцены:



Чередование трехдольного и четырехдольного метров придает свободу, гибкость скорбной мелодии. В то же время есть в ней обреченность. Мелодический голос упорно возвращается к доминанте или к тонике. Эти звуки подчеркиваются монотонным траурным ритмом.

Вариационное развитие темы ведет к трагической кульминации: Лиу убивает себя. «Реквием» основан

на той же теме. Ритм $\text{♩} \quad \text{♩} \quad | \quad \text{♩}$ становится

трагическим *ostinato*, которое сохранено до конца сцены. Музыка постепенно истончается. Тихо, как надгробную эпитафию, поет хор слова: «Лиу, доброта! Лиу, лежнность, усни, Лиу! Поэзия!». Это последнее слово — вевок на могилу рабыни.

Не стало безвестной цевольницы, и перед мысленным взором проходят, как видения, ее предшественницы: Манон, Мими, Тоска, Чино-Чино-сан, Анжелика... Все они погибли, растоптанные жизнью. И каждая из них

была воплощением поэзии, никогда не иссякавшей в творчестве Пуччини. Есть что-то символическое в том, что последние написанные им страницы рисуют смерть последней из его любимых героинь.

•

В «Турандот» Пуччини следует уже известным принципам оперной архитектоники. Но формы этой оперы более классичны, чем в «Девушке с Запада». Встречаются закругленные построения. Пуччини продолжает культивировать излюбленную им форму небольшой, зачастую одночастной арии. Внутреннее ее строение различно.

Первая ариетта Лиу — период. Второе построение варьирует музыкальный материал первого и завершается той же каденцией. Третье построение — кода. Ее замыкает все та же каденция. Повторность каденций в основной тональности *Ges-dur* создает ощущение своеобразного рефрена и вносит в ариетту оттенок трогательного, почти детского простодушия.

Следующая далее ария Калафа тоже одночастна. Но первое построение широко развито (его длительность — тридцать один такт). Широта мелодического дыхания дает возможность назвать этот номер арией, а не ариеттой. Впрочем, реплики Лиу и Тимура в конце первого построения нарушают традиционную форму оперной арии.

Вторая ария Калафа (третий акт) построена по схеме $a - b - a_1 - b_1$ (двойная двухчастность). Но a_1 — маленькое четырехтактовое построение. Во второй ариетте Лиу форма опять одночастная.

Особенностями архитектоники «Турандот» являются сюитность (первая картина второго действия) и часто встречающаяся варпацционность. Она имеет место в хоре-пляске палачей. Траурный *es-moll'*ный хор из первого акта представляет собой варпацционный цикл — тема и три варпации (перед третьей варпацией вторгается лейтмотив Турандот). Нетрудно обнаружить варпацционность в сцене Пинга, Панга и Понга из второго действия, в марше-шествии, в загадках принцессы. Формой темы с варпациями композитор воспользо-

вался и в сцене гибели Лиу. Тема состоит из двух однопородных тематических элементов (а — а₁). Далее идут три вариации, самостоятельный хоровой эпизод (Largo), четвертая вариация и кода.

«Турандот» убеждает в том, что мелодическое дарование Пуччини не истощилось. Композитор продолжал дарить слушателям вдохновенные мелодии, отмеченные яркими национальными чертами.

Мелос «Турандот» в большей своей части имеет итальянское происхождение. Но здесь нет таких явных народно-песенных оборотов, какие были в «Джанни Скикки». Учитывая национальную специфику сюжета, Пуччини избегал всего «сезонком итальянского», но вместе с тем не отказывался от своего национального лица. В этом смысле он следовал традиции, установившейся в западноевропейской и русской музыке XIX века.

Второй раз за свою жизнь Пуччини соприкоснулся с пентатоникой. В «Турандот», как и в «Мадам Баттерфлай», пентатоника стала органической частью стиля композитора. Он пользуется ею довольно умеренно. Музыка ряда важнейших сцен оперы не имеет ничего общего с пентатонным звукорядом. Основная тема Турандот пентатонна. Но вся ее вокальная партия не включает в себе каких-либо пятиступенных оборотов. То же надо сказать и о партии Калафа (за вычетом одной его фразы в сцене с императором), хотя Калаф — татарин и, как теперь говорят, является представителем народа «пентатонной зоны». Музыкальный образ Лиу связан с пентатоникой; однако главная ее сцена, сцена самоубийства, написана в миноре.

Шире всего применяется пентатонный лад в сценах, где действуют Пинг, Панг и Понг. Благодаря этому образы министров Турандот приобретают условно-экзотический характер, не свойственный главным персонажам.

Единственный персонаж, вокальная партия которого не выходит за рамки пятиступенного строя, — старый император Альтоум. Но это лицо эпизодическое. Его пентатонные речитативы в сцене с Калафом (второй акт) имеют архаическую окраску. Они приближаются по характеру к эпическому, как бы былинному сказу.

В оркестре — длительные паузы, прерываемые унисонными звучностями. Перед последней фризой солируют двое китайских гонга. От всего этого, как и от мелодии, веет чем-то очень древним. Дух старины чувствуется и в некоторых хоровых эпизодах. Но это не характерно для произведения в целом, так как оно отличается современностью музыкального мышления, далекого от исторического этнографизма.

Уже шла речь об унисонах. К унисонной фактуре Пуччини прибегает в ряде сцен оперы. Иногда у него встречаются могучие, прямо-таки богатырские унисоны. Ничего подобного нет в других произведениях композитора. Такая фактура обусловлена эническим содержанием некоторых образов и эпизодов «Турандот».

Часто пользуясь гомофонным изложением, Пуччини не забывает о полифонии. Речь идет не об имитационных полифонических формах — они в опере отсутствуют. Но полифония другого типа (ее можно назвать подголосочной) представлена довольно широко. В частности, таковы некоторые хоровые фрагменты, построенные на сплетении полифонических голосов.

Сочная красочность и драматическая экспрессивность музыки «Турандот» была бы немыслима без смелых гармонических приемов.

Увеличенный лад в «Турандот» встречается редко и имеет второстепенное значение. Зато усиливается внимание композитора к так называемым мелодическим, или старинным, ладам. Так, в первой (fis-moll'ной) теме пляски палачей часто встречаются фригийские обороты (обычная вторая ступень чередуется с высокой). Начало «лунного» эпизода — лидийский D-dur (четвертая высокая ступень). Мажорная лейтгармония Турандот, связанная с ее лейтмотивом, включает седьмую низкую, что дает основание говорить о микселидийском ладе. Можно указать еще на es-moll'ный хор из первого действия с четвертой высокой ступенью.

Интересна ладовая структура второй ариетты Лиу (третий акт). Если судить по ключевым знакам, ее тональность — F-dur. Но к F-dur'ной тонике композитор приходит лишь тогда, когда ариетта уже закончилась. А в самой ариетте происходит следующее. Басовый го-

лос типично F-dur'ный с подчеркиванием первой и пятой ступеней. Но на эти басы наслаивается субдоминантовая гармония; тоника отсутствует, а доминанта становится весьма проблематичной:



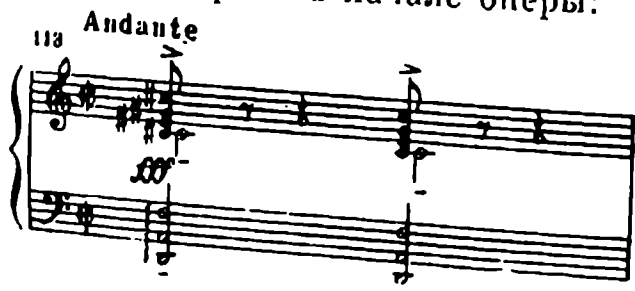
Создается ощущение B-dur'a с высокой четвертой ступенью (лидийский лад).

Применение отмеченных ладов вносит в музыку тонкие художественные оттенки. В ариетте Лиу ладовое своеобразие придает мелодии и гармонии свежесть, трепетно-печальную зыбкость.

Существенной особенностью стиля оперы являются политональные (битональные) комбинации. Они встречались уже в «Джанни Скикки», но в «Турандот» приобрели гораздо большее значение.

Элементы политональности есть во второй теме пляски палачей. Басовый голос представляет собой тонико-доминантовый органнй пункт тональности B-dur (быстроо чередование звуков *b* и *f*). Тема сочинена в d-moll'e. А повторяющийся хроматический мотив в среднем голосе (ostinato) намекает на тональность g-moll. Но это сочетание не относится к числу наиболее «левых» приемов Пуччини, поскольку гармония не выходит за пределы ладовой переменности (B — d — g), часто встречающейся и в музыке XIX века.

Смелее и острее битональные гармонии, сопровождающие пение Мандарина в начале оперы:



Здесь на тонике d-moll'я паложена тонпка Cis-dur'я. Общий тон (f, эггармонически равное eis), фактурно-тембровое размежевание двух трезвучий несколько смягчают резкость звучания.

Гармония перемещается на большую терцию вниз, а потом и на другие интервалы. Она встречается также во втором и третьем актах оперы. Во всех случаях она усиливает драматическую напряженность музыки.

Вот фрагмент из небольшого хора (первый акт), открывающегося словом «Silenzio!» («Молчание!»). Наступает час ночного покоя и тишины:

Andante lento

114

сод. 114.

dim. pp ppp

Тональность fis-moll. Первая гармония является доминантой, но в нее вклинивается g-moll'ное трезвучие. А на fis-moll'ную тонпку накладывается трезвучие

F-dur. Обе эти гармонии «второго плана» отстоят на полтона от тонического звука *fis* и тяготеют к нему (*g* и *F* — как бы два вводных тона — верхний и нижний). Благодаря полутоновым тяготениям определенность и устойчивость тоники *fis-moll'*я не нарушается.

Эта гармоническая краска не имеет драматического значения. Она придает музыке изысканность и некоторую таинственность.

В предыдущих случаях композитор соединял в один комплекс гармонии, принадлежащие различным мажорным и минорным тональностям. Но Пуччини иногда переносит принцип битональности в сферу ладов, лежащих за пределами мажоро-минорной системы. Он сочетает две различные тональности увеличенного лада, например в начале второго акта (сцена Пинга, Паинга и Понга). Верхний голос оркестрового вступления, выдержанного в характере танца, представляет собой многократное повторение последовательности из трех мажорных трезвучий — *Es*, *Des* и *A*. Это — отрезок целотонной гаммы, гармонизованной трезвучиями. А в басу — отрезок другого целотонного звукоряда — *e*, *d*, *B*. В результате на первой и второй долях трехчетвертных тактов образуются уменьшенные октавы *e* — *es*, *d* — *des*, а на третьей доле — малая тона *a* — *b*.

Вот пример предельно диссонантной для стиля Пуччини гармонии из первого акта:



В аккорде семь различных звуков. И здесь соединены разные целотонные звукоряды. Но в предшествующем примере они были дифференцированы, а теперь слиты в единый гармонический комплекс.

К одному звукоряду принадлежат звуки *e, e, fi., gis*. К другому — *es, f, a*. Сконструированная таким образом гармония генетически связана с увеличенным ладом и в то же время далека от него. Порученная струнным *divisi* и арфе, она звучит очень фантастично. Именно в этом эпизоде появляются тени казенных женихов. Вот почему композитор с помощью особых гармонических средств придал музыке фантастический и как бы затробный характер.

Очень сложно ладо-гармоническое строение марша из второго действия (см. пример 104). Его мелодия с большой определенностью утверждает *f-moll*. В басовом голосе столь же определенно и четко утверждается *as-moll*. Соединение двух минорных тональностей, отстоящих на малую терцию одна от другой, вводит в сферу уменьшенного лада. Но этой сфере противоречит комплекс звуков, упорно выдерживаемых в средних голосах, — *es, ces, des*. Сочетаясь со звуками *f* и *g* (мелодия), они образуют неполный целотонный звукоряд (не хватает только одного звука — *a*). Возникает увеличенный лад. Он вступает в противоречие и с тональностями крайних голосов — *f-moll* и *as-moll*, и с уменьшенным ладом, который получается как результат одновременного звучания мелодии и баса. Мало этого! Первые три такта марша, исполняемого трубами и тромбонами за кулисами, совпадают с последними тактами сцены Пинга, Панга и Понга. На марш накладывается музыка, доигрываемая симфоническим оркестром. Таким образом, к описанным выше звуковым комплексам присоединяются еще тоника и субдоминанта *G-dur*'а. Возникают семп- и восьмизвучные гармонии. Налицо — поистине «классическая» политональность. Она была пужна Пуччини для того, чтобы придать маршу механическую бесчувственность (выше говорилось о том, что начало марша связано с воплощением темных, злых сил). По мере того как марш превращается в парадное, блестящее шествие, политональность исчезает, гармония становится проще, светлее.

Есть в «Турандот» и менее сложные, но интересные гармонические приемы, уже использованные Пуччини в предыдущих операх. Например, блфункциональ-

ные гармонии. Во втором актозе Калафа (G-dur) тоника чередуется с гармонией, включающей в себя доминанту и вторую низкую ступень. Пуччини применяет движение параллельными септаккордами, секундами. Такие секунды вкраплены в сцену смерти Лиу. Вспоминается «Девушка с Запада». Там есть эпизоды, в которых секунды звучат очень мягко, не нарушая поэтического строя музыки. То же самое происходит и в ариетте Лиу. Последовательность секунд здесь очень уместна: она вносит в музыку оттенок щемящей сердце скорби.

Гармонический язык «Турандот» не везде сложен; местами он становится более простым и традиционным. Пуччини верен своему правилу органично сочетать новое со старым.

«Турандот» — одна из самых колористически богатых итальянских оперных партитур. Оркестровка этой оперы заслуживает специального исследования (впрочем, то же можно сказать и о некоторых других операх Пуччини).

Если сюжет «Девушки с Запада» не требовал такого большого состава оркестра, каким воспользовался композитор, то сюжет «Турандот», напротив, делал возможным и даже необходимым применение мощной оркестровой «армии». Состав деревянной духовой группы здесь тройной (с включением контрафагота, которым Пуччини обычно не пользовался). Состав медной группы обычный, но имеется банда (трубы и тромбоны). Композитор довольно часто прибегает к ее услугам, поэтому партитура «Турандот» в большой мере насыщена «медью». Эпизодически появляются два контральтовых саксофона (они входят в группу инструментов, играющих на сцене). В конце второго акта оркестр усилен органом. Имеются также арфы, челеста. Группа ударных велика. Помимо обычного инструментария (с ксилофоном, колокольчиками и «трубчатыми» колоколами), в нее входят басовый ксилофон и набор китайских гошгов (они издают звуки определенной высоты).

В оркестровке «Турандот», как и в мелосе, гармонии, фактуре, отразилось эпическое начало, присущее образному строю оперы. Показательны в этом отноше-

нии все кульминации *tutti fortissimo*. Они отличаются не только силой, полнотой, но и массивностью звучания. Краски положены густо; широкие мазки без «погруппа», весьма многочисленная благодаря применению сценического оркестра. Фактура проста, нет украшающих деталей. Тут все внимание композитора направлено не на «тонкость», а на решение главной задачи — создать декоративно яркий, «плакатный» образ.

Но в ряде других мест Пуччини стремится к изощренной филигранности оркестрового стиля, многоцветности тончайших тембровых оттенков.

Обращаясь к различным партитурам автора «Турандот», мы прослеживали развитие основных стилистических линий его оркестровки. Одна из этих линий может быть названа темброво-психологической. Другая характеризуется стремлением к эффектной, блестящей звучности, сочной живописности. Третья линия — импрессионистская; здесь преобладает изысканность колорита, причудливая игра красок. Позже, в «Девушке с Запада», две последние линии объединяются, и их трудно, даже невозможно разграничить.

Вернемся к «лунному» эпизоду. Приводить нотные примеры невозможно, так как они были бы слишком длинны. Придется ограничиться описанием страниц, которые можно сравнить с партитурами Дебюсси и Равеля.

Первоначально здесь нет ничего, кроме темброво-гармонического фона (реплики хора построены на одном звуке и не имеют мелодического рисунка). Но самый фон очень живописен и создает нужное настроение. Композитор пользуется приглушенными, таинственными звучностями. Кажется, что мы вступаем в фантастический мир, населенный призраками. Верхний ярус — четырехголосная гармония у первых скрипок *divisi*. Нижний ярус — колышущаяся фигурация валторнчелей. Средний регистр заполняют сначала валторны, потом струнные, дублированные челестой и арфой (флажолеты). Все эти «средства расцветивания» по-разному окрашивают *D-dur*'ную тонку, которая выдерживается на протяжении двенадцати тактов (темп — Ал-

dante molto sostenuto). В последующих тактах тембровый фон шикрустирован серебристыми пассажами кларнета, арфы, флейты, которую дублирует челеста. Но, сохраняя эмоциональный строй и колорит первых тактов, композитор все более активно вводит в «лунный» хор мелодическое начало.

Описать весь этот эпизод нет возможности, да такое описание мало что дало бы. Вайно осознать эстетические принципы, которые лежат в основе оркестровки «лунного» хора. Не отказываясь от выразительного мелоса, длительно выдерживая отдельные звуковые пласты, Пуччини широко пользуется тембровыми «мазками», «пятнами», «бликами». Традиционные, воспринятые еще в начале творческой деятельности принципы оркестровки он сочетает с импрессионистской тембровой палитрой.

В эпизоде «Silenzio!» (см. пример 114), как и в рассмотренном выше «лунном» хоре, изображение ночного пейзажа приобретает фантастические, зыбкие очертания. При этом оркестровка отражает отмеченную гармоническую двуплановость фрагмента. *Fis-moll'*ная мелодия звучит более «реально». Она поручена гобой. Певучие соло гобоя встречаются в музыкальной литературе сотни и тысячи раз, ничего особенного тут нет. Пасторальный тембр этого инструмента кажется вполне «земным», «материальным». Оркестровка второго ладо-гармонического плана, напротив, необычна. Есть в ней нечто волшебное и призрачное. Квартсекстаккорд *g-moll'*ного трезвучия исполняют три флейты, арфа и челеста. Трезвучие *F-dur* (такты 5 и 6) поручено одной арфе. Одновременно у флейты — трель на низком *c*, а у скрипок — тремоло на звуках *a—c*¹. Трель и тремоло производят впечатление жуткого шороха. Ударные инструменты (маленький барабан, тамтам, китайский гонг) еще более усиливают фантастический колорит эпизода. При его повторении Пуччини варьирует фактуру и оркестровку, находя новые красочные штрихи. Так, например, *g-moll'*ные аккорды переходят к трембонам *piano pianissimo con sordine*; у флейты, кларнета, челесты и арфы в это время — быстрые взлеты (арпеджио).

В начале марша (см. пример 104, стр. 356) композитор передает средствами оркестра не только ладовую, но и драматургическую двуплановость. Последние два такта музыки Пинга, Панга и Понга оркестрованы очень воздушно, с участием малой флейты, колокольчиков, челесты. Этим прозрачным тембровым противопоставлена «грубая», военная звучность труб и тромбонов, исполняющих марш.

В самом марше с особенной яркостью раскрылись темброво-живописные тенденции оркестрового стиля Пуччини. Вводя контрапунктирующие голоса, новые ритмические фигуры, композитор вместе с тем как бы раскрашивает музыку, находя все новые тембровые комбинации. Вот, например, как оркестровано трехголосное аккордовое изложение темы после хорового эпизода (цифра 30) ¹:

Такты 1—4:

3 Tr-be con sord. + Fag. I (верхний голос) + V-ni II pizz. (верхний и нижний голоса) + Агра

Такты 5—8:

8 $\left| \begin{array}{l} \text{Ob. I} \\ 2 \text{ Fl.} \end{array} \right\} + \text{Агра} + \text{Celesta}$
 [3 Tr-be con sord. + Fag. I + V-ni II pizz. + Агра

Оркестровка становится виртуозной. Для того чтобы придать звучанию блеск, Пуччини вводит стремительные пассажи деревянных духовых, скрипок, челесты, глассандо арфы и ксилофона. Образуется звенящий, переливающийся всеми цветами фон, на котором рельефно выделяется тема (медные духовые).

О том, насколько сложна здесь оркестровая фактура, говорит уже то обстоятельство, что в последнем разделе шествия (Мепо перед цифрой 32) помещается по меньшей мере шесть фактурных функций (хотя изложение в этом месте строго гомофонное), причем выполнение некоторых из них поручено различным по тембру инструментам.

¹ Сопровождающие тему голоса здесь не учитываются.

Сцены Пинга, Панга и Поинга из второго и третьего действий оркестрованы прозрачнее, в духе скерцо. Тут преобладает тембровая акварель. Широко использованы малые флейты, большие флейты, скрипки (в частности, скрипичные флажолеты). И, конечно, — арфа, чело-ста, колокольчики, ксилофон. Эти инструменты в «Турандот» часто применяются вместе и придают оркестру звонкость. Прообразом такой скерцозной звучности является хор «Парпильоль» из «Богемы».

В конце первого акта «Девушки с Запада» Пуччини использовал хоровые партии как своего рода оркестровые инструменты. Нечто подобное есть и в «Турандот».

Детский хор поет мелодию — лейтмотив принцессы. Оркестровое сопровождение — один из примеров изысканного стиля, о котором уже много говорилось. Мелодия детского хора удвоена саксофонами. Интересно оркестрован басовый голос (арфа, китайские гонги). «Всплески» в четвертом и пятом тактах — образцы звонкости, отличающей партитуру оперы. Но Пуччини всего этого мало. Он добавляет к оркестровым тембрам краски смешанного хора, поющего без слов. Хоровая партия имеет типично инструментальную, аккомпанементную фактуру. Она сохраняется до самого конца эпизода.

Лирико-драматическая сфера «Турандот» требовала иных оркестровых средств. Они были хорошо известны Пуччини. В ряде своих опер он разрабатывал темброво-психологическую линию оркестровки — она развивается и в его последнем произведении.

Сопоставим шествие-марш и сцену встречи Калафа с отцом и Лиу (первое действие). Шествие — эпизод декоративный, изобразительный; сцена встречи наполнена лирико-драматическим содержанием. Как различна оркестровка этих фрагментов! В шествии — разветвленная, многоплановая фактура с массой украшающих деталей. В сцене встречи (см. пример 101) изложение значительно проще, «украшения» отсутствуют. Тут господствует не изобразительность, а выразительность. В соответствии с этим увеличивается роль мелодии. Не раз приходилось говорить о стремлении Пуччини всемерно выделять и подчеркивать мелодический голос с

помощью оркестровых средств. И в данном случае он сделал все для того, чтобы «подать» тему. Она изложена в четырех октавах и исполняется всеми струнными, кроме контрабасов:

$$\begin{array}{l} 8 \left[\begin{array}{l} \text{V-ni I} \\ \text{V-ni II} \end{array} \right. \\ 8 \left[\begin{array}{l} \text{V-le} \\ \text{V-c.} \end{array} \right. \end{array}$$

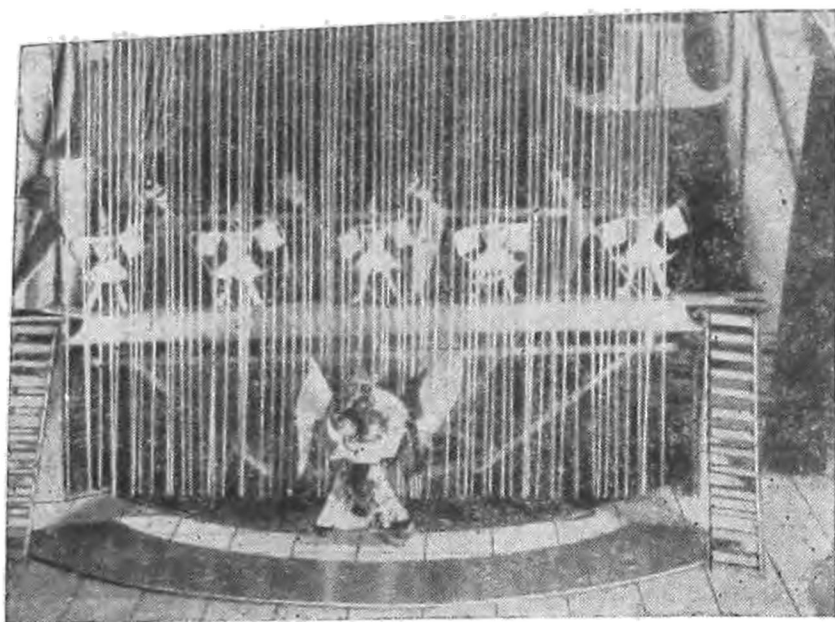
Струнные поют очень насыщенно, страстно (высокие регистры). Но Пуччини добавляет к струнным все деревянные духовые (кроме контрафагота), четыре валторны и первую трубу!

$$\begin{array}{l} 8 \left[\begin{array}{l} \text{V-ni I + Fl. picc.} \\ \text{V-ni II + 2 Fl. + 2 Ob. + 2 Cl.} \end{array} \right. \\ 8 \left[\begin{array}{l} \text{V-le + C. ingl. + 2 Cor. + Tr-ba I} \\ \text{V-c. + Cl. b. + 2 Fag. + 2 Cor.} \end{array} \right. \end{array}$$

Мелодию исполняют почти все инструменты оркестра. Гармония от этого не страдает. Тромбоны и трубы обеспечивают достаточную плотность гармонической основы.

Самые тонкие, нежные оттенки нашел Пуччини для тембровой характеристики Лну. В ее ариеттах он прибегает к простым приемам оркестровки, понимая, что всякого рода «хитрости» здесь были бы неуместны: ведь задача заключается в том, чтобы передать музыкой прямодушие рабыни, ее простые, глубокие чувства. В первой ариетте гармоническая основа — у струнных *con sordini*. К ним время от времени присоединяются деревянные духовые, которым поручены мелодические голоса. Как трогательны небольшие соло гобоя! Этот инструмент с давних пор рассказывал о переживаниях женской души. И Пуччини не обошелся без него, когда понадобилось поведать о горе и чистой любви скромной Лну.

Столь же прозрачна оркестровка во второй ее ариетте (обращает на себя внимание красное соло скрипки). В начале последней сцены Лну звучность оркестра особенно интимна (см. пример 111). Тему играют



Макет декорации к «Турапдот». Экспериментальный театр, 1931. Художник И. М. Рабинович

гобой и фагот в октаву. Гармоническое заполнение — два кларнета. Повторяющиеся *b* и *es* подчеркиваются двумя солирующими альтами. Оркестровые средства минимальны, но они выбраны так, чтобы придать музыке наибольшую теплоту и сердечность. По мере развития сцены Пуччини вводит в партитуру новые тембры. После трагического *tutti* начинается длительное темброво-динамическое *decrescendo*. И здесь много тонких оркестровых нюансов, не столько мрачных, сколько грустно-просветленных (аккорды у скрипок, гобоев, челесты и колокольчиков *pianissimo*, высокое *es* у малой флейты в конце).

Шествие и сцена смерти Лиу — вот два полюса оркестрового стиля Пуччини. Нельзя не подивиться мастерству композитора и многогранности его творческой фантазии.



Теперь надо вернуться к главному вопросу: в чем основная тема-идея этого произведения?

Обычно пишут, что тема «Турандот» — победа любви. Это верно, но не вполне. Да, победа любви, но также и победа добра над злом, света над мраком, жизни над смертью. Содержание оперы богато, глубоко; его нельзя свести к любовной тематике. Вот почему опера жанрово многопланова. Вот почему в ней играют такую большую роль эпос, героика, трагедийность.

Конечно, нельзя навязывать Пуччини какие-либо идейные концепции, которых у него не было. Но в искусстве важен результат, а он не всегда осознан автором.

Вернемся к премьере «Турандот». Италия была тогда под пятой фашизма. Как раз в тот год, когда состоялась премьера последней оперы Пуччини, были окончательно ликвидированы остатки буржуазной демократии. Фашистское правительство, получив диктаторские полномочия, распустило все демократические партии и организации, ликвидировало нефашистскую печать. Была восстановлена смертная казнь за «государственные преступления». Начали свою деятельность «Особый трибунал», фашистская охранка «Овра», прототип будущего гестапо. Арестами, административными ссылками без суда и следствия, казнями утверждал фашизм свою кровавую власть. И вот в стране, уже пораженной фашистской чумой, исполняется новая опера прогрессивного композитора, причем дирижирует антифашист, о котором Гитлер сказал Муссолини: «Почему вы не заткнете рот этому старику?»¹.

Муссолини собирался посетить премьеру и требовал в связи с этим исполнения фашистского гимна. Тосканини заявил, что откажется дирижировать, если «дуче» переступит порог театра. Муссолини был вынужден «остаться дома».

Сказка... В каждой сказке есть аллегория. «Сказка ложь, да в ней намек...» И вот публика театра слушает оперу, в которой по прихоти сказочной правительницы казнят людей. Льются реки крови... Но кончается

¹ S. Chotzinoff. Toscanini. An intimate Portrait. London, 1956.— Фрагмент из книги опубликован в журнале «Советская музыка», 1960, № 8, стр. 126—137.

мрачное царство ночи, кончается кровопролитие. Воля и разум человека сильнее зла!

Какие мысли могли возникнуть в условиях фашистской Италии у тех, кто слушал это произведение?

И еще об одном надо сказать прежде, чем глава будет закончена. Изучая содержание и стиль «Турандот», нельзя не прийти к следующему выводу: это опера в основе своей р о м а н т и ч е с к а я.

Романтизм, как и реализм, отображает действительность, но романтический метод отображения реальной жизни имеет свои существенные особенности. С этими особенностями приходилось встречаться при анализе оперы Пуччини. Речь идет прежде всего об условном характере образов и музыкально-сценического действия. Оно раскрывает реальные и вместе с тем гиперболизированные человеческие страсти. Чувства любви, с одной стороны, и жестокой бессердечности — с другой, романтически преувеличены. «Сверхзадача» спектакля рождена романтической мечтой о царстве света и добра, которого на земле нет. Для Пуччини эта мечта была лишь утопией, прекрасным, но недостижимым идеалом. Он, конечно, понимал его недостижимость и в то же время был увлечен им. Сюжет «Турандот» дал ему возможность с особенной силой выразить тот драматургический принцип своего позднего творчества, который определяется словами — «от мрака к свету».

Пуччини — романтик... Какое непривычное сочетание слов! Оно не могло возникнуть, когда рассматривались написанные им раньше оперы. Теперь оно стало вполне закономерным.

Романтическая направленность «Турандот» — основная причина, благодаря которой эта опера так заметно отличается от всего созданного композитором в предшествующие годы.



Со смертью Пуччини завершилась эпоха развития итальянской классической оперы. Переживший его много лет Масканьи (он умер в 1945 году) не смог

создать произведений, которые вошли бы в оперную классику.

Начиная примерно с 20-х годов оперный жанр уже не занимает центрального места в творчестве итальянских композиторов. Большое развитие получили другие музыкальные жанры.

Итальянская музыка переживала трудное время. «Черным двадцатилетием» был период господства фашизма. Передовое искусство преследовалось, прогрессивные музыканты подвергались тонениям. В 1930 году великий Тосканини вынужден был временно покинуть свою родину. Чуждые влияния все глубже проникали в итальянскую музыку. Они не были преодолены и в годы после крушения фашистского режима. Антиреалистическое творчество некоторых композиторов современной Италии знаменует полный разрыв с великими традициями классической музыки, отход от принципов гуманизма, утрату национальной самобытности.

Конечно, в литературе и искусстве Италии наших дней есть прогрессивные силы, значение которых нельзя преуменьшить. Италия создала изумительное киноискусство, ставшее новым этапом в истории мировой кинематографии. К сожалению, пока нельзя отметить столь же значительных явлений в области итальянского музыкального творчества.

Но никакая модернистская мода не может умертвить истинно прекрасные произведения; они продолжают жить вопреки суровым приговорам всякого рода эстетов и теориям представителей «авангардизма». Это относится и к операм Пуччини.

Верди и Пуччини продолжают оставаться самыми популярными в Италии оперными композиторами. Об этом свидетельствует репертуар итальянских оперных театров.

В первом же сезоне, после того как было восстановлено разрушенное бомбежкой здание Ла Скала, театр наряду с «Траватой», «Доном Карлосом», «Риголетто» поставил «Богему» и «Мадам Баттерфлай». С того времени «Богема» ставилась в Ла Скала чаще, чем какая-либо другая опера. Каждый сезон театр показывает новую постановку одной из опер Пуччини.

Флорентийский оперный театр опубликовал данные о своем репертуаре за период с 1928 года по 1956 год¹. И в этом театре «Богема» ставилась очень часто. Вот сведения о количестве новых постановок произведений знаменитого композитора:

«Богема»	— 9
«Тоска»	— 5
«Мадам Баттерфлай»	— 5
«Турандот»	— 3
«Девушка с Запада»	— 2
«Манон Леско»	— 1
«Плащ»	— 1

В 1932 году Респи и другие композиторы выступили с манифестом, обращенным к композиторской молодежи. Осуждая эмоциональное, антиреалистическое искусство, авторы документа напоминали о животворных традициях Верди и Пуччини. Эти традиции и в наши дни сохранили свою силу. Дирижер Ла Скала Н. Сандзоньо во время московских гастролей театра поделился своими мыслями об историческом значении автора «Богемы». Он говорил: «Мы вообще мало внимания уделяем современности в опере, но, к сожалению, пока не создано ничего такого, что могло бы стать в один ряд с произведениями великих мастеров. Я скажу больше: в том, что Италия лишена подлинной современной оперы, повинна смерть Пуччини. Он слишком рано ушел от нас.

Сейчас в Италии нет опер, которые можно было бы назвать современными. Пуччини (это мое мнение) — единственный из последних наших композиторов, который мог бы создать новую оперу. Даже не Масканьи, он слишком локален и индивидуален. У него нет пуччиниевской широты»².

И далее Н. Сандзоньо сопоставляет Пуччини с Прокофьевым.

¹ «Il Teatro comunale di Firenze». Firenze, 1956.

² Цит. по кн.: Ю. Волков. Песня, опера, певцы Италии. М., «Искусство», 1967, стр. 210.

Тема о влиянии автора «Богемы» на современное оперное творчество очень велика и мало разработана. Здесь возможно лишь коснуться этой важной темы.

Еще на рубеже XIX—XX столетий встал вопрос о глубоком обновлении оперного искусства в области его содержания и формы. Наряду с поисками принципиально новых тем и сюжетов композиторы разных стран искали современные методы развертывания оперной драматургии, перестраивали привычные соотношения между словом, музыкой и драматическим действием, осваивали неизведанные сферы музыкально-интонационного языка. В оперное творчество вводились выразительные средства, выработанные инструментальным музыкальным искусством XX века.

Непроторенных путей искали в оперном творчестве Верди и Римский-Корсаков (в последних произведениях), Дебюсси, Равель, Р. Штраус и Яначек, а позже А. Берг, Хиндемит, Кршеник, Мийо, Пуленк, Орф, Гершвин, Бриттен, Прокофьев и Шостакович. Среди пионеров современного оперного искусства был также Пуччини. Он по-своему решал задачи, которые стояли и перед многими другими композиторами. Это определило связи, возникшие между его операми и оперным творчеством ряда других новаторов.

Вот что писал по этому поводу Н. Соллертинский: «Ни один из крупнейших европейских композиторов не сумел избежать в той или иной степени воздействия Пуччини и приемов его музыкальной драматургии [...] Элементы пуччиниевской драматургии можно встретить и в операх Шрекера (например, в «Дальнем звоне» и в «Отмеченных»), и у Альбана Берга в «Воццеке» — при всем атонализме его музыкального языка, и даже ... у Стравинского в «Эдипе»¹.

Надо подчеркнуть, что критик имеет в виду именно драматургию, а не музыкальный язык, который, например у А. Берга или у Стравинского, совсем не похож на язык Пуччини. Что же касается тех общих драматургических принципов, о которых идет речь, то они

¹ Н. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. Л. — М., «Искусство», 1946, стр. 103.

закljučаются в стремлении динамизировать оперные формы, развитие сценического и музыкального действия.

О влиянии Пуччини на Шрекера писал также П. Беккер. По его словам, сцена смерти в третьем акте «Дальнего звона» представляет собой «смесь» из «Богемы» и «Тристана»¹.

Тема «Пуччини — Альбая Берг» затрагивалась не только Соллертинским — выдающийся дирижер Д. Митрополос сопоставлял «Девушку с Запада» и «Воццека», имея в виду симфоничность музыкального мышления обоих композиторов. Польский исследователь творчества Пуччини Санделевский отмечал влияние драматургии «Мадам Баттерфлай» на архитектуру оперы А. Берга².

Некоторые из крупных музыкальных деятелей начала XX века проявляли живой интерес к отдельным произведениям Пуччини. Так, Малера привлекли его «Виллисы»; ознакомившись с двумя «Богемами» — Леонкавалло и Пуччини, — австрийский композитор отдал предпочтение последней и впоследствии дирижировал этой оперой. Бузони восхищался оперой Пуччини «Плащ».

Более подробно эти вопросы рассмотрены в статье А. Кеннгсберг «Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера». Автор статьи говорит о дальнейшем развитии ариозно-речитативного стиля, широко культивируемого Пуччини («использование гибкого, подвижного речитатива с внезапно всплывающими «островками» мелодий, иногда перерастающими в небольшие ариозо — в широкий, но краткий разлив лирически непосредственных чувств»³. Черты такого вокального стиля Кеннгсберг обнаруживает в операх «Ванесса» Барбера, «Консул» Менотти (сильное влияние Пуччини сказалось и в других операх автора «Консула»).

¹ P. Bekker. Klang und Eros. Stuttgart und Berlin, 1922, S. 26.

² Y. Sandelewski. Puccini. Kraków, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1963, str. 163.

³ Сб. «Вопросы современной музыки», стр. 213.

Далее Женингсберг говорит о распространенном в современной оперной драматургии приеме, представляющем собой «вторжение быта в личную драму». Зародыш этого приема можно найти в последнем действии «Травиаты» Верди (доносящийся с улицы веселый карнавальный хор). У Пуччини он использован в «Мапоне», «Богеме», «Плаще» и других произведениях. Эта традиция по-разному продолжена Альбаном Бергом в «Воццеке», Гершвином в «Порги и Бесс», Барбером в «Ванессе», Бриттеном в «Питере Граймсе». Каждый из названных композиторов пользовался данным приемом в соответствии с теми драматургическими задачами, которые он перед собой ставил.

Попутно надо сказать о том, что Пуччини был одним из первых «урбанистов» в области оперного творчества. Его «Плащ» уже включает в себе некоторые элементы «симфонии большого города». Композитор уделяет известное внимание тому звуковому фону, который органически сливается с современным городским пейзажем. В какой-то мере показательна также «Богема», хотя здесь действие происходит в 30—40-е годы прошлого столетия. Урбанистская линия впоследствии разрабатывалась не только в опере (Хиндемит, Кршеник), но и в балете («Чудесный мандарин» Бартока: вступительный эпизод, своего рода пролог, представляет собой виртуозное воспроизведение нарастающего уличного шума — это бытовой фон, на котором затем разворачивается драма).

Не раз говорилось о том особом значении (драматическом и психологическом), которое приобретают в поздних операх Пуччини оркестровые *ostinato*. От этих эпизодов тянутся нити к некоторым страницам опер Бриттена, Прокофьева и других авторов.

Оперное искусство последних десятилетий претерпело столь глубокие изменения, что традиции Пуччини, казалось бы, должны были сойти на нет. Однако мы продолжаем обнаруживать их воздействие (например, в операх Даллапиккола). Остановимся на опере Ф. Пуленка «Человеческий голос» (1958). Самый тип этой одноактной оперы-монодрамы, раскрывающей скорбные переживания страдающей женщины, связан с эстетикой

кой Пуччини — музыкального драматурга. Героиня французского композитора — беспредельно любящая женщина, она жила любовью, дышала ею; разрыв с любимым человеком означает для этой женщины гибель. И она гибнет, никого не обвиняя, не упрекая. Ее последнее слово — «люблю». Нетрудно почувствовать нечто общее между этой героиней и героинями ряда пуччиниевских опер.

Примечательно, что в произведении Пуленка есть сюжетная тема гибнущих иллюзий (помимо основного содержания оперы, эта тема выражена отдельными сюжетными ходами: сопоставим то, что сообщает о себе героиня в начале телефонного разговора и во второй его половине). Примечателен также прием вторжения грубого быта, обыденщины в лирическую трагедию (некая назойливая дама, которая, пытаясь дозвониться кому-то, неоднократно прерывает беседу героини с возлюбленным; танцевальная музыка — кто-то рядом завел граммофон). Все это опять-таки заставляет нас вспомнить некоторые важные особенности музыкальной драматургии автора «Богемы».

Отголоски стиля Пуччини слышатся порой и в музыкальном языке оперы «Человеческий голос». Вокальная партия представляет собой почти сплошной речитатив. В оркестре время от времени звучат певучие лирические темы. Это лирика эмоционально открытая, не лишенная чувственного оттенка. Некоторые интонации, часто встречающиеся нонаккорды, характерные параллелизмы (например, гармонические последовательности с параллельными октавами, септимами, секундами) близки языку Дебюсси, но также и Пуччини! Слушая «Человеческий голос», иногда вспоминаешь «Девушку с Запада».

И еще один небезынтересный штрих. В 1957 году журнал «Советская музыка» опубликовал ответы ряда видных музыкальных деятелей зарубежных стран на предложенные редакцией вопросы. В этой анкете был такой вопрос: «Какие произведения последних лет вы считаете наиболее значительными и важными для прогресса современного музыкального искусства?». Крупнейший композитор Латинской Америки Э. Вила-

Лобос, отвечая на данный вопрос, назвал не проявление, а имена нескольких композиторов, в том числе Пуччини¹.

Велико воздействие Пуччини на современное искусство оперетты. Речь идет главным образом о так называемой неовенской оперетте и ее крупнейших представителях — Кальмане и Легаре. Этот вопрос был уже поставлен в связи с лирико-комедийной оперой Пуччини «Ласточка».

Разрабатывая жанр оперетты-мелодрамы, композиторы неовенской школы вводили в свои произведения остро драматические ситуации. Это относится прежде всего к Кальману, которого Соллертинский называл главным «пуччинизатором» европейского опереточного искусства. «Драма Периколы, разлученной с любимым ею Пикилло, не может быть даже приблизительно сравнена с трагедией артистки Сплывы, оставленной князем Эдвином Воляпюком», — замечает М. Янковский². Драматические коллизии давали возможность авторам неовенских оперетт по-своему разрабатывать приемы верстов и Пуччини. Влияние этих композиторов ощущается также в лирических эпизодах (Кальман и Легар уделяли большое внимание лирике; оперетту «Цыганская любовь» Легар назвал «романтической» именно потому, что в ней такую большую роль играет лирическое начало).

«Фиалку Монмартра» Кальмана сопоставляли с «Богемой» Пуччини. Для этого были достаточные основания. Сама концепция «Фиалки» в какой-то мере пуччиньевская. Авторы оперетты использовали некоторые сюжетные мотивы романа Мюрже, сделали своими героями представителей демократической богемы, противостоящей правящим классам Второй империи.

Влияние Пуччини сказалось на мелодическом языке Кальмана и Легара, а также на их фактурных приемах, некоторых особенностях тематического развития, оркестровке. Наиболее оно заметно в сценах ли-

¹ «Советская музыка», 1957, № 1, стр. 44.

² М. Я н к о в с к и й. Оперетта. М. — Л., «Искусство», 1937, стр. 181.

рико-патетического склада, основанных на чувственных, выразительных темах.

Это влияние отмечалось и музыковедами, интересовавшимися опереточным искусством, и некоторыми выдающимися композиторами.

В 1918 году в петроградском театре Пассаж шел «Граф Люксембург» Легара, поставленный Марджановым. Один из спектаклей посетил Глазунов. Беседуя с исполнителями, он сказал: «Я в первый раз слушаю эту оперетту. Я вообще мало их слышал. Но это же замечательная музыка! И знаете, это Пуччини. Ваш Легар — верпст!»¹.

Оперная драматургия Пуччини обогатила музыку венской оперетты XX века.

Надо, однако, подчеркнуть, что, обладая крупными музыкальными достоинствами, это искусство не смогло преодолеть идейной неполноценности, которая сказывалась в бессодержательных (за редким исключением) либретто, отражавших вкусы буржуазной публики.

Даже то немногое, что было сказано выше, дает представление о многообразном воздействии творчества Пуччини на музыкальное искусство XX века.

¹ Г Ярон. О любимом жанре, стр. 108.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключительная часть этой книги посвящена теме «Музыка Пуччини в дореволюционной России и в СССР». Следует, однако, иметь в виду, что автор не ставил перед собой задачи дать исчерпывающий материал, связанный с данной темой (и, в частности, рассказать о всех отечественных постановках пуччиниевских опер).

Прежде всего необходимо коснуться вопроса о взаимоотношениях, которые сложились в прошлом между русской и итальянской музыкой.

Известно, что в XIX столетии итальянская музыка и особенно итальянские певцы пользовались исключительным успехом у привилегированной верхушки русского общества. По сути дела, здесь нельзя говорить о сколько-нибудь серьезном и глубоком интересе к музыкальному искусству Италии. Пресловутая италомания представляла собой моду и в глазах «большого света» являлась признаком «хорошего тона». Характерно, что аристократическая публика ценила главным образом внешние виртуозные качества итальянских певцов и была равнодушна к исполняемому ими репертуару.

Италомания повлекла за собой «экспорт» итальянской оперы, осуществлявшийся длительное время и всемерно поощряемый правящими кругами. Русская опера, оттесненная итальянцами на второй план, стала

какой-то Золушкой, возбуждавшей скептическое, неприязненное, а в ряде случаев и враждебное отношение к себе со стороны театральных чиновников, а также «избранной» публики партера и бельэтажа. Естественно, что передовые русские музыканты считали своим долгом бороться против «итальянщины», против слепого преклонения перед чужеземным искусством. Эта борьба приобрела высокий общественный смысл, так как ее целью была защита интересов национального прогрессивного искусства. И надо ли удивляться тому, что в пылу полемики русские композиторы и музыкальные критики преувеличенно резко отзывались о некоторых выдающихся композиторах Италии и об их операх, а порой склонны были как бы игнорировать все итальянское оперное творчество.

Отдельные «перегибы» не умаляют принципиального значения борьбы передовой музыкальной общественности России, прокладывавшей дорогу отечественному искусству, русской реалистической опере.

Надо, кроме того, учитывать и то обстоятельство, что перед русским и итальянским оперным творчеством стояли тогда во многом различные художественные задачи. Русское оперное искусство начиная с «Ивана Сусанина» Глинки избрало путь реализма как основную магистраль творческого развития. В итальянской опере длительное время преобладали романтические тенденции. Итальянскому оперному романтизму были свойственны такие черты, как условность, а иногда искусственность, надуманность сюжетов, гиперболизация человеческих страстей, склонность к преувеличенному драматизму, подчеркнутая театральность. Все это было чуждо русской оперной классике и не встречало сочувствия у наших выдающихся композиторов.

Русская критическая мысль отмечала также недостатки, являвшиеся результатом музыкальной неполноценности ряда итальянских опер. Итальянские композиторы уделяли исключительное внимание вокально-мелодической стороне оперного творчества за счет других его слагаемых. Бедность гармонии и оркестровой фактуры, ощущавшаяся в операх Беллини, Доницетти и даже Верди (речь идет о его относительно ранних

произведениях), особенно «бросалась в глаза» при сравнении их музыки с музыкой некоторых других композиторов середины XIX века.

Начиная с 20-х годов прошлого столетия в России гремит слава автора «Севильского цирюльника». Талант Россини высоко оценил Глинка. Становятся популярными Беллини, в меньшей мере Доницетти. В. П. Боткин был одним из первых русских критиков, отметивших историческое значение творческой деятельности Верди. Однако вердиевские оперы долгое время встречали явно несочувственное отношение со стороны многих представителей русской музыки. Глинка в «Заметках об инструментовке» порицал Верди за излишне шумную, громкую оркестровку. Серов резко выразил свое отрицательное отношение к эстетической направленности творчества автора «Трубадура». Это была критика, которую художник-реалист адресовал художнику-романтику. Впоследствии Серов более верно оценил творческую деятельность знаменитого итальянца. В первой главе приводилась серовская характеристика Верди как выразителя «Италии, взволнованной политическими бурями».

Чайковскому принадлежат очень резкие суждения о Верди («Трубадура» он называл «отменно пошлым»). Однако общая оценка творчества этого композитора одновременно и негативна и позитивна: «Много нагрело это дитя далекого Юга перед своим искусством, наводнив весь музыкальный мир своими шарманочно-пошлыми измышлениями, но и многое простится ему ради той несомненной талантливости, искренности неподдельного чувства, которые присущи каждому произведению Верди»¹.

Гораздо более благожелательно относился к Верди Ларош, видевший в нем верного истолкователя «инстинктов массы», «демократического художника, сплывшего темпераментом и грубой энергией». Критик считал, что в вердиевских операх «живет нечто оппозиционное, мятежное; это — отнюдь не новые пути

¹ П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки. М., изд. П. Юргенсона, 1898, стр. 52—53.

музыкального искусства, это — общедоступная музыка на драмы, косвенно обязанные происхождением новому, мятежному духу»¹.

Независимо от тех или иных оценок творчества отдельных композиторов русские музыкальные деятели сурово осуждали «модную итальянскую музыку». Это слова Глинки — убежденного сторонника национальной суверенности в области искусства. В 1845 году он писал из Испании: «К сожалению, как и у нас, страсть к итальянской музыке до такой степени овладела музыкантами, что национальная музыка совершенно искажена»².

Активно выступал против гегемонии итальянцев в России Одоевский. Он считал, что «дух итальянской музыки совершенно противоположен духу русской музыки; и распространение в народе итальянских каватин может иметь лишь одно следствие — убить девственную силу нашей народной музыки, т. е. убить наш художественный элемент, который теперь только начал развиваться произведениями Глинки, Даргомыжского и в последнее время Серова, не говоря о тех деятелях, одаренных огромным талантом, как, например, Балакирев, которые остаются в бездействии, ибо русская сцена слишком редко оказывает гостеприимство русской музыке»³.

В другом месте Одоевский утверждает: «Между характером новейшей итальянской музыки и характером нашей великорусской — целая бездна, на которую никакого моста не перекинешь...»⁴.

Проявляя иногда нигилизм по отношению к музыкальному искусству Италии, Одоевский вместе с тем считал возможным его возрождение и связывал его грядущий расцвет с национальным возрождением страны. «Может быть, — писал он, — освобожденная Италия

¹ «Голос», 1875, 5 мая.

² «М. И. Глинка. Литературное наследие. Письма и документы», т. II. Л., Музгиз, 1953, стр. 295.

³ «Одоевский. Музыкально-литературное наследие». М., Музгиз, 1956, стр. 288.

⁴ Там же, стр. 314.

даст повыйй, более разумный и художественный характер своей музыке...»¹

Позиция, которую занимал Одоевский, не имела ничего общего с реакционно-националистическим патриотизмом. То же можно сказать и о других русских музыкальных деятелях, отстаивавших интересы отечественного искусства.

В 60—70-е годы борьба обостряется. Противники италомании выступают Стасов, Кюи и вся «Могучая кучка» в целом. Ее оружием было не только слово. Мусоргский в своем музыкальном памфлете «Раск» высмеял итальянскую оперную рутину и нелепых италоманов (в частности, имелся в виду небезызвестный Феофил Толстой).

Много сделал в этом направлении и Чайковский. Он вел систематическую борьбу против засилья итальянской оперы, возвращаясь к этой теме в ряде своих музыкально-критических статей. Ему принадлежат замечательные, многократно цитировавшиеся слова: «Я готов согласиться, что уважающей себя столице неприлично обходиться без итальянской оперы. Но, в качестве русского музыканта, могу ли я, слушая третий-г-жи Пятти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая уважающая себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?»².

Великий композитор не скупился на резкие выражения, говоря о гастролровавшей тогда в Москве итальянской оперной труппе. Он был несправедлив в своих уничтожающих суждениях о творчестве Верди. Но когда Чайковскому приходилось давать общую оценку итальянской музыки, итальянского пения, он был объективен и отделял хорошее от дурного. «Я при-

¹ «Одоевский. Музыкально-литературное наследие», стр. 314.

² П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки, стр. 11.

надлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, гг. Ноден, Рота и т. п. Подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, не только доставляют сильное наслаждение, но приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике. Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недостижимый пьедестал культ певческой виртуозности, основанной на чисто материальном услаждении слуховых нервов красотой звука и заслоняющей своим громадным распространением истинные художественные интересы, находящиеся в прямой зависимости от преуспеяния национального искусства»¹.

Шли годы. Проблема, о которой говорилось, постепенно теряла свою остроту. Музыкальная италомания ослабевала. А русская музыка, несмотря на противодействие правящих кругов, завоевывала более прочные позиции. Теперь у нее было много друзей и горячих сторонников. Возникли условия, благоприятные для того, чтобы оценивать итальянскую музыку, не впадая в полемические крайности.

В. В. Ястребцев, описывая вечер, проведенный им в доме Римского-Корсакова 9 мая 1893 года, упоминает «о разговоре... между Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым и Беляевым на тему об итальянских композиторах. Каково было бы удивление (пожалуй, даже негодование!) последователей Новой русской школы (говорю о ее неразумных представителях из публики), — замечает мемуарист, — если бы они слышали, как их кумиры единогласно преклонялись перед громадностью таланта Верди, а Римский-Корсаков хвалил Доницетти и в особенности его «Лучию». По мнению Николая Андреевича, Доницетти был не только крайне талантлив, но даже отличался от прочих своих соотечественников-композиторов особою порядочностью и даже

¹ Там же, стр. 206.

изыществом фактуры. А Лядов восхищался Беллини за его чрезвычайную мелодичность, хотя одновременно и порицал за явную бедность гармонического сопровождения...»¹.

Римский-Корсаков в 90-х и 900-х годах не раз отзывался об итальянской музыке с чувством несомненной симпатии. В письме к жене от 21 августа 1891 года он сурово критикует чуждые ему тенденции в творчестве композиторов-беляевцев и противопоставляет им не только Бетховена, Шопена, Глинка, но также итальянцев «с секстетом из «Лючии», квартетом из «Ритолетто» и со всеми их мелодиями». «Тут действительно жизнь!», — восклицает композитор².

Как известно, среди последних корсаковских произведений есть «итальянская» опера «Сервилия». В 60—70-х годах сама мысль о такой опере, написанной композитором-«кучкистом», показалась бы дикой и нелепой. В связи с «Сервилией» С. Н. Кругликов писал Римскому-Корсакову (21 июня 1902 года): «И мне очень люб Ваш дебют в благородной итальянщине, певучей, но не шарманочной»³. Кругликов был убежденным сторонником новой русской школы. Но 900-е годы — не 60-е. Теперь он ничего не имеет против «благородной итальянщины», отделяя ее от «шарманочной» музыки. А вот цитата из ответного письма Римского-Корсакова: «Что же касается до итальянщины, то остается сожалеть, что это слово по-русски звучит не то корительно, не то ругательно. Между тем на подозреваемый в этом слове музыкальный элемент пора обратить внимание. Сколько у итальянцев прекрасного собственно в мелодии! В операх итальянских композиторов удручает не сама мелодия, а бедность сопровождающей ее гармонии, бедность аккомпанируемых фигур, отсутствие контрапункта, отсутствие модуляционного интереса. Итальянская мелодия до того певуча,

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястремцева», т. I, стр. 108.

² «Музыкальное наследство», т. II. М., АН СССР, 1954, стр. 61.

³ А. Н. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V. М., Музгиз, 1946, стр. 34.

что мы часто певучесть и вокальность все равно какой бы то ни было мелодии называем итальянщиной. Что есть много пошлого у итальянцев, об этом спору нет, но ведь такового достаточно и у французов и у немцев; но хорошее брать у итальянцев следует, так же, как мы его берем у немцев и у других»¹.

Не только Римский-Корсаков, но и Глинка и Чайковский «брали у итальянцев хорошее» и свободно, творчески претворяли это хорошее в своей музыке. Сила русского искусства всегда заключалась в том, что, неизменно оставаясь глубоко самобытным, оно вбирало в себя богатый опыт западноевропейской художественной культуры.

•

В 90-х годах русские музыканты и любители музыки познакомились с произведениями основоположников оперного веризма, а затем и с операми Пуччини.

Выдающиеся деятели русской музыки по-разному относились к этим произведениям. Здесь решающую роль играли эстетические позиции тех, кто оценивал новое явление в истории зарубежного оперного творчества.

Представители Новой русской школы видели в веризме лишь отрицательные качества. Для Стасова, Кюи, Римского-Корсакова веризм означал отказ от больших тем, от изображения «судьбы народной», измельченность оперных форм, грубый драматизм, внешнюю сомнительную эффектность.

В своей работе «Искусство XIX века» Стасов говорит о веристских операх походя и без тени сочувствия: «В 1890 году вдруг прошумела по всей Европе опера молодого итальянца Масканьи «Сельская честь» (*Cavalleria rusticana*), в 1892 году — опера другого молодого итальянца Леонкавалло «Паяцы». Не только в Италии, но даже в Германии эти ничтожные и бесцветные произведения были пайдены чем-то замечательным, проявлением истинных «героев» нашего времени и доказательством начинающегося, наконец-то,

¹ Там же, стр. 38.

музыкального прогресса Италии, в смысле нынешнем. Очень скоро ветренная слава этих двух итальянцев испарилась, но оставила некоторый след в европейском музыкальном деле. Явились немецкие их продолжатели: вагнерианцы Гумпердинк и Киндль»¹.

Еще более резким и беспощадным было мнение Кюи: «Восходящие итальянские светила — Масканьи и Леонкавалло — осуществляют полнейший упадок и даже профанацию искусства»². Позже к числу «профанаторов» он причисляет и Пуччини. Все эти композиторы, по мнению критика, представляют тип «ловких и бесцеремонных звуковых иллюстраторов разных faits divers и уличных сцен, пользующихся теми же приемами безвкусного, грубого, преувеличенно яркого письма»³.

Сходным было и мнение Римского-Корсакова. Он услышал «Паяцев» в Москве в исполнении частной оперной труппы Прянишникова, поставившей также и «Майскую ночь». «Прянишников говорил мне, — вспоминает композитор, — что «Майская ночь» хорошо поддерживает его сборы, и только теперь ее начала заменять в этом отношении опера Леонкавалло «Паяцы». Эту последнюю оперу... я прослушал также у Прянишникова. Опера Леонкавалло не понравилась мне. Ловко обработанный сюжет, из реально-драматических, и поистине надувательская музыка, созданная современным музыкальным карьеристом, таким же, как и Масканьи — автор «Сельской чести». Оба производили фурор. До старика Верди этим господам, как до звезды небесной, далеко»⁴.

Римский-Корсаков очень не любил подчеркнутого оперного драматизма и тем более оперы-мелодрамы. Это делало для него совершенно непримлемыми произведения основоположников веризма. В их операх он усматривал «карьеризм», стремление угодить невзыска-

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. III. М., «Искусство», 1952, стр. 712.

² Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., Музгиз, 1952, стр. 423.

³ Там же, стр. 520.

⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 186—187.

тельной публике, требовавшей «драму», «живых людей». «Говоря другими словами: «Подайте нам сладкопение с высокими нотами, а в промежутках задышающий говорок»¹.

Римский-Корсаков заинтересовался «Богемой» и не раз говорил о ней с Ястребцевым. Эти беседы отражены в его воспоминаниях. К сожалению, у Ястребцева в ряде случаев неясно, в какой мере излагаемое им мнение разделялось самим Корсаковым. «Еще до обеда, — рассказывает мемуарист, — мы с Николаем Андреевичем довольно долго беседовали об опере «Богема» Пуччини, с нелепейшею гармонизациею сплошными квинтами целых отдельных мелодических фраз...»². Возможно, что Римский-Корсаков не употреблял именно этих выражений. Но известно, что он действительно был противником параллельных квинт, уничтожал «запрещенные параллелизмы» в произведениях Мусоргского, хотя сам иногда пользовался ими («Садко», «Китеж»), когда хотел придать музыке архаический оттенок.

Вот другая запись. «В течение вечера много говорили с Римским-Корсаковым о музыке оперы «Богема» Пуччини, написанной на очень живой, но вместе с тем мало или, вернее, довольно непоэтичный сюжет из мира «грязеток», музыке, сплошь составленной из отдельных кусочков, без какой бы то ни было органической связи, но не лишенных по временам таланта». Здесь опять-таки Ястребцев не приводит точных слов Римского-Корсакова. Мнение о том, что «Богема» состоит из «кусочков», не имеющих «какой бы то ни было органической связи» (!) дает представление о том, как воспринималась тогда некоторыми слушателями оперная драматургия Пуччини с ее быстрой сменой эпизодов. Есть основание все-таки считать, что приведенная выше фраза суммирует сказанное Ястребцевым. А дальше следуют точные слова его собеседника: «Во всяком случае, — сказал Римский-Корсаков, —

¹ Там же, стр. 184.

² «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева», т. I, стр. 436.

В. Н. Петрова-Званцева — Мюзетта. «Богема», Московский оперный театр С. И. Зимина, 1908



Пуччини, при всех своих недостатках, куда выше и Леонкавалло и Масканьи»¹.

Известно, как был сдержан в своих положительных оценках Корсаков. В данном случае эта сдержанность тем более понятна, что он высказывался о произведении художественно ему далеком. И все же он почувствовал талантливость музыки Пуччини и резко отделил его от нелюбимых им веристов.

Иначе воспринял веризм Чайковский.

Ему было близко и понятно тяготение веристов к жизненным, драматическим сюжетам, их стремление изображать простых людей, сгорающих в огне любви и ревности. Кроме того, великий русский композитор по-

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева», т. II, стр. 75—76.

чуял в веризме оппозицию столь чуждому ему вагнеризму; это усиливало симпатии Чайковского к новому направлению в оперном искусстве.

Познакомившись с «Сельской честью» в Варшаве в 1891 году, Чайковский писал Н. Г. Конради (воспитанику Модеста Ильича): «Вчера видел в первый раз пресловутую «Сельскую честь». Эта опера в самом деле очень замечательна и особенно по удивительному удачному выбору сюжета. Вот пусть-ка Модя мне подыщет сюжет в этом роде»¹.

В интервью, опубликованном газетой «Петербургская жизнь», Чайковский излагает программу оперного веризма так, как он ее понимал. Программа эта представляется композитору своевременной и рациональной. «До самого последнего времени искусство в Италии находилось в еще большем упадке (перед этим Чайковский говорил о новой немецкой музыке. — Л. Д.). Но мы, по-видимому, присутствуем при заре возрождения его. Появилась целая плеяда молодых талантов, и из них Масканьи обращает на себя, по всей справедливости, наибольшее внимание. Напрасно думают, что колоссальный, сказочный успех этого молодого человека есть следствие ловкой рекламы. Сколько ни рекламируй произведение бездарное или имеющее лишь мимолетное значение, ничего не сделаешь и уж никак не заставишь всю европейскую публику просто захлебываться от фанатического восторга. Масканьи, очевидно, человек не только очень даровитый, но и очень умный. Он понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения искусства с правдой жизни, что Вотаны, Брунгильды и Фафнеры не вызывают, в сущности, живого участия в душе слушателя, что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Вальгаллы. Судя по выбору сюжетов, Масканьи действует не в силу инстинкта, а в силу глубокого понимания потребностей современного слушателя. При этом он не поступает, как некоторые итальянские композиторы, старающиеся

¹ «Н. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма» М., Госкультпросветиздат, 1951, стр. 284.

Е. А. Бронская-Макарова — Мюзетта. Петербургский Мариинский театр, 1915



по возможности более походить на немцев и как будто стыдящиеся быть детьми своего отечества; он с чисто итальянской пластичностью и красотой иллюстрирует избираемые им жизненные драмы, и в результате получается произведение почти неотразимо-симпатичное и привлекательное для публики»¹.

Примечательно, что и Чайковский, и враждебно относящиеся к веризму представители Новой русской школы единодушно отмечали исключительный успех веристских опер.

Чайковский не дождал до появления в России ряда опер Пуччини. Но можно предположить, что ему понравились бы и «Манон Леско» и «Богема». Он и в

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953, стр. 369—370.

этих произведениях почувствовал бы «дух реализма», «правду жизни».

Рахманинов был во многом близок к Чайковскому как музыкант. Его тоже интересовали новые итальянские оперы, интересовали прежде всего своим содержанием. Особое внимание уделял он творчеству Пуччини. Об этом вспоминает А. В. Нежданова: «В беседах со мной Сергей Васильевич высказывал сожаление, что он не умеет находить интересные сюжеты для опер, такие, которые бы своим содержанием, сильными драматическими элементами, характером так захватывали публику, как захватывают итальянские оперы Пуччини «Богема», «Манон Леско», «Ччо-Ччо-сан» и Масканьи «Сельская честь». Говорил, что Пуччини и Масканьи в этом отношении посчастливилось, так как им удалось найти такие интересные, волнующие сюжеты»¹.

О постановках пуччиниевских опер в России писали Н. Кашкин, С. Кругликов, Ю. Энгель, Н. Кочетов. С. Кругликов подчеркивал новаторский характер творчества итальянского композитора, его тяготение к психологической углубленности.

Нет возможности рассматривать все эти статьи. Остановимся только на интересной статье Ю. Энгеля, в которой говорится о постановке «Богемы» на сцене Большого театра (1911). Критик дает общую характеристику творчества Пуччини. Далеко не все в нем Энгелю близко. Не без проники пишет он о «ловком» итальянском композиторе, который умеет угодить невзыскательной публике и вместе с тем быть ультрановым. Но при всем том Пуччини, по мнению Энгеля, «даровитейший из современных итальянских оперных композиторов... музыкант талантливый, горячий, искренне увлекающийся» своими героями. «Его музыка — дитя сцены». Если Масканьи, Леонкавалло, прогремев, быстро пошли по нисходящей линии, то автор «Богемы», напротив, развивается *crescendo*. «Это — итальянец-модернист, верист, отведавший Вагнера и

¹ «Воспоминания о Рахманинове», [вып.] 2. М., Музгиз. 1961, стр. 36.

по-своему переваривший (а может быть, и неперева-
ривший) его. Оперные формы, гармонии, модуляции,
тематическое развитие, оркестровка — все это в «Богеме»
далеко от старой Италии, все сделано на современный
лад»¹.

Принимая в целом современность музыкального
языка композитора, Энгель все же порицает его за
параллельные квинты (упрек, для тех лет традицион-
ный).

Советское музыковедение мало занималось Пуччи-
ни; сказывалась та предубежденность, о которой гово-
рилось в начале книги. Уже приходилось ссылаться на
Соллертинского. В его представлении творчество Пуч-
чини не выходило из сферы мелодрамы. Это все же не
мешало критику относиться к автору «Богемы» как к
художнику, обладающему огромным дарованием. Крити-
куя театр музыкальной драмы И. Лаппицкого, Сол-
лертинский отмечал, что в ряде постановок «режиссер
вступает в единоборство с композитором», «хочет осу-
ществить свой постановочный замысел вопреки компо-
зитору. Поединок нелегкий, когда противники высту-
пают Вагнер, Верди, Пуччини Чайковский, Бизе...»².
Здесь Пуччини поставлен в один ряд с великими масте-
рами оперного творчества.

Позднее появилось несколько брошюр, которые в
той или иной мере помогали преодолеть неправильное
отношение к знаменитому композитору.

В 1936 году вышла брошюра К. А. Кузнецова
«Пуччини и его опера «Богема». Она содержит крат-
кую биографию композитора и характеристику «Богеме-
мы». Той же опере посвящена брошюра Л. Соловцово-
вой, опубликованная в 1958 году. Т. Келдыш написала
в 1962 году краткий очерк жизни и творчества Пуч-
чини (книжка для юношества). Перечисленные рабо-
ты, несмотря на отдельные неточности и неверные суж-
дения, заслуживают положительной оценки. Отноше-
ние авторов к композитору, о котором они пишут,—

¹ «Ежегодник императорских театров», вып. III. 1911,
стр. 176—177.

² «История советского театра», т. I. Л., ГИХЛ, 1933, стр. 350

серьезное, вдумчивое и благожелательное. Авторы отмечают выдающиеся музыкальные достоинства опер Пуччини, историческое значение его творческой деятельности.

Нельзя не назвать интересную статью И. Нестьева «Джиакомо Пуччини» (к столетию со дня рождения), опубликованную в журнале «Советская музыка» (1958, № 12). Критик высказывает ряд глубоких и свежих мыслей о замечательном композиторе, убедительно опровергает некоторые ошибочные представления о его музыке. Впоследствии И. Нестьев написал о Пуччини небольшую книгу (1963), насыщенную богатым фактическим материалом.

Заслуживает внимания содержательная работа А. Кенигсберг «Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера». Этот очерк напечатан на страницах ленинградского сборника «Вопросы современной музыки» (1963). Говорится о Пуччини в книге И. Мартынова «История зарубежной музыки» (1963). Есть, кроме того, статьи об отдельных постановках пуччиниевских опер.

Сделано немного. Советское музыкознание все еще находится на подступах к обстоятельному, глубокому изучению творчества гениального композитора.



Теперь — о сценической жизни опер Пуччини в русских дореволюционных и советских театрах.

Русская публика познакомилась с «Сельской чesтью» и «Паяцами» вскоре после того как они были написаны. То же можно сказать и о многих операх Пуччини. «Виллисы» были поставлены в Москве в 1886 году, то есть через два года после миланской премьеры. Оперу исполняли русские и итальянские певцы. Газета «Русские ведомости» положительно оценила этот спектакль. Спустя семь лет петербуржцы познакомились с «Мапой» в исполнении итальянской труппы. В 1895 году опера была показана в Москве (антреприза Шелапутина). Как и в Турине, главную партию исполняла Ч. Феррари, дирижировал А. Цоме. Опера имела большой успех. Высокую оценку

спектаклю дал Н. Кашкин. В том же году П. Юргенсон издал клавир «Манон».

Туринская премьера «Богемы» состоялась в 1896 году, а в 1897 году она уже шла на сцене театра Солодовникова (Московская опера С. И. Мамонтова). Главные партии исполняли лучшие артисты — Н. Забела, А. Секар-Рожанский. Партию Коллена цел Шаляпин. Эта партия не давала возможности артисту полностью проявить свое могучее дарование. Но монолог из последнего акта он исполнял с огромной драматической силой. Мамонтовская опера показала «Богему» петербуржцам (1898). С 1900 года «Богема» вошла в репертуар Мариинского театра.

Нельзя обойти молчанием постановку «Богемы» на сцене Большого театра в 1911 году. Эта постановка — первая и последняя режиссерская работа Л. В. Собинова. Он с симпатией относился к опере Пуччини (это подтверждается уже тем, что он взял ее для своего режиссерского дебюта). Леонид Витальевич был не удовлетворен русским переводом либретто и, по его собственным словам, «нещадно ругал» переводчика «за искажение смысла текста, за дурацкие ударения, за фортели и за бездарнейшее отсутствие всякого поэтического духа в самых при этом тонких и деликатных местах оперы»¹. Собиновым была сделана новая литературная редакция либретто.

Леонид Витальевич ставил «Богему» совместно с режиссером В. П. Шкафером, художником К. А. Коровиным и дирижером Эмилем Купером. Партию Рудольфа исполнял сам Собинов, партию Мими исполняла А. В. Нежданова. «Я работаю с этой «Богемой», как заморенная почтовая лошадь, — жаловался Леонид Витальевич. — Каждый день две репетиции. Уезжаю в одиннадцать, возвращаюсь к четырем, а потом опять в восемь...»².

Спектаклю недоставало художественного единства. Режиссура трактовала оперу как лирическую пентим-

¹ Цит. по кн.: Ив. Ремезов. Леонид Витальевич Собинов. М., Музгиз, 1960, стр. 67.

² Там же, стр. 68.

ную драму, а декорации (не соответствовавшие эскизам Коровина) и чрезмерно могучее звучание оркестра вносили в спектакль ненужную «монументальность»¹.

Среди первых исполнительниц партии Мими — М. Фигнер (ее муж Н. Фигнер пел Рудольфа), Е. Цветкова. Артист оперы Зимины В. Марков пишет в своих мемуарах: «Дочь Ф. И. Шаляпина Ирина Федоровна рассказывала со слов своей матери Иолы Игнатьевны, что на генеральной репетиции оперы «Богема», в которой Е. Я. Цветкова исполняла партию Мими, Федор Иванович, сидя в темном зрительном зале, потрясенный игрой Елены Яковлевны, рыдал, опершись головой о спинку впереди стоявшего ряда кресел партера. Применяя современную терминологию, можно сказать, что Цветкова была артисткой *п е р е ж и в а н и я*, в то время как многие другие оперные певцы и певицы не всегда овладевали даже начатками искусства *п р е д с т а в л е н и я*»².

Тот же автор отмечает успех артистки В. Люде, которая в «Богеме» покорила публику нежной, задушевной Мими.

«Мадам Баттерфлай» шла на сцене Оперного театра Зимины (1911) в постановке В. С. Алексеева (брата К. С. Станиславского). В. Алексеев заинтересовался Японией, японским искусством еще тогда, когда он — режиссер-любитель — ставил в алексеевском кружке оперетту А. Сюлливана «Микадо». По словам В. Маркова, постановка «Мадам Баттерфлай» имела «всеобщий успех как у публики, так и у взыскательной критики. Декорации А. Маторина, написанные по указанию В. С. Алексеева, были поэтичны... В лице Веры Люде заглавная роль имела идеальную исполнительни-

¹ Этот недостаток был свойствен и некоторым другим постановкам оперы. С. Я. Лемешев в своей автобиографии вспоминает, что у него сложилось преувеличенное представление «о грузности пучининевского оркестра», рассеявшееся лишь после того, как он познакомился с исполнением «Богомы» в Одессе «с превосходным дирижером С. Столерманом» («Советская музыка», 1967, № 5, стр. 39).

² В. Д. Марков. Опера С. П. Зимины. Рукопись.

цу... Наутро после премьеры Владимир Сергеевич (Алексеев) направил Зимину письмо: «Участие мое в постановке «Мадам Баттерфлай» было для меня отдыхом и наслаждением, и я от души признателен Вам за оказанное мне доверие, как человеку, очень любящему и немного знающему японский быт и стиль».

Позже эту оперу показал Мариинский театр (1913) с М. Кузнецовой-Бенуа в главной роли.

Театр музыкальной драмы И. М. Лаппцкого поставил и «Богему», и «Мадам Баттерфлай», но последняя опера подверглась «визисекции»; первый акт почему-то не исполнялся. Вместо него актер в японском костюме читал стихотворный «пролог», написанный Т. Щепкиной-Куперник, которая излагала содержание первого акта «своими словами».

Получила известность в дореволюционной России и «Тоска», хотя сюжет этой оперы мешал ее продвижению на императорские сцены. Она была поставлена в Петербурге в 1902 году. В 1905 году полиция запретила исполнять оперу (что, впрочем, не помешало Гутхейлю тогда же издать клавир «Тоски» с русским текстом). Запрет был снят лишь спустя семь лет. Заглавную партию пела М. Фигнер, К. Брун, М. Кузнецова-Бенуа, партию Каварадосси—Н. Фигнер, Л. Собinov.

«Девушка с Запада» впервые появилась на русской сцене в 1913 году в театре Элмпна, много сделавшего для пропаганды творчества Пуччини. Ее поставил В. С. Алексеев. Исполнителями главных партий были С. Друзьякина, В. Дамаев, М. Бочаров. В. С. Алексеев несколько лет (1913—1917) переписывался с Пуччини. Письма итальянского композитора не опубликованы; они хранятся в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва). Пуччини с большим интересом относился к московской премьере своей оперы. «Я думаю, что это будет блестящее исполнение», — писал он в письме от 19 октября 1913 года¹. Ему не довелось посмотреть этот спектакль. В. С. Алексеев прислал композитору фотоматериалы, и

¹ ГЦММК, ф. 191, № 121.



О. С. Соболевская — Мими.
Оперная студия-театр им.
К. С. Станиславского, 1926.
Постановка К. С. Станиславского

Пуччини высказал некоторые критические замечания, относящиеся к постановке («Декорации мне мало понравились»).

Советские оперные театры воплощали творчество Пуччини значительно полней и глубже, по сравнению с театрами дореволюционными.

Три оперы — «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфлай» — уже в течение нескольких десятилетий идут на сценах советских театров, неизменно привлекая внимание широчайшей аудитории. Арии из этих опер постоянно звучат в концертах, по радио и в телепередачах, они известны, без преувеличения, миллионам людей.

Постановка «Богемы» принадлежит к числу первых оперных спектаклей, созданных К. С. Станиславским. Великий мастер русского театра относился к Пуччини с любовью и живым интересом (еще в ранний период существования его оперной студии он упорно настаивал на постановке «Девушки с Запада»).

«Пуччини был не только музыкантом, но и исклю-

чительным режиссером. Он чувствовал сцену. У него музыка тесно слита со словами»¹, — говорил Константин Сергеевич. Конечно, он имел в виду не ремарки, а музыкальную драматургию. К сожалению, Станиславский не располагал тогда первоклассными певцами; и все же спектакль получился выдающийся. Б. Э. Хайкин, отлично знающий эту оперу (он дирижировал ею и в театре Станиславского, и позже в филиале Большого театра), сопоставляет работу гениального русского режиссера с постановкой «Богемы» на сцене Ла Скала. «Думается, что простительны ассоциации, возникающие у меня, когда я слушал итальянцев, а также попытка посмотреть на сегодняшний итальянский оперный театр глазами Станиславского. Особенно взволновал меня спектакль «Богема» под управлением Караяна [...] Я хочу провести некоторые любопытные параллели. Что есть у итальянцев? Замечательные певцы, превосходный оркестр, потрясающий дирижер. Уже одно это, казалось бы, должно положить спектакль Станиславского на обе лопатки. У Станиславского ничего этого не было (правда, оркестр в конце двадцатых годов в театре Станиславского был великолепен) [...] Но что же было у Станиславского? Первое — атмосфера молодости, безраздельно царящая на сцене. Есть она в партитуре Пуччини? Есть! Была она у итальянцев? Не было! Второе — различные, ярко, каждый по-своему очерченные характеры — Мимп, Рудольф, Мюзетта, Марсель, Шонар, Коллен, Бенуа. Как тщательно, как любовно работал Станиславский над каждым из этих персонажей, добиваясь, чтобы ни одно слово, ни один звук не были произнесены вне характера, вне внутреннего образа героя!»

Далее Б. Э. Хайкин говорит о том, что в постановке Станиславского «были совершенно ошеломляющие контрасты между бурным весельем, вне которого молодость, несмотря на все свои невзгоды, просто жить не может, и внезапно возникающими трагическими положениями [...] Комедийные сцены Станиславский дово-

¹ Г. Кристи. Работа Станиславского в оперном театре. М., «Искусство», 1952, стр. 143.



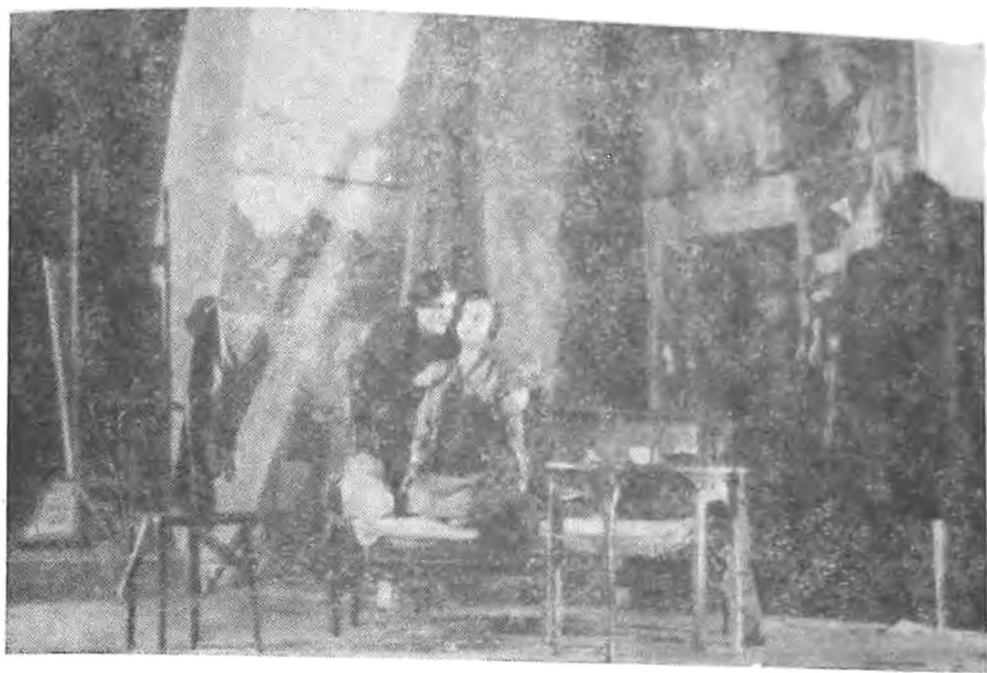
М. Я. Мельтцер — Мюзетта.
Оперная студия-театр им.
К. С. Станиславского, 1926.
Снимок сделан в 1935 году

дил до предельного накала. Настоящее, неподдельное веселье жило не только на сцене. Оно заражало весь зал. Когда после этого появлялась Мюзетта, испуганно восклицающая: «Здесь Мими, здесь Мими!» — а за ней задыхающаяся, умирающая Мими [...] то этот внезапный контраст, мгновенно замершее веселье, тревога на лицах, дыхание смерти, проникшее в эту незатейливую мансарду под крышей, — все это производило ошеломляющее впечатление. Этого контраста я совершенно не ощутил у итальянцев»¹.

«Богема» шла в Большом театре с участием его лучших артистов. Обаятельный образ Рудольфа создал С. Лемешев. Он же исполняет эту партию в превосходной записи, сделанной Всесоюзным радиокомитетом (дирижер — С. А. Самосуд).

Спустя много лет после старой постановки Большой театр вернулся к «Богеме». Новый спектакль, поставленный Г. Ансимовым, был показан в 1957 году

¹ «Советская музыка», 1965, № 4, стр. 56.



I акт «Богемы» в постановке К. С. Станиславского. Оперная студия-театр, 1926

(филиал ГАБТ). Основные роли исполняли молодые артисты А. Масленников, Е. Кибкало, И. Масленникова. «С большой силой в спектакле зазвучала тема жизнерадостной молодости, беспечной, но чистой и благородной в своих жизненных идеалах, — писал журнал «Советская музыка». — Именно этим определяется оптимистичность спектакля, несмотря на его трагический финал»¹.

«Богема» ставилась в ряде других советских театров. На этой опере воспитывались поколения наших певцов. Еще в 30-х годах она была поставлена оперной студией Московской консерватории (с участием С. Хромченко, Н. Дорлиак). И в настоящее время «Богема» входит в основной репертуар студии.

«Тоска» сразу же после Октября заинтересовала театры благодаря своему революционному сюжету. Была сделана попытка превратить ее в оперу о Париж-

¹ Е. Добрынина. Успех молодых. «Советская музыка», 1957, № 6, стр. 95.



С. Я. Лемешев — Рудольф.
«Богема». Большой театр
СССР

ской коммуне (в своем новом виде она называлась «Борьба за коммуну»). Этот не оправдавший себя эксперимент осуществил в 1924 году ленинградский Малый театр оперы и балета. Он проявил большой интерес к творчеству Пуччини (еще в 1921 году он поставил «Богему», которой дирижировал С. А. Самосуд, тогда только начинавший свою дирижерскую деятельность). Позже театр вернулся к «Тоске», поставив ее (без переработки сюжета) в 1929 году (дирижер Д. И. Похитонов) и в 1934 году (дирижер С. А. Самосуд). Опера выдержала в общей сложности двести сорок девять представлений. Критика особо выделила запоминающийся образ Скарпья, созданный артистом Ю. А. Модестовым.

Высокую оценку получила постановка «Тоски» на сцене Рижского оперного театра. Партию Тоски исполняла Ж. Гейне-Вагнер, Каварадосси — М. Фишер, Скарпья — П. Гравелис.

В Москве «Тоска» была поставлена Большим театром и Музыкальным театром имени К. С. Станислав-

ского и В. И. Немировича-Данченко. Эта опера исполнялась также артистами Центрального радиовещания.

Велика популярность «Мадам Баттерфлай». Уже в 20-е годы она пользовалась исключительным успехом. Из восемнадцати опер и балетов, которые шли в сезон 1925/26 года на сцене Экспериментального театра (флианс Болшого), чаще всего исполнялась «Чпо-Чпо-сан» (двадцать четыре спектакля). Малеготовская постановка этой оперы, впервые показанная в 1928 году, выдержала в общей сложности двести сорок пять представлений.

Заглавную партию в Москве длительное время исполняла известная тогда артистка С. Зорич, а позже — Е. Катульская, В. Барсова, Н. Шпиллер, Г. Вишневская.

«Мадам Баттерфлай» была поставлена К. С. Станиславским в его оперно-драматической студии. Думал о постановке этой оперы В. И. Немирович-Данченко. В декабре 1916 года он слушал «Чпо-Чпо-сан» в Мариинском театре. Спектакль ему понравился, о чем свидетельствует письмо к директору В. А. Теляковскому¹. В 1935 году Владимир Иванович обсуждал с художником П. В. Вильямсом его макет декораций для «Чпо-Чпо-сан». Однако сам Немирович-Данченко эту оперу не ставил. Остался неосуществленным и его замысел поставить «Джанни Скикки» (произведение, которое он высоко ценил) и «Плащ».

Теперь надо кратко сказать о постановках менее известных у нас опер Пуччини.

Оперу «Манон Леско» длительное время заслоняла опера Массне на тот же сюжет. В Москве это произведение Пуччини знают по концертным исполнениям. Первое такое исполнение состоялось в 1930 году. Позже оперу с большим успехом исполняли артисты Всесоюзного радиокомитета. Надо отметить Н. Рождественскую — Манон и Д. Тархова — де Грпе. Они создали живые, волнующие образы. Дирижировал А. И. Орлов. Хотя опера исполнялась на концертной эстраде, «спек-

¹ См.: А. Фрейдкина. Два года Вл. И. Немировича-Данченко. М., ВТО, 1962, стр. 324.

такль» производил сильное впечатление (особенно сцена в Гаврском порту и последнее действие).

В мае 1941 года ленинградский Малый театр оперы и балета поставил «Девушку с Запада» (дирижер К. П. Кондрашин, постановка Н. Н. Горяинова). Партию Минни исполняла Н. Вельтер. Публика хорошо приняла оперу, но шла она недолго (четырнадцать спектаклей). Очевидно, война помешала дальнейшей сценической жизни этого произведения. В последующие годы «Девушку с Запада» поставили театры Риги, Новосибирска, Таллина. Особенно высокую оценку получила рижская постановка. Т. Келдыш в своей брошюре пишет: «Яркий драматический образ Минни создала Ж. Гейне-Вагнер. Ее героиня — женщина с сильной волей и бурными страстями. С большой внутренней напряженностью и вместе с тем сдержанно и строго, без лишней аффектации проводит М. Фишер трудную роль Джонсона. Партию Ренса великолепно исполняет П. Гравеллс»¹.

«Плащ» ставился в 1938 году Одесским оперным театром. В 1929 году Центральный техникум театрального искусства (Москва) предпринял курьезную попытку переделать «Джанни Скикки» в политический скетч, агитку (режиссер А. Г. Алексеев). Автор нового текста превратил родственников Бузо в буржуазных политических деятелей — Пуанкаре, Муссолини и других. Сам Джанни стал неким символическим персонажем — Просперити (также называлась и опера). В спектакле изображалась подготовка «крестового похода» против СССР. Персонажи говорили о Лиге Наций, казни Сакко и Ванцетти, пятилетке в четыре года и т. п.

В 1958 году Московская студия телевидения поставила эту оперу, используя возможности киноискусства. Эта постановка подготовлена для телевидения Мосфильмом при участии артистов Всесоюзного радио. Роли дублированы (поют вокалисты, играют актеры). Спектакль начинается прологом: дантовский адский вихрь влечет за собой тени грешников. Среди них Джанни Скикки. «Большой удачей постановки, — писа-

¹ Т. Келдыш. Джакомо Пуччини, стр. 66—67.

ла О. Леонтьева, — являются сочные ансамблевые сцены, выполненные артистами, дирижером (М. Григорьев) и режиссерами (Г. Березанцева и А. Шароев) с истинным мастерством. Принципы кинорежиссуры, примененные в этих сценах, чрезвычайно оживили драматургию оперы. Отлично использованы приемы стремительного киномонтажа, смелы крупные и общие планы. Режиссеры создали разнообразный жизненный фон действия, помогли углубить сценические характеры действующих лиц. Впечатляют естественные жанровые штрихи (уличные сценки, пейзажи Флоренции), умело введенные в ткань спектакля. Здесь достигнуты яркие сценические эффекты, которых не знает обычная оперная сцена»¹.

В телеспектакле Джанни Скикки играет М. Греков, поет М. Киселев, Ринуччо играет В. Кулик, поет В. Орленин, Лауретту играет Р. Максимова, поет М. Звездина, Бетто (одного из родственников Буозо) и поет и играет Г. Абрамов.

Не так давно опера Пуччини была подготовлена учащимися оперного класса Ленинградской консерватории и исполнена на экзамене (без декораций и оркестра).

Оперу «Турандот» вскоре после итальянской премьеры поставил советский театр — Московская свободная опера. Этот коллектив существовал во второй половине 20-х годов и давал спектакли на сцене театра Аквариум (близ площади Маяковского). Дирижером был К. Ф. Брауэр. Опера Пуччини шла в постановке режиссера С. А. Малявина. В 1931 году состоялась премьера «Турандот» в Экспериментальном театре (филиал Большого театра). Основные партии исполняли: Турандот — К. Держинская, Калаф — Б. Евлахов, Лиу — Г. Жуковская. Режиссер Л. Баратов и художник И. Рабинович создали многокрасочный спектакль. Русский текст принадлежал поэту П. Антокольскому. К несчастью, дирижировавший спектаклем Л. Штейнберг склонен был злоупотреблять чрезмерно громкой звучностью оркестровой «меди». Из-за этого недостатка

¹ «Советская музыка», 1958, № 11, стр. 87.



К. Г. Держинская —
Турандот. «Туран-
дот». Эксперимен-
тальный театр, (фи-
лиал Большого теат-
ра), 1931

дирижера (сказавшегося также и в исполнении вагнеровских «Мейстерзингеров») оркестр совсем «задавил» певцов (что не могло не повлиять на успех оперы).

«Турандот» шла также в Баку (1928), Свердловске, Тифлисе, Одессе, Харькове, Киеве (с З. Гайдай в главной роли). Затем, после многолетнего перерыва, Харьковская филармония показала монтаж, составленный из оперы Пуччини и пьесы Гоцци (1959).

Положительную оценку получила в прессе постановка «Турандот» на сцене ленинградского Малого оперного театра (1963). Оперу поставил С. Лапиров, дирижер — А. Найденов (Болгария). Удачно оформление оперы: огромная конструкция в виде подковы, сохранявшаяся на протяжении всего спектакля и давшая возможность создать ряд интересных мизансцен. В. Александрова и Е. Бронфин в своей рецензии¹ отмечали колоритную цветовую гамму спектакля (костюмы, свет), динамичность сценического действия, хоро-

¹ «У нас полюбили «Турандот». «Советская музыка», 1963, № 8, стр. 55.

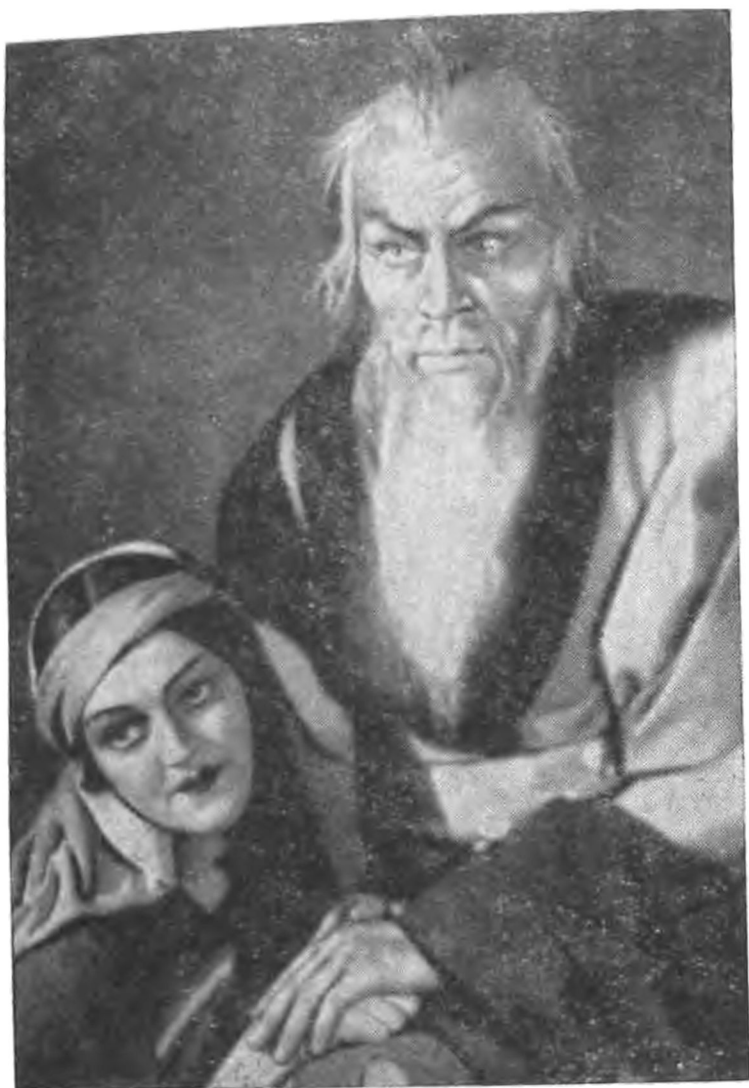


по разработанные хоровые сцены. «Дирижеру удалось передать пульсацию пуччиниевской музыки, присущие ей мгновенные смены настроений, тонкие психологические нюансы». Из числа исполнителей-певцов рецензенты выделили Т. Богданову (Турандот), М. Довенмана (Калаф), В. Реготун (Лпу).

Итак, позднее творчество Пуччини пока еще мало освоено советскими оперными театрами. Согласно традиции (к сожалению, существующей и в других областях исполнительского искусства), театры предпочитают обращаться к «проверенным» операм, избегая произведений, которые «не стали репертуарными». (А каким же образом они могут получить широкую известность, если их почти не исполняют?)

Нельзя также признать нормальным то, что ни одна из поздних пуччиниевских опер не была издана в СССР. Таким образом, у нас нет опубликованных русских переводов «Девушки с Запада», триптиха, «Турандот».

Надо полагать, что возросший за последнее время интерес к поздним операм итальянского мастера будет



Г. В. Жуковская — Лиу, А. С. Пирогов-Окс-
кий — Тимур. «Турандот», Эксперименталь-
ный театр, 1931

способствовать их более широкому распространению в нашей стране; они несомненно заслуживают этого.

*

Когда идет речь о каком-либо выдающемся зарубежном композиторе, нас не могут не интересовать два вопроса: почерпнул ли что-либо этот композитор из богатств русской музыкальной культуры; какое влияние оказал он на отечественное музыкальное искусство?

Пуччини дружил с русским скульптором И. Трубечкиным, украинской певицей С. Крушельницкой. О. Респиги, тесно связанный с русской художественной культурой, несомненно много рассказывал ему о России, о русском искусстве. Пуччини читал Л. Толстого, Достоевского, Горького, знакомился с русской музыкой.

Режиссер В. С. Алексеев посылал итальянскому композитору новинки русской музыки. Пуччини, ознакомившись с произведениями разных авторов, писал: «Скрябин мне кажется самым интересным; уверен в его гениальности. Мне также нравится и меня интересует Рахманинов. Я хотел бы знать смысл световых указаний в скрябинском «Прометее»... Хотелось бы представить себе это» (письмо от 24 сентября 1913 года).

Среди произведений, посланных В. С. Алексеевым, был «Соловей» Стравинского. Эта музыка, по-видимому, привлекла внимание Пуччини своими импрессионистскими чертами. «Крайне любопытное и во многих отношениях оригинальное произведение, — писал он, — хотя мой подход к сочинению музыки радикально отличается» (письмо от 6 июля 1914 года) ¹.

С музыкой Стравинского Пуччини познакомился еще в 1909 году, когда он, будучи в Париже, посещал балетные спектакли Дягилева. В 1913 году композитор услышал «Весну священную». Пуччини дал ей отрицательную оценку (в письме к сыну Дж. Рикорди), но тут же добавил: «Хотя заметно, что это сделал несомненный талант» ². Талантливость этого балета Пуччини ощущал в его музыкальном тематизме.

Есть сведения, что незадолго до смерти Пуччини изучал партитуру «Бориса Годунова».

Судя по некоторым данным, композитор хотел приехать в СССР. Работа над «Турандот», болезнь и смерть помешали ему осуществить это намерение.

В операх Пуччини порой встречаются поразительные совпадения с некоторыми русскими мелодиями.

¹ ГЦММК. ф. 191, №№ 129, 125.

² «Giacomo Puccini», S. 207.

Так, в «Турандот» одна из тем, появляющаяся в сцене встречи Калафа с Тимуром и Лиу (первый акт), почти «дословно» совпадает с лейтмотивом Грязного из «Царской невесты». А в пляске палачей возникает начальный мотив песни «Эй, ухнем» (как результат развития пентатонных интонаций). Не нужно придавать подобным совпадениям большого значения — они случайны. Пуччини был очень впечатлительной и восприимчивой натурой. Он жадно вбирал в себя «чужую музыку». В своем творчестве он мог совершенно бессознательно отразить те или иные музыкальные впечатления. Это еще не дает оснований говорить о явных влияниях, указывающих на внутренние связи с русской музыкой.

Другое дело — начало арии героини оперы «Сестра Анжелика». Здесь нет никаких «цитатных» сходств. Однако музыка звучит скорее по-русски, чем по-итальянски:

116 *Lento grave*

Sen. an ma. ma obim. bo, tu sei mor. to! Le tue
У. мер , ты без ма. мы, мой ре. бе. нок. И ни

lab. bro sen. an i ba. ci mie. i, sco. lo ri. rōi fred. de, fred. de/
кто те. бя ўж не це. лў. ет, ты хо. лод. вый, ты в мо. ги. ле!



Hôtel Westminster
Rue de la Paix
Paris

cher monsieur Alexan

Je vous remercie
de la manière, fluide et
civile - vous êtes bien
aimable -!

avec la plus haute
estime

et
Puccini -

7. juil. 1913

Автограф письма Пуччини В. С. Алексееву от 7 июля 1913 года



HOTEL BRISTOL
WIEN

9 ott: 917

Cariissimo signor

Alexander

Ho ricevuto quest'
il suo Teleg. -
La ringrazio tanto
Ma come avremo
sperato la mia Fanciulla
Sarebbe nessuna assistenza
di lei bene la conosce?
È molto difficile questa
opera / senza altre op
on!

Автограф письма Пуччини В. С. Алексею
от 9 октября 1913 года

mi consolo del buon
fascismo e spero che
sia durevole.

Qui mi hofero si
anda in scena verso

il 27 corr: - Su Handing
ottenni grande epito.

La salute cord^{almente}
ringraziando
di nuovo.

Per sempre

Benigni

Окончание письма от 9 октября 1913 года

Postkarte — Carte postale

Weltpostverein

Cartolina postale — Dopisnice
Levelező-Lap — Briefkaart — Briefkart
Karta korespondencyjna — Post card
Unione postale universale
Union postale universelle — Dopisnica
ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

Vienna

13 oct. 1913

Grafie per i richiedenti:
Della famiglia
della famiglia

Le debbo far meglio
La vedo da me
con la famiglia
cognome di chi di unione
non si occupa, sperando!

Tanti cordeli!

francesi

all'ing. di famiglia

Автограф письма Путчини В. С. Алексееву от 13 октября 1913 года

получено 4/17 окт. 1913



HOTEL BRISTOL
WIEN

carissimo fu Alessandro

ho ricercato quella
che vedere è la mia
Puccini - forse delle notizie
di Famiglia a me -
messiamo da 1.1 scorso
più grande - 22
sotto: in casa 1/22 cori:
e però che fare una
espressione - che i nostri - loro
sempre in disaccordo al pubblico.
In loro tempo, anche per me.
Vero una storia sulla loro vita

Автограф письма Пуччини В. С. Алексееву, полученного 17 октября 1913 года.

Укажем приметы русского стиля. Во-первых — натуральный мпюр, подчеркнутый частым повторением гармонического оборота IV—VII—T. Во-вторых — характерные мелодические обороты: оневание тонической терции, а затем и второй ступени, плавное ниспадающее движение мелодии к доминантовому звуку. Все эти стилистические черты в своей совокупности сближают арию с русскими протяжными песнями о горькой женской доле, с грустными песнями-причитаниями (это сходство усилено содержанием литературного текста). Здесь уже можно говорить о несомненном воздействии на Пуччини русской музыки; оно очень заметно и не ограничивается лишь внешними случайными признаками.

Скорбный *es-moll'*ный хор из первого акта «Турандот» написан не без влияния Мусоргского. Оно еще более ощутимо в сцене гибели Лиу. Второй элемент главной темы заставляет вспомнить «Картинки с выставки» («Быдло»). Радиус воздействия творчества великого автора «Бориса» и «Хованщины» исключительно широк. Оно иногда сказывалось там, где, казалось бы, менее всего можно было на это рассчитывать. Примечательно, что влиянием Мусоргского отмечена одна из самых проникновенных страниц не только оперы «Турандот», но и всего творчества Пуччини.

Уже приходилось говорить о влиянии Стравинского, проявившемся в гармоническом языке Пуччини и, возможно, в его оркестровке.

Более проблематично влияние Скрябина. Некоторые «скрябинизмы» в «Девушке с Запада» могут быть результатом известной родственности музыкального мышления, которая не связана с непосредственным влиянием. Надо также напомнить об аналогиях с приемами Чайковского (о них говорилось, когда рассматривался тональный план «Богемы» и оркестровка «Мадам Баттерфлай»).

Сближает Пуччини с русской музыкой (особенно с Римским-Корсаковым и Скрябиным) широкое применение увеличенного лада. В «Тоске» и «Мадам Баттерфлай» «увеличенные» гармонии резко подчеркивают наиболее мрачные эпизоды, а в сцене с фанатиком Бон-

зой придают музыке несколько фантастический колорит. Невольно вспоминаются некоторые страницы корсаковских опер (а также опер других русских авторов). В какой мере можно говорить о влиянии Пуччини на советскую музыку?

Наше оперное творчество шло путями очень далекими от путей итальянской оперы. Едва ли тут можно найти какие-либо точки соприкосновения в смысле стилистики, музыкального языка. Но нет правил без исключения. В «Данси» З. Палиашвили ощущаются связи с итальянской оперной культурой, однако более раннего, вердиевского периода. Эти связи неизбежно возникали в советских операх об Италии. Автор этих строк задал однажды А. Спадавеккиа следующий вопрос: «Считаете ли Вы, что в Вашем «Оводе» сказалось влияние Пуччини?». Ответ был таков: «Да, конечно, этот великий композитор служил для меня примером и образцом».

Творчество Пуччини в какой-то мере повлияло и на оперу К. Молчанова «Улица дель Корно».

В 1968 году Д. Д. Шостакович, беседуя с автором этой книги, сказал: «Знаю — Стравинский не любит музыку Пуччини, хотя и считает, что он умел писать оперы. Ну, а я очень люблю этого композитора».

Думается, что изучение музыкальной драматургии Пуччини было бы весьма полезно для наших оперных композиторов, независимо от тематики и стилистической направленности их творчества. Известно, что слабой стороной ряда советских опер является именно драматургия. Пример такого блестящего композитора-драматурга, каким был автор «Богемы» и «Турандот», должен быть поучителен не только для Спадавеккиа, но и для других композиторов, пишущих оперы. Тем более, что в пуччиниевской оперной драматургии есть много такого, что близко к современным исканиям в этой области.

Уже приходилось говорить о влиянии Пуччини на искусство оперетты. Оно в какой-то мере коснулось и советской музыкальной комедии. Крупнейший ее мастер И. Дунаевский любил музыку Пуччини и не раз упоминал его имя в своих статьях. Так, например, в

«Открытом письме Яну Риттеру» (чешскому студенту) Дунаевский, говоря о том, что «подлинно народное, подлинно национальное всегда является в то же время подлинно интернациональным», среди «национальных композиторов» называет и Пуччини¹. В статье «Создадим театр оперной и балетной миниатюры» (она подписана И. Дунаевским и Эм. Капланом) о Пуччини упоминается как об авторе одноактных опер.

Дунаевский, выступая против слепого подражания неовенской оперетте, считал нужным учиться у таких мастеров этой школы, как Легар и Кальман. Через неовенскую оперетту он воспринял кое-что из пуччиневского творчества. Об этом свидетельствует хотя бы «Вольный ветер» — одно из высших достижений советской музыки в этом жанре. Имеется в виду прежде всего большая ария Стеллы. Отзвуки стиля Пуччини ощущаются и в мелосе, и в гармоническом языке арп.

Не лишне привести эпизод, о котором рассказал лектор-музыковед Г. Назарьян. Однажды, беседуя с Дунаевским, он заметил, что начало его знаменитой песни «Летите, голуби, летите» напоминает эпизод из первого акта «Чио-Чио-сан» (появление героини). Исаак Оспович был удивлен и после длительной паузы сказал: «А ведь вы, кажется, правы. Но это — абсолютно непроизвольно»².

Такое «непроизвольное» сходство бывали и у самого Пуччини — о них говорилось выше. Однако в ряде случаев здесь можно говорить о «неосознанном» (подсознательном) воздействии. Возможно, что начало песни «Летите, голуби» было бы написано иначе, если бы не существовало на свете оперы «Мадам Баттерфлай».

Не только у Дунаевского, но и у других авторов можно найти порой довольно неожиданные «пуччинизмы». Они далеко не всегда органичны. Вместе с тем они свидетельствуют о том, что творчество пталъ-

¹ Сб. «И. О. Дунаевский». М., «Советский композитор», 1961, стр. 93.

² Там же. стр. 304.

япского мастера продолжает привлекать внимание не только любителей музыки.

*

Итак, оперы Пуччини — совсем не такое простое явление, как это казалось, а возможно, и сейчас кажется иным критикам. Еще в относительно ранний период своей творческой деятельности он сумел внести много нового в историю итальянского и мирового оперного искусства. Создавая свои последние произведения, он вплотную подошел к решению художественных проблем, которые и на сегодняшний день не утратили своей актуальности.

Никогда не следует забывать, что Пуччини — прежде всего художник-реалист и гуманист, наделенный огромным, редким дарованием. Именно человечность составляет главную привлекательную силу его музыки. Разбираясь в ее достоинствах и недостатках, необходимо делать это глубоко и вдумчиво, отбросив старые примитивные суждения о «натурализме» и «модернизме» таких замечательных опер, как «Манон Леско», «Богема», «Мадам Баттерфлай», «Девушка с Запада», «Джанни Скикки», «Турандот».

Пуччини одновременно и «повезло» и «не повезло». Повезло в том смысле, что его музыка быстро стала достоянием миллионов восторженных слушателей. И не повезло в отношении профессиональной критики. Многие ее представители упорно не замечали, как много интересного и ценного именно с точки зрения профессионала заложено в операх композитора.

Эта книга — первый у нас опыт подробного анализа творчества Пуччини. Первый и, надо надеяться, не последний. Пора, давно пора основательно заняться изучением жизни и творчества одного из самых известных композиторов XX века и восполнить крупный пробел, до сих пор существующий в советской музыкальной науке.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ

ОПЕРЫ

(указываются даты окончания произведений)

Виллисы, либретто Ф. Фонтапа. 1883.

Эдгар, либретто Ф. Фонтапа по драматической поэме А. де Мюссе «Чаша и уста». 1888.

Манон Леско, либретто М. Прага, Д. Олива, Л. Иллика по роману А. Прево. 1892.

Богема, либретто Л. Иллика и Дж. Джакоза по роману А. Мюссе «Сцены из жизни богемы». 1895.

Тоска, либретто Л. Иллика и Дж. Джакоза по пьесе В. Сарду. 1899.

Мадам Баттерфлай (Чио-Чио-сан), либретто Л. Иллика и Дж. Джакоза по пьесе Д. Беласко «Гейша». 1904.

Девушка с Запада, либретто Г. Члвинини и К. Дзангарили по пьесе Д. Беласко. 1910.

Ласточка, либретто Дж. Адами на сюжет А. Вильнера и Г. Райхерта. 1916.

Триптих:

1) Плащ, либретто Дж. Адами на сюжет Д. Гольда. 1916.

2) Сестра Анжелика, либретто Дж. Форцано. 1917.

3) Джанни Скикки, либретто Дж. Форцано на сюжет из «Божественной комедии» Данте. 1918.

Турандот, либретто Дж. Адами и Р. Симони по пьесе К. Гоцци, 1924, завершения Ф. Альфано.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДРУГИХ ЖАНРОВ

- Кантата (гимн) «Сыны прекрасной Италии». 1877
Мотет в честь св. Наолмы. 1878
Прелюдии для оркестра. 1878 (?)
Salvo del ciel regina для сопрано и гармонума. До 1880
Месса. 1880.
Струнный квартет D-dur. Около 1880
Скерцо для струнного квартета. 1880—1883
«Маленькая история любви», песня для голоса и фортепиано. 1883
Фуга для струнного квартета. 1883
Adagietto для оркестра. 1883
Симфоническое каприччио. 1883
Песни для голоса и фортепиано. 1881—1883
«Солице и любовь» для голоса и фортепиано. 1888 (музыка использована в финале третьего действия «Богемы»)
Сольфеджио. 1888
Квартет «Хризантемы» памяти Амадео ди Савойя. 1889
Три менуэта для струнного квартета. 1890
Два марша для оркестра. 1896
«Гимн Длане» для голоса и фортепиано, сл. Абеникара. 1897
«Кантата Юпитеру». 1897
«Птичка», колыбельная для голоса и фортепиано, 1899
«Земля и море» для голоса и фортепиано. 1902
«Песня души» для голоса и фортепиано. 1907 (?)
«Скажите ей» для голоса и фортепиано. 1908 (?)
«Умереть?» для голоса и фортепиано, сл. Дж. Адамс
«Гимн Риму» для хора и фортепиано, сл. Ф. Сальваторло. 1919
«Вперед, Уранья!» песня для голоса и фортепиано, сл. Р. Фучини
«Вежливый ум», «Меланхолия», «Когда я умру», «Мы читаем» — песни для голоса и фортепиано, сл. А. Гисландони.
Фуги, прелюдии и другие пьесы для органа, эскизы фортепианного трио.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ДЖ. ПУЧЧИНИ

На иностранных языках

- A. Fracassogli. La vita di Puccini. Milano, 1925.
«G. Puccini. Epistolario». Milano, 1928.
«Giacomo Puccini» [Письма]. Berlin, Werk — Verlag.
K. Specht. Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk. Berlin, 1931.
K. Fellerer. Giacomo Puccini. Potsdam, 1937.
V. Seligman. Puccini Among Friends. London, 1938.
G. Adami. Il romanzo della vita di G. Puccini. Milano, 1944.
P. G. Conti. Vita e melodia di Giacomo Puccini. Milano, 1955.
W. Seifert. Puccini. Leipzig, 1957.
M. Carner. Puccini. A critical biography. London, 1958.
C. Sartori. Puccini. Milano, 1958.
E. Greenfield. Puccini. Keeper of the Seal. London, 1958.
J. Sandelewski. Puccini. Kraków, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1963.

На русском языке

- Констант А. Смяс [К. А. Кузнецов]. Пуччини и его опера «Богема». М., Музгиз, 1936.
Л. Соловцова. «Богема». Дж. Пуччини. М., Музгиз, 1958.
И. Нестьев. Джакомо Пуччини. «Советская музыка», 1958, № 112.
Т. Келдыш. Джакомо Пуччини (книжка для юношества). Л., Музгиз, 1962.

- И. Н е с т ь е в.** Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1963.
- А. К е н и г с б е р г.** Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера В сб.: «Вопросы современной музыки». Л., Музгиз, 1963.
- И. М а р т ы в о в.** История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки. М., Музгиз, 1963 (глава «Италия»).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Георгий Андреевич — советский певец — 423
Адами Джузеппе — итальянский поэт, либреттист Пуччини — 289, 291, 333—335, 344
Адан Адольф Шарль — французский композитор — 68
Адриан — римский император — 154
Александр III — российский император — 336
Александрова Вера Николаевна — советский музыковед — 424
Алексеев (настоящая фамилия Лившиц) Алексей Григорьевич — советский режиссер и артист эстрады — 422
Алексеев Владимир Сергеевич — советский режиссер — 414, 415, 427, 428—433
Алперс Борис Владимирович — советский театальный критик — 340
Альбер Эжен д' — композитор и пианист — 28
Альфано Франко — итальянский композитор — 29, 337
Амьис Эдмондо де — итальянский писатель — 14, 15
Анджелони Карло — итальянский музыкант, учитель Пуччини — 58, 60
Аннуцио Габриэле д' — итальянский писатель — 286, 330
Ансимов Георгий Павлович — советский режиссер — 418
Антокольский Павел Григорьевич — советский поэт — 423
Арривабене Оппраттино — 67
Арриги Клетто — итальянский литератор — 15
Асафьев Борис Владимирович — советский музыковед и композитор — 239
- Бакуния Михаил Александрович — русский революционер-анархист — 7
Балакирев Милий Алексеевич — 400
Бавница — итальянский дирижер — 69
Баратов Леопид Васильевич — советский режиссер — 423
Бараччи Аристид — итальянский певец — 337
Барбер Самюэл — американский композитор — 393
Барсова Валерия Владимировна — советская певица — 421
Барток Бела — венгерский композитор — 4, 39, 234, 349, 350

Баттистина Маттиа — итальянский певец — 65
 Баццини Антонио — итальянский композитор — 64
 Бах (род Бахов) — 56
 Беккор Пауль — немецкий музыковед — 392
 Беласко Давид — американский драматург и режиссер — 29, 38, 188, 245, 247, 249, 254, 269
 Белли Джузеппе — итальянский поэт — 10
 Беллини Винченцо — итальянский композитор — 10, 18, 71, 398, 403, 409
 Беляев Митрофан Петрович — русский музыкальный деятель — 402
 Бенуа Николай Александрович — театральный художник — 339
 Бераже Пьер Жан — французский поэт — 127
 Берг Альбан — австрийский композитор — 350, 353, 392, 393
 Березанцев — советский режиссер — 423
 Берлиоз Гектор — 50
 Бернар Сарра — французская драматическая актриса — 153, 247
 Бернар Тристан — французский писатель — 286
 Бетховен Людвиг ван — 34, 232, 403
 Биешу Мария — советская певица — 192
 Бизе Жорж — 35, 50, 411
 Блок Александр Александрович — 8, 159
 Богданова Тамара Владимировна — советская певица — 425
 Бойто Арриго — итальянский композитор и поэт — 20, 65, 68, 99, 342
 Болоньо Витале — итальянский художник — 59
 Бомарше Пьер Огюст — французский драматург — 342
 Бонапарт — см. *Наполеон*
 Бонтури Эльвира — жена Дж. Пуччинни — 92—94, 336
 Бордичи — итальянский политический деятель — 329
 Гори Лукреция — итальянская певица — 102, 290
 Бородин Александр Порфирьевич — 134
 Боткин Василий Петрович — русский критик — 399
 Бочаров Михаил Васильевич — русский певец — 415
 Брауэр Константин Федорович — советский дирижер — 423
 Бриттен Бенджамин — английский композитор — 334, 392, 393
 Бронфин Елена Филипповна — советский критик — 424
 Брун Клара Исааковна — русская певица — 415
 Брюно Альфред — французский композитор — 27, 286, 294
 Бузони Ферруччо — итальянский пианист и композитор — 333, 342
 Бурбоны — королевская династия — 23, 161

Вагнер Рихард — 20, 36, 50, 85, 134, 233, 237, 273, 410, 411
 Валлес Жюль — участник Парижской коммуны — 106, 107
 Вальман Маргарита — итальянский режиссер — 339
 Вальтер Карло — итальянский певец — 337
 Вандербильт — американский миллионер — 247
 Ванцетти Бартоломео — американский революционер — 422
 Вахтангов Евгений Багратонович — советский режиссер — 342, 343

- Вебер Карл Мариа — немецкий композитор — 342
 Велшковский Самарий Израилевич — советский литературовед — 105, 107
 Вельтер Надежда Львовна — советская певица — 422
 Вентурия Эмпилио — итальянский певец — 337
 Верга Джованни — итальянский писатель — 11—13, 17, 22, 37, 62—64, 96
 Верди Джузеппе — 5, 10, 17—20, 24, 27, 31, 33—36, 53, 54, 60, 65, 66, 70, 71, 75, 76, 88, 96, 143, 147, 153, 157, 237, 247, 292, 350, 391—393, 398, 399, 401, 402, 405, 411
 Виктор Эммануил — итальянский король — 6, 18
 Випла-Лобос Эйтор — бразильский композитор — 395
 Вильямс Петр Владимирович — советский театральный художник — 421
 Винчи Леонардо — см. *Леонардо да Винчи*
 Вишневская Галина Павловна — советская певица — 421
 Вогак К. А. — театральный деятель — 342
 Вольфнг (псевд.) — музыкальный критик, брат Н. К. Метнера — 234
- Гавадзени Джанандреа — итальянский дирижер — 339
 Гайдай Зоя Михайловна — советская певица — 424
 Галевн Жак Фроманталь — французский композитор — 74
 Галилей Галилео — 323
 Гатти Гвидо — итальянский критик — 141
 Гауптман Герхарт — немецкий писатель и драматург — 15
 Гвераци Франческо Доменико — итальянский писатель — 9
 Гейне-Вагнер Жермена Леопольдовна — советская певица — 420, 422
 Гершвин Джордж — американский композитор — 392, 393
 Гириянджо (настоящая фамилия Бигорди) Доменико — флорентийский художник — 58
 Глазунов Александр Константинович — 396, 402
 Гляпка Михаил Иванович — 50, 398—400, 403, 404, 407, 415
 Гобби Тито — итальянский певец — 158, 292
 Гоголь Николай Васильевич — 314
 Гойя Франсиско — 349
 Гольд Дидье — французский писатель — 29, 291, 294
 Гольдони Карло — итальянский драматург — 341, 342
 Горджа — итальянский певец — 100
 Горький Алексей Максимович — 422
 Горяинов Николай Никитич — советский режиссер — 422
 Гофман Эрнст Теодор Амадей — немецкий писатель и композитор — 342
 Гоцци Карло — итальянский драматург — 29, 38, 333, 334, 340—346, 354, 357, 424
 Гравелус Петр Петрович — советский певец — 420, 422
 Грегоровиус Фердинанд — историк — 6
 Греков Максим Иванович — советский актер — 423
 Григорьев Михаил Григорьевич — советский дирижер — 423
 Гумпердяк Энгельберт — немецкий композитор — 405

Гуно Шарль — французский композитор — 65
Гутхейль Александр Богданович — русский нотиздатель — 415
Гюго Виктор — 105, 286

Даллапиккола Луиджи — итальянский композитор — 394
Далларицца Джильда — итальянская певица — 248, 289
Дамаск Василий Петрович — русский певец — 415
Данте Алигьери — 29, 31, 38, 121, 174, 308, 312, 313, 323
Даргомыжский Александр Сергеевич — 295, 400
Даркле Хариклея — румынская певица — 154—157, 170
Дебюсси Клод — французский композитор — 36, 49, 150, 233, 234, 237, 241—243, 299, 349, 392, 395
Дега Эдгар — французский художник — 240
Дезе — французский генерал — 162
Держинская Ксения Георгиевна — советская певица — 423
Дестини (точнее Дестинова; настоящая фамилия Кяттлова) Эмми — чешская певица — 246
Джакоза Джузеппе — итальянский драматург, либреттист Пуччини — 74, 97, 153, 188, 332
Джилли Беньямино — итальянский певец — 58, 76, 99, 102, 158, 289, 290, 335
Джиральдои Эудженио — итальянский певец — 157
Джованьоли Рафаэлло — итальянский писатель — 10
Джордано Умберто — итальянский композитор — 22
Джотто — итальянский художник — 323
Дзангарини Карло — либреттист Пуччини — 245
Дзеффирелли Франко — итальянский режиссер и художник — 103, 135
Дзуэлли Гульельмо — итальянский композитор — 68
Диккенс Чарльз — 286
Довенман Михаил Абрамович — советский певец — 425
Доде Альфонс — французский писатель — 286
Доменики Франческо — итальянский певец — 337
Доницетти Газтано — итальянский композитор — 10, 18, 57, 398, 402, 409
Дорлак Нина Львовна — советская певица — 419
Достоевский Федор Михайлович — 427
Драйзер Теодор — американский писатель — 42
Друзьякина Софья Ивановна — советская певица — 415
Друскин Михаил Семенович — советский музыковед — 350
Дунаевский Исаак Осипович — советский композитор — 435, 436
Дягилев Сергей Павлович — русский художественный деятель — 427
Евлахов Борис Михайлович — советский певец — 423
Ермолова Мария Николаевна — русская актриса — 152
Золя Эмиль — 14—17, 27, 28, 107, 286

Илликка Луиджи — итальянский драматург, либреттист Пуччини — 97, 153, 188, 332

- Кабалевский Дмитрий Борисович — советский композитор — 108
 Кавальери Лина — итальянская певица — 78
 Казелла Альфредо — итальянский композитор — 235, 329
 Каллас Марии — итальянская певица — 158, 338
 Кальман Имре — венгерский композитор — 287, 395, 396, 435
 Камбио Арпольфо ди — строитель Флоренции — 323
 Канекки Ренато — итальянский певец — 339
 Каплан Эммануил Иосифович — советский режиссер — 435
 Капуана Луиджи — итальянский писатель — 11, 13, 14, 22
 Караян Герберт фон — австрийский дирижер — 103, 417
 Кардуччи Джоуэ — итальянский поэт — 11
 Каркано Джулио — итальянский политический деятель и писатель — 9
 Карс Адам — английский музыковед — 50, 51
 Карузо Энрико — итальянский певец — 76, 102, 158, 246
 Каталани Альфредо — итальянский композитор — 66
 Катульская Елена Клементьевна — советская певица — 421
 Кашкин Николай Дмитриевич — русский музыкальный критик — 410, 413
 Келдыш Татьяна Георгиевна — советский музыковед — 248, 255, 411
 Кенигсберг Алла Константиновна — советский музыковед — 86, 393, 412
 Кибкало Евгений Гаврилович — советский певец — 419
 Кинцль Вильгельм — немецкий композитор — 405
 Киплинг Редьярд Джозеф — писатель — 286
 Киселев Михаил Григорьевич — советский певец — 423
 Кондрашин Кирилл Петрович — советский дирижер — 422
 Конради Николай Германович — русский помещик, воспитанник М. И. Чайковского — 408
 Копти де — принц — 76
 Коровин Константин Алексеевич — русский художник — 413, 414
 Кочубей Василий Леонтьевич — генеральный судья — 180
 Кремонини Джузеппе — итальянский певец — 75
 Криспи Франческо — итальянский политический деятель — 8
 Круа Пети де ла — французский писатель — 340
 Кругликов Семон Николаевич — русский музыкальный критик — 179, 403, 410
 Крушельницкая Соломия Амвросьевна — украинская певица — 190, 427
 Кршеник Эрнст — австрийский композитор — 392, 393
 Кузнецов (псевд. Константин А. Смирнов) Константин Алексеевич — советский музыковед — 69, 142, 294, 295, 411
 Кузнецова (Кузнецова-Белуга) Мария Николаевна — русская певица — 414, 415
 Кукольник Нестор Васильевич — русский писатель — 23
 Кулик — советский актер — 423
 Куперен (род Куперенов) — 56
 Курбо Гюстав — французский художник — 106
 Кюри Цезарь Антонович — 401, 404

Ланца Марио — итальянский певец — 158
 Лапиров Семён Аркадьевич — советский режиссёр — 424
 Лапицкий Иосиф Михайлович — советский режиссёр — 411, 415
 Ларош Герман Августович — русский музыкальный критик — 399
 Легар Франц (Ференц) — венгерский композитор — 287, 288, 395, 396, 435
 Лемешев Сергей Яковлевич — советский певец — 414, 418
 Ленин Владимир Ильич — 328
 Леонардо да Винчи — 65, 334
 Леонкавалло Руджеро — итальянский композитор — 21—25, 27, 37, 50, 88, 91, 96, 97, 282, 294, 393, 404, 405, 407, 410
 Леонтьева Оксана Тимофеевна — советский музыковед — 423
 Лесаж Ален Рене — французский писатель и театальный деятель — 340, 344
 Лист Ференц — 31, 237, 393
 Лонг Джон — американский писатель — 188
 Луи Филипп — французский король — 38, 104, 141
 Луначарский Анатолий Васильевич — 240
 Люце Вера Владимировна — русская певица — 414
 Лючия Фернандо де — итальянский певец — 102
 Лядов Анатолий Константинович — 234, 402, 403

Маджи — дядя Пуччини со стороны матери — 58
 Маджи Альбина — мать Пуччини — 57, 62, 70
 Мадзини Джузеппе — итальянский литератор и политический деятель — 9, 10
 Мазель Лев Абрамович — советский музыковед — 44
 Мазепа Иван Степанович — гетман — 180
 Максимова Ранса Викторовна — советская актриса — 423
 Малагарди О. — либреттист Пуччини — 74
 Малер Густав — австрийский композитор и дирижёр — 102, 156, 234, 245, 393
 Малявин Савелий Анатольевич — советский режиссёр — 423
 Мамонтов Савва Иванович — русский театальный деятель — 413
 Мандзони Алессандро — итальянский писатель — 9, 18
 Мане Эдуард — французский художник — 240
 Мантегацца Паоло — итальянский физиолог — 12
 Мирджанов (Марджанишвили) Константин Александрович — советский режиссёр — 396
 Маринетти Филиппо Томазо — итальянский писатель, футурист — 239
 Мария Антуанетта — французская королева — 286
 Марки Эмпилио де — итальянский певец — 154, 157
 Марков Владимир Дмитриевич — русский артист — 414
 Маркс Карл — 9
 Мартуччи Джузеппе — итальянский композитор — 67
 Мартынов Иван Иванович — советский музыковед — 412
 Марчелло Бенедетто — итальянский композитор — 92

- Масканы Пьетро — итальянский композитор — 13, 21, 22, 24,
 25, 27, 37, 39, 50, 66, 91, 98, 157, 288, 337, 389, 391, 404, 405,
 408, 410
 Маслоников Альберт Дмитриевич — советский певец — 419
 Масленишкова Ирина Ивановна — советская певица — 419
 Массне Жюль — французский композитор — 74, 92, 421
 Маторин Афанасий Иванович — русский художник — 414
 Маяковский Владимир Владимирович — 423
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич — 340, 342, 343
 Мелас — австрийский генерал — 161, 162
 Мельо В. — 323
 Менгони — итальянский архитектор — 8
 Мендельсон-Бартольди Феликс — немецкий композитор — 50
 Менотти Джая Карло — американский композитор — 393
 Меркванте Саверио — итальянский композитор — 57
 Метерлих Морис — бельгийский писатель — 242, 286
 Метнер Николай Карлович — русский композитор — 234
 Мийо Дарюс — французский композитор — 392
 Микеланджело Буонаротти — 154, 313, 323
 Митропулос Димитри — греческий дирижер — 392
 Модестов Александр Юльевич — советский певец — 420
 Мокульский Стефан Стефанович — советский театровед — 341
 Молчанов Кирилл Владимирович — советский композитор — 435
 Монако Марио дель — итальянский певец — 76, 158
 Моне Клод — французский художник — 240
 Морель Виктор — итальянский певец — 65
 Моцарт Вольфганг Амадей — 83
 Мушьоне Леопольдо — итальянский дирижер — 102
 Мусоргский Модест Петрович — 36, 134, 146, 401, 406, 429, 434
 Муссоллини Бенито — 329, 388, 422
 Муцио Клаудиа — итальянская певица — 157
 Мюрже Анри — французский писатель — 29, 37, 66, 96, 104—
 113, 122, 130, 148, 396, 408, 410
 Мюссе Альфред де — французский поэт — 29, 70, 342
- Найденов Асен — болгарский дирижер — 424
 Назарьян Гурген Гмалкович — советский лектор-музыковед —
 436
 Наполеон — 159, 160—162, 336
 Нежданова Автонина Васильевна — 410, 413
 Непровитч-Даченко Владимир Иванович — 88, 421
 Несси Джузеппе — итальянский певец — 337
 Нестьев Ирапль Владимирович — советский музыковед — 28,
 34, 218, 271, 412
 Низамти Ганджеви — азербайджанский поэт — 340
 Никколини Джованни Баттиста — итальянский поэт и драма-
 тург — 9
 Нильсон Биргит — шведская певица — 338
 Нодя Эмилио — итальянский певец — 407
 Нодье Шарль — французский писатель — 342

Обер Даниэль Франсуа — французский композитор — 65, 74
 Образцов Сергей Васильевич — советский театральный деятель — 343
 Овидий — 308
 Одоевский Владимир Федорович — русский писатель и музыковед — 400, 401
 Олива Доменико — либреттист Пуччини — 74
 Онеггер Артур — французский композитор — 234, 350
 Орлов Александр Иванович — советский дирижер — 421
 Орф Карл — немецкий композитор — 392
 Островский Александр Николаевич — 342

Павел — российский император — 161
 Пачиелло Джованни — итальянский композитор — 56
 Палиашвили Захарий Петрович — грузинский композитор — 434
 Патти Аделина — итальянская певица — 401, 402
 Пачини Джованни — итальянский композитор — 58
 Пеллу Луиджи — итальянский генерал, реакционный политический деятель — 8, 157
 Пенко Розина — итальянская певица — 402
 Петрарка Франческо — 173
 Пиранделло Луиджи — итальянский писатель — 329
 Писсаро Камиль — французский художник — 240, 241
 Пизцетти Ильдебрандо — итальянский композитор и музыкальный писатель — 245
 Поллини — итальянский композитор — 288
 Поме А. — итальянский дирижер — 412
 Понкьелли Амилькаре — итальянский композитор — 64, 67
 Потье Эжен — французский поэт, автор «Интернационала» — 104, 106
 Похитонов Давид Ильич — советский дирижер — 420
 Прага Марко — итальянский либреттист Пуччини — 74
 Преведи Бруно — итальянский певец — 339
 Прево Экспль Антуан Франсуа де — французский писатель — 29, 38, 74, 76—81
 Прокофьев Сергей Сергеевич — 41, 49, 52, 245, 278, 302, 330, 343, 349, 391, 392, 394
 Пряпшиников Ипполит Петрович — русский певец и антрепренер — 405
 Пуанкаре Раймонд — французский политический деятель — 422
 Пуленк Франсис — французский композитор — 392, 394
 Пуччини Антонио — сын Дж. Пуччини — 337, 392, 394
 Пуччини Антонио — прадед Дж. Пуччини — 56
 Пуччини Джакомо — прапрадед Дж. Пуччини — 56
 Пуччини Доменико — дед Дж. Пуччини — 56
 Пуччини Микеле — отец Дж. Пуччини — 56—58
 Пуччини Микеле — брат Дж. Пуччини — 63
 Пуччини Ромельда — сестра Дж. Пуччини — 291
 Пущкин Александр Сергеевич — 371

Рабинович Исаак Моисеевич — советский театральный художник — 423
 Равель Морис — французский композитор — 36, 234, 349, 392
 Риза Роза — певица — 337, 338
 Рахманинов Сергей Васильевич — 31, 53, 96, 234, 410, 427
 Рафаэль Санти — 173
 Реготун-Прес Виктория Александровна — советская певица — 425
 Рейягардт Макс — немецкий театральный режиссер — 188, 334
 Рембо Артюр — французский поэт — 106
 Ренуар Огюст — французский художник — 240
 Респиги Отторино — итальянский композитор — 36, 67, 237, 243, 247, 391, 427
 Рикорди Джованни — итальянский нотопечататель — 70
 Рикорди Джулио — итальянский нотопечататель — 69, 70, 96—98, 243, 245, 332, 427
 Рикорди Тито — сын Джулио Рикорди — 157, 246
 Римини Джакомо — итальянский певец — 337
 Римский-Корсаков Николай Андреевич — 25, 49, 50, 134, 150, 151, 179, 220, 234, 243, 280, 324, 330, 392, 402—405, 407, 416, 434
 Риттер Ян — чешский студент — 435
 Рождественская Наталья Петровна — советская певица — 421
 Роллан Ромен — 242, 313
 Россини Джоаккино — 5, 10, 18, 71, 371, 399
 Рота — итальянский певец — 402
 Рудини Антонио — итальянский реакционный политический деятель — 8
 Руссо Л. — итальянский критик — 12

Сакко Никола — американский революционер — 422
 Самосуд Самуил Абрамович — советский дирижер — 418, 420
 Санделевский Ярослав — польский музыковед — 392
 Сандзольо Инно — итальянский дирижер — 391
 Сарду Викторьен — французский драматург — 29, 38, 74, 153, 158, 159, 164, 179, 188
 Сахновский Юрий Сергеевич — русский композитор и музыкальный критик — 248
 Сгамбатти Джованни — итальянский композитор — 67
 Секар-Рожанский Антон Владиславович — русский певец — 413
 Селигман Сибилла — англичанка, друг Дж. Пуччини — 230, 237
 Серао Матильда — итальянская писательница — 14, 22
 Серов Александр Николаевич — русский композитор и музыкальный критик — 17, 20, 399, 400
 Сизов Николай Иванович — советский композитор — 343
 Слмонн Репато — итальянский поэт, либреттист Пуччини — 333—335, 337, 344
 Сяслей Альфред — французский художник — 240, 241
 Скриб Огюстен Эжен — французский драматург — 159
 Скрябин Александр Николаевич — 49, 234, 245, 261, 280, 392, 427, 436
 Собинов Леонид Витальевич — 413, 415

Соллортинский Иван Иванович — советский музыковед — 34, 38,
 287, 392, 396, 411
 Соловьев Владимир Николаевич — русский театральный дея-
 тель — 342
 Соловцова Любовь Андреевна — советский музыковед — 248, 411
 Скипа Тито — итальянский певец — 289, 290
 Скотто Рената — итальянская певица — 191
 Спадавеккиа Антонио Эммануилович — советский композитор —
 434
 Способин Игорь Владимирович — советский музыковед — 321
 Станиславский Константин Сергеевич — 404, 405, 414, 417, 421
 Стасов Владимир Васильевич — 401, 404
 Столерман Самуил Александрович — советский дирижер — 414
 Сторкио Розина — итальянская певица — 190
 Стравинский Игорь Федорович — 36, 49, 234, 237, 239, 245, 296,
 349, 350, 427, 434, 435
 Суворов Александр Васильевич — русский полководец — 160,
 161
 Сюзливан Артур — английский композитор — 414

Тамака Миура — японская певица — 192
 Таманьо Франческо — итальянский певец — 65, 72, 98
 Танеев Сергей Иванович — 234
 Тарле Евгений Викторович — советский ученый-историк — 161
 Тархов Дмитрий Федорович — советский певец — 421
 Тебальди Рената — итальянская певица — 76, 158, 338
 Теляковский Владимир Аркадьевич — директор русских импе-
 раторских театров — 421
 Тетрацини Луиза — итальянская певица — 72
 Титта Руффо — итальянский певец — 102, 161
 Токатян Арман — певец — 290
 Толстой Лев Николаевич — 88, 427
 Толстой Феофил Матвеевич — русский музыкальный критик —
 401
 Тома Амбруаз — французский композитор — 65
 Торнаги Иола Игнатьевна — жена Ф. И. Шаляпина — 414
 Торрефранка Фаусто — итальянский критик — 53
 Тосканини Артуро — итальянский дирижер — 5, 66, 72, 97, 98,
 100—103, 246, 247, 284, 334, 336, 337, 339, 389
 Тости Франческо Паоло — итальянский композитор — 230
 Тотти Даль Монте — итальянская певица — 190, 247, 290
 Трубецкой Паоло — скульптор — 336, 427

Уальд Оскар — английский писатель — 286
 Утрилло Морис — французский художник — 241

Фалль Лео — австрийский композитор — 287
 Фаччо Франко — итальянский дирижер — 71
 Ферранн Чезира — итальянская певица — 412

Фигуер Медея Ивановна — русская певица — 414, 415
 Фигуер Николай Иванович — русский певец — 414, 415
 Филипп — итальянский критик — 67
 Фишер Микеллис Микелевич — советский певец — 420, 422
 Флетта Мигуэль — итальянский певец — 337, 339
 Флешер Эдита — певица — 290
 Флобер Гюстав — 16
 Фонтана Фердинанд — итальянский поэт, либреттист Пуччини — 27, 67, 70
 Форцано Джоваттино — итальянский литератор, либреттист Пуччини — 291
 Фраккеролли Арнольдо — биограф Пуччини — 286
 Фравкетти Альберто — итальянский композитор — 153
 Фрэнс Аватоль — 76
 Френс Мирелла — итальянская певица — 103, 339

Хайкин Борис Эммануилович — советский дирижер — 417
 Хаккет — американский певец — 289
 Хемингуэй Эрнест — американский писатель — 42
 Хипдемпт Пауль — немецкий композитор — 237, 392, 394
 Хромченко Соломон Маркович — советский певец — 419

Цамбони Марья — итальянская певица — 337
 Цвейг Стефан — австрийский писатель — 21
 Цветкова Елена Яковлевна — русская певица — 414

Чайковский Модест Ильич — брат П. И. Чайковского — 408, 411
 Чайковский Петр Ильич — 31, 50, 51, 53, 145, 223, 225, 399, 401, 404, 407—410, 434
 Чамполи Доменико — итальянский писатель — 14, 22, 23
 Чивинини Гвельфо — либреттист Пуччини — 245
 Чплеа Франческо — итальянский композитор — 22, 290
 Чковия Тамара — советская певица — 192

Шаляпина Ирина Федоровна — дочь Ф. И. Шаляпина — 414
 Шаляпин Федор Иванович — 98, 99, 413, 414
 Шароев А. — советский режиссер — 423
 Шарпантье Марк Антуан — французский композитор — 27, 294
 Шекспир Уильям — 19, 31, 232
 Шелапутин — русский антрепренер — 412
 Шёнберг Арнольд — австрийский композитор — 36, 237, 238, 350
 Шиллер Фридрих — 31, 341, 342, 345
 Шкафер Василий Петрович — русский певец и режиссер — 413
 Шлегель Август Вильгельм — немецкий историк литературы и критик — 342
 Шопен Фридерик — 324, 403
 Шопенгауэр Артур — немецкий философ — 238

Постакевич Дмитрий Дмитриевич — 146, 296, 297, 392, 435
Шоу Бернард — английский писатель — 75
Шинллер Наталья Дмитриевна — советская певица — 421
Шрокер Франц — австрийский композитор — 392
Штейнберг Лев Петрович — советский дирижер — 423
Штольц Тереза — чешская певица — 65
Штраус Рихард — немецкий композитор — 36, 233, 234, 237, 238,
247, 289, 349, 392
Шуберт Франц — 54

Щекина-Куперник Татьяна Львовна — советская писательница — 415

Эйзольдт Г. — немецкая актриса — 334
Эйслер Ханс — немецкий композитор — 238
Энгель Юлий Дмитриевич — русский музыкальный критик —
410, 411
Энгельс Фридрих — 7

Юргенсон Петр Иванович — русский музыкальный издатель —
399, 413

Яначек Леопольд — чешский композитор — 28, 392
Янковский Марк Осипович — советский музыковед — 396
Ярон Григорий Маркович — советский артист и режиссер оперетты — 287
Ястребцев Василий Васильевич — советский музыкальный писатель — 402, 403, 406

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	4
Глава I. Время	5
Глава II. Художник	29
Глава III. Начало жизни	56
Глава IV. «Зовут меня Мими»	92
Глава V. «С честью тот умирает...»	153
Глава VI. Новые веяния	229
Глава VII. Три смерти	285
Глава VIII. Солнце, жизнь, любовь	327
Заключение	397
Список произведений Джакомо Пуччини . . .	
Оперы	438
Произведения других жанров	439
Основная литература о Дж. Пуччини	
На иностранных языках	440
На русском языке	440
Указатель имен	442