

А. Гозенпуд

Леош Яначек и русская культура

В

А. Гозенпуд

**Леош
Яначек
и русская
культура**



А. Гозенпуд

Леош
Яначек
и русская
культура

Исследование

Ленинград
«Советский композитор»
Ленинградское отделение
1984

Гозенпуд А.

Г59 Леош Яначек и русская культура.— Л.: Советский композитор, 1984.— 200 с., с ил.

Исследование А. Гозенпуда посвящено творчеству выдающегося чешского композитора Л. Яначека (1854—1928), тесно связанного с русской культурой. В книге раскрыты судьбы русского классического наследия в Чехии, показано, как воздействие духовного богатства братского народа способствовало формированию творческого гения композитора.

85.23(3)

78и

Рецензент — доктор искусствоведения И. В. Нестьев

На фронтисписе рисунок Э. Милены Леош Яначек

Глубоки и плодотворны связи русской и чешской музыкальных культур. Чешские композиторы, дирижеры, артисты и педагоги сыграли заметную роль в художественной жизни России XVIII—XX веков. Среди них Я. Мареш, Я. Б. Прач, представители семьи Керцелли, А. Б. Буландт, Ф. К. Блима, И. Геништа, А. Сихра, И. Гунке, Э. Направник, В. Сук, У. Авранек, И. Палечек, В. Рааб, А. Баруал, И. Прибик, И. Гржимали, В. Главач, И. Палицын, А. Дрейшок, Ф. Лауб, О. Шевчик. В России начинали артистическую жизнь В. Талих, Ф. Ступка, Я. Кржичка, а чешские инструменталисты в немалой мере способствовали славе оркестров Марининского и Большого театров. Приезд в Петербург и Москву А. Дворжака (1890), выступления Чешского квартета (1895) и Хора моравских учителей, руководимого Ф. Вахом (1913), — значительные события музыкальной жизни России.

Историческую роль в развитии и укреплении чешско-русских культурных связей сыграли выступления в Праге М. Балакирева, А. Рубинштейна, П. Чайковского, А. Зилоти, В. Сафонова, С. Рахманинова, С. Танеева, спектакли Московского Художественного театра во главе с К. Станиславским и гастроль Ф. Шаляпина. В духовную жизнь чехов и словаков вошли творения А. Пушкина, Н. Гоголя, В. Белинского, И. Тургенева, А. Островского, Н. Добролюбова, Л. Толстого, А. Герцена, И. Гончарова, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького.

Академик Я. Мукаржовский справедливо указал на то, что русское и славянское воздействие укрепляло национальную специфичность чешской литературы, ее самобытность, в отличие от западного, которое это своеобразие ослабляло. На основе творений Толстого и Достоевского созданы оперы чешскими и словацкими композиторами Й. Б. Ферстером, О. Острчилем, О. Йеремиашем, Б. Мартину, Я. Циккером. Но бесспорно первое место среди них занимает Леош Яначек; его произведения на темы Гоголя, Л. Толстого, Островского, Достоевского принадлежат к вершинам мировой музыки XX века. Для того чтобы понять их исключительное своеобразие, необходимо не только соотнести рапсодию «Тарас Бульба», оперы «Катя Кабанова», «Из Мертвого дома», Первый квартет, наваянный «Крейцеровой сонатой» Л. Толстого, с литературными прообразами, но и охарактеризовать восприятие этих произведений русской литературы на родине Яначека. Каждая национальная культура по-своему интерпретирует искусство другой страны. При переводе художественные произведения (а в данном случае речь идет об оригинальном, живущем самостоятельной жизнью музыкальном создании) вступают в новую систему эстетических отношений и национальных традиций.

Соприкосновение с русским искусством способствовало утверждению великого композитора на позициях реализма. Яначек — самобытный чешский художник. Постичь природу его «руссизмов» можно только в контексте всего его творчества. Нельзя понять замысел «Кати Кабановой», игнорируя «Ее падчицу», или гуситские сцены в «Прогулке пана Броучка¹ в XV столетие» вне связи с идеей славянской рапсодии «Тарас Бульба».

Гёте сказал: «Тот, кто хочет понять поэта, должен отправиться на его родину». Задуманная много лет назад книга «Леош Яначек и русская культура» написана в результате четырехкратного посещения отчизны гениального музыканта. Брно, Прага, Гуквальды (место рождения

¹ Здесь и далее переводы заглавий произведений Яначека и транскрипции имен действующих лиц приведены в соответствие с чешскими оригиналами. То же относится к фамилиям ряда чешских авторов.

композитора); встречи с людьми, знавшими его (Л. Сладковой и Я. Сладким); работа в музыкальном отделе Моравского музея, где хранятся рукописи и книги композитора; спектакли пражского и брненского оперных театров и прежде всего брненский фестиваль 1978 года, во время которого были исполнены все произведения Яначека; общение с чешскими музыкантами — все это обогатило меня незабываемыми впечатлениями. Я приношу сердечную благодарность директору музыкального отдела Моравского музея Т. Страковой, заведующей читальным залом музея С. Пшибановой, профессору доктору Й. Бурьянку, профессору доктору Й. Выслоужилу, заведующему кафедрой музыкологии философского факультета Брненского университета имени Я. Пуркине, сотрудникам философского факультета М. Щедроню и Р. Печману, директору Оперного театра имени Л. Яначека в Брно К. Шеде, народному артисту ЧССР дирижеру Брненской филармонии Ф. Илеку, дирижеру В. Носеку. Всех более я обязан руководительнице Брненского отделения Музыкального фонда ЧССР А. Немцовой, члену кафедры музыкологии философского факультета Брненского университета Й. Фукачу, редактору брненского радио Й. Фукачовой и доктору М. Черны (Прага).

Работа выполнялась по плану Института театра, музыки и кинематографии. Рецензии научных сотрудников С. Я. Левина и В. В. Смирнова помогли мне. Я сердечно признателен за ценные советы И. В. Нестьеву. Основные положения книги были изложены мной в докладах на Яначековском музыковедческом коллоквиуме и симпозиуме «Музыка славянских народов и ее влияние на европейскую музыкальную культуру», состоявшихся в Брно в октябре 1978 года. Вариант главы «Яначек и Мусоргский» опубликован в журнале «Opus musicum», 1980, № 4 и 5. Книга эта — дань любви к гениальному композитору, чье творчество — драгоценное свидетельство исторически сложившихся духовных связей чешского и русского народов.

Ленинград — Брно — Ленинград, 1980 г.

I

Давние и глубокие симпатии чешского народа к России обрели в XIX веке новую силу и укрепили надежды на то, что великая славянская держава принесет освобождение от австрийского владычества. Но чешское русофильство не было однозначным и выражало тенденции различных общественных групп. Для консерваторов-старочехов понятия «Россия» и «самодержавие» были тождественны, и свои чаяния они связывали с русским царем, под скипетром которого якобы должно осуществиться объединение славян. Чешские демократы утверждали, что самодержавие — враг русского народа и потому надежды на царя как освободителя славян бессмысленны.

Выдающийся чешский общественный деятель, публицист и поэт К. Гавличек-Боровский писал в 1850 году: «Необходимо отличать русский народ от его самодержавного правительства. Одно дело — русские люди, наши славянские братья, народ великий... от которого и мы и все остальные, более слабые славянские племена, в будущем можем ожидать многих благодеяний; и совсем другое дело нынешнее царское правительство... Всегда нужно иметь в виду неизбежность существования народов и непрочность, бренность их правительств... Для формирования и развития русского народа понадобилась не одна тысяча лет, тогда как любое правительство может возникнуть и исчезнуть в одну ночь, в один час» (2,116)¹. Усилению русофильских настроений способствовали поражения, понесенные Габсбургской империей в войнах с Пруссией и Италией (1866), лишившие ее части ранее захваченных территорий и ослабившие политическое значение Австрии.

Раздираемая внутренними противоречиями, «лоскутная империя» вынуждена была временно пойти на уступки. Однако надежды старочехов на то, что Чехии будет обеспечена «национальная автономия», не оправдались. В результате сговора австрийского правительства с венгерскими помещиками была создана дуалистическая монархия Австро-Венгрия, что привело к ужесточению политического гнета и усилению борьбы за освобождение поработенных народов.

В 1867 году в Москве состоялся Славянский съезд, в котором участвовала чешская делегация, возглавляемая историком и общественным деятелем Ф. Палацким. В историю Чехии это событие вошло под названием «Путь в Москву». В эту пору в чешском обществе возрос интерес к русской литературе и языку, увеличилось количество переводов. На сцене Временного театра в Праге между 1867—1870 годами были поставлены «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Бедность

¹ Первая цифра означает порядковый номер библиографического списка, помещенного в конце книги, где приводятся выходные данные цитируемого произведения; последняя цифра указывает страницу. При цитировании многотомных изданий вслед за библиографическим номером указывается том.

не порок», «Доходное место», «Гроза» Островского. В 1866—1867 годах исполнялись оперы «Жизнь за царя» (дирижер Я. Н. Майр) и «Руслан и Людмила» Глинки (под управлением Балакирева). Б. Сметана, дирижировавший «Русланом» в 1868—1869 и 1872 годах, намеревался включить в репертуар Временного театра «Русалку» Даргомыжского и одну из опер А. Серова. На пражской сцене ставились и оперы чешских авторов на русские темы: «Пленница» (1869) Г. Воячка, действие которой происходит во время русско-шведской войны, и «Мария Потоцкая» (1871) Л. Э. Мехуры (по «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина). Австрийский канцлер Бейст обвинял одного из влиятельных деятелей старочешской партии Ф. Ригра в том, что тот поощряет переводы книг русских авторов и постановки русских пьес и опер во Временном театре.

В 1868 году в Праге состоялся первый концерт хора Д. Агренева-Славянского. По настоянию слушателей, вопреки запрету австрийских властей, песни пелись по-русски. Но полиция не позволила исполнить так называемый «русский народный гимн». «Возмущенные запрещением чехи в количестве нескольких тысяч собрались вечером на площади св. Вацлава и там всей массой народной исполнили... несколько раз русский народный гимн и с пением бродили по городу до двух часов ночи. Конечно, публика и здесь восторженно приветствовала Славянского» (3, 161).

Симпатии к России и ненависть к Австрии проявлялись в различных формах. Одной из них и было демонстративное исполнение «Боже, царя храни». Несмотря на запрещение, его пели на различных собраниях и торжествах, а иногда на спектаклях. 29 августа 1867 года русский гимн явился сигналом к антиавстрийской демонстрации. Чтобы ее подавить, власти прибегли к оружию. Полиция составляла списки музыкантов, «уличенных» в аранжировке гимна. Репрессиям подверглись чешская типография, отпечатывавшая ноты, и мастера, изготовившие ручные шарманки, на валиках которых был записан гимн (см. 4, 187). На протяжении многих лет полиция продолжала следить за тем, чтобы запрет не нарушался. Так, агент брненской полиции, сообщая о пушкинских торжествах, организованных Яначеком в 1899 году, доносил по начальству, что «гимн не исполнялся». Но композитор и не хотел с ним связывать юбилей великого поэта.

В 1867 году в печати возникла полемика между сторонниками и противниками духовного сближения с Россией. Брненская газета опубликовала передовую статью «Для чего мы должны изучать русский язык», в которой подчеркивалось значение России для славян («Здесь чехи найдут применение своих сил и перестанут быть пасынками, какими являются в Австрии»). «Наше благо указывает нам на Восток, а не на Запад» (4а, 323). 1867 год отмечен активной чешской эмиграцией в Россию; многие представители чешского трудового народа и чешской интеллигенции, в том числе музыкальной и театральной, обрели в России вторую родину. Поэтому так враждебно относились к распространению русского языка австрийские власти и их немецкие лакеи. Особую неприязнь вызывала деятельность Ф. Вымазала. Редактор консервативной брненской газеты «Morgenpost» в 1878 году потребовал конфискации учебника Вымазала «Русская азбука». Вопрос об изучении русского языка приобрел политический характер во время русско-турецкой войны, усиливший симпатии чешского общества к стране, принесшей Болгарии освобождение от чужеземного ига. Яначек был среди тех, кто осознал значение русского языка и культуры. Об этом свидетельствует вся его дальнейшая творческая жизнь.

В немалой мере этому способствовала кирилло-мефодиевская традиция в Моравии, где некогда протекала деятельность создателей славянской письменности. В Велеграде, бывшем центре Великоморавской державы, торжественно праздновалось тысячелетие прихода Кирилла и Мефодия в Моравию (1863) и тысячелетие со дня их кончины, приуроченное к 1884 году. Эта традиция была той почвой, на которой выросла любовь Яначека к России. Он разделял в эту пору утопические идеи чешского просветителя Я. Коллара о всеславянском государстве, но был свободен от иллюзий, что царизм принесет независимость Чехии. Впервые, как можно полагать, Яначек приступил к изучению русского языка в 1872 году, но особенно интенсивно занялся им в 1874—1875 годах, в пору занятий в Пражской органной школе. Он пользовался учебниками Ф. Вымазала «Чешско-русский букварь» и И. Колара «Грамматика русского языка». К учебнику Ф. Вымазала приложена небольшая хрестоматия, в которую вошли отрывки из произведений Лермонтова («Бородино») и Гоголя (описание украинской степи из «Тараса Бульбы»). Позднее Яначек пользовался также пособием Вымазала «Русский язык в десяти уроках». Обе книги эти он взял с собой во время поездки в Петербург (1896). Но, конечно, Яначек знакомился с русской литературой не только по хрестоматии. В 1876 году он сочинил мелодраму «Смерть» на текст Лермонтова. Это не дошедшее до нас произведение состояло из нескольких частей. Программа концерта (13 декабря 1876 года) гласила: «Первая часть мелодрамы «Смерть» на слова Лермонтова для оркестра» (4а, 334). В ней Яначек использовал начальные шесть строк стихотворения «Закат горит огнистой полосой». Пoesия Лермонтова была популярна в Чехии. В 1874 году в Брно вышла составленная Вымазалом антология «Русская поэзия», в которую были включены переводы многих шедевров лирики Лермонтова; в том же году в Праге, в серии «Поэзия мира» под редакцией Я. Неруды и В. Галека, был издан двухтомник «Стихотворения Лермонтова» в переводе А. Дурдика.

Обращение Яначека к Лермонтову в 1876 году, когда его поэзия обрела в чешской литературе новую жизнь, не случайно. Быть может, и замысел кантаты Яначека «Амарус» на текст Я. Врхлицкого также связан с Лермонтовым. В поэме чувствуется воздействие «Мцыри». О мелодраме «Смерть» рецензент писал: «Музыка иллюстрирует текст Лермонтова, а когда она умолкает, то, подобно «Пустыне» Давида или «Антигоне» Мендельсона, начинается декламация. Поскольку исполнялась лишь часть, подождем с суждением до той поры, когда узнаем целое. То, что мы слышали, свидетельствует о необычайном даровании, серьезных познаниях и неутомимой деятельности нашего хормейстера, явившегося «львом» этого вечера» (4а, 342). Автор рецензии ссылается на Давида и Мендельсона, но думается, что Яначек опирался на традицию классической мелодрамы И. Бенды.

Интерес молодого музыканта к русской культуре стимулировали художественные впечатления. Он не прошел мимо концертов А. Рубинштейна в Праге (март 1875 года), изучал его партитуры (см. 5, 229). В ту пору автор «Демона» из русских композиторов пользовался едва ли не наибольшей известностью за рубежом. В немалой мере этому способствовали его выступления как пианиста и дирижера. Неудивительно, что Яначек по окончании Пражской органной школы намеревался продолжить музыкальное образование в Петербургской консерватории у Рубинштейна (июль 1878 года). Молодой музыкант не знал, что тот уже не был ни директором, ни профессором консерватории (ушел из нее в 1867 году и вернулся двадцать лет спустя, в 1887 году). Поездка в Россию не состоя-

лась из-за противодействия пронемецки настроенной дирекции Брненского учительского института, в котором преподавал молодой музыкант. Но желание Яначека учиться в России очень характерно. Не менее примечательно и время, когда он обратился с просьбой предоставить ему стипендию для поездки в Петербург, — 1878 год. Только что закончившаяся русско-турецкая война способствовала поляризации общественных сил в Чехии. Сторонники австро-венгерской ориентации сочувствовали туркам и не скрывали злорадства из-за первоначальных трудностей русской армии. А демократические круги радовались успехам русского оружия, несущего свободу Болгарии. Переписка и воспоминания современников свидетельствуют о том, с каким волнением и сочувствием следило передовое чешское общество за развитием военных событий. А. Йирасек писал: «С лихорадочным нетерпением ожидали мы известий с поля боя... Помню, с какой радостью мы узнали, что русские войска перешли Дунай, что генерал Гурко... закрепился у Казаньляка, что русская армия осадила Шипкинский перевал... Ах, эта Шипка! ...Наконец пришло радостное известие: Плевна пала! Русские победили. Осман-паша с сорока тысячами солдат и двумя тысячами офицеров сдался в плен» (6, 334).

Освобождение Болгарии вызвало ликование чешского общества, увидевшего в этом предвестие освобождения и других славянских народов. Поэтому решение Яначека учиться в России в 1878 году было закономерно. Но вместо Петербурга пришлось отправиться в Лейпциг. Здесь его мысли, как и в Брно, были связаны с Рубинштейном. Еще до отъезда в Лейпциг Яначек дирижировал его произведениями в концертах брненской «Беседы», участвовал как пианист в исполнении Квинтета.

Лейпцигская консерватория являлась тогда цитаделью «академизма», отрицавшего Вагнера и Листа, не признававшего и Шумана, о чем свидетельствуют воспоминания Э. Грига. Лейпцигский период в жизни Яначека — кульминация его ортодоксально-классических интересов и симпатий, обусловленных атмосферой, царившей в консерватории и Гевандхаузе. И в то же время в его сознании зарождались сомнения во «вредоносности» новаторства. Этому способствовали концерты А. Рубинштейна.

Великий пианист — один из главных героев писем-дневников Яначека лейпцигской поры. Он писал невесте о репетиции концерта в Гевандхаузе 15 октября 1879 года: «Самым интересным для меня было присутствие Рубинштейна. Сначала он сидел в одном из последних рядов и слушал очень внимательно. Я наблюдал за ним неустанно. Во время исполнения [О. Нейтцелем] Фортепианного концерта [Бетховена] он был беспокоен, — мне исполнение также не понравилось: не хватало силы и энергии. Он прошел через зал к оркестру, и тогда разразилась буря рукоплесканий». Характерна заключительная фраза: «Будь я зрелым музыкантом, я так бы и бросился к нему. Он будет играть здесь — как я счастлив!» (7, 50). Яначек сообщил невесте (28 октября 1879 года): «В будущем месяце состоится восемь камерных концертов; пианистами будут Рубинштейн и г-жа Шуман: это меня всего более интересует» (7, 66). Отзыв о последней сдержанно-ироничен: «Она играла концерт Бетховена легко и корректно; это понятно, если вспомнить, что исполняет его вот уже 51 год. Я доволен, что имею представление об ее игре» (7, 70).

Яначек с волнением ожидал выступлений Рубинштейна: «Мне любопытно услышать величайшего пианиста» (19 ноября 1879 года). И в тот же день снова: «Через несколько минут отправляюсь на концерт. Интересно, как он понимает сонаты Бетховена» (7, 130). 20 ноября: «Как рассказать Вам о Рубинштейне? Я не слышал до сих пор большего художника

Не огромная техника — ее может приобрести упражнением любой, — но то, как он понимает и интерпретирует произведения, делает его великим артистом. Он исполнил не менее 25 произведений, среди них и крупные, и, разумеется, все на память... Прекрасны его *pp* и громовые *ff*» (7, 131). 21 ноября: «Завтра Рубинштейн играет в камерном концерте, программа состоит из его произведений, включая Квинтет, я играл его [в Брно]. Как это разжигает мое любопытство» (7, 134).

Индивидуальность великого музыканта, стихийный демонизм его исполнения оказались созвучны натуре Яначека. Он и ранее негодовал, что педагоги в Лейпцигской консерватории заставляют его следовать омертвевшим канонам. Жажда освобождения от пут, сковывающих мысль, все более и более им овладевала. Впечатления от концерта Рубинштейна помогли обрести уверенность в себе. Он писал: «Да, быть большим художником — это прекрасно. Я это понял на сегодняшнем концерте. Когда я слышу произведения Рубинштейна, я испытываю непонятное чувство, мой дух, освобожденный от гнета, мощно взмывает ввысь. Его произведения мне необычайно симпатичны, и мнится мне, что я мог бы стать его наследником. Подобного подъема, такой способности говорить «душе» я не встречал ни у кого. Он так естествен, раскрывая себя! Как глубоко он чувствует, свободный от музыкальных доктрин. Он захватывает меня. И как же я далек от него! Я чувствую деланность своих нынешних сочинений, знаю, что надел на себя железный панцирь, и как долго мне еще предстоит бороться, прежде чем я освобожусь. Но мне было сказано: так необходимо. И при мысли, что это не продолжится вечно, я подчиняюсь. Но я мечтаю о том, когда смогу сочинять свободно, так, как это видится мне в те мгновения, когда я ощущаю себя разорвавшим узы. Под конец концерта я испытывал желание плакать. Но почему так быстро миновало это счастливое мгновение» (7, 137).

По словам В. Гельферта, «Рубинштейн вызвал у Яначека душевное состояние, в котором он, словно в ясновидении, увидел свое творческое и человеческое будущее. Его последующее отрицание традиций, его путь к собственному стилю, к которому он должен прийти, сначала в «железном панцире», и длительная творческая жизнь — все это перед ним тогда впервые предстало под воздействием музыки Рубинштейна» (4, 147). Вернее — под воздействием артистической индивидуальности великого пианиста. Вновь возвращаясь к этой проблеме в другой части своей книги, Гельферт писал: «Стремление к естественности не могло не привести в результате к восстанию против формализма. Подлинный бунт против правил в нем (Яначеке. — А. Г.) родился под могучим влиянием Рубинштейна. Он явился для Яначека идеалом, сочетающим техническое совершенство с естественностью выражения» (4, 174). Рубинштейн помог Яначеку стать на путь художественного самоопределения, но путь этот он выбрал самостоятельно.

Из программ позднейших концертов Яначека в Брно произведения Рубинштейна постепенно исчезают, умолкают восторженные слова о его музыке. В журнале, издателем и редактором которого Яначек был в 80-х годах, Рубинштейн упоминается дважды. Один раз в корреспонденции И. Б. Фёрстера из Праги, посвященной постановке «Демона» (1884). Критик писал о пустотах, бессодержательности композиции, расчете на внешний эффект (см. 8, 19). Конечно, это суждение Фёрстера. Но если бы Яначек с ним не согласился, он, несомненно, сделал бы редакционное примечание. Второе упоминание о Рубинштейне содержится в хроникальной заметке. Ее автор (Яначек) с негодованием пишет о том, что в программах концертов Русского

музыкального общества мало внимания уделяется русской музыке, и возлагает вину за это на дирекцию. Но так как программы концертов не могли составляться без согласия капельмейстера (а им являлся Рубинштейн), то и он разделяет с дирекцией ответственность.

Яначек писал: «А. Рубинштейн будет дирижировать в Петрограде в концертах РМО десятью концертами, четыре из них занимают произведения Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Шумана, один — Гайдна и Моцарта, три — Листа, Вагнера, Брамса, французских и итальянских композиторов. Только два концерта посвящены славянским авторам — Чайковскому, Давыдову, Рубинштейну. Кто же, следовательно, управляет (vládně) музыкальной жизнью Петрограда?»¹ (9,16).

По мере того как Яначек узнавал произведения Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, звезда Рубинштейна тускнела.

Среди художественных впечатлений Яначека на рубеже 80—90-х годов следует отметить выступления капеллы Д. Агренева-Славянского. Композитор встречался с ним и подарил ему печатную партитуру своих «Лашских танцев» (см. 10, 54). В собрании Яначека находится изданная в Праге книжка с текстом входящих в программы капеллы песен и пояснений к ним. В ней композитор сделал ряд пометок и нотных записей (см. 11). В Праге и Брно хор Агренева-Славянского исполнял былины, русские народные песни — протяжные, лирические, обрядовые (подблюдные, свадебные и т. д.), романсы Гурилева и Варламова, песню Вани из «Ивана Сусанина» Глинки, хор из «Аскольдовой могилы» Верстовского, польские и чешские народные песни.

Деятельность Славянского носила противоречивый характер. Многие выдающиеся русские музыканты, в том числе Чайковский, упрекали его в потакании дурным вкусам, в антихудожественной обработке песен, исполняемых его хором. Но деятельность Славянского не была однозначной. Так, Г. Ларош отмечал улучшение репертуара капеллы и рост ее исполнительского мастерства. Он писал: «Самая мысль знакомить публику образованных классов с русскими песнями в том виде, как они исполняются самим простонародьем, мысль счастливая, почтенная» (12, вып. 4, 73). Роль Славянского в популяризации русской песни за рубежом несомненно была значительна. Чешские музыковеды считают, что идея славянского концерта, организованного Яначеком в Брно (1892), возникла под воздействием русского хора.

II

В истории чешской сцены важнейшей датой является 1883 год. Представлением «Либуше» Сметаны открылся в Праге Национальный театр². В 1884 году начал деятельность и Временный театр в Брно. Не приходится сравнивать возможности обеих сцен. Брно, центр маркграфства Моравии, по данным 1889—1890 годов насчитывал около 82 000 жителей, из которых большую часть (свыше 60 процентов) составляли немцы. В их руках находились органы управления, финансы, промышленность. Немецкий театр, получавший солидную денежную субсидию, давал спектакли в отлично оборудованном помещении, тогда как чешская сцена влачила жалкое существование. Первый сезон Временный театр

¹ В чешской литературе наименование Петербург не привилось из-за немецкого происхождения. Русская столица там издавна именовалась Петроградом.

² Здание, построенное в 1881 году, вскоре сгорело. Оно было сооружено вновь, как и в первый раз, на средства, собранные по подписке.

в Брно начал в плохо приспособленном здании, позднее перестроенном (тогда театр получил название Национального). Только после провозглашения Чехословацкой республики (1918) театр занял помещение земского немецкого театра на Градбах.

В 1884 году, когда оперная труппа Временного театра в Брно дала первый спектакль — «Проданную невесту» Сметаны, начал выходить под редакцией Яначека журнал «Hudebni listy», уделявший большое внимание музыкальной сцене. С горечью и болью писал композитор о бедственном положении брненского театра: «Сборы не дают средств для образцовых и богатых постановок. А кто же поможет нам? Кто будет щедро содействовать искусству? Муниципальная касса является дойной коровой немецкого театра, а из Окружной и крейцера не дадут, чтоб поддержать художественную деятельность чешской сцены; о государственной помощи Моравии и говорить не приходится» (9, 13).

Яначека тревожило положение Брненского театра, не располагавшего и необходимыми художественными, а не только материальными ресурсами. В одной рецензии он выражал пожелание, чтобы театр довел оркестр до 35 человек (было 24), а хор — до 24! Яначек писал: «Исполнять современную оперу, в которой действительное значение имеет каждый инструмент, без полного состава оркестра... означает бросать вызов здоровому отечественному вкусу» (13, 60). Отмечая отсутствие равновесия струнной и медной духовой групп, он писал, что в «звучном полонезе» шестой картины «Евгения Онегина» «к сожалению, главенствовали трубы» (14, 240). Очень часто в его рецензиях встречаются упреки в преувеличенной громкости оркестра, заглушающей певцов и побуждающей их к форсировке голосов, что неизбежно приводит к утрате чистоты интонации. Но Яначек склонен был обвинять в гипертрофии звучности не только дирижеров, но и композиторов. В одной из рецензий он писал: «Утверждаю, что оркестр является действующим лицом в современной опере. Он рядом с персонажами на сцене и звучит в полной силе и мощи. Но не уподобляется ли он стоголовому дракону, из пасти которого исходит оглушительный рев трюмонов, труб и туб? Тщетно пытается Отелло Верди состязаться с прибоем оркестровых волн, как и Владислав в «Далиборе»... Совершенно необходимо в маленьком театре уменьшить силу звука на одну ступень. Оркестр может быть и «торжественным», даже «грозыным» и «страшным», но только не ревущим наподобие военного» (14, 220). В рецензии на «Поцелуй» Сметаны Яначек указывал: «Оркестр с самого начала заглушал и душил все на сцене... Необходима большая соразмерность звучности и естественность выражения во взволнованной и огненной части арии Лукаша «Если бы я знал, как смыть свою вину» (14, 221). Он справедливо считал, что в оперном спектакле необходимо единство музыки и сценического действия, что осмысленное и прочувственное пение неотделимо от осмысленной и прочувственной игры, подчеркивал необходимость воссоздания национального колорита: «У нас на сцене чаще всего изображают какой-то «фантастический» мир. Кусок действительной жизни можно встретить крайне редко». Между тем, утверждал Яначек, «мы встречаем в наших селах типы здоровые, нетронутые, полнокровные, жизнедеятельные, правдивые и полные юмора». Он призывал брненский театр внести на подмостки жизненную правду: «Почему пьесы и оперы из «народной жизни» не могли бы исполняться в национальных костюмах, образцы которых мы имеем в Моравии?» (13, 61). Яначек рассматривал брненский театр как важный художественно-общественный институт, рассчитанный на удовлетворение культурных потребностей трудовых масс: «Театр у нас должен глубже проникнуть в народ. Ведь народ

в Брно так занят на работе, что может получить свободный и культурный отдых только в театре» (13, 63).

Значительное место в оперных рецензиях 80—90-х годов композитор уделял репертуару. Суровое осуждение Яначека вызывали венские оперетты, в либретто которых порой проступали шовинистические, анти-славянские тенденции. Он писал: «В одной высмеиваются поляки, в другой — болгары или валахи, а в самой последней — чехи». «Нам надо опомниться и изгнать из театра венскую оперетту» (13, 63). Яначек был не прав, отождествляя текст и музыку, но он имел в виду сценическую традицию, шедшую из Вены, согласно которой славяне часто изображались простофилами и шутами. В борьбе за художественный репертуар Яначек являлся единомышленником прогрессивных чешских критиков. Подобно ему, В. Мрштик в 1887—1888 годах выступал против переводных мелодрам и «салонных» пьес, заполнивших сцену Пражского Национального театра. Для Яначека и других прогрессивных деятелей чешской культуры русское искусство служило примером жизненной и художественной правды.

Сложным было отношение Яначека к Сметане. Естественно, он признавал его творческий гений, но полагал, в отличие от многих современников, что с традицией Сметаны связано одно, но не единственное направление чешской музыки. Яначеку был ближе Дворжак, чье наследие недооценивали, а то и отвергали некоторые поклонники Сметаны. В 1911 году между противниками и сторонниками автора симфонии «Из Нового света» разгорелся яростный спор, истоки которого относятся к началу века, спор, вошедший в историю чешской музыки под названием «борьба за Дворжака» («Voj o Dvořáka»). Споря с традицией, Яначек нередко впадал в преувеличения. Его статьи и рецензии — страстные и пристрастные отклики на художественные явления. Но они позволяют понять, что искал Яначек в опере и что отвергал. Из опер Сметаны он выше всего ставил «Проданную невесту». «В «Проданной невесте», — писал он, — у каждого из характерных персонажей свой язык, что особенно отчетливо видно в партиях Вашека, Кецала, Еника. В этом свойство данной оперы и свойство всех опер Моцарта» (14, 211). Менее высоко оценил он «Тайну» и сурово, несправедливо отнесся к гениальному «Далибору». Во многих рецензиях Яначек касался проблемы использования в опере народной песни, подчеркивая необходимость органического слияния музыки композитора с фольклором. О «Старом женихе» К. Бендля он писал: «Опера песенна, но насколько музыка органична? Ведь народные песни композитор должен считать чужим владением. Если он использует мелодии той или иной песни, значит, он работает над темой другого творца. Собственный стиль Бендль не отвечает характеру чешских и моравских народных песен. И это противоречие двух стилей является основным пороком «Старого жениха» (13, 51). И напротив, Яначек с большой симпатией отзывался об опере В. Блодека «В колодце» (см. 13, 52). Вернувшись в 1891 году к оценке «Старого жениха», Яначек обосновал причины своего отрицательного отношения: «Рукоплещут и рукоплещут при открытой сцене... Не трудно догадаться, к кому относятся аплодисменты. Никак не к композиции. Любая мелодия сама по себе выразительна, но не подходит к ситуации, в которую поместил ее холодный расчет... Каждый мотив требует более ярких красок, соответствующего ритма. Не знаю, чувствуют ли так и другие; для меня же, например, второе действие просто невыносимо» (14, 224).

Критические замечания Яначека свидетельствуют о том, что уже в 80-е годы он считал, что в опере мелодия должна выражать душевное состояние и чувства героя. Убеждение это определило грядущие искания

композитора в области художественной правды и «речевых мелодий»

Отрицательно отнесся Яначек к комической опере К. Коваржовица «Женихи». Мы читаем в рецензии: «Я бы не указывал на афише «сочинил музыку», а «вместе, с музыкой будет представлена комедия Махачка». Напишите на этот текст новую оперетту, а к музыке подберите какую-нибудь драму, в которой собираются мрачные тучи, звучат отчаянные крики, размахивают кинжалами. Речь должна идти о произведении Махачка, но не Коваржовица. Несколько моментов вызовут у вас смех. О даровании музыкальном свидетельствует увертюра, но гармония и мелодика вас оглушат» (13, 68). Отзыв этот сыграл позднее роковую роль во взаимоотношениях обоих музыкантов.

В связи с деятельностью Брненского театра возникают первые оперные замыслы Яначека 1884 года («Аталия» Расина и «Скупой» Мольера). Одно время его интересовала повесть Шатобриана «История последнего из Абенсераджей». Первой оперой Яначека стала «Шарка» (1887, вторая редакция — 1918), написанная по одноименной драме Ю. Зейера, использующей чешскую легенду о девичьей войне. До Яначека эта тема получила воплощение в симфонической поэме Б. Сметаны, а позднее в опере З. Фибиха и в «Чешских сказаниях и легендах» А. Йирасека.

Задача, стоящая перед Яначеком, была осложнена тем, что текст драмы Зейера и развитие действия отмечены сильным воздействием вагнеровской поэтики. Было бы неверно рассматривать «Шарку» как произведение эпигонское, подчиняющееся традиции романтической оперы. Яначек не мог, даже если бы хотел (а он вовсе к этому не стремился), следовать по стопам предшественников и создавать гибрид «Либуше» и «Гибели богов». В понимании темы девичьей войны Яначек коренным образом разошелся с Зейером, не говоря уже о том, что напряженная и гипертрофированно изысканная стилистика и метафоричность текста были чужды композитору, и он пытался преодолеть их с помощью сокращений и переделок.

В отличие от Зейера, который придал Шарке, любящей и ненавидящей Цтирада, черты клейстовской Пентезилен, Яначек стремился раскрыть в ненависти героини протест женщин против порабощения их мужчинами. Но текст Зейера давал для этого мало материала. В. Гельферт писал: «Стилистически «Шарка» вырастает из вагнеровской музыкальной драмы, хотя при этом музыкально лишь в незначительной степени ей подчиняется. Яначек работает с лейтмотивами и стремится слить их по-вагнеровски в единый симфонический поток, соединяя с ним вокальную мелодию. При этом он не использует вагнеровский декламационный стиль, но по методу Сметаны сочетает музыкальную декламацию с целостной и закругленной вокальной мелодикой» (4а, 366). Отличаясь от последующих оперных произведений Яначека, «Шарка» свидетельствует о том, что композитор стремился прежде всего к раскрытию волнующих героев чувств. И в мелосе, как показали В. Гельферт, Й. Фукач и другие, возникают интонации, в известной мере предвосхищающие отдельные фразы Йенуфы.

III

Значительными событиями музыкальной жизни Чехии были приезд П. И. Чайковского в 1888 году в Прагу, прошедшие под его управлением концерты и первое исполнение «Евгения Онегина» в Национальном театре. Яначек был знаком с некоторыми произведениями русского композитора а в 1882 году дирижировал его Серенадой для струнного

оркестра (ор. 48). Возможно, что Яначек мог особенно привлечь в этом прекрасном произведении финал «в русском стиле», разрабатывающий песню «Под яблонью зеленою». Позднее Яначек как дирижер и музыкальный критик не раз обращался к произведениям великого композитора. В 1888 году он приехал в Прагу, чтобы побывать на концерте и увидеть Чайковского.

В Праге уже в 1882 году исполнялись симфоническая фантазия «Буря» и опера «Орлеанская дева». Однако их успех лишь в малой степени мог сравниться с триумфом, сопровождавшим концерты и спектакль 1888 года. Это было торжество Чайковского и русской музыки. Славу Рубинштейна обуславливало главным образом его исполнительство; произведения «кучкистов» в 80-е годы были в Чехии мало известны, а суждения о них зачастую поверхностные и несправедливые — довольно устойчивы. В. Зелены, защитник идеи сближения чешской и русской культур, писал (1888): «Основная часть созданного Новой русской музыкальной школой, утверждающей, что она продолжает дело, начатое основоположником русской музыки гениальным Глинкой, далека от вкусов и симпатий чешских слушателей... Мы наблюдаем за развитием этой школы, когда нам изредка представляется для этого возможность, но не думаем, что ее создания могли бы привиться у нас» (15, 92). Возможно, что настороженное отношение к главе Новой русской школы — Балакиреву было обусловлено как его столкновением со Сметаной в 1867 году, так и издевательской рецензией Ц. Кюи, сыгравшей известную роль в судьбе «Проданной невесты» на петербургской сцене¹.

Но вернемся к пражским выступлениям Чайковского. Утром 19 февраля 1888 года, в день первого концерта, в церкви св. Николая исполнилась «Литургия Иоанна Златоуста» Чайковского. Там Яначек впервые увидел русского композитора и записал: «Семь часов утра в Праге... в русской церкви на хорах... отличное пение под руководством Бендля. Чайковский... внизу (исполняется его «Отче наш»)»... в концерте, на вокзале — в семь часов» (16, 19). Этому концерту Яначек посвятил рецензию. Но до этого он напечатал заметку о предстоящем выступлении «самого передового из современных русских композиторов» (17, 62). Он указал, что «для чешских музыкантов огромное значение имеет знакомство с русской музыкальной жизнью. Чешская музыка, вырастая по преимуществу на западной почве, утрачивает свой славянский характер.. Поэтому мы от всего сердца приветствуем все, что способствует взаимному познанию» (17, 74).

«Идейно богатое творчество Чайковского,— писал Яначек,— свидетельствует о выдающемся мастерстве в сфере полифонии и музыкальных форм». Яначек далеко не все принял (вернее, не все понял) в музыке русского композитора. Ему показалось, что в трактовке программности («Ромео и Джульетта») Чайковский идет по стопам Берлиоза. Страстный поклонник национального начала, Яначек указал, что славянский (русский) характер музыки будто бы проявился только в использовании народных тем в финалах Первого фортепианного и Скрипичного концертов и в увертюре «1812 год» (см. 17, 74).

Высоко оценил Яначек выступление А. Зилоти, исполнявшего Первый фортепианный концерт Чайковского. «А. И. Зилоти проявил себя как замечательный пианист. Его техника обладает свойствами могучего, блестящего листовского стиля, однако в ней выступает также и жемчужная манера лейпцигской школы, школы Мендельсона. Чистотой и сердечностью интерпретации он привлек всех. Исполнение

¹ Санкт-Петербургские ведомости, 1871, № 6, 6 янв.

мощного оркестра под управлением Чайковского было превосходным, хотя технически и не безукоризненным» (17, 75).

Возможно, что под воздействием музыки Чайковского Яначек в 1889 году задумал славянскую симфонию. В его записной книжке сказано: «Русский мотив великолепен. Из этой мелодии разовьются остальные части. Славянское своеобразие сохранится, русский мотив завершает» (18, 21). Но симфония не была написана.

В конце 1888 года Чайковский вторично приехал в Прагу, где состоялся его концерт, а на сцене Национального театра — первое представление «Евгения Онегина». Триумф оперы способствовали участие автора, талантливые исполнители основных партий (Б. Лаутнера — Татьяна, Б. Бенони — Онегин, В. Флорианский — Ленский), исключительная популярность пушкинского романа (см. 19). Характеризуя значение Пушкина для чешского народа, З. Неедлы писал: «Пушкин... прямо врос в нашу литературу и прочее наше искусство, так что мы воспринимаем его как неотъемлемую часть нашей культуры. Нет ни одной деревеньки, ни одного захолустного угла нашей страны, где бы не знали слово «Онегин», а имя «Татьяна» является именем бесчисленных чешских и словацких девушек»¹. Поэтому «мы и говорим: «Наш Пушкин» (20, 467). И далее: «Культ Пушкина не был бы у нас, однако, полным, если бы он не проявился прежде всего в музыке, при том исключительном и огромном значении, которое имеет музыка для чешской культуры... Пушкин в нашей музыкальной жизни появляется только в 1888 году в «Евгении Онегине» Чайковского, но здесь зато в масштабах, нигде более не виданных. Тогда у нас уже каждый знал это произведение Пушкина, и его популярность была так велика, что люди, слушая Чайковского, слышали и видели Пушкина. Это было, кроме того, представление и в смысле постановки выдающееся и новое» (20, 470). «Евгений Онегин» способствовал более глубокому пониманию русской жизни» (21, т. 1, 336).

Постановка оперы Чайковского в Праге вызвала восторженные отзывы печати. И. Б. Фёрстер писал: «Мы не можем вспомнить ни одной премьеры в Национальном театре, которая бы с самого начала так волновала слушателей, как первое представление «Евгения Онегина» (15, 107). «Мелодика Чайковского покоряет своей национальной, своеобразной окраской, задумчивостью и мягкостью. Характеристики всех действующих лиц оперы превосходны. С особенной любовью, как кажется, создавал композитор образы Татьяны и Ленского. Настроение действия везде мастерски выражено. Сошлемся в виде примера только на вступление ко второй картине первого действия...» (15, 106).

В. Новотны, приветствуя появление русской оперы в Праге, писал: «П. И. Чайковский, избрав главные моменты произведения [Пушкина], украсил ее музыкой страстной, правдивой и характеристической, отвечающей каждому настроению и словесному выражению. В музыке всего более нас привлекает ее интимный характер... Лирическая стихия здесь главенствует, однако есть и ряд драматических волнующих эпизодов» (15, 112).

Восторженную оценку Чайковского дал Дворжак. «Ваша опера,— писал он автору «Евгения Онегина»,— произвела на меня очень глубо-

¹ К. Урвалкова, встречи с которой сыграли значительную роль в замысле оперы Яначека «Судьба», в письмах к композитору подписывалась «Татьяна». А герой этого произведения, композитор Живный, избрал своим псевдонимом фамилию Ленский. Увлечение пушкинским романом и оперой Чайковского проявилось и в «онегинской моде»: в 80-х годах на балах и в зрительных залах можно было встретить девушек, молодых женщин и мужчин, одетых в платья и костюмы 20—30-х годов XIX века.

кое впечатление... Это великолепное произведение, полное горячего чувства и поэзии, при этом отработанное до мельчайших деталей; короче говоря, эта музыка нас притягивает и проникает так глубоко в души, что ее нельзя забыть» (22, 84).

Едва ли Яначек, следивший за музыкальной жизнью Праги и специально приехавший на концерт Чайковского, остался равнодушным к «Евгению Онегину». Он мог услышать оперу во время приездов в столицу еще до 1891 года, когда «Евгений Онегин» был поставлен в Брно. В библиотеке Яначека сохранилось либретто оперы в чешском переводе М. Червинковой-Ригровой. Но рецензия Яначека на брненскую постановку «Евгения Онегина» (1891), как справедливо писал Б. Щедронь, свидетельствует о том, что композитор изучил клавиш (см. 14, 241). Рецензия Яначека, как и все вышедшее из-под пера этого художника, субъективна. Понять ее можно, осознав, к какой фазе его творческого развития она относится.

На рубеже 80—90-х годов в известной мере определились симпатии и антипатии Яначека. Он отверг вагнеровскую музыкальную драму, и если еще недавно написал романтико-героическую «Шарку», то теперь область рыцарских, легендарных тем и образов оказалась ему чуждой. Симпатии композитора более явственно склонялись в сторону оперы, правдиво воссоздающей картину современной жизни. Поэтому его привлекла «Сельская честь» П. Масканьи, поставленная на сцене Брненского театра в 1891 году. Яначек высоко оценил «Евгения Онегина». Но он отнес Чайковского к представителям симфонической, а не оперной музыки. (Нужно сказать, что эту ошибочную точку зрения высказывали и многие русские критики.) Яначек писал: «Симпатичная и благородная музыка — так скажет, услышав оперу знаменитого русского композитора, и любитель, и профессиональный музыкант. В первой картине особенно выделяется дышащий народным духом хор поселян, который увлечет вас своим ликующим окончанием. Вы никогда не забудете начало прелестной мелодии Ленского «Я люблю вас, Ольга». Менее понравились нам ариозо Ольги «Я не способна к грусти томной» и квартет Татьяны, Ольги, Ленского, Онегина. В обоих номерах недостаточно отчетливо выражены различные настроения и характеры участников... Во второй картине в высшей степени привлекательно соответствие музыки [действию]. Душевное волнение, возможность понять нарастание чувства, головокружительную высоту, которой достигла страсть, здесь выражены изумительно. Скрипки играют *pizzicato*, и вы как будто слышите: «Кто ты? Мой ангел ли хранитель, или коварный искуситель?»¹ Пастушеский напев при восходе солнца необычайно поэтически завершает сцену. В третьей картине образ Онегина не получил истинного выражения. Выразительный мотив Татьяны предваряется хором девушек, но фраза «О, боже, как я несчастна!» и ответ Онегина только симпатичны. Четвертая картина. Вальс, в котором тонут речитативные фразы помещиков, пожилых дам, молодых девушек, майора и т. д., очень удачно прерывают прелестные куплеты Трике. Какой выразительный контраст вносит сцена общего смятения, вызванного словами Ленского «Вы бесчестный соблазнитель!» В пятой картине о мастерстве композитора свидетельствует краткое, но проникнутое настроением вступление и построенный в виде канона дуэт Ленского и Онегина «Враги!». Звучным полонезом (в нашем оркестре, к сожалению, гла-

¹ В рецензии Яначека встречаются некоторые неточности. Возможно, что при исполнении «Евгения Онегина» малым по составу оркестром Брненского театра (24 человека) дирижер дублировал в сцене письма духовую группу струнной.

венствовали трубы) открывается шестая картина. В широко развитой трехчастной форме построена ария Гремина «Любви все возрасты покорны». Окончание картины мастерское. В седьмой, последней картине в памяти останется печальная и задумчивая фраза «Я любила вас, но что же...» <...> Каково место Чайковского в музыкальной литературе? Нужно определить его основные свойства: 1. Он не применяет лейтмотивов¹, то есть не соединяет мыслей А и В, если случай возвестит появление их носителя. 2. В мелодии и гармонии он сознательно применяет диатонику. 3. Он не пренебрегает традиционными музыкальными формами. 4. Движение мелодии, особенно ее начало, подчиняется требованиям чисто музыкальной красоты. Здесь выступает абсолютный музыкант. <...> Тематизм особенно ярко выражен в оркестре, что свидетельствует о мастерстве выдающегося музыкального теоретика. Он знает и чувствует природу народной музыки. Этими свойствами Чайковский отличается от чешских композиторов» (14, 239).

Вновь к оценке оперного творчества Чайковского Яначек обратился несколько лет спустя, в связи с постановкой на сцене Брненского театра «Пиковой дамы» (1896). Он мог познакомиться с этим произведением и ранее. И. Прибик, под чьим управлением состоялось исполнение оперы в Киеве (1890), опубликовал в журнале «Dalibor» пространную статью о «Пиковой даме». 11 октября 1892 года произведение Чайковского было поставлено в Праге. На одном из его представлений присутствовал Яначек. Первый спектакль и последующие сопровождались успехом, правда, уступавшим успеху «Евгения Онегина». В оценке художественных достоинств оперы чешские критики разошлись. Большинство отдало предпочтение «Онегину». Быть может, только И. Б. Фёрстер указал на психологическую правдивость гениальной оперы: «В моментах высшего подъема... проявляется замечательное достоинство таланта русского композитора — правдивость. Чайковский — исключительный мастер в воплощении психологических состояний. Его оркестр передает, как кисть импрессиониста, смены настроений, проникает в глубь души действующих лиц, отражает каждое колебание чувств с удивительной верностью» (15, 116). Фёрстер восторженно оценил оперу, ее вдохновенный лиризм, но, как это ни странно, не заметил ее драматизма. Напротив, для Яначека драматизм «Пиковой дамы» — едва ли не высшее достоинство произведения. Если по отношению к «Евгению Онегину» у него были оговорки и сомнения, то «Пиковую даму» он принял полностью. Яначек сопоставил оперу с повестью и указал на их различие. Рецензия свидетельствует о хорошем знании произведения Пушкина, а также о том, что Яначек читал его в оригинале; цитаты из повести даны в точном переводе. Он писал: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность, злую судьбу. Так следует понимать фигуру старой графини... Она приносит несчастье тому, на кого обратит взгляд... Германн — сын обрусевшего немца, человек с профилем Наполеона и душой Мефистофеля... Все, что он делает, вызвано отнюдь не любовью к Лизе. Деньги, деньги — вот что алкала его суровая душа. Это страстное стремление овладело им, и заставило отправиться на любовное свидание с Лизой, и привело в спальню графини, чтобы узнать тайну трех карт, которые помогут ему овладеть грудой золота. В ужасе перед незваным гостем, умирает графиня. Три роковых карты узнает Германн от призрака графини — Пиковой дамы, предвещающей его судьбу. Ослепленный блеском золота, Германн забывает выполнить повеление призрака жениться на Лизавете

¹ Яначек имеет в виду лейтмотивную систему Вагнера.

Ивановне. Третья карта — туз — обманывает его, и выигранные сто тысяч утрачены. Германн сходит с ума... Так у Пушкина. В повести это злодей. А в либретто М. Чайковского он вызывает симпатию и кончает жизнь самоубийством. В повести Лизавета Ивановна — воспитанница графини, простодушная девушка; поверив любовным письмам Германна, списанным с немецких романов, она назначает ему свидание, но затем, разгадав его, связывает свою судьбу с любезным молодым человеком, сыном бывшего управителя старой графини. В либретто свидание с Германном¹ состоялось раньше, а Лиза находит конец своих тревог в реке. Если последнее отклонение либреттиста сценически обосновано, то в повести Пушкина в чувстве Лизы к Германну заключается большой трагизм... Он «затрепетал как тигр», когда из ответной записки Лизы узнал, как проникнуть в дом старой графини. Страшная музыка! Взрывчатая, отрывистая, а не плавно текущий мелодический поток. Оркестр охватывает все, в нем преобладают зыбкие или колюче-острые звучания. Но это отвечает замыслу композитора, составные части сливаются в такое захватывающее слушателя великолепное целое, какого достигает редкое музыкальное произведение. Сочиненные и интуитивно найденные мотивы равно прочувствованы. Последние возникают обычно до того, как композитор осознает их значение. Они обладают огромной психологической силой» (23, 210).

Яначек выделил «глубоко продуманный тоекратно повторяющийся мотив трех карт»: «Мелодическая волна то сжимается, то расширяется соответственно ситуации. Она не теряет своего основного характера при видоизменении гармонии. Эта творческая манера вообще присуща Чайковскому. Он сохраняет ее и там, где музыка не связана со словом, — в симфониях, увертюрах. Как выражают стихию русской народной музыки мрачные последние звуки! Вслушаемся в хор девушек «Ну-ка, светик Машенька, ты потешь, попляши», хор приживалок «Благодетельница наша, как изволили гулять» и хор игроков (в последней картине) «Как в ненастные дни собирались они часто». Первый шутив, второй чувствителен, третий в ритмическом отношении близок моравским танцам. Кто способен написать сцену бала (третья картина) в стиле XVIII века, тот способен глубоко проникнуть в дух русской народной музыки и, руководимый им, сочинить три жемчужины абсолютной музыки. Благодаря опере Чайковского очистилась музыкальная атмосфера Брно, а ведь долго она была удушливой. Ярko засияло подлинно художественное произведение, перед нами предстал гений оригинальности и правды в музыке. Только ему в искусстве будем следовать, к нему идти! Поэтому таким значительным является день 16 января 1896 года, день первого представления «Пиковой дамы» на чешской сцене Бренского театра» (23, 210).

Рецензия эта — единственная в своем роде во всем критическом наследии Яначека — свидетельствует о силе и интенсивности восприятия музыки Чайковского, о глубине ее постижения. Рецензия позволяет утверждать, что Яначек знал и симфонии и увертюры Чайковского², а «Пиковую даму» воспринял как идеал музыкальной психологической реалистической драмы. В рецензии он подчеркивает целостность концепции, единство всех элементов, потрясающий драматизм «страшной музыки», оригинальность, правдивость, острую конфликтность. Особо выделяет Яначек значение рокового мотива карт

¹ В опере имя героя — Герман, в повести — Германн.

² В собрании книг Яначека (Моравский музей) находится путеводитель по симфониям Чайковского, составленный К. Черновым (в чешском переводе), а также учебник гармонии Чайковского, приобретенный Яначеком в России и испещренный его пометками.

и функцию образа графини, олицетворяющего фатум. Он знал, что тема фатума встречается и в оркестровых произведениях Чайковского (в ранней увертюре «Фатум», в Четвертой и Пятой симфониях). Несколько лет спустя Яначек написал оперу «Судьба» (или «Рок»), на которой в известной степени сказалось воздействие концепции Пятой симфонии Чайковского.

Потрясение, испытанное Яначеком от знакомства с «Пиковой дамой», углубило его интерес к русской культуре, а быть может, и способствовало желанию ближе узнать Россию — родину Пушкина, Чайковского и других великих русских художников¹.

IV

В июле 1896 года Яначек посетил Петербург, Нижний Новгород, Москву. Он тщательно готовился к этой поездке, возобновив занятия русским языком. Впечатления были ярки и многообразны. О них можно судить по путевым письмам композитора и заметкам. Он с нетерпением и волнением ожидал переезда через границу. Первая запись на странице учебника русского языка гласит: «12 часов ночи. Ясно чувствую, что нахожусь в славянском государстве. Какие красивые парни! Чистые, милые, услужливые... Какое радостное пробуждение... я сбрасываю узы австрийского рабства!.. Мы въезжаем в Россию. Гродно. Первая встреча с русскими в моем купе. Нужно признаться, что, кроме слов, оставшихся в памяти во время занятий, я плохо понимал их. Они говорят очень быстро и при этом иначе ставят ударения». Яначек записывает, что его русский сосед был знаком с чешским скрипачом Лаубом. «Петроград. Вечер. Брат ожидал меня. Я расстался с соседом: «Благодарю вам». Он с улыбкой: «Вас» (24, 338).

Увиденное в русской столице вызвало симпатии Яначека. В его описаниях (он посвятил поездке три очерка, напечатанные в брненской газете) нет теневых сторон. Композитор сознательно противопоставлял русский город онемеченному Брно. Но он был свободен от иллюзий насчет господствующей в России системы. Достаточно сравнить путевые письма Яначека с «Поездкой в Россию» Й. Голечка (1896—1903), чтобы убедиться в этом.

Описание Петербурга Яначек начинает с Невского проспекта, «жизнь на котором кипит с самого утра до поздней ночи». Он прошел Невский проспект и пересекающие его улицы, отметив, что Лиговка — рабочий район: «Здесь множество фабрик, крупных заводов различного типа». Несколько идеализированное описание рабочей Лиговки, вернее — «заботы» о ней властей, понадобилось Яначеку для того, чтобы подчеркнуть нищету брненского рабочего района. Яначек описывает Фонтанку, движение судов, упоминает Мойку, шпиль Адмиралтейства, высоко поднявшийся в небо. «Недалеко от Адмиралтейства расположена пристань, откуда пароходы направляются к Петергофу. Сядем на пароход... На горизонте несколько огромных парусников. Птицы слетают с красных морских поплавков. Мы в Финском заливе. Я — второй чех, который привезет с собой в родное село воду Балтийского моря. Первым был Ян Чапек из Гуквальдов, гетман гуситский» (23, 153).

¹ Яначека в Россию влекли преклонение перед ее культурой (свою страстно любимую дочь Ольгу он воспитал в любви к русской литературе) и родственные связи: два его брата, с которыми он поддерживал постоянную переписку, жили в России.

Во втором очерке Яначек описывает богослужение в Александро-Невской лавре и рисует картину Невского проспекта. «В 11 часов утра в боковом приделе собора на первом этаже служат панихиду... Сзади стоит семья покойного, впереди участники обряда. Всем известно, что русские церковные хоры превосходны. Честное слово, для музыканта было наслаждением их слышать. Обряд с музыкальной стороны целостен: хор вступает с поразительной легкостью с респонсориями, и в продолжительном *pianissimo*, всегда звучном, священник продолжает молитву в строго соответствующем тоне... Почти приглушенное звучание хора и его выражение отличаются от полнозвучного голоса священника. Я убедился, что рев смешанных тембров немецких органов — это кошунство» (23, 156).

Яначек был также в Исаакиевском соборе, в католическом и лютеранском храмах Петербурга. Любопытно его замечание, что немец-органист «запустил под конец церковной службы «Славься в венце небесном», то есть сыграл прусский государственный гимн. Шовинизм в любой форме и прославление германского могущества вызывали отвращение Яначека.

На Невском внимание Яначека привлекли тройки, которым он посвятил в описании Петербурга несколько строк. Возможно, что он вспомнил гоголевскую «птицу-тройку». Яначек писал: «Головы коней подняты, они словно что-то чувствуют вдали, хвосты развеваются; теперь я верю, что окрыленный конь может быть символом полета» (23, 157). Вероятно, позднее, создавая в опере «Катя Кабанова» музыкальный образ тройки, композитор вспоминал свои петербургские впечатления. Яначек сделал ряд жанровых зарисовок. Он заходил на извозчицкие дворы, приглядываясь к быту простого народа, отмечая свойственное его представителям чувство собственного достоинства. Характерно следующее замечание: «Слово «мужик», которым представители привилегированных сословий определяли народ, кажется последнему оскорбительным. «Я не мужик, я крестьянин», — так отвечает рабочий, если его назовут мужиком. Это слово подразумевает — бедняк, оборванец, а ведь он не нищий» (23, 158). Наблюдение Яначека примечательно. Для господствующих классов действительно характерно употребление слова «мужик» в смысле «неотесанный», «грубиян» и «хам».

Существенно замечание Яначека о необходимости для чехов глубже изучать историю России: «Как это так, что в учебниках всеобщей истории в наших средних школах все развитие этого великого государства представлено только изображением Петра I?» Замечателен вывод композитора: «То, что создало это государство и сохраняет его мощь, должно обладать твердостью железа и прочностью дуба. Нам необходимо знать, как преодолели все испытания и восторжествовали идеи этого государства» (23, 159).

Очерки Яначека предназначались для печати, находившейся под австрийской цензурой, враждебно встречавшей любое проявление симпатии к России. Но ясно, что композитор имеет в виду патристическую идею, руководившую борьбой русского народа, отражавшего натиск врагов и отстаивавшего независимость.

Один из очерков Яначек назвал «Как в Петрограде развлекаются». К лету театральный и музыкальный сезон заканчивался, поэтому композитору пришлось довольствоваться случайными концертами и спектаклями в Зоологическом саду и на Крестовском острове. Яначек подробно описал посещение Зоологического сада: «В четыре часа дня играет военный оркестр 146-го пехотного полка. В шесть часов выступает полный струнный оркестр (из-за пульты выглядывали длин-

ные шеи восьми контрабасов), руководимый г. Франке». Программа включала произведения Бетховена, Рейнеке, Вагнера, Делиба¹. «Господин Франке закончил отделение опять произведениями «иностранных авторов». Далее Яначек называет попури на темы оперетт К. Целлера и балетов Л. Минкуса. «Я огорчен, но, быть может, услышу у г. Франке в другой раз кое-что получше» (23, 159). Новое посещение Зоологического сада разочаровало: «Немцы Рост и Франке не улучшили программу. Она включала сочинения Николаи, Шуберта, Эрнста, Вагнера, Кюкена, Листа, Мендельсона. Только двумя пьесами был представлен русский композитор Глинка» (23, 160).

Дневниковые записи Яначека на полях и чистых страницах учебника русского языка несколько дополняют сведения, содержащиеся в опубликованных очерках. «Вторник, 21 июля. Казанский и Исаакиевский соборы. Какое великолепие во всем. Мозаичные картины, колонны из малахита, образа, украшенные драгоценными камнями. Описать это невозможно. В первом соборе служили панихиду. Отличный хор». «Среда, 22 июля. Елагин остров. Изумительное место отдыха. Прекрасный вид на залив... Место развлечения высшего круга». «Четверг, 23 июля. Море, море. Безбрежная гладь, как будто залитая серебром, сливается в бесконечной дали с горизонтом» (24, 160).

Посещению Павловска (24 июля) Яначек посвятил специальный очерк.

«Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,—

говорит Петр Великий в поэме Пушкина «Медный всадник». Через это окно проникло в Россию много чужеземцев, которые пытаются все использовать в своих целях по обычаю, нам, чехам, особенно хорошо знакомому. В прошлом году здесь, в Петрограде, закрыт немецкий театр, а руководство превосходными концертами в Павловском вокзале поручено Н. В. Галкину, профессору Петроградской консерватории. Раньше ими управлял венский Штраус. Железнодорожный билет «туда и обратно» дает возможность слушать концерты; правда, не все они одинакового качества. Один день в неделю специально посвящен русским композиторам, по пятницам — обычно большие симфонические концерты. 12 июля по русскому календарю состоялся восьмой симфонический концерт в память А. Рубинштейна. Исполнялись его крупные сочинения: 1) музыкальная картина «Иван Грозный», 2) Второй концерт для виолончели с оркестром, 3) романсы, 4) Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, 5) Четвертая симфония в четырех частях.

Музыкальная картина «Иван Грозный» словоохотлива: счастье, что она была хорошо сыграна. В Виолончельном концерте третья часть мне понравилась своим национальным характером. И в Фортепианном концерте Рубинштейн радуется «голосом народа». Э. Жакобс, виртуоз виолончелист, играет чисто и спокойно. Но что за холодная красота! Я хочу, чтобы в каждом звуке было слышно, что музыкант вызвал их не только пальцами, но и сердцем. В последней части Фортепианного концерта (d-moll) разошлись пианист Е. Голлидей и дирижер Галкин... Концерт начался в 8 часов, и хотя уже 10 часов — он еще не закончился. Поезд, который нас отвезет в Петроград, тяжело дышит вблизи. Уехать, не выслушав Симфонию, невозможно, а прекрасный оркестр ручался, что она будет хорошо сыграна. Второй гудок, а звучит

¹ Сохранившиеся программы концертов в Зоологическом саду включали Марш из второго действия «Лоэнгрина», фрагменты балета «Копеллия» Делиба, Свадебный марш Мендельсона, Серенату для струнного оркестра и увертюру «Дама-невидимка» К. Рейнеке, бывшего лейпцигского учителя Яначека, и другие сочинения.

Adagio (третья часть). Финал — Largo — слушаешь на ходу. Финал, за моей спиной буря рукоплесканий.

В то время, как я торопился отыскать место в последнем переполненном вагоне, поймал меня чех-земляк, да еще и член образцового оркестра Галкина.

В полночь, взволнованные и успокоенные, мы были в Петрограде. Что за общество посещает эти концерты? Здесь собралась интеллигенция, живущая «на дачах». Я сказал бы, в «концертном зале» на открытом воздухе находится от полутора до двух тысяч человек. Русская интеллигенция признала, что в упомянутых мною «увеселительных» садах развлекаются преимущественно иностранцы. Как бы я был рад узнать и рассказать о том, как проводит время русский народ» (23, 162). Участниками концерта, на котором присутствовал Яначек, были бельгийский виолончелист Ш. Э. Жакобс, ученик и преемник Ф. Серве, и русский пианист Е. Голлидей, ученик Рубинштейна, блестяще закончивший по его классу в 1891 году Петербургскую консерваторию. Ему композитор посвятил одну из пьес для фортепиано, входящих в оп. 118.

Посещение Павловска не обогатило музыкальных впечатлений Яначека. Между тем за несколько дней до этого и вскоре после рубинштейновского концерта там исполнялись под управлением Н. Галкина произведения Римского-Корсакова и Бородина.

Поездка в Москву, Нижний Новгород и отъезд из России отражены в дневниковых записях Яначека. Москва, особенно Кремль, произвели на него глубокое впечатление. «Кремль! Боже, что за сказка! Сколько очарования и прелести в этих зеленых, синих куполах! А вокруг какой прекрасный вид: Москва отсюда кажется морем куполов — их 1600! Как я счастлив, что задержался здесь! Иначе я не увидел бы самого прекрасного во всей поездке... Время расставаться с милой Россией. Как мне жаль! Так здесь хорошо» (24, 350).

На художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде Яначек пробыл один день (28 июля 1896 года) и не успел познакомиться с выступавшими там русскими оперными труппами и оркестрами. Его заинтересовала этнографическая сторона выставки. Записи композитора, к сожалению, лаконичны: «Выставка обширная, но на ней отсутствует русская этнографическая жизнь. Хорош отдел Средней Азии и русские связи с ней! Все огромно, даже на первый взгляд. Ярмарка, карты «Красного Креста». Новгород красиво расположен, у него будущее. Он своеобразнее Петрограда» (23, 351). Записи эти разочаровывают, но нельзя утверждать, что в них отражены все вынесенные Яначекom впечатления от знакомства с городом, расположенным у слияния Волги и Оки. Об этом говорят его позднейшие высказывания, относящиеся ко времени сочинения «Кати Кабановой», когда в душе композитора воскресли воспоминания о поездке в Россию. Упомянув в «Автобиографии» о привлекавших его оперных темах, Яначек утверждал, что остановился на «Грозе» Островского потому, что «вспомнил, как мачты судов на Волге воздымались ввысь, а гладь реки в сиянии месяца была светла, как душа Кати» (5, 5).

О глубине и силе впечатлений Яначека от первой поездки в Россию нельзя судить только на основании его путевых очерков, дневниковых записей. Композитор В. Новак писал в 1945 году, когда советские войска освобождали Чехословакию от фашистской оккупации, что «у него воскресло воспоминание о Леоше Яначеке, рассказывавшем нам как-то, во время поездки из Гуквальда в Радгоштскую пустошь (1897 год), о пережитых возвышенных впечатлениях от поездки в Россию. Его увлекала

мысль о жизни в самом сердце величайшего славянского народа. Это мне дополнительно объяснило позднее его любовь к темам русской литературы: «Тарас Бульба», «Катя Кабанова», «Мертвый дом» (26, 618). Каковы же были сила, яркость переживаний Яначека и их воздействие на душу слушателя, если память о них не изгладилась полстолетия спустя! Поездка в Россию, несмотря на скудость художественных впечатлений, углубила любовь Яначека к великой стране и народу, усилила стремление узнать его духовную жизнь. Вместе с тем несомненно, что в эту пору для композитора, как и для многих представителей чешской интеллигенции, не вполне ясны были социальные противоречия, раздиравшие Российскую империю. Сознание непримиримой враждебности русского народа и самодержавия пришло к Яначеку (и не только к нему) в дни русско-японской войны и революции 1905 года.

V

Одним из результатов поездки Яначека в Россию было его участие в создании Брненского Русского кружка (1897). Предшественник его, старейший в Чехии Пражский Русский кружок, существовал с 1879 года. Его деятельность носила противоречивый характер. Во главе кружка длительное время стояли представители консервативного лагеря Ф. Браунер и журналист Я. Грубы — долголетний редактор газеты «*Národní listy*». Но было бы неверно сказать, что только взгляды руководителей отражались на деятельности кружка: в нем участвовали и представители прогрессивных групп. Да и Я. Грубы перевел на чешский язык произведения Толстого, Достоевского, Тургенева.

В апреле 1900 года депутат сейма либерецкий врач В. Шаманек предложил ввести в чешских школах, начиная с третьего класса, преподавание русского языка. Он ссылаясь на возросшее международное значение русского государства и на то, что русский язык распространен по всему миру. Голосами немецких депутатов предложение было отвергнуто. В ответ на это русские кружки стали возникать во всей Чехии, и Шаманек способствовал их созданию в Либерце, Турнове, Мниховом Градище, Пардубицах. Независимо от Шаманека русские кружки открылись и в других городах Моравии.

Брненский кружок был невелик, не располагал большими материальными средствами. В Прагу приезжали русские музыканты, певцы, актеры, среди них такие выдающиеся, как М. Климентова-Муромцева, П. Хохлов, М. Долина, В. Сафонов, А. Виноградский, С. Рахманинов, В. Ребиков, М. Савина. В Брно заезжали немногие.

Общее направление деятельности кружка носило прогрессивный характер. В этом несомненная заслуга руководителей, прежде всего доктора Ф. Веселого и Яначека.

Брненский Русский кружок в известной мере использовал опыт местных культурных организаций и обществ типа «Весны» и «Беседы», в которых также участвовал Яначек. Среди организаторов кружка следует назвать виолончелиста Ф. Мареша, филолога Ф. Йокла, доктора А. Кусака. На протяжении семнадцати лет существования кружка (он был закрыт австрийской полицией во время первой мировой войны) Яначек последовательно был членом комитета, секретарем, советником (консультантом), заведующим и председателем.

После поражения Австро-Венгрии в первой мировой войне и создания Чехословацкой республики Яначек добился восстановления Русского

кружка и вновь стал во главе его. Значительную роль в жизни кружка сыграл выдающийся общественный и культурный деятель доктор Веселы (см. 27), в немалой степени способствовавший, как и его жена, тому, чтобы опера Яначека «Ее падчерица» попала на сцену Пражского национального театра. Веселы был одним из создателей лучшего чешского бальнеологического курорта Лугачевицы, любимого места отдыха Яначека. В Лугачевицах разворачивается первое действие его оперы «Судьба».

Веселы являлся страстным поборником культурного сближения с Россией. Вместе с другими чешскими врачами, в том числе Шаманеком, он участвовал в Международном медицинском съезде, происходившем в 1897 году в Москве. По возвращении в Брно он читал лекции о политическом и культурном значении России. Несомненно, организация русских кружков была обусловлена сознанием того, что культурное сближение с Россией поможет остановить процесс германизации Чехии. Веселы был свободен от монархических иллюзий. Он обвинял царское правительство в том, что в угоду Австрии оно жертвует интересами славянских народов, указывал, что царские дипломаты не проявляют симпатии к стремлению славян установить связи с Россией. Веселы с горечью отмечал, что если дипломаты, находясь в Праге, игнорируют это стремление русских кружков и даже к приглашению на торжества Пушкина и Гоголя и т. п. относятся с замораживающей холодностью, то неудивительно, что чех подумает: «Зачем нам приносить жертвы славянскому делу, если «батюшка Рус» относится ко всему славянскому как заскорузлый бюрократ» (28, 13). В той же статье Веселы писал: «Мы все-таки не без значения для России (так в русском печатном оригинале статьи.— А. Г.). Мы многому научились у немцев — как их трудолюбию, так и порядку, в котором они мастера. Однако этому влиянию немцев, этому тесному соприкосновению с ними не достает для противовеса сношений с русским миром. В нашей литературе уже много переводов мировых русских писателей, но мы не имеем и десятка произведений о России. А русские сами должны бы позаботиться о том, чтобы все славянские народы имели бы историю России не только политическую, но и культурную, обнимающую литературу, искусство, промышленность, торговлю и т. д. Русские должны поддерживать русских учителей в славянских землях, распространять знание русского языка и способствовать признанию его междуславянским языком, идти навстречу стремлениям, проявляемым в этом славянами». Веселы утверждал, что «умелый учитель русского языка может больше сделать, чем три официальных консула. Это все задачи великие, достойные России и соответствующие ее силам» (28, 14).

Русские кружки в Чехии, в том числе и Брненский, не получали материальной поддержки, сами должны были заботиться о преподавателях русского языка, их оплате. В некоторых случаях педагогов находили среди русских, живших в городе; так было в Брно, где некоторое время русский язык преподавала подруга дочери композитора Ольги Яначековой М. Н. Веверицева.

Она писала: «В Берне¹ Русский кружок существует пять лет и благополучно развивается и поныне. В этом году учащихся около восьмидесяти... Интерес большой и воодушевление также. Но большей частью все молодежь, то есть студенты и ремесленники, мало так называемой интеллигенции» (27, 243). Занятиями русским языком в других городах Моравии руководили члены Брненского кружка. «В городе

¹ Брно именовалось в Австрии и Германии Берном и Брюнном.

Простеее, после четырехмесячного курса профессора Н. П. Неелова, продолжается русский курс под руководством доктора Яначека, члена Русского кружка в Брно» (29, 533). Существенно указание, что Яначек оказался временным преемником Неелова, приехавшего в 1903 году в Брно, где он вел педагогическую работу, выступал с лекциями и докладами по русской литературе. Ему принадлежала поддержанная Веселым идея организации съезда русских кружков в Моравии, на котором предполагался доклад Неелова о М. Горьком.

Русский кружок в Брно находился под неусыпным наблюдением австрийских властей. Из его деятельности исключалось все, что носило или могло носить политический характер. Один из пунктов устава гласил: «Разговоры на политические темы исключаются» (30, 74). Однако изъять политику из сферы деятельности кружка было невозможно. Пропагандируя русскую литературу и музыку, устраивая лекции и доклады, кружок углублял симпатии к России и ее народу в противовес Австро-Венгрии. Юбилейные вечера, организованные кружком, вернее Яначеком (например, вечер в ознаменование столетия со дня рождения Пушкина), носили политический характер. И не случайно австрийские власти позднее, закрывая кружок, в качестве одного из аргументов выдвинули обвинение в организации Пушкинского вечера, а его устроителя Яначека назвали «политически подозрительным». Яначек был душой и вдохновителем деятельности кружка, организатором концертов, русской библиотеки. Он приглашал русских музыкантов и лекторов, всех, кто мог расширить представление о русской культуре. В одной из заметок, характеризующей деятельность Брненского Русского кружка, сказано: «Над распространением русской песни, музыки и слова там усердно работает доктор Л. Яначек» (29, 510). Брненская прогрессивная газета «Moravske orlice» сообщала, что в первой половине 1898 года, когда кружок только начал деятельность, были прочитаны и разобраны произведения Пушкина, Веневитинова, Лермонтова, Некрасова, Тургенева, Толстого.

Было бы преувеличением утверждать, что всегда выбор произведений свидетельствовал об определенной политической тенденции, но иногда она, несомненно, проявлялась. Так, 8 февраля 1898 года читалось стихотворение Веневитинова «Песнь грека», навеянное освободительной борьбой греческого народа. В чешских условиях османское иго ассоциировалось с австрийским гнетом. Поэтому так современно звучал рефрен стихотворения, обращенный к врагам: «За все мой меч вам отомстит!»

Думается, что неназванное стихотворение Лермонтова (помимо «Молитвы»), прочитанное на одном из занятий Русского кружка, — это «Бородино», давно вошедшее в духовную жизнь чешского народа. Но наряду с героико-патриотическими произведениями в программы Русского кружка включались и сатирико-обличительные, такие, как стихотворение в прозе Тургенева «Довольный человек», создающее обобщенный образ «бескорыстного клеветника».

Следует хотя бы кратко сказать о знакомстве Яначека с русской литературой. Некоторое представление об этом может дать сохранившаяся часть его библиотеки. В ней есть Пушкин («Евгений Онегин» в переводе В. Юнга и «Полтава» в оригинале), Гоголь («Тарас Бульба»), Л. Толстой («Севастопольские рассказы», «Воскресение» в чешском переводе, «Крейцера соната» и трехтомное посмертное издание сочинений), Достоевский («Записки из Мертвого дома», по-русски и по-чешски, и «Игрок»), Гончаров («Очерки и воспоминания»), Островский («Гроза» по-чешски), Чехов (первый том сочинений в издании

А. Ф. Маркса), Короленко («Слепой музыкант»), Скиталец («Рассказы и стихотворения»), В. Крылов («Сорванец» по-чешски). Разумеется, это далеко не все произведения русских авторов, бывшие в библиотеке композитора. Утрачено русское издание «Анны Карениной», которым он пользовался, задумав оперу. Несомненно, в собрании Яначека были «Обломов» Гончарова, о котором он не раз писал, «Мальчик у Христа на елке» Достоевского. Дочь композитора переводила их на чешский язык. Яначек просил брата Франтишка, жившего в Петербурге, приобрести для него собрание сочинений Пушкина и Островского.

Но, конечно, знакомство композитора с русской литературой не ограничивалось книгами, имевшимися у него. Он читал и цитировал «Пиковую даму» и «Медный всадник» Пушкина, знал «Казачков» Толстого, «Записки охотника» Тургенева (о последнем свидетельствуют внесенные им дополнения в экземпляр «Русско-чешского словаря» Яна Ваны: бирюк, размежевание и другие слова).

Любопытны некоторые записи Яначека на экземпляре «Пособия при изучении истории русской словесности» П. Смирновского (56). Автор учебника, приведя стихотворение Пушкина «Шалун, увенчанный Эратой и Венерой», ошибочно указал, что оно адресовано Шаликову¹. Яначек зачеркнул эту фамилию и написал на полях: «Шишков». Это свидетельствует о том, что у него под рукой было одно из позднейших изданий поэта. Яначек подчеркнул и отметил в книге все, что связано с интересом Пушкина к народным сказкам и песням, и то, что, «проникшись духом и складом народной речи, [Поэт] стал вносить ее элементы в свои произведения» (56, 21).

Перечень драматических произведений Пушкина, приведенный в книге Смирновского, сопровождался замечанием Яначека: «общечеловеческие образы» (56, 61).

На одной из страниц того же учебника композитором сделана ссылка на А. Н. Пыпина, — возможно, речь идет об одной из пушкиноведческих статей ученого либо о написанной им совместно с В. Спасовичем «Истории славянских литератур», также переведенной на чешский язык. Любовь к Пушкину Яначек сохранил на протяжении жизни, а одно из высших ее проявлений — организованный им торжественный вечер, посвященный столетию со дня рождения великого поэта.

Много лет спустя на обороте программы ученического концерта (к сожалению, недатированной, но, вероятно, относящейся к 20-м годам) Яначек записал: «Г. Р. Державин, поэт и государственный деятель времен Екатерины II (1743—1816). Державин восхвалялся (velebil) Пушкиным и назвал его восходящим солнцем» (182а).

Яначек отнюдь не принимал на веру любые суждения автора. Замечание Смирновского: «При всем сходстве песен Кольцова с народными, они в художественном отношении выше последних». — композитор сопроводил решительным возражением: «Ну нет» («То ně») (56, 228).

Далее мы коснемся пометок Яначека на книгах Толстого, Достоевского, Короленко, Скитальца, но сначала укажем, что в томе рассказов Чехова он отметил «Сапожника и нечистую силу», сделав краткую нотную запись: по-видимому, композитора привлекла пронизывающая сказку ненависть бедняка к богачу, сочетание реальности с фантастикой и элементы пародии (Фауст и Мефистофель).

¹ При первой публикации послание было озаглавлено Ш-ву, что и послужило источником последующей ошибки.

В яначековском собрании нот произведения русских авторов представлены скудно: клавир балета «Щелкунчик» Чайковского, фортепианные пьесы Мусоргского (Universal Edition, 20-е годы), квартеты Рубинштейна, «Весна священная» и сюита из «Истории солдата» Стравинского. Несомненно, это тоже только часть имевшихся в его библиотеке произведений. Отсутствуют клавиры «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», нет симфонических произведений Чайковского, даже сюиты, которой Яначек дирижировал. Приобретенный в Петербурге экземпляр «Руководства к практическому изучению гармонии» Чайковского испещрен пометками чешского композитора. В библиотеке Яначека есть «Собрание русских народных песен с их голосами» И. Прача, «Материалы к украинской этнологии», «Труды музыкальной этнографической комиссии» (М., 1906), «Великорусские песни, записанные Е. Линевой» (СПб, 1909).

По инициативе Яначека Русский кружок и близкие ему культурные общества систематически устраивали лекции и литературно-музыкальные вечера. Например, на вечерах, посвященных Л. Толстому (25 и 27 мая 1898 года), выступал врач и секретарь великого писателя Душан Маковицкий, оставивший позднее драгоценные записи бесед Толстого. 3 апреля 1899 года лекцию на тему «Краткий обзор новейшей русской литературы» прочитал А. Врзал¹. Торжественно был проведен организованный Яначек 7 июня 1899 года вечер, посвященный столетию со дня рождения Пушкина. Он открылся исполнением «Славлений» («Фанфар») А. Лядова (дирижировал А. Громадка). Слово о Пушкине произнес один из руководителей Русского кружка Ф. Йокл. Мужской хор под управлением Р. Рейсига исполнил «Славься» Глинки. З. Ильнерова декламировала пушкинское «Клеветникам России».

Программа сообщает, что Ф. Войтеховский исполнил русскую народную песню в гармонизации Балакирева и вместе с В. Боубеловой сцену из «Евгения Онегина» (вероятно, заключительную). Боубелова пела романсы Алябьева «Соловей» и Чайковского «Отчего». Оркестр под управлением Яначека исполнил «Славянский праздник» Глазунова. Ольга Яначек декламировала балладу Пушкина «Утопленник».

Необходимо дать хотя бы краткую характеристику этой замечательной девушки. Под влиянием отца и М. Веверицовой она горячо любила Россию, переводила произведения русских писателей на чешский язык. В ее бумагах (Моравский музей, Брно) находится несколько переводов, в том числе «Сон Обломова» Гончарова², «Мальчик у Христа на елке» Достоевского. По-видимому, они выполнены в середине 90-х годов. Несомненно, выбор произведений был сделан не без участия Веверицовой и Яначека. Достоевский и Гончаров принадлежали к числу любимых писателей композитора. Быть может, позднейший интерес его к опере В. Ребикова «Елка» определялся и тем, что положенный в ее основу рассказ был когда-то переведен дочерью. Если переводы произведений Гончарова и Достоевского явились проявлением интереса дочери и ее отца к выдающимся русским писателям, то другие, сохранившиеся в автографах, вероятно, возникли случайно. Таков перевод рассказа «Воспоминание о Грозном муже» Н. Алексеева-Кунгурцева³, в котором повествуется о судьбе первой жены

¹ Он печатал статьи о русской литературе в брненском журнале «Hlidka», а к столетию Пушкина выпустил посвященную ему брошюру.

² «Обломов» был переведен на чешский язык Э. Ваврой еще в 1861 году, но позднее (1902—1903) был вытеснен более совершенным переводом М. Мршттика.

³ Н. А. Алексеев-Кунгурцев (1871—1905) — плодовитый автор исторических романов и повестей.

Петра I, царицы Евдокии Лопухиной, насильно постриженной в монахини, но в глазах врагов петровских реформ оставшейся законной государыней. Внимание молодой переводчицы могла привлечь тема столкновения старой и новой России.

О. Яначекова принимала живое участие в занятиях Русского кружка. Она помогла отцу в организации Пушкинского вечера. Своєю подруге Я. Юнговой она писала: «У меня было много дела с устройством торжественного вечера в честь Пушкина, проведенного в Брно, в котором я выступала» (31, 101). На литературных вечерах в «Беседе» и «Весне» она декламировала стихи чешских и русских поэтов. Так, на вечере в честь Я. Коллара (4 мая 1900 года) она «декламировала по-русски» (31, 148). Ни один вечер или концерт, к которому имел отношение отец, не проходил без участия дочери. Упомянем вечер, состоявшийся 11 января 1900 года в пользу детского приюта. Он назывался «Славянская беседа» и призван был не только продемонстрировать различные славянские танцы, но и раскрыть характер создавших их народов. Музыкальная часть вечера была сосредоточена в руках Яначека: он сочинил оркестровое «Сербское коло» и на мелодию, напетую М. Веверицовой, — «Русский казачок»¹.

Название последней пьесы дало повод утверждать, будто Яначек не знал, что казачок не русский, а украинский танец. Этот упрек несправедлив. Украинский казачок, не утратив национального колорита, прочно вошел в русский танцевальный быт. На его основе возник и бальный танец, носивший то же название. В «Толковом словаре» В. Даль определяет казачок как «известный вид пляски, перенятый у казаков». Но спор о терминологии не имеет значения, так как мелодия Яначека и ее ритм не имеют отношения к украинскому казачку. Б. Щедронь писал, что мелодия, напетая Веверицовой, — «Камаринская» (см. 32, 81). Об этом же, но несколько осторожнее, писал Ян Рацек. По его словам, основная тема русского напевного характера своим интонационно-ритмическим построением напоминает «Камаринскую» (см. 33, 21).

Знакомство с рукописью («Русский казачок» не издан) подтверждает это замечание. Вероятно, Яначек знал в пору сочинения своей пьесы «Камаринскую» Глинки и «Украинский казачок» Даргомыжского. В этом случае он не мог пройти мимо тенденции Даргомыжского интонационно приблизить плясовую мелодию «Казачка» к теме «Камаринской», не говоря уже о сходных приемах вариационной разработки.

В концертной части вечера (оркестром руководил Яначек) исполнялись один из его «Лашских танцев» — «Прощальный», «Чешский рядовак» Римского-Корсакова (по-видимому, «Дыня рядовая» из «Млады», воссоздававшей жизнь полабских славян; в числе персонажей оперы выступал легендарный чешский певец Лумир; «Младу» намеревался ставить Национальный театр в Праге, «Дыню рядовую» Яначек исполнял и позднее). Польша была представлена на вечере Полонезом Шопена (ор. 40) в инструментовке Римского-Корсакова. Речь идет о торжественно-величавом Полонезе A-dur, который русский композитор инструментовал для духового оркестра придворной Певческой капеллы в 1892 году. Партитура Римского-Корсакова не издана, а местонахождение рукописи неизвестно. Очевидно, снятая с автографа копия попала в Чехию.

Для деятельности Яначека в Русском кружке и «Беседе» характерно было стремление сочетать изучение литературы и музыки с

¹ Вечер носил благотворительный характер, так как собранные средства должны были пойти в пользу «Ululny» — детского приюта

познанием быта народа. Одна из участниц Русского кружка А. Питурова вспоминала: «Яначеку недостаточно было только чтения и переводов. Он заботился о том, чтобы члены кружка узнали русскую жизнь. Устраивались вечера, на которых подавались русские блюда... Это были публичные вечера. На них Яначек часто упоминал о Глазунове и других русских композиторах» (30, 76). Н. Неелов писал о собраниях в читальном зале за самоваром. «Мы разговариваем, читаем, играем на рояле, поем соло и хором... а по окончании возвращаемся к чаю. Это приближает нас к интимной семейной русской жизни, по своему типу так близко подходящей к типу славян» (23, 728).

Руководители кружка пользовались любой возможностью привлечь специалистов к участию в вечерах, посвященных русской литературе. Выбор был ограничен, и поэтому иногда с докладами и лекциями выступали деятели, не принадлежавшие к демократическому лагерю, — Фр. Такл, Й. Голечек или Д. Вергун. Последний часто приезжал в Чехию. Он жил некоторое время в Казани, затем переехал в Вену, где руководил Русским кружком, издавал журнал «Славянский век», сотрудничал в суворинском «Новом времени». Вергун защищал идею федерации славянских народов под гегемонией царской России, но прибегал и к радикальной фразеологии. Учитывая интерес чешских и словацких читателей к русской литературе, он опубликовал в своем журнале шесть произведений М. Горького, в частности «Песню о Соколе», «Песню о Буревестнике» и «Макара Чудру», одиннадцать рассказов Чехова, отрывок из «Власти земли» Г. Успенского. В журнале сотрудничали участники Брненского Русского кружка. Его выпускали многие прогрессивные чешские деятели, в том числе Святоплук Чех, так как «Славянский век» содержал обширную информацию о славянских странах и материалы о России. В архиве Вергуна (Ленинград, ЦГИА) находится адресованное издателю «Века» письмо С. Чеха.

Вергун выступал в Брно с докладами на литературные темы (Достоевский, Гоголь, Жуковский). Брненский Русский кружок предполагал весной 1902 года устроить вечера памяти Гоголя и Жуковского (исполнялось пятьдесят лет со дня их смерти). Из-за отъезда Яначека в Петербург в связи с болезнью дочери, вечер состоялся в конце года, и по сокращенной программе. Мы читаем в отчете: «8 декабря 1902 года по инициативе Русского кружка в Брне состоялся русский концерт в память Гоголя и Жуковского. Торжество происходило в большом зале Народного дома при большом стечении публики. Прибывший из Вены хор русской посольской церкви под управлением известного регента и молодого композитора Анатолия Архангельского¹, пользующийся большой популярностью среди венских славян, исполнил кантаты в честь Жуковского и Гоголя». Это были кантата Архангельского на текст Вергуна и кантата А. Никольского на слова Пушкина («Его стихов пленительная сладость»). «Доктор Вергун в краткой речи на русском и чешском языке обрисовал значение Жуковского и Гоголя для славянства — первого, как виновника освобождения крестьянства [?], второго, как освободителя духа... Затем наступило концертное отделение. Хор исполнил ряд русских народных песен, то заунывно-грустных, то безудержно лихих, вызвавших неподдельный восторг публики. С. М. Козак исполнила соло «Колыбельную» Гречанинова и несколько романсов Чайковского. А. Архангельским, Стейскалом и С. Козак было спето трио «Ночевала тучка золотая». С большим вкусом и знанием составленная

¹ Не следует смешивать его с руководителем известного хора Александром Андреевичем Архангельским. В архиве Л. Яначека сохранилась переписка с регентом венской церкви, относящаяся к предполагаемому приезду последнего в Брно.

программа, артистическое исполнение, давшее лишнее доказательство музыкальности и талантливости Анатолия Архангельского, способствовали тому восторгу, с которым встретила столица Моравии русскую музыку» (27, 272). «По окончании концерта устроители пригласили участников и гостей на дружеский вечер в малый зал Народного дома. Полились душевные речи. Доктор Йокл на прекрасном русском языке благодарил хор и его регента за участие в чешском русском торжестве. Доктор Веселы указал на то, что славянская взаимность должна прежде всего проявляться в непосредственном ознакомлении славян друг с другом, поэтому так желательны взаимные посещения...» Яначек указал «на роль музыки в славянской взаимности и благодарил А. Архангельского, неутомимо трудящегося над славяно-русским сближением в музыкальной области.

На вечере присутствовала местная интеллигенция, члены Русского кружка, учитель русского языка профессор Неелов и многие русские гости из Вены» (27, 273).

Этот вечер не прошел бесследно. Несколько лет спустя Яначек обратился к «Тарасу Бульбе» Гоголя и «Сказке о царе Берендее» Жуковского.

VI

Одной из своеобразных особенностей музыкальной теории и практики Яначека, вызывавшей да и сейчас встречающей противоречивые суждения, являются так называемые «речевые мелодии» или «речевые попевки»¹. На протяжении почти всей творческой жизни Яначек проявлял пристальный интерес к тому, как в звуках речи выражается эмоционально-психологическое состояние человека. Он вслушивался и фиксировал их с помощью нот, стремясь обнаружить скрытую мелодию и понять закономерности, управляющие речью. Яначек знал труды ученых — психологов и музыковедов В. Вундта, О. Гостинского и многих других, занимавшихся этими проблемами.

Первые проявления внимания Яначека к «мелодии речи», как это установил Б. Щедронь, относятся к 1884—1885 годам. Композитор в эту пору изучал звуковысотную шкалу декламации драматических актеров. Но неизвестно, стремился ли он уже тогда найти аналогию между трагедийной декламацией (его рецензия посвящена исполнению «Отелло» Шекспира), пением и живой речью. Возможно и то и другое. В XVII веке создатели французской классической оперы Люлли и поэт Ф. Кино в речитативах опирались на декламацию замечательной трагической актрисы М. Шанмеле — ученицы Расина. Вспомним, что в 1887 году Яначек создал первую редакцию трагической оперы «Шарка». Соотношение естественной, обыденной речи и речи сценической также не могло не занимать его. Однако проблема «речевых мелодий» встала перед композитором после того, как он обратился к изучению народной песни, соотношению ее ритма и акцентов с акцентами чешского языка и ритмом поэзии.

От песни Яначек пришел к вслушиванию в речь человека, к записям ее интонаций, а затем к попытке теоретического обобщения, связан-

¹ Чешское «*hápěvky mluvy*» переводится по-разному. М. Брод предложил: «*Melodie der gesprochenen Worte*» и «*Sprechmotive*». Современные чешские музыковеды в работах, написанных или опубликованных на немецком языке, пользуются терминами «*Sprechmotive*» и «*Sprachmelodie*».

ного с творческой практикой. Но этот новый высший этап отделен от первого по крайней мере двенадцатилетием. Начало систематических записей, изучения речевых интонаций и создания теории, как установила М. Черногорска, — 1897 год¹. Это был период работы над первой редакцией оперы «Ее падчерница», знаменовавшей преодоление традиции, и примитивного фольклоризма (опера «Начало романа»).

В опере «Шарка» встречаются вокальные фразы, близкие «речевым мелодиям», но они возникают лишь спорадически, свидетельствуя о попытках Яначека освободиться от романтической традиции. Последовательное применение принципа «речевых мелодий» стало возможно в опере реалистической, раскрывающей картину народной жизни, то есть в «Ее падчернице».

Для создания реалистической народной музыкальной драмы необходимо было найти музыкальный язык, свободный от ложной патетики и натуралистической приземленности, язык национальный и правдивый. В процессе девяти лет работы над «Ее падчерницей» (1894—1903) Яначек нашел этот язык. Несомненно, записи интонаций живой речи, делавшиеся им с 1897 года, и попытки теоретического обобщения сыграли важную, но все же только вспомогательную роль.

Записи «мелодии речи» делались Яначеком не только с прикладной целью. Они были одним из средств более полного, глубокого познания человека и окружающего мира. Яначек вслушивался и в говор людей — от лепета новорожденного младенца до жалобы старика, и в голоса птиц, животных, в журчание родника, грохот грома, изучал многообразные проявления жизни природы.

Центральное место в его записях занимал говор людей. С помощью речевых мелодий Яначек стремился познать их внутреннюю жизнь. Композитор указывал: «Я иду по следам звуков жизни там, где нахожу их... Жадно вслушиваюсь, как раскрывается в речи человеческая душа — и открытая в беседе, и измученная, испуганная, и упорно отвергающая, и охватенная страстью, но во всей гармонии созвучий, ее окружающей» (36, т. 2, 7). И в другом месте: «Волшебство человеческого голоса! Он дрожит, повинуюсь сердцу, и затихает, подчиняясь воле. Он звучит сладостной мелодией, когда человек ласков; решительно, когда он отказывает; переходит в шепот, в слезы и смех. Нет большего художника, нежели человек в мелодии речи; ни на одном инструменте столь открыто не раскрывается душа, как в мелодии речи. Очарование прекрасного голоса вызывает доверие, привлекает искренностью и гармонией» (37, 841).

«Мелодии речи» чаровали Яначека не столько красотой и таящейся в них музыкальностью, сколько тем, что позволяли понять состояние человека. Яначек называл «речевые мелодии» моментальными музыкальными снимками душевных состояний, окошком, позволяющим заглянуть во внутренний мир людей. Он заметил в последний год жизни в беседе с журналистом: «Это может показаться странным, но когда кто-нибудь со мной разговаривал, то я, даже не зная языка, все понимал по интонации (*tonový spád*). Мне было понятно, что он чувствует, лжет ли, взволнован ли, и если даже это был простой разговор, я чувствовал, я слышал, что человек в глубине души плачет. В интонациях речи, в звуках заключалась для меня глубочайшая правда. Видите ли, изучать их было моей жизненной потребностью. Мелодии речи я собираю с

¹ Яначек приводил разные даты, в том числе и 1879 год. Думается, при публикации интервью с композитором последние две цифры поменялись местами: 1879 вместо 1897. Не останавливаясь на других, столь же неверных датах, которые называл Яначек.

1897 года¹, и у меня накопилось огромное количество; я хотел бы особо подчеркнуть: они имеют большое значение для драматической музыки» (38, 138).

В утверждении Яначека, что он мог по интонации собеседника, даже не зная языка, понять его мысли и чувства, нет преувеличений. Он действительно обладал не просто абсолютным слухом, но, если так можно выразиться, слухом душевным. Вслушиваясь, как великий индийский поэт Рабиндранат Тагор читает стихи, Яначек, не зная бенгальского языка, расслышал в речи его «боль души» (23, 97).

В рассказе «История дирижера Калины», автором которого является Карел Чапек, говорится о том, как чешский музыкант приезжает в Ливерпуль, где должен состояться концерт. Поздним вечером на окраине города он оказывается невольным свидетелем разговора мужчины и женщины. Музыкант не знает английского языка, но догадывается по интонации, что мужчина замышляет преступление, а женщина, уступая его настояниям, станет соучастницей. «Я все это слышал, — рассказывал позднее друзьям Калина, — а слышать — это больше, чем понимать слова. Я знал, что готовится преступление и даже знал — какое. Это было понятно из того, что слышалось в обоих голосах, это было в их тембре, в кадансе, интервалах, в ритме, паузах и цезурах... Музыка точнее речи» (39, т. 1, 243). Он хочет предотвратить злодеяние, обращается к полисменам, пытаясь объяснить им, что где-то произойдет убийство. Но никто его не может понять. Утром он узнает из газет, что ночью была убита пожилая женщина. Хотя в жизни Яначека подобного эпизода и не было, но, как мы увидим далее, в рассказе отражен его дар узнавать по интонации мысли и чувства людей, даже не зная их языка.

Чешский литературовед и лингвист Отокар Вочадло, чьим близким другом был К. Чапек, познакомился в 1926 году с Яначеком, приехавшим в Англию. В связи с рассказом «История дирижера Калины» О. Вочадло заметил: «Импульсом к ее созданию, вероятно, послужил мой рассказ о Яначеке, который... ходил по Лондону, записывал интонации английской речи, восхищаясь их ритмом» (40, 160). Мысли героя рассказа чешского писателя о возможности узнать из «речевой мелодии» чувства говорящего ведут к Яначеку, с которым писатель встречался в марте 1926 года, и, вероятно, в тогда же написанной новелле отразились впечатления от этой встречи, слившиеся с рассказами Вочадлы.

От трактовки «речевых мелодий» как моментальных снимков душевных состояний Яначек пришел к углубленному пониманию их природы. По его словам, «мелодии речи являются выражением общего состояния организма и всех фаз его душевной деятельности. С их помощью мы узнаем человека тупого и умного, усталого и бодрого, младенца и старика; утро и вечер, свет и тьму, жару и холод, одиночество и толпу. Искусство драматической композиции заключается в том, чтобы сочинять мелодии, из которых словно волшебством возникает человеческое существо в определенной жизненной фазе» (41, 206). В оригинале: «složit párevěť», что означает и сочинять, и составлять. При желании (вернее, при наличии злой воли) можно истолковать мысль Яначека таким образом, что искусство драматической композиции (сочинение оперы) заключается в том, чтобы скомбинировать (составить) музыку из услышанных в жизни «речевых мелодий». Противники (а их было немало) действительно обвиняли композитора, что он не только

¹ В оригинале — 1879 год. На ошибочность этой даты было указано раньше.

провозглашал в теории, но и на практике пытался подменить творчество комбинацией подслушанных на улице реальных «речевых мелодий». Яначек болезненно воспринимал эти упреки и не раз печатно доказывал ложность подобных обвинений.

Когда в 1916 году «Ее падчерица» была поставлена в Пражском национальном театре, Яначек опубликовал статью, в которой рассказал о том, как собирал «мелодии речи» и какую роль они сыграли в его творческой деятельности, а заодно опроверг и домыслы недругов. Он писал: «В ту пору, когда сочинялась «Ее падчерица», я впивался в мелодию слов... незаметно вслушивался в речь прохожих, следил глазами за каждым движением, стремясь понять обстановку, в которой шел разговор, время, свет, темноту, холод и жару. Я ощущал отблеск их в нотированной мелодии. Сколько вариаций заключалось в слове! То оно сияло, то таяло, то крепчало, то жалило. Но я чувствовал, что в мелодии таится нечто более глубокое, то, что еще не было замечено и открыто; я ощущал в мелодии следы внутренних, затаенных движений чувств. Я находил в интонациях печаль и проблеск радости, решимость и колебания и т. д. Короче говоря, я чувствовал, что в мелодии скрыты «загадки души». Мне доставляла тихую радость и красота напевов, их меткость и выразительность... В пору изучения мелодии речи сочинялось первое действие «Ее падчерицы». Я знал, что у меня хватит сил найти мотив любого слова, простого и возвышенного, хватит сил и на обыденность жизни, и на глубокий трагизм, и на прозу «Ее падчерицы». И я сочинял на прозу. Близок к жизни мотив каждого слова в «Ее падчерице». Многие он говорит. Но разве мыслимо представить, чтоб из собранных мною мелодий речи, вырванных из чужих душ, чувствительных до боли, я составил свою оперу? Как можно утверждать подобны небылицы?» (42, 249).

Те, кто распространял «подобные небылицы», не понимали Яначека, принципов и методов его творчества и той роли, которую он придавал «мелодии речи».

Замечательный чешский музыковед О. Гостинский еще в 70-х годах указывал, что речь, прежде чем стать мелодией, должна подвергнуться художественной переработке, подчиниться музыкальным законам. «Тогда эта организованная речь приобретает правильную форму или же, применяя термин, принятый в изобразительных искусствах, станет стилизованной» (43, 172). Под этими словами мог бы подписаться и Яначек. Ведь даже для того, чтобы записать на нотном стане услышанные звуки, он должен был предварительно музыкально организовать их. Не случайно композитор указывал на условность и приближенность своих записей и подчеркивал, что их можно читать, но нельзя петь.

Записи эти, являвшиеся своеобразными звуковыми «слепами» с натуры, не предназначались для последующей художественной обработки. Записывая «мелодии речи», Яначек не забывал указать, от кого их услышал и при каких обстоятельствах. Он стремился понять через речь связь человека с тем, что его окружает. Но если записи подлинных «мелодий речи» не вводились в музыкальные произведения, то какую же роль они призваны были выполнять вне познания психологии и эмоциональной жизни человека? Носили чисто экспериментальный характер и этим их значение исчерпывалось? В какой связи находилась теория «мелодий речи» с творчеством? Ведь композитора упрекали не только в механическом перенесении реальных интонаций в музыку, но и в сочинении музыки на основе этой теории.

Представляется важным вывод, к которому пришел Й. Фукач (см. 44, 50). По словам ученого, Яначек не сочинял музыку, подчиняясь теории,

а его теория возникла на основе собирания, изучения «мелодий речи» и обобщения наблюдений. Он установил известные закономерности природы и характера тех или иных интонаций как выражения душевных движений. Интонации героев опер Яначека — это не стилизация или переработка подлинных, реальных «мелодий речи», взятых из жизни и перенесенных в партитуру. Композитор научился не имитировать реальные «мелодии речи», а как бы моделировать их (он создавал мелодии, настолько близкие к народным, что ввел в заблуждение многих фольклористов).

Теория «мелодий речи», которую Яначек стремился создать, была столь неопределенной, туманной, что, как справедливо указывает Й. Фукач, на ее основе действительно невозможно было сочинять музыку. Идея «мелодии речи» как первоосновы вокальной музыки родилась в пору фольклорных штудий Яначека, изучения и осмысления народной песни, соотношения слова и мелодии. Этим вопросам были посвящены статьи О. Гостинского «О чешской музыкальной декламации» и «Вагнеризм и чешская национальная опера». Яначек полемизировал с некоторыми их положениями. Но это не значит, что он прошел мимо иных выводов Гостинского и творчества Сметаны, величайшее значение которого обосновывал замечательный ученый. Отношение Яначека к классической традиции было диалектическим: споря со своими предшественниками и современниками (а спор — творческая стихия композитора) и отвергая то, что ему казалось окостеневшим, он развивал и обогащал традиции. Полемика — теоретическая и творческая — была своеобразным применением закона отрицания отрицания. Поэтому Яначек не только полемизировал с некоторыми положениями Гостинского, но и принимал многие его мысли. Гостинский отверг фольклоризм как первооснову профессиональной музыки, считая этот метод примитивным, подменяющим народность простонародностью. Базой чешской музыки, считал ученый, должен явиться родной язык — драгоценное национальное и народное достояние.

Он писал в 1870 году: «Только вслушайтесь чутким ухом в речь, звучащую вокруг даже в обыденной жизни. Мы отыщем там многое, а не только кое-что», а если сумеем овладеть ее сокровищами, то и всем, что необходимо для драматического пения. Мы слышим звуки различной высоты и диапазона, различной протяженности, длительности и краткости, различной силы; разве не является все это предпосылкой мелодии и ритма, то есть одноголосной музыки? Наша речь создает непрерывную мелодию, разумеется, во многом неровную, некрасивую, но все же обладающую постоянными тоническими, мелодическими и ритмическими особенностями, которые коренным образом отличают ее от языков других народов». И далее: «Музыкальная сторона речи обладает специфическими, весьма характерными национальными особенностями и, следовательно, вполне удовлетворяющими нашим требованиям. Конечно, в речи заключается главным образом лишь первичный материал, подлежащий обработке. В разговоре голос не придерживается определенной высоты, она непрерывно меняется, то поднимается, то опускается, иногда в пределах октавы или децимы. Для того чтобы речь превратилась в музыку, то есть в пение, мы должны установить определенную звуковысотность и устранить колебания» (43, 170).

Разумеется, Гостинский не был первым, кто указал на связь музыки и речи. Но его многочисленных предшественников, среди них Г. Спенсера, интересовал вопрос о происхождении музыки, а следовательно, внимание было обращено в прошлое, мысль же Гостинского — в будущее. Он утверждал, что национальный язык, его звуковое выражение должны оплодотворить национальную музыку. Но известная близость мыслей

Гостинского и Яначека вовсе не свидетельствует о том, что цитированная выше статья вызвала к жизни идею «мелодий речи». Ведь говоря о необходимости музыкально организовать речевую интонацию прежде, чем она превратится в мелодию, Гостинский исходил из предпосылки неперменного совпадения акцентов слова и мелодии, что Яначек решительно отрицал.

Идея «мелодий речи» не была «изобретением» одного лица. Ее подготовила творческая мысль нескольких поколений, и она как бы «носилась в воздухе». За несколько десятков лет до Яначека ее высказал и воплотил в жизнь Мусоргский. Но об этом пойдет речь в главе, посвященной Яначеку и Мусоргскому.

VII

В 1902 году, прервав работу над «Ее падчерицей», Яначек поехал в Петербург. Он сопровождал дочь, которая по его желанию должна была продолжить образование в России и как бы осуществить нереализованную мечту самого композитора. О том, какое значение придавалось этой поездке, видно из заметки Веселого, сообщавшей, что 21 марта 1902 года после общего собрания членов Русского кружка «было устроено прощание с Ольгой Яначековой, которая отправляется в Петроград для довершения образования. Это первый случай, что чешская женщина едет для дальнейшего образования не в Западную Европу, а в Россию. Поэтому прощание имело культурно-идейный характер» (так в русском печатном оригинале.— А. Г.) (27, 468).

Это была вторая поездка композитора в Россию. Он в эту пору приближался к завершению «Ее падчерицы» и накопил большое собрание записей «мелодий речи». Он жадно вслушивался уже не в слова, а в интонации русской речи, записывал, «положив на ноты», беседу двух пассажиров, фразу контролера, проверяющего билеты, разговор двух пожилых офицеров.

В июне 1902 года, когда Яначек вновь приехал в Петербург к болевой дочери, его книжка пополнилась записями детской речи, особенно занимавшей композитора. Его соседкой в вагоне оказалась «шустрая, разговорчивая девочка», читавшая Жуковского. Рядом с ее именем записано: «Лала». Быть может, это стихотворение «Лала Рук».

Яначек провел в Петербурге только два дня, посетив Всероссийскую кустарную выставку. 11/24 марта Яначек присутствовал на представлении «Майской ночи» Римского-Корсакова в Народном доме. Факт этот не отмечен биографами Яначека. В архиве композитора (Брно, Моравский музей) сохранилась программа спектакля. В его записной книжке есть любопытная запись на русском и чешском языках: «1. Жалейщики Рязанской губернии. Пели так, как наши в Словакии; протяжные звуки; мужской голос запел, к нему присоединились остальные: трое мужчин и две женщины; у одной особенно хороший голос. Пляски под звуки рожка. 2. Гусли, то есть предшественники цимбал; это подтверждает выставка разнородных гуслей. Двое играли, не ударяя по струнам, но рывком (мотив мелодии). 3. Рожечники Владимирской губернии. Походит на кларнет. Сильный звук, характер игры, напоминающий пение. Вступает один рожок, затем остальные подхватывают. 4. Поляки играли попури и песню «У меня есть кони» (10, 74).

Интерес Яначека к музыкальному отделу кустарной выставки в Таврическом дворце был обусловлен его давними фольклористическими занятиями. И не случайно внимание композитора особенно привлекли

владимирские рожечники, искусство которых поражало и русских музыкантов. Выдающаяся русская фольклористка Е. Линева, заведовавшая музыкальным отделом выставки, не только записала два десятка их наигрышей, но и посвятила рожечникам большую статью. Примечательно, что суждения Линевой и Яначека о вокальной первооснове их искусства совпадают. Чешский композитор писал: «Характер игры, напоминающий пение». В статье Линевой читаем: «Оркестр рожечников, собственно, можно бы назвать песенным оркестром. Они играют на своих рожках только песни, и играют до такой степени выразительно, что иногда представляется, что они выговаривают слова. Склад их игры также песенный. Каждая пьеса начинается запевом высокого рожка, который ведет основную мелодию, а затем вступают все остальные рожки» (46, 52). У Яначека: «Вступает один рожок, затем остальные подхватывают».

Мы не располагаем данными о встречах Яначека с русскими музыкантами. Но можно предположить, что он познакомился в Петербурге с Е. Линевой. В его книжном собрании находятся ее работы «Великорусские песни в народной гармонизации» с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому г. Леошу Яначеку на добрую память от автора, 7 сентября 1909 года». На втором томе этого труда также есть дарственная надпись Линевой. Яначек высоко ценил деятельность выдающейся фольклористки.

По желанию отца О. Яначекова вела в Петербурге дневник на русском языке; немногочисленные записи отражают в равной мере интересы отца и дочери. Она старалась «записывать впечатления и особенности Петербурга и вообще русской жизни», а также «мимолетные фразы и отрывки разговоров на улице, в лавках, выставках, музеях и под[обное]».

Несомненно, в этом сказалось не только желание овладеть живой разговорной русской речью, но и удовлетворить интерес отца. Ведь дневник в значительной мере предназначался для него. 20 марта (2 апреля) 1902 года О. Яначекова записывает (с досадой): «Да, это хорошо говорить же любопытен на твой дневник»¹, как мне сегодня папаша написал. Но что же мне писать, если я два дня не была на дворе». Она посещала и те места, где до нее бывал отец: «В воскресенье (24 марта/6 апреля) я была с дядей в Исаакиевском соборе. Это прелесть. Сколько там богатства — нельзя сказать. А этот хор, как прекрасно звучит». Была она, конечно, по совету отца, на Всероссийской кустарной выставке. Примечательна запись, свидетельствующая о хорошем знакомстве с художественной культурой и фольклором родного народа. «Для петербуржцев это ново, как видно, и понятно их восхищение. У нас давно мы уже оценили работы наших крестьян и крестьянок... Как там на выставке мужики и девки пели, и танцевали, и играли — все это хорошо нам знакомо».

О. Яначекова дважды посетила Русский музей; ее внимание привлекли иконы, картины старых мастеров и гравюры. Была она и в Петропавловском соборе во время торжественной панихиды: «Опять так красиво пели, и священник такой красивый псалом пел, и постоянно в промежутках растворялись царские врата».

Последняя запись сделана 8 апреля 1902 года. О. Яначекова была в Народном доме: «И полно, везде полно было и много простых мужиков! Мы пошли в театр, давали «Жизнь за царя». Хорошо так исполнили... Когда будут что-то хорошее давать, пойду опять» (47).

Нормальное течение жизни О. Яначековой прервала тяжелая болезнь (тиф). Мать приехала в Петербург ухаживать за больной. На короткое время прибыл и Яначек. Однако задержаться там не смог и, вернувшись в Брно, с все возрастающим волнением ожидал известий. По словам

¹ .Текст русского дневника воспроизводим дословно.

В. Гельфerta, он писал дочери «ежедневно, иногда по несколько раз в день, измученный тревогой за жизнь дорогого существа. <...> ... Композитор души не чаял в дочери и страшился за ее жизнь. Ольга утешала отца, перемешивая текст русскими фразами. Яначек хотел, чтобы она писала по-русски, он то ободряет ее, то в его словах прорывается страх и безнадежность» (48, 48).

В. Гельферт приводит несколько фрагментов из писем Яначека. «Я совершенно ясно представляю твое печальное положение. Но не думай все время о своих бедах и не теряй веры в себя. Ведь это не значит, что ты несчастна. Нет, нет, ведь и маленькая слабая букашка ползет, ползет и взберется на высокое дерево и утешит свою душу, взглянув на окружающий мир... И сегодня нет письма. Нас это страшно волнует. Тебе, душенька, так же худо? Не теряй веры в себя... С какой мукой я жду известий! Я переносу несчастье своей жизни куда тяжелей, чем ты думаешь. Только бы ты выздоровела, девочка. Все время думаю о тебе» (48, 48).

Оставшись один, Яначек жил в неустанном нервном напряжении, страхась неизвестности и боясь известий. В этом невыносимо тяжелом душевном состоянии он продолжал работать над «Ее падчерицей». Он рвался в Петербург и опасался стать лицом к лицу со страшной правдой. Письма дочери и жены приводили его в отчаяние. По мере того как завершалась «Ее падчерица», неотвратимо приближалась к концу жизнь Ольги. Есть страшная синхронность в этом двойном акте рождения и смерти... Все ухудшавшееся состояние Ольги, привезенной в Брно, не оставляло надежды. Свидетельства близких Яначеку людей, письма говорят о безграничности его отчаяния в последние недели, дни и часы жизни дочери и после ее кончины. По словам М. Стейскаловой (служанки, вернее, члена семьи), люди не сразу могли его узнать, «так он исхудал и так поседел» (31, 62).

В одной из витрин Дома-музея Яначека в Брно были выставлены привлекавшие особенное внимание посетителей листки, на которых рукой композитора на нотоносце записаны стоны и вздохи умирающей дочери. Чаще всего это истолковывается, как проявление жестокого любопытства или даже бессердечия. Конечно, для подобного обывательского негодования записи (они делались тайком от умирающей, на манжетах, а потом были переписаны¹) не дают оснований. Нет смысла ссылаться как на подлинные факты на легендарные примеры жестокости живописцев и скульпторов, будто бы терзавших модели, чтобы воспроизвести их обезображенные страданиями лица на полотне или в мраморе. В большой литературе часто встречается разработка темы жестокости художника. Вспомним Г. Мопассана, К. Ф. Мейера, М. Коцюбинского и других выдающихся писателей. Но Яначек записывал последние слова и вздохи умирающей дочери не для того, чтобы потом воспроизвести в одном из будущих произведений. Если бы он так поступил (что невозможно!), это была бы даже не жестокость, а кощунство. И, конечно же, ни в одном сочинении композитора мы не встретим ничего подобного.

Яначек руководило стремление удержать и закрепить следы угадываемой жизни и тем самым как бы отдалить приближение смерти. Кончина дочери оставила в душе Яначека незаживающую рану.

Горе отца и матери разделяли многие. В статье, посвященной памяти О. Яначековой, мы читаем: «Русский кружок понес тяжелую утрату. Умерла 21 года одна из самых ревностных поборниц русско-чешского сближения Ольга Яначекова, дочь секретаря кружка, известного чешского

¹ Мне сообщила об этом С. Пшибанова (Брно, Моравский музей).

композитора и распространителя русской речи среди чехов и поборника всеславянской идеи. О. Яначекова была душой Русского кружка. Прекрасно владея русским языком, она умела и в других пробудить жажду знания русской литературы, усвоения ее духа. Занимаясь переводами с русского на чешский, она немало способствовала ознакомлению чехов с русской жизнью. Она была душой и вдохновительницей чешско-русских торжеств. Во время Пушкинского праздника в Берне она читала стихотворение «Клеветникам России»¹. Желая непосредственно сблизиться с Россией, она первая из чешских девушек решила поехать в далекую северную столицу любимой ею славянской земли. <...> ...Ольга возвратилась на родину, мучимая недугом, безвременю сведшим ее в могилу. Весь Берн плачет над этой невозвратной потерей выдающейся славянской девушки. К этой скорби присоединяемся и мы» (29, 440).

На надгробном памятнике Ольге по желанию Яначека были выбиты две надписи — одна на чешском, другая на русском языке. Он посвятил памяти дочери Элегию для солиста и хора с фортепиано на русский текст Веверицовой. Элегия была закончена 28 апреля 1903 года (в 1904 году переработана). Это произведение интимное, не предназначавшееся для публикации и исполнения. В музыке нет порывов отчаяния, она выражает чувство печали и безнадежности, хотя слова и говорят о примирении и покорности. То и другое не отвечало натуре Яначека.

Элегия, как писал В. Гельферт, — прощание с миром счастья и надежд. Справедливо и его указание на то, что решение композитора сочинить Элегию памяти дочери на русский текст имеет глубокий смысл, является символом общей для него и Ольга, любви к России. Оперу, завершавшуюся в последние месяцы жизни дочери, он посвятил ей, сделав надпись на русском языке: «Тебе, Ольга, в память» (48, 50). Быть может, это обусловило и неосуществленную попытку Яначека сделать русский перевод текста «Ее падчерицы», о чем упомянул рецензент местной газеты «Hlas», явно хорошо осведомленный о намерениях композитора (см. 49, 139). Воспоминания о дочери и любовь к России были нераздельны в сознании Яначека. И кто знает, только ли в «Ее падчерице» творчески воссоздан образ Ольги и не возникает ли он и в других произведениях композитора, говорящих о жизни и гибели прекрасных женщин.

VIII

Всего три года (1891—1894) отделяют завершение оперы «Начало романа» от «Ее падчерицы», но по стилю и музыкальной драматургии между обоими произведениями целая пропасть. Правда, это относится к окончательной редакции «Ее падчерицы», а не к замыслу. «Начало романа» принадлежит к пройденному Яначеком этапу фольклоризма, тогда как «Ее падчерица» знаменует становление нового реалистического стиля в творчестве композитора и является одним из существенных этапов в развитии реалистического оперного искусства. Лишь великим художникам дано выразить мысли, чувства своего народа и своего времени с такой полнотой и глубиной, что их произведения сохраняют жизненную силу для грядущих поколений; создания этих художников, как бы впервые открытые в последующие годы, входят в новую эпоху не только как ее предвестники, но и как современники.

И в этом Яначек оказался близок Мусоргскому, хотя, в отличие от него,

¹ Очевидно, ошибка. В печатной программе вечера указано, что она читала балладу «Утопленник».

он дождался пусть запоздалого, но все же прижизненного признания.

Яначек был длительное время оторван от событий, происходивших в музыкальном искусстве, от исканий, в какой-то мере ему близких: многих композиторов увлекало стремление воссоздать в опере реальную жизнь, поиски речевых интонаций и, наконец, сочинение музыки на текст прозаической драмы. Изолированность Яначека была его бедой и в то же время счастьем. Бедой, ибо он оставался одиноким в провинциальном городе, каким являлся в ту пору Брно; счастьем — потому что он не мог подпасть под чужое воздействие. Но ему угрожала опасность открывать вторично то, что могло быть открыто неведомыми ему предшественниками и современниками.

Великое произведение, как бы оно ни было оригинально, не возникает в вакууме. Опера Яначека кровно связана с чешской традицией и представляет собой не отрицание, а новый этап ее развития. Писатель Макс Брод как-то назвал «Ее падчерицу» «Проданной невестой», переведенной из мажора в минор. Конечно, это метафора, но в ней заключен глубокий смысл. Яначек отталкивался от Сметаны и, решая новые задачи, помнил о своем предшественнике. Но, конечно, оперы обоих композиторов разительно контрастны, ибо контрастны и эпохи их создания, так же как индивидуальности авторов. Одно произведение утверждает гармонию жизни, другое дисгармонию. Светлому и ясному взгляду на мир противопоставит скорбный. Но кто знает, быть может, выбирая народный текст для песни рекрутов и сочиняя музыку, Яначек создавал своеобразную антитезу не только славящему жизнь начальному хору «Проданной невесты», но и проникновенному лирическому дуэту Маженки и Еника, знаменующему победу любви над всеми препятствиями. Хор рекрутов у Яначека, напротив, провозглашает отказ от любви. У Сметаны: «Věrné milování nepřeruší žádné zloby naléhání» (верную любовь не нарушит никакая злоба); у Яначека: «Konec milování» (конец любви). Последняя фраза выполняет двойную функцию: она предвещает действительный конец любви Штевы и в то же время служит антитезой прославленному дуэту Сметаны, мелодия и слова которого не только на слуху, но в сердце каждого чеха.

Появление «Ее падчерицы» невозможно представить без «Проданной невесты» и «Поцелуя». Споря с ними, Яначек учился у Сметаны — то отдаваясь, то приближаясь к нему как бы по спирали. Один из рецензентов брненской постановки «Ее падчерицы», знавший намерения Яначека и цитировавший его слова, писал: «В ваших ушах непрестанно звучит: «Кровью создал я это произведение», и по мере того, как вы погружаетесь все глубже в атмосферу страшных событий, их напряжение увеличивает захватывающее воздействие музыки. А дар создавать настроение опирается на оригинальную идею, к которой стремился Сметана и которую Яначек воплотил» (49, 142).

Годы, предшествовавшие переходу Яначека от романтизма к реализму, — важнейший период в истории чешской культуры. В ту пору шел спор о возможности слияния в искусстве правды жизни и красоты, создавались произведения, призванные доказать возможность и необходимость этого сочетания. Противники реализма П. Дурдик, Ф. Шульц и другие утверждали, что правда жизни несовместима с высоким нравственным идеалом, с красотой, ибо в жизни многое безобразно и не заслуживает воспроизведения. Так, П. Дурдик писал, что искусство должно украшать повседневность. Сходную точку зрения высказывали и другие приверженцы идеализирующей эстетики (см. 50, 108). О. Гостинский обнажил несостоятельность этой теории, доказав, что правда не только не противоречит красоте, но и является краеугольным камнем ис-

кусства: «Правда — это художественная верность действительности, раскрытие ее внутренних свойств, а не воспроизведение внешних признаков. Задача художника заключается в том, чтобы найти подлинную красоту в жизни и не подменять истину «красивой ложью». Гостинский показал, что самое беспощадное и правдивое изображение жизни, если оно раскрывает суть явлений, может быть прекрасным и утверждать нравственный идеал. Этот идеал Гостинский видел в творчестве великих реалистов — чешских и русских, прежде всего в произведениях Л. Толстого и в беспощадно-обличительной живописи Верещагина. Независимо от Гостинского, но сходно с ним, защищал необходимость сочетания правды и красоты страстный поклонник и глубокий знаток русской литературы В. Мрштик.

Многие явления русской литературы и ранее были хорошо знакомы чешским писателям. Но 80-е годы — это пора, когда с особенной интенсивностью переводились, читались и изучались произведения мастеров русского реалистического романа. Начиная с 80-х годов чешские издательства, соперничая друг с другом, публиковали произведения крупнейших русских писателей. Издательство Я. Отто осуществило выпуск много-томной «Русской библиотеки», включавшей собрания сочинений Пушкина, Гоголя, Толстого, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Писемского, Салтыкова-Щедрина и других.

80—90-е годы — важный период в жизни чешского театра, в репертуаре которого значительное место начинает занимать реалистическая драма. Ф. А. Шуберт, возглавлявший до 1900 года Национальный театр в Праге, писал: «Постановка русских пьес явилась исходным пунктом не только дальнейшего культивирования русской драматургии, ни и новых, постепенно устанавливающихся взглядов общества на новое литературное течение и толчком для чешских авторов ему следовать» (18, 189).

Одна за другой на пражской и брненской сценах появляются пьесы на современные темы, ставящие важные проблемы общественного развития, рисующие жизненные конфликты и среду крестьян, рабочих, чиновников. Многие из них были написаны авторами, ранее предпочитавшими историю современности, романтику — реализму. Это, в частности, «Наши гордецы» (1887) и «Вацлав Гробчицкий из Гробчиц» (1888) Л. Строупежничского, «Ян Вырава» (1886) и «Драма четырех голых стен»¹ (1893, поставлена в 1903 году) Ф. А. Шуберта, «Мир маленьких людей» (1890) М. Шимачка, «Войнарка» (1890) и «Отец» (1894) А. Йирасека, «Мариша» (1894) В. и А. Мрштиков, «Любовница хозяина» (1889) и «Ее падчерица» (1891) Г. Прейссовой.

Наиболее значительные реалистические пьесы Г. Прейссовой, А. Йирасека, А. и В. Мрштиков рисуют жизнь села. Деревенская тематика всегда занимала значительное место в классической чешской литературе и искусстве. Достаточно вспомнить произведения Б. Немцовой, К. Светлой, Б. Сметаны. Но жизнь внесла существенные изменения в изображение деревни. Реалистическая драма обнажила классовые противоречия на селе, рассказала о вторжении бессердечного чистогана в патриархальный мир, о социальном расслоении и порожденных им человеческих драмах. Едва ли не каждая из этих пьес завершается гибелью героини, ибо в центре их чаще всего изображение женской судьбы.

Некоторые чешские критики, противники реализма, обвиняли писате-

¹ Яначек указывал, что при исполнении его симфонической поэмы «Дитя бродячего музыканта» четыре скрипки должны играть *divisi*, чтобы создать ощущение «четырех голых стен избу». Образ этот несомненно возник по ассоциации с пьесой Ф. А. Шуберта «Драма четырех голых стен».

лей (в особенности Г. Прейссову) в том, что они искажают жизнь чешского и словацкого села, клеветают на его обитателей. Характерно, что поклонники «эстетического идеала» лишь повторяли то, в чем обвиняли и «Власть тьмы» Толстого, появившуюся в чешском переводе в 1887 году. Бессильные отрицать гениальную мощь русской драмы, они укоряли Толстого в том, что он будто бы чрезмерно сгустил краски, что исходная ситуация неправдива, а убийство ребенка невозможно в жизни и поэтому пьеса оскорбляет нравственное чувство. Переводчик драмы и критик В. Мрштик в статье, посвященной «Власти тьмы», не только опроверг эти упреки, но и доказал глубокую правдивость пьесы, наличие в ней высокой этической идеи. Так как некоторые пракские критики обвиняли чешских драматургов (в особенности Г. Прейссову) в том, что они подражают Толстому, статья Мрштика имеет прямое отношение к нашей теме. Яначек, несомненно, знал эту статью. Мрштик писал о заслуге Толстого, доказавшего, что искусству доступна жестокая и беспощадная правда. «Отрицать необходимость драматического мотива можно только в том случае, если он не вытекает из сущности действия и не отвечает нравам и обычаям людей, изображенных автором». Страшная сцена убийства ребенка, так возмущившая эстетов, по убеждению Мрштика, необходима, ибо она является логическим звеном в цепи преступлений, совершаемых ради денег. Критик убедительно раскрыл глубочайший социальный смысл драмы Толстого — национальной и общечеловеческой. Изображенная во «Власти тьмы» трагедия столь же характерна для русской деревни при капитализме, как и для чешской (и, конечно, не только чешской).

Мрштик писал: «Что касается правдивости и реальной жизненности сцены убийства ребенка, стоит только заглянуть в хронику деревенской жизни, и каждый убедится, сколько совершается преступлений подобного рода. И притом не только в России, но и всюду, в том числе и у нас. История, подобная той, которую Толстой воплотил в своей гениальной драме, разыгралась недавно у нас на селе, и в любой деревне легко найти такого же легкомысленного бабника, как Никита. В этой пьесе — правда. Главное в ней — типичность действующих лиц, напоминающих аналогичные фигуры и аналогичные примеры в нашей среде» (51, т. 2, 140).

Во многих рецензиях на пьесу Г. Прейссовой (постановка «Ее падчерицы» вызвала критическую бурю, что привело к снятию драмы с репертуара) содержался упрек в подражании «Власти тьмы». На этом сошлись Я. Врхлицкий и Я. Ладецкий, Т. Масарик и В. Гут (см. 52, 141). Смысл этого «обвинения» заключался в том, что пьеса Прейссовой якобы потому не отвечает чешской действительности, что является перепевом драмы, созданной писателем другой страны и изображающей иную жизнь, не сходную с чешской. То, что рецензенты указывали на превосходство драмы Толстого, ничего не меняет. Некоторые из них в свое время осудили и «Власть тьмы».

Не желая полемизировать с рецензентами печатно, Г. Прейссова оспаривала упреки оппонентов в многочисленных пьесах, ссылаясь на то, что в основе ее пьесы — действительные факты и что она не читала и не видела «Власть тьмы» на сцене. Она писала Мрштику: «Я не настолько нескромна, чтобы стыдиться ученичества у великого Толстого. «Анна Каренина» у меня есть в трех изданиях (по-чешски, по-немецки, по-русски). Есть у меня и полное русское издание «Войны и мира», и сборники мелких его произведений в чешском переводе, но «Власть тьмы», накажи меня бог, я не читала и не видела. Я заимствовала сюжет драмы из действительной жизни, несколько приподняв, как это требует изображение. Моя драма рисует то, что всего глубже и сильнее врезалось

в душу и тело народа и что я увидела. Она менее приятна для зрителей, нежели «Любовница хозяина», но она глубже, драматичнее. Я писала ее не для детей и не для тех, кто ходит в театр только ради забавы» (53, 1).

О том, что она не читала «Власти тьмы», Прейссова сообщала и другим адресатам — ближайшим друзьям и некоторым критикам. Прав А. Заводский, что нет оснований не доверять ее словам. Известная близость явлений, изображенных в пьесах Прейссовой и Толстого, обусловлена не воздействием «Власти тьмы», а родственностью социальной действительности.

Прейссова училась у Толстого-романиста изображению правды жизни, а жизнь подкачала ситуацию. Приведенный эпизод должен служить указанием на то, как опасно, игнорируя социальные факты, приходить к выводам о влиянии одного художника на другого. Об этом следует помнить и в связи с проблемой «Яначек — Мусоргский».

IX

Прейссова пришла к драматургии от новеллистики. И в пьесе ее остались следы повествовательной манеры. С помощью пространных рассказов действующих лиц писательница стремилась подробно изложить предысторию событий. Создавая либретто, Яначек подверг текст пьесы значительным сокращениям. Так, он исключил в первом действии рассказ старика, поясняющий происхождение прозвища мачехи Йенуфы — Церковница¹, сократил диалог стариков во второй сцене того же действия, носящего экспозиционный характер. Если Прейссова излишне подробно описывала, то Яначек стремился раскрывать характеры в действии. В первом действии он исключил двух второстепенных персонажей — старосту и его жену. В опере они появляются только в последнем действии. Во втором действии сокращена сцена Церковницы с Колушиной (служанкой), неоправданно предвосхищавшая события (известие о женитьбе Штевы). Персонажи пьесы непрерывно комментируют свои мысли и чувства; печатью резонерства отмечены даже драматические сцены. Так, в финале пьесы Йенуфа подробно объясняет Лаце, чем отличается ее любовь к нему от того чувства, которое она испытывала к Штеве. Рассудочность этого монолога противоречит образу Йенуфы. Яначек сохранил только первые, самые важные слова героини. Конечно, сокращения делались и потому, что слово спетое длительнее, нежели произнесенное, и, следовательно, по объему либретто всегда меньше драмы. При сокращении текста выпали некоторые существенные детали. Узнав, что Штева освобожден от военной службы, Лаца восклицает (в опере): «И это справедливость!» Из пьесы зритель узнает, что бедняк Лаца не мог выставить вместо себя другого рекрута и прослужил в солдатах три года. Богач Штева откупился. На это в либретто сохранился только намек.

Естественно, что при создании либретто композитор не ограничился сокращениями. Он ввел сцену прихода Штевы с музыкантами, о которой в пьесе лишь упомянуто, и буйную пляску с хором. Появление Церков-

¹ М. Брод, в переводе которого опера попала на немецкую сцену, перевел чешское «Kostelníčka» — «Küsterin», то есть пономариха. Соответственно русские переводчики окрестили ее Дьячихой. И то и другое неверно. Героиня оперы не является женой служителя церкви, а прозвали ее Церковницей из-за ревностного соблюдения религиозных обрядов и помощи, которую она оказывает священнику; поэтому вернее перевести — Церковница.

ницы обрывает веселье. Но песня и пляска — это не этнографически-фольклорная вставка, она вносит яркий контраст в сумрачное действие и является превосходной характеристикой Штевы. В пьесе Прейссовой есть песни и обрядовые сцены, но они выполняют жанрово-локальную функцию; у Яначека — действенную, не говоря уже о том, что характер музыки поразительно точно отвечает задаче, тогда как указанные Прейссовой песни случайны (см. 54).

Кроме сценических дополнений, Яначек систематически применял повторы слов и фраз. В этом многие видели уступку обветшалой оперной традиции, тем более неуместную, что Яначек стремился создать реалистическую музыкальную драму. Упреки эти несправедливы. Повторы Яначека обусловлены как воздействием народной песни, так и психологическим состоянием героев, ситуацией, в которой они находятся. Повторы чаще всего возникают там, где прорывается сильное чувство: страх Йенуфы, что Штеву призывают на военную службу и она будет опозорена рождением внебрачного ребенка (молитва к деве Марии); смятение Церковницы перед грозящим ей и Йенуфе позором; зарождение и созревание мысли, что спасение возможно, если ребенок Йенуфы умрет (второе действие). Повторы возникают и там, где Церковница хочет убедить сомневающегося Лаца, что Йенуфа выйдет за него замуж, и т. д.

Яначек помнил о том, что люди, желая выделить особенно важную мысль, нередко повторяют по нескольку раз слова и фразы. Повторы выполняют и в литературном произведении разнообразную функцию — то интонационно-ритмическую, приближающую прозу к стиху, то психологическую и характерологическую — в частности у Островского и Толстого. Большая роль принадлежит речевым повторам во «Власти тьмы». Мы имеем в виду не присловья («однова дыхнуть», «в рот им ситного пирога с горохом», «головушка моя бедная» или Акимовы «тае» и «значит»), а те повторы слов, которые возникают в решающие минуты жизни героев, передавая их душевное состояние. Убив ребенка, Никита повторяет: «Что ж это они сделали? Что они со мной сделали! Что вы со мной сделали? Матушка родимая, что вы со мной сделали?» И далее: «Что они со мной сделали?» Или: «Ах, что вы со мной сделали?», «Ох, что вы со мной сделали!» Эта настойчиво повторяющаяся фраза выражает не только отчаяние Никиты, но и тщетную попытку переложить вину за злодеяние на других. Неотразима эмоциональная сила другого повтора: «Как захрустит подо мной. . . И как захрустят подо мной косточки. . . Как захрустят эти косточки». Повторы в прямой речи или описании, как известно, характерны для Толстого. Недаром их сравнивали с лейтмотивами Вагнера. Думается, что толстовские повторы сказались в «Ее падчерице».

В этой связи следует остановиться на вызвавшем столько нареканий ансамбле первого действия. Композитора обвиняли и в том, что он неоправданно остановил действие и заставил четырех персонажей и хор твердить одну и ту же фразу. Когда И. Харват, ученик Яначека, в рецензии на постановку «Ее падчерицы» указал, что квартет является лучшим местом оперы, редакция оспорила это утверждение в примечании: «Логически неоправданно, чтобы вздох одного человека подхватил хор и чтобы все это неоднократно повторялось». Яначек печатно возразил и психологически обосновал введение ансамбля и повторы: «Извечная правда, которую повела старушка, у нее вырвалась из души. И каждый, кто находится на сцене, может только подтвердить ее. Старик убедительно докажет это Лаце, тот повторит с горечью, а Йенуфа в смятении и отчаянии. Любой парень шепнет о том же своей девушке. . . Так уплотняется ткань ансамбля и все мощнее звучит хор». Яначек писал, что он чувство-

вал необходимость остановить действие, чтобы музыкальный мотив, отвечающий ситуации, не только прозвучал в восьми голосах, но и естественно усилился, а затем перешел в тончайшее *pianissimo*, как если бы мысль забылась и исчезла. В ответ на вопрос о том, почему старушка, старик, Лаца, Йенуфа и четырехголосный хор поют одну мелодию, что якобы противоречит принципу реализма¹, Яначек сослался на то, что есть множество примеров, когда «мы повторяем слова другого человека на его же интонации. Мы, собственно, в таких случаях полностью сливаемся душой с ним, испытываем те же чувства и желания, что и он. Поэтому в этой сцене должна быть одна мелодическая одежда» (49, 145).

Быть может, мысль о том, чтобы придать фразе Бурийовой «Каждой паре нужно свое горе пережить» важное психологическое значение, композитору подсказала «Власть тьмы». В последнем действии пьесы Никита встречается с брошенной им Мариной. После тяжелых испытаний она нашла если не счастье, то покой. Марина говорит загубившему себя Никите: «Без горя не проживешь». В переводе В. Мрштника фраза звучит: «Každý má své trápení» (у каждого своя забота). Сравним слова Бурийовой в опере: «Každý parek si musí svoje trápení přestatí» (каждой паре нужно свое горе пережить).

Исследователи творчества Яначека не раз указывали, что «Ее падчерице» предшествовали четыре произведения, в известной мере предавляющие ее тему. Из них наиболее значительна оркестровая пьеса «Ревность», которую Яначек позднее некоторое время рассматривал как увертюру к опере. И все же она при его жизни в спектакле не исполнялась. Принято объяснять это решение тем, что «Ревность» стилистически отличается от «Ее падчерицы». Только ли этим? Можно ли понятиями «ревность» или «ревнивец» (так называется хоровая баллада Яначека) определить поступок Лацы, обезобразившего ножом лицо Йенуфы? Думается, что нет. Ревность лишь одна из черт образа Лацы, и, конечно же, свести к ней идейное содержание оперы невозможно. Включение увертюры в спектакль исказило бы концепцию произведения.

Освобождая драматургию оперы по сравнению с пьесой от второстепенного, жанрового и бытового, выдвигая на первый план образы Йенуфы и Церковницы — подлинных протагонисток музыкальной драмы², Яначек с редкостным искусством воссоздал фон действия; драма героев развертывается в ярко обрисованной среде, соотношение фона и действия удивительно соразмерно — мы все время ощущаем их неразрывную связь. В первом и третьем действиях Яначек развернул живые картины народной жизни. Хоровые песни и пляска рекрутов — это и сцена бесшабашного веселья молодежи, и великолепная характеристика кулацкого сына Штевы, нанявшего музыкантов. Но чем яростнее веселье толпы, чем больше куражится пьяный Штева, тем горше на душе Йенуфы. Дотоле все ее надежды были связаны с тем, что Штеву не возьмут на военную службу. Но, освобожденный от рекрутчины, он столь же далек от девушки, как если бы стал солдатом. «Веселая» песня рекрутов — приговор надеждам Йенуфы.

Веселье в первом действии предвещает катастрофу, приближение которой ощущается с начальных реплик Йенуфы. Сходные функции выполняют свадебно-обрядовые хоры в последнем действии (в первом —

¹ Яначек пишет: «naturizm», употребляя это слово не как синоним натурализма, а в смысле — реальность, естественность, правдивость.

² Название «Йенуфа» («Jenufa»), под которым опера исполняется за пределами ЧССР, неверно, и Яначек не раз справедливо указывал на то, что судьбы Церковницы и Йенуфы неразрывно связаны. Заглавие «Ее падчерица» подчеркивает и определяет эту связь.

мужские голоса, в третьем — женские), опять-таки предшествующие катастрофе. Крайние действия построены таким образом, что в начальных сценах участвуют немногие персонажи, затем, по мере развития, включаются новые участники и хор (примерно в центре), а к финалу на сцене остается лишь несколько человек. Хор выступает в поворотные моменты, но судьбы действующих лиц, обусловленные логикой событий, определяются тогда, когда персонажи остаются одни и им предстоит самим сделать окончательный выбор. И хотя массовые сцены первого и третьего действий занимают количественно не столь большое место¹, точно найденные музыкально-драматические пропорции и время появления хора создают ощущение присутствия и непосредственного участия народа в самые напряженные минуты. Жизнь героев протекает в тесном общении с людьми, каждому все известно о других. Особенно драматично построение второго действия: Церковница укрылась и спрятала Йенуфу с ребенком в доме, став одновременно и тюремщицей и узницей. Приход Штевы и Лацы обусловлен логикой действия. Одного призвала Церковница, другого привели любовь и раскаяние. С обоими связана судьба Йенуфы. Никто другой не может и не должен войти в избу — крепость и темницу. Но Яначек показал, что Церковница, укрывшись с Йенуфой от людей, не может от них уйти — с ними ее связывают страх и стыд. Воспитанные веками предрассудки, косность среды заставляют охранительницу этих устоев Церковницу стать их жертвой.

В центре оперы, определяя ее музыкально-драматическое развитие, стоят два женских образа — властная и суровая Церковница и кроткая, нежная Йенуфа, ее падчерица. Такой контраст может показаться традиционным: Кармен и Микаэла, Любаша и Марфа, Ортруда и Эльза Кончаковна и Ярославна. Контрастные фигуры нередко выступают как вольные и невольные соперницы. Традиционно и то, что партии страстных и сильных героинь поручены меццо-сопрано или контральто а партии кротких девушек — лирическому сопрано. Однако образы Церковницы и Йенуфы отнюдь не связаны с этой традицией прежде всего потому, что иными являются характеры и взаимоотношения обеих героинь. Яначек нарушил традицию, поручив обе партии сопрано, правда, в одном случае драматическому, в другом — лирическому. Но главное не в этом. В процессе музыкально-драматического развития, особенно в моменты высокого напряжения, раскрываются истинные свойства характера каждой из героинь, скованных одной цепью. И тогда сильнее духовно и нравственно оказывается та, которая казалась слабой (Йенуфа), а сломенной — властная, суровая Церковница. Несомненно, Церковница — одна из самых ярких фигур в мировой оперной литературе. Трудно или, вернее, невозможно подыскать ей прямую аналогию.

Композитор характеризует Церковницу до появления ее на сцене через отношение к ней падчерицы. Йенуфа боится и старается избежать встречи с приемной матерью. Церковница прерывает пьяное веселье Штевы и рекрутов и, сама того не зная, разрушает последнюю надежду Йенуфы на брак со Штевой, отцом ее будущего ребенка. Интонации Церковницы суровы и непреклонны, как и ее облик; и хотя деревенские музыканты и рекруты про себя посмеиваются над ее упреками, но повинуются ей. Страстная натура, скрытая под оболочкой суровой власти, проявляется во втором действии. Мы застаем ее в самый трудный час жизни. Все, что было завоевано, — непререкаемый нравственный авторитет, уважение, надежды, связанные с Йенуфой, — рухнуло. Уделом ее и приемной дочери будет позор. Любой ценой надо скрыть постыдную

¹ Из 98 страниц первого действия массовые сцены (в клavierе) занимают 25, то есть примерно четвертую часть. В третьем действии сохраняется то же соотношение.

тайну — рождение внебрачного ребенка, заставить Штеву жениться на Йенуфе.

С удивительной психологической правдивостью раскрывает Яначек борьбу противоречивых чувств Церковницы. Это любовь и нежность к Йенуфе, скорбь о ее падении, укоризна, страх за будущее, стремление во что бы то ни стало защитить ее и свою честь, покрыть «грех». Судьбы Йенуфы и Церковницы связаны: позор падчерицы — позор приемной матери, спасение Йенуфы — спасение мачехи. Поэтому каждое душевное движение девушки находит мгновенный и действенный отклик в сердце Церковницы. Ею владеет одно стремление: отворотить постигшее обеих несчастье. Отсюда слияние темы позора и смерти. Узнав о падении Йенуфы, Церковница, по ее словам, подумала, что это сведет ее в могилу. Глухая и сурово-мрачная интонация на одной ноте передает душевное состояние героини. Дважды повторяется полная укора и страдания фраза, обращенная к Йенуфе: «В твоём позоре». Спасти от него может только смерть ребенка или брак со Штевой. Сначала приходит мысль об избавлении от младенца (надежда, что он не выживет), что освободило бы падчерицу от замужества со Штевой. Церковница яростно ненавидит ребенка, являющегося в ее глазах причиной несчастья. На певучую интонацию Йенуфы, восхищенной тем, что дитя ни разу не заплакало, Церковница отвечает жестко и злобно: «Будет реветь, будет докучать, будет реветь — кровь мою и разум выпьет». Ненависть к ребенку (и к его отцу) сильнее, чем горечь обманутых надежд, связанных с Йенуфой. В укорах мачехи звучит печаль, жалоба, а не гнев. Ненависть к Штеве, сжигающая душу Церковницы, прорывается в ее монологе. Особенно выразительна взрывчатая фраза «А твоя зазноба».

Сцена со Штевой — одна из самых ярких во всей опере. Поразительны своей естественностью мгновенные переходы Церковницы от гнева к упрекам и мольбам. Любовь к приемной дочери, отчаяние и страх за нее, стыд за себя выражены здесь с необычайно эмоциональной силой. В этой сцене сталкиваются два противоположных характера: сильная и страстная натура Церковницы и безвольная, трусливая Штевы. Церковница так же страшится его отказа, как он брака с Йенуфой. Как все эгоисты, он упрям, а упрямство — это суррогат отсутствующей воли. И чем более страстно умоляет его Церковница спасти Йенуфу, жениться на ней, признать ребенка, тем отчаяннее противится Штева. Он трусливо убегает.

В этой и последующих сценах оперы не раз встречается тема камня. Это фраза Штевы: «Камень бы сжалился», предшествующая его отречению от Йенуфы: «Все кончено». Словно в ответ на эти слова в полубреду, в полусне Йенуфа восклицает: «Камень на меня падает». У Лацы, узнавшего, что Йенуфа родила ребенка, вырывается возглас: «Словно камнем меня ударило». В последнем действии, когда найден труп ребенка, толпа, считая Йенуфу детоубийцей, грозит побить ее камнями.

После бегства Штевы в душе Церковницы вспыхивает яростная ненависть к негодяю и его ребенку. Ненавистью к обоим дышит фраза: «Ох, если бы раздавить этого червяка и швырнуть к его ногам». В отчаянии она восклицает: «Что делать? Кто ее спасет?» В этот миг появляется Лаца. Когда до Церковницы доходит смысл вопроса Лацы, отдает ли она за него Йенуфу, мачеха открывает ему правду о ребенке, а затем принимает роковое решение. Ее слова «Ребенок умер» — это приговор. Мысль о смерти ребенка и ранее приходила ей в голову (она молилась, чтобы бог прибрал его), но только сейчас, когда появилась возможность спасти Йенуфу и себя от позора, она решилась на убийство.

Яначек с поразительной силой передает в музыке борьбу чувств

Церковницы, ее страх перед преступлением и попытку оправдать его не только необходимостью, но и волей божьей. Монолог этот — одна из трагедийных вершин оперы. Церковница уносит ребенка и бросает его в воду. Умертвив младенца, она духовно убивает себя. Ей не спастись от воспоминаний о совершенном злодеянии. Умерщвленное дитя будет жить в ее смятенной душе, омраченном сознании, терзать душу, отнимая капля по капле жизнь. Яначек в пору создания оперы, по-видимому, не знал «Бориса Годунова» Мусоргского и решал сцены угрызений совести Церковницы иными средствами, нежели русский композитор. Но он помнил слова Достоевского о том, что невозможно построить счастье на крови и слезах ребенка. Финал второго действия по силе эмоционального воздействия можно сравнить только с галлюцинациями Бориса и пятой картиной «Пиковой дамы» (перед появлением призрака). Неповторима по выразительности интонация Церковницы: «Словно смерть меня коснулась». В последнем действии мачеха, сложенная угрызениями совести и недугом, хочет только дожить до венца Йенуфы и Лацы и умереть, унеся свою тайну в могилу. Сила и трагическое величие ее характера проявляются в то мгновение, когда она, чтобы спасти Йенуфу, признается в совершенном злодеянии. Покаяние Церковницы — это катарсис. Несомненно, создавая эту сцену, Яначек помнил о покаянии Никиты во «Власти тьмы» Толстого. Признание Церковницы влечет за собой осознание вины теми, кто вольно или невольно способствовал злодеянию и был виновником страданий Йенуфы. Одни, как Лаца, признают это (он изуродовал лицо девушки), другие, как Штева, молча выслушивают приговор из чужих уст. Судить детоубийцу может и имеет право только Йенуфа. И она прощает приемную мать, понимая, что совершенное было вызвано любовью и желанием спасти ее.

В образе Церковницы ярко, глубоко выражена мысль об очищении души в огне страдания, мысль, роднящая Яначека с Достоевским. Через испытание страданием проходят и другие герои оперы, в первую очередь Йенуфа, а затем Лаца. Йенуфа — один из самых светлых и поэтических образов в оперном искусстве XX века. Партии Йенуфы свойствен задушевный мелодизм, вдохновенный и одухотворенный лиризм. Ее душа сохраняет прозрачную ясность, открытость чувств даже в тягчайшие минуты ожидания Штевы (первое действие). Но ограничить душевный мир Йенуфы только лирикой было бы неверно. Ей присущи импульсивность, настойчивость, упорство. Страстная натура Йенуфы прорывается в драматическом объяснении со Штевой. Она тщетно пытается найти доступ к сердцу любимого, заставить его понять отчаянность ее положения. Но Штева любит только себя. Вместо того чтобы успокоить, утешить Йенуфу, он хвастается своим успехом. Гнев и обида овладевают девушкой. Любопытно, что ее полные укоризны, негодования и возмущения интонации — «Ты не смеешь быть таким! Боже мой, малодушный, жалкий» — обнаруживают несомненную близость к одной из песен цикла «Детская» Мусоргского («С няней»).

Иной предстает Йенуфа во втором и третьем действиях, постигая и безмерность подлости того, кого любила, и глубину чувства отвергнутого ею.

Композитор раскрыл в прекрасном монологе Йенуфы ее материнскую радость и гордость, надежду на встречу со Штевой. Но чем глубже и искреннее эта радость, тем драматичнее ситуация. Зритель и слушатель знает то, что неизвестно Йенуфе: Штева ее бросил, а ребенок убит. Узнав о смерти ребенка и предательстве Штевы, потрясенная, раздавленная несчастьем, одурманенная сонным питьем, она пассивно соглашается на брак с Лацой. Она, по ее словам, уже не способна любить. Но дивная мелодия, расцветающая в оркестре, опровергает ее слова. В сердце

Йенуфы скрыт неисчерпаемый родник любви. Мелодия звучит обещанием счастья и для Лацы и для нее.

В последнем действии Йенуфе суждено пройти через новые испытания. Первое — встреча со Штевой, обрученным с другой. В душе ее нет ревности, ее любовь к Штеве перегорела. Но какой глубокий смысл заключается во встрече с предателем. Его невеста Каролька шутя замечает, что она еще может передумать и не выйдет за него замуж. Штева возражает, не сознавая, что он повторяет слова Йенуфы во время их последней встречи: «Тогда я должен был бы покончить с собой». Следуют многозначительные слова Йенуфы: «Видишь, Штева, вот твоя настоящая любовь. Пусть же она никогда не принесет тебе горя». Здесь и укор, и пожелание счастья, и предупреждение. Самое страшное испытание еще ожидает Йенуфу: весть о том, что обнаружен труп ребенка, постижение правды, отчаяние и прощение убийцы. Но она узнает и другую правду — то, на что способен человек с благородной и самоотверженной душой, — узнает глубину любви Лацы, и ее сердце раскрывается ему навстречу.

Психологическая контрастность, лежащая в основе образов Йенуфы и Церковницы, определяет фигуры Штевы и Лацы. Внутренний мир Лацы сложнее и глубже, его сущность раскрывается не сразу, тогда как уже первое появление пьяного и бахвалящегося Штевы характеризует его. Но развитие действия все же углубляет представление о нем, раскрывая трусость и подлость кулацкого выкормыша. Характер Штевы не меняется, но в драматических обстоятельствах обнажается его низменная сущность. Через испытания проходит Лаца; все лучшее, что заложено в его душе, раскрывается во всей полноте и силе под воздействием любви к Йенуфе. Некоторые критики утверждали, что превращение язвительного, дерзкого Лацы, каким он выступает в начале первого действия, в любящего и жертвенного — психологически неоправданно. С этим невозможно согласиться. Грубость и дерзость Лацы по отношению к старухе Бурийовой и Йенуфе не выражают его подлинного характера. Нужно быть глухим, чтобы не услышать в упреках Лацы, обращенных к старой мельничихе, тоску по ласке, которой он был лишен в детстве. Ревность к любимчику Штеве — оборотная сторона этой жажды любви. Его чувство к Йенуфе остается неразделенным. Роковой удар ножом нельзя свести к ревности. Это порыв отчаяния, горя и надежды, что Штева отвергнет изуродованную Йенуфу. Удар ножом — последнее проявление жестокости Лацы, никогда не видевшего ни с чьей стороны ласки. После этого наступает перелом. Злое, наносное исчезает в то мгновение, когда он постигает, что совершил. От Лацы в финале первого действия прямой путь ведет к Лаце последующих действий.

Справедливы замечания Я. Шеды и Ф. Палы, что все лучшее, что таилось в душе героя, раскрывается под воздействием его любви к Йенуфе, в стремлении стать достойным ее. Исчезают озлобленность, угрюмость и проявляется душевная мягкость, благородство его натуры. Если Штеву прельщала физическая прелесть Йенуфы, ее румяные, как яблоки, щеки, а утратив красоту, она стала ему противна, то Лаца чувствует и любит нравственную красоту девушки и сам под ее воздействием становится духовно выше, благороднее. Но это оказалось возможным потому, что этическое начало было заложено в его натуре. Если Церковница скована цепями предрассудков, то Лаца свободен от них. Его ужасает не факт «падения» любимой девушки, а то, что родившийся ребенок — дитя ненавистного Штевы. Проникновенна интонация, окрашивающая несмелый вопрос Лацы: «А за меня ты бы не вышла замуж, за меня, Йенуфка?» В этой фразе страх услышать отказ и робкая надежда. Он не слышит утвердительных слов Церковницы: «Выйдет, Лаца, выйдет» — и снова

повторяет вопрос, так как ждет ответа от Йенуфы, ответа, от которого зависит его жизнь.

В финале последнего действия Лаца выдерживает последнее и страшное испытание, он узнает правду о гибели ребенка. Йенуфа просит его оставить ее. И здесь характер Лацы раскрывается во всей своей нравственной красоте. Его любовь к Йенуфе становится еще сильнее и выше. Пленительна певучая и благородная мелодия вопроса Лацы: «А меня ты не возьмешь с собой, Йенуфка?» Эта фраза, как бы повторяющая вопрос (второе действие), обретает новый и глубокий смысл. Йенуфа, прошедшая сквозь нечеловеческие страдания (а Лаца считает себя одним из виновников), в его глазах является мученицей, до нравственной высоты которой ему еще предстоит подняться.

Таков духовный рост Лацы. Параллельно совершается окончательное падение Штевы. В сущности, процесс развенчания его начинается с первого появления на сцене. Чаше всего в речах Штевы звучат слова «я» и «мне». Да и может ли быть иначе, если его зовут Штефан Бурия и он — хозяин мельницы. Его кулацкая натура проявляется в отношении к другим. Он швыряет деньги музыкантам, называя их «голодными зайцами». Нравственные обязательства и долг для него не существуют. Штева убежден, что от всего можно откупиться, в том числе от Йенуфы и собственного ребенка; он готов платить, только бы тайна рождения младенца была скрыта. Наглость сочетается в нем с трусостью, стремлением любой ценой сохранить собственное благополучие. Но это оказывается невозможным: вина Штевы раскрывается в финале, когда народ выносит ему осуждающий приговор.

Мы знаем, что Йаначек отвергал вагнеровскую систему лейтмотивов, но в его опере есть темы, приобретающие в контексте действия определенную семантику. Музыковеды не раз указывали на значение, которое в развитии образа Йенуфы приобретает мелодия, связанная с ее страхом за себя, стыдом, сознанием, что честь и жизнь зависят от Штевы. Тема эта возникает, еще не оформившись, в первом монологе Йенуфы, но приобретает рельефную завершенность в обращении девушки к Штеве, освобожденному от рекрутчины, в одновременно ликующем и укоряющем восклицании: «Душа моя Штева, Штевушка». Мелодию эту принято характеризовать как тему вины и угрызений совести. Думается, что семантика ее иная. Это скорее тема растоптанной любви¹. Не случайно она возникает не только у Йенуфы, но и у Штевы (второе действие), боящегося встречи с матерью его ребенка, и у Церковницы, убившей этого ребенка и мучимой угрызениями совести. Тема эта появляется и в других эпизодах.

Эмоционально-характерологические темы, подобные этой, то возникают в оркестре и переходят в вокальную партию, то наоборот — из вокальной партии переходят в оркестр. Но истоком обычно является речевая мелодия. Изменение ее музыкального «обличья» всегда обусловлено эмоциональным состоянием героя и обстоятельствами. Не раз отмечалось исследователями, какую действенную музыкально-драматургическую функцию выполняет лейтинтонация Церковницы, решившейся убить ребенка. Это выкрик отчаяния и страха перед тем, что предстоит совершить, страха перед судом людей, которые неизбежно узнают о ее злодеянии. Трижды повторяется фраза: «Видите ее... видите ее... видите ее, Церковницу». Роковое слово вырывается как выкрик, без сопровождения оркестра. Прозвище, которым она до того гордилась, ибо заслужила его всей жизнью, теперь обретает зловещий смысл: Церковница стала

¹ Б. Ярустовский определяет ее как мотив несчастной любви Йенуфы (см. 55, т. 1, 171)

убийцей. Фраза эта, освободившись от хроматизма и став диатонической, превращается в мелодию, на которой Церковница пытается скрепить союз Йенуфы и Лацы: «Пусть вас господь бог хранит». И в третьем действии Церковница, как того требует обычай, хочет благословить жениха и невесту, соединенных ее злодеянием. Эту кощунственную попытку прерывает возглас пастушка Яны о найденном трупе младенца. Так одна «речевая мелодия» становится важнейшим элементом развития. Поэтому вернее было бы назвать ее, как и мелодию Йенуфы, не лейтмотивом, а эмоционально-психологической и действенной темой, определяющей вехи развития образа и драмы.

Не раз указывалось, что определенной семантикой обладают не только музыкальные темы, но и оркестровый колорит, вернее, то значение, которое композитор придает тому или иному инструменту. В первом действии неоднократно звучит ксилофон. Помимо звукоизобразительной задачи, ксилофон выполняет важную эмоционально-психологическую функцию. Звук ксилофона открывает вступление к опере и вновь раздается перед его завершением, предвеляя полный смятения и тревоги монолог Йенуфы. Механическое, бездушное звучание ксилофона — то более громкое, то более слабое — подчеркивает душевное состояние героини на всем протяжении действия и как бы отмечает роковые повороты судьбы. Если звуки ксилофона в прямом значении имитируют вращение мельничных крыльев, приводящих в движение жернова¹, то внутреннее значение их — показать, как жернова судьбы перемалывают человеческие души и жизни. Звуки ксилофона замыкают горестный монолог Йенуфы и предвеляют радостное восклицание Яны: «Йенуфка!» И, вероятно, не случайно. Ведь именно этому пастушонку, ученику и любимцу Йенуфы, научившей его читать, суждено принести страшную весть о трупе ребенка. В пьесе это открытие делает другой персонаж. Яначеке, подобно Мусоргскому, продлевает жизнь героев, передает им функции других действующих лиц.

Присмотримся к тому, в какое мгновение музыкально-сценического действия вступает ксилофон. Он как бы подтверждает (троекратно) скорбное предчувствие Йенуфы, что, если засохнет цветок, погибнет и ее счастье. Он вторит ее горестному вздоху при словах, что канул в воду ее бедный ум. Здесь звучание ксилофона приобретает зловещий характер. Ксилофон вступает вновь, когда по просьбе Лацы старик точит на бруске его нож, которым тот в приступе ревности изуродует лицо Йенуфы. После ссоры Лацы с девушкой ксилофон сопровождает слова Лацы о том, какой невесткой будет для него Йенуфа. Здесь образ мельницы приобретает новый смысл: Лаце суждено оказаться работником на ней, если Йенуфа выйдет замуж за Штеву. Ансамбль «Каждой паре нужно свое горе пережить» завершается звуками ксилофона. И они возникают снова после сцены Йенуфы со Штевой, восхваляющим красоту девушки, ее румяные, как яблоки, щеки, предвещаая несчастье, и тогда, когда у Лацы, взглянувшего на кривой, остро отточенный нож, рождается мысль изуродовать лицо Йенуфы.

Думается, что приведенные примеры подтверждают вывод, что ритм и звучание ксилофона выполняют эмоционально-действенную роль, знаменуя неотвратимость роковых событий. А связь этого звукового образа с мельницей, символизирующей если не богатство, то недостаток, — создает и третий план, напоминая о пропасти между Лацой, Йенуфой и кулацким сыном Штевой.

¹ Первое действие происходит у мельницы, владельцем которой является Штева, а работником — Лаца.

Едва ли мы ошибемся, сказав, что подобного применения ксилофона до Яначека музыка не знала. Чаще всего он использовался как средство звукоподражания, создания образов фантастического и гротескного характера. Вспомним «Пляску смерти» Сен-Санса, где ксилофон имитирует стук костей. Это один зловещий полюс; другой — сказочный — выступает в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Бабе-Яге» и «Кикиморе» Лядова. Известную аналогию может представить и симфоническая картина (полет ведьмы), предвещающая второе действие оперы «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка. Третий аспект — использование ксилофона как средства создания экзотического или ориентального колорита. Но все это далеко от той драматически-эмоциональной цели, к которой стремился Яначек. Думается, что он в известном смысле оказался предшественником Шостаковича, который вводил ксилофон в напряженные, драматически обостренные эпизоды симфоний.

В статьях и книгах, посвященных Яначеку, не раз возникает сопоставление его с веристами. На этом вопросе следует остановиться. Яначек познакомился с «Сельской честью» Масканьи в 1892 году и с «Паяцами» Леонкавалло в 1896 году, то есть в преддверии и начале сочинения «Ее падчерицы». Позднее он узнал и оперы Пуччини. В рецензии на «Сельскую честь» Яначек признал ее достоинства: драматизм, свежесть гармоний, песенность, — хотя и указал, что музыка не равноценна — ощущается влияние Верди и Сен-Санса, а в некоторых случаях мелодии тривиальны (песня Лолы). Главное достоинство оперы, по Яначеку, в том, что ее автор освободился от пут традиции.

На основании этого отзыва Б. Щедронь пришел, как он писал, к «бесспорному выводу», что «Сельская честь» повлияла «на драматический стиль музыки Яначека». Рецензия, писал Б. Щедронь, указывает на «корни яначековского вдохновения непосредственно перед сочинением «Ее падчерицы» (14, 228).

С этим согласиться невозможно. Музыкально-драматургические принципы Яначека и Масканьи решительно не сходны, как не сходны и ярко выраженные национальные черты моравского и сицилийского мелоса. Ничто не могло быть более чуждым Масканьи, нежели основополагающий для Яначека принцип опоры на «мелодии речи».

Быть может, Яначека могли заинтересовать часто применяемые итальянским композитором настойчивые повторы созвучий и аккордов, призванные создать и внушить слушателям определенное эмоциональное настроение. В этом некоторые музыковеды увидели воздействие Масканьи на чешского автора. Но Фогель, отметивший эту веристскую деталь у Яначека, тут же указал: «...во-первых, подобный прием встречается уже у Верди (которого Яначек хорошо знал), и поэтому вернее было бы говорить не о **веризме**, а о **вердизме**, а во-вторых, Яначеку вовсе не следовало бы отправляться в Италию. Достаточно было одной Словакии» (71, 134).

Едва ли справедливо и предположение, что веристские элементы могли проникнуть в оперу Яначека через посредство драмы Г. Прейссовой «Ее падчерица», будто бы несущей следы влияния пьесы Д. Верги «Сельская честь». Общее между ними только то, что действие разворачивается в деревне, что одним из мотивов (у Верги основным, у Прейссовой второстепенным) является ревность и трагический исход. Но это характерно не только для пьесы Верги. Различны поведение и самые характеры героев, не говоря уже о структуре драмы. В одноактной пьесе Верги действие сконцентрировано. Это финал событий, приведших к гибели Туридду и роковых для тех, кто остался в живых. Безысходность, фатализм — конечный вывод «Сельской чести».

Драма Г. Прейссовой дает последовательное развитие событий, рисует сложные перипетии и судьбы, а главное — завершается катарсисом, просветлением, преодолением зла. И конечно же, учителем Прейссовой был не Верга, а Толстой. Если же говорить о том, что знакомство Прейссовой с «Сельской честью» (если его можно доказать) как-то сказалось на «Ее падчерице», то скорее в плане антитезы. Цитированный выше Я. Фогель писал: «Штева, любящий девушек и вино, грубый и в то же время трусливый, это — словацкий антипод Туридду» (71, 134).

Натуралистические элементы, выступающие в пьесе Г. Прейссовой, как и ее диалектизмы, отнюдь нельзя свести к влиянию Верги. Это черты, характерные для многих литературных явлений той поры. Ведь и веризм в значительной степени сформировался под влиянием теории французского натурализма. Что же касается драмы из крестьянской жизни на диалекте, то она получила широкое распространение и в других странах, притом ранее, чем в Италии, в частности в творчестве австрийского писателя Л. Анценгрубера, и конечно, не только у него.

Оценки «Паяцев» Яначек не оставил. Но трудно представить, что эта мелодрама могла его увлечь, тем более что Леонкавалло широко применил вагнеровскую лейтмотивную систему, тогда как автор «Ее падчерицы» был ее противником. Едва ли Яначеку было близко и стремление Леонкавалло использовать приемы вагнеровской декламации в сочетании с типичной для итальянской оперы ариозностью.

Внимание чешского композитора привлек Пуччини. «Тоску» он увидел на пражской сцене в 1903 году, но, судя по замечаниям, которыми испещрен печатный экземпляр либретто, отнесся к опере критически. С «Богемой» Яначек познакомился в 1905 году, и можно думать, что опера эта была ему ближе, так как и среда, в которой развивается действие, и самый характер музыки представляли известную аналогию опере «Судьба», над которой чешский композитор в ту пору работал. Мог Яначек вспомнить о «Богеме» и в пору сочинения «Прогулки пана Броучка на Луну» (образы художника Мазала и его возлюбленной Малинки). Любимой оперой Яначека была «Мадам Баттерфляй», которую он впервые услышал в Праге в 1908 году.

Мы знаем, что вкусы и оценки композитора менялись. Но его симпатия к опере Пуччини оставалась неизменной. Он писал К. Штёсслевой 5 декабря 1919 года: «Я только что вернулся из театра. Исполнялась «Баттерфляй», одно из самых прекрасных и грустных произведений. . . Опера очень меня взволновала. Когда она была новинкой, я ездил ради нее в Прагу. И сейчас многие места в ней меня глубоко тронули» (16, 24).

Симпатия Яначека к этой опере естественна, ибо для чешского композитора, защитника женщины, были особенно привлекательны и тема, и проникновенный драматический лиризм центрального образа. Но это не может служить доказательством влияния Пуччини на автора «Кати Кабановой». Музыкальный язык, образное содержание, структура опер обоих композиторов совершенно различны. Страстная, пластически ясная мелодика, кантилена Пуччини — сильнейшее средство воздействия на слушателей. Мелос Яначека не столь открыт и чувственно обольстителен. Он целомудренно-сдержан (это говорится, конечно, не в укор Пуччини!) и потому менее доходчив. Первооснова музыкальной драматургии Пуччини — ария. В ней сконцентрировано мелодическое богатство оперы. Напротив, для Яначека первоосновой является речитатив, в котором композитор стремится запечатлеть не кульминационные моменты, а все течение жизни.

«Ее падчерица», завершенная в 1903 году, обрела популярность и стала репертуарной много лет спустя — после пражской премьеры (1916 года) и, в решающей степени, после берлинского спектакля (1924 года), то есть тогда, когда Пуччини давно уже завоевал сцены мира. И в результате многие восприняли «Ее падчерицу» как чешский или, вернее, моравский вариант «Мадам Баттерфляй». Такому восприятию в немалой степени способствовала и интерпретация «Йенуфы» (так пере-крестили оперу вопреки воле Яначека) на некоторых зарубежных сценах. Справедливо замечание М. Черногорской: «Ее падчерица» была причислена к запоздалым проявлениям романтизма с налетом веризма. . . . В особенности благодаря певцам и дирижерам, с любовью и стремлением к эффекту подчеркивавшим этот «веризм». В то же время исполнителям не удавалось выделить из общего потока яначекской песенно-речитативной речи закругленных арий пуччиниевского плана, что, в свою очередь, давало повод к замечаниям о слабости «веризма» Яначека. Сейчас мы понимаем, что композитор не нуждался в подражании итальянским образцам для передачи накала страстей» (110, 57).

К этому можно прибавить, что коренным образом отличаются принципы музыкальной драматургии Яначека и Пуччини, охват явлений действительности, образы героев и прежде всего индивидуальности обоих художников.

В центре опер Пуччини — личная драма. Его героини, трогательные в своей беспомощности, неизбежно оказываются жертвами роковых обстоятельств. Сочетание нежного лиризма и драматически напряженных ситуаций — характерные свойства опер Пуччини. Здесь он, благодаря блистательному мелодическому дару и не менее яркому чувству театральности, всегда достигает цели. Страдания оперных героинь Пуччини не могут не вызвать сочувственной реакции слушателей. Как это ни парадоксально, сила Пуччини в передаче слабости его героинь. Когда же он стремится подняться до трагедии и создать образы героические, то иногда оказывается в плену мелодрамы. Победу Пуччини одерживает, воплощая страдания и гибель кроткой гейши, а не страстной Тоски. Не случайно в последней его опере гордую и жестокую Турандот оттеснила нежная и жертвенная Лиу. Яначеку же равно доступны судьба личности в ее связях с обществом и картина народных движений, гармония природы и социальная дисгармония. Одно из существенных отличий музыкальной драматургии Яначека от драматургии Пуччини и других веристов заключается в том, что, как подлинно трагедийный художник, он завершает оперы не катастрофой (гибелью героев), а катарсисом.

Достаточно сравнить финалы «Сельской чести», «Паяцев», «Тоски», «Мадам Баттерфляй» и «Ее падчерицы», «Кати Кабановой», «Лисички Вострушки», «Дела Макропулос», чтобы увидеть, как по-разному разрешают их авторы драматический конфликт. Самые принципы драматургии, характер мелодики, гармонии и инструментовки у этих художников контрастны.

Все попытки музыковедов, склонных сблизить Яначека и веристов, найти между ними общие черты, привели лишь к установлению параллелей — к тому же носящих случайный и частный характер. Бесспорно правы Я. Раецк, Т. Стракова, М. Черногорска, Э. Краузе и другие, решительно отвергшие аналогию между автором «Ее падчерицы» и Пуччини, не говоря уже о Масканьи и Леонкавалло. Она ничего не может объяснить в неповторимо своеобразном художественном явлении, имя которому — Леош Яначек.

18 марта 1903 года композитор обратился в Пражский Национальный театр с просьбой принять к постановке «Ее падчерицу». 28 апреля получил отрицательный ответ, подписанный директором Г. Шморанцем, но в действительности составленный главным дирижером К. Коваржовицем. Было бы неверно объяснять этот отказ только обидой на Яначека за отрицательный отзыв об опере последнего «Женихи».

Сейчас, когда слава Яначека распространилась по всему миру, трудно представить себе его положение в начале XX века. В ту пору его известность почти не выходила за пределы Брно: в Праге его считали противником Сметаны, что, естественно, не могло увеличить симпатий к нему, а в сфере творческой — только знатоком фольклора. Решающую роль в отказе принять к постановке «Ее падчерицу» сыграли своеобразие и новизна музыкальной драматургии.

Коваржовиц как музыкант сформировался под воздействием неоромантической традиции (он — ученик З. Фибиха) и в своем не слишком оригинальном творчестве умело сочетал национальное начало с общеевропейским, преимущественно французской школы. Воздействие ее проявилось не только в ранних музыкально-сценических произведениях — опереттах и феериях, но и в более зрелых. Несомненно техническое мастерство Коваржовица, владение оркестровыми средствами, знание законов сцены. Он чувствовал себя равно свободно в сфере и героико-романтической оперы («Псоглавцы»), и лирико-комической («На старой белильне»). Бесспорно, однако, что талант Коваржовица-капельмейстера превосходил дарование Коваржовица-творца. Он был одним из крупнейших дирижеров эпохи, и ему в значительной степени обязан Национальный театр своей славой. Коваржовиц обладал устойчивыми музыкальными вкусами. Непременное условие, которое он выдвигал, составляя репертуар, был высокий уровень композиторской техники автора. Быть может, в новых произведениях, которые он ставил, главным для него было именно профессиональное мастерство, а не степень талантливости и оригинальности.

Коваржовиц отверг оперу Яначека потому, что она показалась ему примитивной по фактуре. Оригинальность он счел слабостью композиторской техники. Иначе говоря, восторжествовало привычное представление о Яначеке как художнике-дилетанте.

Коваржовиц против Яначека — одно из характерных проявлений спора двух противоположных эстетических и творческих позиций, двух творческих индивидуальностей. Коваржовиц был моложе Яначека на восемь лет, но, в отличие от последнего, чьи творческие устремления были связаны с современностью и обращены в будущее, он в большей мере принадлежал искусству XIX века.

Яначеку пришлось двенадцать лет бороться за постановку своей оперы в Праге; она состоялась только в 1916 году под управлением того же Коваржовица, внесшего в партитуру ретушь. И хотя успех благодаря замечательному исполнению был велик, он не мог вознаградить Яначека за двенадцать лет ожидания.

Отказ же Национального театра в 1903 году явился для него тягчайшим ударом. Некоторым утешением было то, что руководство Брненского театра предложило поставить его оперу. Спектакль состоялся в 1904 году. Это был только местный успех. В июне 1903 года, то есть менее чем через два месяца после отказа Праги, в записной книжке Яначека появляются наброски сценария оперы, над которой он собирался работать.

Композитора привлек роман «Ангельская соната» брянского писателя и журналиста И. Мергаута, но этот замысел не был осуществлен, хотя выбор темы примечателен. Это история супружества, едва не разрушенного изменой мужа, история его раскаяния и стремления искупить вину. Центральное событие книги — рождение и смерть ребенка. Катарсис — пробуждение чувства духовной общности супругов.

Мергаут, высоко ценивший художественный гений Л. Толстого, отвергал его религиозно-философское учение. Он полемизировал с «Крейцеровой сонатой» и в статьях и в романе. Об этом говорит не только название — «Ангельская соната», но прежде всего рассказ об очищающем душу воздействии музыки в финале книги, где муж и жена под ее благотворным влиянием обретают мир и душевную гармонию¹. Возможно, что воспоминания о нереализованном замысле в какой-то мере определили позднейшее обращение Яначека к повести Толстого.

Интерес к роману Мергаута был вызван многими мотивами: действие развевывалось в Брно и охватывало различные социальные группы; одной из тем была смерть ребенка и отчуждение мужа и жены; композитора не могло не привлечь и то, что музыка является важным фактором действия. Возможно, Яначек отказался от «Ангельской сонаты» не только из-за преобладания там описания над действием, как это предполагали некоторые чешские музыковеды, но и из-за отчетливо выступающей в романе мистически-религиозной тенденции. Однако некоторые мотивы нереализованного замысла косвенно сказались на построении действия оперы «Судьба», к сочинению которой Яначек вскоре приступил. Не будем останавливаться на предыстории этого произведения, но упомянем о том, что зарождению замысла предшествовала встреча Яначека на Лугачовицком курорте с Камиллой Урвалковой, рассказавшей ему историю своей несчастной любви. Этот эпизод послужил внешним поводом к сочинению; первоначальные наброски и написанная опера существенно отличаются. Только имя героини «Судьбы» — Мила — отдаленно напоминает о Камилле Урвалковой. Ее образ ничего общего не имеет со взбалмошной, эксцентричной, аффектированной молодой дамой «с разбитым сердцем», встреченной Яначеком в Лугачовицах. Вообще не следует выводить творческих замыслов композитора из его субъективных высказываний. Пусть он искренне хотел создавать гимн прекрасной и незаслуженно оклеветанной женщине², но опера повествует о другом, о трагедии одаренного композитора, совершившего роковую ошибку и погубившего собственную жизнь и жизнь возлюбленной. Позднее, когда Яначек встретил другую Камиллу — Штёсслову, он искренне поверил в то, что в его Кате Кабановой и цыганке Штефке из «Записок исчезнувшего» воплотились духовные черты любимой женщины. Но чувство к ней послужило только стимулом к созданию образов, несходных с той, которая его вдохновила, и живущих независимой художественной жизнью.

«Судьба» — произведение сложное, создававшееся в трудных условиях, сценарно чрезвычайно слабое, но обладающее высокими музыкальными достоинствами, не оцененными при жизни композитора. Партитура и клавиш «Судьбы» не изданы, но благодаря одному из лучших интерпретаторов Яначека — дирижеру Ф. Илеку — произведение записано на грампластинках.

¹ Т. Стракова справедливо указала на то, что одна из маргиналий Яначека на полях романа косвенно свидетельствует о связи замысла композитора с повестью Толстого. Яначек, имея в виду героиню романа Мергаута, написал по-русски: «Надо ей быть матерью» (в оригинале — матерей. — А. Г.) (35, 427).

² Дирижер и композитор В. Челанский изобразил историю своего разрыва с Урвалковой — пустой и ветреной кокеткой — в опере «Камилла», поставленной в Праге в 1897 году.

В предшествовавших операх Яначек опирался на драму Ю. Зейера, рассказ и пьесу Г. Прейссовой. Тема, сюжет и сценарий «Судьбы» принадлежали ему самому, а либреттистка Ф. Бартошева должна была по программе композитора сочинить стихотворный текст.

Музыку оперы «Ее падчерица», как мы знаем, Яначек сочинял на прозу. Тема «Судьбы», среда, в которой разворачивается действие, — город и курорт, герои — представители интеллигенции, жанр произведения резко отличались от всего созданного композитором дотоле. Возможно, Яначек хотел избежать опасности самоповторения. Не случайно он отказался от намерения писать оперу по пьесе Г. Прейссовой «Любовница хозяина», привлечшей его внимание. Думается, что причина заключалась именно в намерении испробовать себя в новой области. Позднее он вновь, правда ненадолго, заинтересовался пьесой Прейссовой как материалом для оперы. Кое-какие следы увлечения «Любовницей хозяина» сказались в сценарии «Судьбы». Мать Милы — виновница разрыва любящих и разрушительница их восстановившегося союза — заставляет вспомнить о матери Манка в пьесе Прейссовой. В первоначальном варианте сценария «Судьбы» матери Милы не было, Яначек ввел ее позднее. Разумеется, речь идет не о сходстве характеров, а о той функции, которую выполняют эти персонажи в обоих произведениях.

«Судьба» — самая лирическая и интимная опера композитора, и ее принято трактовать, как своеобразную художественную исповедь автора. В центре произведения — драма жизни композитора Живного. Музыковеды не раз указывали на автобиографические черты, которыми наделен этот персонаж. Чувство одиночества, отсутствие признания, сомнения в собственных силах, глубокая личная драма — все это как будто роднит Яначека с его героем. Да и обстановка, в которой разворачивается сюжет (последнее действие), близка к положению в Брненской органной школе, где преподавал Яначек. Но значит ли это, что композитор действительно создал автопортрет и устами Живного поведал затаенные мысли и чувства? Неужели он хотел обратиться с жалобой на свою участь и открыто признать творческое поражение? А ведь таков итог жизни героя оперы Живного.

Как поразительно не похоже это на Яначека! Невозможно представить, чтобы он выступил публично (и прежде всего перед теми, кто его не признавал) с «исповедью обнаженного сердца». Опера создавалась в мучительно трудные для автора годы. Мрачные тени лежат на судьбах героев. Но «Судьба» не является непосредственным выражением тягостного душевного состояния композитора. Эта опера в творческой жизни Яначека, художника и человека, знаменует попытку преодоления пессимизма. Автор «Судьбы» испытывал горе и отчаяние, как все люди. Но свести к ним мужественную и героическую натуру Яначека было бы искажением истины. Создав образ Живного, вернее, выразив в музыке его сомнения и горести, композитор победил в себе то, что на мгновение породило его с героем оперы. Академик А. И. Белецкий писал о «преодолении пессимизма путем глубокого и разностороннего изображения пессимизма», ссылаясь в виде примера на «Вертера» Гёте, «который для самого автора был средством освобождения от «вертеризма» (57, 16). Подобным же освобождением от мучительных сомнений для Яначека явилась или должна была явиться «Судьба».

К сожалению, полному успеху оперы помешало слабое либретто. В нем отсутствует действенность, многие сюжетные мотивы остались неразвитыми. Может показаться, что причиной разрыва Живного с Милой была злая воля ее матери, ненавидевшей бедного музыканта. Она же привела к физической гибели и возлюбленную Живного, а его — к духовной

смерти. Но подобное определение конфликта не исчерпывает смысла и идеи оперы. Яначек не раз подчеркивал, что хозяином своей судьбы является сам человек. Как ни значительна роль безумной матери Милы, катастрофу вызывает не рок, не фатум, а ошибки героев. Композитор намеренно оставил открытым вопрос, кто из них виновен. Каждый из любовников дает субъективный ответ, а Живный «возводит в квадрат» эту субъективность. На основе пережитой драмы он создает оперу, в которой вся вина возложена на Милу. После соединения с ней он уничтожает порочащие ее страницы и пишет новые, дающие иную, но столь же субъективную трактовку событий. Смерть Милы и предчувствие собственной гибели не позволяют ему завершить оперу и найти объяснение причин крушения двух жизней. Угрызения совести преследуют его, он готов принять вину на себя. Перед нами ряд зеркал, в которых мелькают призрачные видения и представления об истине, но не сама истина. В разной мере виновны оба: Мила, у которой не хватило сил противостоять воле матери, и Живный, поверивший клевете на Милу и порвавший с ней из-за ее мнимой измены.

В намерения композитора входила недосказанность—театр и фантазия зрителей должны сделать остальное. Он писал о том, что «в трех картинах романа (так определен жанр оперы,— А. Г.) заключено достаточно импульсов, чтобы слушатель мог восполнить то, что на сцене возникает лишь намеком (ситуация, слово, движение). Так, например, Живный с Милой (первое действие.—А. Г.) не могут в обстановке курорта, где за ними следят, говорить откровенно, как это было бы возможно в книге, где ситуация раскрывается во всех подробностях. Поэтому и инструментовке этих мест я придаю прозрачный характер, чтобы каждое слово было понятно и эмоционально восполнено» (58, 44).

Позднее, пытаясь переработать либретто, Яначек хотел придать конфликту большую определенность. Характерно, что композитор, в чьем творчестве значительное место занимает тема женской судьбы, пришел к решению сделать основным виновником Живного, а сознание вины—причиной катастрофы его жизни. Яначек писал Ф. Скачлику, что хочет связать со сценой гибели Милы музыкальную картину грозы. Это гроза, бушующая и в природе, и в душе Живного, постигшего в момент смерти Милы вину перед ней. «Удар судьбы из грозных туч, поражающий Живного,— это его вина (он соблазнил Милу), и вина осознается им как причина несчастья. Он призывает на себя молнии небесные, в них он видит единственное средство очищения: прощение должно было прийти от пани Милы, но она не могла простить. Облик погибшей представляется ему бледнее, чем серебряные молнии, как знамение прощения» (58, 59).

Еще только задумывая «Судьбу», Яначек указал Ф. Бартошевой, что стихотворный размер либретто должен следовать «Евгению Онегину» Пушкина. Кроме того, сочиняя оперу, Живный подписал произведение именем Ленского. Все это дало основание некоторым исследователям искать аналогию между «Судьбой» и «Евгением Онегиным» Чайковского. Указывалось на сходство в развитии фабулы (первая встреча после разлуки с любимой в одном случае—на балу, в другом—на курорте, сцена письма и т. д.). Эти параллели представляются натянутыми.

Другие авторы указывали на черты сходства «Судьбы» с оперой Чайковского «Пиковая дама». Это сближение, однако, малоубедительно. Между графиней и матерью Милы, функциями, которые они выполняют, в операх нет ничего общего. Не графиня виновница гибели Германа, а маниакальное стремление разбогатеть, которому он приносит в жертву жизнь—чужую и собственную. Что касается параллели (первое действие «Судьбы» и жанровые сцены в Летнем саду), то на место «Пиковой дамы»

здесь нетрудно поставить первое действие «Кармен» или второе «Фауста», не говоря уже о «Богеме» и «Луизе».

Можно было бы сказать, что тема рока, фатума, подменяющая в сознании Живного его реальную вину, в какой-то мере навеяна концепцией Четвертой и Пятой симфоний Чайковского, с тем, однако, существенным отличием, что в опере тема рока связана с фигурой матери, которая и сама является жертвой иррациональных сил (безумия).

Характер, природа конфликта, среда и место действия «Судьбы» и «Ее падчерицы» резко отличны. И все же в построении обеих опер есть известная близость. Это не только трехактное членение, но и некоторые особенности структуры.

Первое и последнее действия, заключающие завязку и развязку конфликта, разворачиваются на фоне массовых сцен, а среднее действие — средоточие драмы, где совершается убийство и самоубийство, — носит интимный характер. В нем участвуют лишь основные персонажи. Как и в «Ее падчерице», Яначек в «Судьбе» опирается на речевые мелодии, превращая их в развитые мелодические построения. Еще более существенную роль в новой опере выполняет монолог. Но если в «Ее падчерице» рассказ был вехой на пути драматического развития, то здесь он превращается в исповедь, становится средством психологического самоанализа, попыткой героев понять источник собственных ошибок, устранить их последствия, а если это невозможно — попытаться искупить собственную вину. (Позднее монолог-рассказ станет основой построения оперы «Из Мертвого дома».)

Большую роль выполняют в драматургии оперы музыкальные темы, близкие по характеру лейтмотивам. Это темы, связанные с образом безумной матери, ее повторяющаяся фраза «Фатум», темы Живного — все, что говорит о его чувстве вины перед Милой и жажде искупления. Отсюда попытка соединить смутенное состояние Живного со стихией природы. Сомнениям, мукам, потрясающим его душу, как бы отвечает гроза, бушующая вовне. Несомненно, композитор стремился придать музыкальному образу грозы реальный и символически-обобщающий смысл. Грозовой финал второго действия находит продолжение в третьем.

«Судьба» была кульминацией и вместе с тем преодолением пессимистических настроений, владевших Яначеком. Natura его могла лишь временно поддаться унынию. Он нашел себя в активной творческой и организаторской деятельности.

Помимо создания ряда хоровых произведений, в том числе таких значительных, как «Комары», «Ведьма», Яначек много сил и энергии отдавал фольклористической деятельности. В 1905 году он возглавил Комитет по собиранию и изучению народной песни в Моравии и Силезии. Он стремился способствовать распространению музыкальных знаний и с этой целью составил и обнародовал в 1905 году специальное «Воззвание», в котором писал: «Народ наш, создавший поразительное количество песен, обладающих столь удивительным богатством содержания и разнообразием, заслуживает того, чтобы в области музыкальных познаний он не был предоставлен на произвол судьбы и чтобы неблагоприятные обстоятельства не уничтожили созданной им культуры... Это тем более необходимо, что грохот духового оркестра, исполняющего развлекательную городскую музыку, проник в самые отдаленные области. Рыдающие и веселые звуки скрипок, волюнок и цимбал, сдружившихся с народной песней, умолкли» (59, 26). Яначек призывал к тому, чтобы консерватории и органные школы не ограничивались подготовкой виртуозов, которым по большей части рукоплещут за границей, а заботились о сохранении созданного народом и о распространении в нем музыкальных знаний.

Мысли Яначека перекликаются с тем, что писал Н. Римский-Корсаков в «Записке о музыкальном образовании в России».

Оберегая создания народного творчества от порчи и искажений, Яначек отнюдь не противопоставлял фольклор и профессиональную музыку. Подобно своим русским современникам, он стремился сблизить композиторов и безымянных народных творцов.

Внимание Яначека привлекали и литературные произведения, в которых героями выступали музыканты, собиратели и исполнители народных песен. Выше уже упоминалось о том, что в его библиотеке сохранились «Слепой музыкант» В. Короленко (см. 60) и сборник рассказов Скитальца (см. 61). В повести Короленко большое место занимает проблема народной песни, народной музыки, пробуждающей духовную жизнь ребенка. Яначек подчеркнул в книге все, что относится к этой дорогой ему теме, начиная с описания того, как конюх Иохим вырезал из ивняка дудку, как вдохнул в нее жизнь и как, играя на ней, освобождался от томившей его печали, придавая «задумчиво-грустный характер напевам чудесной дудки». Яначек отметил близкую ему мысль писателя, что тайна мелодии, которую нашел Иохим, заключалась в удивительной гармонии «песни с природой». Он отметил строки Короленко: «Тайна этой поэзии и состояла в удивительной связи между давно умершим прошлым и вечно живущей и вечно говорящей человеческому сердцу природой, свидетельницей этого прошлого. А он [Иохим], грубый мужик в смазных сапогах и с мозолистыми руками, носил в себе эту гармонию, это живое чувство природы». Дудка Иохима, то есть народная песня, не только покоряет душу ребенка, но и побеждает сопротивление его матери, которая, ревнуя сына, пыталась увлечь его игрой на фортепиано.

Яначек отчеркнул одиннадцатый раздел второй главы, в котором идет речь о героической песне запорожцев, «сильного, вольного народа», быть может, вспомнив гоголевского «Тараса Бульбу». Он отметил двумя вертикальными чертами (глава пятая, раздел второй) слова о «хождении в народ», записи слов и мелодий народных дум и песен. Короленко отнюдь не умиляло это увлечение господ, ибо они, по его словам, «смотрели на мужика сквозь поэтическую призму «национального романтизма». Яначек был совершенно свободен от подобной романтизации.

Музыка помогает слепому в повести слиться с жизнью, победить страхи и сомнения и *увидеть* свет. Спор о превосходстве народной песни над профессиональной или профессиональной над народной Короленко решает сходно с Яначеком: только единство народного (коллективного) творчества и творчества индивидуального (композиторского) определяет развитие и жизненную силу искусства. Финал повести говорит об этом с полной определенностью. Слепой музыкант выступает публично: «Живое чувство родной природы, чуткая оригинальная связь с непосредственными источниками народной мелодии сказывались в импровизации, которая лилась из-под рук слепого музыканта». Значение и сила его музыки в том, что, опираясь на созданное народом, развивая его, он сливается с ним душой. Даже тогда, когда в его музыке звучат скорбь, печаль, страдание, стоны и мольбы—это не эгоистическая скорбь личности, а сознание своей сопричастности миру людей.

Яначек не мог не откликнуться на повесть великого русского гуманиста. Написанная до «Крейцеровой сонаты» Толстого, она как бы вступала с ней в спор, ибо говорила о жизнеутверждающей, а не гипнотизирующей и подавляющей волю слушателя силе музыки. В споре с Толстым в связи с «Крейцеровой сонатой» Яначек мог опереться и на Короленко. Единственное место в повести, которое вызвало несогласие композитора, написавшего: «Это не описание детской души»,—относится к встрече

слепого с девочкой, которая пытается утешить его, но сама раздражается рыданием. Замечание это спорно.

Яначек внимательно, с карандашом в руках прочитал книгу Скитальца «Рассказы и песни» (см. 61). Вошедшие в нее рассказы «Октава» и «Композитор», привлекая внимание Яначека, были отредактированы М. Горьким. Произведения Скитальца (в том числе и названные выше) читал В. И. Ленин. Он писал матери 25 мая 1902 года: «Горького, Скитальца получил и читал с *очень большим* интересом. И сам читал и другим давал» (1, т. 55, 223).

Герой рассказа «Композитор» — одаренный самородок; он всей душой любит музыку, собирает народные песни и обрабатывает их; но сил вырваться из засасывающей его трясины у него нет, и он топит тоску и горе в вине. Рассказчик встречает его в убогой, нищенской обстановке. Заходит речь о музыкальных сочинениях героя. Яначек отчеркнул следующий большой абзац: «„Да у меня какая композиция? Вроде старинных русских песен... без слов... У меня до двухсот старинных песен на ноты положено... Этих песен уж и не поют теперь... Я собирал...”

Он снял с полки огромную концертную гармонию с каким-то особенным устройством ладов и заиграл что-то протяжное, русское, напоминавшее степные размашистые песни, полные нежности и тоски, но тем не менее это не была обыкновенная народная песня; мотив был облечен и обработан в стройную музыкальную форму с удачным сохранением народного духа. Передо мною был один из тех народных композиторов, никому не известных, создающих самые народные песни, до такой степени характер его музыки был сходен с народной музыкой. Для него, вероятно, ничего не стоило выразить свои настроения так, что получалась подлинная народная песня, правильно положенная на ноты. Пусть это даже были подражания народным мотивам — все же от этой музыки веяло такой юношеской свежестью, глубиной и силой, что как-то не верилось, будто душа этого спившегося слесаря могла породить их на свет».

Скиталец завершил описание словами, которые не могли не взволновать Яначека, ибо они выходили за пределы личной судьбы героя рассказа. «А этот огромный материал исчезающих народных песен, которым он владел, этих памятников бесследно исчезающей поэзии, не представляет ли он, может быть, огромной ценности? Да и сам народный композитор не мог ли сделаться чем-нибудь замечательным, если бы не погиб в засасывающей мещанской среде, никем не понятый и даже сам себя не понимающий» (61, 101).

Яначек отметил описание «Камаринской»: «А сквозь дикое веселье Камаринского слышались дрожащие, плачущие звуки... бесшабашная, неудержимая удаль заговорила в каждом звуке, дразня и подмывая к пляске... темп Камаринского все учащался, делаясь все удалее и забористее».

Рассказ «Октава» мог заинтересовать Яначека судьбой главного героя, плотника, поющего в церковном хоре и обладающего редким по красоте и мощности голосом. Внимание композитора привлекли сомнения героя в правильности жизни, которую он ведет: ведь церковные певчие и протодьякон радуются смерти, ибо отпевание покойника дает им заработок. Сомнения плотника усугубляет встреча со спившимся профессором, откровенно говорящим ему происхождение Земли и мира. Протодьякон провозглашает ученому анафему. Яначек отчеркнул вопрос, терзающий плотника и заставляющий его уйти из хора, — «Кто прав? Профессор или протодьякон?»

Яначек участвовал в подготовке моравского отдела предполагавшейся в 1904 году в Петербурге Всеславянской художественно-промышленной

выставки. Известие о выставке в Петербурге нашло живой отклик у композитора, и он, как об этом свидетельствует его переписка с собирателем моравского фольклора и хормейстером М. Земаном и книгопродавцом Й. Барвичем, стремился возможно шире представить народное творчество и исполнительство. Сохранился составленный им черновой набросок плана «Народ и его культура» — Моравский этнографический отдел на Всеславянской выставке в Петрограде» (63). Предполагалась не только демонстрация предметов утвари и быта крестьян, но и выступления народных исполнителей — певцов, инструменталистов, танцоров. Этому Яначек уделил особое внимание. Он хотел, чтобы на выставке прозвучали живое слово, песни и пляски, характеризующие различные районы Моравии. Кроме того, Яначек наметил ряд рефератов, с которыми должны были выступить специально для того приглашенные докладчики. Вот перечень лекторов и тем: «1. Моравское наречие и народная поэзия — Ф. Бартош. 2. Песня и танец народные — реф[еренты] Леош Яначек, Земан. 3. Народная живопись — реф[ерент] академич[еский] художник Алоиз Каливода. 4. Народная архитектура (?) — реф[ерент] арх[итектор] Юркович. 5. Вышивка и одежда — реф[еренты] Кретц и Иоз. Клоана. Сверх того доклад о женщине из народа подготовила директор сиротского приюта в Брно М. Стейскалова». Как явствует из этого плана, помимо сообщения о народных вышивках, Ф. Кретц¹ обещал представить их коллекцию для отбора экспонатов на Всеславянскую выставку.

Для открывшейся в 1895 году в Праге Этнографической выставки Яначек подготовил отдел, посвященный музыкальной жизни Моравии. Он определил темы рефератов, выбрал докладчиков и сам выступил с сообщением о народной музыке; подготовил программу концерта из произведений моравских композиторов, а главное, широко представил народное творчество и исполнительство Моравии. Он добился того, что материалы, собранные во время подготовки выставки, были опубликованы. Однако, несмотря на известную близость задач, которые ставил Яначек — композитор, фольклорист, этнограф — в 1895 и 1904 годах, он отнюдь не предполагал повторить прежний опыт. Пражская выставка призвана была доказать, в условиях австрийского владычества, существование национальной чешской культуры. Но раскрыть все ее духовное богатство и в особенности то, как отразилась в фольклоре и профессиональной музыке борьба народа с поработителями, было немыслимо. В Петербурге представилась возможность показать и многообразие форм народного творчества, и укрепить и расширить давние связи Чехии и России.

Политические события помешали открытию Всеславянской выставки. В 1904 году началась русско-японская война, а в 1905 году революция потрясла устои самодержавия.

XI

С особенным вниманием следили в Чехии за событиями на Дальнем Востоке. Война способствовала поляризации сил, пониманию того, что интересы русского народа и самодержавия непримиримо враждебны.

Реакционная печать, придерживавшаяся процаристской позиции, обвиняла в развязывании войны Японию. И, конечно же, победу над «желтой расой» должна была одержать «белая», осененная знаменем

¹ Доктор Франтишек Кретц — редактор газеты «Nóvinu», выходившей в Угорском Градище, — посвятил жизнь собиранию чешско-моравских кружев, вышивок, керамики и составил коллекцию, равной которой не обладал ни один музей. Он был даровитым музыкантом (органистом) и композитором.

Христа! Война явила всему миру бездарность царского режима, предательство и измену некоторых военачальников (Стессель) и героизм русских солдат, матросов, офицеров. Поражение в этой войне понес режим — виновник гибели русского флота под Цусимой и падения Порт-Артура.

Чешские демократы связывали с поражением царизма надежды на освобождение России от самодержавного гнета. Можно говорить об известной близости взглядов чешских и русских демократов. В самом начале войны газета «Právo lidu» писала, что, поскольку «война является столкновением царской России и императорской Японии, мы не можем стать ни на японскую сторону, ни на сторону России... Это война, к которой каждый социал-демократ испытывает чувство ужаса и отвращения, все же возбуждает в нас огромную и глубокую надежду, что разорвутся цепи, сковывающие ныне русский народ, и что из кровавого огня азиатской бойни взойдет утренняя заря, возвещающая освобождение русскому народу» (64, 204).

Яначек внимательно следил за военными действиями. На полях книг, которые он читал, сохранились его пометки, отмечавшие число погибших. Особенное внимание его, как и всех, привлекала оборона Порт-Артура. На 90-й странице «Музыкальной динамики и агогики» Х. Римана Яначек записал 15 июня 1904 года: «Под Порт-Артуром погибло 30 000 японцев»¹. Осенью 1905 года Г. Воячек, живший в Петербурге, писал Яначку о гнетущем состоянии, переживаемом русским обществом, «из-за страшной бездарности командования, при всех огромных потерях... Подумайте: Япония почти полностью уничтожила русский флот, захватила половину Маньчжурии, Сахалин, железную дорогу, Порт-Артур, Дальний, Корею... Погибло свыше 100 000 человек... Что нам принесут грядущие дни — нельзя с уверенностью предсказать, но все очень мрачно» (65, 174).

Весть о 9 января 1905 года потрясла общественное сознание мира. На следующий день после Кровавого воскресенья в Праге, Брно и других чешских городах прошли митинги рабочих, выражавших солидарность русским пролетариям и гневное осуждение палачам. На расстрел рабочей демонстрации у Зимнего дворца откликнулись многие представители чешской художественной интеллигенции. Поэт В. Дык с горькой иронией писал в стихотворении «Два силуэта»:

Бастуют рабочие, смолкли заводы.
Нужда. Кто с бедою борьбу поведет?
Священник Гапон? Царь бонится народа.
Что ж делает войско? Стреляет в народ².

С ним перекликается стихотворение «Россия в январе 1905 года» Й. С. Махара:

Город притих. А с промерзшей земли
Кровью пропитанный снег соскребли³

Отношение чешского общества к революционным событиям в России не было однородным. В отличие от демократических кругов, приветствовавших выступления трудовых масс, консервативные и клерикальные газеты прибегали к инсинуациям, утверждая, что революцию устроили враги России на японские деньги, и даже называлась сумма — 48 миллионов. Опровергая клевету, газета чешских социал-демократов писала: «Революция вызвана не подкупом, а вулканическим взрывом, который подготовили столетия гнета» (64, 206).

¹ В августе 1904 года под Порт-Артуром погибло около 12 000 японцев. События русско-японской войны получили отражение в чешском театре. В феврале 1905 года в Брно была поставлена пьеса К. Мюллера «Герои Порт-Артура».

² * ³ Перевод мой. — А. Г.

Революционные события в России получили непосредственное отражение в Чехии, обострив борьбу трудовых масс за политическую и национальную свободу, и как ответ усилились античешская политика властей и националистические тенденции австрийской буржуазии.

Требование открытия в Брно чешского университета (здесь существовал немецкий политехникум) было высказано в категорической форме в июне 1905 года; поддержанное рабочими и интеллигенцией, оно натолкнулось на ожесточенное противодействие австро-немецких националистов. 1 октября 1905 года в Брно съехались немцы из других городов, в том числе из Вены, на так называемый Volkstag (съезд), задача которого заключалась в том, чтобы подтвердить, что Брюнн—австро-немецкий город, в котором нет и не может быть места чешскому университету. На улицах произошли столкновения чешских манифестантов с немецкими. По словам корреспондентов, мощными звуками чешского гимна «Где родина моя?» (его пела десяти тысячная толпа) заглушались немецкие песни и возгласы «хайль». Немцы не могли пробиться к месту своего собрания: дорога к Немецкому Дому была преграждена чешскими манифестантами. Только с помощью полиции участникам съезда удалось добраться до цели. Позднее они начали громить чешские культурные учреждения — «Весну», техникум, школы, пытались напасть на Беседный Дом, с которым была связана вся культурная жизнь города, и Национальный театр, но были отогнаны чехами. Полиция и вызванные ей на помощь солдаты оберегали участников немецкого съезда, разгоняли чехов. Уличные столкновения продолжались 2 октября. Были раненые и убитые. Одной из жертв стал двадцатилетний столяр Франтишек Павлик из Тиховиц. Он был прижат толпой к входу в Беседный Дом. По приказанию командира роты немецкий солдат пронзил безоружного Павлика штыком. Когда тот упал, убийца полоснул его саблей по голове. Кровь залила ступени Беседного Дома. По свидетельству очевидца, «старые рабочие плакали, как дети, над умирающим товарищем» (66, 272).

Борьба за брненский университет, протест против съезда немцев, убийство Павлика — все это явилось прологом к последующим событиям. 17 октября в Брно открылся Моравский сейм и состоялась многотысячная демонстрация, участники которой потребовали всеобщего избирательного права, восьмичасового рабочего дня. Всероссийская забастовка явилась примером для чешских рабочих: 28 октября в Праге, Брно и других городах начались стачки.

События 1905 года получили отражение в творчестве Яначека. Чувство оскорбленного национального достоинства, терзавшее его душу, слилось с социальным протестом. Так возникла фортепианная соната, получившая название «С улицы, 1 октября 1905 года»; сохранились первая часть — «Предчувствие» и вторая — Элегия или «Смерть». Эпиграфом к сонате Яначек поставил слова: «Белый мрамор Беседного Дома в Брно — здесь падает залитый кровью простой рабочий Франтишек Павлик — он пришел бороться за университет и был убит жестокими врагами». Яначек посвятил это произведение «памяти рабочего, пронзенного штыком во время манифестаций за университет».

В сонате господствует настроение тревоги, порыва и скорби по трагически оборвавшейся юной жизни. Л. Кундера писал: «Яначек трактовал личную драму Павлика как обобщение всей нашей тогдашней борьбы, и через человека передал образ своей эпохи» (16, 321).

Яначек задумал цикл вокальных произведений на стихи Святоплука Чеха, вошедшие в состав поэмы «Песни раба». Экземпляр книги, принадлежавший дочери композитора, испещрен пометками Яначека, набросками «речевых мелодий», многие разделы и некоторые строки

отчеркнуты. Поэма С. Чеха — одно из значительнейших явлений чешской литературы. «Песни раба» — могучее поэтическое выражение идеи борьбы за социальную и национальную свободу. Поэма вошла в сознание народа наравне с мелодиями «Моей отчизны» и «Либуше» Сметаны. Стихи поэмы превратились в лозунги революционной борьбы.

Обращение Яначека к этому произведению свидетельствовало о зрелости его политической мысли. Он выделил те строфы поэмы, в которых наиболее ярко проявилась революционная мысль поэта. Это первая строфа, в которой певец отвергает просьбу рабов утешить их песней о звездах, цветах, прекрасных девах, предлагая им выслушать гневную песню, в которой звучат стоны и бряцание цепей. Ее композитор хотел сделать прологом. Следующей частью должна была явиться пятая строфа, говорящая о невозможности сносить гнет рабства. Яначек отметил восьмую строфу — песню матери-рабыни над колыбелью ребенка. Мать предчувствует безрадостную участь сына и предпочитает, чтобы он умер. За этой строфой должны были следовать десятая, в которой влюбленный в прекрасную рабыню молодой раб сознает бессилие спасти возлюбленную от барской прихоти, и тринадцатая — сатира на рабов, покорно принимающих рабство. В восемнадцатой строфе, обличающей лицемерие церкви, Яначек отметил строки о буре, которая сметет тиранов, а в двадцатой — слова о молнии, сверкнувшей в глазах раба.

Мы не знаем, к какому времени относится замысел вокального цикла или, скорее, кантаты. Экземпляр книги с пометками Яначека был, согласно последней воле умирающей дочери композитора, передан в Гуквальды. Поэтому биографы композитора считают, что маргиналии сделаны до 1903 года. Можно допустить, однако, что мысль о сочинении музыки на текст «Песен раба» относится не к 1902—1903 годам, а к позднему периоду и непосредственно предшествует произведениям, созданным в годы революционного подъема в Чехии.

Высшими творческими завоеваниями Яначека этой поры, несомненно, являются три мужских хора — «Кантор Гальфар» (1906), «Марычка Магдонова» (1906—1907) и «Семьдесят тысяч» (1909). Их объединяет дух гневного протеста против социального и национального гнета. «Силезские песни» П. Безруча, откуда взяты тексты хоров, — самое значительное явление революционной чешской поэзии после «Песен раба» С. Чеха. Но книга эта отражает новый этап классовой борьбы. Безруч не прибегает к аллегории, подобно своему великому предшественнику, он локализирует действие в среде силезских горняков, крестьян, интеллигенции.

В поэзии П. Безруча борьба за освобождение трудового народа слита с идеей национального освобождения. Обращение Яначека к творчеству великого революционного поэта — свидетельство того, что он разделял его взгляды. В «Канторе Гальфаре» раскрыта судьба чешского учителя-патриота, пытавшегося бороться с германизацией, затравленного ее приверженцами и покончившего с собой. «Марычка Магдонова» — история гибели дочери бедняка, сироты, доведенной до самоубийства.

Принято называть оба хора балладами, подчеркивая их рапсодичность. Думается, это несправедливо. Особенность структуры этих хоров — не столько сочетание эпического и драматического, сколько превращение повествования в напряженное действие, как бы совершающееся перед слушателями. В сущности, о повествовательности можно говорить условно, ибо описательные моменты, особенно в «Марычке Магдоновой», это «диалог» или реплики хора, участвующего в трагедии как ее комментатор. М. Брод писал (и его слова не раз повторяли чешские критики), что в этих хорах, как и во всем творчестве Яначека, ярко проявилось чувство сострадания к обездоленным, роднящее его с Достоев-

ским. Думается, что слово «сострадание» неточно передает пламенный протест Яначека и Достоевского против социальной неправды. За личной драмой героев раскрывается горькая судьба народа.

В хоре «Семьдесят тысяч» выступает масса. Трагедия ее вбирает индивидуальные драмы. Силезские горняки обречены на голодную смерть, если не отречутся от родного языка, от отчизны. Справедливо писал Я. Фогель, что речь идет не о самоубийстве одного человека, а о национальном самоубийстве. Стихотворение Безруча и особенно музыка Яначека говорят о невозможности отречения от родины. Музыка исполнена такой силы ненависти и такой жажды жизни (но не жизни любой ценой), что нельзя даже на мгновение представить, будто эти семьдесят тысяч покорятся врагу.

XII

Революция 1905 года углубила симпатии Яначека к России. К 1905 году восходит замысел рапсодии «Тарас Бульба», сочинение которой относится к позднему периоду (1915—1918 годы). Героическая тема повести Гоголя, рисующей борьбу народа за освобождение родины от чужеземного гнета, несомненно ассоциировалась в сознании композитора с борьбой, которую вели трудовые массы России и Чехии в 1905 году.

А. Питурова, одна из участниц Русского кружка в Брно, рассказывает: «Однажды, когда в программе был «Тарас Бульба» — полагаю, что это было в 1905 году, — я перестала читать, отложила книгу, подняла глаза и увидела, что Яначек не смотрит, не видит меня и никого из нас. Я почувствовала, что это некое святое мгновение и побоялась, что преподаватель заговорит и прервет волшебство видения Яначека» (30,78).

В библиотеке композитора сохранился экземпляр русского издания повести, на полях которого его рукой сделаны ряд пометок и — это для нас не менее существенно — указания на то, что он ее читал 3—18 марта 1905 года, то есть в пору революционного подъема.

Глубокий интерес Яначека к русской литературе проявился в ряде его замыслов. В 1907 году он задумал оперу «Анна Каренина» и сделал наброски к ней, в 1908—1909 годах написал Трио, навеянное «Крейцеровой сонатой», а в 1910 году — «Сказку» для виолончели и фортепиано (по Жуковскому). Позднее он начал оперу на основе «Живого трупа» и создал Квартет по «Крейцеровой сонате» Толстого, взамен уничтоженного Трио.

Яначек любил Толстого¹. Судьба толстовского наследия в Чехии с достаточной полнотой освещена чешскими литературоведами. Ограничимся несколькими замечаниями. Большинство художественных произведений писателя при его жизни были переведены на чешский и словацкий языки, а некоторые — неоднократно. Выходили многотомные собрания его сочинений. В театре ставились «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп», а также инсценировка «Анны Карениной». Если для

¹ К сожалению, не все произведения Толстого, находившиеся в библиотеке Яначека, сохранились. Так русское издание «Анны Карениной» (М., 1900) утрачено. По свидетельству чешского музыковеда П. Врбы, одной из любимейших книг композитора был роман «Воскресение». Яначек знал и другие произведения Толстого. В одном путевом очерке он упоминает его притчу «Три старца».

демократических читателей был дорог Толстой, беспощадный обличитель лицемерия буржуазного общества, его лживой морали и законов, то для консервативных кругов представлял интерес Толстой — религиозный учитель и проповедник непротивления злу насилием. С предельной отчетливостью и ясностью эти две непримиримые точки зрения выступают в высказываниях З. Неедлоу и Т. Масарика. Первый ценил Толстого-художника и отвергал Толстого-моралиста. Для Масарика, утверждавшего, будто основным свойством русского национального характера является благочестие, дорого было именно религиозное учение Толстого. Яначек высоко ценил Толстого-художника и полемизировал с Толстым-моралистом — в этом смысле он был солидарен с Неедлом и противостоял Масарику.

В январе 1907 года Яначек начал работу над оперой «Анна Каренина»¹. Так как он писал музыку на русский текст, то возникла безосновательная гипотеза, будто композитор рассчитывал на постановку в русском театре. Прав Б. Щедронь, писавший: «Предположение, что Яначек намеревался оперой «Анна Каренина» проникнуть на русскую сцену, — ошибочно» (32, 111).

Внимательно следивший за русской музыкальной жизнью, он мог знать, что 13 ноября 1906 года в Киеве была поставлена опера («лирические сцены») «Анна Каренина» обрусевшего итальянского композитора и дирижера Э. И. Гранелли, посвященная Л. Толстому. Опера ставилась не только в Киеве, но и в других городах, и клавиш был издан дважды. Произведение это имело успех у невзыскательного зрителя. Критика справедливо упрекала автора в том, что он свел великий роман к мелодраме на тему адюльтера и что его музыка лишена русского национального характера. В данном случае существенно не столько качество произведения, сколько факт его существования. Ни один русский театр не поставил бы вторую оперу на тему романа Толстого. Сочинить русскую оперу (это совсем не то, что писать на русский текст) Яначек не мог бы, даже если бы и захотел. Высшее достоинство его произведений, созданных на темы Гоголя, Островского, Достоевского, как раз и заключается в том, что это ярко национальное, чешское истолкование русских классиков.

Скорее всего, работа Яначека была попыткой уловить и зафиксировать мелодии русской речи. Но от этого до создания русской оперы очень далеко.

Что нам известно о задуманном Яначекем произведении? Автографы его до нас не дошли. К счастью, большая их часть воспроизведена в статье Г. Чернушака (67). Кроме того, сохранились фотографии еще двух нотных набросков². Г. Чернушак писал, что в экземпляре русского издания романа (М., 1900) находилось 20 листов, исписанных рукой композитора, из них 14 имеют даты, самая ранняя — 5 января 1907 года, и кое-где даются ссылки на соответствующие страницы некоторых сцен, частью по-русски, частью по-чешски (67).

«I. Домашний бал. — Какой Левин (по-видимому, это ч. I, гл. 22—28. — А. Г.). Левин, Вронский, Анна.

II. Вронский — Анна. «Я беременна» (ч. II, гл. 22. — А. Г.). Ее супруг.

¹ В этом году в театре «Одеон» (Париж) была поставлена переделка романа Толстого, принадлежащая Э. Гиро и обошедшая сцены мира. Появлялись и другие инсценировки. «Анна Каренина» была впервые поставлена в Чехии в 1907 году (Пльзен) а в Брно (инсценировка К. Форжта) — в 1910 году.

² Они находятся в архиве Яначека в Моравском музее (Брно)

III. Левин — сенокос — Кити (ч. III, гл. 4—6, 9, 10, 12, ч. IV, гл. 11.— А. Г.)».

Из 20 нотных эскизов, по словам Г. Чернушака, почти две трети (13) отданы Левину и Кити. Из семи эскизов, относящихся к Анне и Вронскому, лишь некоторые связаны с поворотными моментами судьбы героини (три относятся к ее болезни) и Вронского (его денежные затруднения, столкновение с матерью). Каренин, упомянутый в наброске плана («ее супруг»), в нотных эскизах, как можно думать, отсутствует. Чернушак писал: «Для тогдашнего душевого состояния Яначека необычайно любопытно, что его, видимо, значительно более увлекал светлый колорит буколического и идиллического мира Левина и Кити, нежели глубокие бездны душевных страданий Анны» (67). Действительно, не только количественно, но и музыкально-драматургически главенствуют наброски, связанные с сюжетной линией Левина и Кити.

Господство их образов тем более поразительно, что во всех инсценировках и в большинстве экранизаций толстовского романа внимание сосредоточено на треугольнике Анна — Каренин — Вронский, а Кити и Левин вообще отсутствуют. Примечательно, что и МХАТ, обратившись к «Анне Карениной», также исключил их. В. Немирович-Данченко обосновал это невозможностью «передать все сцены, все картины, всю последовательность, все переживания, все параллели (Левин)» (68, 402). Между тем только сочетание равнозначных для Толстого обеих фабульных линий определяет идейное и художественное единство романа.

Яначек понимал, что вместить в рамки оперы все богатство мыслей, идей и образов романа невозможно, но он понимал и то, что изъятие Левина и Кити сведет фабулу к истории неверной жены, брошенной любовником и покончившей жизнь самоубийством (что, кстати, нередко получалось в инсценировках). Он избрал путь отбора и концентрации событийного материала.

Судьбы Анны и Кити связаны с темой семьи. Для автора «Анны Карениной» семья не только союз мужчины и женщины, освященный церковью, но и утверждение истинной и разоблачение ложной морали. Брак Анны построен на лжи, ибо не скреплен любовью. Союз Кити и Левина нравствен, ибо основан на искреннем чувстве. И Яначека, дотоле воплощавшего в операх трагические коллизии («Ее падчерница» и «Судьба»), по-видимому, увлекла задача передать развитие счастливой любви на фоне сцен, рисующих преддверие распада союза другой четы. Характерно, что план и наброски сцен сосредоточены на расцвете чувства Левина и Кити, а Анну показывают уже на грани катастрофы («Я беременна»).

Некоторые музыкальные наброски, относящиеся к Левину, рисуют его в деревне. Первый из них связан со сценой косьбы: фраза о Мишке, соседе Левина («миловидное лицо его»), далее следует попевка «Как бы наперегонку косили» и маршеобразное заключение фразы: «Машкин верх косили, надели кафтаны и весело пошли к дому». Можно предположить, что здесь намечался монолог Левина.

Следующие наброски связаны с Левиным, ставшим свидетелем драки детей Дарьи Александровны и ее отчаяния. Левин убежденно утверждает: «У меня будут не такие дети» (ч. III, гл. 10). Наиболее выразительны эскизы, характеризующие любовь Левина и Кити: воспоминание о встрече с ней и решающее объяснение. Оно начинается словами: «Постойте, я давно хотел спросить у вас одну вещь» (ч. IV, гл. 13). Как мы помним, Кити и Левин записывают мелом на ломберном столике начальные буквы слов, угадывая зашифрованный в них и только им внятный смысл. Композитор определил эту сцену словами: «Музыка мыслей — таинствен-

ное общение». Только Яначек мог поставить перед собой такую сложную и, казалось бы, невыполнимую задачу.

Нельзя не согласиться с Г. Чернушаком, что нотный набросок любовного объяснения, «до последней минуты сохраняющего таинственность, принадлежит к наиболее психологически пронизательным и эмоционально выразительнейшим местам во всем творчестве Яначека» (67). Композитору удалось передать «таинственность», поэзию и вдохновенный лиризм этого любовного объяснения.

Сохранились фоторепродукции двух нотных эскизов. Один — озаглавленный «Ах, боже мой!», с отсылкой на страницу русского издания (ч. IV, гл. 17) — связан с мучительным состоянием Анны после родов. Второй является наброском рассказа Левина о том, как он видел, возвращаясь с покоса, Кити, проезжавшую с матерью (ч. III, гл. 11).

На основании написанного Яначеком (вернее, дошедшего до нас) материала можно прийти к выводу, что план оперы был таков: воспоминания Левина о сенокосе; посещение Дарьи Александровны и ее детей; решающая встреча Левина и Кити и их объяснение; венчание; признание Анны Вронскому («Я беременна»), решение его отказаться от денег матери, болезнь Анны (роды).

Мы не знаем, почему Яначек прервал работу над оперой. Возможно, одной из причин было то, что, поставив в центре событий Левина и Кити и оттеснив на задний план Анну, он тем самым нарушил соотношение элементов целого, а значит, идею романа. Начальные строки книги Толстого гласят: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастлива по-своему». Трудно строить произведение на истории семьи, которая во всем похожа на другие. То, что своеобразно, даже в несчастье, драматичнее и значительнее.

Отказавшись от сочинения оперы, Яначек продолжил разработку толстовской темы в Трио, навеянном «Крейцеровой сонатой».

Ни одно из произведений Толстого не вызвало столь страстного отклика читателей и таких яростных споров, как эта повесть. Смелость писателя в трактовке проблемы брака, потрясающую силу разоблачения лжи буржуазной семьи должны были признать даже его противники. Бессильные отрицать правдивость, художественную силу повести, они упрекали Толстого в односторонности, аморализме, цинизме и любовании жестокостью жизни. Упрекали его в кощунстве, осмеянии святыни брака. Боролись с повестью и церковники — архиепископ Никанор, профессор Казанской духовной академии А. Гусев. Не отставали и «миряне». Ю. Говоруха-Отрок обвинил Толстого в том, что он занимается вивисекцией: «...над человеком граф Толстой производит свое анатомическое вскрытие: в него он вонзает свой нож, его мускулы и нервы препарирует своим скальпелем...» (68а, 336).

Сын великого писателя Л. Л. Толстой, баловавшийся литературой, полемически противопоставил «Крейцеровой сонате» собственное издание, озаглавленное «Прелюдия Шопена».

«Крейцера соната» появилась в многочисленных переводах за рубежом (1890) до выхода повести в свет на родине писателя. Ю. Доланский писал: «Подлинное смятение вызвала в Чехии повесть «Крейцера соната», которую тогда же перевел молодой, 23-летний студент Антонин Гайн для первого выпуска новой «Общедоступной библиотеки» при журнале чешского студенчества. Там же было напечатано в виде приложения и толстовское «послесловие» к повести» (см. 19).

Австрийские власти конфисковали перевод «Крейцеровой сонаты» — «произведения безнравственного, приравнивающего брак к проституции и удовлетворению чувственности».

Конечно, раздавались и другие голоса. На защиту повести выступили критик Г. Шауэр, писательница Т. Новакова и другие. Доланский писал, что запрет лишь усилил интерес чешской молодежи к произведению великого писателя (см. 19). Конфискация чешского перевода была тем бессмысленнее, что немецкие переводы повести (в 1890 году вышло их шесть) свободно продавались в Праге и других чешских городах. Отметим примечательный факт, оставшийся в ту пору неизвестным. Л. Толстой записал в дневнике (9 мая 1890 года): «...основная мысль, скорее сказать — чувство, «Крейцеровой сонаты» принадлежит одной женщине, славянке, писавшей мне письмо... значительное по содержанию». Письмо это датировано 15 февраля 1886 года; Н. Гудзий, комментируя «Крейцерову сонату», указал, что оно, «судя по некоторым особенностям языка, написано чешкой» (69, т. 27, 572).

Анонимный автор письма утверждал, что современное общество утратило свободу и любовь, обрекло женщину на страдания. Восстановить «потерянную правду и любовь, и счастье... это все может иметь место только тогда, когда женщину перестанут оскорблять, когда все стремления и заботы сосредоточатся около ее, — женщина — награда мужчине за подвиг, за его сердечный труд» (69, т. 27, 573).

Конечно, идейно-образное содержание повести неизмеримо богаче и сложнее, чем мысли, выраженные в этом письме. Но запись в дневнике Толстого, последовательность работы писателя над повестью показывают, как грубо искажали ее те, кто видел в «Крейцеровой сонате» лишь разоблачение физиологии брака и призыв к половому воздержанию.

Написанное Яначеком под впечатлением повести Л. Толстого Трио для скрипки, виолончели и фортепиано предназначалось к исполнению на торжественном вечере в честь восьмидесятилетия со дня рождения писателя (1908). Вечер состоялся позднее — в апреле 1909 года. Яначек не был удовлетворен произведением. Он писал А. Ректорису 6 марта 1909 года: «Это только набросок; через некоторое время я снова его пересмотрю». 9 апреля он сообщал тому же адресату: «Трио, набросок которого находится у Вас, я доработал и вычистил. Оно исполнялось 3 апреля и произвело глубокое впечатление» (58, 109, 115). На этом вечере кроме Трио исполнялась и «Крейцера соната» Бетховена. Несмотря на успех произведения, композитор позднее его уничтожил, а четырнадцать лет спустя создал на тему повести Квартет, вероятно в той или иной степени использовав музыкальный материал Трио.

Анализировать Квартет, написанный в ноябре 1923 года, следует в кругу произведений, созданных Яначеком в ту пору. Что касается уничтоженного Трио, то о нем известно немного. По словам одного из исполнителей, скрипача П. Дедечка, оно начиналось упорно-настойчивым секстольным движением струнных (тогда как мелодия была поручена фортепиано), что должно было изображать движение поезда. По другому свидетельству, наибольшей драматической силы достигал финал (убийство Позднышевым жены). Все же едва ли Яначек стремился воссоздать последовательность событий повести. Без определенного ответа остается вопрос, почему сочинение, созданное под впечатлением «Крейцеровой сонаты», написано для трио. Если бы композитор исходил из структуры одноименного произведения Бетховена, то он должен был бы ограничиться скрипкой и фортепиано.

Для Яначека инструменты в ансамбле — это голоса людей, носители определенного эмоционального содержания. Создавая Второй квартет, вдохновленный любовью к Камилле Штёссовой, он намеревался первоначально ввести вместо альты виоль д'амур. Можно высказать предполо-

жение, что форма трио была выбрана потому, что в повести Толстого три героя: Позднышев, его жена и скрипач-любовник. Быть может, каждый из инструментов и выполнял функцию одного из персонажей драмы. В библиотеке Яначека сохранился экземпляр «Крейцеровой сонаты» (на русском языке), испещренный маргиналиями композитора, не говоря уже о том, что многие слова и фразы в тексте повести отчеркнуты. К сожалению, мы не знаем, когда Яначек сделал пометки — в пору создания Трио (1908) или Квартета (1923). Поэтому рассмотрением маргиналий займемся в связи с Квартетом.

В 1910 году Яначек обратился к «Сказке о царе Берендее» В. Жуковского¹. Произведение это было давно известно в Чехии. Создавая виолончельную «Сказку», Яначек опирался на оригинал; в чешском переводе имена действующих лиц изменены².

Сочинение «Сказки» находится, несомненно, в связи с общим интересом к сказочной тематике в искусстве и литературе на рубеже XIX—XX веков.

В 1905 году на сцене Национального театра в Праге была исполнена «Снегурочка» Римского-Корсакова (часть декораций — по эскизам И. Билибина). В Чехии были созданы «Черт и Кача» (1899) и «Русалка» (1901) А. Дворжака, «Сказка о Гонзе» (1902), «Из сказки в сказку» (1908), «Принцесса Гиацинта» (1911) О. Недбала, «Принцесса Пампелишка» (1897) Я. Квапила с музыкой И. Фёрстера, «Сиротка» («Двенадцать месяцев») (1906) Я. Квапила (по сказке Б. Немцовой) с музыкой О. Острчила. Сказочная тематика получила отражение в программной музыке чешских композиторов. Интерес к фольклору, в том числе сказочному, характерен и для чешской науки. Яначек, живо интересовавшийся народным творчеством, мог знать работы выдающихся чешских ученых И. Поливки и В. Тилле, посвященные сказке.

Композитор был знаком с русскими народными сказками, и, несомненно, ему были известны некоторые поэтические обработки их, в частности сказки Пушкина. В книжном собрании композитора сохранился экземпляр чешского перевода сборника «Русские народные сказки», составленного русским педагогом О. Роговой (Шмидт-Москвитиновой) (см. 70, т. 4). Яначек, вероятно, обращался к этой книге, когда в 1923 году сделал новую редакцию виолончельной пьесы. Книга Роговой начинается с сюжетно близкой произведению Жуковского сказки о Василисе Премудрой и Иване-царевиче, попадающем к царю морскому.

«Сказка» Жуковского, написанная в 1831 году, это сплав мотивов русского фольклора (в основу ее легла запись, сделанная Пушкиным со слов Арины Родионовны) и одной из сказок братьев Гримм. Жуковский стремился придать повествованию дух народности и бытовой характерности, сочетая их с патетикой. Злобный и коварный Кашей не только «страшен», но и, в соответствии с духом народной сказки, смешон. Романтический колорит свойствен образу Марьи-царевны. Она духовно выше всех, не исключая возлюбленного. Марья-царевна — носительница поэтического начала и действия. Именно ее образ представляет своеобразную контаминацию русской и немецкой сказки. Это относится, в частности, к превращению царевны в голубой цветок, который добрый старик прохожий бережно выкопал и принес в свою избушку. Можно ска-

¹ Полное название произведения Жуковского: «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване Царевиче, о хитростях Кошеля бессмертного и о премудрости Марьи Царевны, Кошечей дочери».

² Прозаический перевод Ф. Челяковского, опубликованный в журнале «Česka včela» за 1834 год, озаглавлен: «Pohádka o králi Kajatovi, a synu jeho králeviči Milanovi, a carodějníku Černuchovi, dceri jeno Velence».

зять, что сходно с ним поступил и поэт, пересадивший чужеземный цветок (героиню сказки братьев Гримм) на русскую почву.

Какие элементы фабулы «Сказки» Жуковского отразились в образном содержании виолончельной пьесы? Яначек не оставил развернутой программы. На титульном листе рукописи он указал, что тема заимствована «из сказки Жуковского», и привел в прозаическом пересказе первые строки ее, говорящие о царе Берендее, печальщемся, что у него нет детей. При переработке и публикации произведения Яначек снял ссылку на Жуковского. Б. Щедронь высказал предположение, что композитор исходил только из первых строк «Сказки» Жуковского и не ставил целью воспроизвести ее фабулу. В позднейших работах ученый писал об этом определенно, ссылаясь на виолончелиста А. Вану, исполнявшего «Сказку» в Вышкове 22 октября 1912 года. Б. Щедронь пишет: «На программке этого концерта, сохранившейся в собрании Яначека, мы находим следующее изложение содержания четырех частей ¹ «Сказки»: «Жил некогда царь Берендей. Жил уже три года спокойно с женой, но детей не имел. I часть. Спокойствие с оттенком печали и неутоленного желания иметь ребенка. II часть. Сомнение и надежда. И отправился он однажды в поездку по царству, чтобы узнать жизнь и нужды подданных. III часть. Царь путешествует. А в это время у него родился ребенок. Возвратившись домой, он узнает, что драгоценнейшее сокровище, которое он обещал отдать злему духу,— это его дитя. IV часть. Колыбельная и страх перед необходимостью выполнить обет» (32, 112). Б. Щедронь пришел к выводу, что героем пьесы является царь Берендей, вынужденный принести в жертву ребенка. Согласиться с этим невозможно. Эмоционально-образное содержание и драматургия «Сказки» ни в первой (рукописной), ни в окончательной редакции не соответствует этой программе ².

Герой виолончельной пьесы Яначека отнюдь не старый царь Берендей. Музыка воспевает молодость, борьбу, победу и торжество любви. Конечно, это не значит, что «Сказка» Яначека охватывает все перипетии сюжета произведения Жуковского. Подобная задача и не могла стоять перед композитором; программность носит не сюжетный, а психологически-обобщенный характер. Яначека интересовали люди, а не их приключения. Он стремился передать колорит поэтической славянской сказочности. И ему это удалось в большей мере, нежели поэту.

Если можно говорить о «действующих лицах» «Сказки», то это не царь Берендей и не Кашей Бессмертный (ведь и в программе, опубликованной Б. Щедронем, лишь вскользь упомянут злой дух, которому отец обещал отдать первое, что увидит, вернувшись домой). Представляется верным опираемое Б. Щедронем указание Я. Фогеля (см. 71, 270), что мужественный и в то же время мягкий, задушевный характер тем свидетельствует о том, что «героями «Сказки» являются Иван-царевич и Марья». Но, конечно, это не столько реальные персонажи, перенесенные со страниц книги в музыку, сколько образы сказочные, олицетворяющие светлое начало. Мы уже указывали, что для Яначека характерна трактовка инструмента в ансамбле как носителя определенной эмоциональной образности. Было бы, однако, неверно полагать, что голос виолончели — это только голос Ивана-царевича, а фортепиано — Марья-царевна. Функции обоих инструментов меняются. Справедливо писал Я. Бургаузер: «Оба инструмента индивидуализированы, удвоение крайне

¹ Первая редакция пьесы была четырехчастной. Она осталась неопубликованной. В 1923 году Яначек переработал пьесу и уменьшил число частей до трех.

² Рукопись «Сказки» (копия автографа) находится в Моравском музее.

редко, и цель его чисто красочная. Некоторые эпизоды обладают волшебным колоритом (аккордовые мелодические *pizzicato* виолончели в сочетании с воздушными фигурациями фортепиано). Яначек проявляет здесь высокое чувство и мастерство в использовании звуковых возможностей обоих инструментов, а не падает в обычную концертно-виртуозную манеру» (16, 235). Индивидуализация каждого из инструментов и мастерское сочетание их «голосов» выполняют определенную музыкально-драматургическую задачу, исключаящую самодовлеющую виртуозность.

«Сказка» открывается задумчиво-лирическим фортепианным вступлением, вводящим в волшебное-таинственный мир. Краткие фразы виолончели *pizzicato* несколько раз как бы перебивают рассказ, а затем виолончель запевает страстную мелодию, главенствующую на протяжении всей первой части. Виолончельную фразу принято характеризовать как героически-фанфарную. Представляется, что *pizzicato* призвано также вызвать ассоциацию с гуслями. «Струны вещие Баяна», начиная с Глинки и продолжая Римским-Корсаковым, Бородиным, Лядовым, в русской музыке всегда связаны с прославлением жизни и подвига. У Яначека это голос героя, сначала звучащий «за кадром», а затем вступающий в действие. Композитор применяет *pizzicato* и в последующих частях «Сказки». Звучание виолончели и фортепиано — это и переключки голосов, и диалог, где один инструмент вопрошает, а другой отвечает, подхватывает и развивает мелодию, и дуэт.

В «Сказке» два плана — повествовательный и лирико-драматический. Из рассказа о событиях прошлого вырастает действие. Властью музыки воскресаю «преданья старины глубокой». Они окутаны сказочной дымкой. Каждая из частей завершается на затухающей звучности, словно образы, вызванные творческой фантазией, исчезают. Это не импрессионистская звукопись прелюдий Дебюсси, в музыке Яначека нет «размытости» контуров. Образы, им созданные, романтичны и, при всей сказочности, конкретны. Так, центральный эпизод первой части «Сказки» вызывает ассоциации со встречей Марьи-царевны и Ивана-царевича. Я. Фогель писал, что это любовный обет обоих героев. Справедливо замечание исследователя, что драматическое напряжение, достигающее кульминации и сменяющееся арпеджированными синкопированными аккордами, как бы рисующими скачку, может напомнить о погоне Кашея за влюбленными (см. 71, 227). В «Сказке» Жуковского есть диалог: «Мне слышится топот» — «Скачут и близко». Фогель объясняет сокращенное проведение «любвонной темы» в финале первой части, без общепринятой репризы, программной установкой композитора: влюбленным удалось скрыться от погони. Такое толкование несколько прямолинейно. Яначек свободно трактует форму, нарушая ее классическую структуру¹. Возможно, композитор хотел не только намекнуть на то, что влюбленные спасаются (любвонная тема исчезает «вдали», а «скачка» смолкает — значит, преследователи отстали), но и создать ощущение временной дистанции, отделяющей события «Сказки» от их восприятия.

«Дуэтность», свидетельствующая о наличии двух героев, определяет драматургию и второй части. После нескольких начальных «отрывистых» фраз вступления (*pizzicato* виолончели) начинается *Adagio*, построенное в виде диалога. Грациозная мелодия приобретает задушевный, лирически-напевный характер. Если она связана с образом Марьи-царевны, то возвращение «фанфарной» темы первой части говорит об

¹ Очень условно можно говорить о том, что в первой части есть подобие малого рондо. Б. Щедронь считает, что вторая часть построена по сонатному принципу с сокращенной репризой.

Иване-царевиче. Постепенно интонации дуэта (*Adagio* и *Adagio poco rubato*) приобретают драматический и страстный характер — это своеобразная кульминация любовной темы героев. Едва ли, конечно, здесь воссоздан определенный эпизод «Сказки» Жуковского (например, прощание Марьи-царевны с Иваном-царевичем, чуть не приведшее к роковой развязке). Однако переходы от светлого лиризма к драматизму, нарастающие движения говорят не об опасности извне, как в первой части (скачка), а об угрозе «изнутри» (разлука). И снова в финале второй части истончается звучность.

Если в первой части фортепиано зачастую создавало фон, на который «проецировалась» эмоция (виолончель), то во второй части функции рассказа и действия в равной мере несут оба инструмента. Яначек прибегает к лирическому монологу героя, вернее, героев. Первые две части передают драматизм борьбы за счастье, третья часть венчает «Сказку» «счастливым» финалом. Начинает ее виолончель, интонации которой подхватывает фортепиано. Яначек придал теме русский песенно-танцевальный характер. После первого исполнения «Сказки» Я. Кунц указал в рецензии, что эта тема восходит к подлинной русской народной песне. На самом деле мелодию сочинил Яначек, и по его настоянию рецензент признал свою ошибку в печати. Однако сам факт такой ошибки Кунца свидетельствует о том, что композитор глубоко проник в стихию народного творчества, а созданные им мелодии были неотличимы от подлинно народных. Яначек мог бы повторить сказанное Римским-Корсаковым: «...мелодии в народном духе должны заключать в себе попевок и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях. Могут ли две вещи напоминать в целом одна другую, если ни одна составная часть первой не походит ни на одну составную часть второй?» (72, 137). В связи с виолончельной пьесой Яначека естественно вспомнить творца «Снегурочки»: в пленительной чешской «Сказке» есть черты, роднящие ее с поэтическим миром русского композитора. Ф. Кожик привел слова педагога органной школы в Брно М. Куловой о том, что, «сочиняя «Сказку», Яначек вспоминал Римского-Корсакова» (73, 58). Близость к Римскому-Корсакову обнаруживает заключительная часть пьесы, носящая ликующий и плясовой характер.

В ритмах пляски финала чувствуется удаль и задор. Но они не исчерпывают образного содержания музыки. В ней есть мечтательность, грусть и нежность (пушкинское «печаль моя светла»), несомненно связанные с образом Марьи-царевны. Затухают звуки веселья (брачного пира), и образы «Сказки» истончаются.

XIII

1

Одна из важнейших проблем, стоящих перед исследователем, — это Яначек и Мусоргский. На их идейно-творческую близость критика указывала неоднократно. М. Брод заключил рецензию на возобновление «Бориса Годунова» в Праге словами, что «вечер этот открыл любопытную взаимосвязь между искусством смело вступивших на путь простоты русского композитора и Яначека» (74, 59). В статье «Неоцененный гений» он подчеркнул: «Яначек, хотя и не находился под влиянием Мусоргского, но творил на основании тех же принципов в другую эпоху, а когда познакомился с творчеством Мусоргского, признал с глубоким

уважением в русском музыканте родственную душу. Аналогии между ними удивительны. Смелость решиться сочинять оперу на прозаический текст... близкие технические особенности, например, непатетические, быстрые, как бы естественные окончания. Чрезвычайно экономная инструментовка... гомофония, естественная мелодия речи, являющаяся импульсом мелодии музыкальной; свободное, а не рабское отношение к народной песне и долголетнее непризнание критикой, издевавшейся над «неуклюжестью и неумелостью» того, что в действительности является высшим проявлением подлинной оригинальности» (74, 64) ¹. Л. Кундера указал в рецензии на бременскую постановку «Бориса Годунова» (1923): «Мусоргский нам, чехам, особенно близок. Внимательно изучив его произведения, мы обнаружим в нем духовного отца нашего Яначека. Та же стихийная сила, наивность, непосредственность выражения, та же жгучая страстность мелодики, модифицированная, конечно, у обоих различным национальным характером, у Мусоргского выступающая чаще всего в широком разливе меланхолии, у Яначека — лаконичная, стремительная» (75, 85). О родственности композиторов писали английские (см. 76) и немецкие (см. 77) критики.

И. Нестьев (см. 183, 49—50) отмечал близость воззрений обоих композиторов на так называемую «мелодию речи». Действительно, сходство поразительное. Мусоргский писал Л. Шестаковой 30 июля 1868 года: «Моя музыка [в «Женитьбе»] должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, то есть звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны без утрировки и насилования сделаться музыкой правдивой, но (читай — значит) художественной» (109, 100). Под этим письмом, как и под письмом Мусоргского к В. Никольскому о «Женитьбе» (15 августа 1868 года), мог бы подписаться и Яначек.

Клавир «Женитьбы» был опубликован в 1908 году, а названное письмо напечатано в 1930 году, то есть после смерти Яначека; автор же «Ее падчерницы» начал поиски «мелодий речи» в 90-х годах. Тем не менее нельзя утверждать, что об исканиях Мусоргского в области «человеческого говора» стало известно только после издания «Женитьбы». О задачах, которые ставил Мусоргский, подробно рассказал В. Стасов в статье, опубликованной в «Русской старине» (1886) и вошедшей в третий том его Собрания сочинений (1894). У нас нет данных, что Яначек в 90-е годы знал об исканиях Мусоргского в области «человеческого говора». Но он мог об этом услышать хотя бы от Б. Каленского, к которому через посредство В. Новака обращался в 1898 году с просьбой назвать произведения русских композиторов для струнного оркестра. Каленский поддерживал непосредственную связь с Балакиревым и Римским-Корсаковым, содействовал распространению русской музыки в Чехии, приобрел в 1894 году трехтомник Стасова, а в 1906 году прислал Балакиреву сборник Моравских песен Ф. Бартоша с обширной вступительной статьей Л. Яначека ². Но если бы даже удалось доказать,

¹ Обе статьи и книга М. Брода на немецком языке находятся в библиотеке Яначека.

² Как явствует из писем Каленского к Балакиреву, он считал Мусоргского величайшим русским композитором. Ту же оценку автору «Бориса Годунова» дает его статья в 17 томе Энциклопедического словаря («Ottův slovník naučný»), вышедшем в 1901 году. Каленский опираясь на Стасова, характеризует Мусоргского как последовательного реалиста, знатока народной жизни, непримиримого противника «искусства для искусства», чье творчество является «беседой с людьми». Особо отмечает автор значение Мусоргского как гениального мастера песни, выделяя из его произведений «Детскую», «Песни и пляски смерти», «Без солнца» и сатирические вокальные произведения, а среди фортепианных — «Картинки с выставки». Полный комплект Энциклопедического словаря находится в библиотеке Яначека.

что Яначек в какой-то степени был знаком в 90-е годы со взглядами Мусоргского, это вовсе не означает, что чешский композитор создал учение о «мелодии речи» под их воздействием. Мы указывали, что идеи эти волновали многих музыкантов и ученых XIX века, и потому «авторство» нельзя приписать одному только художнику, даже такому гениальному, как Мусоргский.

В освещении проблемы «Яначек и Мусоргский» нет единства. Многие существенные факты до недавнего времени оставались неизвестными, и потому нередко вопрос получал неверное освещение. Одни авторы, не затрудняя себя доказательствами, утверждали, что чешский композитор находился под прямым воздействием Мусоргского, другие начисто отрицали его, ссылаясь на то, что «малое распространение музыки Мусоргского в Чехии ограничивало возможность ее влияния на художественное развитие Яначека» (189, 191). В 1958 году Й. Левенбах сделал доклад «Драматургические принципы Леоша Яначека и М. П. Мусоргского» на Бренском международном музыкальном конгрессе (см. 78, 205—212). Не отрицая идейно-творческой близости обоих композиторов, он, вопреки фактам, однако, утверждал, что Мусоргский к моменту приезда Яначека в Россию (1896) был там якобы «полностью забыт», и поэтому Яначек не смог познакомиться с его произведениями на родине композитора и тем более в Чехии. По утверждению Й. Левенбаха, «Яначек был мало знаком с творчеством Мусоргского (только с «Борисом Годуновым» в редакции Римского-Корсакова), да и не интересовался им; более того — относился к нему критически и отрицательно». Все это абсолютно неверно, Мусоргский не был забыт в России. Напротив, в 80—90-х годах интерес к его наследию необычайно возрос. Произведения великого композитора исполнялись в концертах Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева, в Русских симфонических концертах, где дирижером был Римский-Корсаков. Тогда же инструментовку «Картинок с выставки» сделал М. Тушмалов; песни Мусоргского входили в репертуар многих русских певцов и певиц. В значительной степени популяризации вокального творчества композитора способствовало его исполнение певицей М. Олениной д'Альгейм. Все эти факты общеизвестны. Но для нас важно установить, как сложилась судьба музыки Мусоргского в Чехии и каким было отношение Яначека к творчеству русского композитора.

Первая постановка «Бориса Годунова» в Петербурге (1874) была отмечена чешской музыкальной печатью. Но характерно, что из многочисленных откликов русской критики на оперу редактор журнала «Dalibor» Я. Прохазка выбрал для перевода недоброжелательную статью А. Фаминцына из «Музыкального листка». Усиление интереса к творчеству Мусоргского в России и за рубежом в 90-х годах, подвиг, совершенный Римским-Корсаковым — редактором оперных, симфонических, хоровых и сольных произведений Мусоргского, — не остался в Чехии незамеченным. О хорах великого русского композитора и его операх писал Б. Каленский.

В декабре 1898 года на сцене Московской частной оперы был поставлен «Борис Годунов» с Ф. Шаляпиным в заглавной партии. Успех оперы стал известен в Праге. Несколько месяцев спустя Национальный театр уже обсуждал вопрос о возможности включения «Бориса Годунова» в репертуар. Клавир был передан на рассмотрение З. Фибиха, «драматурга», то есть заведующего репертуарной частью театра. Талантливому композитору-неоромантику, последователю Сметаны и Вагнера, опера Мусоргского показалась эстетически чуждой. Отзыв его гласил: «Либретто оперы составлено по Пушкину и Карамзину, действие, следователь-

но, почти идентично с дворжаковским «Димитрием»¹, так что не имело бы для зрителей привлекательности новизны. Стиль музыки в сольных партиях декламационный и по большей части оригинальный, обладающий мелодической красотой, в хоровой части нередко проявляется национальный русский характер. В целом музыка не может равняться с достоинством и щедрой изобретательностью «Димитрия» Дворжака, но в драматическом отношении его превосходит. Я того мнения, что для нашей сцены эту оперу не следует рекомендовать» (79, 15). Отзыв этот отражает не только вкусы Фибиha. В конце XIX — начале XX века русские оперные композиторы, за исключением Чайковского, в особенности «кучкисты», не пользовались в Чехии таким же признанием, как русские писатели. Симпатии чешских слушателей формировались в значительной степени под воздействием западноевропейского — немецкого (Вагнер), итальянского (Верди), французского (Гуно) — репертуара. Произведения «кучкистов» на сцене Национального театра в Праге не удерживались². Многие музыкальные критики упрекали Римского-Корсакова и Бородина в отсутствии новаторства и в том, что мелодика их опер будто бы целиком опирается на фольклор, притом восточный (татарский), лишена оригинальности. Подобные суждения высказывали не только представители реакционного лагеря, но и некоторые прогрессивные музыканты, в частности З. Неедлы (см. 21, 465). Оправу на народное творчество и вечно живые традиции Глинки и Даргомыжского, подвергавшиеся атакам модернистов, иные критики сочли проявлением эстетического консерватизма. Возражая им, А. Шилган писал: «Если обвинение в «ретроградности» генерализуется и распространяется на все русское оперное творчество, отвергаемое во имя «прогресса», то это неправда и свидетельствует о недостаточном знакомстве с развитием русской музыки. Уже Даргомыжский в «Каменном госте» отверг традиционные оперные формы и создал новый стиль драматического пения, так называемый «мелодический речитатив»...

Мусоргский не возвращается к старой опере («Женитьба»). Да и как, следуя призыву Даргомыжского «Хочу правды», провозгласив своим художественным кредо лозунг «К новым берегам», он мог бы вернуться к устаревшим формам оперной композиции?» (93, 329). Когда в 1900 году во главе Национального театра в Праге встал дирижер К. Коваржовиц, чью заслугу в пропаганде оперного творчества Римского-Корсакова, Мусоргского трудно переоценить, он столкнулся с инерцией слушателей. Историк Национального театра Я. Немечек писал: «Нет сомнения, что Коваржовиц охотно поставил бы больше русских новинок на сцене... но вялость, равнодушие и недоверчивость общества тормозили его начинания» (80, т. 1, 198). Знакомство с музыкой Мусоргского (да и других «кучкистов») началось в Чехии не в оперном театре, а в концертном зале — с хоровых и оркестровых произведений, с песен и романсов. В 1899 году Пражское хоровое общество «Hlasol» исполнило «Поражение Сennaхериба», а год спустя это произведение прозвучало и в городе Ян-ачека, в концертах «Besedy». В 1902 году под управлением дирижера А. Виноградского в Праге состоялся концерт Чешского филармонического общества, в программу которого, наряду с произведениями Римского-Корсакова, Бородина, Калининкова, входило и вступление к «Хованщине». Изредка в эту пору произведения Мусоргского исполняла «Upléčká Beseda» (Прага).

¹ На самом деле действие оперы Дворжака начинается с тех событий, которыми кончается «Борис Годунов», — со вступлением Самозванца в Москву.

² «Майская ночь» (1896) выдержала шесть представлений, «Князь Игорь» (1899) — четыре, «Царская невеста» (1902—1903) — шесть, «Снегурочка» (1906) — пять.

Одной из лучших исполнительниц Мусоргского была русская певица М. Долина, выступавшая в Чехии в 1902 и 1903 годах. Она познакомила слушателей Праги и других чешских городов (в том числе Брно) с песней Мусоргского «Калистрат» и частью цикла «Детская». Выходивший на русском языке журнал «Славянский век» сообщал из Брно: «В концертах Долиной играет оркестр под управлением известного деятеля Бреннского Русского кружка г. Яначека» (29, 42).

Оркестр Чешского филармонического общества, выступавший летом 1904 года в Павловске, обогатил свои программы произведениями русских композиторов; по возвращении на родину он с успехом неоднократно исполнял «Ночь на Лысой горе» и «Картинки с выставки» Мусоргского (в инструментовке М. Тушмалова). Произведения эти вызвали интерес слушателей и критики. Рецензенты с сожалением отметили, что «замечательный композитор сравнительно мало известен у нас, если не считать немногочисленных образов его творчества в концертах» (81, 321). С восхищением отозвались рецензенты на исполнение фрагментов «Саламбо», произведения, написанного «величайшим русским оперным композитором» (82, 11).

Все чаще и чаще в чешской печати, начиная с 1908 года — года парижского триумфа «Бориса Годунова», появляются статьи, подчеркивающие значение Мусоргского. Одним из самых горячих поклонников композитора был Б. Каленский, на протяжении многих лет убеждавший К. Коваржовица в необходимости поставить «Бориса Годунова». Пламенным пропагандистом музыки «кучкистов», прежде всего Мусоргского и Римского-Корсакова, был композитор, дирижер, критик и педагог Ярослав Кржичка, некоторое время живший в России. В одной из статей он указал на многогранность гения Мусоргского, «столь близкого по духу Гоголю, Некрасову, Л. Толстому и Достоевскому» (83).

Кржичка пропагандировал вокальную лирику Мусоргского — «песни скорби и радости, отражающие движение жизни души; в них получила ярчайшее воплощение русская речь. Мелодика «Детской» вырастает из интонаций русского ребенка». «Мусоргский,— справедливо указывал критик,— плоть от плоти русского народа, его величайший истолкователь» (84, 465). В лекции о русской музыке, прочитанной в 1911 году, а позднее изданной в виде брошюры, Кржичка дал вдумчивую характеристику песен Мусоргского, особенно выделив «Детскую» и указав, что некоторые идеи этого вокального цикла «по-своему, оригинально воплотил наш Яначек» (85, 13). Ту же мысль выразил и Я. Кунц, указавший, что «Детская» Мусоргского «чрезвычайно близка Яначеку» (86, 223).

Едва ли замечания людей, близких автору «Ее падчерицы», прошли мимо его внимания. Под влиянием Кржички к песенному творчеству Мусоргского обратилась выдающаяся чешская камерная певица М. Музилова. Ей и пианисту В. Штепану принадлежит решающая роль в популяризации вокального наследия композитора. В ноябре 1910 года в Праге состоялся их концерт из произведений композиторов-«кучкистов» (центральное место заняли «Детская» и «Песни и пляски смерти»), положивший начало серии выступлений со сходными программами в других городах Чехии, в том числе в Брно. Не будет преувеличением сказать, что Музилова открыла чешским слушателям величие Мусоргского, обнаружив глубокое понимание его музыкального стиля. Критика откликнулась на эти концерты восторженными рецензиями. А. Шилган писал: «Высоко над всеми своими сотоварищами поднимается М. П. Мусоргский. Все его произведения, включенные в программу, увлекали и захватывали оригинальностью, лиризмом, жизненностью, реа-

лизмом музыкального выражения. А маленькие вокальные пьесы «Детская» следует считать самым смелым и оригинальным из всего когда-либо созданного в области песни» (87, 324). По словам З. Неедлого, «на русском вечере (пела г-жа Музилова) исполнены были среди других произведений «Детская» Мусоргского — высшее проявление его своеобразного творческого духа» (88, 163). Данный отзыв тем знаменательнее, что «Борис Годунов» не встретил в ту пору признания критика. По словам Я. Новотного, «произведения Мусоргского явились художественной вершиной концерта... Какое счастье, что «профессионализм» не уничтожил нежную пылцу его музыки, так правдиво передающей настроения и чувства. Счастлив выбор исполненных произведений — три песни из «Детской», очаровательная песня «По грибы» и две из цикла «Песни и пляски смерти». Трудно поверить в даты их создания и осознать, что Хуго Вольф писал тридцать лет спустя. Произведения Мусоргского — не предварение, а идеал современной песни» (83, 533). Рецензент брненской газеты писал: «Высшего успеха певица достигла в исполнении песен гениального дилетанта и революционера Мусоргского... вызывающего сегодня восхищение всего мира. Цикл «Детская», из которого в программу были включены три песни, — единственное в своем роде явление. Это тончайшая стилизация русской детской речи» (89, 70).

Вслед за М. Музиловой и другие певцы включили в свой репертуар «Детскую». В 1911 году в Брненской органной школе, руководимой Яначеком, этот цикл исполнила молодая вокалистка К. Морфова. В рецензии на один из ее позднейших концертов из сочинений русских композиторов О. Небушка писал, что произведения Мусоргского неизмеримо превосходят романсы других композиторов: «Многогранность и богатство воплощения поэтического текста, глубокое постижение жизни, насыщенность и необычайная сила музыки превращают Мусоргского в подлинного творца русской песни и пролагателя ее новых путей» (90, 381). Отметим, что «Детская» входила в репертуар брненской оперной артистки А. Сегналовой, выдающейся исполнительницы партий Церковницы и Кати Кабановой, высоко ценимой Яначеком.

Композитор В. Новак, характеризуя свое знакомство с русской музыкой, особенно выделил творчество Мусоргского, создателя «самой самобытной русской оперы [«Борис Годунов»] и цикла гениальных песен». Он писал: «Я был восхищен изумительной непосредственностью своеобразного цикла «Детская». Сильное впечатление произвели на меня и «Песни и пляски смерти» (186, 75).

И другой выдающийся чешский композитор, автор оперы «Братья Карамазовы» О. Йеремиаш, высоко оценил оба вокальных цикла Мусоргского, оркестровал их. Инструментовал «Детскую» и З. Халабала.

Успех «Бориса Годунова» в Париже (1908) определил решение Коваржовица включить оперу в репертуар Национального театра (1909). Вопрос о том, исполнять ли эту оперу в оригинале или в обработке, обсуждался в чешской печати. Музыкальный критик, швейцарец Вильям Риттер, в статье «Для Праги и вместе с тем для Мусоргского» решительно отстаивал обращение к авторскому тексту: «Без «Бориса» французская музыка не пришла бы к «Пеллеасу и Мелизанде», а ведь «Пеллеас», в свою очередь, открыл новые горизонты. Я вовсе не утверждаю, что и в чешской музыке непременно произойдет нечто аналогичное, но опыт «Бориса» ей необходим; из него возникнет нечто новое и своеобразное, и я предчувствую, что урок музыкального славизма принесет иной урожай в Праге, нежели во Франции, и раньше, чем мы усвоим «Пеллеаса». По словам Риттера, «Борис Годунов» — «великое произве-

дение, единственный поныне пример музыкальной драмы в народном духе, в которой народ является предметом и главным героем». Риттер писал, что исполнение «Бориса Годунова» в авторской редакции явилось бы «величайшим музыкальным событием после открытия Байрейта» (91, 352).

Статья Риттера и поднятые в ней вопросы вызвали отклики в чешской критике. Постановка оперы Мусоргского ожидалась как значительное художественное событие. Появились работы, посвященные Мусоргскому и специально «Борису Годунову». Среди них следует прежде всего назвать «Заметки о «Борисе Годунове» В. Штепана и Я. Новотного. Подчеркивая исключительно своеобразие гениальной оперы, противостоящей не только вагнеровской музыкальной драме, но и большинству современных произведений, авторы указывали, что композитор слил личную драму Бориса с социальной и раскрыл их взаимообусловленность. «Высшее достоинство этой музыки — ее ярко национальный характер, органическая связь с народным творчеством, без использования фольклорных цитат» (92, 11). Авторы статьи выделили своеобразие мелодики и гармонии Мусоргского и то, что композитор достиг удивительных результатов, не прибегая к контрапункту. «Характерно его стремление к чистому минору и к средневековым ладам (в особенности к дорийской и лидийской гамме). Исключительно своеобразен модуляционный план, неожиданные, но всегда оправданные переходы к отдаленным тональностям, типичные для русской музыки *ostinato*» (92, 11). А. Шилган в день премьеры опубликовал статью «М. П. Мусоргский и его «Борис Годунов», в которой дал верную оценку великого произведения. Однако он повторил утверждение зарубежных рецензентов, будто бы Мусоргский был «открыт» во Франции сначала П. д'Альгеймом и его женой, певицей М. Олениной, а затем в 1908 году художественным Парижем. «Теперь осознала и Россия, что 16 марта 1881 года она лишилась самого смелого провозвестника русской национальной самобытности в музыкальном искусстве» (93, 325). Разумеется, это неверно. Если бы «Борис Годунов» не утвердился в репертуаре русского театра до 1908 года, Дягилев не повез бы оперу в Париж.

Шилган дал сжатую характеристику творчества Мусоргского: «Женитьбу» он сочинил на неизменный текст Гоголя. Музыкальному реализму Мусоргский остался верен до конца... Симпатия к народу, понимание его души, сочувствие к нему вели Мусоргского к созданию музыкально-драматических произведений, в которых народ выступает как основополагающая сила, как носитель драматической идеи. Стремление к драматической правде, реалистическому выражению народной стихии и психологии естественно обусловили национальный характер музыки Мусоргского. В опере, как и в трагедии Пушкина, народ выступает как судья, выносящий приговор личности и поступкам царя и политике бояр». Автор статьи особенно выделил сцену в корчме, «недосягаемую в своем реализме», польские картины и сцену под Кромами: «Здесь воссозданная рукой великого психолога душа народа оживает в хорах, не имеющих ничего общего с традиционными оперными хорами... Мусоргский, смелый новатор в музыкальной драме, был художником, признававшим лишь те законы творчества, которые он носил в себе. Смелым был Мусоргский во всем музыкальном выражении, руководимый стремлением к правде. Он шел к ней иными путями, нежели Вагнер, чье направление почиталось единственно верным... Мусоргский самостоятельно пришел к драматической правде и сумел выразить душу русского народа во всем ее богатстве и глубине. В этом заключается непреходящее художественное достоинство «Бориса Годунова» (93, 325).

Шилган откликнулся на постановку оперы рецензией, вновь подчеркнув исключительное своеобразие и талантливость произведения: «Не только в народных сценах, но и в келье, и в тереме Мусоргский — гениальный психолог. А не забудьте, что это произведение, и сегодня еще изумляющее своеобразной, новаторской смелостью, непонятое и недооцененное, написано в начале 70-х годов XIX столетия». Отводя адресуемые Мусоргскому упреки в дилетантстве, Шилган писал: «Тот, кто открыл так много нового, стал бы он связывать себя и подчиняться школе традиционной композиторской техники? Я убежден, что многим из тех, кто слышал «Бориса Годунова», и не пришло бы в голову упрекать его в дилетантизме, если бы они не читали об этом. И наконец, перед дилетантизмом, создавшим музыкально и драматически столь великое произведение, склоняем голову! Музыкальное искусство было бы счастливо, если бы в его области творили только подобные дилетанты» (93, 329). Коснувшись редакции Римского-Корсакова, Шилган справедливо указал на то, что поскольку автор «Псковитянки» «стоял у колыбели всей музыки Мусоргского, и редактированию ее отдался с жертвенной преданностью, и явился поистине вторым отцом многих произведений и других русских композиторов, то мы можем верить, что он осуществлял эту работу с полным уважением и пониманием намерений автора. «Борис Годунов» победоносно проник на большинство русских и зарубежных сцен именно в редакции Римского-Корсакова, и мы будем ее высоко ценить, пока нам не докажут, что оригинальная версия Мусоргского прекраснее и жизненнее» (93, 329). Эти слова критика свидетельствуют об историзме подхода к сложной проблеме.

Предпослал премьере статью и дирижер Национального театра (и переводчик либретто) Р. Замрзла: «Русская народная музыкальная драма на современной основе была создана именно Мусоргским. Это произведение художника самобытного, оригинального, подлинно гениального. Гений его ярче всего проявился в народных сценах пролога, особенно в последней картине, потрясающей своей стихийной мощью. Но в драматическом отношении всего сильнее две большие сцены царя Бориса» (94, 3). Я. Левенбах¹ писал о том, что опера Мусоргского раскрывает духовную жизнь русского народа с такой же силой и правдивостью, как создания Гоголя, Некрасова, Толстого, Достоевского, Чехова и Васнецова. Главную особенность музыки Мусоргского критик видел в том, что она рождается из интонаций речи и гибко передает душевные состояния героев. «Психологическая правдивость и выразительность музыки изумляют, особенно если вспомнить, что опера написана сорок лет назад. Мусоргский — революционер и реформатор оперы». Признав выдающиеся художественные достоинства произведения, Я. Левенбах, в полном противоречии со сказанным ранее, пришел к выводу, что опера Мусоргского — произведение «дилетантское» и вместе с тем «рассчитанное на гурманов» (95, 530). По-видимому, объяснение этого странного замечания заключается в том, что критик хотел как-то оправдать сравнительно малый успех оперы на Пражской премьере. Возможно, одна из причин этого заключалась в мелодраматической подчеркнутости исполнения главной партии артистом Б. Бенони. И напротив, успехом сопровождалось представление «Бориса Годунова» в 1911 году при участии русского оперного артиста Г. Бакланова.

Новый этап восприятия творчества Мусоргского наступил после создания Чехословацкой республики, при возобновлении постановки «Бориса Годунова» в Праге в 1919 и 1921 годах.

¹ Я. Левенбах — старший брат И. Левенбаха, выступавшего с докладом о Мусоргском и Яначеке на Брненском конгрессе (1958).

Ян Левенбах, вновь вернувшись к оценке оперы, писал: «Минуло полвека со дня создания «Бориса Годунова», и произведение это не только полностью сохранило жизненную силу, но мы теперь глубже понимаем его музыкальные достоинства. В этой опере нашел французский импрессионизм первоисточники своего стиля и выразительных средств. А сегодня, когда наступило окончательное освобождение от вагнеризма, мы просто не в состоянии объяснить, почему это произведение у нас, на родине Сметаны, встретило непонимание правоверных сметанианцев». «В рецензии, опубликованной в этом же журнале (1910), я писал о недостатках оперы. Теперь я должен внести коррективы в свои прежние суждения. Говоря... о слабости композиторской техники, мы не смеем забывать о мощи и выразительности гениальной музыки. Тот, кто не находил в ней ничего, кроме варварской силы и натурализма, не может или не хочет понять, сколько души и искусства заключено в этой музыке. С тех пор прошли восемь лет, и эти грозные годы углубили наше понимание народной музыкальной драмы. Я знаю и люблю «Бориса Годунова», но ранее он не потряс меня так, как теперь. В этом произведении великий человек и художник достиг полной гармонии нравственных и творческих сил и создал творение, в котором выразил душу своего народа» (96, 245).

Я. Левенбах был прав, связывая более глубокое постижение Мусоргского с историческими событиями. Но в немалой мере новому восприятию «Бориса Годунова» в 1919 году способствовала и пражская премьера «Ее падчерицы», состоявшаяся за три года до этого. Яначек помог слушателям понять Мусоргского, так же как Мусоргский — Яначека.

Музыка Мусоргского все более властно завоевывала чешскую оперную сцену и концертную эстраду: исполнение «Ночи на Лысой горе» Ф. Нейманом в Брно, Ф. Ступкой в Праге, им же «Картинок с выставки» в инструментовке Тушмалова, а затем и М. Равеля в 20-е годы. Успех оркестровой версии способствовал интересу к оригиналу. В архиве Яначека сохранились программы исполнений этого цикла в 1924—1925 годах Р. Небушковой. В 1925 году в Брно выступала венгерская пианистка Лула Фельдессани-Герман; в программу ее концерта также входили «Картинки с выставки». В популяризации музыки Мусоргского в Брно в 20-е годы сыграл немалую роль Кундера — как пианист и критик. Он был превосходным исполнителем «Картинок с выставки», фортепианной партии «Детской» и «Песен и плясок смерти». «Картинки с выставки» входили в учебные программы местной консерватории (1924). В 1923 году в Брно состоялась постановка «Бориса Годунова», на которой присутствовал Яначек. Кундера посвятил спектаклю рецензию, в которой провел аналогию между русским композитором и Яначком.

На параллель «Мусоргский — Яначек» указывали и другие авторы, особенно настойчиво Р. Ньюмарч. Английская исследовательница была горячей поклонницей Мусоргского и Яначека (она пропагандировала их произведения в Великобритании).

Но конечно, наибольшее значение для нас имеют высказывания самого Яначека о Мусоргском и то, в какой мере его творчество соприкасается с творчеством русского композитора.

2

Начало знакомства Яначека с творчеством Мусоргского относится к 1900-м годам. Оно, по-видимому, носило случайный характер. А первое дошедшее до нас упоминание чешским композитором автора «Бориса Годунова» датируется 1909 годом. В лекциях по истории оперы, которые

Яначек читал в Органной школе в 1909 году¹, он уделит внимание проблеме правдивой и естественной декламации, первые образцы которой обнаруживаются у Моцарта. Отдав должное мастерству и таланту Вагнера, Яначек указал на негативные, по его мнению, свойства — гипертрофию оркестра и особенно «механическое применение лейтмотивов», сопровождающих героев и остающихся неизменными, тогда как психологическое состояние меняется. Яначек указал, что жизнь создает свои ритмические закономерности, а следовательно, определяет характер декламации. «Оперный композитор должен искать реальности. А декламаторский стиль², сам по себе патетический, требовал и патетического текста. Поэтому так называемая стихотворная речь явилась причиной того, что в оперу проник декламаторский стиль, и, таким образом, опера сошла с пути реализма. Так свергнем же оковы стихотворной речи. Мы стоим лицом к лицу с жизнью. В этом тайна современной оперы» (97, 65). В этой связи Яначек назвал «Луизу» Г. Шарпантье, услышанную им в Праге в 1903 году и произведшую на него глубокое впечатление, и «Бориса Годунова». Отзыв Яначека о произведении Мусоргского разочаровывает: «Мусоргский шел от вагнеровских лейтмотивов к мотивам речи [речевым мелодиям], но не знал их красоты. Если бы он их знал, то сохранил бы им верность. Шарпантье шел к истокам» (97, 62).

Конечно же, использование лейттем в «Борисе Годунове» и вагнеровская лейтмотивная система коренным образом отличаются. Яначек не знал в ту пору высказываний Мусоргского о значении интонаций речи как первоосновы музыки. Но был ли Яначек в ту пору знаком с операми Мусоргского? Существует версия, что ему принадлежал экземпляр клавира «Бориса Годунова» в редакции Римского-Корсакова. Однако никаких следов его в собрании книг и нот, принадлежавших Яначеку и находящихся в Моравском музее, нет. М. Щедронь указал, что они отсутствуют и в каталоге библиотеки композитора (см. 98, 142—143)³. Следовательно, мы не располагаем доказательствами, что Яначек в 1909 году знал оперу. Но если он не знал программных высказываний русского композитора и не был знаком с «Борисом Годуновым», откуда могло возникнуть утверждение, будто бы Мусоргский «шел от вагнеровских лейтмотивов»? По-видимому, Яначек в данном случае положился на чужие суждения. Одним из возможных источников могли быть высказывания противников Мусоргского. А их было немало. И бесспорно первое место в их ряду занимал М. Иванов, заведующий музыкальным отделом «Нового времени». А так как эта влиятельная газета пыталась привлечь на сторону царской России симпатии славян, публикуя посвященные их положению в Австро-Венгрии «сочувственные» статьи, то к мнению «Нового времени» внимательно прислушивались и прогрессивные деятели Чехии. Так, на «Путевые письма» М. Иванова из Праги (1900) откликнулся В. Мрштик. Он писал о том значении, которое имеет публикация этих статей: «Здесь мы имеем в виду не только г. Иванова, в его лице говорит газета мирового значения — «Новое время», русский «Таймс», «Фигаро», «Тан»! Его словами говорит душа каждого интеллигентного иностранца. Он не одинок» (51, 303).

«Новое время», по свидетельству М. Стейскаловой, выписывал и Яна-

¹ Они известны нам в изложении В. Капрала.

² Термин «декламаторский» или «декламационный» Яначек употреблял в смысле «приподнятый», «напыщенный», «театрально эффектный».

³ В библиотеке Яначека хранится сборник фортепианных пьес Мусоргского, выпущенный Universal Edition после того, как фирма «В. В. Бессель» потеряла право на владение наследием Мусоргского (середина 20-х годов).

чек, следовательно, он читал статьи Иванова. Не следует ни преувеличивать, ни преуменьшать их возможного воздействия, памятуя, что на рубеже XX века Яначек еще недостаточно был знаком с творчеством Мусоргского.

Иванов не раз писал о «Борисе Годунове» (1876, 1896, 1899, 1901, 1904, 1908 и в последующие годы), обвиняя Мусоргского в дилетантизме, слабой технике, однообразии приемов и, что в данном случае особенно существенно, в вагнеризме. Упрек был не слишком оригинален. Недруги «Могучей кучки» превратили пресловутый вагнеризм в жулел. Не было статьи о «Новой русской школе», исходившей из консервативного лагеря, в которой бы не содержалось упрека в подражании Вагнеру. По отношению к Мусоргскому упорнее и настойчивее всех это повторял Иванов. Ограничимся одной цитатой: «Музыкальный принцип, положенный г. Мусоргским в основу своего произведения, тот же самый, который употребляет и Вагнер... Только Вагнер достигает его, поручая главную работу оркестру. У г. Мусоргского голос составляет главный материал, хотя пение ему не представляется главным делом в опере». Наличие в опере Мусоргского определенных тем, связанных с характеристикой персонажей, побудило Иванова прийти к выводу, что и здесь сказалося воздействие вагнеровских лейтмотивов. Игнорируя ярчайший интонационный дар Мусоргского, он упрекнул композитора в том, что персонажи его оперы неотличимы друг от друга, так же как и персонажи Вагнера!

Другим возможным источником ошибочного утверждения Яначека могли явиться высказывания В. Ребикова, жившего в Чехии в 1906—1907 годах и выступавшего с концертами в Брно. Творчество Ребикова привлекло внимание чешских слушателей и музыкальных критиков. К его суждениям прислушивались В. Новак, Б. Каленский. Некоторое время к творчеству Ребикова проявлял интерес и Яначек, посвятивший его опере «Альфа и омега» большую, донныне не опубликованную статью. В сущности, Ребиков был единственным современным русским композитором, длительное время жившим в Чехии и поддерживавшим контакты с деятелями чешской культуры. Он дерзко ломал традиционные формы, вводил новации в сферу гармонии, систематически применял целотонную гамму и т. д. Яначек несомненно встречался с ним в Брно. Ребиков ценил из произведений Мусоргского «Женитьбу», а «Бориса Годунова» называл «плохой психологической драмой». Отрицал он и Вагнера, как это явствует из его неопубликованной автобиографии, находящейся в Центральном музее музыкальной культуры в Москве.

Но каковы бы ни были внешние воздействия, основным недостатком в высказываниях Яначека о вагнеризме Мусоргского было поверхностное знакомство с его музыкой. В 1909 году в лекциях о ритме и композиции, которые он читал в Органной школе, Яначек утверждал, что ранее в опере подлинная жизненная реальность отсутствовала. «Она появилась только в «Луизе» Шарпантье. Так же и «Борис Годунов» является примером» (99, 171).

Опера Мусоргского снова названа рядом с произведением французского автора, которому отдано предпочтение. Возможно, что в данном случае это сделано потому, что в «Луизе» воспроизведена современность, жизнь города, различных общественных групп, а «Борис Годунов» воссоздает образы истории.

1909—1910-е годы в музыкальной жизни Праги прошли в значительной степени под знаком подготовки к постановке «Бориса Годунова». Это была особенно трудная для Яначека пора. Вновь исчезла мелькнувшая было надежда на принятие «Ее падчерицы» Национальным театром, рушились ожидания постановки «Судьбы». Творчество Яначека либо

замалчивалось вовсе, либо подвергалось нападкам. Да и в родном городе Брно оборвались его связи с концертными организациями, сочинения его не исполняла «Beseda», и в то же время все ярче и ярче загоралась звезда В. Новака. Исполнение его «Буря» в Праге, а затем в Брно в 1910 году прошло триумфально. Чешские музыковеды писали о своеобразном брненском «культе Новака». Некоторые критики намеренно противопоставляли его Яначеку. А не слишком умные и тактичные приверженцы Яначека пытались принизить талант Новака, что только усугубило и без того болезненную ситуацию. Более чем критически высказывались о творчестве Яначека З. Неедлы и Г. Долежил. Особенно тяжело воспринимал композитор упреки З. Неедлого, одного из самых авторитетных чешских музыковедов.

Как убедительно доказал Й. Фукач (см. 100), критицизм З. Неедлого по отношению к Яначеку обуславливался противоположностью их эстетических позиций. Автор «Ее падчерицы» воспринимался ученым как противник Сметаны. А для Неедлого Сметана являлся художником, определившим основное направление чешской музыки. Теория «речевых мелодий» была истолкована Неедлым и Долежилом как декларация воинствующего натурализма, а увлечение народным творчеством понято как возврат к фольклоризму досметановской эпохи.

В цикле лекций, посвященных развитию чешской оперы, прочитанных в Праге (1910) и легших в основу книги «Современная чешская опера после Сметаны», З. Неедлы охарактеризовал автора «Ее падчерицы» как последователя Балакирева и «Новой русской школы», применявшего к местным моравским условиям метод этнографизма. Для Неедлого это было новым доказательством того, что Яначек стоит на позициях, противоположных Сметане и его преемникам — Фибиху и Фёрстеру. Он писал, что автор «Ее падчерицы» находился под сильным влиянием «Новорусской школы балакиревского направления»¹ и его опыты в области моравской оперы имеют много общего с этой школой и с ее ошибками, которые могли бы для него послужить предостережением» (101, 155). Одной из причин отрицательного отношения Неедлого к Яначеку было ошибочное отождествление композитора с консервативными моравскими музыкантами, якобы стремившимися создать независимую от чешской моравскую культуру и тем самым проявлявшими сепаратистские тенденции.

Яначек присутствовал на лекции Неедлого, в которой тот подверг критике «Ее падчерицу». Если к этому прибавить неладившееся сочинение оперы «Прогулка пана Броучка на Луну», неприятности в Органной школе, болезнь композитора, то не трудно понять его тяжелое душевное состояние. Об этом следует помнить при оценке позиции Яначека по отношению к предстоящей премьере «Бориса Годунова».

Уже сам факт, что К. Коваржовиц, которого Яначек называл «злым гением» или «демоном» Национального театра, в интервью брненской газете дал высокую оценку опере Мусоргского, должен был враждебно настроить Яначека к предстоящему спектаклю. Коваржовиц сказал: «На сцене театра будет поставлен «Борис Годунов» Мусоргского. Часть

¹ В 1910 году в Брно вышла в свет легковесная брошюра Л. Кожушничка «О национальной музыке», направленная против З. Неедлого и Г. Долежила. Автор ее ставил задачей, как указано на титульном листе, «защиту учения «нашего Балакирева», маэстро Леоша Яначека». Завершается книжка словами: «Недавно умерший в Петрограде Балакирев призывал русских музыкантов стать русскими; а к вам, молодые друзья, обращается «наш Балакирев», маэстро Леош Яначек в Брно — «Молодые музыканты! Дети Моравии, если вы хотите кем-нибудь стать, будьте сынами Моравии». Брошюра Кожушничка утвердила Неедлого в ложном представлении о Яначеке как о «моравском сепаратисте».

нашей критики (что совершенно несправедливо) относится с неприязнью к старой русской опере и неохотно принимает ее. Истинный музыкант будет приветствовать ее в нашем театре, так как, несмотря на патину времени, «Борис Годунов» заключает в себе так много нового, изобилует столькими изумительными и смелыми идеями, что мы узнаём в творце этого произведения великого художника, предвосхитившего современные искания»¹.

Яначек не мог не читать известий о предстоящей премьере, однако в его письмах длительное время никаких упоминаний о ней нет. 21 ноября 1910 года А. Ректорис писал Яначеку: «Национальный театр готовит как сенсацию «Бориса Годунова» Мусоргского. Ради этого стоит приехать в Прагу. Приедете?» (58, 145). В том же письме Ректорис осведомляется о мнении Яначека по поводу нового музыкального журнала «Smetana». Яначек в Прагу не поехал и ответил Ректорису почти три недели спустя. Обычно из этого письма цитируются несколько строк, и они истолковываются как негативная оценка Мусоргского. Между тем понять подлинный смысл своеобразного и очень личного документа можно только в целом. Письмо направлено против тех, кто определял эстетическую позицию журнала, то есть против З. Неедлого и Г. Долежила. Яначек писал: «Что я могу сказать о «Smetan'e»? Вы знаете, какого я мнения о докторе Неедлом, а к тому же в этом журнале выступает еще профессор Долежил в качестве знатока Фибиха! Хотя музыкальная красота воздействует на любого, он напрасно думает, будто постигает ее. Характер гармонии, ритмические колебания непрестанно меняют окраску, а у этих господ представление о гармонии и ритме находится в пеленках. У композитора есть собственный стиль, обусловленный образным восприятием, и если они не обнаружат этой образности у Мусоргского, то смешивают со сметановской, в равной степени неясной и туманной. Читать о музыке мерзко!» (58, 145).

О чем идет речь? Об отсутствии образности, о неясности и туманности музыки Мусоргского и Сметаны или же о том, что критики лишены способности ее понять? Несомненно последнее. Яначек противопоставляет композитора, обладающего индивидуальным стилем, использующего определенные средства музыкальной выразительности, критикам, чьи представления о музыке «находятся в пеленках». При всем критицизме Яначека по отношению к Сметане, он не мог назвать его классически ясную гармонию туманной и неясной, не говоря уже о коренном отличии ее от гармонии Мусоргского. Конечно же, в письме к Ректорису речь идет не о Мусоргском, а Долежиле и Неедлом.

В журнале «Smetana» была напечатана рецензия Неедлого на «Бориса Годунова», в которой сцене коронации Бориса он неоправданно противопоставлял выход короля Владислава в «Далиборе». В том же журнале помещено было изложение статьи Долежила о Фибихе, опубликованной в «Hudební revue», статьи, содержащей скрытые выпады против автора «Ее падчерницы».

Возможно, однако, что одна из причин известной настороженности Яначека по отношению к «Борису Годунову» заключалась в том, что ему, так же как и Фибиху, была близка концепция «Димитрия» Дворжака. С этой оперой у Яначека были связаны утопические представления об идеальном «мужицком царе». Он писал артистке Г. Хорватовой: «Да, Димитрий — батюшка-царь! А ведь есть такое очарование в том, чтобы

¹ Это интервью в части, относящейся к «Борису Годунову», было перепечатано З. Неедлым в журнале «Smetana» 4 ноября 1910 года (с. 1, str. 15) с ироническим комментарием. Яначек внимательно читал этот журнал, занимавший по отношению к нему враждебную позицию.

выйти из народа, любить его, желать ему добра, являться для него примером, символом просвещения. И народ увидит в нем лучшие свои черты, нравственное совершенство, чуть ли не святого. Разве это не прекрасно? Конечно, будь это возможно. Но сны не сбываются» (130, 55).

Было бы ошибкой усмотреть в этих словах проявление «царистских» иллюзий Яначека.

В народных массах России в начале XVII века широкое распространение получила легенда о «мужицком царе», о «царе-избавителе», связанная с именем царевича Дмитрия. Представление о «батюшке-царе», навеваянное оперой Дворжака, трудно было примирить с концепцией Мусоргского — Пушкина, по которой любой царь (Годунов, Самозванец) одинаково враждебен народу. Позднее, не изменив симпатии к «Дмитрию», Яначек принял и оперу Мусоргского. Это произошло после пражской премьеры «Ее падчерицы». В лекциях 1916 года и последующих лет он не раз упоминает имя Мусоргского. В тезисах лекции «Объективная ценность художественного произведения» (104) Яначек остановился на волновавшей его проблеме реализма в музыке, указав на два противоположных типа композиторов. Одни подчиняют впечатления жизни раз навсегда установленным формам, и их произведения лишь ассоциативно связаны с реальностью. Другие идут от жизни, пропуская ее через горнило собственной души, смело нарушая обветшалые формы; для них творчество — непосредственное проявление жизни. Яначек называет трех композиторов и три произведения, отнесенные им к данной категории: «В 1876 году [?] М. Мусоргский написал «Бориса Годунова»; в 1900 году Г. Шарпантье — «Луизу»; в 1904 году состоялось первое представление «Ее падчерицы», начатой в 1895 году. Полагаю, что об этих композиторах можно сказать, что они не прислушивались к игре бесплодной фантазии (*že ne slyšeli sice trávu růst*), но вслушивались и первыми осознали мотивы человеческой речи. Кто же из троих окажется самым правдивым выразителем человека и природы?» (104). К этому вопросу Яначек вернулся, составляя конспект лекций по истории оперы (июль 1917 года), где наметил несколько видов и жанров музыкальной драматургии.

«[Б.] Сметана. «Проданная невеста» (песенная формация).

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда» (лейтмотивы).

[Г.] Шарпантье. «Луиза». [М.] Мусоргский. «Борис Годунов».

[Л.] Яначек. «Ее падчерица» — мелодии улицы; источник — живая речь, здесь все говорит (*všechen výraz mluví*)» (104, 32).

Тогда же Яначек составил тезисы об опере (материал для лекции). В них есть странности: среди оперных композиторов назван Балакирев. Очевидно, это описка. Но план содержит и любопытные замечания.

«Опера

Балакирев [?]: среда, окружение в оркестровой картине. Пение декламационное.

Вагнер: душевное состояние [героев] — в оркестре [лейтмотивы]. Пение декламационное.

Я — Мусоргский — Шарпантье: среда, окружение, душевное состояние — в пении. Участвует и оркестр, сознательно ограниченный выразительной задачей. Богатство мотивов. Возможна и песенная формация. Переменчивое соприкосновение со Сметаной («Проданная невеста») и т. д. » (105).

В июне 1919 года Яначек написал текст лекции «Музыкальные формы». Характеризуя «Проданную невесту», «Тристана и Изольду», «Альфю и Омегу» Ребикова, он подтвердил отрицательное отношение к вагнеровской системе лейтмотивов, к так называемой «песенной» оперной

форме и опере на стихотворный текст. Он писал: «Стихотворная речь не обладает естественностью. На основе правдивой прозы, а не стихотворной речи творили только три композитора: Мусоргский — «Борис Годунов», Шарпантье — «Луиза», Яначек — «Ее падчерица». Мелодия таится в человеческой речи; в «Ее падчерице» нет ничего заимствованного откуда бы то ни было; она вся прочувствована» (106, 51).

Достаточно сравнить сказанное Яначеком о Мусоргском в 1909 году с записями 1916—1919 годов, чтобы увидеть, как изменились его суждения. Это обусловлено творческой эволюцией художника и пришедшим к нему после пражской премьеры «Ее падчерицы» (1916) признанием, позволившим объективно оценить великих предшественников. Конечно же, в эти годы Яначек судил о Мусоргском уже не с чужих слов, а на основании знакомства с его музыкой. В 1919 году «Борис Годунов» был возобновлен на сцене Национального театра в Праге. Мы не располагаем доказательствами, что Яначек был на спектакле. Он утверждал позднее, что впервые увидел оперу в Брно, где она была поставлена в 1923 году.

На одном из брненских представлений «Бориса Годунова» присутствовал Яначек. Свое мнение об опере он высказал в беседе с корреспондентом «New-York Times». На вопрос, каким операм он отдает предпочтение, Яначек ответил: «Год назад я впервые услышал «Бориса Годунова» и чрезвычайно им восхищен» (and admired it very much). «Борис» и «Луиза» Шарпантье. Но «Луиза» немного утомила» (107, 224). Таковы некоторые высказывания Яначека о Мусоргском в их эволюции. К этому можно присоединить и свидетельство М. Брода: «Яначек несколько раз заметил, что Мусоргский был единственным композитором, у которого он чему-то научился» (108, 148).

Композитор собирал рецензии, посвященные его произведениям, и статьи на другие, ему близкие темы. Некоторые вырезки хранят пометки Яначека. Остановимся на двух из них.

В статье М. Брода, посвященной книжке М. Кальвокоресси о Мусоргском, в которой рецензент проводит параллель между чешским и русским композитором, Яначек подчеркнул заглавие «Неоцененный гений» (199). Если бы сопоставление с Мусоргским показалось ему неверным, он, несомненно, оспорил бы его на полях, как поступал всегда. Еще более показателен второй пример.

М. Граф в рецензии на венскую постановку «Ее падчерицы» указал на родственность творческих принципов Яначека, Даргомыжского и Мусоргского. Приведя слова автора «Бориса Годунова»: «Жизнь, где бы она ни сказалась, правда, как бы она ни была солона, смелая искренняя речь к людям... вот моя закуска, вот чего я хочу», Граф написал: «Такую же цель ставил перед собой, сочиняя «Йенуфу», и Яначек» (200). Композитор подчеркнул в тексте рецензии программное утверждение Мусоргского, подтвердив мысль Графа, что он разделяет эстетическую позицию Мусоргского.

Факт этот тем более важен, что, как указывалось выше, наши сведения об отношении Яначека к Мусоргскому очень скудны. Отметим, в дополнение к сказанному ранее, что сохранившиеся в архиве Яначека программы концертов позволяют прийти к выводу, что помимо «Бориса Годунова», «Детской» и фортепианных произведений он слышал (или мог слышать) в 20-х годах и другие сочинения композитора, в том числе «Ночь на Лысой горе» и песни «По-над Доном сад цветет», «Озорник», «Козел», «Песнь о блохе», «По грибы», «Где ты, звездочка», «Листья шумели», «Семинарист» и некоторые части цикла «Песни и пляски смерти».

О духовной близости Яначека и Мусоргского, о родственности их исканий и вместе с тем о независимости чешского композитора от русского свидетельствуют также третья и пятая части кантаты «Отче наш» для тенора и смешанного хора в сопровождении арфы и органа (1901, 1906). Произведение это чрезвычайно характерно для мятежной души Яначека. Евангельский текст говорит о смирении и покорности творцу. Композитор в двух первых частях сохраняет молитвенное настроение, хотя кое-где прорывается бунтарский дух. Смолкают тихие арпеджио арфы, и под мощные звуки органа стремительно вступает хор: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Гневно, со все нарастающей силой звучит *ostinato*: «Хлеб... хлеб... хлеб... даждь нам... хлеб... даждь нам... днесь... хлеб...»

Это уже не мольба, а грозное требование и осуждение несправедливости бога. Я. Фогель справедливо писал, что эта часть кантаты «напоминает могучую сцену у собора Василия Блаженного в «Борисе Годунове», в которой голодный люд взывает к царю с теми же словами «хлеба, хлеба», хотя Яначек не мог ее знать¹, так как при его жизни сцена эта не была напечатана и не исполнялась» (71, 146).

Отмеченное Фогелем сходство тем свидетельствует об идейной общности композиторов и их страстной любви к народу.

Следует указать, что «Отче наш» близок Мусоргскому и в основной тенденции показать массу в движении, в смене душевных состояний, в переходах от покорности к гневу, от протеста к смирению и вновь к протесту.

Так, после грозного требования «хлеб наш насущный даждь нам днесь» следует обусловленная евангельским текстом мольба об отпущении грехов. Но в кантате Яначека это не раскаяние и не покаяние в грехах, а попытка примириться с творцом. О том, как достигнуть этого примирения, говорит финал, музыкально-драматургически связанный с третьей частью:

Не введи нас во искушение,
Но избавь нас от лукавого.

Яначек переосмыслил евангельский текст и на его основе развернул спор, столкновение двух групп: сопрано умоляют, а басы требуют все более настойчиво и властно (к ним присоединяются женские голоса), чтобы были устранены зло и несправедливость, царящие в мире. Тогда исчезнет и опасность поддаться искушению. Финальное *а м и н ь* как бы утверждает требование или условие, поставленное людьми перед богом.

В музыковедческих работах, посвященных Яначеку, не раз проводилась параллель между циклом фортепианных пьес «По заросшей тропинке» и «Картинками с выставки» Мусоргского. Произведения русского композитора носят концертно-виртуозный характер, а иные, например «Богатырские ворота», потенциально оркестральны. Не случайно «Картинки с выставки» обрели такую популярность в блистательной инструментовке Равеля. «По заросшей тропинке» — сочинение интимное, это пьесы-«воспоминания». Половина их написана для гармониа и лишь позднее переложена для рояля. Однако, несмотря на это, в них есть и общие черты с Мусоргским: программность, жанровое и эмоциональное многообразие, яркая характерность и драматизм. «По заросшей тропинке» — мысленное возвращение к пережитому, к тому, что еще недавно было настоящим. Эти музыкальные воспоминания об «исчезнувшем счастье»

¹ Разумеется, Яначек во время сочинения кантаты не знал этой сцены. Но она была опубликована и исполнялась при жизни чешского композитора в Большом театре (1927) и в Ленинградском ГАТОБЕ (1928).

создавались в дни скорби (после смерти дочери), тень печали ложится и на светлые образы. Личная драма разворачивается на живописном фоне, и концепция цикла строится на контрасте между царящей в жизни радостью и горестным сознанием невозможности слиться с ней. «Картинки с выставки» — тоже воспоминания об умершем друге Мусоргского художнике В. Гартмане.

Яначек в письме к Я. Брамбергеру (6 июня 1908 года) комментировал некоторые пьесы своего цикла: «В последней пьесе в песню жизни врывается зловещий мотив сыча... Вероятно, вы слышите в предпоследней пьесе плач? Это предчувствие смерти. В жаркие летние ночи так горько и тяжело было ангельскому созданию [Ольге]. С той поры я уже не испытывал радости в прекрасном валашском крае — Гуквальдах». И далее: «Когда на мгновение, не отвлекаемый ничем, я предаюсь воспоминаниям, то музыка моя оказывается на заросшей тропинке. Есть в ней и любовная песня («Листок, оторванный ветром», № 2), есть и горечь разочарования («Не дадут договорить», № 6). В целом здесь больше горя, чем можно выразить» (110, 639).

Цикл «По заросшей тропинке» — это и предчувствие близящейся гибели молодого, прекрасного существа, и картина жизни, протекающей рядом, — мирной и, казалось бы, безоблачно светлой («Наши вечера»); и выход молодежи, приглашающей встречающих принять участие в общем веселье («Пойдемте с нами»); здесь господствует стихия танцевальности (полька) и скерцозности. Пьеса, озаглавленная «Фридецкая богоматерь», представляет собой выразительную музыкальную картину процессии, направляющейся в церковь. Есть в цикле жанрово-лирические зарисовки — прощание и расставание влюбленных («Доброй ночи» и «Не дадут договорить»). Но последние пьесы — «Так невыразимо горько», «В слезах», «Сыч не отлетел» — контрастны предшествующим; они раскрывают процесс угасания молодой жизни.

В музыке цикла, конечно же, есть интонационная связь с Мусоргским.

М. Кулова, преподававшая фортепиано в Брненской органной школе, сказала, что, создавая заключительную пьесу цикла «По заросшей тропинке» — «Сыч не отлетел», — Яначек, несомненно, вспоминал о Мусоргском (см. 73, 58).

Чешские музыковеды отмечают известную близость главной темы «Наших вечеров» Яначека и «Променада» из «Картинок с выставки» (Я. Фогель). Я. Шеда сблизил диалогическое построение «Не дадут договорить» с жанровой пьесой «Два еврея — богатый и бедный» (см. 111) Можно бы указать на родственность пьес «Щебетали, как ласточки» и «Лиможского рынка». Ощущается некоторая близость аккордов «Фридецкой богоматери» и вступления «Катакомб»; родствен характер использования интонаций Grave в «Фридецкой богоматери» с тем, как применил Мусоргский знаменный распев в «Богатырских воротах». Можно провести параллель не только с «Картинками с выставки», но и с песнями Мусоргского. Так, несомненна интонационная связь между «Нашими вечерами» и одной из песен «Детской» («В углу»). И это не единственный пример. Думается, можно понять природу этой связи. Быть может, весь цикл, когда композитор достиг в нем внутреннего единства, это не только воспоминание о собственной юности, рождении и смерти дочери, но и восприятие детства как бесследно исчезнувшего счастья.

«Детская» раньше других произведений Мусоргского покорила чешских слушателей. Думается, что этот цикл должен был особенно привлечь Яначека, всегда уделявшего внимание интонациям детской речи; он вслушивался, записывал, изучал их, посвятил детской речи несколько интереснейших работ, в которых приведены и «речевые мелодии». По

свидетельству музыкального педагога Ф. Пражака, Яначек утверждал, что психология детской речи является ключом к художественному воплощению слова в музыке. В интонациях детской речи, по его мнению, открывается природа, природа волшебная и вечно новая (см. 38). И не случайно в цитированной выше статье о музыкальных формах, говоря о том, что детский лепет отлично поддается музыке, Яначек вспоминал «Детскую» Мусоргского (см. 106, 52). Он позднее сочинил очаровательные детские «Потешки» (или «Считалки»), близкие по духу Мусоргскому, но до последней ноты яначековские.

Несмотря на то, что Яначек узнал и оценил Мусоргского в ту пору, когда его музыкальная система полностью сложилась, именно творец «Бориса Годунова», «Детской» оказался ему духовно всех ближе и роднее. Мусоргский, как и Достоевский, — художники, чье творчество органически вошло в искусство XX века, более того, в значительной степени определило его развитие. И не случайно они стали близки Яначеку в последние годы его жизни. Мировая известность пришла к чешскому композитору в 20-е годы, одновременно с окончательным утверждением мировой славы автора «Бориса Годунова». Духовная родственность обоих художников была столь очевидной, что сопоставление их напрашивалось само собой.

В одной из статей, посвященных семидесятилетию чешского композитора, мы читаем: «Некогда Яначека называли чешским Балакиревым. Это было подсказано его любовью к народной песне, увлечением фольклором. Но в большей степени, нежели на Балакирева, походит Яначек на Мусоргского. Походит тем, что ведет настойчивую и упорную борьбу с техникой композиции, походит своим стремлением к реалистической правдивости.

Для Яначека, как некогда для Мусоргского, музыка — средство беседы с людьми. Он, как и Мусоргский, не интересуется абсолютной музыкой, и для того, чтобы достигнуть конкретности и определенности в сфере выразительности, опирается то ли на слово, в виде программы, то ли на песню или драму. Наконец, мы обнаруживаем у Яначека и Мусоргского общие элементы в области ритма и гармонии, в трактовке вокальной линии и инструментального сопровождения. Но было бы ошибкой считать это сходство чем-то большим, нежели естественное следствие некоторых родственных свойств характера, и игнорировать коренные различия между обоими художниками» (198).

В связи с проблемой «Яначек — Мусоргский» следует коснуться и темы «Яначек — Дебюсси». Я. Рацек писал, упоминая о «Лисичке Вострушке»: «Могу с полной ответственностью утверждать, что я до сих пор не нашел в мировой музыкальной литературе столь близкого мотивного, гармонического и творческого совпадения, как между Дебюсси и Яначеком. Эта связь, бесспорно, более близкая, нежели, например, между Мусоргским и Яначеком». По мнению ученого, автора «Лисички» могли особенно привлечь в творчестве Дебюсси колорит, накопление мягких остиинатно повторяющихся мотивов, полных жизненности и часто выраженных в колеблющихся трелях. Далее «привлекла Яначека у Дебюсси мотивная работа на основе секвенционного перехода малых мотивных сочетаний на полтона или на целый тон выше, щедрое использование альтерированных ундецимтовых аккордов, частое применение увеличенного трезвучия на целотонной основе» (23, 249).

Несомненно, Яначек любил и ценил Дебюсси. В «Лисичке» действительно проявились некоторые импрессионистские тенденции. Но едва ли следует противопоставлять русского и французского художников. Известно, какое глубокое воздействие оказал Мусоргский на мелодику

и гармонию Дебюсси. Конечно, последний творчески переосмыслил и по-своему использовал приемы, которые подсказал автор «Детской» и «Бориса Годунова». То же можно сказать и о Яначеке, который по-своему переработал и переосмыслил многие гармонические, тембровые находки Дебюсси, в том числе и те, которые восходили к Мусоргскому.

В пору сочинения «Лисички» чешский композитор был знаком с творчеством русского композитора в редакции Римского-Корсакова, и если Дебюсси как-то на Яначека воздействовал, то первоначальные импульсы исходили — сознавал он это или нет — от Мусоргского, которому автор «Пеллеаса» был многим обязан. Это относится к внутритактовой ритмической свободе и особенно к трактовке хроматизма как самостоятельного выразительного средства, а не орнамента.

А. Казелла указал на одну из особенностей гармонии Мусоргского, предвосхищающую гармонию Дебюсси: «Мусоргский часто строит на II натуральной ступени мажора «мажорное трезвучие», вводя, таким образом, в его состав IV повышенную ступень» (112, 113). Что касается целотонных образований, то задолго до Дебюсси их применяли Глинка, Даргомыжский, Мусоргский; Яначек был хорошо знаком и с целотонными комплексами Ребикова. Наконец, отмеченное А. Казеллой и В. Беляевым (см. 112, 118) присущее Мусоргскому расширенное понимание тональности, ставившее его впереди своего века, свободное и широкое использование хроматической гаммы взамен диатонической также оказали воздействие на Дебюсси, а через него и на Яначека. Через Дебюсси или непосредственно от Мусоргского мог воспринять Яначек характерные для обоих композиторов приемы секвенционных повторов, применение секундовых последований, свободные внутритактовые ритмы, расходящиеся хроматизмы, а также использование большого мажорного септаккорда для передачи тягостных и мучительных душевных состояний. Подобно Дебюсси, подчинившему некоторые художественные приемы Мусоргского своим творческим целям, Яначек преобразовал использованные им средства композиторской техники Дебюсси, не только усвоив их, но и заставив служить целям и задачам отнюдь не импрессионистского характера.

И все же следует говорить не о влиянии Мусоргского на Яначека, а о духовной близости двух великих славянских художников. Родственные их эстетические принципы. Если Яначек мог бы повторить вслед за Мусоргским, что в искусстве главное — правда, как бы ни была она беспощадна, то бесспорно и автор «Бориса Годунова» согласился бы с утверждением Яначека, что в современной реалистической опере «главное — правда, а красота ей подчиняется». Близки оба художника в понимании народности, в трактовке народной песни и, конечно же, в подходе к речевым интонациям как средству познания духовного и эмоционального мира человека. Близки они и в защите права художника на свободу и независимость от формальных догм и предписаний школьной теории.

Каждая нация обладает только ей присущими свойствами, сформировавшимися в ходе исторического развития, и великий национальный художник является их выразителем. Поэтому близость к другому художнику, столь же полно выражающему духовную природу своего народа, не может перейти в подражание. Следовательно, обнаруживая связи Яначека и Мусоргского, мы должны помнить, что они возникли на почве родственности и параллелизма исторических и социально-культурных процессов, протекавших в двух славянских странах. Мусоргский был предшественником Яначека. В известной степени опыт творца «Бориса Годунова» был переосмыслен автором «Лисички», подобно тому как

Мусоргский впитал опыт своих предшественников — Глинки, Даргомыжского, Шумана.

У Яначека и Мусоргского жизнь действующих лиц раскрыта в единстве с окружающим их миром, конкретной жанрово-бытовой и социальной средой. Отсюда то значение, которое оба художника придают народным сценам, хотя трактовка их не сходна. Для Мусоргского народ не просто участник действия, а сила, могущая вершить историю. Однако исполненный стихийной мощи народ часто оказывается жертвой авантюристов, пытающихся использовать его гнев в корыстных целях. И хотя борьба завершается трагически, сила мятежа такова, что становится ясным — в грядущем, когда стихия восстания подчинится великой идее, она действительно сметет с лица земли тот строй, с которым эта, дотоле слепая, сила боролась.

У Яначека народные сцены, более скромные по масштабу, выполняют иную задачу. В «Ее падчерице» они создают реальный фон действия. Впервые народ в опере чешского композитора выступает как могучая сила, поднявшаяся на борьбу с угнетателями, и как грозный судья в гуситских сценах «Прогулки пана Броучка в XV столетие». Быть может, в трактовке массы Яначек всего ближе Мусоргскому в опере «Из Мертвого дома» — масса здесь является коллективным героем. Существует известная близость между построением хоровых сцен у Мусоргского, в которых вычленяются отдельные представители или группы, ведущие непрерывный драматический диалог, и хорами Яначека — «Марычка Магдонова», «Кантор Гальфар». Группы хора и сольные голоса, перебивая друг друга, подхватывают и повторяют отдельные фразы и реплики, образуя непрерывный ток действия, в котором хор не просто комментирует события, а участвует непосредственно. Музыковед Я. Шмолик писал: «В хорах Яначек стремится к тому, чтобы слушатели сделались непосредственными свидетелями воссоздаваемой действительности» (99, 92).

Если о некоторых песнях Мусоргского Ставос писал, что это драматические оперные сцены, то с неменьшим основанием то же можно сказать о хорах Яначека.

XIV

1

В 1904 году Яначек задумал оперу «Прогулка пана Броучка на Луну»¹ по одноименной повести С. Чеха, высмеивающей бездуховность, убогий практицизм буржуазии и псевдоискусство нарождающегося декаданса («лунная» поэзия и музыка). Вопрос о сатире, бичующей общественные пороки, был в эту пору одним из самых важных. С. К. Нейман в 1906 году опубликовал статью, в которой доказывал, что подлинная сатира свидетельствует о высоте народного самосознания и самокритики².

Замысел Яначека связан с традицией чешской сатиры, восходящей к Гавличку-Боровскому, Неруде и получившей ярчайшее воплощение в творчестве С. Чеха.

¹ Чешское «výlet» обычно переводится как «путешествие». Точный смысл этого слова — «прогулка», «загородная поездка».

² Яначек обратился к Нейману с просьбой помочь ему в сочинении либретто «Броучка».

Работа над «Прогулкой пана Броучка на Луну» продолжалась девять лет (1908—1917); шесть либреттистов, сменяя друг друга или параллельно, сочиняли сценарий и текст, который отвергался композитором, пока ему не удалось встретить Ф. Прохазку, который и помог Яначеку закончить оперу. Конечно, не только это замедлило завершение произведения.

Яначека тревожило, что тема увлекшей его повести могла показаться в годы войны несвоевременной. Эти опасения побудили его позднее обратиться ко второй сатирической повести С. Чеха, в которой гуситы противостоят фигуре Броучка.

К. Крейчи в работе, посвященной «Броучкиаде» С. Чеха, дал точный анализ центрального образа. Он писал о том, что Броучек — мелкий буржуа, сытый, самодовольный, поднятый на поверхность волной конъюнктуры, сравнительно безобидный, как единичный представитель социальной группы. Опасность возникает тогда, когда он и ему подобные становятся большинством или основной частью общества. Эту опасность осознал С. Чех (см. 113, 15). Можно сказать, что в такой же мере, как писателю, Броучек был ненавистен Яначеку.

В одной из статей композитор писал: «Мы видим столько же Броучков в нашем народе, сколько было Обломовых в русском. Я стремился к тому, чтоб нам стал гнусен этот человек, чтоб мы душили, уничтожали его, но прежде всего — в себе, дабы возродились в небесной чистоте мысли наших национальных мучеников. Мы не должны страдать из-за свойств Броучков так, как страдают из-за Обломовых. Такие мысли заставили меня взять перо в руки для сочинения «Прогулки пана Броучка». Острие сатиры вонзилось как бы в живое тело, и не раз я откладывал перо в сторону... Достаточно ли сурова музыка? Скажет ли она правду в лицо, чтоб оно загорелось от стыда? Есть ли в ней разящая сатира, бичующая нас? Или же она только усыпит сознание, а не пробудит его? Произведение С. Чеха бичевало нас; усилит ли музыка его удары? Оживит ли она краски картины и ясно скажет: «Ты не смеешь быть таким фальшивым, ничтожным, низким, жалким, подлым¹. День великий приближается, сотрет ли он морщины сомнений, слабости, недоверия, рабства с нашего чела? Загорится ли над нами звезда надежды?» (23, 52).

В литературе о Яначеке можно встретить замечания о близости образов, созданных Чехом и Гончаровым. Между тем композитор имел в виду социальную и общественную опасность свойств, воплощенных в фигурах Обломова и Броучка, а не сходство их характеров. Яначек разделял трактовку образа Обломова, данную Добролюбовым. В отличие от А. Дружинина, восхищавшегося духовными качествами героя романа, великий критик раскрыл социальную природу Обломовщины.

Яначек вспомнил Обломова и в другом месте. На экземпляре русского издания «Полтавы» Пушкина он подчеркнул строки, следующие за описанием казни Кочубея и Искры: «И на телегу подымали два казака дубовый гроб». На полях Яначек написал: «Обломов» (114,42). Трудно понять смысл этой записи. Быть может, русское слово «гроб» ассоциировалось с чешским «hřob» («могила»), и по закону контраста мучительная смерть Кочубея и Искры вызвала воспоминания о тихой кончине Обломова и его могиле, осененной ветвями сирени. Или же пассивность Кочубея напомнила композитору о герое романа. Важен самый факт возникновения подобной ассоциации, свидетельствующий о том, какое место образ Обломова занимал в духовном мире Яначека.

Яначек ненавидел мешан, буржуа и свою ненависть выразил в опере

¹ Яначек здесь перефразирует слова Йенуфы, обращенные к Штеве.

и в публичных выступлениях. Чрезвычайно интересна прочитанная композитором в 1922 году лекция, сохранившаяся в конспективной записи слушательницы. Яначек сказал: «Речь идет о типе буржуа. Буржуазия не однотипна, у нее есть оттенки. Это — определенный способ мышления, поступков, действий. Наряду с буржуазией, способствовавшей развитию труда, существует буржуазия, против которой... ополчались Маркс, Флобер, Горький... Таков буржуа, лишь вчера вырвавшийся из нищеты. Для него стала доступной культура, но он приближается к ней с отвратительной сентиментальностью. К горю и мукам тех, из чьих рядов он вышел, буржуа не испытывает сострадания, то есть того, что составляет сущность социализма...¹ Сострадания нормальный буржуа стыдится. Тунеядство и паразитизм — это зло буржуазии. Тунеядец присваивает труд других людей, чтобы все досталось ему... Буржуа — это тот, для кого смысл жизни сосредоточен на приобретательстве. Статуя, картина, техническое изобретение для него ничто, если они не обладают денежной ценностью. Во-вторых, буржуа — это человек, отвергающий прогресс; по своей сути он консерватор. В-третьих, он мастер видимости: «Делай, что хочешь, грабь людей, но сохраняй декорум» (115, 235).

Нетрудно понять в контексте антибуржуазных высказываний Яначека, почему он обратился к повестям С. Чеха. Образ Броучка сложился у писателя не сразу. Поначалу это была фигура жанровая, и автор относился к ней с добродушной насмешкой. Затем Броучек превратился в носителя самых отрицательных свойств чешской мелкой буржуазии — антипатриотизма, угодничества перед австрийскими властями, консерватизма, трусости и предательства; это нередкий случай изменения отношения писателя к герою. Вспомним эволюцию образов Дон-Кихота, Пиквика и Тартарена, правда, шедшую в противоположном направлении. Сервантес, Диккенс, Додэ, полюбив своих персонажей, раскрыли в душах забавных чудаков источник добра. Смешное стало трогательным, трогательное — патетическим, а у испанского гения — трагически-просветленным.

Яначек, сочиняя первую оперу о Броучке и еще не помышляя о второй, помнил о том, кем окажется его герой. Поэтому, сохранив верность общему тону повести о похождениях пражского домовладельца на Луне, он придал ему некоторые черты, отсутствующие в первой книге С. Чеха, но явно навеянные второй. Несомненно, сатирическая трактовка фигуры Броучка была обусловлена наблюдениями Яначека над поведением чешской буржуазии в годы войны, ее лакейством перед австро-венгерским правительством. Образ Броучка, каким он предстает во второй опере, как бы вызревал в сознании композитора в пору завершения первой. Поэтому так легко и быстро он мог написать «Прогулку пана Броучка в XV столетие».

В работах, посвященных С. Чеху, принято сопоставлять «Прогулку пана Броучка на Луну» (это относится и к одноименной опере Яначека) с научно-фантастическими романами Жюль Верна, в частности с его лунной дилогией. Для такого сопоставления нет оснований. С. Чех подчеркивал, что он не сочинял научно-фантастическую книгу: «Один провинциальный критик указал на остроумный научный роман о путешествии на Луну, сочиненный Жюлем Верном, и, следуя я по его стопам, читатель извлеч бы и некоторое поучение. Но для этого легкомысленному автору не хватало усердия и способностей. Хочу заметить, что трудно сочинять научные романы после Жюль Верна» (116, т. 9, 124). «Прогулку пана Броучка» С. Чеха естественно рассматривать в ряду произведений, ис-

¹ Конечно, это определение сущности социализма более чем наивно, но важна мысль Яначека о коренной враждебности гуманности социализма и антигуманизма капитализма.

пользующих фантастику как средство сатирического обличения общественных пороков, то есть в традиции Сирано де Бержерака, Свифта, Хольберга, Вольтера, Батлера.

Имя Броучка¹ вскоре стало в Чехии нарицательным, а его носитель попал на сцену. Я. Полачек, приспособив для чешского театра фарс третьеразрядного берлинского драматурга Л. Трептова, озаглавил его «Прогулка пана Броучка на Гельголанд» (пьеса была поставлена в Брно 17 февраля 1890 года). В одной из книг С. Чех привел Броучка на Пражскую выставку. По этой книге драматург Ф. Ф. Шамберк сочинил обозрение «Прогулка пана Броучка с Луны на выставку». В 1894 году пьеса с музыкой К. Коваржовица была поставлена на сцене Национального театра в Праге. Спектакль носил характер феерии; внимание зрителей привлекли, главным образом, обстановочная сторона, комические ситуации, в которые попадал главный герой. Успеху способствовала и музыка Коваржовица, опирающаяся на мелодии популярных песен и романсов.

Если шамберковская адаптация носила характер феерии, то «Прогулка пана Броучка на Луну» К. Моора на либретто В. Мергаута (1909) была опереттой. В 1910 году ее поставили в Брно, когда Яначек работал над оперой. Не случайно похождения Броучка на Луну послужили основой феерии-обозрения и оперетты. В свое время и романы Жюль Верна «От Земли до Луны» и «Вокруг Луны» вдохновили Ж. Оффенбаха на создание фантастической оперетты «Путешествие на Луну». В отличие от героев романиста, так и не достигших цели, персонажи оперетты попадают на Луну и переживают при встрече с селенитами необычайные приключения и злоключения.

Ко времени обращения Яначека к повести С. Чеха тема фантастического полета на Луну была неоднократно использована не только в оперетте, но и в кинофильме²; многие, в том числе друзья Яначека, пытались отговорить его от сочинения оперы на столь «легкомысленный» сюжет Между тем Яначека привлекали не чудеса театральной машинерии, а сопоставление эгоистического прагматического мира буржуа и мира бесплодного фантазерства. Он получил возможность свести «лицом к лицу» жизнь посетителей пивной пана Вюрфля и Луну, жители которой вместо еды вдыхают аромат цветов и падают в обморок от одних только слов «рубленное мясо» и «сосиски».

В опере, как в повести, контрастно противопоставлены не только Земля и Луна, но прошлое и настоящее. Пивная пана Вюрфля располагалась в центре старой Праги, на Градчанах (см. 117, 131), неподалеку от королевского замка (по его лестнице начнет пьяный Броучек свое «восхождение» на Луну) и собора святого Вита — памятников славной истории Чехии. Но контраст двух миров только намечен. Развитие он получит во второй опере. Основное внимание в «Прогулке пана Броучка на Луну» композитор уделил сопоставлению реальной пошлости буржуазного бытия с выспренной пошлостью лунного «искусства», неотличимого от земного декаданса. На этой почве между композитором и либреттистами происходили столкновения. Один из них, В. Дык, позднее писал: «Единственная возможность драматизации [конфликта] заключалась в полном освобождении от текста Чеха и его лунного балласта;

¹ Броушек — жучок, козявка, букашка. В контексте повести первое значение является наиболее верным. Жучок — не только ласкательное определение, оно намекает и на древооточа.

² В начале XX века Ж. Мельес создал по мотивам Жюль Верна и Г. Уэллса феерические фильмы «Путешествие на Луну» (1902) и «Путешествие в страну невозможного» (1904).

полет домовладельца и завсегдатая пивной «Викарка» на Луну можно было понимать только символически: это сластолюбивый материалист, который во сне *оказался в сфере идеала* (курсив мой.— А. Г.); необходимо было придерживаться светлого поэтического начала» (118, 57). Иначе говоря, Дык предлагал Яначеку построить действие, вопреки Чеху, на антитезе низменной реальности и возвышенной мечты. Либреттист И. Пешка (К. Шипек) рекомендовал композитору соскresti с Броучка «карикатуру мелкобуржуазности. Невозможно, чтобы его сердце совершенно заплыло салом» (118, 51). Но что осталось бы от оперы, если бы освобожденный от «мелкобуржуазности» Броучек соприкоснулся с носителями идеала? М. Брод указывал композитору, что необходимо определить, является ли опера сатирой на буржуазию или на художников: «Нельзя одновременно выступать против тех и других» (119, 20).

Нелесный лунный мир, представший перед Броучком,— отражение в кривом зеркале мира земного. Яначек подчеркивает эту мысль тем, что селениты — те же обитатели старой Праги, но несколько изменившие свой облик (партии тех и других исполняют одни и те же артисты), и Броучек «узнает» в поэте Лазурном художника Мазала, не заплатившего за квартиру, в Эфирее — дочь ризничего Малинку, в Луноборе — ее отца и т. д. Прием «двойничества» позднее применен Яначеком и в «Лисичке Вострушке». Но земные отношения предстают на Луне видоизмененными: если Малинка ухаживает за Броучком, чтоб вызвать ревность Мазала, то Эфирея столь настойчиво преследует химерической любовью Броучка, что тот спасается от нее бегством. Мальчик-официант, пытавшийся догнать Броучка и напомнить, что он не съел сосисок, превращается в Чудесное дитя, насыщающее Броучка ароматом цветов. Хозяин пивной Вюрфль, провожающий посетителей неизменной фразой «Не забудьте нас снова навестить», превращается в мецената Чудосветлого. Художники, любящие выпить и закусить, превратившись в селенитов, теряют сознание от одного упоминания о земной пище. Перед нами двойное зеркало: Земля отражает Луну, Луна — Землю. Лунный мир вызывает недоумение и негодование Броучка. Он возмущен тем, что тамошние обитатели не знают немецкого языка. С. Чех высмеял представителей чешской буржуазии, которые верой и правдой служили Вене, а за кружкой пива упражнялись в «патриотической» декламации.

Возвратившийся на Землю Броучек составил план мирного решения чешского вопроса, не колеблющий устоев австро-венгерской империи. Чехи попросту должны переселиться на Луну, предоставив немцам свою территорию (см. 116, 31).

Яначек насытил сцены, характеризующие лунную поэзию и лунную «художественную критику», современным содержанием. И. Фукач писал, что в сатирической аллегории лунного искусства отразились реальные события, в частности упоминавшаяся выше полемика Яначека со З. Неделым.

Задетый несправедливыми обвинениями в натурализме и этнографизме Яначек ответил критику в фельетоне «Тронца 1910 года в Праге», написанном под впечатлением лекции Неедлого. Он воспроизвел некоторые высказывания и интонации своего антагониста, записав их на нотном носке, а также указал на возможность использовать их в опере. От этого намерения Яначек позднее отказался (см. 102, 644). Однако связь лунных сцен «Броучка» с музыкальной современностью бесспорна, и ее отметил Неедлы в рецензии на постановку оперы: «Неприязнь Яначека к пражским художественным кругам, антипатия к их представителям и тенденциям прямо должны были побудить его окарикатурить их в фигурах лунных художников» (120, 61). Пражские художественные круги отнюдь не были

едины в идейных и творческих установках (об этом свидетельствует хотя бы длительная и упорная полемика между «сметанистами» и «дворжаковцами»). Яначек высмеивал некоторые тенденции музыкальной Праги, но отнюдь не создавал карикатуру на нее. Да и как бы он мог этого желать, если долгие годы добивался признания в столице Чехии и день премьеры «Ее падчерицы» в Национальном театре (1916) считал самым счастливым в своей жизни. Однако Неедлы верно почувствовал, куда направлено острое сатиры «Броучка».

В пору завершения «Прогулки пана Броучка на Луну» в музыке и театре все большее место начинала занимать пародия и пародийная стилизация. В оперу вторгались дискуссия и полемика. Некогда спор в театре о театре был орудием романтической иронии (Л. Тик). Ныне ирония направлялась против оперного романтизма («Любовь к трем апельсинам»), прямая пародийность окрашивает «Нуш-Нуши» Хиндемита, где «кошущественно» снижается высокая патетика Вагнера. В сущности, и стилизация, характерная для искусства данной поры, таила в себе немалый заряд пародии. Речь идет не только о Стравинском и Прокофьеве, но и о неоромантике Р. Штраусе. Так, первый акт «Кавалера с розой»¹ — это попытка «скрестить» Моцарта с И. Штраусом, а финал ночного свидания Октавиана и Маршалши кроме того еще и пародия на сцену в саду (второе действие) «Тристана и Изольды». Стилизаторски пародийна и «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса.

В известной мере «Прогулка пана Броучка на Луну» входит в круг этих явлений. Если С. Чех высмеивал бессодержательность декадентского «искусства», маскируемую риторикой, то Яначек сделал то же по отношению к эпигонам оперного романтизма. Он развенчал в гротескно-окарикатуренных любовных жалобах и стенаниях поэта Лазурного аффектированную «лирику» оперных «теноров». Сходную задачу выполняет гротескная экзальтация Эфиреи, охваченной, вопреки бестелесности, пламенной страстью к Броучку. Свои страдания она выражает продолжительной колоратурой.

Яначек пародировал и музыкальную мелодраму, высмеив в монологе Облачного характерную для нее ложно-патетическую декламацию. Пронизывающая партитуру его оперы вальсовость — это средство создания атмосферы действия и характеристик действующих лиц, это отчасти и пародия на вальсовые ритмы «Кавалера с розой» Р. Штрауса². Музыку оперы Яначек не любил и считал ее неизмеримо уступающей «Саломее» и «Электре».

В лунных сценах «Броучка» разворачивается своеобразное «состояние певцов», но предметом восхваления служат Броучек и меценат Чудосветлый, оплачивающий расточаемые ему комплименты. Ничего не понимая в музыке, он поучает композиторов³. Так, прервав соло виолончели и тремоло струнных, Чудосветлый приказывает поручить лирическую мелодию бомбардону, то есть тубе, что немедленно выполняется. Яначек высмеял критиков, поучающих композиторов, и композиторов, которые, угождая невежественным «знатокам», уродуют свои произведения.

Яначек пародировал любовную тему. Выбрав в качестве главного героя столь «неоперного» персонажа, как Броучек, он бросил вызов тра-

¹ Название оперы обычно переводится «Кавалер роз», что не отвечает содержанию произведения. Юный Октавиан должен, как этого требует обычай, вручить в качестве свата серебряную розу невесте барона Окса. Поэтому заглавие «Der Rosenkavalier» вернее перевести «Кавалер с розой».

² На эту параллель указал в ином плане Я. Фогель в книге о Л. Яначеке (см. 71, 228)

³ Чудосветлый следующим образом характеризует свое отношение к искусству. «Творческой силы лишенный, критиком стал я законно».

диции в неменьшей степени, чем автор «Золотого петушка». Любовная лирика в «Прогулке» (Малинка и Мазал) занимает подчиненное место, выступая лишь в земных сценах, обрамляющих лунную картину. Но там, где действуют Броучек и обитатели Луны, для подлинной лирики нет места. В «Судьбе» Дубок, сын Живного, спрашивает мать: «Ты знаешь, что такое любовь?» и этот вопрос является центральным в произведении. Тот же вопрос Броучку задает Лазурный, и это уже пародия. Обоим любовь недоступна.

Яначек использует в опере систему выразительных и лаконичных «речевых интонаций», которые переходят от землян к селенитам. Многие характеристические темы возникают в оркестровом вступлении, затем приобретают «зримую» конкретность в сценическом действии. Это не лейтмотивы в вагнеровском смысле, ибо темы-характеристики Яначека непрестанно меняют свои очертания, варьируются, но «позволяют» себя узнать и в новом облике. Иные из земных персонажей появляются на сцене лишь на мгновение, у них одна-две, правда повторяющиеся, реплики (обращение владельца пивной к уходящим посетителям, фраза мальчика о сосисках и т. д.). Но каждая из них столь выразительна, что врезается в память слушателя; «лунная» трансформация этих реплик производит комический эффект, как и отголоски застольных песен художников в пивной, преобразованные в хор, славящий мецената, то есть того же Вюрфля.

Образ Малинки — один из наиболее грациозных в творчестве Яначека. Задушевность, простодушие сочетаются в ней с пленительным лукавством, детской капризностью. Она родственна Карольке в «Ее падчерице». Если же искать ее «родословную», то в известной степени Малинка является и внучкой сметановской Маженки. Менее интересен легкомысленный Мазал, этот «Еник в миниатюре». Но и он является носителем поэтическо-иронического начала. Сцены его и Малинки — лирические оазисы оперы. Их Яначек писал с особенной любовью. Быть может, мысль ввести в оперу фигуру Мазала (в повести лишь упоминается о жильце, не платящем Броучку) родилась под впечатлением «Богемы». Ведь в этой опере есть сцена, где домохозяин Бенуа приходит напомнить о долге неаккуратным жильцам — поэту, художнику, музыканту.

Самая яркая и типичная фигура в опере — Броучек. Его образ исполнен неповторимого козизма. Он обижен на весь мир. Возмущенный земными порядками (жильцы не платят), Броучек устремляет взор на Луну, где все должно быть другим. Но суть характера Броучка состоит в том, что он не может поверить в реальность хорошего. Низменное начало натуры Броучка раскрывается в созданном его воображением мнимопоэтичном мире, тогда как подлинной поэзии, таящейся в земной жизни, он не видит. И если на Луне у Броучка возникает ностальгия, то, конечно же, по пивной Вюрфля.

Обитатели Луны воспевают мнимые эстетические красоты и духовные радости, а Броучек с вдохновением восхваляет сосиски; обитатели Луны рыдают от фиктивных огорчений, Броучек — от реальной пустоты желудка. Поразителен реализм, с которым музыка раскрывает характер и поведение Броучка в самых неожиданных и неправдоподобных обстоятельствах, его духовный, вернее бездуховный, мир.

События оперы разворачиваются перед пивной и на Луне. Оркестровые интермеццо, рисующие звездную ночь, полет Броучка на Луну и возвращение в предрассветный час выполняют функцию, близкую симфонической картине полета Вакулы в «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова.

В первом интермеццо голоса хора посетителей пивной, подхватывающего реплику Вюрфля, постепенно стихают, как бы подтверждая, что

расстояние между «героем» и Землей увеличивается, а затем вступает поэтическая и ироническая «музыка Луны».

Иной характер носит интермеццо, рисующее возвращение Броучка. Различие не в том, что «музыка Земли» звучит все явственнее, вытесняя голос Луны. Композитор создал поэтически одухотворенный ноктюрн. В ремарке он указал: «Бескрайний небесный простор со звездами. Увеличивающийся серп месяца... Туман рассеивается, звезды падают и разгораются, а одна из них не меняет красного цвета. Рассвет в небесном пространстве» (187, 151—153). В основе симфонической картины — лирическая тема, связанная с Малинкой и Мазалом, впервые появляющаяся во вступлении, а затем не раз проходящая в опере.

Но почему Яначек построил на этой теме образ Вселенной? Что означает ремарка: «одна из звезд не меняет красного цвета»? Мы знаем, что опера создавалась в последние, особенно кровавые годы первой мировой войны. Возможно, Яначек хотел противопоставить ее жестокости (ведь «красная звезда» — это Марс) веру в победу любви и добра.

Опера завершается лирически-светлым дуэтом Малинки и Мазала, Броучек уже не появляется; о том, что его нашли в ящике, мимоходом сообщает тот же мальчик из пивной Вюрфля.

В статье, посвященной дилогии (1917), Яначек писал, что одной из его задач было «вместить на сцене Вселенную, [включая] Луну» (23, 54).

2

«Прогулка пана Броучка на Луну» сочинялась в сложной и неблагоприятной обстановке. О ней писал один из либреттистов, И. Маген: «Время было постыдное и подлое... Предательство... полицейские статьи в газете «*Národní listy*», брненские немцы ревели от восторга на улицах от успехов Центральных держав...¹ Нервы сдавали, чем дальше, тем становилось все хуже» (118, 41).

Яначек продолжал работу над оперой, хотя сознавал, что история комических походов пражского буржуа менее всего отвечает требованиям времени. Этим обусловлены его мучительные попытки найти финал, поднимающий действие над ничтожностью изображенного в опере обывательского мира. Так родилась мысль о появлении С. Чеха, по первоначальному варианту объясняющего, что это он придумал лунный маскарад и посмеялся над Броучком. И хотя музыка этого финала была написана, композитор от такой развязки отказался, задумав новую: С. Чех произносит патристический монолог, в котором противопоставляет прошлое и современность, героизм гуситов и забвение их идеалов. Текст монолога написан на основе одной из глав романа «Прогулка пана Броучка в XV столетие». Но и это решение не было органичным и естественным. Патристическая речь С. Чеха в финале бурлескной оперы звучала чужеродно.

Осознав это, Яначек пришел к выводу о необходимости написать новую оперу — по второму роману С. Чеха, — в которой он мог бы противопоставить, вслед за писателем, героическое прошлое и низменное настоящее, гуситов и Броучка, олицетворяющего чешскую буржуазию.

Композитор писал 24 марта 1917 года Ф. С. Прохазке: «А что если я обращусь к вам с просьбой инсценировать (написать либретто. — А. Г.) «Прогулку пана Броучка в XV столетие»? Сколько в ней правды. С избытком. И ведь удары бича мы и сейчас чувствуем.

¹ Имеются в виду Германия и Австро-Венгрия.

Время новое близится; оно уже на пороге, и нужно подставить ему чистое зеркало на Виткове¹. Ничтожность наша воплощена в Броучке, тема для театра создана. Драматический образ вижу ясно в сценическом воплощении» (125, 32).

Конечно же, замысел Яначека в решающей степени определили политические события и ожидание близящегося освобождения от австрийского ярма. «Время новое близится; оно уже на пороге» — думается, что эти слова выражают надежду не только на военное поражение Австро-Венгерской империи, но и на то, что народы, томящиеся под ее игом, последуют примеру России, свергнувшей в феврале 1917 года самодержавие.

З. Неедлы писал о том, что под воздействием февральской буржуазно-демократической революции укрепились силы сопротивления антинародному режиму в самой Австро-Венгрии и Германии (см. 122, 213). Но силы реакции активизировались. В. И. Ленин писал: «...австрийское правительство осуждало на казнь депутатов чешского сейма за «измену» и расстреливало за то же «преступление» целые чешские полки» (1, т. 30, 52).

Образ Броучка обрел в годы мировой войны неожиданную актуальность, символизируя предательское поведение чешской буржуазии.

Поражения австро-венгерской армии на русском фронте в 1915 и 1916 годах, приближение неотвратимого развала Габсбургской империи усилили страх чешской буржуазии, ранее покорной Вене, а теперь начавшей искать новых хозяев. Национал-либералы типа Масарика возлагали надежды в решении судьбы Чехии на западноевропейскую коалицию, а другие группы ориентировались на русский царизм. Идеал Масарика заключался в создании буржуазной парламентарной республики западного образца. Его антагонисты не помышляли о государственной независимости Чехословакии, ограничиваясь «культурной автономией» в рамках Российской империи.

В архиве Д. Вергуна сохранился машинописный текст обращения «Чешского комитета в Петрограде» к Николаю II, содержащий проект будущего государственного устройства Чехии. Как явствует из этого «документа», 8 августа 1914 года Николай II дал «аудиенцию» представителям комитета и «благодарно выслушал».

Обращение самозванного «Комитета» не имеет даты, но, судя по всему, составлено после первых успехов русских армий на австрийском фронте. Эти успехи и побудили составителей обратиться к царю с ходатайством «освободить Чехию», приняв ее в состав «своей державы». Текст гласит: «Почитаем монархический строй единственной формой государственного правления, которая даст чешскому народу силы сосредоточиться на осуществлении внутренних и внешних задач. Русский царь возложит корону грядущего королевства чешского на голову им избранного члена пресветлого дома Романовых, что будет доведено до сведения чешского народа. Чешская корона станет наследственной по мужской и женской линии. До принятия конституции должен быть образован чешский коронный совет из десяти человек, в состав которого войдут профессора Пражского университета и другие общественные деятели» (124, 2). Трудовому народу предлагалось просто принять к сведению ожидавшую его судьбу.

«Обращение», составленное за два года до крушения самодержавия в России, по «глубине идей» и реальности едва ли уступало проекту Броучка о создании чешского государства на Луне! Проекты устройства

¹ Под Витковом 14 июля 1421 года гуситы под предводительством Яна Жижки разбили армию Зигмунда Люксембургского и отстояли Прагу.

будущей Чехии, вынашиваемые чешской буржуазией в предвидении краха Австро-Венгрии, подтверждают прозорливость С. Чеха и зоркость Яначека.

Чешская буржуазия в решающие дни войны стремилась не к освобождению родины, а к сохранению Австрийской империи. Особенно отчетливо и открыто это проявилось в 1917 году. З. Неедлы писал в цитированной статье, что «чешские депутаты [австрийского рейхстага] вели себя во время войны в высшей степени позорно... [Они] совершенно официально протестовали против освобождения Чехии и уверяли австрийские власти, что им и представляемому ими народу дороже всего интересы государства и династии» (122, 213).

Это постыдное выступление осудил манифест ста пятидесяти чешских писателей и общественных деятелей, обнародованный 17 мая 1917 года. Манифест этот, по словам З. Неедлого, был «детисцем [февральской] революции». «До русской революции его появление было бы невозможно, нас бы арестовали, всех полтора... Под влиянием русской революции и у нас стали дышать свободнее» (122, 214).

В апреле—мае 1917 года, в разгар работы Яначека над «Прогулкой пана Броучка в XV столетие», из Вены пришло распоряжение переслать туда все собранные чешскими фольклористами записи народных песен. Был выдвинут лживый предлог — «сохранить этот драгоценный труд от нашествия врага». На самом деле это означало отдать врагу национальное достояние.

Яначек ответил отказом и принял меры, чтобы укрыть в надежном месте фольклорные записи, действуя в союзе с З. Неедлым. Это был, как справедливо указывает Й. Выслоужил, патриотический и мужественный поступок, свидетельствующий о гражданской позиции композитора (см. 10, 612). И думается, здесь также применимы слова З. Неедлого: «До русской революции это было бы невозможно».

Приступив к работе над новой оперой вскоре после февральской революции, Яначек завершил ее в ноябре—декабре 1917 года. Хронология событий показательна!

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эпоху мировой истории, оказала могучее воздействие на народы капиталистических стран, потрясенных мировой войной. Русскую революцию приветствовали трудящиеся массы и прогрессивная интеллигенция. А хозяева капиталистической Европы и Соединенных Штатов Америки, понявшие, что победа Октября угрожает их господству, сделали все возможное, чтобы уничтожить молодую Советскую республику и подавить революционное движение в собственных странах.

Военная катастрофа, тягчайший политический и экономический кризис, разложение армий, нарастание революционного протеста в рядах пролетариата ускорили крушение Австро-Венгерской монархии и освобождение угнетенных народов от ее ярма. На обломках империи в 1918 году возникла Чехословацкая республика. Народ обрел государственную независимость почти через триста лет после того, как ее утратил (1620 год). Но в Чехии в ту пору еще не было такой могучей, координирующей и направляющей движение масс силы, которая привела к победе революции в России, — не было коммунистической партии.

Слабость и оппортунизм чешских социал-демократов, с одной стороны, и вмешательство капиталистических держав, стремившихся удержать Чехию в сфере своего влияния, — с другой, привели к тому, что власть в стране захватила буржуазия, провозгласившая лозунг национального единства и освобождения от австро-венгерского владычества. Между тем чешские капиталисты были такими же врагами трудового народа,

как австрийские и немецкие. Но идея национального возрождения и обретенной государственности — ведь об этом мечтали лучшие представители народа — не могла не увлечь массы, далеко не сразу распознавшие, как воплотится эта идея в буржуазной республике. Ее руководители во главе с президентом Т. Г. Масариком искусно использовали в политической игре патриотические чувства народа. Они утверждали, что на национальной основе в Чехословацкой республике будет достигнуто единство всех классов. Мирная революция противопоставлялась буржуазными идеологами Октябрьской революции, «ужасы» которой на все лады расписывались в печати, предрекавшей неизбежное и скорое крушение Советской власти. А одна из влиятельных консервативных чешских газет утверждала, что в стране нет партии, которая хотела бы «соединить социальную революцию с созданием чешского государства» (196). К слиянию социальной и национальной идеи и ее претворению в жизнь, по примеру пролетариата России, стремились прогрессивные силы Чехословакии, те, кто составил ядро будущей ее компартии.

Однако в 1918 году обретение национальной, государственной независимости заставило многих представителей интеллигенции и, конечно, не только интеллигенции поверить в миф классового единства в буржуазном обществе.

В значительной мере распространению веры в этот миф способствовал авторитет Томаша Масарика, крупнейшего идеолога буржуазии, опиравшегося на поддержку правительств Англии, Франции и Соединенных Штатов. В глазах значительного большинства соотечественников Масарик был не только выдающимся ученым, но и непримиримым противником Австро-Венгерской империи, подлинным патриотом. Он выступал публично как защитник идеалов демократии, социализма и гуманизма, но о том, что он был организатором антисоветского мятежа находившихся в Сибири чешских легионеров, народ Чехословакии тогда не знал.

«Масарик неплохо умел маскировать свои антинародные дела и цели возвышенными фразами о гуманизме, народе и социализме. Он сумел создать себе репутацию «национального вождя», «руководителя сопротивления», «отца нации», как называли его буржуазные газеты. Масарику удалось ввести в заблуждение не только мелкобуржуазные слои, но и значительную часть рабочих. С его именем они связывали надежды на осуществление радикальных социально-политических преобразований» (202, т. 3, 40).

В Масарика и его провиденциальную миссию верили многие, в частности такой выдающийся писатель, как Карел Чапек. Поверил в Масарика и Леош Яначек, великий художник, но крайне наивный человек в политическом отношении. Он посвятил Масарику диологию о Броучке, не подозревая, какая ирония заключалась в том, что в дар «освободителю народа» он принес сатиру на предавшую идеалы гуситов чешскую буржуазию. Масарик сводил гуситское движение к религиозному началу, начисто отвергая его национально-освободительное, антифеодальное содержание, что совершенно искажало смысл героической борьбы с врагами отчизны, которую вел чешский народ под водительством Яна Жижки, Иеронима Пражского и других полководцев.

Как и К. Чапек, Яначек верил, вернее, хотел верить в классовую гармонию, якобы царящую в Чехословацкой республике, но вера его подверглась жестоким испытаниям во время расправ чешской полиции и жандармерии с чешскими рабочими, выступившими на защиту своих прав.

Думается, что к Яначеку можно приложить слова, сказанные замечательным чешским критиком К. Шальдой о Достоевском: «...это сердце

могло ошибаться и ошибалось в мире абстракций и политики, но никогда не ошибалось, воссоздавая судьбы других человеческих сердец» (164, 321).

Яначек был художником, и о нем должно судить не по его высказываниям о Масарике, а на основе созданного им в 1918—1928 годы. Он прославлял обретенную свободу отчизны, полный веры в могучие духовные силы родного народа, и средствами искусства боролся со злом, насилием, несправедливостью, — увы! — не преодоленными в реальной действительности, в Чехословацкой буржуазной республике.

Воспевая гармонию, он раскрывал социальную дисгармонию, отдавая сочувствие «никогда не ошибающегося сердца» угнетенным, обиженным, погибающим в борьбе с жестоким миром — Кате Кабановой, героине «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого (Первый квартет), узникам Мертвого дома. И как характерно, что в поисках оружия для борьбы со злом Яначек обращался к русской литературе. Менее всего его занимало воссоздание местного колорита. Связь этих произведений с чешской действительностью несомненна. И русская литература, русское искусство служили для него прочной опорой.

Яначек не порывал духовных связей с Россией и ее культурой, 1 января 1919 года он сообщил представителям моравского управления о восстановлении деятельности Русского кружка. В своем обращении Яначек писал: «Русский кружок в Брно, существовавший ряд лет, способствовавший славянскому взаимопониманию, изучению русского языка и русской литературы, был закрыт в начале 1915 года полицейским управлением г. Брно, а его имущество и библиотека конфискованы.

При новой власти в Чехословакии Русский кружок в Брно возобновляет свою деятельность и требует возвращения своего имущества

Председатель кружка Леош Яначек» (30, 84).

Следует помнить о том, что восстановление кружка совпало с усилением антисоветской политики Чехословацкой буржуазной республики, наступившей после разгрома Красной Армии контрреволюционного мятежа легионеров.

В том же 1919 году Яначек приступил к работе над оперой «Катя Кабанова». Обращение к драме русского писателя было одним из проявлений любви Яначека к родине Островского, любви, которую он сохранил до своего последнего часа. Об этом свидетельствует и его последняя опера по Достоевскому.

Создание «Из Мертвого дома» менее всего было ретроспекцией. 1927—1928 годы, к которым относится сочинение, — пора ужесточения политической реакции в буржуазной Чехословацкой республике и введения в действие «закона», дававшего полиции и жандармерии право применять оружие против демонстрантов и забастовщиков. Репрессиями, арестами, тюрьмой правительство пыталось сбить волну революционного протеста масс. Обращение к великой книге Достоевского именно в эту пору было — возможно, неосознанным до конца — ответом Яначека на пративительственный террор.

Луначарский, опираясь на мысль Ленина о том, что представители разных классов приходят к революции разными путями, ссылаясь на Вагнера, писал, что одни идут от революции к искусству, а другие от искусства к революции (см. 188, 421).

Слова эти в известной мере приложимы и к Яначеку. Он не был революционером в политическом смысле, но его музыка несла революционный заряд могучей силы. И думается, что усиление и углубление социального критицизма в его творчестве, достигающее кульминации в последней опере, обусловлено воздействием Октябрьской революции и новым вос-

приятием русской литературы. Понять духовную эволюцию Яначека можно, только учитывая, что ему становилась ясной иллюзорность будто бы достигнутого в Чехословакии «классового мира». Он не мог не видеть реакционности политики государства и в области культуры (исключение сатирического «Броучка» из репертуара Национального театра, снятие после третьего спектакля «Воцеска» А. Берга и многое другое). И не случайно в последние годы жизни Яначек проявлял интерес к советской музыке и думал о возможности исполнения его — Яначека — произведений в Москве и Ленинграде. Речь об этом пойдет дальше.

3

Вернемся к «Прогулке пана Броучка в XV столетие». Время требовало утверждения героического идеала. И закономерно, что, завершив «гуситскую» оперу, композитор обратился к давнему замыслу — славянской рапсодии «Тарас Бульба». Как увидим далее, между этим произведением и оперой существует идейно-художественная связь. Борьба гуситов за свободу родины — одна из самых славных страниц чешской истории. Отношение к гуситскому движению определяло на протяжении века идейные позиции противоборствующих в Чехии социальных сил. З. Неедлы с полным основанием утверждал: «Обратившись к существу любой философии чешской истории, мы прежде всего сталкиваемся с воззрением на гуситство и его оценкой. Это средоточие чешской истории, от него исходит и разливается свет и тень на все, что предшествовало и последовало. Поэтому можно обратиться к чешскому историку со словами: «Ответь мне, как ты судишь о гуситстве, и я скажу тебе, кто ты» (122, 28).

В трактовке гуситского движения, как указывает Неедлы, намечилось несколько направлений; из них наиболее влиятельными оказались два: одно, подчеркивавшее религиозное начало, сближавшее гуситов с протестантами, и второе, единственно верное, видевшее в гуситстве прогрессивное народное освободительное движение (см. 122, 29). В литературе и искусстве проявились оба направления, но решающее значение имело второе, вызвавшее к жизни симфоническую поэму Сметаны «Табор», исторические романы и драмы А. Гираска, Гуситскую увертюру А. Дворжака.

Гуситская тема по-разному толковалась и воспринималась в годы подъема и спада общественной энергии. К. Крейчи указывал, что образы гуситов, так часто вдохновлявшие композиторов, писателей, художников, являлись примером самоотверженности и героизма в служении народу и укором тем, кто в годы реакции предавал интересы Чехии. Именно эту двойную функцию — возвеличения героизма и обличения предательства — выполняла повесть С. Чеха, а в новую эпоху — опера Яначека. Сатирическое обличение трусости, приспосабличества было очень важно, ибо в годы общественного упадка происходит девальвация духовных ценностей: великие идеи снижаются, теряют высокий смысл, превращаются в слова. Крейчи писал: «Броучек и гуситы — это не только встреча мелкого трусливого героя с подлинными героями, но и выступление против тех, кто идеи гуситов опошлил, разменял на мелкую монету пошлых фраз» (113, 20).

Основная задача книги С. Чеха заключалась в том, чтобы показать жизненную силу гуситских идей и облачить моральное убожество, низость буржуазии, предательство ею национальных интересов, а олицетворением этой буржуазии является Броучек.

Гуситская традиция была для Яначека священной. Он сообщал в одном из писем, что сочиняет оперу, действие которой происходит в XV столетии, «в величайшую эпоху для каждого чеха» (153, 608).

Композитор сознавал, что ему предстоит решать неизмеримо более сложные задачи, чем в предшествующей опере. Комические злоключения, выпавшие на долю Броучка во время пребывания на Луне, были порождены его пьяной фантазией. Броучек вернулся на Землю таким же, каким был до «полета». Но, как справедливо указывал Крейчи, в XV столетии он сталкивается с исторической реальностью¹, о которой многие Броучки хотели бы забыть и к которой он проникся лютой ненавистью. Конфронтация двух эпох раскрывает их непримиримую враждебность, бессилie выродившейся буржуазии понять нравственное величие героического времени. Суд гуситов над Броучком (об этом речь пойдет далее) — это суд истории над предательством буржуазии XIX, а в опере — и XX века.

В путешествии на Луну Броучек — комическая жертва привидевшихся ему злоключений; в путешествии в XV столетие он действует, вернее, в меру сил противодействует всему, что его окружает. Борьба гуситов с врагом его волнует лишь постольку, поскольку угрожает его собственной жизни. Символический смысл приобретает сцена, в которой Броучек надевает одежду XV века. Мимикрия — тактика буржуазии. Броучек выдаст себя, в зависимости от обстоятельств, то за патриота таборита, то за немца. Ян Жижка в романе осуждает предателя: «Ты достоин самой позорной смерти, трус и жалкий лицемер... А если ты действительно чех, тем более должен тебя уничтожить справедливый гнев твоих соотечественников, которых ты позоришь одним своим существованием... для тебя нет ничего святого и дорогого, кроме мерзкого блага твоей жалкой плоти, ради которой ты готов в угоду кому угодно отречься от бога, от правды, братьев, матери, рода и языка своего. Так исчезни же с этой земли, которую ты оскверняешь и позоришь» (123, 556).

Броучек пытается спастись, ссылаясь на то, что он не современник гуситов, а их праправнук, так как лишь чудом попал из XIX в XV столетие. Ответ Жижки — голос героического прошлого, сурово судящий настоящее во имя грядущего. «Это фантазия безумца, что человек из далеких будущих веков может попасть к своим предкам, а если бы такое невиданное чудо даже могло произойти... то, бог даст, у нас никогда не будет таких потомков» (123, 557). Броучек осужден на позорную казнь: его сжигают в бочке из-под пива. Смертельно перепуганный, он теряет сознание и приходит в себя в бочке же во дворе пивной Вюрфля.

Сохранив в новой опере прежние свойства Броучка (и музыкальную характеристику), Яначек наделил его новыми чертами, усилив, даже по сравнению с повестью, агрессивность и злобу. Яначек мог бы перефразировать слова Римского-Корсакова, сказанные в связи с «Золотым петушком»: «Додона хочу осрамить окончательно». Если С. Чех презирал Броучка, то Яначек презирал и ненавидел. Броучком руководят страх за свою шкуру и соображения выгоды. В опере его поступки определяет

¹ В художественной литературе довольно распространен мотив «путешествия во времени»: человек XIX века попадает в другую эпоху. Мы имеем в виду не утопию, где пришелец из прошлого становится свидетелем будущего, а произведения, либо вымышленные идеализацию средневековья («Калоши счастья» Х. К. Андерсена) и противопоставляющие ему технический прогресс («Янки при дворе короля Артура» М. Твена), либо, наконец, рисующие картину восстания народа против феодалов, свидетелем которой становится чудом попавший в средние века человек XX столетия («Сон про Джона Болла» У. Морриса). Книга С. Чеха дает оригинальную трактовку подобной темы.

вопрос: «Какую я извлеку пользу». Яначек вывел на сцену самого С. Чеха как выразителя идеи оперы. Нельзя согласиться с теми, кто упрекал Яначека в неорганичности его замысла. Появление Чеха — не только дань уважения писателю¹, но и призыв к современникам быть достойными великих предков, упрек им. В основу монолога С. Чеха положен сжатый стихотворный пересказ начала тринадцатой главы повести. Центральная мысль монолога — призыв быть достойными славы героев. Быть может, следовало переместить выход Святоплука Чеха и начать спектакль с его монолога, а затем, после паузы, перейти к увертюре. Широко распевающий, торжественный, но исполненный печали при воспоминании об утраченной славе, монолог Чеха — это страстное и торжественное обращение композитора к современникам.

Где Солнце великого дня,
Что золотом нам воссияло,
А в прошлом, бессмертье дая,
Героев чело увенчало?²

Но в монологе звучит не только величаясь скорбь, а и надежда на светлое будущее отчизны. Монолог Святоплука Чеха — это вопрос о том, когда загорится вновь Солнце великого дня и народ обретет свободу. Ответом являются могучие народные сцены оперы, полные ликования финальные хоры, славящие победу. Так Яначек перебрасывает арку между выходом С. Чеха и торжеством гуситов. Музыкально-сценическое действие обращено не в прошлое, а в настоящее и будущее не в меньшей степени, нежели в «Либуше» Сметаны, о которой Яначек не мог не помнить, создавая оперу. В хорах — а с ними связаны лучшие страницы произведения — Яначек, за одним исключением, опирался только на тексты гуситских песен, а музыку создал сам; это исключение — видоизмененная им мелодия гениальной боевой песни «Кто вы, воины господни», широко использованной в чешской музыке (Сметана, Дворжак). К этой песне, думается, можно применить слова Ф. Энгельса о лютеровском хорале — «Марсельезе XVI века». В гуситских хорах нет оперной условности и театральной патетики; в них говорит душа народа. готовящегося к схватке с врагом, и народа, ликующего, когда засияло «Солнце великого дня» победы. Впервые у Яначека народные хоровые сцены оказались центром музыкальной драматургии.

Гуситский лагерь представлен в опере массой и фигурами персонажей, являющихся своеобразными двойниками действующих лиц, выступавших в первой опере. Но, в сущности, это «двойничество» условное, и между посетителями пивной, обитателями Луны и гуситами общее только то, что их партии исполняют одни и те же артисты. Несомненно, хоры Яначека — одна из вершин не только данной оперы, но и чешской музыки вообще.

¹ Открытое «публицистическое» обращение к слушателям сродни Мусоргскому; вспомним монологи Шелкалова и, особенно, Шакловитого.

² Перевод мой. — А. Г.

Едва ли случайно писатель и композитор противопоставили в «Броучкиаде» Луну и Солнце. Издавна представление о Луне в народных поверьях и литературе связано с причудливым, странным и даже безумным. Вспомним поэму Л. Ариосто «Неистовый Роланд», в которой Асто́льфо находит на Луне бесплодные мысли, желания и даже утраченный людьми разум; или слова Отелло, что Луна, приблизившись к Земле, сводит всех с ума. Луна оказывается символом изменчивости и лживости. И не случайно, когда Броучек, пытаясь объяснить гуситам странность своего поведения и одежды, ссылается на то, что он будто бы приехал из Турции, — в оркестре проходит реминисценция лунной темы. Солнце — символ света, ясности, жизни, Луна — образ ночи, призрачности и обманчивости.

Быть может, именно в них Яначек оказался ближе всего Сметане — творцу «Либуше».

Одна из существенных черт музыкальной драматургии оперы — противопоставление контрастных планов — Броучка и гуситов. При первом же появлении Броучка на улицах старой Праги он сталкивается с членом магистрата, считающим его вражеским шпионом. Обвинение это подхватывает хор пражан. Заключение сцены разворачивается на фоне сначала отдаленного, а затем приближающегося величественного гуситского хора. И чем торжественнее его звучание, чем суровее и грознее интонации члена магистрата и гусита Домшика, тем более жалким и ничтожным становится трусливый Броучек. Любопытно, что фраза члена магистрата «А близок божий день» обнаруживает интонационную родственность с обращением князя Игоря к воинам в прологе оперы Бородина — «Нам божье знаменье от бога». В эпической возвышенности и величавости гуситских сцен ощущается духовная родственность Бородину. Броучек находится в ситуации, подобной той, в которой оказались трусливые Скула и Ерошка, чьи «речевые интонации» столь отличны от мелодий Игоря, Ярославны и хора. Конечно, речь должна идти не о подражании, а о внутренней близости двух композиторов.

Великолепна введенная композитором деталь: Броучку настолько чуждо все, чем живет народ, что, услышав гуситский хорал и желая подольститься к хозяевам, он восклицает: «Красивое пение! Нечто новое?» Впрочем, в этом вопросе есть и затаенная авторская ирония: гуситы действительно поют «нечто новое», то есть песню, сочиненную Яначеком! Финал предпоследней картины построен на ярком контрасте: в то время как гуситы устремляются в бой, Броучек, бросивший оружие, на четвереньках вползает в комнату, пытаясь укрыться.

Так как гуситский лагерь монолитен, то композитор и не стремится его дифференцировать. Действующие лица — солисты великого хора. Только один персонаж выделен из их среды — юная дочь Домшика Кунка. А то, что именно женщина выражает патриотическую идею, имеет глубокий смысл. История гуситских войн изобилует подвигами женщин. Но, думается, Яначек придал героические черты лирически-одухотворенному образу Кунки не только поэтому. Показывая ее мужество, готовность сражаться за свободу отчизны, он тем самым еще более подчеркнул трусость и подлость Броучка.

В мелосе Кунки сочетаются задушевная нежность, лирическая одухотворенность, пламенный патриотизм героической эпохи. И закономерно, что ее рассказ о проповеди Рокичаны ¹, «вливавшей огонь в души воинов», находит мгновенный отклик в «восторженном» (слова Яначека) восклицании ее отца: «Бейте [врага], убивайте, никого в живых не оставляйте!» Перепуганный Броучек убеждает Кунку, что не женское дело заниматься политикой.

Не раз указывалось на родственность мелодики партий Кунки и Йенуфы. Она бесспорна, как бесспорно и различие: мелос Кунки более динамичен. Интонации Кунки, узнающей о гибели отца, напоминает о Йенуфе, оплакивающей ребенка. Но в печали Йенуфы — покорность судьбе, в горе Кунки — сознание того, что отец погиб за свободу отчизны. Печаль Йенуфы лирична, скорбь Кунки величава и, при всей патетичности, сдержанна. Скорбь Кунки о погибшем отце сливается с ликованием народа, празднующего победу (так Антонида, Ваня, Собинин оплакивают гибель Сусанина, прежде чем прозвучит величественное «Славься»). Но чтобы торжество было полным, надо покарать предателя Броучка. В отличие от

¹ Ян Рокичана (1397—1471) — архиепископ Тынского собора в Праге.

повести, приговор изменнику выносит не Ян Жижка (в опере это немая роль), а народ.

Композитор и либреттист, сохранив идейный смысл этой сцены, сжали текст и внесли характерное изменение. В повести Броучек, желая спастись, доказывает, что он является сыном XIX века. В опере фраза Броучка звучит выразительнее: «Я еще не родился, я не... я — сын будущего». Сжигаемый в пивной бочке, Броучек приходит в себя в трактире: пламя костра превращается в свечу, которую держит Вюрфль. Оказавшись в безопасности, Броучек в опере пытается представить свои необычайные приключения в героическом свете (в повести иначе): «Я с Жижкой беседовал, с Рокичаной, колотил крестоносцев! Так колотил! Я помог освободить Прагу!» Но, оглянувшись, он прерывает рассказ о «подвигах» и обращается к Вюрфлю с просьбой: «Но никому не говорите!» Так завершается диалог Яначека, сочетающая возвышенно-эпические черты с беспощадной антибуржуазной сатирой.

Геронская тема продолжала волновать композитора. Он воплотил ее в славянской рапсодии «Тарас Бульба», создававшейся почти одновременно с «Броучкиадой». Как мы попытаемся доказать в дальнейшем, между гуситскими сценами и рапсодией есть определенная идейная связь.

XV

Обращение Яначека к повести Гоголя закономерно. Ни одно другое произведение русской литературы XIX века не вызвало такого количества сценических обработок и музыкальных откликов¹.

На чешский язык «Тарас Бульба» был переведен К. В. Запом и опубликован в 1893 году в журнале «Květy». Позднее, узнав из письма К. Гавличка-Боровского о том, что Гоголь переработал повесть, Зап перевел и окончательную редакцию. Перевод опубликован в 1847 году. Произведение, рисующее героическую борьбу народа с врагами, вызвало страстный отклик в Чехии. Появились и новые переводы. В 1892 году в Брно вышел перевод И. Конерзы, в 1896 году в Праге — И. Гошека, в 1909 году, к гоголевскому юбилею, — четвертый перевод, сделанный Б. Прусином. Переводилась повесть и на словацкий язык.

В 1856 году в Праге была поставлена инсценировка «Тараса Бульбы», сделанная Й. Фричем. Спектакль возобновлялся и позднее. В драматической обработке патриотическая тема повести получила отчетливое выражение. Но вместе с тем Й. Фрич уделил чрезмерное внимание фигуре Андрия и перенес его смерть в финал пятого действия. Гибелью Андрия и отчаянием его польской возлюбленной пьеса и заканчивается (см. 126).

Выдвижение на первый план «романтической» фигуры Андрия характерно не только для инсценировки Фрича. Центральным героем является Андрий и в операх В. Кюнера и П. Сокальского (у последнего подчеркнуто его предательство). Романтизирован его образ во французской перделке повести Гоголя — в драме А. Сильвестра и Э. Марана «Казак» (Париж, 1898). Здесь он противопоставлен жестокому и безжалостному Тарасу. Не менее «красочно» и завершение оперы французского композитора М. Руссо «Тарас Бульба» (1919). Тарас зака-

¹ Симфонию «Тарас Бульба» задумал М. Глинка. На тему повести написано свыше десяти опер и балетов (К. Вильбоа, В. Кюнер, Н. Афанасьев, П. Сокальский, В. Кашперов, М. Лысенко, С. Трайнин, Р. Глизе, В. Соловьев-Седой и другие). К сюжету «Тараса Бульбы» обращались и зарубежные композиторы, в том числе А. Берутти, М. Руссо.

лывает сына в доме польского воеводы, и, когда враги пытаются его обезоружить, он кончает жизнь самоубийством! (см. 127, 264).

Повесть Гоголя способствовала становлению чешского исторического романа. Критики не раз указывали на то, что читатели ждут произведений, в которых гуситы были бы изображены столь же ярко, как запорожцы в «Тарасе Бульбе». Эту задачу блистательно осуществил высоко ценивший Гоголя А. Йирасек. Параллель «гуситы — запорожцы» неоднократно возникала и в чешской исторической науке. Как мы увидим далее, она зиждилась не только на близости целей, которые ставили борцы за свободу Украины и Чехии, но и на гипотезах, которые получили распространение благодаря Ф. Палацкому и Гавличку-Боровскому. На этом вопросе остановимся далее.

Бесспорно, «Тарас Бульба» был одним из самых любимых и широко распространенных в Чехии произведений русской литературы. Этим объясняется давний интерес Яначека к повести Гоголя. Выше было упомянуто о глубоком впечатлении, которое она произвела на композитора.

К созданию славянской рапсодии он обратился во время первой мировой войны. Несколько лет спустя (1923 год) Яначек вспоминал в письме к О. Небушке о том, как в 1914—1915 годах в Моравии с нетерпением ожидали прихода русских. О том, с каким волнением Яначек следил за развитием военных действий и как радовался успехам русских войск, вспоминал и его ученик О. Хлубна (см. 128, 125).

Своеобразно отразились тревоги и надежды на освобождение родины от австрийского владычества в Скрипичной сонате Яначека, сочинявшейся в начале войны. Произведение это музыкально-тематически родственно виолончельной «Сказке» по Жуковскому и в то же время предвосхищает мелодику «Кати Кабановой». Стихия русской песенности и танцевальности пронизывает третью, скерцозную часть Сонаты (Allegretto). Ярко драматический характер носит первая часть, в которой отрывистые фразы фортепиано, по словам композитора, должны вызвать ассоциации с барабаном, бьющим тревогу.

В августе 1914 года русские войска на юго-западном фронте нанесли поражение австро-венгерским силам в Галиции, отбросив их до горных перевалов Карпат; в октябре русская армия на территории Польши разбила объединенные силы Австро-Венгрии и Германии. Немецкие войска отступили к границам Силезии. В марте — апреле 1915 года русская армия в боях с австрийцами в Галиции захватила в плен 120 000 солдат, 9 генералов и 2 000 офицеров. 22 марта пал Перемышль. Дальнейший ход военных действий, однако, привел к утрате завоеванной территории (май — сентябрь 1915 года). Такова реальность, на фоне которой зарождался и воплощался замысел «Тараса Бульбы».

Разумеется, было бы искажением истины считать, что рапсодия Яначека является отражением военных событий на восточном фронте. В это время Яначек, как и другие его соотечественники, не задумывался над смыслом войны, развязанной империалистическими державами. Он ждал и жаждал одного — поражения Австро-Венгрии и освобождения Чехии. Надежды свои он связывал только с Россией. Его «Тарас Бульба» создавался как героическая дума, прославляющая величие народа.

На основании обнаруженной в 1962 году рукописи первой редакции «Тараса Бульбы» С. Пшибанова установила, что последняя часть сочинялась между 22 мая — 2 июля 1915 года¹ (см. 129, 225). Начало композиции, по-видимому, относится к поре успехов русской армии, а за-

¹ Обращение к повести Гоголя в 1915 году тем более знаменательно, что 9 марта этого года распоряжением австрийской полиции был закрыт Брненский Русский кружок.

вершение — ко времени, когда рухнули надежды на освобождение Чехии.

Закончив первую редакцию рапсодии в 1915 году, композитор отложил ее и в начале 1916 года вернулся к «Прогулке пана Броучка на Луну».

Пережив в этом году «самый счастливый день своей жизни» — пражскую премьеру «Ее падчерицы», Яначек с новыми силами продолжил сочинение «Броучка» и в 1917 году закончил всю дилогию. К «Тарасу Бульбе» он снова обратился после победы Октябрьской революции, в последние месяцы мировой войны — в марте 1918 года. Письма Яначека свидетельствуют о душевном напряжении, в котором он находился в те дни. 21 марта началось немецкое наступление на западном фронте под Сен-Квентином. Первоначально германская армия достигла Мондидье, но не добилась главной цели — прорыва англо-французского фронта; 28 марта наступление было задержано, а 4 апреля остановлено.

Письма к Г. Хорватовой свидетельствуют о том, что именно в эти дни композитор завершил окончательную редакцию славянской рапсодии. Первое из писем (25 марта) ставит в прямую — не только хронологическую — связь окончание произведения и события войны. Он писал: «Мировая история развивается так грозно, что можно только вопиять, предвидя черное будущее...¹ Я принялся за свой *музыкальный завет*, оркестровую славянскую рапсодию. Закончу чистку ее к пасхальным праздникам» (130, 83).

Рапсодия, задуманная в дни русско-японской войны и выступлений русского пролетариата (1905), сочинялась в месяцы жестоких сражений в Галиции (1915), а была завершена в дни кровавых битв во Франции. Две войны и две революции (1905 и 1917) осветили великую повесть огненным светом, и поэтому окончательная редакция партитуры так отличается от первоначальной. Различия не только в большей сжатости, компактности последней версии, в изменениях инструментовки, но в значении и соотношении отдельных разделов.

Рапсодия трехчастна². С. Шибанова писала: «Первая часть [смерть Андрия] переросла в первоначальной концепции своими размерами последующие две. Для Яначека она была, очевидно, самой проблематической, он посвятил ей всего более времени и в результате переработал первоначальную версию от начала до конца» (129, 225). Иначе говоря, в первоначальной версии Яначек сосредоточил внимание на любви и гибели Андрия, то есть пошел по традиционному пути. Между тем, как ни драматична судьба младшего сына Тараса, но выразителями идеи повести — идеи верности родине и казачьему товариществу — являются Тарас Бульба, Остап и остальные запорожцы, отрекшиеся во имя отчизны от семьи и любви к женщине. Андрий нарушил обет и стал тройным изменником — родины, веры, товарищества. Но Гоголь не рисует Андрия черными красками: он красив, молод, храбр. Его гибель от руки отца трагична, но неизбежна, как наказание за измену.

Яначек, увлеченный первоначально романтичностью судьбы Андрия, сделал его главным героем рапсодии; три года спустя он пришел к выводу о необходимости изменить концепцию; сохранив драматизм и лиризм образа Андрия, перенес центр тяжести на судьбы тех, кто сохранил верность родине и погиб ради нее, то есть Остапа и Тараса. Быть может,

¹ К публикации письма Яначека сделано примечание: «Здесь имеются в виду сражения на французском фронте под Верденом во время первой мировой войны» (130, 84). Это — ошибка. Бой под Верденом в 1916 году завершился в ноябре. Яначек имеет в виду немецкое наступление на западном фронте в марте 1918 года.

² Первоначально Яначек задумал это произведение, как установил Я. Бурхгаузер, в виде тройного концерта. Сопоставление данной редакции с окончательной не входит в наши задачи.

на изменение концепции, вернее, на приближение ее к Гоголю оказала воздействие и работа над второй частью диалогии. Конечно, между образами Андрия и Броучка нет ничего общего. Но «роднит» этих полярных героев — романтического и низменного — то, что оба оказываются изменниками.

В гуситской опере композитор раскрыл нравственное убожество труса и предателя и прославил героев. В рапсодии возвеличил Остапа и Тараса и противопоставил трагедийным образам фигуру Андрия, созданную средствами лирическими.

Изменение концепции было художественной победой Яначека, воплотившего мысль Гоголя: выше и священнее всего — любовь к отчизне, страшнее и непростительнее — измена ей.

Среди книг, принадлежавших Яначеку и хранящихся в Моравском музее, есть экземпляр русского издания повести Гоголя (см. 131), которым композитор пользовался в конце 1904 — начале 1905 года (об этом свидетельствуют проставленные им даты чтения) и, конечно же, в 1915-м, когда сочинял рапсодию. Как обычно при чтении, Яначек подчеркивал отдельные слова, делал пометки и музыкальные наброски. К сожалению, часть маргиналий не сохранилась¹. Пометки Яначека разнородны. Некоторые являются попыткой перевода слов, затруднявших композитора при чтении. Но важнее отчеркнутые им в тексте места. Так, на 85-й странице композитор выделил поперечной чертой и знаком вопроса роковые слова Андрия: «Кто сказал, что моя отчизна Украина?» — и подчеркнул в отречении его от родины слово «отчизна». На странице 91-й появляется первая нотная запись к словам: «Задумался Тарас крепко». Вторая, еще более короткая нотная запись соответствует подхваченному большинством запорожцев и отвергнутому Тарасом призыву кошевого прекратить осаду Дубно и отправиться в погоню за татарами: «Иди!» Далее в тексте отмечены возгласы запорожцев: «За веру! За Сичь!», а в описании битвы — фраза: «Уже редели сильно казачьи ряды». Последние (девятая, одиннадцатая и двенадцатая) главы повести посвящены смерти Андрия, Остапа и Тараса. Яначек исходил из того, что они составляют ядро произведения. И композитор решил средствами музыкальной драматургии воплотить образное содержание этих кульминационных глав, отбросив всю предысторию.

Мысль о том, как «удивительно умирают русские люди», Тургенев положил в основу рассказа «Смерть». Разные по характеру и положению люди встречают кончину одинаково спокойно и равнодушно. По-иному ту же тему раскрыл Л. Толстой в «Трех смертях» (последние часы жизни чахоточной молодой женщины, старого ямщика и гибель срубленного молодого ясеня). Все три смерти раскрыты Толстым как проявление закона природы — рождения, смерти и вечной жизни. Быть может, рассказ Толстого подсказал Яначеку — не идею, конечно, а драматургическое построение рапсодии. Ведь и она тоже рисует три смерти.

«Тарас Бульба» — своеобразная симфоническая «дума» о доблести, мужестве и подвиге народа.

Композитор не оставил развернутой программы рапсодии, ограничившись тем, что озаглавил все три части.

Яначек «строит» музыкальное действие в двух планах, как бы сочетая прошлое и настоящее. «Действие» первой части разворачивается

¹ С. Пшибанова в цитированной статье писала: «Неосторожный переплетчик, как и в других книгах яначековской библиотеки, срезал во многих местах и часть пометок Яначека» (129, 224).

на фоне то отдаленной, то приближающейся битвы. Переданная средствами оркестра в сочетании с колоколами (набат) картина сражения является внешним выражением борьбы, которая совершается в душе Андрия и Тараса. Через всю первую часть («Смерть Андрия») проходит, отражая смены эмоциональных состояний, взволнованная, трепетная, певучая и бесконечно печальная, как бы внутренне надломленная, тревожная тема, которую запекает английский рожок. Она связана с образом главного героя — Андрия, с борьбой противоречивых чувств — любовью к дочери воеводы и страхом отступничества. С поразительным искусством раскрывает Яначек смятенное душевное состояние Андрия: тема при первом проведении носит неустойчивый в ритмическом отношении характер. Композитор применяет средневековые лады (эолийская малая септима, увеличенная кварта из цыганской гаммы и фригийская малая секунда). И как ответ на душевное волнение, охватившее Андрия, в *Andante* выступает тихий голос органа. Принято трактовать этот эпизод как изображение прихода Андрия в костёл осажденного Дубно. Задумчиво-печальная и вкрадчивая мелодия органа выполняет более важную музыкально-драматургическую функцию. Католическая молитва не только вызывает к милосердию — она стремится овладеть душой Андрия, увести его от отчизны. Развертывается своеобразный диалог между органом и молодым запорожцем. Врывается грозно-воинственная тема, которая определится позднее как тема Тараса. Мелодия, которую ранее вел английский рожок, переходит к гобою (*dolcissimo*), ее подхватывают струнные, как бы утверждая победу страсти. Яначек с поразительной правдивостью раскрывает смятение Андрия, переступившего роковую черту. Вновь и вновь вторгается суровая и грозная тема (контрабасы, тромбоны, тубы), предвещающая появление Тараса, чей голос слышит Андрий. Трижды проходит она у медных духовых — и как предупреждение, и как приговор.

С большим драматизмом рисует Яначек встречу отца с изменником сыном. После мощного оркестрового «взрыва» следует генеральная пауза, а за ней — удивительное по задушевности и мелодической прелести певучее *Adagio* на теме Андрия («вздых» гобоев и струнных). Это прощание умирающего с жизнью и любовью. Ведь и в повести он умирает, шепча имя прекрасной полячки.

Но последнее проведение лирической темы обладает и более глубокой семантикой. Ведь по Гоголю Тарас, казнив Андрия, «глядел долго на бездыханный труп. Он был и мертвый прекрасен. «Чем бы не казак был? — сказал Тарас... — Пропал, пропал бесславно». Жалость к погибшему брату испытывает и Остап. И задушевное *Andante*, несомненно, передает чувство скорби. Наступает стретта. Звуки набата возвещают продолжение боя, в который яростно бросается Тарас.

Вторая часть — «Смерть Остапа», сочетающая психологический драматизм с яркой изобразительностью, по временам приобретающей почти зримые черты, — идейный центр рапсодии. Гоголь не описывает нечеловеческих мук, которые перенес Остап, а воссоздает их через восприятие жестокой, наслаждающейся «зрелищем» толпы. У Яначека не толпа любит мучениями героя, а Остап с высоты эшафота видит, вернее, слышит злобное ликование врагов. После краткого вступления следует мрачное шествие осужденных на казнь, словно проходящих «сквозь строй» торжествующей шляхты. Тема Остапа лирически одухотворена. Если лирика Андрия была надломлена, смятенна, то лирика Остапа героична. Яначек противопоставляет светлый и мужественный образ героя толпе, выражающей свое торжество в злобной пляске (в ритме мазурки). Возможно, Яначек опирался на польские сцены «Ивана Сусанина» или

«Бориса Годунова». Благодаря яркому драматическому противопоставлению мужественной и героической лирики Остапа и ритмов злобной мазурки, композитор действительно создает образ двух контрастных миров — высокой духовности, мужества и низменной жестокости. Издательской радостью звучит солирующий голос бобая — в первой части ему была поручена тема любви Андрия. Напряжение нарастает, слышен бешено пульсирующий ритм сердца, испытывающего невыносимую муку. Теплая мелодия как бы говорит о светлом прошлом, в воспоминании о котором ищет Остап опору. Мысли его обращены к отцу, и как воплощение их возникает известная по первой части грозная тема Тараса. Напряжение достигает предела и после паузы разрешается стонущим возгласом тремолирующего кларнета-пикколо *in Es*. Это призыв Остапа: «Батюшко, где ты? Слышишь ли ты?» Кларнет-пикколо чаще всего применяется в эпизодах остро характерных или пародийных (Берлиоз, Р. Штраус, Шостакович). Яначек же впервые в истории музыки использовал пронзительную звучность малого кларнета для того, чтобы передать боль и страдание героя, тем самым превратив характерное в трагедийное. Как ответ на призыв Остапа слышны пятикратно повторяющиеся удары литавр.

Кульминация музыкальной трагедии — третья часть рапсодии. Перед слушателем разворачивается последний час жизни схваченного врагами Тараса; как и во второй части, враги выражают торжество в пляске (на этот раз в краковяке). Но герой стойчески выносит муки.

Последняя часть названа «Пророчество и смерть Тараса». Она завершается грандиозным гимническим финалом — пророческим видением грядущей победы. После паузы, которой как бы завершается жизненная судьба Тараса, словно издали доносятся звуки фанфар. Если ранее в оркестре полыхал пламень костра, то в финале разгорается огонь свободы. Заключительные страницы рапсодии «Тарас Бульба» овеяны духом славянской песенности — они родственны «Славься» Глинки и торжественно-праздничным финалам опер Римского-Корсакова.

В партитуре первой редакции орган отсутствовал. Композитор ввел его, завершая произведение. На первый взгляд, появление органа в финале славянской рапсодии может показаться странным, так как использование его в музыке чаще всего ассоциируется с представлением о религиозном обряде (именно так применен орган в первой части). Конечно же, орган выполняет и иную функцию. Достаточно сослаться на Вторую симфонию Сен-Санса, Поэму экстаза Скрябина, Вторую и Восьмую симфонии Малера, Альпийскую симфонию Р. Штрауса. Наконец, вспомним, что явление Старчища, прерывающего пляс подводного царства в «Садко», также сопровождается звуками органа. Этот инструмент введен в финал рапсодии не только ради большей торжественности: раньше сопровождавший католическую молитву, он теперь воспекает победу славян, так же как набат первой части, возвещавший о начале сражения, теперь переходит в торжественный перезвон колоколов.

Яначек в 1924 году, объясняя идейные мотивы, которые побудили его обратиться к музыкальному воплощению повести, писал, что главным для него было не то, что отец казнил сына за измену народу (первая часть — «Резня в Дубно») и не мученическая смерть второго сына (вторая часть — «Пытки в Варшаве»), а слова: «Не найдутся в мире огни и муки, которые бы победили силу русского народа»¹, подобные искрам огня костра, на котором погиб славный атаман казацкий Тарас Бульба

¹ Яначек перефразировал слова Гоголя: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!»

(третья часть и финал симфонической поэмы) (см. 32, 121) ¹.

Едва ли можно было более определенно выразить любовь к России, русскому народу и веру в грядущее освобождение Чехии! Эти слова написаны через шесть лет после завершения рапсодии, но они дышат тем же пламенным воодушевлением, что и музыка. Композитор имел право назвать «Тараса Бульбу» своим «музыкальным заветом».

Мысль о наличии известной идейно-художественной связи между «Тарасом Бульбой» и «Прогулкой пана Броучка в XV столетие» может показаться странной. В самом деле, что общего между антибуржуазной сатирой и героической трагедией, между осмеянием низменности, предательства и прославлением мужества и духовной силы народа? Однако не следует забывать, что и Гоголь и Чех противопоставляли современности героину прошлого (образы казачества и гуситов). На эту мысль Гоголя одним из первых указал В. Белинский. Советские литературоведы развили его замечания. Академик А. Белецкий писал: «Изображение героических подвигов народной массы было укором общественной косности и застою современной Гоголю жизни господствующих классов. Применяя его же выражение, можно сказать, что он «бил» прошлым современность» (133, т.4, 578). Ту же мысль выразил Г. Гуковский в книге «Реализм Гоголя».

Гоголь, поместив в «Миргороде» «Тараса Бульбу» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», по словам Белинского, сопоставил «героическое начало жизни целого народа с миром случайностей, отрицания жизни, пошлой, грязной действительности» (134, т. 3, 439). Гоголь показал, во что выродились «потомки запорожцев». Они не осаждают вражескую крепость, но, как Иван Иванович, подпиливают столбы свиного хлева, ссорятся из-за никому не нужного ружья, изводят друг друга бесконечными жалобами, обращениями в суд. Если перенести одного из Иванов в обстановку Тараса Бульбы, то возникает известная аналогия Броучку, попавшему в XV век.

Конечно, идейная близость «Тараса Бульбы» и «Броучка» определяется родственностью героических образов гуситов и запорожцев, детей того же XV века. В музыке «Тараса Бульбы» можно обнаружить интонационную близость к гуситским сценам. Таков апофеоз «Тараса Бульбы» и торжественно-ликующий «ответ» оркестра на вопрос С. Чеха «Когда взойдешь в золотом пламени?» (см. 187, 181). Это не единственный пример. Вспомним об интонационной близости одного из заключительных эпизодов симфонической баллады Яначека «Бланик» и апофеоза «Тараса Бульбы». Несомненно, в сознании композитора тема победы и торжества русского и чешского народов вызывала родственные музыкальные ассоциации. В его сознании запорожцы и гуситы были братьями. Можно предположить, что для него, воспитанного на идеях выдающегося ученого-историка Франтишека Палацкого², чью роль в духовном развитии чешского общества трудно переоценить, запорожцы могли быть (и были) продолжателями дела гуситов. Ф. Палацкий в об-

¹ В аннотации к концерту, на котором впервые исполнялась рапсодия (8 ноября 1924 года), Р. Весслы, приведя цитированные выше строки Яначека, продолжал: «В них выражена горячая любовь композитора к братскому русскому народу и его культуре, изучению которой он посвящал большую часть свободного времени. Композитор отлично знаком с русской литературой, а его произведения доказывают, с какой любовью он вновь возвращается к проблемам, в ней поставленным. «Тарас Бульба» сочинялся в годы войны, когда решались судьбы России и наша». Нет сомнения, что аннотация авторизована Яначеком. Программа концерта находится в собрании Яначека (Брно, Моравский музей).

² Молодой Яначек участвовал в октябре 1879 года в торжестве открытия памятника историку в Рожнове. Верность идеям Ф. Палацкого, в частности его представлению о гуситах как великих борцах за свободу отчизны, Яначек сохранил до конца жизни.

ширной «Истории народа чешского в Чехии и Моравии» (1125—1526 годы) значительное место отвел гуситам. Он писал: «Между воинами Жижки возникло своеобразное воинское братство, основанное не только на сочувствии, но и на особенном общественном устройстве. Неудивительно, что вследствие симпатий, которые гуситское движение с самого начала возникновения вызвало в Польше и на Руси, воины этих народов вступали под чешские знамена, учились военному делу и частично возмещали потери в боевых рядах... Еще при Жижке, и особенно после его смерти, возникли особые боевые содружества или воинские рати, жившие по собственным законам и подчинявшиеся только своим командирам (heitmanů svých)» (135, т. 4, 257).

Ф. Палацкий показал, каким путем открытые гуситами способы ведения войны стали достоянием других народов. Он пришел к выводу, что военное искусство гуситов стало широко применяться в Европе, в том числе в России и Польше. Палацкий утверждал, что военные лагеря на Украине, казачьи республики, возникшие в начале XV века, следовали примеру «братских рот чешских»; он считал, что после разгрома остатки гуситов и таборитов нашли приют в восточных землях и заложили там первое основание будущего казачества. Не будем останавливаться на этих предположениях ученого. Важно широкое распространение его концепций и воздействие, которое они оказали на литературу и искусство. Их принял любимый поэт Яначека, автор «Броучка» С. Чех, в балладе «Степной ветер». Несомненно, мысли Палацкого и Чеха о кровной связи гуситов и запорожцев могли взволновать Яначека и, следовательно, сказаться на идейной концепции славянской рапсодии и «Броучке».

Броучек — трус, предатель, сущность его во всем противоположна гуситам и героям «Тараса Бульбы». Его чувства и помыслы низменны и ничтожны, они противостоят их высокому душевному строю. Сама казнь — сожжение Броучка в бочке из-под пива — представляет собой шутовскую «пародию» на героическую гибель Тараса.

Славянская рапсодия, которую Яначек назвал «музыкальным заветом», исполнена страстной любви к России и своей отчизне, веры в то, что в грядущем

...народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

(Пушкин)

XVI

1

В 1916 году Яначек начал и по неизвестным причинам оставил сочинение оперы «Живой труп» по пьесе Л. Толстого. И «Тарас Бульба» и «Живой труп» создавались в годы войны, когда австрийская полиция особенно злобно преследовала тех, кто проявлял интерес и симпатии к России. Обращение Яначека к Гоголю и Толстому в это время носило демонстративный характер.

Мы не знаем, когда Яначек впервые познакомился с пьесой. Возможно, что он присутствовал на представлении «Живого трупа» в Брненском театре 14 января 1914 года (пьеса исполнялась в переводе Ф. Гусака). Под перечнем действующих лиц драмы в первом томе русского издания сочинений Толстого Яначек написал: «13 сентября 1916 года». По-видимому, к этому времени следует отнести начало сочинения. По-

метки в тексте пьесы распределены неравномерно. Их всего более (как и сокращений реплик, слов) в первой картине первого действия, в пятом и шестом действиях. Композитор подчеркивал и отмечал все, связанное с темой распада семьи, свободы женщины, развода, полицейского преследования.

Яначек сочинил музыку начальных сцен первой картины первого действия. Он несколько сжал диалог и кое-где ввел дополнительные ремарки. Если у Толстого Саша «входит», то композитор указывает: «Входит незамеченная»; она присутствует в финале сцены Анны Павловны с няней и прерывает ее; композитор указал, что первую фразу «Лиза вас кличет» Саша произносит «быстро».

Набросок музыки первой картины обрывается в начале столкновения Анны Павловны с Сашей, защищающей Федю, на словах: «Вот то и беда, что он всех вас чем-то обворожил» (136, 21). Конечно, это лишь вводные сцены, главные герои еще не появились. Но музыкально-драматургический принцип, избранный Яначеком, более или менее ясен. Главная цель его — охарактеризовать интонационно-контрастные образы действующих лиц. Анна Павловна проявляет заботу о дочери на словах, но на деле она думает только о собственном благополучии. Саша прямодушна, ностальгична к неправде, лжи. Хотя няня появляется лишь на мгновение, ее реплики говорят о нежности к маленькому Мише, сочувствии к оставленной мужем Лизе и возмущении старой барыней.

Яначек изменил фразу няни. У Толстого: «Какое же молоко может быть, когда ночи не спят, плачут». У Яначека (в обратном переводе с чешского) няня говорит негодующе: «Какое молоко, какое молоко, когда ночь напролет не спит». Негодование няни вызывает равнодушное замечание Анны Павловны: «Да, кажется, теперь успокоилась». Яначек усиливает, по сравнению с Толстым, возмущение няни. Оркестр делит фразу на три части. В пьесе: «Хорошо спокойствие. Смотреть тошно. Что-то писали и плакали». У Яначека: «Хорошо спокойствие (оркестровая фраза). Грех глядеть» (оркестровая фраза). И, как бы собравшись с силами, няня заканчивает: «Что-то писала (пауза) и плакала». Оркестр (струнная группа) передает тревогу няни и Лизы Протасовой. Услышав, что ее зовут, няня торопливо уходит. У Толстого она дважды повторяет: «Иду, иду»; у Яначека — трижды. Роль антагонистки Анны Павловны переходит к Саше. Если няня осуждала черствость и эгоизм старой барыни по отношению к дочери, то Саша со всем пылом защищает Федю.

Мы не знаем, какими музыкальными средствами предполагал композитор обрисовать фигуры главных героев и как бы он решил цыганские сцены. Здесь нельзя было ограничиться фиксацией речевых интонаций. Он, по-видимому, намеревался ввести песню и в первую картину. Так, он написал на отдельном листке: «Ukolébavká», действие первое, первая сцена». Видимо, колыбельную должна была напевать, убаюкивая больного ребенка, няня или Лиза.

Цыганская тема, подсказанная Толстым, продолжала волновать композитора. Т. Стракова указала на то, что образ цыганки появляется у Яначека в «Дневнике исчезнувшего» уже год спустя. Первоначальные заглавия «Дневника» были «Любовь цыганки» и «Цыганка» (см. 16, 437). Хотя, как замечает исследовательница, зарождение этого произведения вдохновлено встречей с К. Штёссловой, мы можем предполагать также наличие известной связи между «Дневником исчезнувшего» и не написанными страницами «Живого трупа». Быть может, «Дневник исчезнувшего» представляет реализацию замысла (на иной основе), не осуществленного в «Живом трупе».

Эскиз-набросок первой картины «Живого трупа» носит экспериментальный характер. Можно говорить о жесткости и напряженности гармоний, движущихся как бы параллельными комплексами, о наличии некоторых «дебюссизмов». И если в поисках выразительных речевых интонаций Яначек кое-где соприкасается с Мусоргским, то с теми элементами его гармонии, которые от Мусоргского воспринял автор «Пеллеаса и Мелизанды».

Мы не знаем причин, из-за которых Яначек прервал работу над толстовской оперой. После 1916 года композитор к «Живому трупу» не возвращался.

2

В 1918 году закончилась первая мировая война. Была создана Чехословацкая республика. Наступила пора нового расцвета творчества Яначека. В последние девять лет жизни он сочинил четыре оперы, Симфониетту, Глаголическую мессу, два квартета и множество произведений в иных жанрах.

Некоторые его замыслы не были осуществлены. Среди них можно назвать возникшую во время занятий с учениками в Органной школе в 1920 году идею создания оперы по комедии В. Крылова «Сорванец». Чем объяснить интерес Яначека к старой (1888) пьесе второстепенного русского драматурга? Произведение это в свое время пользовалось большим успехом в театре, где центральную роль Любы Закрутиной блистательно исполняла М. Савина. Пьесу неоднократно переводили на чешский язык под заглавиями: «Divoška — Sotek». В Праге и Брно она была впервые поставлена в 1896 году. Шла она на брненской сцене и в 1907 и 1909 годах. Длительный и прочный успех «Сорванца» объясняется не столько оригинальностью пьесы (это, как обычно у В. Крылова, — переделка иноземного оригинала), сколько выигрышной ролью Любы, озорной, очаровательной и лукавой девушки, кружащей головы мужчинам, одерживающей над двумя старшими сестрами победу (отсюда второе заглавие комедии в чешском переводе «Та, третья») и женящей на себе молодого оболтуса Боби Сурамского.

В роли Любы выступали многие выдающиеся чешские артистки¹. 25 августа 1920 года, то есть за два месяца до того, как Яначек заинтересовался комедией Крылова, «Сорванец» был с успехом поставлен в Праге с О. Шейнпflugовой в заглавной роли. Этому спектаклю, а вернее, выступлению артистки посвятил рецензию К. Чапек, назвав «Сорванца» «симпатичной старой комедией» (137, 58). Образ Любы — Шейнпflugовой запечатлен Чапек и в стихотворении. А так как его рецензия была опубликована в газете «Národní listy», которую Яначек читал, то можно высказать предположение, что рецензия писателя, чье творчество привлекло внимание композитора, и натолкнула его на мысль вместе с учениками поработать над комической оперой по пьесе Крылова. Экземпляр чешского перевода «Сорванца», которым пользовался Яначек (см. 138), хранит его пометки и одну попевку, характеризующую отца Любы. А затем, по-видимому, композитор охладел к идее «учебной» оперы². Его увлекла драма Островского «Гроза».

¹ В собрании Яначека (Брно, Моравский музей) сохранилась программа представления «Сорванца» (25 апреля 1909 года). Это был гастрольный спектакль Пражского Национального театра. Роль Любы исполнила артистка Э. Пехова.

² Чешский музыковед Л. Педуцик доказал, что оперу по этой пьесе должен был сочинять под руководством Л. Яначека его ученик П. Хаас («Opus musicum», 1978, с. 8. — «Janáček. Haas a Divoška».) Но выбор комедии все же был сделан Яначеком.

Творчество Островского давно интересовало композитора; в 1902 году он просил брата и дочь приобрести для него в Петербурге полное собрание сочинений писателя. Но к «Грозе» он обратился семнадцать лет спустя, когда пьеса почти одновременно была поставлена на пражской и брненской сценах в новом, незадолго до этого вышедшем переводе В. Червинки. По словам главного режиссера Брненского драматического театра В. Йиржиковского, композитор после венской премьеры «Ее падчерицы» (1918) искал тему для новой оперы и просил его совета. «Я обратил внимание на ряд занимательных сюжетов драм и поэтических произведений, которые были бы пригодны для этой цели, в том числе на «Грозу» Островского... Через некоторое время Яначек пришел снова. Его увлек Островский. Он видел в «Грозе» почвенность, а стремление к правде, которое он нашел у Островского, отвечало его натуре... Островский увлек Яначека... хотя у него и были сомнения, касающиеся некоторых характеров и ситуаций. Он говорил с большим увлечением, и я чувствовал, что сомнения отражают стадию творческого процесса... Я испытывал огромную радость, пробудив интерес Яначека к «Грозе» и верно поняв его творческие стремления. Для того чтобы окончательно утвердить его решение, я включил «Грозу» в репертуар театра, и пьеса была поставлена [Я.] Ауэрсвальдом 29 марта 1919 года. Очень хороший спектакль завершил творческую подготовку Яначека, и он приступил к сочинению «Кати Кабановой» (139, 248).

Автор основополагающего исследования об этой опере Й. Бурьянек справедливо говорит о необходимости критического подхода к воспоминаниям В. Йиржиковского, явно преувеличившего свою роль. Справедливо и другое замечание исследователя, что Яначек пришел к Островскому естественным ходом творческой эволюции (см. 16, 573). Возможно, что брненская постановка пьесы, если Яначек ее видел, и сыграла некоторую роль, но начало сочинения оперы отделено от премьеры драмы семью месяцами. Но дело не только в этом. В. Йиржиковский утверждает, что композитора привлекла «почвенность» или — дословно — «некультивированная естественность» пьесы. Трудно поверить, что будто бы это ценил в ней композитор, создавший поэтический образ Кати и значительно сокративший «почвенные» сцены.

Безусловно, давние воспоминания Яначека о поездке в Нижний Новгород, картины Волги и Оки ожили с новой силой, когда он приступил к работе над оперой, а может быть, в какой-то степени и сказались на решении сочинять «Катю Кабанову». Яначек не был первым композитором, увлеченным гениальной пьесой. Чайковский, написавший симфоническую увертюру «Гроза», мечтал воплотить образы драмы в опере, но этому помешало появление оперы Кашперова.

На тему «Грозы» написано несколько опер. Среди них произведения Б. Асафьева, И. Держинского, В. Пушкива, В. Трамбицкого. Превосходную музыку к звуковому кинофильму «Гроза», исполнявшуюся и в виде сюиты, сочинил В. Шербачев. Оперу на сюжет «Грозы» написал также итальянский композитор Л. Рокка.

Несомненно, Яначека в пьесе привлек образ Катерины — один из самых поэтических и психологически богатых в мировой драматургии. Родившаяся и выросшая в «темном царстве», она духовно и нравственно переросла среду. Благородная, неспособная лгать, она не может ни подчиниться гнету, ни порвать с миром, в котором родилась. Ее самоубийство, как показал Добролюбов, является не только единственным выходом, но и протестом против жестокости «темного царства». С непревзойденным художественным мастерством раскрыл Островский душевную красоту Катерины и бездушие, лицемерие, уродство того мира, в котором она

обречена жить и погибнуть. Образы темноты и зла воплощены в песне с той же художественной мощью, что и образ Катерины, поэтому положенный в основу «Грозы» конфликт обретает могучую, подлинно трагедийную силу.

Победа «темного царства» иллюзорна. Гибель Катерины пробивает брешь в казалось бы несокрушимой крепости. Вслед за Кулигиным и Тихон осмеливается открыто обвинить Кабаниху в том, что она убила Катерину. Так гибель Катерины вызывает своеобразную цепную реакцию протеста.

Яначек, в творчестве которого столь глубокое воплощение получила тема девичьей и женской судьбы, нашел в Катерине Островского духовно близкий ему образ. Он и оперу озаглавил ее именем, выбрав ласкательную форму — Катя¹.

«Гроза» Островского привлекла Яначека и тем, что в ней большое место занимает природа. Островский был первым драматургом, включившим пейзаж в действие; дотоле природа в драме являлась только декоративным фоном. Он олицетворил природу, перенес в драму прием, найденный в прозе и поэзии. Природа у Пушкина, Лермонтова, Аксакова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова — полноправный участник действия. Следует помнить и о расцвете русской пейзажной живописи, о музыкальных ландшафтах русских композиторов. У Островского природа живет и дышит. К ней обращаются люди за поддержкой в минуты слабости и горя. Природа олицетворяет свободу, красоту, Родину (Волга в «Воеводе») (см. 140). Если проза и живопись помогли Островскому совершить его открытие, то само творчество драматурга во многом повлияло на трактовку природы в опере — и не только в «Снегурочке» Римского-Корсакова.

Образы природы и ранее получали отражение в музыке Яначека (лунная ночь в «Ее падчерице», грозная, бушующая река в «Марычке Магдоновой», гроза в «Судьбе», воздушное пространство в «Броучке» и т. д.). Но впервые в «Кате Кабановой» пейзаж был включен в действие. В этом Яначек не только следует за Островским, но и развивает, расширяет значение образа Волги, превращая его в главенствующий.

Задача изображения «темного царства», как можно думать, менее привлекала композитора. Нельзя забывать и о том, что за шестьдесят лет, отделяющих «Грозу» от создания «Кати Кабановой», в мире произошли разительные изменения. Островский писал драму за два года до отмены крепостного права; Яначек сочинял оперу после первой мировой войны, Великой Октябрьской социалистической революции и создания Чехословацкой буржуазной республики. Войны и революции не уничтожили «темное царство», но поколебали его устои. Изменилось и восприятие пьесы. При всем многообразии трактовок «Грозы» в театре XX века, неизбежно на первый план выходила Катерина, и нередко ее образ обретал большую действенность по сравнению с драмой Островского.

Яначек, потеснив фигуры Кабанихи и Дикого, не сделал их слабыми, но слушатель и зритель воспринимает события как бы сквозь мысли и чувства Катерины. Композитор не изменил Островскому (в чем его часто обвиняли сторонники буквализма, недопустимого при переводе произведения с одного языка на другой, не говоря уже о музыкальном воплощении)

¹ Яначек объяснял решение отказаться от заглавия «Гроза» тем, что существовала опера под сходным названием. Он имел в виду «Бурю» З. Фибиха (по-чешски гроза и буря передаются однозначным словом «bouře»). Возможно, композитор отказался от такого названия и потому, что С. Чех высмеял в «Прогулке папа Броучка» лунную симфонию «Буря». «Бурей» озаглавил свою вокально-симфоническую кантату В. Новак; была известна и опера «Ураган» А. Брюно.

и не превратил драму социальную в личную. И. Бурьяnek с полным основанием писал, что драму «Гроза» следует сопоставлять не с либретто, а с оперой Яначека, ибо то, что не выражено в тексте, с удивительной силой воплощено в музыке. Яначек подверг пьесу значительным сокращениям, изъясил несколько персонажей (сумасшедшая барыня¹, Шапкин), передал функции Кулигина (под этим именем в опере выступает малозначительное действующее лицо) Кудряшу; странницу Феклушу также упразднил; в опере это имя носит служанка Кабанихи.

Композитора укоряли в том, что он неоправданно ослабил картину «жестоких прав» в городе Калинове и умалил силу их обличения. Насколько эти упреки справедливы?

Значение фигуры Кулигина в пьесе несомненно. Его монологи выполняют важную роль. Но все же он комментатор и судья событий, а не их участник. Едва ли случайно сценическая история «Грозы», богатая великими актерскими удачами даже в малых ролях (например, Феклуши), не знает яркой интерпретации Кулигина. Передко текст его роли подвергается сокращениям. Можно было бы назвать, в виде примера, постановку «Грозы» Н. Охлопковым. Но мы ограничимся ссылкой на Островского. Драматург для оперы Кашперова написал по своей пьесе либретто. Задолго до Яначека он и с к л ю ч и л и з ч и с л а д е й с т в у ю щ и х л и ц Кулигина, сумасшедшую барыню, странницу Феклушу, Шапкина, то есть всех тех, кого вычеркнул и автор «Кати Кабановой», не подозревавшей в ту пору о существовании либретто Островского. А узнав о нем, Яначек писал с удовлетворением: «Либретто Островского близо моему» (141, 129).

Воплощение образов Островского в произведении Яначека исключительно своеобразно. Но восприятие оперы советскими слушателями затруднено отсутствием в ней выраженного русского национального колорита. Б. Асафьев писал о том, что сочувствию музыке «Кати Кабановой» ему «мешал Островский», так как он (Асафьев) «иначе слышит весь интонационный ход действия». «Для меня Катерина «Грозы», став Katja Kabanová, не только получила черты «нервически» урбанистические, очень далекие и от ее волжской купеческой — и притом «архангелской» — среды, но и от самой «природы» темноты, обусловившей ее гибель. У Яначека Katja Kabanová — современная женщина, не без отголосков «ибсенизма», то есть интеллигентски чувствующая и страдающая личность, но не доведенная силой художественного обобщения от музыки до образа величия трагической жертвенности». Поэтому, по мнению Б. Асафьева, опера «не стала достоянием широко известным» (142, т. 4, 358). Последнее утверждение было неверно и во время написания статьи, а вдвойне несправедливо сегодня, когда опера, наряду с «Ее падчерницей» и «Лисичкой Вострушкой», стала на Западе одной из самых репертуарных. Конечно, «репертуарность» еще не доказательство художественных качеств произведения. «Паяцы» Леонкавалло на Западе куда популярнее, нежели, например, «Чародейка» или «Сказание о невидимом граде Китеже». Но с Б. Асафьевым нельзя согласиться в оценке оперы. Не может быть аргументом ссылка на то, что автор статьи «иначе слышит» «Грозу» Островского. Это дело личного восприятия. Ведь и в постановках пьесы в театре встречаем различные, а зачастую и противоположные трактовки. Яначек, вдохновившись рус с к о й драмой, написал ч е ш с к у ю оперу, ибо опирался на традицию родной для него культуры. У художника есть право на самостоятельное твор-

¹ Возможно, это сделано также потому, что в опере «Судьба» выведена безумная мать Милы.

ческое прочтение и истолкование произведения, созданного в иной национальной традиции. Иначе из мировой классики придется вычеркнуть австрийскую «Свадьбу Фигаро», несходную с французской, французского «Фауста», имеющего мало общего с немецкой трагедией. Перечень этот можно длить бесконечно. Ведь и «Орлеанская дева» не немецкая (Шиллер) и не французская (место действия), а русская и только русская опера; так русскими остаются «Буря», «Франческа да Римини» и «Ромео и Джульетта» Чайковского, «Ромео и Джульетта», «Дуэнья» и «Золушка» Прокофьева.

Можно сослаться на блистательное воплощение образов Достоевского в итальянском (Л. Висконти) фильме «Белые ночи», в котором, хоть действие и действующие лица перенесены в иную национальную среду и эпоху, но дух Достоевского схвачен и передан с удивительной силой. Ведь и при переводе литературного произведения на другой язык какие-то черты подлинника утрачиваются, но если переводчик — художник, то он сумеет компенсировать утраченное. Опера, созданная на основе инонационального литературного произведения, — не только двойной перевод, но и творческое пересоздание и воссоздание. Художественное творение, перенесенное на новую национальную почву, сохраняя связи с культурой, ее породившей, вступает в новую систему соотношений и национальных традиций, следовательно, видоизменяется. Русский Шекспир не сходен с английским, а английский Чехов — с русским. Но каждая национальная культура вносит свой вклад в истолкование великого произведения, открывая в нем новые глубины. В этом одно из доказательств того, что подлинно национальное всегда и общечеловеческое.

Б. Асафьев писал об «архаической» купеческой среде, в которой живет и погибает Катерина. Но едва ли современный зритель и читатель ищет в пьесе черты архаического быта. «Темное царство» — это не только город Калинов первой половины XIX века, — увы! — оно живо и сейчас в кишащихся цивилизацией капиталистических странах.

Не совпадая с «Грозой» Островского в той же мере, в какой зачастую не совпадают с литературными прообразами шедевры русской и мировой оперы, «Катя Кабанова» Яначека представляет собой исключительно своеобразное и самобытное художественное явление.

Многие великие оперы созданы на основе выдающихся пьес, но существует определенная закономерность в том, что композитору, даже гениальному, тем труднее завоевать признание, чем дольше живет вдохновившая его драма на сцене. Моцарту со «Свадьбой Фигаро» было легче, нежели Верди с «Отелло», ибо в первом случае и опера и комедия были почти «однолетками», а трагедия Шекспира свыше двухсот лет покоряла мир на драматической сцене, и композитору пришлось бороться не только с гениальным драматургом, но и гениальными актерами. Напротив, опера, написанная на основе не ставшей репертуарной драмы, может занять ее место («Снегурочка», «Борис Годунов», «Псковитянка» и многие другие). Популярность романа или повести способствует успеху талантливой оперы, написанной на ее сюжет, — оба произведения принадлежат разным сферам; а вот опера и драма родственны по природе, и «соперничество» обусловлено этой родственностью. Быть может, то, что «Гроза» является одной из самых репертуарных пьес русского театра, и помошало почти всем русским операм, вдохновленным ею, завоевать сцену. В Чехии, да и вообще за рубежом, такой популярностью «Гроза» не обладает, и это в известной мере помогло «Кате Кабановой». Но решающее значение имела талантливость произведения.

Обратимся к нему. Текст драмы подвергся в опере сокращениям, сжатию. Яначек стремился к максимальной лаконичности, динамизму, но не приносил им в жертву образность языка Островского. Он, по-видимому, сличал перевод с оригиналом, потому что заменял отдельные фразы или слова, чрезмерно буквально переведенные В. Червинкой. Ограничимся одним примером. Борис (первая картина первого действия оперы и соответственно четвертое явление первого действия драмы) говорит о себе: «Совсем убитый хожу». Яначек заменил слово «zabity» на «otáténu» (см. 143, 15), то есть «одурманенный», «одуревший». Композитор проявил тонкое лексическое чутье. Ведь семантика русского слова «убитый» многозначна, и в данном контексте означает не насильственно лишенный жизни человек (разве может убитый ходить?), а находящийся в состоянии крайнего расстройства, отчаяния.

В «Ее падчерице» Яначек сохранил структуру пьесы. В «Кате Кабановой», в силу большой сложности и многоплановости действия, часть которого пришлось отсечь, так как оно не вменялось в рамки оперы, изменились соотношение элементов и композиция целого: пятиактная драма сведена к трем действиям (в каждом по две картины), и это привело к перемещению событий, изменению ритма, приобретшего большую стремительность.

Первая картина первого действия оперы отвечает семи начальным сценам драмы; вторая картина охватывает беседу Екатерины с Варварой и отъезд Тихона, то есть основные события второй половины первого и части второго действия пьесы. Существенно то, что исповедь Екатерины перенесена Яначеком с улицы (так у Островского) в дом, что придает сцене более интимный характер. Первая картина второго действия оперы включает вторую половину второго и первые сцены третьего действия пьесы (в том числе сцену с ключом). Две картины второго действия оперы отвечают второй картине третьего действия драмы, а обе картины третьего действия соответствуют четвертому и пятому действиям «Грозы». Встречаются перестановки текста. Если в драме Кудряш в третьем действии предостерегает Бориса, что тот может погубить Катерину, то в опере это происходит в начале первого действия. У Островского события назревают медленно. У Яначека развиваются стремительно. В пьесе Катерина дважды признается Варваре в том, что не любит мужа. У Яначека — только однажды. Сжатие и конденсация событий привели к тому, что свидание Екатерины с Борисом происходит во втором действии, и, тем самым, катастрофа приближена.

Яначек превратил Варвару из дочери Кабанихи в ее воспитанницу. Чешские музыковеды высказали предположение, что это сделано для того, чтобы объяснить, почему она пользуется большей свободой. Это не так. Пьеса Островского ясно показывает различие между тем, что дозволено девушке и замужней женщине.

Мы не располагаем доказательствами, что Яначек читал и другие пьесы Островского. Но это можно предположить, зная его интерес к творчеству великого драматурга. У Островского есть пьеса, предваряющая «Грозу» не только хронологически, но в известной мере и тематически (судьба женщины, нарушившей запрет, полюбившей и обреченной на гибель). Это «Воспитанница» — одно из самых сильных во всем наследии Островского обличений помещичьей жестокости. Пьесу эту высоко ценил Добролюбов и неоднократно возвращался к ней, уделив ей значительное место и в статье «Темное царство».

Слияние фигур Кулигина и Кудряша привело к несомненной экономии сценического действия; все же ярче и полнее этот двуединый образ выступает в сцене в овраге. Это ярко характерный, жизненно полнокровный

персонаж, как и Варвара. Их песни, сочиненные на тексты П. Безруча, а в одном случае — на слова, взятые из сборника Прача, свидетельствуют об удивительном постижении Яначеком интонационной сферы славянской песни. В этих песнях дышат радость и веселье.

Дикой в трактовке композитора сходит и не сходит с персонажем Островского. Он столь же груб и жесток с бедными и слабыми. В песне он таков и по отношению к Кабанихе. В опере этому самодуру свойственна и некоторая сентиментальность (чувствительность и в жизни нередко сочетается с жестокостью). Только что свирепо накинувшийся на Бориса (удивительна выразительность грубо-бранчливых интонаций), еще не остывший от ярости, Дикой мгновенно меняет тон и мягко, ласково осведомляется у Глаши: «А барыня дома?»

Яначек внес новые черты во взаимоотношения Дикого и Кабанихи. Жестокость, деспотизм, грубость и «чувствительность» составляют свойство натуры Дикого и в какой-то мере Кабанихи. Яначек раскрывает эту «двойственность» характеров хозяев «темного царства» с помощью «переключения» интонаций (от властно-жестоких к сентиментальным). Подобное «переключение» особенно отчетливо выступает в сцене «свидания» Дикого с Кабанихой (второе действие, первая картина). Кабаниха встречает пьяного поклонника сурово, но постепенно интонации ее оттаивают. Яначек указывает, что вопрос: «Ну, чего ты хочешь?» — она задает, «смягчившись». Выразительный ответ Дикого сопровождается столь же точными ремарками: «льстиво», «грубо», «рассыпаясь в любезностях». И далее последовательно: «мягче», «подсаживается ближе»; в заключение: «падает к ногам Кабанихи», «жалобно». Характерна двойственность реакции Кабанихи: она, указывает Яначек, делает отрицательный жест (или отталкивает Дикого), и в то же время интонация ее звучит сочувственно, дружески, нравоучительно. Новые свойства, которыми композитор наделил Дикого и Кабаниху (ханжество, чувствительность), делают эти фигуры еще более отрицательными. Характерна фраза Кабанихи, обращенная к Дикому (в финале сцены): «Веди себя как следует», дословно: «Dbej dobrých mravů». Это лицемерное замечание находится в несомненной связи с выпавшими из оперы словами Кулигина: «Жестокие, сударь, нравы в нашем городе».

«Свидание» Дикого с Кабанихой предшествует свиданию Кати с Борисом и представляет сатирически-гротескную параллель к нему. «Чувствительность» Дикого проявляется в финале оперы. Он не только участвует в поисках Кати, но и приносит ее тело. Ему Яначек передал и слова Кулигина: «Вот ваша Катерина». Реплика композитора: «Дикой уходит взволнованный».

Многие музыковеды усмотрели в этом неоправданную попытку Яначека смягчить отрицательный образ. Другие пытались «защитить» композитора, ссылаясь на то, что в результате сделанных им сокращений и изменений никто другой не мог принести тело Кати. Конечно же, подобное оправдание наивно.

В финале оперы Кабаниха пытается сохранить «декорум» и, как того требуют приличия, благодарит собравшихся за готовность помочь, кланяясь на все стороны. «Народ с ужасом глядит на труп» (206, 164), молча осуждая убийцу. Открыто это делает Тихон. И то, что даже Дикой, недавно бывший единомышленником Кабанихи, бросает ей в лицо слова обвинения, — многозначительно. От Кабанихи отвернулись все. Именно в этом смысл внесенных Яначеком изменений. К тому же пробуждение человеческих чувств в Диком не противоречит эстетическим принципам Островского, который не раз показывал раскаяние представи-

телей «темного царства» — Гордея Торцова («Бедность не порок»), Тита Титыча («В чужом пиру похмелье» и «Тяжелые дни»), Хрюкова («Шутники»), Каркунова («Сердце не камень»).

В центре оперы, определяя ее музыкально-драматургическое развитие, — фигура Кати Кабановой. Ее музыкальный образ впервые возникает в увертюре. Исполненная необычайной красоты и певучести лирическая мелодия сопровождает ее первый выход. И хотя вместе с ней появляются Кабаниха, Тихон, Варвара, оркестр говорит только о душевной красоте, благородстве, очаровании Кати. Прерывая плавное течение изумительной мелодии, врывается злобно-визгливая реплика Кабанихи, свидетельствуя о несовместимости красоты и добра с жестокостью. Чистота и благородство Кати ненавистны Кабанихе, ибо свет враждебен миру темноты, зла.

Достаточно только сопоставления проходящей в оркестре темы Кати с иступленной злобностью интонаций Кабанихи, чтобы убедиться, насколько беспочвенны упреки, будто композитор ослабил конфликт главной героини и «темного царства». Но музыка оперы говорит и о том, что в сферу светлого мира Кати втягиваются, за исключением Кабанихи, почти все действующие лица. Легкомысленная и беззаботная Варвара (в ее музыкальной характеристике преобладает песенно-плясовое начало) всей душой тянется к Кате.

Первая картина оперы завершается небольшим монологом Варвары, пронизанным одухотворенным лиризмом.

В а р в а р а: Мне жаль ее. То-то, что жаль! Я люблю ее. А почему бы мне ее не любить?

Слова монолога восходят к обмену репликами между Катериной и Варварой в начале седьмого явления первого действия драмы. Но там Варвара лишь отрывисто отвечает на вопрос (глядя в сторону): «Разумеется, жалко... За что ж мне тебя не любить-то». В опере ее чувство углублено. Оно не столько характеризует Варвару, сколько Катю, ее очарование.

Мы не говорим о Борисе и Тихоне (его отношение к Кате прорывается в финале оперы). Элементы темы Кати возникают и в репликах Кудряша (в самом начале оперы и в его диалоге с Борисом). Но светлый образ Кати вовлекает в сферу своего притяжения, как это показал Бурьяnek, и Дикого: реплика последнего в финале оперы: «Вот ваша Катерина» — основана на ее теме.

Образ Кати — средоточие лирики оперы. Но окружающий ее мир жесток, тени его ложатся на ее образ. Лирика, не утрачивая первозданной чистоты, приобретает драматическую и трагедийную окраску. Сочувствие и сострадание окружающих бессильны изменить судьбу молодой женщины: ее душа, рвущаяся на свободу, не может подчиниться бездушным законам «темного царства». Именно поэтому хранительница его устоев Кабаниха так ненавидит невестку.

Ката — натура поэтическая, целомудренная, страстная. С необычайной психологической правдивостью и мелодической щедростью раскрывает Яначек духовный и эмоциональный мир героини в проникновенных исповедальных монологах ее, внешне обращенных к Варваре, но являющихся, в сущности, внутренними монологами. Ее эмоциональное напряжение достигает вершины драматизма в сцене прощания с Тихоном и последней попытке победить охватившую ее страсть к Борису (мольба взять с нее страшную клятву). Нигде, даже памятуя о «Ее падчернице», в музыке Яначека не было такого широкого мелодического дыхания, такой интенсивности лирики и драматизма. Сцена с ключом — это уже не борьба с собой, а попытка оправдать решение, принятое по

велению сердца¹. Робостью, страхом, трепетной нежностью овевая сцены свидания и в то же время бесконечной печалью, предчувствием смерти, расплаты за счастье.

В свое время много споров вызвал вопрос о том, что считать в «Грозе» кульминацией, катастрофой и развязкой. Многие полагали, что высшего напряжения драматического развития достигает в сцене покаяния Катерины (четвертое действие). Но кульминация и катастрофа влекут за собой победу одной силы и поражение другой. Для Кабанихи признание Катерины — минута злостного торжества. В последнем действии победа ускользает из ее рук. Высокий трагический смысл финала заключается в том, что своей смертью Катерина побеждает врага. Для окружающих ясно, что виновница ее гибели — Кабаниха. Она даже не пытается объяснить самоубийство Катерины угрызениями совести. Поэтому момент высшего напряжения действия — смерть Катерины и ее посмертное торжество.

Яначек отказался считать сцену «покаяния» кульминацией оперы, он снял страх Катерины перед грозой, а мотив этот, как мы знаем, играет существенную роль в развитии драмы. Сохранив религиозность героини (что имеет немаловажное значение, ибо, решаясь на самоубийство, Катя тем самым обрекает душу на вечные муки). Яначек освободил ее от страха перед небесной карой (гроза) за измену мужу. Ее признание обусловлено не столько угрозой возмездия, сколько невозможностью жить во лжи. В четвертом действии «Грозы» Островский с исключительным искусством нагнетает страх Катерины, усиливаемый приближением грозы, появлением сумасшедшей барыни, ударом грома, изображением геенны огненной на стене. Яначек отбросил это; более того: если в драме громовой удар предваряет покаяние, то в опере отдаленный раскат грома слышен после признания Катерины. У Островского гроза бушует и в природе, и в душе героини. В опере — в душе и сознании Кати, а гроза в природе как бы является откликом на нее².

Катя в опере ведет себя иначе, нежели героиня Островского. В первом действии после столкновения со свекровью, оскорбленная ее несправедливыми упреками и не желающая их слушать, она уходит в дом. Особенно разительны отличия в поведении Катерины и Кати после сцены признания. Четвертое действие драмы завершается тем, что Катерина «падает без чувств в руки мужа», и злобно-торжествующей репликой Кабанихи. Яначек продолжил действие, развернув вокально-оркестровую сцену грозы; Катя, придя в себя, вырывается из рук Тихона и убегает навстречу буре.

Последняя картина — лирическая и драматическая кульминация оперы. Все сосредоточено на Кате, на завершении ее жизненной судьбы. В ее монологах, в прощании с Борисом и жизнью сконцентрирован тематический материал, связанный с расцветом ее любви, неповедью перед Варварой, горестными предчувствиями смерти, готовностью пожертвовать жизнью ради мгновения счастья. С потрясающей трагической силой Яначек раскрывает одиночество Кати в предверии ее гибели. Вывода на сцену прохожих — Кулигина, напевающего веселую, беззаботную песенку, безмолвного пьяницу, вглядывающегося в нее, и Бориса, — он подчеркивает это одиночество: люди или равнодушно проходят мимо, или, как Борис, бессильны помочь ей.

Яначек вводит в последнюю картину отсутствующую у Островского

¹ Примечательно, что именно так трактовал эту сцену Н. Добролюбов.

² Возможно, композитор хотел избежать самоповторения: в «Судьбе» гроза определяла душевное смятение и катастрофу, которая постигала Милу и Живого.

сцену: мы узнаем из рассказа Тихона в пьесе о бегстве Кудряша и Варвары. В опере показан их уход к новой жизни — «в матушку Москву». Эта сцена, непосредственно предшествующая появлению Кати, еще более усиливает — по контрасту — ее обреченность. Дальнейшее — встреча и прощание с Борисом — утверждают ее.

Действие последней картины оперы разворачивается в иной обстановке, нежели в финале драмы. Сгущен мрачный колорит. Из общественного сада в городе действие перенесено в пустынную местность за пределами Калинова, на берег Волги. В пьесе сумерки, в опере «сгустившийся сумрак, переходящий в ночь. Сильно стемнело». Яначек оставляет Катю одну во мраке ночи, лицом к лицу с невидимой Волгой. Слышен только голос реки, манящий и призывный. Последние сцены оперы — это не только воспоминания о жизни и счастье любви, это диалог Кати с Волгой, единственной собеседницей, и она-то внушает ей все настойчивее мысль о самоубийстве. У Островского Катерине чудится похоронное пение. В опере — это отпевание Кати живо, призыв найти покой в смерти. И потому так грозно-торжественно звучит в финале оперы *Maestoso* победившей реки.

В последней картине перед Катей как бы проходит вся ее жизнь. Не случайно здесь возникает вариант любовной темы из финала сцены свидания с Борисом. Все мысли и чувства Кати устремлены к нему, но тема любви утратила светлый и ликующий характер. Она окрашена скорбью и в сцене прощания с Борисом.

Было бы неверно считать, что последняя картина рисует постепенное угасание воли к жизни. Напротив, Яначек раскрывает отчаянные попытки Кати найти опору, заглушить голос смерти. А манящий, роковой голос Волги (женский закулисный хор) властно звучит в сознании Кати. Сила его возрастает по мере того, как слабеет воля всеми покинутой женщины.

Создавая сцену прощания Кати с жизнью, Яначек стремился раскрыть трагическую неизбежность ее решения: только в смерти дано ей вырваться на свободу. Сжимая текст Островского, Яначек снял мимолетное упоминание о грехе и молитве, так же как последние слова Катерины, обращенные к Борису: «Друг мой! Радость моя! Прощай!» Ее фразу «Жить нельзя» он превратил в конечный вывод: «Нужно умереть!»¹

Катя уходит из жизни, ставшей для нее невыносимой, сознавая, как прекрасна, но уже не для нее, эта жизнь. Яначек воплотил в музыке представление о бессмертии и красоте жизни и сознание Катей невозможности стать ее участницей. Композитор сжал до предела текст Островского, но музыка безмерно расширила и углубила эмоциональную силу монолога. Катя приближается к обрыву и, «скрестив руки, бросается в воду». Последняя ремарка восходит к опущенным Яначком словам Катерины: «Руки крест-накрест складывают в гробу».

В музыкальной драматургии большое действенное значение имеет тема, впервые появляющаяся в *Allegro* увертюры. Скорбное начало вступления (*Moderato*) можно назвать «малым реквиемом»; оно предвещает трагическую судьбу героини. Особенное музыкально-драматур-

¹ Вероятно, Яначек, сочиняя эту сцену, вспоминал сходный ситуационно финал оперы Фёрстера «Ева». И там доведенная до отчаяния женщина кончает жизнь самоубийством, кидаясь в реку. Но смерть Евы не протест, не трагическая необходимость, а вера в возможность обретения вечной жизни, встречи в раю с умершим ребенком. Не только проступило, но и торжественно-ликующее звучит финал: к оркестру присоединяется звучание органа. Яначек — думая об этом или нет — создал антитезу мистически-религиозной картине.

гическое значение имеет тема, порученная литаврам, которая получит затем в опере широкое и многообразное развитие. Чешские музыковеды определяют ее смысловое значение как голос судьбы. Особенно грозный характер придает этой теме подъем на кварту. Я. Шеда высказал остроумное предположение, что в восьми ударах литавр, слагающих эту тему, заключена криптограмма имени героини: Ка-те-ри-на Ка-ба-но-ва.

Центральная тема Allegro увертюры при первом проведении носит беззаботно-веселый характер. Она «орнаментирована» остинатными фигурациями, а звук бубенцов рождает ассоциации со степью и мчащейся тройкой, к дуге которой прикреплены колокольчики. Эта же тема проходит в сцене прощания Тихона с Катей и его отъезда. Исходя из этого, многие музыковеды делали вывод, будто и свидание Кати с Борисом, и все последующее обусловлено отъездом Тихона. Подобное истолкование темы представляется в равной мере оскорбительным и для Яначека, и для его героини. Если бы отъезд Тихона действительно обусловил «падение» Кати, это означало бы правоту морали Кабанихи. Конечно же, тема бубенцов имеет более глубокий и широкий смысл. В процессе музыкально-драматургического развития изменяются не только темы, но и их семантика. Едва ли не чаще других слов в «Грозе» встречаются слова-представления «воля» и «неволя». Для Кабанихи воля у молодых — своеволие, бесчинство, разгул, нарушение устоев жизни. Для Катерины воля — это воздух, без которого человек не может жить. Во сне и наяву ей чудилось, что она летает. В пьесе у Катерины есть фраза: «Кабы моя воля, каталась бы я теперь... на тройке на хорошей». Быть может, именно эти слова подсказали Яначеку мысль о «теме с бубенцами». И думается, что, кроме конкретной связи с отъездом Тихона, тема эта несет образ дороги, стремительной скачки-полета, то есть свободы.

В русской поэзии и песне образ тройки — символ бескрайнего простора и стремительного движения под звуки бубенцов. Многие песни, воспевающие тройку, стали частью фольклора. Достаточно назвать хотя бы «Вот мчится тройка удалая» Ф. Глинки, «Однозвучно гремит колокольчик» И. Макарова и А. Гурилева, «Тройка мчится, тройка скачет» П. Вяземского. В каждой из этих песен выступает триединый образ дорога — тройка — колокольчик. Вяземский писал, что звук бубенцов и колокольчики — это

Русской степи, ночи темной
Поэтическая весть.

У Пушкина в «Зимней дороге» бесконечность пути и звук колокольчика исполнены томительной печали:

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Мрачна и безотрадн картина в «Бесах»:

Еду, еду в чистом поле.
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

Метель замечает следы, усталые кони, долго кружившие и сбившиеся с дороги, останавливаются. И колокольчик вдруг умолк.

В «Братьях Карамазовых» Грушеньке чудится поездка в санях с колокольцами, несущая ощущение свободы, тогда как наяву слышен только колокольчик полицейской кибитки, предвещающий арест Мити.

В пользу предположения, что Яначек знал, какой семантикой обладает в русской поэзии стремительно несущаяся тройка¹ (мы не говорим уже о «птице-тройке» Гоголя), свидетельствует одна деталь. У Островского Тихон уезжает в Москву. В опере — в Казань. Почему же Яначек изменил маршрут поездки Тихона? Возможно, здесь сказало воздействие ставшей народной песни на слова Ф. Глинки:

Вот мчится тройка удалая
В Казань дорогой столбовой,
И колокольчик, дар Валдая,
Гудет уныло под дугой.

В «темном царстве» воля недостижима. Стремление вырваться на свободу приводит к гибели. Могучая и свободная река, красотой которой восхищается в начале оперы Кудряш, становится могилой Кати. Так две центральные музыкальные темы — темы Волги и бубенцов — сливаются в финале оперы.

XVII

После завершения «Кати Кабановой» в том же 1921 году Яначек приступил к сочинению оперы «Приключения лисички Вострушки» на основе повести брненского журналиста и писателя Рудольфа Тесноглидка «Liška Bystrouška»², печатавшейся в газете «Lidové noviny». Внешним поводом к созданию повести послужила серия рисунков художника С. Лолька, изображающих жизнь зверей; Тесноглидек должен был ограничиться подтекстовками. Но рассказ оттеснил иллюстрации на задний план, так же как это случилось с «Записками Пиквикского клуба» Диккенса. Тесноглидек, следуя давней сказочной и басенной традиции, наделил зверей человеческими свойствами и заставил разговаривать на ганацком диалекте, тогда как некоторые человеческие персонажи, например Учитель и Священник, изъясняются литературным языком с примесью латыни.

Яначека увлекли в повести улыбчивый юмор, очеловеченные образы зверей и картины моравской природы, которую композитор страстно любил. Детство его прошло в Гуквальдах: ребенок вглядывался в лесные родники, вслушивался в говор ручьев, в голоса птиц; Гуквальдам он не изменил и позднее: здесь жил летом и намеревался поселиться, приобрести у вдовы брата дом (ныне там музее его имени). В Брно он был постоянным посетителем парка (Лужанки), где наблюдал жизнь пернатых как естествоиспытатель, музыкант и поэт. Таким он был повсюду. Яначек жадно вдыхал аромат леса, следил за игрой солнеч-

¹ Стихотворение Скитальца «Колокольчики-бубенчики звенят» вошло в книгу поэта, принадлежавшую Яначеку.

² Р. Тесноглидек назвал героиню Bystronožka, но типографская опечатка превратила ее в Bystroušku, и писатель узаконил это имя. Обычно его переводят «Плутовка», так как в баснях и народных сказках лисица чаще всего олицетворяет хитрость. Но образ Лисички в опере неизмеримо богаче и глубже. Представляется более верным передать имя героини словом «Вострушка».

ных бликов, вглядывался в отражение проплывающих облаков в воде, вслушивался в шум волн. Фотография, сделанная во время поездки за границу, сохранила облик Яначека на берегу моря, записывающего голос прибой. В многочисленных заметках, набросках, которые вернее было бы назвать миниатюрными импрессионистическими новеллами, он запечатлел красоту родного края. Некоторые написаны в 1921—1923 годах, то есть в пору работы над «Лисичкой». Объясняя, почему он внимательно следил за щегленком и вслушивался в его «корявое пение», Яначек писал: «Прежде всего, я люблю его. И наконец, я собираю подходящее общество для «Лисички Вострушки» (23, 113).

Его жизнь, проходившая в тесной близости, вернее, в слиянии с природой, как бы предрасположила его к созданию «Лисички»¹. Горожанин, он оставался по мировосприятию и мироощущению крестьянином. Не только звери, но и ручьи, родники, горы, лес были для него живыми существами. В этом художественном пантеизме он близок Римскому-Корсакову.

Автор «Снегурочки», характеризуя работу над оперой, протекавшую в тесном общении с природой, писал: «...все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением... Какой-нибудь толстый и корявый сук или пеня, поросший мхом, мне казался лесим или его жилищем; лес «Волчинец» — заповедным лесом; голая Копытицкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо... как бы голосами лесих или других чудовищ» (72, 133).

В той же «Снегурочке», по словам композитора, подлинные «птичьи попевки (кукушка, крик молодого кобчика и другие) вошли в пляску птиц. Во вступлении петуший крик тоже подлинный. ...Один из мотивов Весны (в прологе и в четвертом действии)... есть вполне точно воспроизведенный напев... снегирия. Только снегирушка наш пел его в *Fis-dur*, а я для удобства скрипичных флажолетов взял его тоном ниже» (72, 136—137).

Голос кукушки звучит в «Боярыне Вере Шелого» (рассказ Веры) и в первом действии «Сказания о невидимом граде Китеже», петуший крик в третьем акте «Млады», а стилизация его — в «Золотом петушке».

В. Ястребцов скопировал одну из «Записей голосов природы» (так ее озаглавил Римский-Корсаков): «Мошкара жужжит на *fa-dies'e*, пчела на *si*, жуки на *re*, шмели на *do* или *do-dies'e*» (194, т. 2, 428). Как бы переключаясь с русским композитором, Яначек также записал «голоса» шмеля и пчелы в фельетоне «Уста» (см. 23, 132 и 135).

Жужжание шмеля преобразено Римским-Корсаковым в несравненную оркестровую картину («Сказка о царе Салтане»).

Римский-Корсаков, как и Яначек, всем существом воспринимал природу, ритм ее жизни. Характерно его замечание о ясене, росшем в Любенске перед домом: «Это чудесное дерево, оно положительно вешее. Листья его не желтеют, но стоит ему только почувствовать приближение мороза, и вся листва его как-то вдруг сразу осыпается» (194, т. 2, 430).

Он с восхищением писал о весеннем расцвете и с грустью о начале увядания. «Вяз цветет, клены распустились, липы распускаются, вишни зацветают, яблони зацветут, вероятно, послезавтра, черемуха в полном цвету, четыре соловья распевает одновременно, зябликов множество, кукушка кукует в кварту *fa-do*» (195, 178). И в другом письме: «...с дере-

¹ В Летнем театре в Гуквальдах на гигантском округлом валуне лесного заповедника воздвигнута скульптура, изображающая героиню оперы. Вокруг изумрудная зелень деревьев и трав. И статуя кажется не памятником, а живой Лисичкой, которой удалось спастись от выстрела браконьера Гарашты.

вьев сыплются листья желтыми сухими трубочками, воробьи показываются реже, так как кое-где уже сжали рожь» (195, 178).

Человек и природа для Римского-Корсакова являли неразрывное единство, олицетворение бессмертия жизни. То же можно сказать и о Яначеке. Он говорил о глазах и лице родника, о говоре ручья, смысл которого пытался разгадать, так же как чувства людей старался понять по интонациям их речи. Он писал: «Гладь родников прозрачна. Их воды не высыхают и не замерзают. И полет мотылька в них отражается, и глубокие тени дремучего леса... Сорвавшийся листок спокойно опустился на дно. Крапивник рассеет печаль одиночества раньше, чем удовлетворит жажду. Олениха пьет, словно целует влагу. Гук вальдские родники. Я знаю Лисий ключ. Стройный бук распахнул ветви над ним... Лисья семья устроилась повыше, в лабиринте валунов» (23, 31). «Серебряная гладь родников недвижна. Заглянешь в глубину, а на дне бурлит и клокочет. Какие цвета и краски отражаются в зеркале вод! Мнится, что это живое лицо. То лазурью небесной голубеет, то рдеет самшитом, бледнеет вместе с угасающим солнцем, зеленеет весной, золотится осенью. Серебро звезд опускается на их дно. И как разнообразно выражение лица, когда ветер ломает нагие черные ветви или теплый весенний ветерок шевелит цветы» (23, 35).

Любуясь родниками и колодцами, как живыми существами, Яначек с горечью видел, что иные из них, приспособленные к нуждам хозяйства, закрыты дощатыми крышками или целыми сооружениями, наподобие домиков. «Источникам словно глаза закрыли... Солнышко их не греет, звезды не падают в них» (23, 31).

Яначек не мог видеть высохшего, мертвого источника. Он слышал издали отдаленный, грозный шум подземного родника. Природа сокрыла свое чудесное творение на тысячу метров в пещерах и поставила стражу из сталактитов и сталагмитов.

Яначек стремился уловить многообразные проявления жизни природы, поэтому его зрительное восприятие неотделимо от слухового, а слуховое от зрительного. Он следил за тем, когда запоет зяблик, вернее, прислушивался — повторит ли птичка уже слышанную им мелодию: «Неустанно, с удивительной правильностью она повторяла мелодию каждые девять, самое большее — тринадцать секунд. Мелодия делила воздух на зоны звука и тишины... Но почему должно пройти т о ч н о д е в я т ь с е к у н д, прежде чем она запоет снова? О ч е м в течение этих девяти секунд она думает? Ч е м занята? Пока птица поет, она надувает шейку, широко раскрывает клюв, издает звуки. Но э т и м и з в у к а м и в д а н н о е м г н о в е н и е з а н я т и я. А в следующие девять секунд? Мне страстно хотелось у з н а т ь, запоет ли она вновь. Что за радость — уяснить, чем она жила в течение этих девяти секунд молчания? После тридцатого раза птица почесала клювом под крылышком, после сорокового — слетала напиться в луже рядом с водопроводом. О т д ы х о м о т у с т о л о с т и б ы л и д л я н е е э т и д е в я т ь с е к у н д» (23, 118). Из этого наблюдения Яначек сделал широкий вывод. Ритм чередования звука, действия и передышки есть во всей природе. «Заменим мелодию зяблика грохотом грома и шумом водопада... свистом проносящихся ласточек, зудением комара, движением червячков... Вспомним озорной прыжок белки». И Яначек заключает: «Ритмическая жизнь проявляется в любом драматическом произведении» (23, 119). Для композитора главное — ощутить и передать пульсацию ритма, определяющую жизнь человека и природы. «Лисичка Вострушка» — решение этой творческой задачи.

Тема произведения связана с давней фольклорной — литературной, художественной — традицией, вернее, является ее гениальным творческим обновлением. Вспомним народные сказки о животных и роль, которую в них играет лиса. В басне под видом зверей и птиц нередко выступают люди. Одним из первых этот прием ввел в комедию Аристофан («Птицы»): Из фольклора образы животных перешли в эпос средневековья (например, «Роман о Лйсе») и византийскую поэзию, в сатиру Возрождения («Птичий парламент» Д. Чосера), литературу XVIII века («Рейнек-лис» И. В. Гёте и «Говорящие звери» Д. Касты), литературу XIX столетия («Житейская философия кота Мура» Э. Т. А. Гофмана и «Атта Троль» Г. Гейне). Иной характер носят произведения позднейшего времени. Некоторые из них воспевают единство человека и природы, союз людей и зверей («Книга джунглей» Р. Киплинга, произведения Д. Лондона, Л. Перго). И, напротив, о разрушении гармонии, о варварском насилии над животными и людьми писал Г. Уэллс в «Острове доктора Моро».

Мир зверей получил своеобразное отражение в музыке. Вспомним «Карнавал животных» К. Сен-Санса. Сатирическими антибуржуазными чертами отмечены «Естественные истории» М. Равеля на тексты Ж. Ренара. Фигуры зверей и птиц появились и на сцене театра — «Синяя птица» М. Метерлинка и «Шантеклер» Э. Ростана.

На этом фоне «Лисичка Вострушка» особенно отчетливо выделяется своеобразием трактовки темы, сочетающей мотивы сказки, басни, сатиры, лирики и одухотворенной поэзии.

Союз человека с природой и его разрушение — одна из больших тем литературы и искусства. Разработка ее менялась, утрачивая оптимистический характер, по мере того как капиталистическая машинная цивилизация все глубже и глубже вторгалась в царство природы, разрушая его, истребляя обитателей лесов и рек. Буржуазное общество и окружающий его мир сделали врагами. Природа мстила тем, кто уничтожил ее красоту.

В поисках утраченного рая человек бежал из капиталистического города, пытаясь найти спасение в не затронутой цивилизацией долине или лесу, а то и на далеком, экзотическом острове, как Гоген. Однако жизнь безжалостно разрушала утопию. Но она не могла убить мечту о восстановлении былой гармонии. Фантазия художника воплощала ее в образах сказки и философской притчи (Римский-Корсаков), пасторали (Равель). «Приключения лисички Вострушки» Яначека — одно из самых своеобразных, поэтически вдохновенных и глубоких произведений, утверждающих бессмертие жизни, единство всего живого на земле и прославляющих лесное царство, обитель зверей.

Задолго до создания «Приключений лисички Вострушки» в кантате «Вечное евангелие» Яначек воспел красоту мира, грядущий золотой век. Вслед за автором текста Ярославом Врхлицким он дерзко противопоставил Франциска Ассизского, который согласно легенде читал проповедь птицам и называл волка братом, — Христу, так как Христос снизошел к человеку, а Франциск благословил зверя.

Яначек использовал в опере основные элементы фабулы повести Р. Тесноглицка. Лесничий находит в лесу маленького лисенка и приносит к себе во двор, но зверек не может и не хочет жить в неволе. Лисичка перегрызает веревку и убегает в лес. Ставшая красавицей лисой она встречает лиса Злотогривка и «выходит за него замуж». Параллельно этой истории разворачиваются эпизоды жизни Учителя, приходского Священника и браконьера Гарашты. В повести все попытки поймать или убить хищную лису, хозяйничающую в курятниках, кончаются неудачей

Она освобождается из капканов, спасается от выстрела, торжествует победу над людьми. В опере финал иной. Гараште удается застрелить лисицу, защищающую детенышей. Лесничий видит маленького лисенка, неотличимого от матери. Рождение предшествует смерти и смерть — рождению, ибо жизнь бесконечна. Но отличие оперы от повести не ограничивается этим. Музыкальное действие строится на параллели между обитателями леса и людьми. Каждый из зверей имеет человеческого двойника (партии их исполняют одни и те же артисты): Барсук — Священник, Комар — Учитель, Сова — Лесничиха. «Двойничество» выполняет иную драматургическую функцию, нежели в «Броучке», ибо не только характеры, но и судьбы людей и зверей сближены. Они подчиняются одним и тем же законам.

Тему «двойничества» Яначек трактовал иначе, нежели его великие предшественники Жан-Поль, Гофман, По, Гейне, Андерсен, Гоголь и Достоевский. Для композитора «двойничество» — это не «двоемирие», то есть противопоставление повседневности (реальности) фантастике, не расщепленность сознания, двойственность человеческой природы, в которой совмещаются добро и зло, а поиски близости в различии, утверждение единства человека и природы, целостности жизни.

Однако не следует понимать мысль Яначека о близости характеров людей и зверей упрощенно. Композитор писал директору Universal Edition в Вене (12 марта 1927 года): «Лисичка» — лесная идиллия: достаточно намек на сходное течение жизни людей и жизни зверей» (144). Сочиняя оперу, Яначек изучал жизнь животных; с группой охотников он наблюдал за поведением лисиц в Гуквальдах. Р. Сметана рассказывает, как с той же целью Яначек вместе с В. Гельфертом поднимался на Бабью гору, где было множество лисьих нор. Внимание композитора, интересовавшегося вопросами зоопсихологии, привлекла книга В. Шмидта, посвященная инстинктам, играм животных и — что особенно было для него интересно — звуковым сигналам, то есть их «речи». В собрании газетных вырезок Яначека сохранилась рецензия А. Дихтля на эту книгу, опубликованная в «Lidové poviny» 17 марта 1923 года.

Всех ярче и глубже в опере раскрыт образ лисички. Вначале это наивный, любопытный детеныш, с жадным изумлением воспринимающий впечатления бытия, непрестанно спрашивающий: «Что это?» Во дворе Лесничего, где ее держат на привязи, она взрослеет, а после неудачной попытки поднять мятеж среди кур, загрызши петуха и разорвав привязь, убегает в лес. Маленькая лисичка превращается во взрослую лису. Сохраняя «звериные» свойства, она становится кокетливой и в то же время застенчивой девушкой, а потом любящей женой и нежной матерью. Поэтому выстрел Гарашты в лису воспринимается как убийство человека.

Очеловечивание героини оперы являет отдаленную аналогию психологической эволюции, которую переживают сказочно-фантастические образы Римского-Корсакова: Снегурочка, Волхова, Лебедь-птица. Разумеется, это условная параллель, ибо различны персонажи и средства их музыкальной характеристики. Но есть и некая общность в направлении, по которому совершается развитие: у героинь Римского-Корсакова это движение от холодного инструментализма к теплоте взволнованного человеческого чувства; у лисички — изначально человеческий голос, но чувства, свойственные людям, пробуждаются позднее. Две из трех сказочных героинь русского композитора погибают, и, как ни ликующе-светлы и праздничны финалы «Снегурочки» и «Садко», слушатель не властен преодолеть печаль, ибо и Волхова, расплывшаяся рекой, и, особенно, растаявшая Снегурочка вызывают больше сочувст-

вия, чем торжествующие беренды и новгородцы. То же чувство рождается и у слушателя «Лисички». Но это печаль светлая, в ней, как часто бывает у Яначека, сочетается мажор и минор. Погибая, лисичка спасает детенышей, которые продолжают ее жизнь и дадут жизнь ее потомкам. Вопреки тому, что действие оперы завершается гибелью героини, можно говорить об оптимизме произведения, воспеваящего жизнь.

Почти одновременно с оперой Яначека в Англии появился роман Д. Гернетта «Женщина, ставшая лисцей» (1922). Героиня его Сильвия Тебрик необъяснимым образом обратилась в зверя, сохранив на время человеческие свойства. Но постепенно они угасают в ней, и женщина превращается в зверя внутренне. Сильвия погибает, растерзанная озверевшими собаками. Автор оставляет читателю возможность рационального объяснения: жена попросту убежала, а полубезумный муж во время охоты принял спасавшуюся от собак настоящую лисицу за свою жену. Но это объяснение фиктивное. Речь идет об озверении человека и дегуманизации общества. Иначе говоря, пессимистическая идея романа прямо противоположна оптимистической концепции Яначека.

«Лисичка Вострушка» коренным образом отличается от западноевропейской сказочно-романтической оперы и драмы, получившей широкое развитие в XIX веке и особенно на рубеже XIX—XX веков. «Лисичка» не имеет точек соприкосновения и с «Русалкой» Дворжака, как и многочисленными омузыкаленными сказками других чешских авторов. И вероятно, как отдаленную параллель можно снова назвать только сказочные оперы Римского-Корсакова, в которых реальный мир и фантастика, люди и существа, обитающие в лесу или на дне морском, живут рядом, соприкасаются, образуя целостное единство.

Трактовка природы у обоих композиторов в известной мере близка. Жизнь природы раскрывается в ритме движений и голосов ее обитателей. Яначек индивидуализирует образы лесных жителей — насекомых и зверей. Они образуют особый мир, в котором выросла главная героиня. Жизнь каждого существа протекает на глазах у всех и при их участии, поведение и поступки оживленно обсуждаются и осуждаются, ибо в лесу, как и в человеческом обществе, существуют свои законы. В опере сопоставлены вольная жизнь леса и его обитателей и неволя одомашненных животных и птиц, принимающих рабство как единственно возможную форму существования.

Однако невольниками являются не только собака и куры, но и люди — невольниками жизни, отнявшей у них надежду на любовь и оставившей только возможность утопить тоску на дне пивной кружки; когда же выпитое пиво зашумит в голове, разгулявшееся воображение позволит принять за возлюбленную то подсолнечник, а то и лисицу. Хотя среди зверей также попадаются сплетники и завистники (совсем как у людей), жизнь обитателей леса более свободна.

Первое действие делится на две картины: одна происходит в лесу, другая — во дворе Лесничего, где главными персонажами являются попавшая в неволю лисичка, преданный людям пес Лапак, куры, покорные своему повелителю, и глупый, самодовольный Петух.

Некоторые чешские музыковеды сопоставляли оперу Яначека с «Шантеклером» Ростана. Эта параллель представляется неубедительной. Ее отверг сам композитор, сказавший корреспонденту брненской газеты: «В «Шантеклере» — звери только философствуют, а в моей «Лисичке» они живут, действуют. Ах, эти зверьки! Летом я вслушивался и запомнил их «речь». С ними я чувствую себя дома» (197). Общее между обоими произведениями только то, что в них действуют представители животного мира. Идейное содержание оперы и драмы противоположно.

Если можно говорить о каких-то параллелях между оперой Яначека и пьесой Ростана, то разве в плане антитезы или пародии. В самом деле, фигуры Петуха и его куриного гарема можно считать своеобразной пародией на Шантеклера, кур и Фазанью курочку. Риторика ростановских персонажей снижена и высмеяна. Нет героического петуха и «роковой», почти ибсеновской мятежницы Фазаньей курочки, пытавшейся подчинить себе свободолюбивого Шантеклера, но есть реальные кудахчущие куры и самодовольный кукарекающий Петух. Наконец, — и это главное — в пьесе нет сближения мира животных и мира людей, нет философской мысли и поэзии.

Существует известная связь между «Лисичкой» и пьесой, которую написали К. и Й. Чапеки, — «Из жизни насекомых»; премьера последней состоялась в Брно 3 февраля 1922 года. Яначек, год спустя приступивший к работе над оперой «Дело Макропулос», едва ли прошел мимо замечательной сатирической комедии. Значительная часть чешских и зарубежных критиков поняла идею «Из жизни насекомых» как пессимистическую, против чего решительно возражали авторы.

Острые безжалостной сатиры направлены не против человека и человечества, а против буржуазного общества и его представителей. Оптимизм сатиры определяется не столько наличием положительных героев, сколько утверждением гуманистической идеи. Именно это составляет основу пьесы, в которой разоблачены коренные пороки буржуазного общества: паразитизм, жажда накопления, стяжательство, грабительские войны. В последнем действии пьесы, изображающем милитаризованных муравьев, авторы создали картину надвигающегося фашизма.

Насекомым противостоит человек — Бродяга, чей образ носит символический характер. Символичен и финал: человек, потрясенный злодеяниями муравьев, давит ногой их военачальника, торжествующего победу. В эпилоге Бродяга умирает. Но это не финал пьесы и тем более не ее вывод. Рассвет. Пробуждаются птицы. У труп Бродяги встречаются Дровосек и Женщина, несущая крестить новорожденного. Проходит школьница. Дровосек славит жизнь. Из леса выходит Путник, по указанию авторов, он тождествен с Бродягой. Но, как справедливо указывали критики, превращение Бродяги в Путника многозначительно. Бродяга б л у ж д а л по земле. Путник идет к определенной ч е л и. И может быть, эпилог пьесы — рождение ребенка в час, когда умирает Бродяга, идея бессмертия, вечно обновляющейся жизни — вдохновил Яначека на гениальный финал. В то же время опера в определенном смысле антитетична пьесе: вместо изображения человеческих пороков и недостатков, олицетворенных в образах навозных жуков и муравьев, Яначек сосредоточил внимание на воплощении коренных свойств жизни.

Задумывая оперу, в которой главными действующими лицами являются звери, Яначек должен был решить вопрос об их языке. Лисичка и Лягушонок — малыши, поэтому интонации их речи носят детский характер, что подчеркивает и тембр детских голосов. Но композитор прибегает и к звукоподражанию, конечно, не в музыке, а в слове. Лягушонок у Тесноглитка изъясняется, в отличие от Комара, у которого преобладают свистящие звуки, без помощи аллитерации. Он трижды восклицает: «Бре-ке-те». Это отголосок «Лягушек» Аристофана, создавшего звукоподражательное слово, и «брекекекс» жабы в «Дюймовочке» Андерсена и Водяного в «Потонувшем колоколе» Гауптмана. Печаль и тоску лисичка изливает в стонущих восклицаниях: «Оу, оу» и «А-а». В речи Курицы-хохлатки используется элемент звукоподражания: «Трр-п, трр-п... Кококодак! Кококодак! Коко! Како...». Звукоподражание подсказано не только давней, но и ближайшей литературной традицией,

а именно пьесой «Разбойник». В первом действии пьесы К. Чапека (поставлена в Праге в марте, в Брно в октябре 1920 года) есть удивительная по искусству применения аллитерации сцена беседы птиц с героиней Мими. Я. Мукаржовский сослался на эту сцену как на пример интонационного искусства писателя, воссоздающего мелодию «птичьей речи». Он писал, что в ней «встречается ряд различных интонаций и тембров: человеческий голос, птичий свист, транспонированный в слово, образуют гармоническое созвучие, находящееся на самой границе между драматическим диалогом и лирикой» (145, т. 2, 479). Следует прибавить: и музыки. Можно предположить, что созданный писателем «птичий язык» оказал воздействие и на автора «Лисички». Чрезвычайно близка по интонационному принципу «речь» птиц, лисички, второго Лягушонка в финале.

Одновременно с «Лисичкой Вострушкой» в 1922 году появилась «Байка про Лису» Стравинского. Яначека не знал этого произведения, несходного с его оперой; их различия обусловлены противоположностью как творческих индивидуальностей композиторов, так и художественных задач: Яначека утверждал в «Лисичке» идею бессмертия бытия, гармонию природы, единство всего живого на земле; Стравинский создал скоморошье представление, в котором действуют не «реальные» персонажи сказки — Лиса, Петух, Баран, Кот, а актеры, их изображающие. Условность, являющаяся неотъемлемым свойством театрального искусства, не только подчеркнута, но и является первоосновой. Все, что не служит цели представления, исключено. Поэтому в «Байке про Лису» отсутствует фон, персонажи действуют в освобожденном от декораций пространстве. В предвещающем клавиш «общем замечании» Стравинский писал: «Байка» разыгрывается шутами, балетными танцорами и акробатами, предпочтительнее всего — на голых подмостках, причем оркестр помещается позади» (62, [III]). Но, несмотря на коренные различия задач и жанров (Стравинский назвал «Байку» веселым представлением с пением и музыкой), оба композитора, независимо друг от друга, стремились слить вокальные, игровые, хореографические и пантомимические элементы.

Независимо от Яначека тему гармонического союза человека и природы воплотил М. Равель в опере «Дитя и волшебство». И хотя произведение это не сходно по фабуле и художественным средствам с «Лисичкой», с ней его роднят одухотворенная человечность, способность найти поэзию в любом проявлении жизни, сочетание детской непосредственности с высочайшим мастерством. Конечно, звери и птицы Равеля и Яначека мало похожи друг на друга, как не похожи и люди. Но оба эти своеобразнейшие произведения раскрывают вечную истину — неразрывность человека с окружающим миром. Ее утверждал старый Лесничий в «Лисичке», а злому ребенку в опере Равеля внушает эту истину сама природа.

Основная задача композитора в «Лисичке» — воссоздать безостановочность жизни природы. Природа не безучастна к совершающемуся, она чутко отзывается на все происходящее. Достаточно сопоставить бездумно-веселое вальсообразное кружение Голубой стрекозы в начале первой картины с финалом этой картины, после того как Лесничий унес лисичку. Стрекоза продолжает танцевать, но пляска утрачивает беззаботный характер. Соединяя вальсовую тему с плачем зрелыниша, композитор с удивительной проникновенностью рисует печаль свободных обитателей леса о лисичке, попавшей в неволю. Лес сострадает и радуется вместе с насекомыми, зверями, птицами. Вернее, их жизнь и есть жизнь природы. Поэтому она ликует вместе со всеми своими обитателями,

когда празднуется свадьба лисички и лиса, и скорбно умолкает в миг убийства, а когда Лесничий встречает Маленькую лисичку, природа запевает гимн бессмертной жизни.

В изображении природы Яначек не идет по стопам романтиков. Его лес не похож ни на лес «Вольного стрелка» или второго действия «Зигфрида», ни на ландшафты подражателей Вебера и Вагнера — Хумпердинка («Гензель и Гретель») или Пфизнера («Роза из Сада любви»). Быть может, только звук валторн в начале первой картины, в последней и в монологе Лесничего «Что это, сказка или правда» напоминает о традиции.

Яначек создает картину природы и ее обитателей многообразными средствами — оркестровыми (вступление), пантомимно-хореографическими, вокально-декламационными. Уже первые такты оркестрового вступления вводят в обстановку жаркого дня в лесу с почти зрительной картинностью. Сценическое действие открывается хором мушек и вальсом солирующей Голубой стрекозы. За этим хороводом лениво наблюдает, дымя трубкой, Барсук, владеющий «комфортабельной» норой. Появление Лесничего останавливает хоровод. Когда же он, разомлев от жары, засыпает, жизнь леса пробуждается. Кобылка и Сверчок начинают музицировать: Сверчок заводит вальс на игрушечной шарманке, и под его звуки мушки пляшут вокруг Лесничего. Появляется полупьяный Комар, а Лягушонок пытается его схватить. Композитор не ограничился созданием «жанровых» картин, он затронул тему нищеты и богатства. Так, выживая Барсука из его комфортабельной норы под одобрительные возгласы обитателей леса, лиса оправдывает акт экспроприации тем, что она бездомна, тогда как он богат. Переводя текст «Лисички» на немецкий язык, М. Брод предложил Яначеку завершить эту сцену следующим образом: под смех и одобрение зверей лисичка целует Барсука. Композитор, конечно, отверг это странное предложение. Но примечательна его аргументация: «Немыслимо, чтобы лисичка Вострушка целовала Барсука! Они — враги, и бедняк отнимает дом у богача» (119, 185).

Высшее очарование оперы заключено в сценах жизни обитателей леса, и прежде всего лисички. Хоровой вокализ, открывающий четвертую картину, — это голос леса, его говорящая без слов душа. На зов его отвечает взоруженная прелестью лунной ночи лисичка. Ее встреча с лисом — одна из вершин поэтического вдохновения Яначека. В изумительной музыке слиты трепет впервые пробудившегося чувства, стыдливость, смятение перед нахлынувшей любовью, опасение быть обманутой, кокетство и лукавство, робость, трогательная и смешная, ибо робост и лис, пытающийся быть мужчиной (партия была написана для женского голоса). Есть в этой сцене легкая ирония и подлинный драматизм (в рассказе лисички). И если в сцене у Лесника и в столкновении с Барсуком лисичка была зла, лукава, дерзка, то под воздействием лунной ночи и пробудившейся любви в ней раскрывается обаятельная женственность.

Несомненно, образ лисички — один из самых своеобразных в мировой оперной литературе. Непередаваемую оригинальность и притягательную силу придает ей сочетание звериного и человеческого. И то и другое заложено в ней изначально. Ее детское любопытство, плач «мама, мама» — это свойства ребенка. Хищность и лукавство, проявляющиеся в неволе, — не только «голос крови», но и средство борьбы за свободу. Лисичка, вернувшаяся в лес и оказавшаяся в мире ей подобных зверей и птиц, не забывает о том, что она «воспитывалась, как человек». Отношение ее к людям, как, впрочем, и к жизни вообще, далеко

не однозначно. Встречи с человеком в неволе и позднее, когда она убежала с охотничьего двора, оставили в ней недобрые воспоминания: она узнала «вкус» побоев, побывала в капканах, с трудом вырвалась на свободу. В рассказе лисички о себе есть не только радость жизни и невинное кокетство, но и горечь. Интонации ее приобретают подлинно драматический и гневно-протестующий характер, когда она доходит до истории своих злоключений. Во всем виноваты люди — безжалостные, жестокие.

Вспоминая Лесничего, который похвалялся содрать с нее шкуру в подарок жене, она восклицает страстно и гневно:

У тебя всего вдосталь,
А я ничего не имею,
Нищенствовать я не привыкла
И кусок у тебя отняла.
Хочешь, ударь! Хочешь ударь!
...И ударил!
...Я задрожала... И стой поры стала зверем.

Зверем ее сделала жестокость человека.

Когда речь заходит о людях, в голосе лисички звучит чувство гнева. Увидев, что в нее целится браконьер Гарашта, она восклицает:

Бить, убить,
Потому лишь, что я лисица?
Бить, убить?

Эту фразу с нарастающей эмоциональной силой она повторяет пятькратно, прежде чем раздастся роковой выстрел.

Но все же было бы неверно обозначить отношение яначековой лисицы к человеку только ненавистью и страхом. В ней неосознанно живет стремление стать человеком (об этом говорит пленительная музыка ноктюрна, рисующая девичий образ лисички).

Мудрая ирония окрашивает лесные сцены и сцены в пивной «У Паска», где встречаются Лесничий, Священник, Учитель. Приятели подтрунивают друг над другом, и не всегда безобидно. Яначек раскрывает затаенную любовную драму героев. Попадая в нелепые, комические ситуации, они не столько смешны, сколько жалки. И быть может, ключом к характеру Учителя является не сцена его пьяного объяснения в любви подсолнечнику, а скорбная фраза «Значит, не видел», которая означает окончательное крушение надежд на счастье.

Самая яркая фигура среди людей — Лесничий. В повести он сквернослов и тяжелый на руку старый забулдыга. Свои неудачи в борьбе с лисичкой он вымещает на ни в чем не повинной собаке. Это фигура жанрово-карикатурная. Яначек сообщил ему черты народной мудрости, любви к природе и ее обитателям. Только два персонажа переживают в опере эволюцию — лисичка и Лесничий. Пройдя ряд испытаний и разочарований, распроставшись с иллюзиями, он постигает вечное движение жизни, ее непрестанное обновление. Прошлое — его молодость — и настоящее — старость — сливаются. Монолог Лесничего, ликующий гимн природе и вечной жизни, — высшее проявление гения Яначека. Устами Лесничего говорит он сам; подобно своему герою, художник оглядывается на прошлое и утверждает развитие и становление, как извечный закон бытия.

Жизнь, воспринятая слухом и глазами ребенка, отразившаяся в шуточных детских песнях и прибаутках, вдохновила Яначека на создание своеобразнейшего вокально-инструментального цикла «Rikadla», что

можно перевести как «Потешки», «Небылицы» или «Считалки». Это восемнадцать миниатюрных пьес, написанных для двух сопрано, двух контральто, двух басов, трех теноров и «камерного» оркестра в необычном составе: фортепиано, две флейты, флейта-пикколо, два кларнета, два фагота, контрафагот, контрабас, окарина и детский барабан. Яначек был восхищен бесхитростным, наивным юмором стихов, опубликованных в брненской газете, и рисунками художников И. Лады, О. Секоры и Я. Галы. Наиболее известен из них И. Лада — автор удивительных иллюстраций к «Бравому солдату Швейку». О серии рисунков художника к сборнику детских стихов И. Фольтина «Веселое природоведение» К. Чапек писал: у зверей Лады «совсем человеческая улыбка, потому что животные Лады смеются. Животные Лады развлекаются, и жизнь их — детская игра, наполовину шутка, наполовину счастье. Книжка Лады — это сказка о зверином счастье. Она прямо создана... для детей» (185, 136).

Эту характеристику можно распространить и на музыку Яначека. «Потешки» примыкают к «Лисичке Вострушке». «Героями» их, наравне с людьми, выступают животные: медведь, крот, коровы, козы, пес. Содержание «Потешек» незатейливо: то мальчонка разорвал штанишки и в них гуляет ветер, то незадачливый пастушонок загнал коз в болото, то другой мальчишка пытается играть на контрабасе, извлекая из него дикие звуки.

В цикле есть и веселый марш — «парад» зверей, и лирические (запевка тенора «Всех времен весна милее»), жанровые, хороводные, плясовые сцены, полная искрометного веселья считалка «Сидит медведь на колоде». Очаровательной сказочностью овевана «потешка» «Баба колдовала» — таинственно и шутливо звучит окарина, имитирующая плач совы.

«Потешки» нередко сопоставляют с «Прибаутками» и «Кошачьими колыбельными» И. Стравинского. Яначек знал эти произведения, и возможно, что в какой-то степени они даже подсказали мысль о создании цикла. Но образное содержание, музыкальный язык детских пьес обоих авторов разительно несходны. Художественная простота, наивная грация «Потешек», их лукавый юмор, душевная теплота и подлинная детскость в известном смысле противостоят рафинированной простоте пьес Стравинского. Не менее искусно, нежели его предшественник, использует Яначек тембры инструментов, но нигде не становится на путь самодовлеющей виртуозности. Его музыка вытекает из интонаций чешской, а в одном случае и украинской речи (Закарпатье).

Несходны пьесы Яначека и с «Детским уголком» Дебюсси. Скорее можно говорить о родовой близости «Потешек» «Детской», небылицам мамки и царевича Федора в «Борисе Годунове» Мусоргского и «Детским песням» Лядова.

XVIII

Вопросы жизни и смерти, всегда волновавшие Яначека, заняли главенствующее место в его творчестве 20-х годов. Он страстно любил жизнь и, по свидетельству племянницы, избегал ходить в церковь, так как в ней, по его словам, все связано со смертью. Религиозное чувство у Яначека отсутствовало, и его произведения говорят о людях, а не о боге. Жизнь для него — деяние, творчество, помогающее побеждать горькие мысли о неизбежном конце. Это не ужас перед пропастью смерти, угнетавший в последние годы Тургенева и нашедший потрясающее выражение в сти-

хотворениях в прозе, а ненависть к разрушительной силе, убивающей людей. Яначек прославлял жизнь в финалах опер, в Симфонiette, но всего ярче в Глаголической мессе (1926), произведении исключительного своеобразия, органически связанном с давней кирилло-мефодиевской традицией, которой он оставался верен до конца дней.

Оригинальность замысла не сводится к использованию славянского текста вместо традиционного латинского. Вопреки заглавию (mše) Месса Яначека не относится к культовой сфере. Светлый, ликующий характер музыки роднит ее с финалом «Лисички Вострушки». Композитор писал, что хотел создать произведение, свободное от мрачного монастырского колорита и традиционных имитаций. Он противопоставлял свою Мессу церковной музыке и мессам немецких классиков (см. 23, 60).

Глаголическая месса — пантеистический гимн, прославляющий людей и природу. «Действие» ее разворачивается не в церкви, ибо, по словам Яначека, стены его храма — это гигантские горы, купол — небеса, свечи — высокие пихты, на верхушках которых загораются звезды, а ковер — зеленая трава, кадильный дым — аромат лугачовицких лесов.

Нельзя не вспомнить о словах Февронии в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова: земля — подножие неба, в лесу тимьяны да ладаны, звезды ночью теплятся как свечи. Земной характер храма природы Яначек подчеркивает и тем, что звучащие в нем колокольчики — это овечьи бубенчики. Отрицая религиозный характер своего произведения, Яначек сказал однажды: «Меня назвали в статье «верующим старцем». Я рассердился и заметил: «Молодой человек, во-первых, я не старик, ну а верующий — тем более нет». Я хотел выразить истинную сущность народа не на религиозной, а на прочной нравственной основе, призвав бога в свидетели» (146).

Месса Яначека состоит из трех инструментальных и пяти вокально-оркестровых частей, между которыми существует прочная тематическая связь. Вступление открывают ликующие-торжественные фанфары (тромбоны, валторны, литавры) — это звуковые врата в мир. Во второй части развитие образов ведет от медитации к непосредственному выражению чувств. Просветленной ясностью пронизана мелодия солирующего сопрано — «ангелоподобной девы», по словам Яначека. Ее голос подхватывает хор. И хотя слова говорят о молитве, в музыке звучит настоящее. Третья часть — «Слава» — повествует о слиянии человека и природы. Быть может, здесь всего явственнее ощущается связь произведения с традицией народных чешских пастушеских, рождественских и пасхальных игр, колед и вертепных представлений, сохранившихся на протяжении веков¹. В «Сборнике моравских песен» Ф. Бартоша и Л. Яначека помещен текст народной рождественской игры (см. 147, 1038).

Создавая музыку третьей части и упоминая о звоночках овечьей отары, композитор вспоминал о рождественских играх, переводивших в реальный план евангельский рассказ о приходе пастухов на поклонение младенцу Иисусу. Кларнеты и флейты имитируют звуки пастушеской свирели, а гlockenspiel, арфа, флажолеты скрипок — овечьи колокольчики. Третья часть завершается Allegro плясового характера, радостной, стремительной переключкой хора. Это небывалое в мессе скерцо.

Но жизнь — это не только веселье и радость. Человек приходит к счастью через муки и страдания. Музыка четвертой части с огромной драматической силой рисует крестный путь и протест против жестокости (органное соло). Развитие музыкального действия приводит к победе света и торжеству жизни. Закрывающая вокальный раздел часть —

¹ Эти старинные пьесы ставились и на профессиональной сцене в ЧССР в наши дни

«Агнец божий» — носит характер колыбельной: смерть отступает перед рождением. Следуют органная пассакалья, полная страстной и могучей энергии и оркестровое заключение, вопреки традиции озаглавленное Intrada. Это картина народного праздника, кермессы, близкой по духу картинам фламандских мастеров. Свообразие Мессы не исключает близости ее к русской музыке. Несомненно, прав Я. Шеда, говоря, что фраза солирующего тенора в четвертой части («бога от бога, света от света») обнаруживает интонационное родство с мелодикой Юродивого в «Борисе Годунове» (см. 35, 176). Со светлым праздником Римского-Корсакова Мессу роднит сочетание ликующей торжественности с «языческим весельем». Русский композитор писал о своем произведении: «Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? Разве трясущиеся бороды попов и дьячков... поющих в темпе *Allegro vivo* («Пасха красная», не переносят воображение в языческие времена?» (72, 167). Прекрасные создания чешского и русского композиторов роднит дух пантеизма, вера в жизнь и ее торжество.

Яначек непрестанно обращался к вечным проблемам бытия и воплощал их в новых произведениях. Одно из самых значительных в этом ряду — опера «Дело Макропулос»¹. Пьеса К. Чапека, положенная в основу оперы, была впервые поставлена (режиссером являлся автор) в Праге 21 ноября 1922 года. Яначек присутствовал на одном из представлений (10 декабря), и пьеса произвела на него глубокое впечатление. Он вспоминал позднее: «Она меня увлекла. Страшно чувство человека, чья жизнь бесконечна. Ничего не желать, ничего не ждать — подлинное несчастье. Здесь нечто может получиться. Третье действие я построю на движении, на срыве! Все мной пережито — я сочинял оперу год. Я жил этим, обдумывая — и работал, как машина» (32).

К. Штёссловый Яначек писал (31 декабря 1922 года): «Ставили в Праге «Макропулос». [Героине] 337 лет, но она по-прежнему молода и прекрасна... Знаете, она была несчастлива. Мы счастливы, так как знаем, что наш век недолог. Поэтому необходимо любую минуту использовать, использовать по-настоящему» (153, 32). И далее, в письмах к той же адресатке, он не устает писать о несчастной трехсотлетней героине, тяготящейся бесконечной жизнью. Несчастье Эмилии Марти в том, что в обмен на бессмертие она отдала способность испытывать любовь, чувствовать, желать, стремиться, бороться, то есть жить. Вечное бессмысленное существование не может заменить короткой, но осмысленной и деятельной жизни. Жизнь Марти страшнее смерти. «Дело Макропулос», как и другие произведения Чапека, получило противоречивую оценку. Некоторые критики увидели в пьесе проявление пессимизма и скепсиса, другие обвинили автора в том, будто бы он хотел доказать, что любая попытка изменить мир принесет людям горе. Третьи усматривали в пьесе призыв к тому, чтобы наполнить каждое мгновение жизни деянием и смыслом.

Но почему нельзя сделать осмысленной если не бессмертную, то неиз-

¹ Иногда название «*Věc Makropulos*» переводится как «Средство Макропулоса», так как действие сосредоточено на попытке овладеть тайной вечной молодости. Но смысл заглавия шире. Это и судебный процесс о наследстве, и появление Элины Макропулос под именем Эмилии Марти, приводящее к гибели влюбленного в нее юношу. Средство Макропулоса — рецепт, дело Макропулос — это история борьбы за обладание тайной бессмертия.

Л. Яначек санкционировал немецкий перевод названия — «*Die Sache Makropulos*». В книге друга Л. Яначека Р. Ньюмарч «*The music of Czechoslovakia*» заглавие передано соответственно «*The Makropulos Affair*». Советские исследователи К. Чапека С. Никольский, О. Малевич также пишут о «Деле Макропулос».

меримо более продолжительную, чем обычная, жизнь? Почему не может стать достоянием в с е х тайна, открытая старинным медиком? Почему в финале пьесы юная Криста, которой был завещан драгоценный рецепт, сжигает его? В жестоком и несправедливом обществе, утверждает Чапек, рецепт бессмертия превратится в средство наживы и эксплуатации и будет доступен только э л и т е. Самое великое научное открытие, дающее победу над болезнью и смертью, не сделает в с е х счастливыми. Разрушительные силы пока сильнее созидательных. Поэтому бессмертие еще не заслужено человеком.

Драматург показывает, какая яростная борьба за обладание рецептом бессмертия разгорается в последнем действии. И если персонажи пьесы пытались судить героиню за мнимый обман, то автор вершит более суровый и справедливый суд над обвинителями.

Пьеса Чапека перекликается не с пенталогией Б. Шоу «Назад к Мафусаилу», возвеличивающей долголетие, как панацею от бед, а с книгой другого великого английского сатирика — Д. Свифта. В третьей части «Путешествий Гулливера» герой встречает струльдбругов, живущих сотни лет. Они стареют, но не умирают. Но так как жизнь, текущая вкруг, меняется и обновляется, то струльдбруги, родившиеся в одном столетии, с трудом понимают язык людей, пришедших на свет в другом веке. Они, не умирая, заживо разлагаются духовно. Узнав о цене, которую надо уплатить за бессмертие, Гулливер «искренне устыдился заманчивых картин, которые рисовало... воображение, и подумал, что ни один тиран не мог бы изобрести казни, которую я с радостью принял бы, лишь бы только избавиться от такой жизни» (149, 443).

Яначек не знал опубликованной в «Русской мысли» за 1910 год переписки Римского-Корсакова со Стасовым. Возражая Стасову, приходившему в ужас от смертей близких, композитор писал: «Смерти я не боюсь, хотя расставаться с жизнью всегда жалко... Стоит только подумать, что может быть ужаснее вечной жизни? Все будут умирать, а я буду жить! Да это ужасно! А если никто не будет умирать и все будут жить вечно, так ведь это станет похоже на рай земной или на царствие небесное. Боже, какая неинтересная скука! Для чего же тогда жить? Чтоб не развиваться, стоять на месте? Рождение и развитие нельзя себе представить без умирания, а чего представить себе нельзя — того и не надо. А как хорошо, что нет будущей загробной жизни (я верю в то, что ее нет). Каково было бы смотреть *оттуда*, как то, над чем трудился и что любил, умирает и забывается или, если не умирает, то рассасывается и испаряется. Любил я, положим, Глинку, и вот пришло время, когда Глинку забыли, и он стал никому не нужен. И какая справедливая эта смерть, этот абсолютный 0! Ни наград, ни мщения. Да, это лучший акт милосердия божия. Ну, а пока живется, надо жить и жизнь любить надо, и я ее люблю и умирать не желаю» (150, т. 5, 443).

Чапек писал, что толчком к «Делу Макропулос» послужила «теория профессора Мечникова о том, что старение есть самонитоксикация организма» (151). Конечно же, у И. Мечникова писатель нашел не только это. В «Этюдах о природе человека» ученого речь идет о том, что в силу ряда причин естественное течение жизни нарушается и, как следствие, наступает преждевременная дряхлость, тогда как старость и смерть должны явиться закономерным завершением нормального цикла существования. «Старость есть, так сказать, извращенное явление, поэтому лица, приближающиеся к возрасту естественной смерти, только в совершенно исключительных случаях сохраняют достаточную полноту умственных способностей». И Мечников спрашивает: «Можно ли будет когда-либо дойти до инстинкта естественной смерти?» И отвечает, что обретение его возможно

в результате развития естественного состояния человека, то есть при изменении общественных условий. Человек должен будет, подобно тому как он изменил природу животных, изменить свою собственную природу. По Мечникову, проблема заключается не в том, чтобы «упразднить» смерть, а в том, чтобы сделать все возможное, дабы отдалить стадию одряхления организма, ибо именно одряхление, а не сама смерть, является ненормальным (см. 152, 231).

Несомненно, эти мысли и разбудили фантазию писателя. Яначек подверг пьесе Чапека, как ранее «Ее падчерицу» и «Грозу», значительным сокращениям, изменил трактовку образа Марти и финал. Эмилия Марти в пьесе утратила способность чувствовать, любить и страдать. Она цинична, жестока, устала от повторяющейся комедии жизни, но не имеет сил с ней расстаться. В отличие от нее Эмилия в опере страдает оттого, что не может жить так, как все. Ее цинизм — не следствие душевного очерствения, а результат сознания невозможности войти в круг людей. Чапек сохраняет по отношению к своей героине ироническую дистанцию, Яначек — сострадает ей. Отсюда и различие финалов пьесы и оперы. У Чапека Эмилия отказывается от возможности жить вечно. Глядя, как сгорает рецепт волшебного эликсира, она иронически замечает: «Конец бессмертию». Она принимает как закономерность старость и естественную смерть. Героиня оперы умирает в тот момент, когда огонь охватывает пергамент. Ее жизнь исчерпана.

Создавая этот финал, композитор как бы вновь вернулся к теме своего раннего произведения — кантаты «Амарус» на слова Я. Врхлицкого, но дал ей иную трактовку. Герой кантаты — дитя греховной любви, послушник в монастыре. И хотя в его душе нет мятежного порыва и жажды свободы, тоска по любви и счастью наполняет его сердце. Даже тогда, когда он видит красоту природы, вдыхает аромат цветов, слышит пение птиц, скорбь не оставляет его. Лермонтовский Мцыри предпочел смерть монастырской тюрьме. Смерть выбрал и Амарус, хотя мог бы жить вечно, поддерживая огонь в лампаде: небо подарило ему бессмертие. Но чего стоит бессмертие, не согретое любовью? И Амарус, отвергая милость неба, позволяет лампаде угаснуть. В этот миг угасает и его жизнь. Здесь предвосхищено отречение Эмили от жизни. Но как мы увидим далее, мотивы поступка их различны. Имя Амарус имеет двойной смысл — горький, несчастный, скорбный, но также и любимый (амаге (лат.) — любовь). Кантата Яначека — это пессимистический вариант разработки темы бессмертия. «Дело Макропулос» — оптимистический. Амарус хочет умереть, Эмилия отвергает бессмертие, иссушившее ее душу. К углубленному пониманию образа Эмили Яначек пришел в процессе работы над оперой, различные этапы которой отражены в его письмах к К. Штёссловой.

12 ноября 1923 года он писал: «Я приступил к новой работе. Красавице триста лет, она стара и вечно молода, молода, но все чувства ее выгорели. Брр! Холодна, как лед! Я о ней напишу оперу». 4 декабря 1923 года: «Эту «брр» сочиняю. Но сделаю ее более сердечной, чтобы люди сострадали ей. Я еще влюблюсь в нее». 5 февраля 1925 года: «Я приближаю к завершению оперы о трехсотлетней красавице. Она оцепенела и не хочет больше жить, так как понимает, что мы, живущие столь недолго, счастливы. Мы всемо радуемся и за наш краткий век всем хотим насладиться. Эта часть моей оперы трогательна». В другом письме сообщает, что заканчивает оперу, расстается с трехсотлетней красавицей и боится, что будет тосковать по ней. 3 марта 1925 года: «Что с этой трехсотлетней? Ее считают обманщицей, авантюристкой, истеричкой. Но она ведь так несчастна! Я хотел бы, чтобы все ее любили. Без любви я не умею». И наконец, 5 декабря 1925 года: «Я закончил «Дело Макропулос». Несчастливая трех-

сотлетняя красавица. Люди считают ее воровкой, лгуньей, бессердечным зверем... А вся ее вина в том, что она принуждена жить долго. Мне ее жаль» (153, 614).

Но сочувствие, сострадание, столь характерные для Яначека (он действительно не мог творить «без любви»), никогда и нигде не переходят в жалостливость.

Эмоциональный спектр оперы богаче и глубже спектра пьесы. Всякая параллель условна. Но думается, что различие между оперой Яначека и комедией Чапека то же, что между искрящейся юмором «Женитьбой Фигаро» Бомарше и исполненной сердечного тепла оперой Моцарта.

Чапек был удивлен самой мыслью о возможности создания оперы на основе его пьесы. Об этом говорит тон двух его писем к Яначеку, а еще более — свидетельство сестры драматурга, пианистки Гелены Чапковой. Она вспоминает о том, как брат сказал ей: «Этот старый чудак! Он вскоре положит на музыку местную хронику в газете». Но, по ее же свидетельству, после брненской премьеры Чапек, очарованный музыкой, воскликнул: «Он в сто раз лучше это сделал, чем я мог даже вообразить» (184, 330).

Опера и пьеса существенно различаются. Будто бы веселая комедия, несмотря на «счастливый» конец, печальна и грустна. В опере, вопреки трагическому финалу, а вернее, благодаря ему, вывод оптимистичен — достижение счастья и радости во власти человека.

Увертюра вводит слушателя в драматически напряженную атмосферу событий. Из тем, получающих дальнейшее развитие, следует назвать две: одна, связанная с таинственным эликсиром, дарующим бессмертие, — фанфарная. Она троекратно повторяется (исполняется за сценой, что дает ощущение расстояния не только пространственного, но и временного). Фанфары эти сопровождают рассказ Эмили Мартин об эликсире, созданном ее отцом Иеронимусом Макропулосом по требованию императора Рудольфа II. Это тема «бессмертия», и в то же время она символизирует далекое прошлое, из которого в XX век пришла героиня. Вторая тема, получающая развитие в финальном монологе Эмили, олицетворяет идею короткой, но осмысленной жизни.

Смолкают звуки увертюры, и слушатель погружается в повседневную обстанку адвокатской канцелярии.

Основу музыкальной драматургии «Дела Макропулоса» Яначека составляет многообразное применение «мелодий речи», выразительнейших интонаций, передающих характеры, душевные состояния героев. Быть может, ни в одной из предшествующих опер композитор не создал такой яркой галереи портретов, очерченных столь скупой и столь выразительно. Опера открывается репликой архивариуса Витека, вернее, его стоном: «Ай-ай! Ах, боже!» Это боль и усталость. Но Витек — канцелярская крыса, и жалобы его стихают, едва он вытаскивает с полки переписку по судебному делу, которым занят адвокат. Человек уступает место чиновнику, гордящемуся тем, что процесс длится почти сто лет, и сожалеющему, что он близится к завершению. Витек не только больно старик и примерный чиновник, но и человек, не лишенный свободомыслия (у Чапека это имеет существенное значение). Восхищаясь длительностью процесса, он с отвращением отзываясь о бароне Прусе, чей род вот уже сто лет ведет этот процесс. Только что высказав отрицательное отношение к барону Прусу, Витек с пафосом цитирует речь Дантона. Но возмущенный невежеством посетителя, смешавшего Дантона с Робеспьером, он приводит точную дату речи, и его интонация принимает тот же официальный характер, с каким он ранее называл год, положивший начало судебному процессу. В сознании Витека и 1792 и 1827 годы равнозначны.

Раскрытие средствами интонационной драматургии противоречивой природы человека преобладает в обрисовке основных, психологически сложных героев. Яначека занимает именно противоречивое единство человеческой природы. Это не значит, разумеется, что композитор рассматривает характер как сумму определенных свойств. Напротив, он наделяет каждого из действующих лиц главенствующим, до времени скрытым качеством; но помимо него персонаж обладает и другими свойствами, зачастую противоречащими основному и проявляющимися в решающий момент.

Изумительно музыкально-драматургическое искусство Яначека, раскрывающего и тончайшие оттенки душевного состояния персонажей, и резкие переходы и перепады настроений.

Уже первые реплики Грегора, ожидающего исхода процесса, свидетельствуют об истерическом возбуждении. Это свойство характера, а не только душевное состояние в данный момент. Он мономан, одержимый навязчивой мыслью. В начале оперы — это стремление во что бы то ни стало выиграть дело, получить наследство, освободиться от долгов. После встречи с Эмилией им овладевает иступленная страсть к ней. Жажда богатства перерождается в жажду обладания. Марти для него и средство выиграть процесс, и цель, к которой направлены желания и помыслы. Можно сказать, что психологическая эволюция образа Грегора подобна эволюции Германа в «Пиковой даме», но, так сказать, «в обращении».

Рассудочному Витеку, истеричному Грегору противостоит обаятельный образ юной Крсты, с появлением которой в музыку проникает свет, чистота, высокая духовность. Крста является носителем поэтического лиризма в опере, его сияние озаряет и Янека, но образ его намечен эскизно. Восторженные реплики Крсты о красоте и таланте Эмили Марти подготавливают приход главной героини и в то же время характеризуют Крсту и ее отношение к искусству.

Перед появлением Марти, указывает ремарка композитора, «загорается странный свет». И далее вновь появится сходная ремарка, как бы указывая на эманацию таинственной силы героини. В финале, после того как Эмилия преодолевает страх смерти и решает отказаться от эликсира, «бледный зеленый свет заливает сцену и зрительный зал». В то мгновение, когда сгорает пергамент и Эмилия умирает, «красный свет заливает сцену».

Яначек использовал в опере принцип неоднократного проведения музыкальных тем, обладающих определенной семантикой; такова тема Эмили Марти, появляющаяся всякий раз при упоминании имени Элиан Мак-Грегор (это одно из многих воплощений героини).

О значении фанфарной темы, как символа эликсира бессмертия, было сказано выше. Но так как Марти это и реальное лицо и инкарнация Элины Макропулос, то у нее — изменчивой и неуловимой — нет одной определенной темы. Отсюда — множественность их. Первое ее появление сопровождается таинственной мелодией, порученной виолю д'амур — инструменту, который в произведениях Яначека связан с темой любви.

Исключительно богат психологическим содержанием, эмоциональными оттенками диалог адвоката Коленатого и Эмили. Оба собеседника ведут сначала корректно-деловой внеэмоциональный разговор. Коленатый сообщает необходимые подробности процесса. Эмилия внешне спокойно выслушивает, иногда вставляя короткий, окрашенный удивлением вопрос. Но маска равнодушия падает, и она все чаще и все более взволнованно пребывает собеседника.

Горячий интерес слушательницы, ее возрастающее увлечение передаются и Коленатому; ровный, «бюрократический» тон повествования приобретает эмоциональный характер, хотя события, о которых он рассказывает, лишены драматизма. С нескрываемым наслаждением, торжественно и певуче он произносит немецкие и латинские юридические формулы.

В этом диалоге Яначек блистательно раскрывает два контрастных характера и их отношение к процессу. У адвоката — чисто профессиональный интерес (он восхищен, как знаток, обстоятельствами запутанного дела). У Эмили — интерес личный; она оспаривает доводы адвоката, противопоставляя неверно изложенным фактам подлинные. То, что для Коленатого составляет предмет юридический, для нее — частица ее собственной жизни. Поэтому так эмоционально окрашены страстное утверждение: «Ошибка!», лирически взволнованные восклицания: «Его сын... сын...», «Мать...» Но по мере того, как нарастает волнение Марти, реакция Коленатого меняется: возникают сомнения, появляются ирония и сарказм, нарастает раздражение. Ему нужны не эмоции, а доказательства. Он передразнивает истерически-визгливые интонации Эмили, требующей похитить необходимый ей документ. Но вот сопротивление его сломлено.

Музыкально-драматургический центр первого действия — «поединок» Грегора и Марти. Активная сторона (Грегор) на самом деле оказывается бессильной, а мнимо пассивная (Марти) — властной и непобедимой. Страсть Грегора нарастает, как волна, и, как волна, разбивается о скалу иронии и равнодушия. Снова и тщетно в пароксизме страсти он вызывает к Марти, а ее равнодушие и презрение лишь разжигает его страсть. Поразительная по силе драматизма, сцена эта является не только столкновением двух противоположных характеров. Для Марти, все узнавшей и пресыщенной до отвращения души, Грегор не личность, не человек; он олицетворяет собой мужчин, которых она встречала, повторение постыдной «комедии любви». В то же время Грегор — не только отвергнутый претендент на роль любовника, но и существо, заставляющее ее вспомнить прошлое, в котором была — столетия назад — настоящая любовь. Поэтому интонации Марти смягчаются, становятся задушевыми. В настоящее вторгается прошлое. Оно не безоблачно, но в нем было — или кажется, что было, — подлинное чувство. Поразителен ответ Марти на вопрос Грегора, любила ли прабабка (то есть сама Марти) его прадеда. — «Да. Очень. По-своему». Фраза разделена паузами. «Да» — лирическое воспоминание, протяженное «очень» говорит о безвозвратности утраты; уклончиво-многозначное «по-своему» снимает воспоминание о любви, — сейчас Марти с горькой иронией оценивает былое.

Яначек вводит в первое действие важную для характеристики Марти тему зависти к живым, способным чувствовать людям и зависти к умершим. Как по-разному эмоционально насыщены ее интонации, когда речь заходит о смерти. Это и не преступающий грани вежливости вопрос «Она умерла?», и эмоционально окрашенное замечание «Все только умирают». Ее отношение к смерти сложно: это и страх, и отвращение, и сознание своего мнимого преимущества перед людьми, являющимися всего только живыми мертвецами. Когда ее бывший любовник Гаук утверждает, что его возлюбленная умерла, Марти с непередаваемой иронией и издевкой переспрашивает: «Умерла?» Воспоминания, разбуженные в ее душе Грегором, мучительны. Она пытается от них уйти. И чем более он восторгается ее красотой, тем сильнее боль и муки Эмили. Яначек прибегает в этой сцене и к сценическому эффекту. Свет озаряет ее, она на миг сбрасывает прожитые годы — такой она

была в юности, затем, когда отчаяние с новой силой овладевают ею, освещается лицо измученной и старой женщины.

Эмилиии необходимо получить пергамент, на котором записан состав снадобья, возвращающего молодость. Она требует, чтобы Грегор отдал ей этот документ. Речь Марти становится дикой, иступленной, когда она узнает, что у Грегора нет его и не было. Страшным напряжением воли она овладевает собой, услышав от Коленатого и пришедшего с ним Пруса, что бумаги найдены. Но это видимость победы. Для того чтобы овладеть пергаментом, нужно победить более опасного противника, чем Грегор, — корректного, выдержанного и властного Пруса. Марти и барон при встрече пытаются оценить силы друг друга, как борцы на ринге перед схваткой.

Марти, столкнувшись с ледяной иронией Пруса, резко меняет взволнованный тон на нарочито беззаботный. Она решает противопоставить Прусу Грегора, вернее, использовать его право на наследство. Тема страсти Грегора (фраза «Как вы прекрасны!») становится основой вальса, приобретающего все более грозный характер в оркестровой постлюдии первого действия.

Во втором действии, где борьба за пергамент вступает в решающую стадию, по Чапеку раскрывается истинная и страшная суть Марти — ее бездонный цинизм, жестокость, зависть к людям, обладающим полной чувств, стремление разбить и втоптать их счастье в грязь.

Яначек, сохранив многие отрицательные свойства поступков Марти, переосмыслил их. По Чапеку, цинизм и жестокость — коренные свойства ее натуры. Яначек властью музыки утверждает, что жестокость героини — следствие жестокости жизни. Цинизм Марти, издевка над целомудрием Кристи и Янека — мнимые, а не истинные ее свойства, вернее, это негативное выражение тоски по утраченной человечности. Яначек не оправдывает и не идеализирует Марти. Его героиня мучается и страдает там, где Марти Чапека только холодно и цинично действует. Даже издевка над любовью Кристи в опере приобретает иной, более глубокий смысл. Ее утверждение, что близость мужчины и женщины «ничего не стоит» — мучительно выстрадано. Утрата способности испытывать любовь — одна из важнейших тем оперы. Она обуславливает зависть Марти к тем, кто может любить.

Во втором действии Марти выступает в различных личинах: пресыщенной славой дивы, ревнивой к успеху предшественниц и современниц светской дамы и вульгарной девки. Но под этими масками скрывается измученное лицо страдающей женщины.

Яначек вслед за Чапеком показывает Марти в ее отношениях с окружающими — это поединки, столкновения (сцена с Грегором), полные недосказанности и недомолвок (сцена с Прусом), и холодно-расчетливая игра кошки с мышью (сцена с Янеком). Но, быть может, самым драматическим эпизодом оперы является ее встреча с бывшим любовником, ныне слабоумным Гауком. Здесь с неповторимой силой и психологической правдивостью Яначек обнажает трагедию Марти. Единственный раз на протяжении оперы в ней пробуждаются человеческие чувства (или воспоминания о них) — не презрение и отвращение, а жалость — тень, отбрасываемая любовью, жалость к слабоумному, тому, кого она некогда любила: прошлое предстает в отвратительном уродстве.

Но этого мало.

Гаук — одна из самых своеобразных не только в творчестве Яначека, но и в мировой опере фигур. Человеческая развалина, живущая в мире эротических воспоминаний, уничтоживших грань между прошлым и настоящим, Гаук, созданный Яначеком, вызывает не отвращение, а со-

страдание. В нем совмещены: иллюзорная чувственность и реальная дряхлость; два временных плана — былое и настоящее. Стонущие, жалобные, почти детские интонации, заставляющие вспомнить о калек в «Светике Савишне» и Юродивом Мусоргского, сменяются «захлебывающейся» страстностью любовных воспоминаний, сопровождаемых ритмами зажимательного испанского танца; упоение любовью — это ожившее прошлое, а страдание и мука — настоящее. Незабываема полная скорби музыкальная фраза Гаука: «Поймите... Я уже не жил». Здесь ощущается близость к интонационному миру «Детской».

Второе действие — ряд поединков Марти, а вернее, ряд испытаний и поражений, усиливающих и углубляющих ее ненависть к враждебному миру людей. Она принуждена вести осторожную игру с Прусом — самым уклончивым, хитрым и опасным врагом. Это борьба двух равных противников. Победу не может одержать ни один из них. Прус обладает оружием, перед которым не может устоять Марти — пергаментом. Но она знает, что холодный, жестокий, циничный противник охвачен страстью к ней, значит, за определенную цену она получит то, чего ищет. Но прежде чем они заключат сделку, Марти испытает немало унижений. С жестокостью садиста Прус, кое-что узнавший из бумаг, кое о чем догадавшийся, подвергает ее будто бы корректному, а в сущности издевательскому допросу, обнажая ее постыдное прошлое. Марти, оскорбленная словами Пруса, назвавшего ее — в одном из прошлых воплощений — шлюхой, страстно протестует. Опомившись и овладев собой, она соглашается с позорной кличкой. Более того, как бы отрекаясь от себя, она подсказывает новые оскорбительные слова. Но то, что она чувствует, прорывается в иступленно-визгливой интонации: «Клевета!» Первое сражение с Прусом завершилось его победой. Силы Марти исчерпаны. Но ее ожидает новое испытание — столкновение с Грегором.

Янчек в этой поразительной сцене раскрывает безмерность усталости Марти. Ее интонации приобретают жалобно-стонущий характер: «Холодно, Бертик, холодно». Бесконечной печалью исполнен ее ответ на упреки Грегора. По мере того как настойчивость и страсть Грегора возрастают, усиливается гнев и ненависть Марти к нему, ненависть к себе, жажда покоя. Еще неосознанно зарождается мысль об отречении от жизни. Злобная интонация: «Убей себя!» — сменяется скорбной: «Несчастная Эмилия!» После краткой сцены с Янеком, у которого она вырывает согласие похитить у отца пергамент, наступает финал — решающее объяснение с Прусом. Это сговор двух холодных и расчетливых противников, из которых, быть может, Прус самый бесстыдный. Драматическая постлюдия говорит о неизбежности катастрофы. Она и наступает в последнем действии.

Каждый из основных персонажей оперы показан в психологическом движении и развитии. Но развитие всегда определяется отношением к центральному образу — к Марти. Адвокат Коленатый сначала увидел в ней возможную клиентку, затем — авантюристку. Потрясенный и покоренный ее всезнанием, превышающим возможности юридической науки, он падает перед ней на колени. Но затем Коленатый приходит к выводу, что она обманщица, и превращается из адвоката в следователя и судью, добивающегося признания. Теперь уже он хочет поставить ее на колени. Но истина, как она ни фантастична и как ни противоречит юридической логике, побеждает, и адвокат вынужден признать свое поражение.

Не менее своеобразную эволюцию переживает барон Прус, проходящий путь от холодного любопытства и иронии до страстного увлечения, в жертву которому он приносит честь, а бессознательно и жизнь сына; униженный и обманутый, ненавидящий Марти, Прус презирует

себя. Жертвой Марти или, вернее, жертвой собственного безумия становится Грегор, чьи иллюзии, как и иллюзии остальных персонажей, развеиваются в финале, когда на свет выходит истина.

Марти, само существование которой нарушает законы человеческой жизни, вносит в нее стихию разрушения и гибели. Утратив способность любить, она пробуждает в других только чувственность, страсть, неотделимую от ненависти. Одних она сводит с ума, как Гаука, других — доводит до иступления, как Грегора, третьих — заставляет совершить позорный поступок и косвенно стать убийцей сына, как Пруса. Но это губительное свойство — следствие того, что само существование Марти аномально. Из юности (ей было шестнадцать лет, когда ее заставили выпить эликсир) она перешла, минуя молодость, в стадию зрелости и остановилась. Ее жизнь была искусственно задержана, лишена развития. Снадобье превратилось в наркотик, без которого она уже не может существовать; только он позволяет ей победить страх смерти.

Необычна психологическая градация образа Марти в последнем действии. Если цинизм и вульгарность лишь по временам прорывались в ее поведении во втором действии, то в первой половине третьего — они главенствуют. Поначалу рождается ощущение, что именно цинизм, помогающий ей вернуть тайну бессмертия, является ее подлинной сущностью, а все остальное — только притворство. Так у Чапека.

Яначек строит развитие образа на контрасте между мнимой и истинной природой Марти. Вернув секрет бессмертия, она достигла того, что составляло ее цель. Притворяться далее незачем. Она испытывает только усталое презрение к Прусу (и самой себе), полное равнодушие ко всему, что совершается вокруг и не касается ее. Но уйти от последствий начатой игры невозможно. Мир, находящийся за пределами номера гостиницы, в котором разворачивается третье действие, напоминает о себе. Раздается звук ксилофона (горничная стучит в дверь). Мы помним, какое смысловое значение приобретают удары ксилофона в «Ее падчерице». В «Кате Кабановой» они означают конец свидания влюбленных, конец короткому счастью Кати. В «Деле Макропулос» ксилофон — голос смерти: слуга Пруса принес отцу весть о самоубийстве сына. Смерть Янека — истинная цена, которую барон заплатил за не принесшую ему радости ночь. Но это и цена пергамента, который вернула Марти.

Жалко, позорно бессмертие, оплаченное смертью юности и горем осиротевшей невесты. Равнодушие Марти слишком нарочито и вызывающе, чтобы быть естественным. Встреча и разлука с Гауком, которого увозят в сумасшедший дом, появление адвоката, Грегора, Витека, Кресты, вынужденная необходимость раскрыть тайну своей жизни, спасти секрет вечной молодости — все это заставляет ее оглянуться на свою жизнь и впервые с пронзительной ясностью осознать и почувствовать ее бессмысленность, понять, что долготлетие она купила фактическим отречением от жизни. Марти пытается найти в прошлом проблески света и счастья (любь к Пепи). Рассказывая о том, как ее отец, повинувшись воле императора Рудольфа, создал эликсир бессмертия (здесь вновь раздаются торжественные фанфары), она постигает, что у нее в шестнадцать лет была украдена молодость и она превратилась в старуху с внешностью молодой женщины. Только теперь, в потрясающем монологе-исповеди Марти, раскрывается ее истинная суть, ее трагическая судьба. Яначек полностью переосмыслил психологию и мотивы поведения Марти, причины ее отречения от «вечной жизни». У Чапека она противопоставляет краткое, но осмысленное существование бесплодности убивающего душу искусственного «бессмертия». Если вслушаться в этот монолог, то нельзя не почувствовать скепсис и печальную иронию в утверждении того,

что именно в краткости земной жизни и заключена радость. Но ведь Эмилия Марти считает счастьем то, что ей недоступно. Подлинное ли это счастье? В пьесе «Из жизни насекомых» счастливыми считали себя и подёнки, чей век куда более краток, чем век человека.

Пройдя через испытания и муки, Марти в опере побеждает страх смерти. Многозначительны слова (их сочинил Яначек), произносимые пришедшей в себя после обморока Марти: «Я чувствовала приближение смерти, и это не было страшно». Отречение от бесплодной вечной жизни и преодоление страха смерти — момент решающего перелома. И не случайно он столь ярко и определенно выражен в музыке — впервые интонации Марти пронизаны одухотворенным и просветленным лиризмом. Это не покорность неизбежному року, не принятие смерти как неизбежности, но победа над страхом конца, а значит, утверждение жизни.

Хор, помещенный в оркестре, подхватывает реплики Марти, придавая им обобщающий смысл. Если она обращается к действующим лицам со словами — «Глупцы, вы так счастливы», то хор отвечает ей: «Глупцы, мы так счастливы!»

У Чапека в словах Марти звучит и печаль и скепсис, в опере же выстраданное героиней убеждение в истинной ценности жизни. И впервые звучание фанфар связано не с идеей эликсира бессмертия, а с прославлением бытия. Смерть Марти, озаряющий сцену красный цвет — символ жизни — и гимнически просветленный, торжественный оркестровый финал венчают произведение.

XIX

В 1923 году Яначек вновь обратился к «Крейцеровой сонате» Толстого. Едва ли это означало возвращение к музыкальному воплощению повести, которое он дал в Трио. Четырнадцать лет, прошедшие с тех пор, так богаты жизненными и творческими событиями, что он не мог ограничиться переработкой старого сочинения. Всякий раз, возвращаясь к ранее написанному, он создавал произведение заново.

Как уже упоминалось, в собрании книг, принадлежавших Яначеку и ныне находящихся в Моравском музее, есть экземпляр русского издания «Крейцеровой сонаты», испещренный пометками композитора (см. 154). Мы не знаем, когда Яначек впервые познакомился с повестью Толстого. Но трудно представить, что это произошло только в 1908—1909 годах, в преддверии восьмидесятилетия писателя и сочинения Трио, и что мимо внимания композитора прошла поднявшаяся в 1890 году и долго не утихавшая дискуссия, вызванная появлением повести. Возможно, что Д. Маковицкий, выступавший в 1898 году в Брно с лекциями о Толстом, говорил и о «Крейцеровой сонате». По его позднейшему утверждению, он, будучи девятнадцатилетним юношей, прочитал эту повесть десять раз. Пометки Яначека делались по ходу чтения. Они разнородны. Его внимание привлекли оба эпиграфа к повести, взятые из Евангелия, и он подчеркнул их. Но едва ли он мог принять эти эпиграфы за выражение подлинной идеи произведения. Близкий Толстому-художнику, Яначек был далек от его религиозных взглядов и провозглашаемого им аскетического идеала. В своем Квартете композитор спорит с Толстым-моралистом.

Читая (или пересчитывая) повесть Толстого, подчеркивая отдельные фразы, Яначек, возможно, исходил из определенной музыкально-драматургической концепции. Некоторые отмеченные места явно свидетельству-

ют о том, что он как бы составлял первоначально сжатый конспект действия. Так, Яначек отметил упоминание о весне и что действие начинается в поезде, на остановке, отчеркнул характеристики пассажиров: приказчика, адвоката, старика... На странице 11-й он отметил слово *предпочтение* (во фразе дамы, утверждающей, что любовь — это исключительное предпочтение одного или одной перед всеми остальными) (см. 154). Далее отмечены слова той же антагонистки Позднышева — «плотская любовь». Следы внимательного и активного чтения, сопровождаемого отчеркиваниями и пометками, хранит исповедь Позднышева. Яначек выделил в ней все, что связано с историей любви, женитьбы, охлаждения, ревности и раздумий Позднышева над смыслом жизни. Примечательно, что композитор отчеркнул фразу: «...иллюзия того, что красота есть добро» (с. 26). Слова эти, относящиеся к красоте женщины, позднее приобретают расширительное значение по отношению к искусству (музыке), чья красота губительна. И конечно же, Яначек и Толстой здесь оказались на противоположных позициях. Композитор подчеркнул слова Позднышева, объясняющие, почему девушка, не любя его, согласилась выйти за него замуж: «Я был богат, она бедна» (с. 37). Отметим, что Толстой (сознательно или нет) перефразировал здесь слова донны Анны в «Каменном госте» Пушкина: «Мы были бедны, дон Альвар богат». Отчеркнуто и подчеркнуто в рассказе Позднышева все, что относится к истории его влюбленности, чувственного увлечения, отчужденности и ненависти к жене (с. 50), диалог Позднышева с рассказчиком (с. 50) и упоминание о детях (с. 67).

Первых читателей «Крейцеровой сонаты» волновал вопрос: выражает ли Позднышев (и в какой мере) взгляды Толстого? Некоторые склонны были отождествлять мысли героя и автора. На опасность подобного отождествления, тем более значительную, что Толстой действительно вложил в уста Позднышева некоторые свои мысли, одним из первых указал Н. Михайловский. Он писал: «Можно жалеть, что граф Толстой поставил нас, читателей, в такое нерешительное, двусмысленное положение, но лучше все-таки, во избежание вящих недоразумений, видеть в исповеди Позднышева именно только его исповедь, а графу Толстому не вменять ее ни в заслугу, ни в порицание. «Крейцера соната» есть, во всяком случае, художественное произведение, а Позднышев — художественный образ». И далее, еще более решительно: «Никоим образом нельзя приписывать графу Толстому все мнения Позднышева» (155, т. 6, 771). Между тем многие читатели совершили подобную ошибку. И быть может, протест, который повесть вызвала у ряда современников, объясняется тем, что они сочинили взгляды героя (взглядами автора. Особенно возмущали музыкантов то, что Позднышев (а значит, и писатель) говорит о музыке, о Бетховене. Так, Ромен Роллан писал матери под впечатлением первого чтения повести, что она возмутила и огорчила его именно этими страницами (см. 192, 76). Позднее Роллан так характеризовал соотношение взглядов писателя и Позднышева: «Автор отступает... мы видим только его героя. И все же в яростных выпадах против всеобщего лицемерия... во всем этом мы узнаем идею самого Толстого, только выражены они здесь с повышенной резкостью» (193, т. 2, 314).

Естественно, что Яначека особенно заинтересовало все, что в повести говорится о музыке. Именно эти страницы хранят наибольшее количество пометок композитора. Так, он отчеркнул рассуждения Позднышева о воздействии музыки на слушателя. «У! Ууу!.. Страшная вещь эта Соната. ...Она действует, страшно действует, — я говорю про себя, — но вовсе не возвышающим душу образом» (с. 103, подчеркнуто Яначеком).

Несогласие его вызывает следующее место: «Я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую... Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой... но зачем я это делаю, я не знаю... Бетховен, — ведь он знал, почему он находился в таком состоянии». Яначек отчеркнул весь абзац, поставил знак вопроса и написал на полях: «Знал вулканический источник, а на меня о т к у д а это приходит?»

Вопрос касается творческого процесса и восприятия, когда слушатель, не зная замысла автора, вовлекается в сферу воздействия музыки. Толстой органически не мог, а не только не хотел подчиняться чужой воле, считая это насилием. Он потому и отвергал Бетховена и Шекспира, что чувствовал их мощь. Но для Яначека дорого непосредственное восприятие. Он отчеркнул (на с. 101—102) слова Толстого о понимании Бетховеном собственного душевного состояния и утверждение, что для слушателя, не знающего замысла композитора, настроение его музыки не имеет смысла. Яначек отверг мысль Позднышева о том, что полезна только музыка прикладная, сопровождающая простое действие — маршировку солдат, пляску, церковное пение. Для Позднышева музыка как искусство опасна потому, что воздействует гипнотически, подчиняя слушателя. Это и другие места, отчеркнутые Яначком, сопровождаются на полях вопросительными знаками. Яначеку враждебно утверждение Позднышева о том, что музыка — страшное средство в руках случайного человека, что она опасна потому, что вызывает несоответственное времени чувство. Слова Позднышева натолкнули композитора на мысль, записанную на странице 102-й: «Основы драматической музыки — отношения драматические открытые». Иначе говоря, основа музыки — раскрытие драматических контрастов жизни (ее явлений). Как бы подводя итоги размышлениям над словами Позднышева о губительной силе музыки, Яначек записал (на с. 160): «На кого музыка воздействует только как запах, как светящийся огонь — у того возникают родственные, чисто житейские чувства [настроения] — печаль, любовь и т. д. и одновременно бурные. Это — дилетантская трактовка музыки; до тех пор, пока я не узнаю, откуда возникает музыка, она не ясна мне».

Принято считать, что эти слова Яначек обращает к Толстому, тем самым отождествляя его с Позднышевым. Но Яначек не мог не понимать различий между автором и его персонажем и явно их отделял. Если бы он считал, что все высказанное Позднышевым — в данном случае о музыке — это взгляды Толстого, то есть взгляды дилетанта, профана, он едва ли написал бы в заключение: «Мы должны знать точку зрения Толстого и всех драматических композиторов». Слова эти обретают смысл только в том случае, если Яначек отделяет писателя от его персонажа. Зачем знать суждения профана и «всех драматических композиторов», если профан уже осудил и признал вредоносной в лице Бетховена музыку? Яначек мог узнать о противоречивом отношении Толстого к Сонате Бетховена из чешских источников. Скрипач П. Шейнер, исполнивший это произведение Толстому в 80-х годах, писал в воспоминаниях: «Когда была сыграна Соната Бетховена, умолк Толстой и при вариациях *Andante* начал тихо плакать. Хотел сесть за рояль и сыграть тему, но пальцы отказались ему служить. В его упорных попытках добиться цели было что-то трогательное. Не знаю, кого он имел в виду, когда сказал: «Современная музыка слишком страстна и лишена целомудренности». Из сочетания этого странного взгляда с дивной Сонатой Бетховена возникла повесть Толстого «Крейцерова соната» (191).

В 1895 году участники Чешского квартета встретились с Толстым, и писатель сказал О. Недбалу, что мучительное впечатление, вынесенное

им от первого знакомства с Крейцеровой сонатой Бетховена, объяснялось крайним нервным возбуждением исполнителей, но что позднее, услышав ее в интерпретации скрипача И. Гржимали, он изменил свое мнение. И все же, заключил Толстой, не Бетховен, а Моцарт является его музыкальным идеалом (см. 156, 46). Чешские газеты подробно описывали прием Толстым артистов квартета и беседу писателя с Недбалом. И он сам не раз рассказывал о ней.

Яначек, несомненно, был знаком с взглядами Толстого на искусство, высказанными не только в художественных произведениях, но и в эстетико-философских работах («Что такое искусство?»). Выступая 18 декабря 1898 года в клубе «Весна» с рефератом на тему «Народная моравская песня», Яначек, остановившись на соотношении фольклора и творчества композиторов, упомянул о статье Ф. Крейчи «Толстой против искусства». К сожалению, мы располагаем не текстом выступления Яначека, а только изложением его мыслей. Однако и оно дает представление о позиции композитора. Яначек не согласен с выводом Ф. Крейчи, высказанным в критической статье «Толстой против искусства», где сказано: «Для Толстого народ является идеалом и нормой... искусство должно ему подчиниться. Но утверждать это — означает потакать всему малому, неразвитому, грубому, отсталому против всего великого, благородного и свободного» (10, 594). Если взять эти строки вне контекста выступления, можно подумать, что Яначек, отвергая вывод Крейчи, соглашается с Толстым. Однако это не так. Л. Толстой осудил искусство за то, что оно оторвалось от народа, утратило связь с религией и выродилось в забаву, развлечение пресыщенной верхушки. Народу же — крестьянам и рабочим — это лжеискусство (музыка, театр, живопись, литература) не понятно и не нужно. Сопоставляя испытанные им в один и тот же день художественные впечатления от исполнения Сонаты A-dur Бетховена (ор. 101) и хороводной крестьянской песни, Толстой пришел к выводу, что «песня баб было настоящее искусство, передававшее определенные и сильные чувства... Соната же Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая» (157, т. 15, 176). Толстой не только противопоставил безыскусственность фольклора искусству профессиональному, но и признал превосходство первого. Согласиться с подобной эстетической оценкой созданного народом и музыкантами Яначек не мог, но не потому, что ставил искусство профессиональное выше народного (странно было бы предположить подобное), а потому, что такое противопоставление вообще было для него невозможно. В отчете о реферате мы читаем: «Традиционный вопрос, имеют ли народные песни меньшую ценность, нежели песни художественные, г. директор Яначек решает... на основе насыщенности каждой музыкальной единицы времени, то есть богатства, чистоты мелодии песни... И с этой точки зрения моравские песни народные равноценны песням художественным».

Яначек указал на то, что чешская песня в произведениях Сметаны и Дворжака облетела мир, победила и одерживает новые триумфы. «Польская мазурка и полонез в сочинениях Шопена оценены повсеместно. И богатая моравская песня станет основой и источником художественного творчества» (10, 594). Таким образом, точка зрения Яначека далека и от взглядов Толстого, и от выводов Крейчи. Он утверждал и в теории и на практике союз фольклора и композиторов.

Следует коснуться и другой проблемы, связанной с «Крейцеровой сонатой», — отношения Яначека к Бетховену. Оно менялось и эволюционировало. В молодости, во время занятий в Лейпцигской и

Венской консерваториях, да и позднее в Брно, Яначек находился под властью могучего гения Бетховена, притом Бетховена последнего периода. Услышав 7 февраля 1880 года Квартет, ор. 131, он писал невесте: «Сегодня состоялся концерт, поразивший меня до глубины души. Игнали Струнный квартет Бетховена, одно из последних его произведений, в котором он, уже вовсе не заботясь о том, понравится ли оно, выразил в звуках свою внутреннюю жизнь. Я думаю, что Бетховен должен был воскреснуть, и только он сам мог бы, возможно, раскрыть в словах, что создал и что бы еще создал, продолжая творить в том же направлении. О, если бы и во мне была частица этого великого духа — так я думал, слушая этот Квартет» (7, 258).

Кульминацией Яначекова бетховенианства явилось прошедшее под его управлением в 1879 году в Брно исполнение Торжественной мессы композитора. По мере того как созревала творческая индивидуальность Яначека, его путь все дальше и дальше уходил от Бетховена. В 1927 году журнал «Die literarische Welt» обратился к ряду композиторов с вопросом о том, какую роль сыграл автор Девятой симфонии в их творчестве. Противоречивый ответ Яначека свидетельствовал о переоценке им наследия великого музыканта. Он утверждал (вопреки действительности), что музыка Бетховена никогда его не воодушевляла, и объяснял это тем, что слишком рано исчерпал ее до дна. Но вслед за этим, опровергая самого себя, писал: «Но тем глубже запала она мне в душу. В ее широком течении я видел небесный свод и его голубизну, солнце его озаряло своими лучами каждое божественное облачко и отгоняло тень».

Противопоставляя собственные представления о жизни бетховенским, Яначек утверждал, что его не удовлетворяет возможность любоваться небом, так как он стремится им овладеть, сжать солнечные лучи в кулаке и не только любоваться солнцем, но и погрузиться в тень, насытить свою жажду жизни (см. 158, 83). Едва ли нужно указывать на несправедливость характеристики Бетховена. Но Яначек и не претендовал на объективность.

Получив в подарок от Universal Edition автографическое воспроизведение рукописи Бетховена (4 января 1922 года), он писал: «Вы доставили мне истинную радость, прислав [снимок] рукописи Бетховена. Я сердечно благодарю Вас. Этот подарок дал мне возможность увидеть стадии творческого процесса композитора. Я погрузился в изучение рукописи» (159).

Вернемся к «Крейцеровой сонате». Яначека не испугали антибетховенские инвективы Позднышева, хотя это не значит, что он с ними согласился. Зная Яначека и его отношение к философско-этическому учению Толстого, мы вправе думать, что в Трио он начал полемику с религиозной моралью писателя. Но, осуждая Позднышева, едва ли Яначек уже тогда выдвинул на первый план образ его жены. Он это сделал в Квартете, написанном после «Кати Кабановой» и после начатых и незавершенных эскизов опер на темы Толстого. Первый квартет был своеобразной параллелью «Кате Кабановой». О том, как Яначек понимал поставленную перед собой задачу, мы знаем из его письма к Камилле Штёссловой и из свидетельств современников.

Яначек писал К. Штёссловой 14 октября 1924 года: «Я думал о несчастной женщине, истерзанной, униженной и убитой, о которой рассказывает русский писатель Лев Толстой в «Крейцеровой сонате» (153, 151). Один из первых исполнителей Квартета Й. Сук вспоминает, как Яначек, прослушав свое произведение на репетиции, был глубоко взволнован. Обняв каждого из музыкантов, он сказал в заключение: «Финал, пожалуйста, еще раз и быстрее. Мы должны выступить

защитниками поработанного человечества». Выдвигая на первый план образ замученной и убитой женщины, Яначек не мог и не хотел ограничиться лишь выражением сочувствия. Унижение, мука и гибель человека вызвали в душе его и сострадание, и гневный протест против обстоятельств, обусловивших гибель. Начиная с «Марычки Магдоновой», осуждение несправедливости носило как моральный, так и социальный характер. Трагическая женская доля — одна из главных тем творчества Яначека. Поэтому новое обращение к «Крейцеровой сонате» было закономерным.

Перенесение акцента с переживаний Позднышева на трагедию его жертвы свидетельствует не только о внешней перестройке, но и об иной идейной позиции Яначека. Отличие концепций композитора и Толстого дало повод некоторым авторам писать о полемичности самого замысла Квартета по отношению к его литературному первоисточнику. Думается, что вопрос этот более сложен. Проблемы, которые Яначек стремился выразить в музыке, это не полемика с Толстым-художником, а переосмысление его образов, изменение акцентов и спор с Толстым-моралистом. Толстой осуждает ложь, лежащую в основе буржуазной семьи и отношений между мужчиной и женщиной в современном обществе. Тем самым он отвергает безразличность этого общества. Оно порочно, в нем уничтожена любовь, узаконен разврат (право на него имеют мужчины), женщина превращена в рабыню; лишенная свободы, она мстит поработителю-мужу, изменяя ему. В лживом и лицемерном обществе извращено и искусство; музыка утратила духовную ценность и превратилась в средство, разжигающее чувственность. Но значит ли это, что невозможен союз мужчины и женщины, основанный на любви, и что искусство не обретет вновь утраченную им духовность и красоту, если будут изменены условия жизни, порождающие ложь, разврат, ревность, преступления? Нельзя свести идею «Крейцеровой сонаты» (хотя сам Толстой и пытался это сделать в послесловии) только к проповеди безбрачия и целомудрия. Это призыв к переустройству общества и утверждению подлинной морали. Яначек критику лжи превратил в защиту правды и права женщины на счастье. Иначе говоря, композитор в основу Квартета положил позитивное начало повести. Справедливо замечание Г. Рождественского, что в Первом квартете для Яначека главным «были тончайшая психология любовного чувства, выраженная Толстым, а также идея мощного влияния музыки на духовную жизнь человека. Композитор отходит от сюжетной канвы повести: не нож убийцы, а подлинная любовь сверкает в последней части Квартета» (190, 102).

При истолковании образного содержания Квартета важно определить, лежит ли в его основе конкретная программа; если да, то какова она. Симфонические, камерно-инструментальные произведения Яначека до некоторой степени программны. Образная сфера Квартета, как и большинства произведений Яначека, сочетает эмоциональную конкретность с обобщенностью. Альтист Квартета имени Сметаны и музыковед М. Шкампа (он восстановил подлинный текст Квартета Яначека, освободив его от ретуши Й. Сука) писал, что Яначек «создал Квартет на тему «Крейцеровой сонаты» как целостную замкнутую музыкальную монотематическую психологическую драму» (160). Характеризуя программу, М. Шкампа говорит, что творческий метод композитора таков, что мы можем извлечь из музыки главные очертания действия, его узлы, и определить меру идейного отхода Яначека от Толстого (см. 160)¹. Первую часть Шкампа определяет как экспозицию драмы.

¹ М. Шкампа ссылается в подтверждение своей мысли на Й. Кшенека, участника Мо-

Здесь выступает образ жены Позднышева. Характеристика ее, по мнению автора, сосредоточена в первых 45 тактах первой части. Речь идет о главной партии, носящей ярко выраженный славянский народно-песенный характер, близкий к русскому. Тема эта претерпевает в пределах первой части ряд изменений, которые Шкампа склонен объяснять тем, что такой героиня предстает в сознании мужа.

Вторая часть — перипетии. В первых 47 тактах изображен элегантный, светский скрипач, будущий «соблазнитель». Последующие такты (48—61) Шкампа истолковывает как «крадущиеся шаги», любовные признания (68-й и следующие такты). Квартетовая фигура, напоминающая музыку любовного признания (такты 185—194, 195—201), предвещает приближение трагедии.

Третья часть — кризис. По мнению Шкампы, это выражение эмоционального воздействия музыки Крейцеровой сонаты, пробуждающей страсть у жены и ревность у мужа. Уже в вводной части (такты 1—34) атмосфера действия становится напряженной, фигурационное движение стремительным. Женщина пытается уйти от жестокой действительности в мир мечты и воспоминаний о любви — тема приобретает гимнический характер.

Четвертая часть — скорбный и трогательный монолог измученной женщины. Кульминация трагедии достигнута не в грозной сцене убийства, а в очищающем прозрении убийцы над умирающей (см. 160, 1).

Характеристика эта в общем представляется убедительной, хотя и несколько излишне «конкретной» в подробностях. Квартет по форме представляет сочетание свободно трактованной сонатной структуры с обобщенной программностью. Это сознательное следование основополагающему принципу Яначека: форма произведения определяется музыкально-драматургическим замыслом, и там, где классическая схема вступает с ним в противоречие, композитор нарушает ее, сохраняя верность музыкальному действию.

Справедливо замечание Я. Фогеля: «Яначек выступает в [трактовке] сонатности как драматург, но отнюдь не как драматург сонаты в бетховенском смысле» (71, 388).

Яначек отказывается от мотивной работы, характерной для его предшественников и современников; заменив ее системой повторов и тональных переключений основного тематического материала. Главная партия первой части состоит как бы из двух разделов, в процессе развития каждая начинает жить самостоятельной жизнью. В репризе проходит напевная часть главной партии. Тема, носящая страстный, взволнованный характер, как не раз указывалось чешскими музыковедами, обнаруживает близость к теме «зова Волги» из «Кати Кабановой», олицетворяющей и жажду жизни, и уход из нее.

Характерным свойством первой части, да, в сущности, и всего квартета, является близость мелодики к моравско-словацкой народной песне и в известной мере к русской. Яначека менее всего занимала задача показать разложение буржуазно-дворянской семьи. Он стремился раскрыть трагедию угнетенной и погибающей женщины вне сословной среды, которую изобразил Толстой. Драма, подобная той, которая описана в «Крейцеровой сонате», могла произойти (и происходила) и в недрах других классов, и ее не раз воплощали русские писатели, а вслед за Достоевским и сам Яначек в «Мертвом доме» (гибель Акульки). Поэтому

равского квартета, исполнявшего это произведение в 1924 году. По его свидетельству, Яначек хотел, чтобы Квартет исполнялся без значительных пауз (чуть больше генеральной паузы) и чтобы драматическую динамику ничто не прерывало (см. 160).

думается, близость тематизма Квартета к народной песне (отнюдь не цитатная) закономерна, ибо она связана в первую очередь с образом героини и ее духовным миром.

Примечательна тенденция Яначека сблизить элементы моравско-словацкой песенности с русской. О последней отчетливо говорит мелодия, проходящая у виолончели (3-й такт первой части). Яначек был чешским художником и тогда, когда обращался к русской тематике, так же как оставались русскими Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, воплощая нерусские образы. Но они воссоздавали интонационную среду, в которой развертывается музыкальное действие. Сходную задачу стремился решить и Яначек. Это стремление можно условно сравнить с художественным переводом с одного языка на другой — в данном случае с русского на чешский.

Вторая часть Квартета носит скерцозный характер и написана в форме рондо третьей степени (AA₁ BAA₁ BA). Если содержание первой части можно охарактеризовать как духовную драму героини, ее неудовлетворенность и жажду счастья, то вторая говорит о новой ступени этой драмы. Скерцозно-танцевальный характер начала (мелодия поручена скрипкам) принято связывать с образом соблазнителя. Думается, что характер музыки позволяет трактовать его расширительнее. Танцевальность может означать и мир бездумного веселья, радости, влекущий героиню, замкнутую в четырех стенах. Это жанрово-бытовая картина окружения, подобная вальсовой атмосфере Лугачовиц, на фоне которой происходит встреча Милы и Живного в «Судьбе». В дальнейшем скерцозность сохраняется, но приобретает драматические черты. Яркие контрасты бездумная веселость скрипичной мелодии и таинственно-затянутый шестестранный *ponticelle*, отголоски танцевальности, как бы чередующиеся с драматически напряженными эпизодами. Кажется, что действие переносится с одного места в другое. Яначек стремится передать борьбу чувств и тщетную попытку героини противостоять нахлынувшей страсти.

Своеобразной психологически-драматической кульминации драма достигает в третьей, медленной части. Структурно она четырехчастна (ABCA) и приближается к песне. Во всех разделах проходит основная тема, которую можно связать с образом главной героини, переживающей различные стадии душевной борьбы. Здесь явственна связь с предшествующей частью: наплывом возникающие воспоминания о встрече с возлюбленным, сменяющие эпизод, носящий характер колыбельной (мать у кроватки ребенка?). Эта часть наиболее контрастна — смятение души героини (а может быть, и мужа) находит выражение в резкой задушенности, нарастании и спаде драматической напряженности, в стонущих и скорбных звучаниях скрипки.

Яначек не только не цитирует Сонату Бетховена, но и не пытается создать музыку в его манере. Такая задача и не стояла перед чешским композитором, не говоря уже о том, что подобный «коллаж» разрушил бы стилевое единство Квартета. Яначек хотел показать процесс кристаллизации чувства под воздействием стихии музыки вообще, а не непременно музыки Бетховена. Более того, если он идейно переосмыслил повесть Толстого, то в такой же мере противопоставил бетховенским принципам драматизацию камерного ансамбля и характер тематической работы.

В конце третьей части мелодия приобретает скорбно-умоляющий характер. Катастрофа наступает в четвертой части. Яначека не привлекала задача изобразить сцену убийства жены озверевшим ревнивцем. Он стремился раскрыть трагедию умирающей, ее прощание с жизнью и трагическое прозрение убийцы, а значит, торжество человечности.

В экземпляре повести Яначек подчеркнул основополагающие строки, раскрывающие чувства Позднышева после убийства. «Я взглянул... на нее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека». Позднышев осознает ужас совершенного им злодеяния, только увидев жену мертвой, в гробу, осознает и то, что «поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя». С этим сознанием непоправимости и неискупаемости содеянного он обречен жить. Квартет завершается посмертной победой любви над ненавистью. Иначе говоря, действительно-психологически образ жены выполняет функцию главной партии, а образ Позднышева — побочной. Темы первой части возникают вновь, но уже как отголосок, след уходящей жизни. Движение и развитие драмы ведет от скорби к просветлению.

Обозначения темпа, силы звучности, приемов исполнения Яначек кое-где дополнил словесными указаниями на эмоционально-психологическую окраску того или иного эпизода. Эти обозначения — их не так много — естественно уподобить ремаркам в драме или опере. Рождается ощущение, что Яначек действительно рассматривал квартет как драму, а инструменты, в нем участвующие, как действующих лиц. Разумеется, мы не можем утверждать, что партия первой скрипки, начинающая танцевального типа мелодию (польку?), действительно обозначает фигуру скрипача в повести, а партия виолончели — образ Позднышева и т. д. Ведь первая скрипка, наравне с другими инструментами, выполняет и другие функции, участвуя в развитии музыкальной драмы. Но индивидуализация каждого инструмента, напевность мелодий, приобретающих по временам характер взволнованных речевых интонаций, позволяет предполагать, что Яначек в какой-то мере действительно трактовал каждую из партий как героя или героиню драмы, передавая в ходе «действия» их функции разным инструментам¹. Одни и те же принципы лежат в основе камерно-инструментальных, симфонических и оперных произведений композитора. Можно говорить о том, что для Яначека каждый инструмент — это человеческий голос.

Но вернемся к ремаркам Яначека. В *Adagio* первой части (такты 90—91) он указывает в партии второй скрипки — «ostře» (резко), то же в тактах 113—114 у виолончели. В финале третьей части (такты 82—83 у первой скрипки) — «гимнически» (не довольствуясь указанием «molto espressivo»). Наиболее выразительна ремарка четвертой части: в *Adagio* мелодию первой скрипки надлежит исполнить «leskně» (печально). Яначек прибавляет: «как в слезах». Вспомним, что сходно названа посвященная умирающей дочери пьеса из цикла «По заросшей тропинке». Такты 60-й и следующие должны исполнять «lkavě» (рыдая) сначала первая скрипка, затем виолончель; такты 105—106 у виолончели — «zoufale» (в отчаянии). В завершающей части финала (*più mosso*) Яначек указывает в тактах 169 (первая скрипка) и 172 (вторая скрипка) — «divoce» (исступленно), тогда как в такте 170 (альт) он помечает «slavnostně, jako varhan» (торжественно, как орган).

Первый квартет Яначека — своеобразный опыт перенесения принципов драмы в инструментальную сферу. В этом смысле данное произведение близко «Ее падчерице» и «Кате Кабановой».

¹ М. Шампа утверждал, что Яначек наделял каждый из инструментов ансамбля свойствами индивидуальными, и виолончель чаще всего является носителем мужского голоса. Так было и в «Сказке».

В 1927 году Яначек приступил к работе над оперой «Из Мертвого дома»¹. К Достоевскому композитора привело чувство духовного родства. Но существовали и другие, внешние причины. В 20-е годы Достоевский стал своеобразным властителем дум интеллигенции Западной Европы. После окончания первой мировой войны и победители и побежденные увидели в Достоевском — потому что хотели это увидеть — пророка, предвидевшего наступление всемирной катастрофы, и художника, раскрывшего раздвоенность личности. Не гуманизм Достоевского, а стихия зла, будто бы главенствующая в его творчестве, сделала в глазах многих его произведения столь современными. Немецкие экспрессионисты провозгласили такого Достоевского одним из своих предтеч, а много лет спустя ту же операцию продаляли и экзистенциалисты.

В Достоевском стремились найти союзника и те, кто видел в нем глашатая революции, и те, кто стремился истолковать его как апологета смирения, судью изначальной порочности человека и апостола сострадания. Своим предтечей его провозглашали фрейдисты, на него опирались и теологи, в том числе католические, хотя общеизвестно, каким непримиримым врагом католицизма был писатель. Таковы искажающие истолкования, выхолащивавшие социальный и гуманистический пафос Достоевского, пронизывающую его творчество любовь к униженным и ненависть ко всему, что калечит людей, ненависть к капитализму.

Разумеется, в подходе к Достоевскому проявились не только реакционные тенденции. Марксистская критика оценила писателя как непримиримого и беспощадного противника буржуазного мира, художника, чье сердце и сознание безраздельно принадлежит угнетенным. Р. Люксембург писала в очерке «Душа русской литературы» (1918): «Романы Достоевского — жесточайшее обвинение, брошенное в лицо буржуазному обществу: истинный убийца, губитель душ человеческих — это ты» (161, 140).

Отражением и выражением страстного увлечения Достоевским на Западе были появившиеся в 20-е годы многочисленные театральные спектакли и кинофильмы, опиравшиеся на его романы. Но и они нередко давали одностороннее и неверное представление о книгах писателя. Таковы были и экспрессионистские фильмы, созданные в эту пору в Германии по «Преступлению и наказанию», «Идиоту», «Братьям Карамазовым». Реакция пыталась использовать в своих целях инсценировки «Бесов» (20-е годы). Этот период отмечен в Чехословакии новым подъемом интереса к наследию писателя. Его произведения были переведены и изданы уже на рубеже XIX—XX веков². О Достоевском писали и спорили писатели, критики, публицисты, общественные деятели. Т. Масарик ранее принимал его как проповедника православия и христианской покорности. После Великой Октябрьской социалистической революции, став президентом Чехословацкой республики, Масарик

¹ Основные положения этой главы легли в основу шестнадцатого раздела моей книги «Достоевский и музыкально-театральное искусство» (Л., 1981, с. 201—212).

² Первое восьмитомное собрание сочинений Достоевского начало выходить в 1892 году и было завершено на пороге нового столетия. В 20-х — начале 30-х годов вышло три новых издания его сочинений, причем одно в 31 томе. Чешский художник В. Гофман в 1917 году опубликовал цикл из 32 иллюстраций к произведениям Достоевского. В его декорациях были осуществлены почти все пражские спектакли по Достоевскому (20—30-х годов).

относился и к Достоевскому и к революционной России с нескрываемой враждебностью (см. 162). Выдающиеся представители демократической чешской культуры Ф. Шальда и З. Неедлы выше всего ценили в Достоевском его гуманизм, протест против социальной несправедливости.

Если драматические инсценировки романов Достоевского дотоле появлялись на чешской сцене sporadически («Преступление и наказание» ставилось в Праге в 1905, 1912, 1913 годах, «Братья Карамазовы» в Пльзене в 1914 году), то теперь переделки произведений Достоевского главенствуют в репертуаре театров. Несомненно, большую роль сыграл приезд в Прагу в 1921 году группы актеров МХТа во главе с В. Качаловым, показавших инсценировку «Братьев Карамазовых». На этот спектакль восторженными рецензиями откликнулись М. Майерова, К. Чапек, В. Тилле. В 1923 году артисты МХТа поставили в Праге инсценировку «Дядюшкина сна». К Достоевскому обратились и чешские театры: постановки «Братьев Карамазовых» и «Идиота» в 1922 году, «Дядюшкина сна» в 1923 году. В эти же годы зарождается замысел оперы О. Йеремиаша «Братья Карамазовы», над которой композитор работал с 1922 по 1927 год, и опера чешско-немецкого композитора Й. Краса «Обручение во сне» («Дядюшкин сон») — поставлена в 1933 году.

1928 год, когда была завершена опера Яначека «Из Мертвого дома», в чешском театре прошел под знаком Достоевского. В Театре на Виноградах 21 января были поставлены «Преступление и наказание», в Национальном театре 18 октября — первое представление оперы О. Йеремиаша и 11 декабря — инсценировка «Идиота». В 1931—1935 годах, то есть после смерти Яначека, на чешской сцене в Праге и Брно были поставлены инсценировки «Бесов», «Униженных и оскорбленных», «Подростка».

Авторы инсценировки нередко на основе романов писателя сочиняли мелодрамы или же, как это обычно получалось с «Бесами», — пасквили на революцию.

В отличие от предшественников и современников Яначек не хотел ни «улучшать», ни «смягчать» жестокую правду Достоевского. Свой выбор он остановил на произведении, ни разу не перенесенном на сцену. «Записки из Мертвого дома» привлекли Яначека, по его словам, тем, что их героем является масса. Несомненно, принцип «драмы массы», какой является опера «Из Мертвого дома», подсказан книгой Достоевского, но обращение к подобному жанру в известной мере связано с исканиями современных Яначек литературы и сцены.

Великая Октябрьская социалистическая революция выдвинула перед искусством задачу передать героизм народа, поднявшегося на борьбу за свободу. Вот несколько примеров: «Партизанские повести» Вс. Иванова (1921—1922), «Падение Дайра» А. Малышкина (1923), «Железный поток» А. Серафимовича (1924), «Конармия» И. Бабеля (1926), «Разгром» А. Фадеева (1927), кинофильмы С. Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец «Потемкин» (1925) и «Октябрь» (1927), В. Пудовкина «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» (1927)¹.

Яначек, вероятно, знал и противоположные по тенденции произведения драматургов-экспрессионистов, в которых масса нередко трактовалась как толпа, послушно следующая за вожаком, а затем в слепой ярости все крушащая на своем пути («Человек-масса» Э. Толлера, «Газ» Г. Кайзера).

¹ Повесть «Бронепоезд 14-69» Иванова и роман «Падение Дайра» Малышкина были изданы по-чешски в 1926 году, «Железный поток» Серафимовича — в 1927 году, «Конармия» Бабеля — в 1927 году. Фильмы Эйзенштейна и Пудовкина демонстрировались в Чехословакии при жизни Яначека.

Н а р о д в произведениях экспрессионистов — чаще всего сила безликая и стихийно разрушительная (например, «Разрушители машин» Толлера). Восстание изначально обречено на гибель. Поэтому экспрессионистическая «драма массы», как и драма отдельного человека, исполнена безнадежности, не говоря уже о том, что в ней отсутствуют характеры и образы... Конечно, при всех отличиях темы и средств выражения оперы Яначека от книг и фильмов советских художников, она по внутреннему содержанию ближе к ним, нежели к безличным «драмам массы» немецкого и чешского экспрессионизма.

Выше говорилось о разноречивости трактовок творчества Достоевского в чешской и зарубежной критике. Примечательно, что Яначек отверг домыслы, извращавшие идейное содержание творчества великого писателя. Он видел в Достоевском гуманиста и беспощадного критика системы, основанной на социальном угнетении. Ему, несомненно, была близка трактовка Достоевского, которую в 1921 году дал З. Неедлы, писавший, что «в Достоевском наиболее драгоценно то, что он раскрыл величие и силу сострадания и указал на его общечеловеческий социальный смысл». «...Все люди от природы добры, это радостное познание наполняет Достоевского глубоким счастьем, ибо существует ли большее счастье человека, если он может не ненавидеть» (162, 95).

Яначек мог знать и статьи о Достоевском выдающегося чешского критика Ф. Шальды, который писал: «Все действующие лица Достоевского связаны многообразными нитями, образующими в совокупности густую ткань на станке жизни; в сравнении с ним все современные романисты кажутся жидкими, как холодный туман; их персонажи живут в сиротливом одиночестве, подобно блуждающим атомам. Действующие лица Достоевского находятся в непрерывной взаимосвязи, в постоянном взаимодействии с другими персонажами, переживая внутреннюю драму любви и искупления» (163, 497). Ф. Шальда много внимания уделил проблематике Достоевского, социальному критицизму его произведений: «Разве не является Достоевский, в конце концов, самым беспощадным критиком старой крепостной России и тех отношений, которые основаны на лжи и насилии?» (164).

Обращение Яначека к Достоевскому было закономерным. Многие роднили композитора и писателя: страстный гуманизм, любовь к униженным и оскорбленным, ненависть к любой форме насилия и гнета, беспощадная правдивость в изображении самых мрачных сторон действительности, несравненный дар психологического анализа, умение воссоздавать самые тонкие и скрытые проявления духовной и эмоциональной жизни человека. Была близка Яначеку и страстная антибуржуазность Достоевского. Яначек писал 12 февраля 1927 года М. Броду, что, стремясь выразить в искусстве правду, он «приблизился к Достоевскому»: «Я нашел в «Мертвом доме» добрую человеческую душу — и у Петрова, и у Баклушина и у Исаея Фомича» (119, 223). Стремление найти человечность в людях, однако, не привело ни Яначека, ни Достоевского к всепрощению. В опере, как и в книге, есть персонажи, в которых нет ни капли добра. Таков плац-майор — образ огромной обличительной силы, социальное обобщение, вобравшее и сконцентрировавшее все, что Достоевским сказано о гнете и порабощении человека. Для того чтобы создать подобную фигуру, нужно было страстно ненавидеть все, что калечит жизнь, и страстно любить людей. Именно это двойное, а вернее, единое чувство определило выбор Яначеком произведения Достоевского. Вслед за великим писателем и в согласии с ним композитор всей системой художественных образов утверждает, что в большинстве случаев человека на преступление толкает не врожденная порочность, а социальная

несправедливость. Из множества жизненных судеб, описанных в книге, Яначек отобрал те, которые с наибольшей полнотой и глубиной выражают эту мысль.

Сострадание к обитателям «Мертвого дома» обусловлено не столько стремлением оправдать их, сколько сознанием того, что вина за совершенные преступления ложится в значительной мере на социальный правопорядок. Достоевский писал, завершая книгу и мысленно оглядываясь на проведенные в остроге годы: «Сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж всё сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?» (165, т. 4, 231).

Конечно же, вопрос «А кто виноват?» содержит указание на истинных виновников гибели талантливых представителей народа. В воспоминаниях В. Д. Бонч-Бруевича приведен отзыв В. И. Ленина о книге Достоевского: «Записки из Мертвого дома» являются непревзойденным произведением русской и мировой художественной литературы, так замечательно отобразившим не только каторгу, но и «мертвый дом», в котором жил русский народ при царях из дома Романовых» (166, 23). В этих словах раскрыт социальный смысл великой книги. Достоевский в ней не только повествует об остроге, в котором томился, но и соотносит жизнь в тюрьме с жизнью «на воле». Многозначительны слова писателя о том, что среди обитателей «Мертвого дома» встречались люди, пришедшие туда «добровольно»: «Бывают и такие, которые нарочно делают преступления, чтоб только попасть на каторгу и тем избавиться от несравненно более каторжной жизни на воле» (165, т. 4, 43). Помня об этом замечании писателя, Яначек завершил оперу сценой, в которой после выхода Горянчикова на волю часовые загоняют заключенных в острог.

Как известно, Яначек написал на заглавном листе партитуры: «В каждом творении — искра божия». В письмах он не раз повторял этот эпиграф. Фразы «В каждом творении — искра божия» в книге Достоевского нет. Она восходит к послесловию Я. Грубого к чешскому переводу «Записок из Мертвого дома», которым, как и русским оригиналом, Яначек пользовался при работе над оперой. Грубы писал, что, по Достоевскому, «все «несчастные», все «униженные и оскорбленные» нуждаются в сострадании не потому только, что они страдают и мучаются, что жестокая судьба их губит и бросает в тюрьмы, гнетет и давит, но и потому, что они бывают добры, что в их душах нередко проявляются лучшие человеческие черты, что искра божия в них не погасла, и потому недостаточно их только жалеть и сострадать им, но необходимо их любить» (167, 365). Яначек вложил в формулу «искра божия» иной и более глубокий смысл, нежели Я. Грубы, лишь перефразировавший то, что писали о героях «Записок» русские критики. Композитор не ограничился констатацией, что в любом живом существе сохранилась (или не погасла) душа, не убита человечность. Он как-то сказал: «Видите ли, Достоевский — это литература! В каждом создании — искра божия. Все они — ужасно хорошие люди. А вдруг — я сказал бы — поразит их удар судьбы, и они обречены страдать. Отбудут наказание, и тогда окажется, что это люди из чистого золота» (146).

Одной из первых задач, которые предстояло решить Яначеку, когда он окончательно остановился на книге Достоевского¹, была

¹ До этого некоторое время его занимала в качестве оперной темы пьеса Ф. Шальды

проблема сценической адаптации. История Горянчикова, от чьего имени ведется рассказ, лишь внешне скрепляет события, развертывающиеся между его прибытием в острог и освобождением. В центре книги — судьбы обитателей Мертвого дома, описание их быта и нравов, жестокого и страшного режима, калечащего и убивающего человека. Поэтому для Яначека было ясно, что в основу произведения следовало положить судьбу массы, выделив ее характерных представителей. И быть может, заглавие «Из Мертвого дома» — не только усеченное название книги (отброшено слово «Записки»), но и указание на то, что речь идет о сценах. Ведь и Достоевский первоначально хотел озаглавить книгу «Сцены из Мертвого дома».

В сценической обработке было невозможно охватить весь событийный материал «Записок», вместить всех героев, дать последовательное изложение фабулы; она отсутствует и у Достоевского. Писатель пользуется приемом «наплыва» — память рассказчика и других обитателей выхватывает то один, то другой эпизод жизни в тюрьме и на воле. Сохранить кажущуюся «хаотичность» воспоминаний было невозможно, как и «организовать» этот «хаос» в стройно развивающееся действие.

При создании оперы, как и при переводе художественного произведения на другой язык, необходимо во имя верности духу отойти от буквальности. В книге Достоевского упомянуто множество обитателей Мертвого дома, иные (несколько десятков) охарактеризованы с разной степенью подробности, не говоря уже о большом количестве эпизодов. В силу сценических условий некоторые страницы книги, притом ярчайшие (как, например, картина бани, которую Тургенев справедливо назвал Дантовой), были в театре немислимы. Поэтому Яначек должен был отобрать ограниченное количество сцен и действующих лиц и построить действие таким образом, чтобы часть давала представление о целом. Уменьшив в несколько раз количество действующих лиц, Яначек «укрупнил» фигуры оставшихся, объединив несколько персонажей в один. То, что им было сделано в «Кате Кабановой» (слияние фигур Кулигина и Кудряша), в «Мертвом доме» явилось основополагающим принципом. Так, например, Скуратов наделен свойствами Баклушина и еще одного безымянного арестанта. Приземистому арестанту в опере приданы некоторые черты характера и функции Газина и т. д. Горянчиков в книге по цензурным мотивам превращен в уголовного преступника. Яначек сблизил его с Достоевским. Исключив из действующих лиц политических ссыльных поляков, Яначек передал некоторые их свойства Горянчикову. Столкновение с плац-майором и сцена истязания в первом действии заимствованы из восьмой главы книги, где жертвой начальника тюрьмы является ссыльный Ж-ский. Также финал оперы — освобождение Горянчикова по ходатайству матери и фарисейская попытка плац-майора примириться с невинно наказанным — построен на истории того же Ж-ского. Самый разительный пример объединения персонажей и высокого сценического чутья Яначека представляет фигура Луки Кузьмича. Но об этом далее.

Процесс работы Яначека над созданием сценария оперы протекал своеобразно, и поныне многое в нем остается неясным. Среди бумаг Яначека либретто отсутствует. Некоторые чешские музыковеды пришли к выводу, что композитор писал музыку прямо на основе русского оригинала книги, лишь предварительно наметив, какие ее эпизоды будут

«Дитя», разоблачающая ложь и лицемерие буржуазной «морали». Симпатии композитора должны были привлечь фигуры положительных героев, особенно музыканта Алеша. Не только по имени, но и по духовному складу он близок Алеше Карамазову. На пьесе сказалось воздействие Достоевского.

использованы. Другие авторы решительно отвергли возможность подобного метода. Думается, что правы именно они. Последовательность эпизодов в опере иная, события уплотнены. Все это требовало предварительного обдумывания и планировки. Яначек отмечивал в книге некоторые мысли Достоевского, характеристики обитателей Мертвого дома, их поведения, душевного состояния. Так, он отметил слова Достоевского о своеобразии тюремного мира, о прощении освобождаемого арестанта с узниками, об отсутствии у осужденных признаков раскаяния и вместе с тем о кошмарах, преследующих по ночам отцеубийцу.

Яначек отчеркнул строки, описывающие тюремный быт, гульбу арестантов, их враждебное отношение к дворянам (большинство обитателей Мертвого дома составляли представители низших классов). Он не прошел мимо этих указаний Достоевского. Второе действие оперы завершено драматически напряженной сценой, свидетельствующей о глубоком социальном antagonизме заключенных.

Приземистый узник (заменивший Газина) ведет себя в опере вызывающе и агрессивно по отношению к Горянчикову, а главное все каторжники на его стороне. Лука Кузьмич иронически замечает «Чьи [чай] господа распивают!»

Приземистый узник: Какие господа? Здесь все равны, все равны!

Хор: Все равны, все равны! (169, 116).

Ненависть к «барину» прорывается, и Узник, схватив обеими руками ушат¹, обрушивает удар, жертвой которого случайно оказывается Алей².

Далеко не все отмеченное Яначеком получило прямое или косвенное отражение в музыке. Характерно то, что, отчеркнув в книге сцену, в которой каторжники освобождают орла, Яначек написал на полях: «Конец оперы». Это свидетельствует о том, что в процессе чтения в сознании композитора уже созрела идея оперы — неугасимый порыв к свободе.

Результаты первоначального отбора Яначек перенес на четыре отдельных листка (см. 170, 65, 67). Но здесь кое-где сделана попытка объединить эпизоды и переместить их. Так, одна из начальных записей на первом листке отсылает к 351-й странице русского текста — к главе «Приход» — и описанию встречи новоприбывших в острог каторжников с майором. Сцена эта перенесена композитором в начало оперы. Далее отмечена 326-я страница (освобождение орла). Иначе говоря, две записи первого листка охватывают начало и конец оперы. Однако, хотя записи и содержат элементы фабулы, их нельзя считать даже черновой наметкой сценария. Они, главным образом, относятся к характеристикам действующих лиц (далеко не все они нашли в ней место, как, например, Орлов, Исая Фомич — его фигуру Яначек намеревался ввести в оперу, — Петров, Варламов). Но примечательно, что первым Яначек записывает имя Алея.

Следующий этап работы над сценарием не получил отражения в дошедших до нас автографах. Но это не значит, что его не было. Без строго продуманного плана сочинять оперу невозможно. Яначек сосредоточил внимание на типических судьбах Горянчикова, Алея, Скуратова, Луки Кузьмича, Шишкова и на массе, составляющей не менее важное действующее лицо. Ни в одной из опер Яначека, не исключая гуситских сцен в «Прогулке пана Броучка в XV столетие», народ не

¹ В книге Газин хватает тяжелую сольницу.

² В опере Алей именуется Алея. Думается, это произошло не потому, что Яначек не разобрался в русском тексте (ведь он пользовался и чешским переводом), а в силу того, что прелестный образ юноши, партия которого поручена женщине, носит девичьи черты

выполнял такой действенной роли, как в «Мертвом доме». Трагедия и завершение жизни Скуратова, Луки, Шишкова разворачивается на фоне жизни арестантской массы. Она присутствует и участвует во всех действиях оперы, не исключая и сцены в больнице.

Построение книги Достоевского и оперы Яначека ретроспективно. События, обусловившие судьбу действующих лиц, произошли задолго до начала действия — перед зрителями разворачивается эпилог их жизни. Прошлое воскресает в воспоминании-исповеди узников. Музыкальная драматургия строится на соотнесении двух временных пластов — прошлого и настоящего. В монологах Скуратова, Луки Кузьмича, Шишкова не просто описываются события, но как бы вновь оживают. Рассказчик выступает в двойной роли — как повествователь и как действующее лицо, участник событий.

Дирижер В. Носек, осуществивший в 1968 году постановку оперы в авторской редакции, писал: «Это музыкальная драма интенсивного внутреннего напряжения, в которой конфликты развиваются не во времени, а в воспоминаниях. Драматические кульминации расположены на вершинах психологического напряжения в рассказах узников, а не в их сиюминутном драматическом действии» (171, 3). Это верно. Необходимо добавить, что неослабевающее переживание прошлого в воспоминании становится сиюминутной реальностью, ибо оно живет в сознании человека.

В опере, как и в книге, главное — не изображение жестокости и страданий, а стремление узников к воле, протест против насилия. При всей мрачности картин тюремной жизни, рисуемых Яначеком, его опера — произведение подлинно трагедийное, а значит, не пессимистическое.

В «Мертвом доме», как и в «Кате Кабановой», перед Яначеком вновь встал вопрос: какими средствами воссоздать русский колорит? Самый простой и, казалось бы, естественный путь, отчасти подсказанный Достоевским, — опора на русскую песню (писатель приводит тексты, называет и мелодии, на которые они исполнялись) — был для Яначека невозможен: если бы он ввел эти песни (включая «Камаринскую») в партитуру, то должен был бы всю оперу создавать либо на фольклорной основе, либо имитируя ее. Но этого он не делал принципиально. Писать русскую оперу он не хотел и не мог. Попытка соперничать с великими мастерами русской музыки привела бы только к неудаче. Поэтому композитор избрал единственно возможный и верный путь: сохраняя верность себе и национальной чешской традиции, он стремился, не прибегая к цитатам, сблизить мелодику оперы с русской песенностью. Как и в «Прогулке пана Броучка в XV столетие», где за единственным исключением мелодии гуситских песен сочинены композитором на подлинные тексты, он в «Мертвом доме» использовал только приводимые Достоевским слова песен, а музыку написал сам. Примечательно, что подобным образом поступил в «Семене Котко» Прокофьев, сочинив вместо мелодии, ставшей фольклорной, новую на слова «Заповіта» Шевченко. Яначек был хорошо знаком с русским фольклором, постиг его природу и характер. Поэтому он мастерски воссоздал интонационный строй русской протяжной песни. Одним из ярчайших примеров органического проникновения в ее дух является открывающая увертюру главная тема в излюбленной Яначеком тональности *as-moll*, сразу рождающая ощущение русской песенности, шири, простора русской земли, всего, что лежит за пределами Мертвого дома. Названная тема неоднократно появляется в опере, и ее проведение сопровождается звуком цепей (оков), введенных Яначеком в партитуру. Семантика темы многозначна, она говорит о красоте родной земли и о том, что эта красота отнята у обита-

телей Мертвого дома. Отсюда ее скорбно-задумчивый характер.

Едва ли не главенствующее место в музыкальной драматургии оперы занимает тема, которая проходит при подъеме занавеса, открывая картину Мертвого дома, и завершает действие, когда избитого Горянчикова уводят в казарму. Тема эта носит остро диссонантный характер (резкий рывок вверх и «срыв»), и ее, действительно напоминающую по строению мотив рока в «Дневнике исчезнувшего» («Что кому суждено, то и сбудется», № 7), принято называть темой с уд бы. Думается, что такое определение неверно. Это не тема судьбы, то есть иррациональной, враждебной человеку силы, а тема неволи, на которую обрекли людей люди же, обладающие властью. Тема эта олицетворяет не только давление и гнет, но и тщетную попытку освободиться (взлет и срыв). Она открывает первое действие и проходит через все этапы его развития, появляясь в наиболее драматически напряженные моменты. Это сцена истязания Горянчикова, который, возражая оскорбившему его плац-майору, называет себя политическим преступником. Тема неволи является основой скорбного хора узников: «Не увидит взор мой той страны, в которой я рожден». Она дважды проходит в рассказе Луки: при словах «Так и пропала моя голова» и во время описания убийства майора. В третьем действии (больница) — когда обезумевший Скуратов в бреду вспоминает, как он приставил пистолет к виску Луизы. Характерная деталь: в оркестре в этот момент раздаются удары ксилофона — инструмента, который у Яначека чаще всего, как мы знаем, связан с образами смерти. В том же действии тема неволи сопровождает в рассказе Шишкова его обращение к Акульке: «Вставай, Акулина, твой конец пришел». Наконец, как бы полностью раскрывая свое значение, тема эта проходит в финале оперы, когда Горянчикова освобождают от оков при словах «золотая свобода».

Яначек ввел уже в первое действие большую сцену узников с орлом. Она является своеобразным контрапунктом истязанию, которому подвергают Горянчикова по приказу плац-майора. Узники не обращают внимания на доносящиеся до них стоны: избивение и порка для них привычны.

В ы с о к и й у з н и к: Птица вольная, суровая, не приучишь к острогу.

П р и з е м и с т ы й у з н и к: Знать, он не так, как мы!

С т а р ы й у з н и к: Вишь сморозил! То — птица, а мы только человеки.

Х о р у з н и к о в: То — птица, а мы только человеки.

В ы с о к и й у з н и к: Орел, царь лесов... (169, 27).

Весь текст взят у Достоевского, но, перенесенный на сцену, где истязают Горянчикова и гонят узников на работу, — эпизод с орлом обретает новый и глубокий смысл. Это сопоставление вольной птицы и узников Яначек подчеркивает, внося небольшое изменение в текст. У Достоевского заключенные говорят: «Мы, значит, человеки». В опере: «Мы т о л ь к о человеки». Так нота горькой, а быть может, и неосознанной иронии окрашивает сцену.

Музыкальная тема свободы, сценическим олицетворением которой является орел, достигает высшего развития в финале, где орла выпускают на волю в то время, когда на волю выходит и Горянчиков. Как мы помним, Яначек уже во время чтения книги сделал пометку: «В конце оперы». У Достоевского этот эпизод находится в другом месте и носит иной характер. Орла с еще не зажившим крылом сбрасывают с вала в степь. В опере его освобождают из клетки, и узники с восхищением и завистью следят за его полетом.

Хотелось бы обратить внимание на следующее: у Достоевского Горянчиков прибывает в острог в декабре и в декабре же, десять лет спустя, выходит на свободу. В опере арестанты в первом действии направляются на «сельские работы» с лопатами и заступами; другие узники сидят во дворе, занятые шитьем, плетением лаптей. Второе действие происходит через год после первого, на пасху. Следовательно, можно предположить, что первое действие и конец оперы разворачиваются в начале весны.

Композитор мог знать, что одним из самых больших праздников в России издавна считалось благовещенье, когда «даже грешникам в аду дают передохнуть». На благовещенье «весна зиму борет». В этот день обычай велит освободить птиц из неволи. Присловье гласит: «Благовещенье — птиц на волю отпущенье». Выпуская птиц из клеток, приговаривают: «Вы на воле полетайте, вы на вольной поживите, к нам весну скорей ведите, божую мать за нас молитесь». Этот прекрасный обычай воспели В. Туманский и А. Дельвиг. Но в сознании миллионов он связан, конечно, со стихотворением Пушкина:

...свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Возможно, что мысль закончить оперу освобождением орла подсказана и Достоевским, и «родным обычаем старины», и воспевшим его поэтом. Вот почему завершение оперы звучит по-русски и общечеловечески.

Остановимся на вопросе, каким по замыслу Яначека является финал оперы и насколько правомочна редакция О. Хлубны и Б. Бакалы. Обратимся вновь к пометке Яначека в тексте книги Достоевского — «В конце оперы»: она не только относится к освобождению орла, но имеет и более глубокий смысл. После того как птицу сбросили с вала, у Достоевского следует: «Чего стоять-то? Марш!» — закричали конвойные, и все молча поплелись на работу» (165, т. 4, 194). Опера в авторской версии завершается окриком часовых «Марш!» и хоровой репликой загоняемых в казармы узников. Отметим попутно, что указание Яначека «В конце оперы» имеет отношение не только к отлету орла, но и вообще к финалу произведения. Следовательно, любая попытка изменить его, придать торжественно-ликующий характер, как это сделали Бакала и Хлубна, исказит замысел Яначека (и Достоевского).

Горянчиков вышел на свободу, улетел и орел, но узники по-прежнему остались в тюрьме, хозяином их судьбы, как и ранее, является палач плач-майор (у Достоевского он отстранен). Яначек завершает оперу трагедийно, как Мусоргский «Бориса Годунова». Острый и глубокий смысл приобретает приведенная выше фраза одного из узников об орле, томнящемся в неволе: «Он — птица, а мы только люди».

Яначек создавал оперу, как бы опереживая мукам и страданиям героев Достоевского, ставших его героями. Он писал К. Штёсслер: «А эта черная моя опера доставляет мне немало труда. Я испытываю такое чувство, как если бы, сочиняя ее, спускался по ступенькам ниже и ниже, на самое дно страданий несчастных людей» (153, 167).

Увертюра к «Мертвому дому» является выражением основной ее идеи — порыва к свободе. В музыке явственно ощущается песенность, танцевальность, а финал носит просветленно-гимнический характер.

Резко меняется колорит музыки во вступлении к первому действию, где с поднятием занавеса вступает зловещая и грозная тема неволи. Яначек строит музыкальную драматургию на контрастах — восход

солнца, освещающий тюремный двор, дробь барабана, звучание оков сопровождает музыкальный выход узников и часовых. Большая пантомимная сцена (угрюмое молчание заключенных, молчание часовых) переходит в сцену перебранки двух каторжников. Но преобладает настороженное ожидание — ждут появления нового узника, барина. В этом ожидании и молчаливой встрече не сочувствие, а отчужденность. С любопытством следят они за столкновением Горянчикова с плац-майором. По его приказу каторжников гонят на работу. Полный тоски хор в равной мере свидетельствует о творческой мощи Яначека и глубине проникновения его в стихию русской протяжной песни. Здесь он конгениален Мусоргскому и Бородину (песня поселян). Постепенно затихающий вдали хор каторжников — слышны уже не слова, а звуки — исполнен щемящей боли и скорби. Часть узников остается на сцене, занятая работами. Мысли их — не в настоящем, а в прошлом.

Яначек сопоставляет и противопоставляет фигуры «весельчака» (таким он выведен в книге) Скуратова и страстного и сдержанного Луки Кузьмича (речь идет о персонажах оперы, а не книги). Однако композитор позволяет догадаться об истинном характере Скуратова, почувствовать затаенный лиризм его натуры. Проникновенны его воспоминания о Москве, и особенно заключительная фраза: «Солгала моя жизнь».

У Достоевского Скуратов запевает шуточную песню:

Погода того немножко,
Ак-кулинин муж на двор...

Яначек, придавший образу Скуратова новые черты, переосмыслил и этот проходной эпизод. Упоминание Акулины и ее мужа вызывает болезненную реакцию Луки Кузьмича (в третьем действии из рассказа Шишкова мы узнаем трагедию несчастной Акульки). Быть может, мысль о слиянии фигур Луки Кузьмича с Филькой Морозовым родилась у Яначека под воздействием этой песенки... Он строит характеристики героев на противопоставлении их внешнего поведения затаенным чувствам. Скуратов у Достоевского выступает в роли добровольного шута и увеселителя; в опере он наигранной веселостью пытается скрыть грызущую сердце тоску. Он пускается в пляс, вызывая презрительные замечания других узников, и в самый разгар танца падает, теряя сознание. О том, что гнетет Скуратова, — историю его любви к Луизе — мы узнаем во втором действии.

Ярким контрастом монологу Скуратова в первом действии является драматический рассказ Луки Кузьмича о том, почему он убил жестокого майора. Лука Кузьмич переживает прошлое как настоящее. Он видит, слышит всех участников, как бы перевоплощаясь то в невинно осужденного старика украинца (незабываема безнадежно-скорбная интонация: «Так и пропала моя голова»), то в майора, изображая сцену столкновения с ним и его убийство. Рассказ Луки — пример удивительного искусства лепки характера. Как живой, встает в этом рассказе наглый, жестокий садист, упивающийся властью и беззащитностью заключенных. Убийство его предстает как акт справедливого возмездия, а убийца оказывается мстителем за свои и чужие обиды. Достоевский не раз упоминает о попытках узников расправиться с палачами. Убитый Лукой офицер — собрат садиста плац-майора. Яначек как бы указывает на то, что найдется другой Лука, чтобы покончить с ним.

В рассказе Луки раскрывается его сильный и гордый характер, дух протеста, не сломленный каторгой. Большой драматической силы исполнен рассказ о наказании, которому подвергли Луку. Музыка

с потрясающей выразительностью рисует картину «шествия на казнь» (траурный марш) и воспоминания о перенесенных муках. Рассказ Луки, завершающийся словами «Думаю, что помру» (у Достоевского «Тут же помру»), переходит в действие: «Трое стражников выводят избитого Петровича [Горянчикова] и уводят его в тюрьму». Мощной и грозной постлюдией завершается первое действие.

Второе действие — единственное во всей опере — разворачивается за пределами острога, на берегу Иртыша. Солнце клонится к закату, озаряя синее небо и далекую степь, юрту, выходящую над ней дым. Слышен (из-за сцены) голос киргиза. Всё это символизирует такую желанную и недоступную волю. Яначеке здесь опирался не только на «Записки из Мертвого дома», но и на эпилог «Преступления и наказания». «С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди» (172, 421).

Как и первое, второе действие открывается оркестровым вступлением и переходит в пантомиму — выход каторжников; их мрачное шествие резко контрастирует видению свободы, так же как звуки пилы, удары по наковальне, звяканье лопат диссонируют песне, доносящейся из степи. Музыкальный образ этот в безжалостной резкости близок теме наступления крестоносцев в «Александре Невском» Прокофьева. Контрастны не только вольная киргизская степь и кандалники. Не менее контрастен жестокому миру каторги светлый и нежный образ Алея — это едва ли не единственный женский голос в «мужской опере» (только на мгновение появляется фигура пришедшей бродяжки-проститутки). К фигуре Алея в музыкальной драматургии можно применить слова Добролюбова — «луч света». Алея — символ духовной красоты и высокой человечности, которую ничто не может уничтожить. Сохранив верность Достоевскому в обрисовке характера Алея, Яначеке развил его и придал судьбе мальчика глубокий драматизм. Раненный пьяным арестантом, он попадает в больницу, где за ним ухаживает Горянчиков. Он остается в остроге один после освобождения своего друга, тогда как у Достоевского Алей первым выходит на волю.

О том, какое значение придавал Яначеке образу Алея, свидетельствуют слова композитора, относящиеся к завершению оперы — после освобождения Горянчикова и отлета орла: «Алея в белом больничном халате останется как символ *искры божьей* в человеке» (170, 59).

Несомненна внутренняя интонационная связь музыкального образа Алея с пастушком из «Ее падчерицы». Близость психологическая обусловлена также и тем, что он, подобно Яне, счастлив, что научился читать и писать.

Центральные сцены второго действия — тюремный праздник, рассказ Скуратова о Луизе, арестантский спектакль, нападение приземистого узника на Горянчикова и ранение Алея.

Резко контрастирует с заунывной песней каторжников в первом действии буйный хор арестантов, рубящих мачту на разбиваемой барке. Он дышит мощной стихийной силой и радостью в предвкушении праздника (пасхи). Доносится отдаленный колокольный звон (из города), ему отвечают малые колокола в крепости. Разворачивается своеобразная переключка колоколов, свидетельствующая и о том, что Яначеке не забыл русских впечатлений, и о том, что он внимательно вслушивался в музыку русских композиторов. Но, при всей торжественности переключки колоколов, это не симфония ликования, как, например, в «Светлом празднике» Римского-Корсакова.

Шествие арестантов — одна из самых удивительных сцен оперы.

В музыке марша отчетливо звучит тема неволи, а перезвон колоколов возвещает не радость, но лишь роздых перед бесконечными месяцами и годами каторги. Однако сама возможность забыть о тюрьме радостна. Сцена праздника — удивительное сочетание веселья и грусти. Кульминация «Праздника» — рассказ Скуратова о том, что привело его на каторгу. Задушевностью и нежностью пронизаны воспоминания о Луизе; интонации рассказа полны сострадания к ней и горечи по отношению к тем, кто разлучил его с девушкой и толкнул на убийство. Рассказ Скуратова, как и монолог Луки, — ярчайшая драматическая сцена, участниками которой являются арестанты. Яначек обострил драматизм рассказа реакцией одного из слушателей. Пьяный узник перебивает Скуратова, повторяя с упорством маньяка: «Он врёт, все врёт!» Скуратов, не выдержав, хватается пьяницу и, под общее одобрение, швыряет наземь, продолжая рассказ. У Достоевского слова «Все-то врёт» произносит совсем по другому поводу арестант Булкин, и эпизод носит жанровый характер. Яначек, перенеся фразу в сцену исповеди Скуратова, придал ей неожиданный драматический смысл. Быть может, это подсказано одной из сцен четвертого действия «На дне», когда Настя доводит до исступления Барона, многократно перебивая его рассказ о прошлом словами: «Врешь! Не было этого! Не было! Ничего не было!»

Хор и пляс узников переходит в спектакль, разыгрываемый арестантами. Необходимо остановиться на этой сцене.

Одиннадцатая глава книги Достоевского — «Представление» — увлекла Яначека возможностью показать «театр в театре». Описание тюремного спектакля, быть может, самые замечательные страницы книги. Выдающийся чешский литературовед, фольклорист, театровед и критик В. Тилле, посвятивший специальную работу пьесе о «Кедриле-обжоре» (см. 201), разыгрываемой арестантами, писал в статье «Душа народа», что, перечитывая «Записки из Мертвого дома», и в частности описание арестантского спектакля, он понял, что «Достоевского интересует не спектакль сам по себе, а люди, играющие роли в нем, то, как они играют, и то, как зрители следят за их исполнением и какое впечатление выносят. В этом — цель Достоевского. Захватывающая сцена спектакля, в которой под пестрыми костюмами звенят камадалы, видны наполовину обритые головы, живо напоминает об одинаковой судьбе актеров и зрителей; эта сцена, воссозданная воспоминаниями, не является и не стремится быть научным документом, но в ней совершенно иначе познана душа народа, нежели в романтических и документальных сборниках, которые хотели бы правдиво отразить ее» (173, 119).

Замечательный чешский актер В. Выдра, один из лучших интерпретаторов Достоевского на сцене (Рогожин, Шатов), сослался на сцену тюремного спектакля в доказательство неотразимого воздействия театра на души людей: «Скажите, какое другое искусство могло бы столь же благотворно воздействовать на человека, как искусство актера? Быть может, только музыка» (174, 351).

Яначек оказался достойным союзником Достоевского. О том, как тщательно и любовно он обдумывал сцену тюремного спектакля, свидетельствуют его пометки в книге писателя и другие источники. В русском издании «Записок» им подчеркнуто и отчеркнуто все, что относится к обстановке, ходу представления, музыке, поведению зрителей. Но в опере Яначек решительно отказался от буквального следования указаниям Достоевского. Он перенес спектакль из военной казармы на берег Иртыша. Конечно, это сделано не ради большей живописности зрелища, а для того чтобы отчетливо раскрыть тему жажды свободы. Праздник и театр позволяют узникам на миг ощутить себя вольными.

У Достоевского тюремный спектакль включал водевиль П. Григорьева 2-го «Филатка и Мирюшка — соперники», интермедию «Кедрил-обжора», пантомиму о Мельнике и Мельничихе и ряд музыкальных номеров (увертюру на темы песни «Ах вы сени. мои сени» и «Камаринской»), исполнявшихся «оркестром», в состав которого входили две скрипки, три балалайки, две гитары и бубен. Достоевский так подробно описал характер песен и манеру исполнения, что композитору ничего не стоило бы сочинить музыку по указанию писателя. Однако Яначек этого не сделал, так как отвергал использование подлинных народно-песенных интонаций. Он не мог, сочиняя музыку для «театрального спектакля», дать аранжировку указанным Достоевским песен и поручить их скрипкам, балалайкам, гитарам, бубну. Это был бы фольклорный дивертисмент.

В начале века для благотворительного вечера Яначек сделал оркестровую обработку «Камаринской», записанной с голоса Веверинцевой. Но мог ли он использовать свою пьесу в опере или вступить в соревнование с Глинкой? Разумеется, нет. Стиль музыки Яначека исключал возможность опоры на мелодии «Камаринской», «Ах вы сени, мои сени» и любых других песенных цитат.

Особое внимание Яначек уделил пьесе «Кедрил-обжора», герой которой, как пронцительно указал Достоевский, «что-то вроде Дон-Жуана». Композитор, исходя из этого, использовал ряд мотивов, характерных для легенды о севильском обольстителе. Но если «Кедрил-обжора» — русская обработка сюжета, в которой действует русский барин, то Яначек перенес действие в чужие земли.

В марте 1927 года он сделал любопытную запись, свидетельствующую о том, какое значение он придавал в опере теме Дон-Жуана.

«Дю Пон [Да Понте] — Моцарт. Дон-Жуан. Лепорелло (Каталинон)»¹.

Мольер: Эльвира — Сигнарелле [Сганарель]. XVIII в [ек] — народные пьесы.

Глюк: балет [«Дон» Жуан]. Ригини — опера².

Моцарт. «Дон Джованни». Пушкин. «Каменный гость» (1830). [А. К.] Толстой. Дон-Жуан. Сервантес. Дон-Кихот, ищет в жизни чудовищ, созданных его эксцентрическим мозгом» (170, 62—63).

В этом наброске внимание останавливает ссылка на Пушкина и А. К. Толстого, подтверждающая интерес композитора к русской литературе, и, конечно, неожиданное упоминание среди различных обработок легенды о Дон-Жуане образа Дон-Кихота.

Читая книгу Достоевского и отбирая из нее эпизоды для оперы, композитор отметил (на с. 197) главу «Театр» и записал: «Дон-Кихот». Но каковы бы ни были первоначальные намерения Яначека, он пришел к решению ограничиться донжуановской темой, подвергнув ее переосмыслению. Герой спектакля вступает в сражение с чертями, пришедшими за его душой, и, пустив в ход меч, прогоняет их. Повинуясь его приказу, Кедрил приводит Эльвиру. Она тщетно пытается освободиться из объятий распутника. Ворвавшийся рыцарь хочет защитить ее (может быть, это Дон-Кихот), но падает убитый. Эльвира убегает. Кедрил приводит Сапожницу, но разборчивый распутник отвергает ее. Тогда слуга вталкивает Попадью, и, в то время как барин развлекается с ней, Кедрил уплетает за обе щеки еду. Вновь появившиеся черти уводят

¹ Имя слуги Дон-Хуана в пьесе Тирсо де Молина «Севильский соблазнитель», являющейся первой драматургической обработкой легенды.

² В. Ригини (1756—1812) — автор оперы «Дон-Жуан, или Каменный гость» (1776), предшествовавшей произведению Моцарта.

Жуана. Кедрил любезничает с Попадьеёй, но черти под хохот арестантов хватают и ее.

Л. Фиркушны высказал предположение, что Яначек развил тему Дон-Жуана (у Достоевского главным действующим лицом является слуга) для того, чтобы связать ее с судьбами героев оперы. Он писал: «Донжуанский мотив сходен с жизнью обитателей Мертвого дома. Этот вечный любовник заплатил за свои увлечения адом. История любви Скуратова к Луизе завершилась адом Мертвого дома (см. 170, 62) То же можно сказать о Шишкове и Фильке Морозове (Луке).

Вторая пьеса тюремного спектакля — пантомима о «Красивой Мельничихе» — привлекла не меньше внимание Яначека. В русском экземпляре «Записок из Мертвого дома» он не только выделил строки, посвященные ей, но и наметил схему развития действия: 1) Мельник и Мельничиха; 2) Мельник берет кнут; 3) жена грозит кулаком; 4) сосед; 5) стук; 6) писарь. В пантомиме эта схема расширена и обогащена подробностями, частично заимствованными у Достоевского. «Мельник расстается с женой, но показывает ей кнут. Она понимает и подтверждает Мельничиха задумывается. Стук в дверь (ксилофон). Мельничиха захвачена врасплох. Входит сосед Мельника и приносит подарок. Красный платок. Любовная сцена. Стук в дверь (ксилофон). Перепуганная Мельничиха прячет соседа под стол. Появляется молодой писарь в военной форме, самодовольный. Писарь выпячивает грудь, гордо оглядывается по сторонам и длинными шагами приближается к Мельничихе. Они обнимаются. Стук в дверь. Мельничиха прячет его в сундук. Входит Брамин и тотчас же обнимает Мельничиху. Удары в дверь. Куда девать Брамину? В мешок. Мельничиха делает вид, что натягивает отсутствующую нить и вертит лежащее на земле веретено. Врывается Мельник, но Брамин (это Дон-Жуан) умерщвляет его и кружит Мельничиху в бешеной пляске» (169, 103—109). Появление Дон-Жуана во второй пантомиме (находка Яначека) — своеобразное применение того же принципа объединения двух персонажей.

Подлинный праздник в тюрьме невозможен. Веселье узников переходит в разгул. С неистовой силой прорывается ненависть к «барину». Жертвой нападения пьяного арестанта оказывается Алея. Часовые загоняют узников в острог. Последнее действие разворачивается в тюремной больнице. Часто встречающееся сопоставление этого действия со сценой в казарме в «Воццеке» не представляется убедительным. Яначек высоко ценил оперу Берга, и, когда под давлением реакции ее в 1926 году исключили из репертуара Национального театра, он выступил на защиту композитора. Общее между сценой в казарме и в больнице — гнетущая и мрачная атмосфера, в которой разворачивается действие, и то, что оба композитора рисуют тяжелый сон солдат и арестантов с помощью стонущих интонаций оркестра и хора, в обоих случаях интонирующего без слов. Мы не говорим уже о том, что Яначек здесь, как и во всей опере, не порывает с тональным принципом. Для Берга определяющей является тема жестокого мира, калечащего и убивающего человека. «Воцек» — грозное обвинение этому миру и вместе с тем трагедия, лишенная просветления и катарсиса. Идея, тема, музыкальный язык оперы «Из Мертвого дома» противоположны «Воццеку».

В оркестровом вступлении к гретьему действию воссоздана мрачная, душная атмосфера тюрьмы; как бы предвосхищая возможность выхода из нее, отчетливо звучит тема свободы (*Allegro*) и торжественно-ликующее фанфарное заключение (*Maestoso*). Но преобладает во вступлении лирическое начало, являющееся символом неугасимой человечности. Вдохновенный и одухотворенный лиризм окрашивает

оркестровый ноктюрн, разделяющий третье действие на две части. Первая половина его — общая сцена, экспонирующая обстановку и ее участников. Мечется в горячке раненый Алея, носитель добра и света. Ему противостоит умирающий от чахотки озлобленный Лука Кузьмич. Шапкин, иронизируя над собой и над теми, кто осудил его на каторгу, рассказывает о своей судьбе. Его монолог, перебиваемый репликами слушателей, носит гротескный характер. Но под маской иронии и издевки скрывается искаженное болью лицо. В этом удивительно найденном сочетании гротескности и надрыва таится высокий драматизм, роднящий Яначека с Мусоргским. Раздается вопль галлюцинирующего Скуратова, которого преследует образ Луизы. Наступает тишина. Больные засыпают. Темнота. Только теплится свеча в руке старика на печи, тоскующего по детям, которых ему не суждено увидеть. Его голос — голос народной совести. Оркестровый ноктюрн воплощает образ свободы, которую дано узникам увидеть только во сне. В полутьме Шишков начинает рассказывать другому заключенному — Черевину — о трагедии своей жизни.

Герой оперы страстно, мучительно любил и любит замученную им Акульку. Он не только не может, но и не хочет ее забыть, ибо в мучительности воспоминаний о ней таится восхищение и преклонение перед убитой, победившей его после своей смерти.

О том, как Яначек трактовал этот рассказ, он сообщил в письме к К. Штёссловой: «Есть там один роман печальный о красавице Акульке. Ах, какой роман! Тот, кто лишил Акульку жизни, рассказывает, убитый горем, всю свою жизнь и о том, как все случилось. Как он ее любил! Он об этом рассказывает ночью, шепотом. Кругом тяжелобольные лежат И вот такую его исповедь слышать!

Слышать, чтоб поняли — все происходит ночью.

Слышать,— что он рассказывает по секрету.

Слышать,— что вокруг тяжело дышат больные.

Слышать и чувствовать его страшную муку во время рассказа» (170, 63). Закончив третье действие, Яначек признался К. Штёссловой в письме, что, сочиняя, он был до глубины потрясен и взволнован историей гибели Акульки.

Главное отличие этой сцены от Достоевского и вместе с тем максимальное приближение к нему в том, что Яначек превращает рассказ в действие; под властью музыки оживает те, кто участвовал в трагедии. Это Акулька, которую любил и оклеветал Филька, и Шишков, женившийся на опозоренной девушке и, любя ее, убивший из ревности.

Свой рассказ Шишков начинает сдержанно и как будто бы спокойно. Когда он впервые называет имя Акулины, Черевин перебивает его, спрашивая: «Это твоя-то, жена-то?» Сразу же в оркестре возникает ее пленительная тема, и только после паузы Шишков с трудом произносит: «Погоди, не перебивай!» Злобой и ненавистью окрашены воспоминания о Фильке. Яначек рисует образ Фильки в двойном освещении — таким, как его воспринимает Шишков, и каким он был в действительности, постепенно раскрывая сложность его стихийной — и в любви и в ненависти — натуры.

В больнице находятся враги, любившие Акульку и виновные в ее гибели. О том, что умирающий Лука — это Филька, Шишков еще не знает, но в центре его рассказа — Акулина, чей образ с неповторимой силой создает музыка. Ее светлый, чистый лик царит над всей сценой: она, замученная, подобно Кате, побеждает тех, кто ее убил.

Постепенно в действие (рассказ Шишкова и есть действие) вовлекаются другие — помимо Луки (Фильки), Старик, Алея, арестанты,— их вздохи и стоны являются неосознанным, а затем и прямым откликом

на рассказ. Услышав, что Шишков истязал Акульку, Старик — его слова звучат как приговор — восклицает гневно: «Подлец! Собачье мясо!» Негодование и возмущение охватывает и проснувшихся узников. Рассказ вступает в последнюю, роковую стадию: Филька, призванный в солдаты, идет перед Акулькой, что оклеветал ее. Пленительна чисто русская задушевная интонация ее ответа: «Прости и ты меня, добрый молодец». В этой проникновенной мелодии раскрывается прекрасная и чистая душа. И на ее голос откликается другая, столь же чистая душа — Алея, быть может в это мгновение вспоминающий любимую сестру.

Шишков рассказывает, как он решил убить Акульку. И, предвзяв ее гибель, переживает муки агонии Лука Кузьмич, то есть Филька. Наступает последний акт драмы. Сцену гибели Акулины Яначек решает музыкально как утверждение ее духовной силы в величавом и торжественном *Maestoso*. В то мгновение, как Шишков заканчивает рассказ об убийстве, раздается голос Старика: «Человек погиб». Эта фраза относится к смерти Луки, скончавшегося в это мгновение, и к погибшей Акулине, и к Мертвому дому, в котором погибают люди. Известие о смерти подхватывают остальные. Входят часовые. И в это мгновение действие достигает высшей точки развития. Удивительна полифония сценического действия. Часовые и врач направляются к труп, остальные окружают их. Один из заключенных закрывает мертвому глаза. Старик кладет ему на грудь деревянный крестик. Шишков не отрывает глаз от мертвого и узнает в нем Фильку. Из его груди вырывается иступленный вопль, на который откликаются остальные. И снова глашатаем народной совести является Старик. Крестя мертвого, он произносит: «И его мать родила». Шишков обречен на новую муку: он так и не отомстил злейшему врагу, находившемуся рядом с ним.

Последняя картина оперы — эпилог. Горянчиков выходит на свободу, с тоской расставаясь с Алеем. На волю выпускают орла. Но не ликованием и торжеством заканчивает произведение Яначек, ибо освобождение одного узника не означает крушения Мертвого дома. Окрик часовых и бряцание кандалов — таково завершение оперы. В финале слились высокая верность Достоевскому, жизненная и художественная правда.

«Из Мертвого дома» — произведение исключительно своеобразное. Аналогию ему едва ли можно найти в европейской музыке предшествующей (даже памятуя о «Воццеке» А. Берга) и последующей поры.

Быть может, только «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, и в особенности последнее действие, обнаруживает известную родственность опере Яначека, вернее, типологическую общность.

Шостакович с этим произведением не был знаком¹. Но связующим звеном между обоими авторами могла служить великая книга Достоевского. Сочиняя оперу по рассказу Лескова, Шостакович переосмыслил его, приблизив финал к «Запискам из Мертвого дома»². Он психологически углубил характеры, укрупнил и обобщил события, поднял действие

¹ В 1930 году вышли в свет партитура и клави́р оперы. Первое исполнение состоялось в 1930 году в Брно, в том же году в Мангейме и в 1931-м в Берлине. В советской печати тогда же появились краткие упоминания о последней опере Яначека. Но ее историческое значение раскрылось много лет спустя.

² Мир каторги, по словам Лескова, был ему неизвестен. «Я писал, что называется, «из головы», не наблюдая этой среды в натуре, но покойный Достоевский находил, что я воспроизвел действительность довольно верно» (Лесков Н. С. Собр. соч. — М., 1956, т. I, с. 498—499). Думается, что на рассказе сказилось влияние «Записок из Мертвого дома». Примечательно, что «Леди Макбет» была впервые напечатана в журнале Достоевского «Эпоха»

до уровня трагедии, далеко выходящей за пределы судьбы Катерины. Нет в рассказе столь важного для идеи оперы образа старого каторжника, отсутствует в нем и катарсис. Все это создано властью музыки.

Шостаковича и Яначека роднит одухотворенный гуманизм, любовь, сострадание к людям, ненависть к злу и насилию, стремление раскрыть связь между преступлением и социальными причинами, его обусловившими.

Катерина и герои Яначека безмерными муками совести искупают совершенные ими злодеяния. Шостакович и Яначек воплощают драму отдельного героя и героя собирательного, массы.

Опираясь на традиции Мусоргского и развивая их, Шостакович многообразно использовал речевые попевки. Это тоже роднит «Катерину Измайлову» и оперу «Из Мертвого дома».

Мы вновь сталкиваемся с закономерным явлением, которое можно назвать параллелизмом творческих исканий художников разных национальных культур и разных эпох. Шостакович не знал Яначека, так же как и Яначек, создавая теорию «речевых попевок» и сочиняя «Ее падчерицу», не знал Мусоргского.

Духовное родство и творческую близость определяют не пресловутые в л и я н и я, но общность идейно-художественных устремлений, верность действительности.

Полувековая творческая деятельность Леоша Яначека развертывалась в переломный период мировой истории и истории искусства, в частности музыкального, в годы борьбы, взаимодействия и смены неоромантизма, импрессионизма, неоклассицизма, поисков новой композиторской техники — от атонализма и додекафонии до первых опытов пуантилизма. То были годы переоценки дотоле незыблемых художественных репутаций.

Яначек обратился к композиции примерно в те годы, когда в Петербурге состоялось первое представление «Бориса Годунова» (1874) Мусоргского, а в Байрейте было исполнено «Кольцо нибелунга» (1876). По времени рождения (1854) и условиям музыкального воспитания Яначек принадлежал XIX веку, и его вкусы, казалось, должны были определяться классической и неоромантической традицией. Случилось иначе. Он стал активным участником процессов, происходивших в музыкальном искусстве XX столетия, и современники восхищались его нестареющей молодостью. Спустя полвека после смерти композитора музыка Яначека сохраняет первозданную свежесть, тогда как творчество многих, более молодых, полузабыто и сделано достойным библиотек и архивов.

Долгие годы не замечаемый и не признаваемый, художник после постановки «Ее падчерицы» в Праге (1916), Вене (1918) и Берлине (1924) завоевал мировую славу, заслуженно занял место в ряду первых композиторов Европы XX века и сохранил его до наших дней. Поразительно не то, что всеевропейская известность пришла к Яначеку на семидесятом году жизни. История музыки изобилует примерами запоздалого, а то и посмертного признания художников. Вспомним Шуберта и Мусоргского. Яначек, как мы знаем, не испытал, за исключением «Шарки», воздействия Вагнера и, начиная с «Ее падчерицы», шел собственным путем, опередив хронологически и стилистически многих композиторов XX века. Его музыку услышали на Западе поздно, и критики признали в нем, как ранее в Мусоргском, подлинно современного по духу художника. Французский критик Э. Вийермоз писал в 1959 году: «Следует помнить о том, что он приступил к сочинению «Ее падчерицы» за восемь лет до зарождения «Пеллеаса» и осуществил великую оперную реформу, отцовство которой мы приписывали Дебюсси. Чешский и французский художники, не зная друг друга, создали выразительный, исполненный чувства речитатив и подчинили музыку господству слова, найдя гибкую, эмоциональную декламацию, просодию, мелодику, ритм в самой речи» (175, 602). Ромен Роллан, познакомившийся с творениями композитора по клавирам, писал А. Прюньеру в 1924 году: «Яначек — большой музыкальный драматург. Мне это кажется несомненным. Я не вижу, кого в современной опере можно было бы сравнить с ним. Но чтобы судить о музыке, написанной для театра, ее нужно слушать в театре и на том языке, на котором она написана. Это особенно необходимо, когда речь идет о художнике типа Яначека, создавшем новую музыкальную речь, основанную на акцентуации и ритмах чешского языка». Во время международного музыкального фестиваля в Праге (1924) Ромен Роллан писал А. Прюньеру: «Я познакомился с Яначеком. Этот семидесятилетний человек обладает такой молодой душой, такой жизнерадостностью, крепостью и кипучей жадной творчеством, что все это подает надежды на появление новых своеобразных творений». В «Ее падчерице» Ромен Роллан услышал дыхание жизни и «новую правдивую манеру членить музыкальную речь» (176, 118).

Едва ли не каждый слушатель отмечал полнокровность, свежесть чувств, мощную жизненную силу музыки Яначека. Эти свойства в решающей степени определялись органической связью композитора с народной почвой, его верностью национальной традиции, глубоким и страстным гуманизмом, верой в духовное величие человека. Милош Шедронь справедливо указал, что корни тектонического мышления композитора — в народной чешской (моравской) музыке. «Яначек, — писал ученый, — усвоил некоторые закономерности ее песенных и танцевальных структур. Этим объясняется большая часть характерных для Яначека особенностей тектоники, выводящих его за пределы романтической условности. Если игнорировать данное обстоятельство, то исследователь окажется перед мнимым парадоксом: Яначек, встретившийся с авангардом 20-х годов, был воспринят им как художник антиромантический, близкий по тенденциям представителям «новой деловитости». Свободный от воздействия неоромантических тенденций — вагнеровских или брамсовских, Яначек оказался новатором в эпоху, которая отрицала романтизм (зачастую это делали те, кто были романтиками в недавнем прошлом, подобно Шёнбергу и Бергу)» (177, 271).

До Дебюсси и Р. Штрауса Яначек обратился к изучению интонаций речи как средству познания душевного и эмоционального мира человека, тем самым продолжив и углубив искания Мусоргского, хотя в ту пору и не знал их; он нашел в фольклоре живительный источник творчества, оказавшись и предтечей и сподвижником Бартока.

Яначек — художник-реалист — воплощал острейшие социальные и психологические конфликты эпохи. Он воспевал героизм, нравственное величие человека, беспощадно обличая враждебные ему силы. Он развивался вместе со временем, откликаясь на все, чем жил его народ и другие народы в годы войны и революционных потрясений. В этом объяснение подлинной современности и молодости музыки Яначека.

Быстро устаревают мода, дряхлеет модерн, все, что порождено погоней за новизной ради новизны и рассчитано на восприятие немногих, но не может устареть искусство, говорящее о непреходящих духовных ценностях на языке, доступном миллионам. Таково полнокровное, демократическое искусство Яначека. Отношение композитора к творчеству современников было избирательным и критическим. Он испытывал жадный интерес к художественным исканиям и не пропускал, в меру возможности, ни одного интересного концерта или премьеры в Пражском Национальном театре, не говоря уже о Брненском. Его живо волновали программы международных фестивалей. Непосредственный отклик в начале века встретили у Яначека «Луиза» Шарпантье и «Мадам Баттерфляй» Пуччини.

С глубокой симпатией отнесся Яначек к Дебюсси, сначала узнав его фортепианные и оркестровые произведения, а позднее и «Пеллеаса» (1921). Он изучал партитуры великого композитора и тщательно проанализировал одну из них — «Море» (см. 98, 145). Музыканты отмечали наличие в музыке Яначека «дебюссизмов». И все же едва ли можно говорить о воздействии французского композитора на автора «Ее падчерицы» — столь несходны их творческие индивидуальности. Можно согласиться с Г. Штукеншмидтом, писавшим, что «Дебюсси был в свою эпоху «современнее» Яначека. Но новаторство последнего оказалось более стойким в испытаниях времени» (178, 303). Штукеншмидт объясняет это его почвенностью, свободной от воздействий урбанистической культуры. Речь идет, конечно, не о превосходстве одного художника над другим, тем более что воздействие Дебюсси на мировую музыку несоизмеримо с влиянием Яначека.

Изучая Дебюсси, используя те или иные его находки, Яначек остался самим собой, так же как в пору знакомства с творчеством композиторов «нововенской школы» или Стравинского. В отношении Яначека к Шёнбергу преобладало критическое начало. Принадлежащий композитору экземпляр «Учения о гармонии» испещрен его пометками. Как бы отвечая на утверждение автора книги, что «тональная система отнюдь не является незыблемым и естественным законом музыки», Яначек писал (1926): «Без тональности нет музыки, нет красоты в музыкальном искусстве» (10, 451). Это исповедание его веры. Но, отвергая принцип атонализма (мы не касаемся вопроса о том, в какой мере он применим на практике), Яначек вслушивался в музыку нововенцев, и прежде всего «Воццеска».

В 1926 году опера Берга под давлением реакционных кругов была исключена из репертуара Национального театра в Праге после трех спектаклей. Австрийские и немецкие националисты обрушили на композитора потоки клеветы. Свое отношение к «Воццеку» и преследованиям, которым подвергся Берг, Яначек выразил в интервью, сказав: «Обида и несправедливость по отношению к «Воццеку», тяжкая обида и несправедливость по отношению к Бергу! Это драматург исключительного значения, глубокой правды. Высказаться! Дайте ему высказаться! Он охвачен смятением. Словно удар на него упал. Ни одной ноты он не сочинил. А каждая его нота омыта кровью» (146). Яначека покорила правдивость музыки Берга, с потрясающей силой раскрывающая трагедию маленького человека, затравленного безжалостным обществом, музыки, в которой достигнут синтез эмоционального и логически-конструктивного. Яначек не мог не почувствовать гуманизма Берга, его любви к обездоленным, к горячо любимому им Достоевскому¹. Яначек внимательно изучал открытия Берга и Шёнберга в сфере интонации (*Spreschstimme*), гармонии, инструментовки, и если нельзя говорить об их влиянии на его музыку (экспрессивность музыкального языка Яначека отнюдь не тождественна экспрессионизму как стилю), то можно заметить, что он критически использовал некоторые выразительные средства «нововенской школы», в частности искания в области квартовой мелодики и гармонии. Вместе с тем трудно определить, что в сфере воздействий идет от современной музыки и что от народной песни.

Яначек не прошел мимо Стравинского. В библиотеке автора «Ее падчерицы» находятся «Весна священная» и сюита из «Истории солдата». Он слышал в театре и концертах, на фестивалях современной музыки в Праге и Брно «Петрушку» (балет исполнялся в один вечер с оперой Яначека «Прогулка папа Броучка на Луну»), «Жар-птицу», «Фейерверк», «Пульчинеллу», «Историю солдата», «Байку про Лису», «Прибаутки», «Мавру» и др. Едва ли творчество какого-нибудь другого композитора XX века, кроме Дебюсси, Яначек знал так хорошо, как творчество Стравинского. Не раз возникало сопоставление Яначек — Стравинский. Мирко Очадлик, выступая на международном музыкальном конгрессе в Брно (1958), сказал: «Оба композитора внесли в искусство значительный вклад славянской музыкальной выразительности; их творчество существенно отличалось от универсального языка модернизма. Их образный мир, чисто выразительные приемы, лаконизм, принцип повтора ритмических и фигуративных образований производили впечатление близости или даже родственности двух представителей новой музыки». «Я вспоминаю, — продолжал М. Очадлик, — дискуссию после исполнения Глаго-

¹ В этом же интервью Яначек противопоставил «Воццеку» оперу Кшенека «Джонни наигрывает», сказав о ней: «Уличная музыка, скуница».

лической мессы Яначека на фестивале в Женеве в 1929 году, во время которой наиболее авторитетный знаток творчества Стравинского Эрнест Ансерме горячо доказывал музыкальную родственность Стравинского и Яначека» (78, 240). Несмотря на близость некоторых выразительных средств¹ и приемов, Яначек и Стравинский не только сходны, но и идейно-творчески противоположны, их выразительные средства служат различным целям. К этому выводу пришли многие музыковеды, в том числе выступавшие на упомянутом конгрессе М. Очадлик, Я. Рацек, Г. Гольдсмит.

Яначек и Стравинского принципиально отличает подход к слову, интонации. Для чешского композитора слово, его эмоционально-понятийное значение и звучание — средство постижения душевного мира человека. Слово и музыка слитны и неотделимы в сознании Яначека, и он некоторое время полагал, что при переводе на другой язык текстов его опер внутреннего связь слова и музыки будет разрушена. Стравинский писал в «Хронике моей жизни» в связи с «Царем Эдипом»: «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный (латинский) язык, верный своему высокому строю. Больше не чувствуешь над собой власти предложения, слова в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом». (179, 190). Такой подход к слову противоположен яначековскому. Коренные различия творческих индивидуальностей, принципов и музыкальных стилей обоих композиторов отчетливо проявляются в трактовке сходных или родственных тем. Выше в этой связи назывались «Лисичка Вострушка» и «Байка про Лису» и «Прибаутки». Но, быть может, всего ярче противоположность двух художников сказалась в Глаголической мессе и Симфонии псалмов. Речь идет не о превосходстве или преимуществе одного художника над другим, но о принципиальном их различии, драгоценном для искусства. Поэтому сопоставления Яначек — Дебюсси, Яначек — «нововенская школа», Яначек — Стравинский при всей соблазнительности мало что могут объяснить в том творческом феномене, каким является художник, создавший «Ее падчерицу» и «Из Мертвого дома».

Необходимо отметить, что Яначек в последние годы жизни особенно интенсивно знакомился с русской музыкой. Помимо Мусоргского, как об этом свидетельствуют сохранившиеся в его архиве программы, он слушал произведения Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Лядова, Рахманинова и Скрябина, а с творчеством Прокофьева познакомился в начале 20-х годов (Токката и другие фортепианные пьесы, «Гадкий утенок»). В 1924 году Яначек присутствовал на концертах фестиваля современной музыки в Праге. В одном из них Й. Сигети исполнил Первый концерт для скрипки Прокофьева. В 1925 году в Брно прозвучала увертюра (ор. 34) Прокофьева, и в том же году И. Курцова-Штепанова исполнила в Праге его Третий концерт для фортепиано (дирижер В. Талих). В одном из брненских концертов в 1927 году исполнялись Пять песен без слов (ор. 35) Прокофьева. Мы говорим только о концертах, чьи программы сохранились в архиве

¹ Об этом на конгрессе сжато и точно говорил Я. Рацек: «Стравинский, как и Яначек, любит повторять небольшие, отличающиеся четким ритмом мотивы на одной гармонической кульминации. Эти мотивно-гармонические *ostinato*, усиленные стихийным ритмическим движением и сильно действующие своими неожиданными обрывами, постепенно меняющимися размерами такта, напоминают не только ритмику Яначека, но и способ его композиции» (78, 46)

Яначека. Немалый интерес представляет тот факт, что в Праге и в Брно со второй половины 20-х годов исполнялись произведения советских композиторов Н. Мясковского, Ан. Александрова, С. Фейнберга, Л. Книппера и других. Распространению советской музыки в Брно при жизни Яначека содействовали Л. Кундера и В. Гельферт. Оба были связаны с Яначек, и поэтому можно предположить, что он посетил некоторые из организованных ими концертов. Еще до того, как между СССР и Чехословацкой республикой были установлены дипломатические отношения (1934), в Брно было учреждено Моравское общество сближения с Россией, в деятельности которого активно участвовали Л. Кундера и В. Гельферт. 28 марта 1927 года состоялся первый вечер музыки Советской России (программа сохранилась в архиве Яначека). Он включал Третью сонату для фортепиано и вокальные произведения Н. Мясковского, сонаты для виолончели и фортепиано Н. Рославца, прелюдии С. Фейнберга, «Александрийские песни» Ан. Александрова. Последующие концерты расширили круг авторов как старшего поколения (А. Гедике, М. Гнесин), так и представителей младшей генерации. Исполнялись произведения композиторов различных направлений, членов АСМ, Проколла, РАПМа.

Для Яначека характерен пристальный интерес к Советской России, ее культуре, деятельности советских концертных и театральных организаций. Он следил за русскими книгами по музыке и в 1927—1928 годах внимательно читал «Дневники» Чайковского, впервые изданные в Москве в 1923 году. Встречая сведения о русской культуре, Яначек тут же их записывал. Мечтой Яначека было познакомить советских слушателей со своими произведениями. Об этом свидетельствуют его неопубликованные письма дирекции венского издательства (Universal Edition), представлявшего его интересы и поддерживавшего деловые контакты с оперными театрами Ленинграда. Журнал «Жизнь искусства» в корреспонденциях из-за рубежа сообщал об успехе берлинской премьеры «Ее падчерицы» (1924), в которой партию Йенуфы исполняла русская певица З. П. Юрьевская, и пражской постановке «Лисички Вострушки».

Автор первой корреспонденции Р. Фабер писал: «Для русского читателя небезынтересно, что Яначек — страстный поклонник Мусоргского, с которым он имеет некоторые общие, хотя и отдаленные черты, — не раз вдохновлялся русской музыкой и литературой...

Творчеству Яначека трудно дать точное определение. Высшее его достоинство — оригинальность и самобытность, непосредственность и искренность, простота и сила изобразительных средств. Наиболее же яркой особенностью является исключительно точная декламация.

Герои его опер не поют обычных арий, его ансамбль, крайне жизненный, реалистичный, также построен на искусной декламации. Но при этом композитор не впадает нигде в однообразие» (203, 14).

Год спустя журнал «Жизнь искусства» сообщил: «Событием пражской театральной жизни явилась постановка оперы Л. Яначека «Хитрая лисичка». Темперамент, богатство, разносторонность музыкального дарования композитора с особой яркостью сказались в его опере, проникнутой любовью к природе и животным и глубокой наблюдательностью. Широкое место, отведенное в опере пантомиме, балету и феерии, придает ей характер пьесы совершенно нового типа» (204, 31). Заметка эта была перепечатана в Чехословакии, обратила на себя внимание Яначека, и он написал директору Universal Edition, что «в Ленинграде интересуются его оперой» (180).

В 1927 году Яначек встретился в Берлине с советским музыковедом Е. Браудо и писал (7 октября 1927 года) в Вену: «Я беседовал с профессором Евгением Браудо. Он хочет добиться, чтобы в Москве испол-

нялась одна из моих опер и Симфониетта... Я предпочел бы «Ее падчерицу» (181). Тогда же композитор сообщил К. Штёсслер, что подписал с Москвой договор на постановку своей новой оперы. К сожалению, переговоры не привели к реальным результатам. В ответном письме дирекции Universal Edition (11 октября 1927 года) глухо упомянуто о том, что предпринимавшиеся попытки заинтересовать руководство театров «Ее падчерицей» не увенчались успехом (см. 182). Возможно, что известную роль сыграла ориентация тогдашнего руководства ГАТОБа и Малого оперного театра на более «современные» по внешним признакам произведения зарубежных композиторов. По сравнению с Кшесинском Яначек мог показаться «старомодным». Другой причиной позднего появления произведений великого композитора на советской оперной сцене и концертной эстраде являлась непривычность музыкального воплощения русских тем, смутившая Б. Асафьева и В. Дранишников. К. Станиславский, присутствовавший в 1922 году на одной из репетиций «Кати Кабановой» в Праге, уклонился от оценки музыки, возможно, также в силу необычности подхода композитора к Островскому. В 30-х годах по советскому радио прозвучали оркестровые произведения Яначека. В 1958 году состоялось первое исполнение «Ее падчерицы» в Новосибирске, затем в Москве, на сцене Большого театра, под управлением З. Халабалы. Позднее в концертах исполнялись Симфониетта, «Тарас Бульба», сюита из «Лисички Вострушки», Первый и Второй квартеты.

Творчество Яначека получило признание советских музыкантов. Г. Нейгауз писал 24 декабря 1963 года чешскому пианисту Й. Поленичеку, одному из лучших интерпретаторов великого композитора: «Всякий раз, когда я слышу Сонату Яначека, которую Вы так удивительно исполняете, у меня выступают слезы. Да будет он благословен за эту Сонату. А страсть, которой она наполнена! Это мой человек — Ваш Яначек» (205, 40).

Пропагандистом творчества Яначека является замечательный советский дирижер Г. Рождественский, в репертуаре которого много произведений чешского композитора. Кроме того, Г. Рождественский посвятил его музыке ряд вдумчивых и содержательных статей. Растет и литература о Яначеке на русском языке.

Овладеть музыкальным наследием Яначека — почетная миссия советского театра. Перед слушателями нашей Родины раскроется творчество одного из величайших музыкантов, который вместе с Мусоргским и Прокофьевым во многом определил пути развития оперного искусства XX века.

1. Ленин В. И. Полн. собр. соч.
2. Гавличек-Боровский К. Сатиры и статьи.— М., 1950.
3. Юркевич М. В. Д. А. Славянский в его четвертьвековой художественной и политической деятельности.— М., 1889.
4. Pfař J. a Závodský V. Tradice česko-ruských vztahů v dejinách.— Praha, 1957.
- 4a. Helfert V. L. Janáček. Obraz životního a umleckého boje. V putech tradice.— Brno, 1939, sv. 1.
5. Veselý A. L. Janáček, pohled do života a díla.— Praha, 1924.
6. Dolanský J. Stopamy buditelů. Studij o pokrokových tradicích našeho obrození.— Praha, 1963.
7. Janáček L. Dopisy Zdence.— Praha, 1968.
8. Hudební listy, 1885.
9. Hudební listy, 1886.
10. Janáček L. O lidové písní a lidové hudbě. Dokumenty a studie.— Praha, 1955.
11. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. Texty a výkladku zpěvům ruske společnosti D. Slavjanského z Agréněva/Sebrala a upravila O. Slavjanska z Agréněva.— Praha, 1890.
12. Ларош Г. Избр. статьи в 5-ти вып.— М.; Л., 1974—1978.
13. Firkušný L. L. Janáček kritikem brněnské opery.— Brno, 1935.
14. Otažky divadla a filmu.— Brno, 1970.
15. Štěpánek V. Pražské navstevy P. I. Čajkovského.— Praha, 1955.
16. Musikologie.— Praha, 1955, sv. 3.
17. Hudební listy, 1888.
18. Šubert F. A. Dejiny Národního divadla v Praze let 1883—1900, sv. 1—3.— Praha, 1908—1911.
19. Dolanský J. Mistry ruského realismu u nás.— Praha, 1960.
20. Неодлы З. Статьи об искусстве.— Л.; М., 1960.
21. Неодлы З. Деjiny opery Národního divadla, díl 1—2, Praha, 1949.
22. Шурек О. Дворжак в письмах и воспоминаниях.— М., 1964.
23. Janáček L. Fejetony z «Lidových novin».— Brno, 1958.
24. Racek J. Z duševní dílny L. Janáčka.— Divadelní list, 1935/36.
25. Русские народные гулянья по рассказам А. А. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Е. Кузнецова.— Л.; М., 1948.
26. Pala F. Českoslovenští skladatelé a Janáček.— Hudební rozhledy, 1954, č. 14.
27. Славянский век, 1902.
28. Славянский век, 1904.
29. Славянский век, 1903.
30. Vrba P. Ruský kroužek v Brně a Leoš Janáček.— Slezský sborník, 1960, sv. 1.
31. Trkanová M. U Janáčka. Podle výpráveni M. Stejskalové.— Praha, 1964.
32. Štědroň B. Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu.— Praha, 1976.
33. Racek J. Slovanské prvky v tvorbě L. Janáčka.— Brno, 1951.
34. Славянский век, 1901.
35. Šeda J. L. Janáček.— Praha, 1961.
36. Janáček L. Hudebné teoretické dílo, sv. 1—2.— Praha, 1974.
37. Hlidka, 1905.
38. Štědroň B. Janáček ve vzpomínkách a dopisech.— Praha, 1946.
39. Čanek K. Соч. в 5-ти томах.— М., 1958—1959.
40. Vočadlo O. Anglické listy K. Čapka.— Praha, 1975.
41. Hlidka, 1906.
42. Hudební revue, 1915/16.
43. Hostinský O. Bedřich Smetana.— Praha, 1941.
44. Acta Janáčkiana.— Brno, 1968, sv. 1.
45. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. 527/Z24. Janáček L. Zápisník (1901—1902).
46. Известия СПб Общества музыкальных собраний, 1903, февр.— март.
47. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. 527/Z24. Петербургский дневник О. Яначковой.
48. Helfert V. O Janáčkově.— Praha, 1949.
49. Němčová A. Brněnská premiéra Janáčkovy «Její Pastorkyne».— Časopis Moravského Musea, 1974.
50. Hrzalová H. Z historie sporu o naturalismus a realismus (80 a 90 léta).— «Realismus a modernost». Promeny v české próze XIX století.— Praha, 1965.
51. Mrštík V. Moje sny. Pia desideria, sv. 1—2.— Praha, 1902—1903.
52. Závodský A. Gabriela Prejssová.— Praha, 1962.
53. Parolek R. K vlivu Tolstého «Vlady tmy» na «Její pastorkynu» G. Prejssove.— Československá rusistika, 1960, c. 3.
54. Štědroň B. Zur Genesis von Janáčeks Oper «Jenufa».— Brno, 1971.
55. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века в 2-х томах.— М., 1971—1978.
56. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. A. 14. Смирновский П. Пособие при изучении русской словесности.— М., 1895.

57. *Белецкий А. И.* Поэзия И. Франко.— В кн.: Франко И. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1960.
58. *Janáček L.* Korespondence s A. Rektorysém.— Praha, 1949.
59. *Národní listy*, 1905, příloha k č. 25.
60. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. 1—29. Короленко В. Слепой музыкант.— СПб, 1911, изд. 13.
61. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. 1—17. Скиталец. Рассказы и песни.— СПб, 1903, изд. 6.
62. *Стравинский И.* Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана. Клавир.— Gèneve, 1917, [р. III].
63. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. L. Janáček lid své kultury.
64. *Jirasek J.* Cesi, Slovaci a Rusko.— Praha, 1933.
65. *Veselý V.* Dopisy H. Vojáčka L. Janáčkoví.— Musikologie, 1949.
66. *Národní listy*, 1905, příloha k č. 272.
67. *Černušák G.* Janáčková «Anna Karenina».— Lidové noviny, 1936.
68. *Немирович-Данченко Вл. И.* Избр. письма.— М., 1954.
- 68a. Русский вестник, 1891, № 2.
69. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90-х томах.— М., 1928—1958.
70. Ruské pohádky ze sbírky O. I. Rohové. Přeložil a vydal C. Senijak, sv. 1—4.— Praha, 1924.
71. *Vogel J.* Leoš Janáček.— Praha, 1958.
72. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни.— М., 1955.
73. *Kožik F.* Po zarostlém chodníčku.— Praha, 1967.
74. *Brod M.* Prazské hvězdné nebe.— Praha; Bratislava, 1969.
75. *Vysloužil J.* Ludvik Kundera.— Brno, 1962.
76. *Neumarch R.* The Musik of Czechoslovakia.— London, 1942.
77. *Štedroň B., L.* Janáček in Briefen und Erinnerungen.— Praha, 1955.
78. *Leoš Janáček a soudoba hudba.*— Praha, 1963.
79. Smetana, 1910, č. 1.
80. *Němeček J.* Opera Národního divadla v období K. Kovařovice, díl 1—2.— Praha, 1968.
81. *Národní listy*, 1905, č. 325.
82. *Národní listy*, 1906, č. 11.
83. *Hudební revue*, 1910, č. 1, 10.
84. *Hudební revue*, 1910, č. 9.
85. *Kříčka J.* Ruska hudba. Stručný přehled.— Praha, 1922.
86. *Hudební revue*, 1913, č. 4.
87. *Národní listy*, 1910, č. 324.
88. Smetana, 1911, č. 11.
89. *Lidové noviny*, 1914, č. 70.
90. *Hudební revue*, 1917, č. 9.
91. *Národní listy*, č. 352.
92. *Hudební revue*, 1911, č. 4.
93. *Národní listy*, 1910, č. 325.
94. Dalibor, 1910, č. 1.
95. *Hudební revue*, 1910, č. 10.
96. *Hudební revue*, 1918, č. 6.
97. *Kapral V.* Janáčkův poměr k opeře.— Hudební rozhledy, 1924/25, č. 3—4.
98. *Štedroň M.* Janáček, verismus a impresionismus.— Časopis Moravského Musea 1968/69, č. 53—54.
99. *Janáček L.* Sborník stati a studií.— Praha, 1959.
100. *Fukač J.* Leoš Janáček a Zdenek Nejedlý.— Zborník prací filosofické fakulty Brněnské University, 1963.
101. *Nejedlý Z.* České moderní zpevohra po Smetanovi.— Praha, 1911.
102. Hlídka, 1910.
103. Smetana, 1910, č. 3.
104. Opus musicum, 1974, č. 5, 6.
105. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. S—76.
106. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. 1569.
107. Brno. Moravský museum. New-York Times. 1924, 13 july.
108. *Bachlik J.* XIX století v hudbě.— Praha; Bratislava, 1970.
109. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. Письма. Биографические материалы, документы.— М., 1971.
110. *Rektorys A.* Janáčkoví poznámky k cyklu «Po zarostlém chodníčku».— Hudební rozhledy, 1954, č. 14.
111. *Черногорска М.* Леош Яначек.— Прага, 1966.
112. *Беляев В.* «Борис Годунов» Мусоргского (опыт тематического и теоретического разбора).— В кн.: Мусоргский. М., 1930, т. 1.
113. *Krejčí K.* Svatopluk Čech a Matej Brouček, pražský měšťan.— Praha, 1952.
114. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. П—58. Пушкин А. С. Полтава.— СПб., 1901.
115. Tempo, 1947/48.

116. *Čech Sv.* Sebrané Spisy, 30 sv. 1899—1910.— Praha.
117. *Hollander H.* Leoš Janáček. Leben und Werk.— Zürich, 1964.
118. Korespondence L. Janáčka s libretisty «Výletů Broučkových».— Praha, 1950.
119. Korespondence L. Janáčka s M. Brodem.— Praha, 1953.
120. Smetana, 1920, č. 10.
121. *Očadlík M.* Dvě kapitoly k Janáčkovým «Vyletům pana Broučka na Měsíc».— В кн.: Miscellanea musikologica, Brno, 1960.
122. *Nejedlý Z.* Ma vlast.— Praha, 1975.
123. *Чех. С.* Избр.— М., 1964.
124. ЦГИА, ф. 409, оп. 1, № 384, л. 2, 3.
125. Korespondence L. Janáčka s F. S. Prochazkou.— Praha, 1949.
126. *Horák J.* Fričova dramata z dejin ukrajinských.— В кн.: Horák J. Z. dejin literatur slovanských. Praha, 1948.
127. *Rousseau M.-S.* Taras Bulba. Parols L. de Gramon.— Paris (6. d.).
128. *Chlubna O.* Vzpomínky na L. Janáčka.— Divadelní list Národního divadla v Brně, 1931/32, str. 125.
129. *Příbanová Sv.* K otázce vzniku Janáčкова «Tarase Bulby».— Časopis Moravského Musea, 1964.
130. Korespondence L. Janáčka s G. Horvátovou.— Praha, 1950.
131. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. II—11. Гоголь Н. В. Тарас Бульба. СПб., 1901—1902, изд. 5.
132. *Janáček Leoš.* Taras Bulba. Partitura.— Praha, 1953.
133. *Білецький О. І.* Зібрання праць у 5-ті томах.— Київ, 1965—1966.
134. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти томах.— М., 1953—1959.
135. *Palacký F.* Dejiny Národu českého. 6 sv.— Praha, 1968.
136. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. A 23. 524.
137. *Čapek K.* Divadelníkem proti své vůli.— Praha, 1968.
138. Brno, Moravský museum. Janáčekův archiv. 11—61. Krylov V. Ta třetí (Divoška — šotek), veselohra o 3 jednáních. Autorizovaný překlad J. Šcerbinského. Praha, 3 vyd.
139. *Jiríkovský V.* Vzpomínky na L. Janáčka.— Divadelní list Zemského divadla v Brně, 1931/1932.
140. *Алексеев М. П.* Пейзаж и жанр у Островского.— В кн.: Островский. Одесса, 1923.
141. *Štedroň M.* Leoš Janáček a opera «Bouře» V. N. Kašperova.— Svazky, vztahy, paralely. Ruska a Česka hudba. Brno, 1973.
142. *Асафьев Б. В.* Избр. труды в 5-ти томах.— М., 1952—1957.
143. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. L—8. Ostrowskij A. N. Bouře. Drama o 5 dejstvích. Přeložil V. Cervinka.— Praha [1918].
144. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. B 2062.
145. *Mukařovský I.* Kapitoly z české poetiky, sv. 1—3.— Praha, 1941.
146. Literární svět, 1928, č. 12.
147. *Bartoš E.* Národní písně moravské v nově nasbírané. Po strance hudební usporadal L. Janáček.— Praha, 1901.
148. Hudební revue, 1909, č. 3.
149. *Свифт Д.* Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюеля Гулливера.— М., 1932.
150. *Рижский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1—8.— М., 1955—1981.
151. *Чапек К.* Пьесы.— М., 1959.
152. *Мечников И.* Этюды о природе человека.— М., 1961.
153. *Štedroň B.* Janáčkove «Listy duverne».— Hudební rozhledy, 1953, с. 13.
154. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. II—13. Толстой Л. Н. Крейцерова соната.— СПб., 1900.
155. *Михайловский Н. К.* Соч. в 6-ти томах.— СПб., 1896—1897.
156. *Buchner A.* Oscar Nedbal.— Praha, 1976.
157. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 20-ти томах.— М., 1963.
158. *Vašek A. E.* Po stopách Leoše Janáčka.— Brno, 1930.
159. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. A 5958.
160. *Janáček L.* I kvartet.— Praha, 1975.
161. *Люксембург Р.* О литературе.— М., 1961.
162. *Kautmann F.* Boje o Dostojevského.— Praha, 1966.
163. *Šalda F.* Kritické projevy, 10.— Praha, 1950.
164. *Šalda F.* Zapisník.— Praha, 1930/31.
165. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти томах.— Л., 1972—1982.
166. *Боч-Бруевич В. Д.* Воспоминания.— М., 1968.
167. Brno. Moravský museum. Janáčekův archiv. II—10. F. M. Dostojevského «Zapisky z mrtvého domu»/Přeložil H. Jaros (J. Hruby).— Praha, 1892.
168. *Racek J.* Leoš Janáček.— Olomouc, 1938.
169. *Janáček L.* Z mrtvého domu. Klaviřní výtah z textem UE Wien.— Praha, 1967.
170. *Firkušný L.* Odkaz Leoše Janáčka česce opeře.— Brno, 1939.
171. *Nosek V.* Poznámky k provedení opery «Z mrtvého domu» v původní verzi.— Program premiéry 29 září 1974, Brno.

172. *Nejedlý Z.* Boje o nové Rusko.— Praha, 1948.
173. *Národní listy*, 1907, č. 119.
174. *Výdra V.* Ma pouť životem a umením.— Praha, 1976.
175. *Štěpanek V.* Hudebni Paříž před prázdninami ve znamení Janáčka.— *Hudebni rozhledy*, 1959, č. 14.
176. *Урицкая Б.* Ромен Роллан — музыкант.— Л.; М., 1971.
177. *Štědroň M.* Nekolik poznámek k Janáčkově tektonice.— *Časopis Moravského Musea*, 1967, LII.
178. *Stuckenschmidt H. H. L.* Janáček — Ästhetik und seine Stellung in der Weltmusik.— Sborník prací filosofické fakulty Brněnské University, 1965, F—9
179. *Стравинский И.* Хроника моей жизни.— Л., 1963.
180. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. B 2016.
181. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. B 2074.
182. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv. B 2200.
- 182a. Brno. Moravský museum. Janáčkův archiv.
183. *Нестьев И. В.* Ее падчерица.— М., 1960.
184. *Саркova H.* Моје мили браћи.— Praha, 1960.
185. *Чапек К.* Об искусстве.— Л., 1960.
186. *Novák V.* O sobě a o jiných.— Praha, 1970.
187. *Janáček L.* Výlety paně Broučkové. Klavírní výtah Praha — Bratislava.— Editio Supraphon, 1967.
188. *Луначарский А. В.* В мире музыки.— М., 1958.
189. *Pazdírkův* hudební slovník naučný. Část osobní. L—M. — Brno, 1937.
190. *Сов. музыка*, 1974, № 10.
191. *Lidové noviny*, 1913, № 25.
192. *Литературное наследство*, т. 75. Л. Толстой и зарубежный мир.— М., 1965.
193. *Роллан Р.* Собр. соч. в 14-ти томах.— М., 1954—1958.
194. *Н. А. Римский-Корсаков.* Воспоминания В. В. Ястребцова в 2-х томах.— Л., 1966.
195. *Гозенпуд А.* Избр. статьи.— Л.; М., 1971.
196. *Národní listy*, 1917, 10 listopada.
197. *Lidové noviny*, 1921, 13 května.
198. *Lidové noviny*, 1924, 3 července.
199. *Berliner Börsen-Courier*, 1922, 22 August.
200. *Die Zeit*, 1918, 17 Februar.
201. *Dostojevskij.* Sborník k padesátému výročí jeho smrti. 1881—1931.— Praha, 1931.
202. *История Чехословакии в 3-х томах.*— М., 1956—1960.
203. *Жизнь искусства*, 1924, № 37.
204. *Жизнь искусства*, 1925, № 31.
205. *Janáčkovo hudební Laško.* Frýdek-Místek, 1978.
206. *Janáček L.* Káta Kabanová.— Praha; Bratislava, 1950.

- Авражек Ульрих Иосифович (Гавражек Олдржих, 1853—1937) ¹. Дирижер и хормейстер чеш. происжд., нар. арт. РСФСР — 5
- Агренев-Славянский Дмитрий Александрович (1834 — 1908), руководитель хоровой капеллы — 8, 12
- Александров Анатолий Николаевич (1888 — 1982), композитор — 181
- Алексеев-Кунгурцев Николай Алексеевич (1871 — 1905), писатель — 29
- Алябьев Александр Александрович (1787 — 1851) — 29
- Андерсен Ханс Кристиан (1805 — 1875) — 107, 134, 136
- Ансерме Эрнест (1883 — 1969), швейц. дирижер — 180
- Анциенгрубер Людвиг (1839 — 1889), австр. драматург — 54
- Арина Родионовна — см. Яковлева А. Р.
- Ариосто Лудовико (1474—1533) — 108
- Аристофан (ок. 446 — 385 до н. э.) — 133, 136
- Архангельский Анатолий Михайлович (1887 — ?), хормейстер, регент в Вене — 31, 32
- Асафьев Борис Владимирович (1884—1949), музыковед, композитор, акад. АН СССР — 120, 122, 123, 182
- Ауэрсвальд Ярослав (1870 — 1931), чеш. актер и режиссер — 120
- Афанасьев Николай Яковлевич (1821—1898), скрипач и композитор — 110
- Бабель Исаак Эммануилович (1894—1941), писатель — 161
- Бакала Бжетислав (1897—1958), чеш. композитор и дирижер — 168
- Бакланов (Бакис) Георгий Андреевич (1881 — 1938), певец — 82
- Балакирев Милий Алексеевич (1837 — 1910) — 5, 7, 16, 76, 77, 86, 88
- Барвич Йоза, чеш. книгоиздатель и книготорговец — 63
- Бартош Франтишек (1837 — 1906), чеш. фольклорист — 63, 141
- Бартошева Федора (1884 — 1941), чеш. учительница — 58, 59
- Барцал Антон Иванович (1847 — 1927), певец чеш. происжд. — 5
- Батлер Самюэль (1835 — 1902), англ. писатель — 97
- Безруч Петр (Вашек Владимир, 1867 — 1958), чеш. поэт — 66, 67
- Бейст Фридрих Фердинанд (1809—1886), канцлер Австро-Венг. империи — 8
- Белецкий Александр Иванович (1884 — 1961), литературовед, акад. АН СССР — 58, 116
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811 — 1848) — 5, 116
- Беляев Виктор Михайлович (1888 — 1968), музыковед — 93
- Бенда Йиржи (1722—1795), чеш. композитор — 9
- Бендль Карел (1838—1897), чеш. композитор — 14
- Бенони Богумил (1862 — 1942), чеш. певец — 17, 82
- Берг Альбан (1885 — 1935), австр. композитор — 173, 175, 178, 179
- Берутти Артуро (1862 — 1938), аргент. композитор — 110
- Бетховен Людвиг ван (1770 — 1827) — 10, 12, 23, 152—155, 158
- Бизе Жорж (1838 — 1875) — 60
- Билибин Иван Яковлевич (1876 — 1942), художник — 72
- Блима Франц (Франтишек) Ксавер (1770—1812), чеш. композитор — 5
- Блодек Вилем (1834—1874), чеш. композитор — 14
- Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873—1955), парт. и гос. деятель — 163
- Бородин Александр Порфирьевич (1833 — 1887) — 24, 74, 78, 109, 169
- Боубелова Власта, чеш. певица — 29
- Брамс Йоханнес (1833 — 1897) — 12
- Браудо Евгений Максимович (1882 — 1839), музыковед — 181
- Браунер Франтишек Август (1810 — 1880), чеш. публицист — 25
- Брод Макс (1884—1968), австр. писатель — 32, 41, 44, 75, 76, 89, 98, 138, 162
- Брюно Альфред (1857 — 1934), франц. композитор — 121
- Буллауд Антон (? — 1821), композитор и фэготист чеш. происжд. — 5
- Бургаузер Яримил Михаэль (р. 1921), чеш. музыковед и композитор — 73, 112
- Бурьянек Йозеф (р. 1915), чеш. музыковед — 6, 110, 121

¹ Здесь и далее национальная принадлежность не указывается в тех случаях, когда речь идет о представителях русской или советской культуры.

- Вавра Эммануэль (1839 — 1891), чеш. писатель и переводчик — 29
 Вагнер Рихард (1813 — 1883) — 10, 12, 15, 19, 23, 36, 54, 77, 78, 81, 84, 85, 88, 99, 105, 138, 177
 Вана Ян (1847 — 1915), чеш. филолог — 28, 73
 Варламов Александр Егорович (1801—1848) — 12
 Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) — 82
 Вах Фердинанд (1860 — 1939), чеш. композитор, хормейстер — 5
 Вебер Карл Мария (1786 — 1826) — 138
 Веверицева Марфа Николаевна, преподавательница рус. яз. в Брно — 26, 29, 30, 40
 Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805 — 1827) — 27
 Верга Джованни (1840 — 1922), итал. писатель — 53, 54
 Вергун Дмитрий Николаевич (1871 — ?), ред. журн. «Славянский век» (Вена) — 31, 102
 Верди Джузеппе (1813 — 1901) — 13, 53, 78, 123
 Верещагин Василий Васильевич (1842—1904) — 42
 Верн Жюль (1828—1905) — 96, 97
 Верстовский Алексей Николаевич (1799 — 1862) — 12
 Веселы Рихард (1886 — 1933), чеш. муз. критик — 115
 Веселы Франтишек (1862—1923), чеш. врач, обществ. деятель — 25, 26, 32, 37
 Вийермоз Эмиль (1878—?), франц. музыковед — 177
 Вильбоа Константин Петрович (1817 — 1882), композитор — 110
 Виноградский Александр Николаевич (1855—1912), дирижер — 78
 Висконти Лукино (1906 — 1976), итал. кинорежиссер — 123
 Войтеховский Франтишек (1873 — 1937), чеш. певец, педагог — 29
 Вольтер (Аруэ) Франсуа-Мари (1694 — 1778) — 97
 Вольф Хуго (1860 — 1903) — 80
 Вочалло Отакар (1895 — 1974), чеш. литературовед — 34
 Воячек Гинек (1825 — 1916), чеш. композитор и педагог, жил и работал с 1850-х гг. в России — 8, 64
 Врба Пшемисл (р. 1937), чеш. музыковед — 67
 Врзал Августин Алоиз (1864 — 1930), чеш. лит. критик, переводчик — 29
 Врхлицкий Ярослав (Эмиль Фрида, 1853 — 1912), чеш. поэт и драматург — 43, 133, 144
 Вундт Вильгельм (1832 — 1920), нем. ученый-психолог, физиолог, фольклорист — 32
 Выдра Вацлав (1876 — 1951), чеш. актер — 171
 Вымазал Франтишек (1841 — 1917), чеш. филолог — 8, 9
 Выслоужил Ииржи (р. 1924), чеш. музыковед — 6, 103
 Вяземский Петр Андреевич (1792 — 1878) — 129
- Гавличек-Боровский Карел (1821—1856), чеш. поэт и публицист — 7, 94, 100, 111
 Гайдн Йозеф (1732 — 1809) — 12
 Галя Ян (1890 — 1959), чеш. художник, график — 140
 Галек Витезслав (1835 — 1874), чеш. писатель — 9
 Галкин Николай Владимирович (1856 — 1906), рус. скрипач, дирижер (проф. Петерб. конс.) — 23
 Гартман Виктор Александрович (1834 — 1873), художник и архитектор — 91
 Гауптман Герхардт (1862—1946) — 136
 Гедике Александр Федорович (1877 — 1957), композитор, пианист и органист (проф. Моск. конс.) — 181
 Гейне Генрих (1797—1856) — 132, 133
 Гельферт Владимир (1886 — 1945), чеш. музыковед — 11, 15, 39, 40, 134, 181
 Геништа Иосиф Иосифович (1795 — 1853), композитор, пианист, дирижер — 5
 Геринт Дэвид (р. 1892), англ. писатель — 135
 Герцен Александр Иванович (1812 — 1870) — 5
 Гёте Иоганн Вольфганг (1749 — 1832) — 5, 58, 133
 Гиро Эдмон, франц. литератор — 68
 Главах Войтех Иванович (1849 — 1911), композитор и дирижер чеш. происх. — 5
 Глазунов Александр Константинович (1865 — 1936) — 12, 29, 31, 180

- Глинка Михаил Иванович (1804 — 1857) — 12, 23, 29, 38, 74, 78, 93, 94, 109, 110, 114, 115, 158, 172, 180
- Глинка Федор Николаевич (1786 — 1880), поэт — 129, 130
- Глизе Рейнгольд Морицевич (1875—1956) — 110
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — 172
- Гнесин Михаил Фабианович (1883 — 1957) — 181
- Говоруха-Отрок Юрий Николаевич (1851 — 1896), публицист и критик — 70
- Гоген Поль (1848 — 1903) — 133
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 5, 9, 22, 26, 27, 31, 32, 42, 67, 68, 79, 81, 82, 110—113, 115, 116, 134
- Голечек Йозеф (1853 — 1929), чеш. публицист — 21, 31
- Голлидей Евгений Георгиевич (1871 — ?), пианист — 23, 24
- Гольдшмидт Гарри (р. 1910), швейц. музыковед — 180
- Гончаров Иван Александрович (1812 — 1891) — 5, 27, 29, 42, 95
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович, 1868 — 1936) — 5, 27, 31, 62, 96, 171
- Гостинский Отакар (1847 — 1910), чеш. искусствовед и критик — 32, 35—37, 41, 42
- Гофман Властислав (1884—1964), чеш. художник, архитектор, сценограф, критик — 160
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 — 1822) — 133, 134
- Гошек Игнац (1852 — 1919), чеш. переводчик — 110
- Гранелли Э. И., итал. дирижер и композитор, в 1900-е гг жил и работал в России — 68
- Граф Макс (1873 — 1958), австр. музыковед и критик — 89
- Гржимали Иван (Ян) Войтехович (1844 — 1915), скрипач, композитор, педагог чеш. происжд., проф. Моск. конс. — 5, 154
- Григ Эдвард (1843—1907) — 10
- Григорьев Петр Григорьевич (1807—1850), актер и водевилист — 172
- Гриммы Вильгельм (1786—1859) и Якоб (1785—1863), нем. филологи — 72, 73
- Громадка Антонин (1876 — 1950), чеш. хормейстер и педагог — 29
- Грубы Ярослав (1853 — 1916), чеш. журналист и переводчик — 25, 163
- Гудзий Николай Каллиникович (1887—1965), литературовед, акад. АН УССР — 71
- Гуковский Григорий Александрович (1902 — 1950), литературовед — 116
- Гунке Иосиф Карлович (1802 — 1883), композитор, муз. теоретик — 5
- Гуно Шарль (1818 — 1893) — 60, 78, 123
- Гурилев Александр Львович (1803 — 1858) — 12, 129
- Гурко Иосиф Владимирович (1828 — 1901), генерал, участник рус.-тур. войны 1877—1878 гг — 10
- Гусак Франтишек, чеш. переводчик — 117
- Гусев Александр Федорович (1842 — 1904), проф. Казан. духовн. академии — 70
- Гут Виктор, чеш. журналист и театр. критик — 43
- Давид Фелисьен (1810 — 1876), франц. композитор — 9
- Давыдов Карл Юльевич (1838 — 1889), виолончелист, композитор, дирижер — 12
- Даль Владимир Иванович (1801 — 1872), писатель и лексикограф — 30
- Д'Альгейм Пьер (1862—1922), франц. писатель, пропагандист творчества Мусоргского — 81
- Дантон Жорж-Жак (1759 — 1794) — 145
- Да Понте Лоренцо (Эммануэле Конельяно, 1749 — 1838), итал. поэт, либреттист — 172
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 — 1869) — 8, 12, 30, 78, 93, 94
- Дворжак Антонин (1841 — 1904) — 5, 14, 17, 72, 78, 87, 88, 106, 135, 154
- Дебюсси Клод (1862 — 1918) — 74, 92, 93, 119, 140, 177, 179
- Дедечек Павел (1885 — 1954), чеш. скрипач, дирижер, педагог — 71
- Делиб Лео (1836 — 1891) — 22
- Дельвиг Антон Антонович (1798 — 1831) — 168
- Державин Гаврила Романович (1743—1816) — 28
- Дзержинский Иван Иванович (1909 — 1978) — 120
- Диккенс Чарльз (1812 — 1870) — 96
- Добролюбов Николай Александрович (1836 — 1861) — 5, 95, 124
- Доде Альфонс (1840 — 1897) — 96

- Доланский (Гейденрейх) Юлиус (1903 — 1973), чеш. литературовед — 70
 Долежил Губерт (1876 — 1945), чеш. муз. критик — 86, 87
 Долина-Горленко Мария Ивановна (1868 — 1919), оперная и камерная певица — 25, 79
 Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 5, 27—29, 31, 42, 67, 68, 79, 82, 92, 105, 130, 134, 160—175
 Дранишников Владимир Александрович (1893—1939), дирижер — 182
 Дрейшок Александр (1818 — 1869), чеш. пианист, композитор, проф. Петерб. конс. — 5
 Дружинин Александр Васильевич (1824 — 1864), писатель, критик и переводчик — 95
 Дурдик Алоиз (1839 — 1906), чеш. поэт и переводчик — 9
 Дурдик Йозеф (1837 — 1902), чеш. философ, эстетик и лит. критик — 41
 Дык Виктор (1877 — 1931), чеш. писатель — 64, 97, 98
 Дягилев Сергей Павлович (1872 — 1929) — 81
- Жакобс Шарль-Эдуард (1833 — 1919), бельг. виолончелист — 23, 24
 Жан Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих, 1763 — 1825), нем. писатель и эстетик — 134
 Жижка Ян (ок. 1370 — 1424) — 102, 107
 Жуковский Василий Андреевич (1783 — 1852) — 31, 32, 37, 72, 73, 111
- Заводский Артур (р. 1912), чеш. литературовед и театровед — 43
 Замэрла Рудольф (1869 — 1930), чеш. дирижер и композитор — 82
 Зап Карел (1812 — 1871), чеш. писатель и переводчик — 110
 Зейер Юлиус (1841 — 1901), чеш. писатель — 15, 58
 Земан Мартин (1854 — 1919), чеш. фольклорист — 63
 Зигмунд (Сигизмунд) Люксембургский (1368—1437), герм. император, король Чехии — 102
 Зилоти Александр Ильич (1863 — 1945) — 5, 16
 Зелены Вацлав Владимир (1850 — 1892), чеш. муз. критик — 16
- Иванов Всеволод Вячеславович (1895 — 1963), писатель — 161
 Иванов Михаил Михайлович (1849 — 1927), критик, композитор — 84, 85
 Илек Франтишек (р. 1913), чеш. дирижер — 6, 57
 Ильнерова Зденка (1877 — 1962), чеш. пианистка — 29
- Иеремияш Отокар (1892 — 1962), чеш. композитор и дирижер — 5, 80, 161
 Иржиковский Вацлав (1891 — ок. 1940?), чеш. актер и режиссер — 120
 Ирасек Алоис (1851 — 1930) — 10, 15, 42, 106, 111
 Йокль Фердинанд (1861 — 1905), чеш. филолог — 25, 29, 32
- Казелла Альфредо (1883 — 1947), итал. композитор — 93
 Кайзер Георг (1878 — 1945), нем. драматург — 61
 Каленский Болеслав (1867 — 1913), чеш. муз.-обществ. деятель, пропагандист рус. музыки — 74, 77, 79, 85
 Каливода Алоис, чеш. художник — 63
 Калининков Василий Сергеевич (1866 — 1901) — 78
 Кальвокоресси Мишель (1877 — 1944), франц. музыковед — 89
 Кальма Весела Мария (1833 — 1868), чеш. писательница, певица, жена Ф. Веселого (см.) — 26
 Капрап Вацлав (1889 — 1947), чеш. композитор, педагог — 84
 Карамзин Николай Михайлович (1766 — 1826) — 77
 Касты Джованни Баттиста (1724 — 1803), итал. поэт и либреттист — 133
 Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875 — 1948) — 161
 Кашперов Владимир Никитич (1826 — 1894), композитор — 110, 120, 122
 Квапил Ярослав (1868 — 1950), чеш. драматург и режиссер — 72
 Керцелли Иван, Керцелли Иосиф, Керцелли Франц, чеш. музыканты, работавшие в России в конце XVIII — нач. XIX вв. — 5
 Кино Филипп (1635 — 1688), франц. драматург и либреттист — 32
 Киплинг Редьярд (1865 — 1936) — 133
 Климентова-Муромцева Мария Николаевна (1857 — 1946), оперная певица — 25

- Кирилл (IX в.), слав. просветитель — 9
- Клоана Йозеф, чеш. фольклорист — 63
- Книппер Лев Константинович (1898 — 1974), композитор — 181
- Коваржович Карел (1862 — 1920), чеш. композитор, гл. дирижер Нац. театра в Праге (1900 — 1920) — 15, 56, 79, 80, 86, 87, 97
- Кожик Франтишек (р. 1909), чеш. писатель — 75
- Кожушничек Ладислав (1880 — 1922), чеш. муз. педагог — 86
- Колар Йозеф (1830 — 1910), чеш. филолог — 9
- Коллар Ян (1793 — 1852), чеш. и словац. поэт, просветитель — 9, 30
- Кольцов Алексей Васильевич (1809 — 1842) — 28
- Конерза Йозеф, чеш. переводчик — 110
- Короленко Владимир Галактионович (1853 — 1921) — 27, 28, 61, 62
- Коцюбинский Михаил Михайлович (1864 — 1913) — 39
- Краса Йоганн (1899 — ок. 1944), чеш.-нем. композитор — 161
- Краузе Эрнст (р. 1911), нем. музыковед — 55
- Крейчи Карел (1904 — 1979), чеш. литературовед, акад. АН ЧССР — 95, 106, 107
- Крейчи Франтишек Вацлав (1867 — 1941), чеш. писатель, критик, искусствовед — 154
- Кретц Франтишек (1859 — 1929), чеш. музыкант, фольклорист — 63
- Кржичка Ярослав (1882 — 1969), чеш. композитор, дирижер, музыковед, педагог — 5, 79
- Крылов Виктор Александрович (1838 — 1906), драматург — 28, 119
- Кулова Мария (1862 — 1951), чеш. пианистка, проф. органной школы и консерватории (Брно) — 75, 91
- Кундера Людвиг (1891 — 1971), чеш. пианист, муз. критик, педагог — 65, 76, 83, 181
- Кунц Ян (1883 — ?), чеш. композитор и музыковед — 75, 79
- Курцова-Штепанова Илона (1899 — ?), чеш. пианистка и педагог — 180
- Кусак Алоиз, чеш. обществ. деятель и журналист — 25
- Кшенок Йозеф (1898 — ?), чеш. виолончелист — 156
- Кшенок Эрнст (р. 1900), австр. композитор, с 1937 г. — в США — 179, 182
- Кюн Цезарь Антонович (1835 — 1918) — 16
- Кюкен Фридрих Вильгельм (1810 — 1882), нем. композитор и дирижер — 23
- Кюнер Василий Васильевич (1840 — 1912), композитор — 110
- Лада Йозеф (1887 — 1957), чеш. художник — 140
- Ладецкий Ян (1861 — 1907), чеш. театр. критик — 43
- Ларош Герман Августович (1845 — 1904) — 12
- Лауб Фердинанд (1832 — 1875), чеш. скрипач, проф. Моск. конс. — 5, 21
- Лаутнерова (Ферстерова-Лаутнерова) Берта (1869 — 1936), чеш. оперная певица — 17.
- Левенбах Йозеф (1900 — 1962), чеш. муз. критик — 77
- Левенбах Ян (1880 — ?), чеш. муз. критик — 82, 83
- Левин Семен Яковлевич (р. 1920), музыковед — 6
- Ленин Владимир Ильич (1870 — 1924) — 62, 102, 105, 163
- Леонкавалло Руджерио (1857—1919) — 53, 54, 122
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 — 1841) — 9, 27, 144
- Линева (Паперни) Евгения Эдуардовна (1854 — 1919), фольклористка — 29, 38
- Лист Ференц (1811 — 1886) — 10, 12, 23
- Лондон Джек (1876 — 1916) — 133
- Лопухина Евдокия Федоровна (1669 — 1731), первая жена Петра I — 30
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — 105
- Лысенко Николай Витальевич (1842—1912) — 110
- Люксембург Роза (1871 — 1919) — 160
- Люли Жан-Батист (1632 — 1687) — 32
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — 29, 53, 74, 140, 180
- Маген Йиржи (А. Ванчура, 1882 — 1939), чеш. поэт и драматург — 101
- Майерова Мария (1882 — 1967), чеш. писательница — 161
- Майр Ян Непомук (1818 — 1888), чеш. дирижер — 7
- Макаров И. И. (1821 — 1852), поэт — 129
- Маковицкий Душан (1866 — 1921), словац. врач, доктор и секретарь Л. Н. Толстого — 29, 151

- Малевиц Олег Михайлович (р. 1928), литературовед, переводчик — 142
 Малер Густав (1860 — 1911) — 115
 Малышкин Александр Георгиевич (1892—1938), писатель — 161
 Мареш Франтишек (1862 — 1941), чеш. муз. педагог, друг Л. Яначека — 25
 Мареш Ян Антонин (1719 — 1794), чеш. валторнист, создатель рус. рогового оркестра — 5
 Маркс Адольф Федорович (1838—1904), книгоиздатель — 28
 Маркс Карл (1818 — 1883) — 96
 Мартину Богуслав (1890 — 1959) — 5
 Масарик Томаш Гарриг (1850—1937), чеш. бурж. социолог и философ, первый президент Чехословац. респ. (1918—1935) — 43, 68, 102, 104, 105, 160
 Масканы Пьетро (1863 — 1945) — 18, 53
 Махар Йозеф Святоплук (1864 — 1942), чеш. писатель — 64
 Махачек Симеон Карел (1799 — 1846), чеш. поэт, драматург, переводчик — 15
 Мейер Конрад Фердинанд (1825 — 1898), швейц. писатель — 39
 Мельес Жорж (1861 — 1938), франц. кинорежиссер — 97
 Мендельсон-Бартольди Феликс (1809 — 1847) — 9, 12, 16, 23
 Мергаут Йозеф (1863 — 1907), чеш. писатель, театр. критик — 57, 97
 Метерлинк Морис (1862 — 1949) — 133
 Мефодий (IX в.), слав. просветитель — 9
 Мехура Леопольд Эуген (1804—1870), чеш. композитор — 8
 Мечников Илья Ильич (1845—1916) — 143, 144
 Минкус Людвиг Федорович (Алоизий Людвиг, 1826 — 1917), скрипач, композитор — 23
 Михайловский Николай Константинович (1842 — 1904), публицист — 152
 Мольер (Поклен) Жан Батист (1622—1673) — 15, 172
 Моор Карел (1873 — 1945), чеш. композитор — 97
 Мопассан Ги де (1850 — 1893) — 39
 Моррис Уильям (1834 — 1896), англ. писатель — 107
 Морфова Криста (1889 — 1936), болг. певица, выступала в оперных театрах Чехословакии — 80
 Моцарт Вольфганг Амадей (1756 — 1791) — 12, 14, 84, 99, 123, 154, 172
 Мрштик Алоиз (1861 — 1925), чеш. писатель — 42
 Мрштик Вилем (1863 — 1912), чеш. писатель и критик — 14, 29, 42, 43, 46, 84
 Музилова Мария (1878 — 1939), чеш. камерная певица — 79, 80
 Мукашожовский Ян (1891 — 1975), чеш. филолог, искусствовед, акад. АН СССР — 5, 137
 Мусоргский Модест Петрович (1839 — 1881) — 29, 37, 41, 44, 49, 75—94, 108, 114, 119, 140, 149, 158, 168, 169, 176, 177, 180
 Мясковский Николай Яковлевич (1881 — 1950) — 181
- Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — 5**
 Небушка Отокар (1875 — 1952), чеш. композитор и муз. критик — 80, 111
 Небушкова Ружена (1885 — 1935), чеш. пианистка — 83
 Недбал Оскар (1874 — 1930), чеш. композитор — 72, 153, 154
 Неелды Зденек (1878 — 1962), чеш. обществ. деятель, историк культуры, музыковед, публицист — 17, 68, 78, 79, 86, 87, 98, 99, 102, 103, 106, 161
 Неелов Н. П., преподаватель рус. яз. в Брно и Простееве — 27, 31
 Нейгауз Генрих Густавович (1888—1964) — 182
 Нейман Станислав Костка (1875 — 1947), чеш. поэт — 94
 Нейман Франтишек (1874 — 1929), чеш. дирижер — 83
 Нейтцель Отто (1852 — 1920), нем. пианист, композитор и муз. критик — 10
 Некрасов Николай Алексеевич (1821 — 1878) — 79, 82
 Немечек Ян (р. 1896), чеш. музыковед — 78
 Немович-Данченко Владимир Иванович (1858 — 1943) — 69
 Немцова Алена (р. 1934), чеш. певица и музыковед — 6
 Немцова Божена (Панклова Барбара, 1820 — 1862), чеш. писательница — 42, 72
 Неруда Ян (1834 — 1891) — 9, 94
 Нестьев Израиль Владимирович (р. 1911), музыковед — 6, 76
 Никандр (Бровкович Александр Иванович, 1827 — 1890), архиепископ Херсонский и Одесский — 70
 Николаи Отто (1810 — 1849), нем. композитор и дирижер — 23

Никольский Александр Васильевич (1874 — 1943), композитор, хормейстер — 31
Никольский Владимир Васильевич (1836 — 1883), педагог, историк рус. литературы — 76

Никольский Сергей Васильевич (р. 1922), литературовед — 142
Новак Витезслав (1870 — 1949), чеш. композитор — 24, 76, 80, 85, 86, 121
Новакова Тереза (Лангаузова, 1853 — 1912), чеш. писательница — 71
Новотны Вацлав (1849 — 1922), чеш. муз. критик, журналист — 17
Новотны Ярослав (1886 — 1918), чеш. композитор — 79, 81
Носек Вацлав (р. 1921), чеш. дирижер — 6, 166
Ньюмарч Роза (1857 — 1940), англ. музыковед — 83, 142

Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970), камерная певица — 77, 81
Островский Александр Николаевич (1823 — 1886) — 5, 8, 24, 27, 28, 45, 68, 105, 119—124, 126—128

Острчил Отокар (1879 — 1935), чеш. композитор и дирижер — 5, 72
Отто Ян (1841 — 1916), чеш. книгоиздатель — 42
Охлопков Николай Павлович (1900 — 1967), актер и режиссер — 122
Очадлик Мирко (1904 — 1969), чеш. музыковед — 179

Павлик Франтишек (? — 1905), чеш. рабочий — 65
Пала Франтишек (1887 — 1964), чеш. музыковед — 50
Палацкий Франтишек (1798 — 1876), чеш. обществ. деятель, историк — 7, 111, 115, 116

Палечек Иосиф Иосифович (1842 — 1915), оперный певец и режиссер чеш. происход. — 5

Палицын (Палица) Иван Осипович (1865 — 1931), оперный дирижер чеш. происход., засл. арт. РСФСР — 5

Педуци Любомир (р. 1918), чеш. музыковед и композитор — 119

Перго Луи (1882 — 1915), франц. писатель — 133

Петр I (1672 — 1725) — 22, 23, 30

Пехова Эмма (1869 — 1965), чеш. актриса — 119

Печман Рудольф (р. 1931), чеш. музыковед — 6

Пешка Йозеф (Шипек Карел, 1857 — 1928), чеш. поэт, либреттист — 98

Писемский Алексей Феофилактович (1821 — 1881) — 42

Питурова Антонина (1872 — 1960), член Рус. кружка в Брно — 31, 67

По Эдгар (1809 — 1849) — 134

Полачек Ян, чеш. драматург и переводчик — 97

Поливка Йиржи (1858 — 1933), чеш. филолог и фольклорист, член-корреспондент АН СССР — 72

Прач Иван (Ян Богумир, ? — 1818), композитор чеш. происход., собиратель рус. нар. песен — 5, 29

Прейссова Габриела (1862 — 1946), чеш. писательница — 42—44, 53, 58

Прибик Иосиф Вячеславович (1855 — 1937), композитор, дирижер, педагог чеш. происход., нар. арт. УССР — 5, 19

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 — 1953) — 99, 123, 166, 170, 180

Прохазка Франтишек Серафимски (1861 — 1939), чеш. поэт, либреттист — 95, 101

Прохазка Ян Людовит (1837 — 1888), чеш. композитор и муз. критик — 77

Прустик Боржевой (1872 — 1928), чеш. литератор и переводчик — 110

Прюньер Анри (1886 — 1942), франц. музыковед — 177

Пудовкин Всеволод Илларионович (1893—1953), кинорежиссер — 161

Пуркине Ян Эвангелиста (1787 — 1869), чеш. физиолог и анатом — 6

Пучини Джакомо (1858 — 1924) — 53—55, 60, 100, 178

Пушкин Александр Сергеевич (1799 — 1837) — 5, 8, 17, 19—21, 23—28, 40, 42, 59, 72, 77, 81, 95, 129, 152, 168, 172

Пушков Венедикт Венедиктович (1896 — 1971), композитор — 120

Пфицнер Ханс (1869 — 1949), нем. композитор — 138

Пшибанова Светлана (р. 1934), чеш. музыковед — 6, 39, 111—113

Пыпин Александр Николаевич (1833 — 1904), литературовед, акад. — 28

Рааб Вильгельмина Ивановна (1848 — 1917), оперная артистка чеш. происход., проф. Петерб. конс. — 5

- Равель Морис (1875 — 1937) — 83, 90, 133, 137
 Расин Жан (1639 — 1699) — 15, 32
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873 — 1943) — 5, 25, 180
 Рацек Ян (1905 — 1979), чеш. музыковед — 30, 55, 92, 180
 Ребиков Владимир Иванович (1866 — 1920), композитор — 25, 29, 85, 88, 93
 Рейнеке Карл (1824 — 1910), нем. композитор, дирижер, пианист — 23
 Рейсиг Рудольф (1874 — 1939), чеш. скрипач, хормейстер, дирижер — 29
 Ректорис Артуш, чеш. муз. критик, ред. — 71, 87
 Ренар Жюль (1864 — 1910), франц. писатель — 133
 Ригер Франтишек Ладислав (1818 — 1903), чеш. полит. деятель, в 60-е гг. ин-тендант Пражского Временного театра — 8
 Риман Хуго (1849 — 1919), нем. музыковед — 64
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 — 1908) — 12, 24, 30, 37, 53, 61, 72, 74 — 79, 82, 100, 107, 115, 122, 131 — 134, 141 — 143, 158, 180
 Риттер Вильям, швейц. искусствовед, проф. Брненского университета — 80, 81
 Робеспьер Максимилиан (1758 — 1794) — 145
 Рогова (Шмидт-Москвитина) О. И., педагог, составительница сборников сказок для детей — 72
 Рождественский Геннадий Николаевич (р. 1931) — 166, 182
 Рокка Луиджи (р. 1895), итал. композитор — 120
 Роллан Ромен (1866 — 1944) — 152, 177
 Рославец Николай Андреевич (1881 — 1944), композитор — 181
 Ростан Эдмон (1868 — 1918) — 133
 Рубинштейн Антон Григорьевич (1829 — 1894) — 5, 9, 10 — 12, 16, 23, 24, 29
 Рудольф II (1552 — 1612), рим.-герм. император — 145
 Руссо Марсель (1882 — 1955) — франц. композитор — 110
 Савина Мария Гавриловна (1854 — 1915) — 25, 119
 Салтыков Михаил Евграфович (Щедрин Н., 1826 — 1889) — 42
 Сафонов Василий Ильич (1852 — 1918) — 5, 25
 Светла Каролина (Роттова Иоанна, 1830 — 1899), чеш. писательница — 42
 Свифт Джонатан (1667 — 1745) — 97, 143
 Сегалова Альбина (1890 — 1946), чеш. оперная и камерная певица — 80
 Секора Ондрей (1899 — 1966), чеш. художник, график, автор книг для детей — 140
 Сен-Санс Шарль-Камиль (1835 — 1921) — 53, 115, 133
 Серафимович (Попов) Александр Серафимович (1863 — 1949) — 161
 Сервантес де Сааведра Мигель (1547 — 1616) — 96, 172
 Серве Франсуа Адриен (1807 — 1866), белг. виолончелист и композитор — 24
 Серов Александр Николаевич (1820 — 1871) — 8
 Сигети Йозеф (1892 — 1973), венг. скрипач — 180
 Сильвестр Арман (1837 — 1901), франц. писатель и худож. критик — 110
 Сирано де Бержерак Савиньен (1619 — 1655) — 97
 Сихра Андрей Осипович (1773 — 1850), гитарист, композитор чеш. происхожд. — 5
 Скачелик Франтишек (1873 — 1944), чеш. журналист и писатель — 59
 Скиталец (Петров) Степан Гаврилович (1869 — 1941), писатель — 28, 61, 62, 130
 Скрябин Александр Николаевич (1872 — 1915) — 115, 180
 Сладек Ян Вацлав (р. 1909), чеш. художник — 6
 Сладкова Людмила (Лидка, р. 1900), дочь лесничего Винченца Сладека, друга Л. Яначека — 6
 Сметана Бедржих (1824 — 1884) — 7, 12 — 16, 41, 56, 77, 88, 106, 154
 Сметана Роберт (р. 1904), чеш. музыковед — 134
 Смирнов Валерий Васильевич (р. 1937), музыковед — 6
 Смирновский Петр Владимирович (1846 — ?), педагог — 28
 Сокальский Петр Петрович (1832 — 1887), укр. композитор, фольклорист, муз. критик — 110
 Соловьев-Седой Василий Павлович (1907 — 1979) — 110
 Спасович Владимир Данилович (1829 — 1906), публицист, адвокат, лит. критик — 28
 Спенсер Герберт (1820 — 1903) — 36
 Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 — 1938) — 5, 182
 Стасов Владимир Васильевич (1824 — 1906) — 76, 94, 143
 Стейскалова Мария (1862 — 1922), чеш. педагог, директор брненского сиротского приюта — 63

Стейскалова Мария (1873—1968), служанка в доме Яначека, автор воспоминаний о композиторе — 39, 84
Стравинский Игорь Федорович (1882 — 1971) — 29, 99, 137, 140, 179, 180
Стракова Теодора (р. 1915), чеш. музыковед — 6, 55, 57, 118
Строупежницкий Ладислав (1850—1892), чеш. драматург — 42
Ступка Франтишек (1879 — 1965), чеш. дирижер и скрипач — 5, 83
Сук Вячеслав (Вацлав) Иванович (1861 — 1933), дирижер, композитор чеш. происхождения, нар. арт. РСФСР — 5
Сук Йозеф (1874 — 1935), чеш. композитор и скрипач — 155, 156
Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 — 1903) — 7

Тагор (Тхакур) Рабиндранат (1861—1941) — 34
Такл Франтишек (1843 — 1920), чеш. филолог — 31
Талих Вацлав (1883 — 1961), чеш. дирижер и скрипач — 5, 180
Танеев Сергей Иванович (1856 — 1915) — 5
Твен Марк (Сэмюэл Клеменс, 1835 — 1910) — 107
Тесноглидек Рудольф (1882 — 1928), чеш. журналист, писатель — 130, 133, 136
Тик Людвиг (1773 — 1853), нем. писатель — 99
Тилле Вацлав (1867 — 1937), чеш. литературовед, фольклорист, театр. критик — 72, 161, 171
Тирсо де Молина (Габриель Тельес, ок. 1571 — 1648) — 172
Толлер Эрнст (1893 — 1939), нем. драматург — 161, 162
Толстой Алексей Константинович (1817 — 1875) — 172
Толстой Лев Львович (1869 — 1945), сын Л. Н. Толстого, писатель — 70,
Толстой Лев Николаевич (1828 — 1910) — 5, 27—29, 42—46, 49, 54, 57, 67—72, 79, 82, 105, 113, 117, 118, 151—157, 159
Транлин С. А. (1872 — ?), композитор — 110
Трамбицкий Виктор Николаевич (1895 — 1970), композитор — 120
Трептов, Леон (1853 — ?), нем. драматург — 97
Туманский Василий Иванович (1800 — 1860), поэт — 168
Тургенев Иван Сергеевич (1818 — 1883) — 5, 27, 28, 42, 113
Тушмалов Михаил Макарович (1861 — 1896), композитор — 77, 79, 83

Урвалкова Камилла (1875—1956), знакомая Л. Яначека — 17, 57
Успенский Глеб Иванович (1843 — 1902) — 31
Уэллс Герберт Джордж (1866 — 1946) — 97

Фабер Р., берл. корр. журн. «Жизнь искусства» (1924 — 1926) — 187
Фадеев Александр Александрович (1901 — 1956) — 161
Фаминцын Александр Сергеевич (1841 — 1896), музыковед и композитор — 77
Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890 — 1962), композитор и пианист — 181
Фельдессани-Герман Лула (1887 — 1955), венг. пианистка — 83
Фёрстер Йозеф Богуслав (1859 — 1951), чеш. композитор — 5, 11, 17, 19, 72, 128
Фибих Зденек (1850 — 1900), чеш. композитор — 57, 77, 78, 87, 121
Фиркушны Леош (1905 — 1950), чеш. музыковед — 173
Флобер Гюстав (1821 — 1880) — 96
Флорнанийский Владислав (1856 — 1911), оперный певец, выступал в Нац. театре (Прага) — 17
Фогель Ярослав (1894 — 1970), чеш. дирижер, композитор, музыковед — 53, 54, 67, 73, 74, 90, 91, 99, 157
Фольтис Йозеф (Стивин) (1879 — 1941), чеш. обществ. деятель, журналист, поэт — 140
Фрич Йозеф Вацлав (1829 — 1890), чеш. демократ, писатель — 110
Фукач Йирижи (р. 1936), чеш. музыковед — 6, 15, 35, 36, 86, 98
Фукачова Йитка, ред. муз. вещания Брненского радио — 6

Хаас Павел (1899 — 1944), чеш. композитор, ученик Л. Яначека — 119
Халабала Зденек (1899 — 1962), чеш. дирижер — 80, 182
Харват Йозеф (1884 — 1945), чеш. дирижер — 45
Хиндемит Пауль (1893 — 1963) — 99
Хлубна Освальд (1893 — 1971), чеш. композитор, музыковед, педагог — 111, 168
Хольберг Людвиг (1684 — 1754), дат. писатель — 97

Хорватова Габриела (1877—1967), чеш. оперная певица — 87, 112
Хохлов Павел Акинфиевич (1854 — 1919), оперный певец — 25
Хумпердинк Энгельберт (1854—1921), нем. композитор — 53, 138

Целлер Карл (1842 — 1898), австр. композитор, автор оперетт — 23
Циккер Ян (р. 1911), словац. композитор — 5

Чайковский Модест Ильич (1850 — 1916), драматург, либреттист, переводчик, брат П. И. Чайковского — 20

Чайковский Петр Ильич (1840 — 1893) — 5, 12, 13, 15—21, 28, 29, 59, 60, 78, 120, 122, 123, 158, 172

Чапек Йозеф (1887 — 1945), чеш. писатель, художник, старший брат К. Чапека — 136

Чапек Карел (1890 — 1938) — 34, 103, 119, 136, 140, 142—145, 148—151, 161

Чапек Ян (XV в.), гуситский военачальник, сражался на побережье Балт. моря — 21

Чапекова Гелена (1886 — 1962), чеш. пианистка, писательница, сестра Й. и К. Чапек — 145

Челанский Людвиг Витезслав (1870 — 1931), чеш. дирижер и композитор — 57

Челяковский Франтишек Ладислав (1799 — 1852), чеш. писатель и ученый — 72

Червинка Винценц (1877 — 1942), чеш. писатель, переводчик — 120, 124

Червинкова-Ригерова Марня (1854 — 1895), чеш. поэтесса, либреттистка, переводчица — 18

Чернов Константин Николаевич (1865 — 1937), писатель, композитор, музыковед — 20

Черногорска Милена (р. 1933), чеш. музыковед — 33, 55

Чернушак Грациан (1882 — 1961), чеш. музыковед — 68—70

Черны Мирослав (р. 1924), чеш. музыковед — 6

Чех Святоплук (1846 — 1908) — 31, 65, 94—103, 106—109, 117, 121

Чехов Антон Павлович (1860 — 1904) — 5, 27, 28, 31, 82, 123

Чосер Джефри (ок. 1340 — 1400), англ. писатель — 133

Шаликов Петр Иванович (1767 — 1852), писатель — 28

Шальда Франтишек Ксавер (1867 — 1937), чеш. писатель, критик — 104, 161—164

Шалыпин Федор Иванович (1873 — 1938) — 5, 77

Шаманек Вячеслав Валентин (1846 — 1916), чеш. врач, обществ. деятель — 25

Шамберк Франтишек Фердинанд (1838 — 1904), чеш. актер и драматург — 97

Шанмеле Мари (1642 — 1698), франц. актриса — 32

Шарпантье Гюстав (1860 — 1956), франц. композитор — 60, 84, 85, 88, 89, 178

Шатобриан Франсуа-Рене (1768 — 1848) — 15

Шауэр Гордон Губерт (1862 — 1892), чеш. лит. критик — 71

Шевчик Отокар (1852 — 1934), чеш. скрипач, педагог — 5

Шеда Ярослав (р. 1925), чеш. музыковед — 50, 91, 142

Шейнер Павел, чеш. скрипач — 153

Шейнифлюгова Ольга (1902 — 1968), чеш. актриса, писательница, жена К. Чапека — 119

Шекспир Уильям (1564 — 1616) — 32, 123, 153

Шёнберг Арнольд (1874 — 1951) — 178, 179

Шестакова Людмила Ивановна (1816 — 1906), сестра М. И. Глинки — 76

Шилган Антонин (1875 — 1952), чеш. муз. критик — 78, 79, 81, 82

Шиллер Фридрих (1759 — 1805) — 123

Шимачек Матей Анастазия (1860 — 1913), чеш. писатель — 42

Шишков Александр Ардалыонович (1799 — 1833), поэт, друг Пушкина — 28

Шкампа Милан (р. 1928), чеш. скрипач, музыковед — 156, 157, 159

Шмолик Ян (р. 1935), чеш. музыковед — 99

Шморанц Густав (1859 — 1930), чеш. архитектор, директор Нац. театра в Праге (1900 — 1922) — 56

Шопен Фридерик (1810—1849) — 30, 154

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906 — 1975) — 53, 175, 176

Шоу Бернард (1856 — 1950) — 143

Штепан Вацлав (1889 — 1944), чеш. композитор, пианист, муз. критик — 79, 81

Штёсслова Камилла (1891—1935), друг Л. Яначека — 54, 57, 71, 118, 142, 144
155, 168, 174, 182

Штраус Иоганн (1825 — 1899) — 23, 99
Штраус Рихард (1864 — 1949) — 99, 115, 178
Штукеншмидт Ханс Хейнц (р. 1901), нем. музыковед — 178
Шуберт Франтишек Адольф (1849 — 1915), чеш. драматург, директор Нац. театра в Праге (1883 — 1900) — 42
Шуберт Франц (1797 — 1828) — 12, 23, 177
Шульц Фердинанд (1835 — 1905), чеш. писатель — 41
Шуман Клара (1819 — 1896), нем. пианистка, жена Р. Шумана — 10
Шуман Роберт (1810—1856) — 10, 12, 94

Щедронь Богумир (1905 — 1983), чеш. музыковед — 18, 30, 32, 53, 68, 73, 74
Щедронь Милош, чеш. музыковед, композитор — 6, 84, 178
Щербачев Владимир Владимирович (1889 — 1952), композитор — 120

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 — 1948) — 161
Энгельс Фридрих (1820 — 1895) — 108
Эрнст Генрих (1814 — 1865), нем. скрипач и композитор чеш. происхожд. — 23

Юнг Вацлав Алоиз (1858 — 1928), чеш. поэт, переводчик — 27
Юнгова Йозефа (1882 — 1961), подруга юности О. Яначекковой (см.) — 36
Юркович Душан Само (1868 — 1947), чеш. архитектор — 63
Юрьевская Зинаида (? — 1924), певица — 181

Яковлева Арина Родионовна (1758 — 1828), няня Пушкина — 72
Яначек Йозеф (1858 — 1941), брат Л. Яначека — 21, 28
Яначек Франтишек (1856 — 1908), брат Л. Яначека — 21, 28
Яначекова Зденка (Шульцова, 1865 — 1938), жена Л. Яначека — 10, 38
Яначекова Ольга (1882 — 1903), дочь Л. Яначека — 21, 28—30, 37—40
Ярустовский Борис Михайлович (1911 — 1978), музыковед — 51

Содержание

<i>От автора</i>	5
I. Начало знакомства Яначека с русской культурой	7
II. Яначек и открытие в Брно Временного театра	12
III. Яначек и Чайковский	15
IV. Русские впечатления Яначека. Петербург, Москва, Нижний Новгород	21
V. Яначек и Русский кружок в Брно	25
VI. Теория «мелодий речи»	32
VII. Последняя поездка Яначека в Петербург. Смерть дочери	37
VIII. «Ее падчерица» Г. Прейссовой и «Власть тьмы» Л. Толстого	40
IX. «Ее падчерица» Л. Яначека	44
X. Новые творческие замыслы. «Судьба». Предполагаемая этнографическая выставка в России	56
XI. Русско-японская война. Революция 1905 года в Чехии. Соната и хоры на тексты П. Безруча	63
XII. События в России и русская тема в творчестве композитора. Замысел «Тараса Бульбы», Трио по «Крейцеровой сонате» Л. Толстого, начало работы над оперой «Анна Каренина», виолончельная «Сказка» по Жуковскому	67
XIII. Яначек и Мусоргский	75
XIV. «Прогулки пана Броучка» — сатира и героика. Гуситы и запорожские казаки. Новое обращение к повести Н. Гоголя	94
XV. «Тарас Бульба» как высшее выражение любви Яначека к России и веры в нее	110
XVI. Замысел оперы «Живой труп» по Л. Толстому. «Катя Кабанова»	117
XVII. «Приключения лисички Вострушки». «Потешки»	130
XVIII. Глаголическая месса. «Дело Макропулос»	140
XIX. Первый квартет по «Крейцеровой сонате» Л. Толстого	151
XX. «Из Мертвого дома»	160
<i>Вместо послесловия</i>	177
<i>Источники цитат</i>	183
<i>Указатель имен</i>	187

Абрам Акимович Гозенпуд

Леош
Яначек
и русская
культура
Исследование

Редактор *И. В. Белецкий*. Художник *А. А. Власов*. Худож. редактор *И. Н. Кошаровский*. Технический редактор *Л. Л. Мусатова*. Корректор *С. В. Петрова*.
ИБ № 1907. Сдано в набор 18.04.83. Подписано к печати 21.11.83. М-10922. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 2. Литерат. гарнит. Высокая печать. Печ. л. 12,5. Уч.-изд. л. 17,8. Тираж 6100 экз. Заказ № 603. Цена 1 р. 30 к. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

**В ЛЕНИНГРАДСКОМ ОТДЕЛЕНИИ ИЗДАТЕЛЬСТВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ**

КНИГИ

Н. ВЕЛЬТЕР

ОБ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ И О СЕБЕ
Страницы воспоминаний

Т. ВЕЧЕСЛОВА

О ТОМ, ЧТО ДОРОГО
Воспоминания

Н. ГРОДНИЦКАЯ

ГЕЛЬМЕР-РАЙНЕР СИНИСАЛО
Монографический очерк

Л. МАРХАСЕВ

В ЛЕГКОМ ЖАНРЕ
Очерки и заметки

И. НИСНЕВИЧ

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ
Сборник

Е. ОРЛОВА, А. КРЮКОВ

АКАДЕМИК

БОРИС ВЛАДИМИРОВИЧ АСАФЬЕВ
Монография

Л. РААБЕН, О. ШУЛЬПЯКОВ

МИХАИЛ ВАЙМАН —
ИСПОЛНИТЕЛЬ И ПЕДАГОГ
Исследовательские очерки

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ
Сборник статей

Ю. СЛОНИМСКИЙ

...ЧУДЕСНОЕ БЫЛО РЯДОМ С НАМИ
Заметки о петроградском балете 20-х годов

Э. ФИНКЕЛЬШТЕЙН

ГЕННАДИЙ БАНЩИКОВ
Монографический очерк

Специализированные нотные и универсальные магазины книготорга и потребительской кооперации принимают предварительные заказы на музыкальную литературу.

Оформляйте предварительные заказы в местных магазинах!

А. Гозенпуд ● Леоп Яначек и русская культура

1 р. 30 к.