Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова

Кафедра истории зарубежной музыки

Кенигсберг А.К.

От Обера до Массне:
24 французские оперы XIX века

История создания, сюжет, музыка

Санкт-Петербург
2013

К 354
ББК 85.31

Кенигсберг А.К. **От Обера до Массне: 24 французские оперы XIX века. История создания, сюжет, музыка.**

Учебное пособие освещает развитие французской оперы на протяжении XIX века от возникновения жанра большой романтической оперы до последнего образца жанра лирической оперы. Подробно охарактеризованы история создания, сюжет и основные музыкальные эпизоды избранных опер Обера, Галеви, Мейербера, Берлиоза, Гуно, Бизе, Тома, Сен-Санса, Оффенбаха, Делиба, Массне. В монографических очерках приводятся детальные обзоры творческого пути каждого из этих одиннадцати композиторов.

Учебное пособие завершает серию из трех книг; две предыдущие были посвящены немецкой и итальянской опере XIX века. Пособие предназначено, прежде всего, для студентов вокальных факультетов, поскольку многие из анализируемых здесь опер остаются для них неизвестными, хотя и входят в репертуар современных театров. Издание может быть также использовано в качестве справочника-путеводителя широкими кругами любителей музыки.

В ряде статей использован материал соответствующих разделов книги «111 балетов и забытых опер» (СПб., 2004). Переводы начальных фраз отдельных номеров приведены по русским изданиям клавиров.

Рецензенты:
Н.А. Брагинская, кандидат искусствоведения, доцент
Т.И. Твердовская, кандидат искусствоведения

© Кенигсберг А.К., 2013
© Санкт-Петербургская консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 2013

ДАНИЭЛЬ ФРАНСУА ЭСПРИ ОБЕР
1782–1871



Обер на протяжении двух третей XIX века был самым популярным композитором французских комических опер. Не случайно Дюмасын утверждал, что «среди нас нет ни одного, чьи детские впечатления не были бы связаны с мелодиями Обера». И не случайно об Обере одинаково отзывались столь разные современники, как Россини («Это маленькая музыка, созданная большим музыкантом») и Вагнер («Это большой музыкант!»). Первую оперу он написал в 23 года (1805), последнюю поставил за полтора года до смерти (1869). На протяжении небывало длинного творческого пути Обер оказался свидетелем и участником смены эпох во французском музыкальном театре. На рубеже 1820-х–1830-х годов он создал первый образец жанра французской большой романтической оперы («Немая из Портичи»), расцвет которого пришелся на период между двух революций (1830–1848); ведущим композитором, работавшим в этом жанре, станет Мейербер. В развитии романтической комической оперы Обер был основным автором и своими несложными, развлекательными произведениями подготовил возникновение оперетт Оффенбаха: расцвет этого жанра длился 15 лет и оборвался после трагических событий 1870 года (развал Второй Империи, разгром во франко-прусской войне). При жизни стареющего Обера появился новый жанр – французская лирическая опера («Фауст» Гуно, 1859), которая принесла высшие достижения на протяжении 1860-х–1890-х годов. Оперы Обера были широко популярны во всем мире, а в Париже до конца XIX века выдержали сотни представлений («Черное домино» – 1209). Однако теперь они совершенно неизвестны, даже отдельные арии из них не исполняются.

Даниэль Франсуа Эспри Обер родился 29 января 1782 года в городе Кан в Нормандии. Место рождения было случайным: семья совершала увеселительное путешествие по стране и роды произошли едва ли не в дилижансе. Из трех имен, данных ему при крещении, последнее – Эспри («остроумный» по-французски) – оказалось пророческим. Семья была преуспевающей и культурной и позаботилась о прекрасном образовании мальчика. Дед занимал должность «художника короля» – строил и золотил кареты Людовика XVI; отец, в должности «королевского охотника», был страстным любителем музыки, певцом и скрипачом. События Великой Французской революции 1789 года заставили его изменить образ жизни и стать издателем. Он открыл в Париже магазин эстампов и салон, в котором собирались деятели искусства. Сын в 16 лет играл на рояле и скрипке (первым учителем был отец), пел (пользуясь советами друга дома, известного певца), владел итальянским и уже был автором большой итальянской арии для тенора и камерного оркестра. Затем последовали французские романсы и инструментальные сочинения – фортепианная сюита, трио, квартет, концерт и др. Обер занимался музыкой для развлечения: отец видел в нем продолжателя своего издательского и торгового дела и отправил учиться в Лондон. Там будущий композитор провел почти полтора года, изучил английский язык и вернулся истинным джентльменом.

Первыми произведениями Обера в главном для него – оперном – жанре стали одноактная и трехактная комические оперы (1805, 1812), написанные для любителей – знатных аристократов. Во дворце одного из них композитор начал работать концертмейстером, сопровождая выступавших там знаменитых скрипачей.

В 25 лет, когда редко кто начинает обучение, Обер стал брать уроки композиции у прославленного итальянца Керубини, работавшего в Париже, хотя тот на просьбу отца давать уроки заявил: «Ваш сын не лишен воображения; но ему необходимо начать с того, чтобы забыть все, что он знает, если допустить, что он знает что-нибудь». Поддержанный Керубини, Обер создал еще одну одноактную комическую оперу, которая

на протяжении шести лет (с 1813 года) шла в парижском театре Комической оперы, сделавшимся затем основным местом последующих премьер. Постепенно Обер становился профессионалом, музыка из развлечения превращалась в средство заработка: после смерти отца обедневшую семью (мать и двух братьев) пришлось содержать композитору.

Важную роль в формировании Обера сыграл Россини, чей «Севильский цирюльник» с шумным успехом был поставлен в Париже в 1819 году. Несколько лет спустя он переселился в столицу Франции и стал руководителем Итальянского театра. Его музыка вызывала восхищение Обера. Однажды, вернувшись из гостей, где Россини пел арию Фигаро, Обер почувствовал острое желание бросить свои партитуры в огонь: «Может быть, это их разогреет, – сказал он себе в отчаянии. – И потом, для чего писать музыку, если не можешь это сделать как Россини?». До конца жизни он оставался кумиром Обера, который называл его Наполеоном музыки. Другая важная встреча произошла в 1822 году: Обер познакомился с Эженом Скрибом, моложе его почти на десять лет, ставшим самым знаменитым и плодовитым либреттистом и драматургом. Итогом почти 40-летней дружбы и сотрудничества, оборвавшихся лишь со смертью либреттиста, стали 38 опер.

Рубеж 1820-х–1830-х годов обозначил начало зрелости Обера. В это время он овладел новым жанром – большой французской оперой на исторический сюжет. Первой, самой значительной, стала «Немая из Портичи» (1828). Через несколько лет Обер обратился к сюжетам, которые впоследствии привлекут других композиторов, создавших гораздо более известные произведения на те же либретто Скриба: «Любовный напиток» (Доницетти), «Густав III, или Бал-маскарад» (Верди). В «Густаве III» Обера публику поразил невиданный размах: в сцене бала участвовало 300 человек, 100 танцевали галоп. А в 1856 году Обер написал комическую оперу «Манон Леско», намного опередив Массне и Пуччини.

Жизнь Обера, в отличие от многих композиторов-романтиков, не знала эффектных событий, увлекательных приключений, похожих на роман. Можно подумать, что он

выполнял завет «ни дня без строчки», написав за первые 35 лет 41 оперу, а за последующие 22 – 9. При этом всегда элегантно одетый, улыбающийся, он каждое утро после завтрака совершал прогулки верхом, присутствовал на скачках, посещал официальные праздники, театры, вечера, возвращаясь домой обедать в тот час, когда другие уже легли спать. Как в этом вихре светской жизни он находил время сесть за рояль или за письменный стол? Обер не терял времени на сон: засыпал мгновенно, а открыв глаза, не чувствовал усталости – один час стоил целой ночи. Ложился поздно, вставал рано, давал аудиенцию в шесть утра (например, Вагнеру в 1860 году) или среди ночи будил примадонну, чтобы показать ей только что записанную мелодию, чернила которой еще не высохли на нотной бумаге. И сочинял всегда и везде: на прогулке, на званом вечере, в обществе, в театре.

Действие опер Обера происходит в самых разных городах и странах, в том числе весьма отдаленных: в Неаполе и Венеции, в Испании и Португалии, в Шотландии и Швеции, в Германии и Австрии, в Индии и Китае, в Новом Орлеане и России, – хотя автор не покидал Парижа, если не считать недолгого пребывания в Лондоне в юности.

Среди сюжетов, воплощенных Обером, есть три русских (русская литература пользовалась успехом во Франции XIX века); они решены в жанре комической оперы. Это «Лестoк, или Коварство и любовь» (1834). События развертываются в России в 1741 году. Помимо заглавного героя, французского доктора, действуют Елизавета, дочь Петра Великого, министр полиции Головкин и его жена Евдокия, русский офицер Дмитрий Лапукин (вероятно, Лопухин) и др. В «Гайде, или Тайне» (1847) действие происходит в Далмации, на море и в Венеции в 1550 году, сюжет взят, по утверждению современных композитору критиков, из русской новеллы, переведенной на французский Мериме и озаглавленной «6 и 4» (цифры игры в кости). Одна из последних опер Обера на либретто Скриба – «Черкешенка» (1861). В ней участвуют офицер Алексей Зубов, генерал князь Орсаков (вероятно, Корсаков) и его воспитанница Ольга, художник Ланской, вождь черкесов

Абуль Касим, две его жены, офицер, евнух и др. Центральный акт развертывается в гареме. Весьма пикантные события, происходящие в XIX веке на Кавказе и в Москве, рисуют приключения молодого офицера в женском наряде и опасности, подстерегающие его при мнимой перемене пола: его хочет взять в жены генерал.

Обер не был обделен официальным признанием. Вскоре после премьеры «Немой из Портичи» он был избран членом Французской академии, позже занимал должности директора придворных концертов и императорской капеллы. В 60 лет он сменил Керубини на посту директора Парижской консерватории, на котором проработал почти 30 лет, уделяя особое внимание обучению певцов. Обер имел все степени ордена Почетного легиона, а также был награжден иностранными орденами – прусским, итальянским, бельгийским, голландским.

С годами здоровье Обера ухудшалось, что усиливали происходившие в 1870–1871 годах события: разгром во франко-прусской войне, осада Парижа, из которого он не хотел уезжать, гражданская война, Парижская Коммуна. Лишенный возможности покидать свою комнату, он, чтобы занять себя, обратился к жанру камерного ансамбля, привлекавшего его в юности. Потом уже не хватало сил оставлять постель, и утром 12 мая 1871 года он тихо скончался в возрасте 89 лет.

Смерть Обера в условиях социальных потрясений прошла незамеченной; друзья установили его гроб в крипте одной из церквей. Несколько месяцев спустя останки Обера были торжественно перезахоронены. Надгробную речь произнес Дюма-сын. Родной город Кан установил статую своего случайного сына, но лучший памятник композитору был предложен одним из исследователей его творчества: на площади перед театром Комической оперы в Париже бюст Обера венчает лавровым венком Слава в образе изящной парижанки в черном домино – героини самой популярной комической оперы композитора.

НЕМАЯ ИЗ ПОРТИЧИ

Опера в пяти актах, шести картинах
Либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня

Действующие лица

Альфонс, сын испанского вице-короля (тенор)
Принцесса Эльвира, его невеста (сопрано)
Лоренцо, его наперсник (тенор)
Сельва, испанский офицер (бас)
Неаполитанские рыбаки:
Мазаньелло (тенор)
Пьетро (бас)
Борелла (бас)
Морено (бас)
Фенелла, сестра Мазаньелло (без речей, балерина)
Свита Альфонса, испанские солдаты, неаполитанские рыбаки

Действие происходит в Неаполе и его предместье Портичи в 1647 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

К середине 1820-х годов Обер, перешагнувший порог 40-летия, был автором более десятка опер; почти все были поставлены в театре Комической оперы и имели успех. Среди их литературных источников – роман Вальтера Скотта и новелла Сервантеса, главный либреттист – Эжен Скриб (1791–1861), вскоре ставший самым популярным и плодовитым либреттистом и драматургом эпохи, сотрудничавшим с Россини, Доницетти, Галеви, Мейербером, к его либретто обращался Верди и др. Скриб нередко сочинял либретто в соавторстве; так, 4 либретто для Обера и 2 для Мейербера он написал вместе с Жерменом Делавинем (1790–1868), одним из двух братьев-либреттистов. В 1825 году Делавинь создал либретто трехактной оперы «Мазаньелло» – о вожде восстания неаполитанских рыбаков (1620–1647) против испанского владычества в сере-

дине XVII века. Скриб переработал его, расширил и изменил название, и «Немая из Портичи» стала первым образцом нового жанра – большой французской романтической оперы, со всеми характерными чертами. Таковы пятиактная структура с множеством массовых сцен, хоровых и балетных, рисующих большие исторические народные движения; переплетение гражданской темы с любовной интригой, причем обе линии венчает трагическая развязка; разного рода эффекты, производившие сенсационное впечатление. В их числе замена певицы, исполнительницы главной роли, балериной. Эта идея Скриба отнюдь не вызвала восторга (как утверждало советское музыкознание), наоборот, была осуждена единогласно: героиня лишилась арий и участия в ансамблях, где ее голос должен был доминировать. Идея была подсказана знаменитой балериной той эпохи, заканчивавшей карьеру и жаждавшей успеха при последнем появлении перед поклонниками. Она уже выступила с триумфом в роли немой в незначительной опере и вдохновила Скриба сделать балериной героиню «Немой из Портичи».

Сочинение музыки шло быстро – работа заняла всего три месяца, за которые едва можно было успеть записать ноты огромного пятиактного сочинения. Премьера «Немой из Портичи» состоялась в парижском театре Grand Opéra 29 февраля 1828 года и была принята с энтузиазмом и публикой, и критикой[1]. Накануне Июльской революции 1830 года опера воспринималась как революционная, а ее мелодии – как героические народные песни. Особенно волновал дуэт из II акта, со словами «Amour sacré de la patrie» («Святая к родине любовь»), напомнившими запрещенную до революции «Марсельезу». Первый тенор (Адольф Нурри) исполнял Мазаньелло с энтузиазмом не премьера, но патриота; это привело к хронической усталости голоса, что заставило его на время уйти из театра и едва не довело до самоубийства. В Брюсселе один из спектаклей «Немой из Портичи» (25 августа 1830 года) непосредст-

[1] Заглавную партию танцевала не та балерина, для которой партия Фенеллы была написана, и не Мария Тальони – великая балерина, символ романтического искусства, как это нередко утверждалось.

венно привел к общественному взрыву – бельгийской революции. Переведенная на различные языки, опера быстро распространилась по миру, но шла иногда под другим названием – под первоначальным, «Мазаньелло», в Лондоне, а в Петербурге, где ее ставили и немецкая, и итальянская, и русская труппы, – «Фенелла» (так она озаглавлена и в русском издании).

СЮЖЕТ

Площадь в Неаполе перед дворцом испанского вице-короля и капеллой. Народ приветствует свадьбу Альфонса, сына вице-короля, и принцессы Эльвиры. Альфонс печален. Его мучает воспоминание о соблазненной им дочери рыбака Фенелле; любовь была страстной, но тайной; он покинул ее, полюбив принцессу Эльвиру, и теперь ничего не знает о ее судьбе. Тревожит его и гнев сурового отца. А Эльвира счастлива: ей не нужны блеск и почести – только любовь Альфонса. Начинаются танцы, которые напоминают ей о родной Испании. В это время вбегает Фенелла и бросается к ногам принцессы: знаками она объясняет, что просит защиты. Всему виною любовь; она не знает его имени; он бросил ее, а офицер Сельва увел силой и заключил в темницу. Она молилась, разорвала простыни и спустилась по ним на землю. Эльвира обещает ей защиту сына вице-короля. В капелле начинается обряд венчания. Сельва и солдаты гонят прочь Фенеллу. Выходя из капеллы, новобрачная хочет видеть кругом лишь счастливые лица и просит Альфонса помочь брошенной девушке. Альфонс в ужасе. Все хотят узнать тайну несчастья немой. Она указывает на Альфонса как на своего соблазнителя и убегает. Солдаты во главе с Сельвой бросаются в погоню, народ умоляет оставить девушку на свободе. Сердце Эльвиры разбито; Альфонс в отчаянии зовет смерть.

II акт. Берег моря в Портичи, предместье Неаполя. Утро. Рыбаки готовятся выйти в море. Мазаньелло запевает баркаролу, все подхватывают припев. Он ждет Пьетро, которого просил узнать о судьбе Фенеллы, но тот нигде не нашел ее следов. Мазаньелло задумывает месть, и Пьетро готов идти за

ним: они поднимут восстание против чужеземцев, угнетающих родину, – их ведет святая к родине любовь. Внезапно появляется Фенелла; оставшись наедине с братом, она жестами рассказывает о происшедшем и просит у него прощения. Мазаньелло требует назвать имя соблазнителя, но она продолжает любить его и не хочет выдать; к тому же он знатен, не может жениться на ней и уже связан с другой. Мазаньелло созывает рыбаков, чтобы они тайно готовились к восстанию.

III акт. Дворец вице-короля. Эльвира решает порвать узы брака и бежать от Альфонса. Но его раскаяние смягчает ее, они примиряются и вновь погружаются в блаженство любви.

2-я картина. Рынок. Идет бойкая торговля, затем начинаются танцы. Сельва видит Фенеллу и собирается ее увести, несмотря на мольбы женщин из народа. Мазаньелло встает на защиту сестры, Сельва приказывает солдатам обезоружить его. Мазаньелло зовет друзей. Рыбаки обращаются с молитвой к Богу, затем вооружаются и отправляются на битву под предводительством Мазаньелло.

IV акт. Жилище Мазаньелло. Он в ужасе от крови, пролитой во время восстания, хотя осуществил свою месть и искупил позор сестры. Она приходит, бледная, в изнеможении, также ужаснувшаяся крови. Мазаньелло утешает ее, и Фенелла засыпает. Пьетро упрекает Мазаньелло в измене народному делу. Когда рыбаки уходят, раздается стук в дверь. Это Альфонс и Эльвира, спасающиеся бегством. Ревнующая Фенелла готова выдать их, но затем, не в силах противостоять мольбам Эльвиры, клянется спасти. Такую же клятву она берет с появившегося брата, не открывая ему имен беглецов. Пришедший Пьетро узнает Альфонса, но после того как Фенелла напоминает Мазаньелло о данной им клятве, тот отказывается отдать их на расправу Пьетро и рыбакам и дает возможность уйти. Народ прославляет своего вождя, а Пьетро с друзьями принимают решение убить изменника.

V акт. Берег моря с видом на Везувий. Пьетро, скрывая свои замыслы, поет под гитару баркаролу о терпящем бедствие рыбаке в утлом челне. Между куплетами он сообщает, что тайно отравил Мазаньелло, ставшего новым тираном, и жить

тому осталось недолго. Вбегает Борелла в страхе: восставшие окружены несметным отрядом, вновь собранным Альфонсом. Рыбаки возлагают все надежды на Мазаньелло – только он может принести восставшим победу, но Борелла рассказывает, что тот потерял рассудок и бредит. Появляется Мазаньелло. Он зовет всех к оружию, потом напевает песню; Пьетро и Борелла пытаются вернуть его к происходящему и вместе с Мазаньелло бросаются в бой. Оставшись одна, Фенелла молится за брата и в тоске достает шарф – подарок Альфонса. Она видит Эльвиру в разорванной одежде, бежавшую из дворца, охваченного пламенем; восставшие уже были готовы вонзить ей в грудь кинжал, но ее спас Мазаньелло и сам пал жертвой возмущенного народа. За него отомстил Альфонс: его отряды пошли в наступление и разгромили восставших. Бросив последний взгляд на Альфонса, обнимающего Эльвиру, Фенелла бежит к начинающему извергаться Везувию и бросается в пропасть. Народ молит Творца принять эту искупительную жертву за их грехи[2].

МУЗЫКА

«Немая из Портичи» – первый образец нового жанра французской большой романтической оперы. Крупные массовые сцены отличаются действенностью, включают хоры и танцы, причем последние не являются вставными, а служат контрастными характеристиками испанцев и неаполитанцев. Арии, названные баркаролами, в куплетной форме с хоровыми припевами, связаны с песенными истоками. В то же время в других сольных номерах сильно итальянское влияние, прежде всего Россини – с эффектными колоратурами, пассажами, высокими нотами, виртуозными каденциями. Важную роль играет оркестр, раскрывающий душевные переживания непоющей героини.

Большая увертюра в сонатной форме построена на темах оперы. Преобладают тревожные, взволнованные, с которыми

[2] В исследованиях указывается, что текст этого краткого хора был написан по требованию цензора, чтобы снизить революционное звучание оперы.

образуют контраст пасторальная, напоминающая баркаролу, и героическая, маршевая, ликующая, близкая к революционным песням. Открывает увертюру мелодия восстания из IV акта, а завершает триумфальный марш из финала того же действия.

В I акте характеристики героев-испанцев возникают на фоне массовых сцен, хоровых и балетных. В интродукции ария Альфонса прерывается и поддерживается хором; ее вторая часть, энергичное Allegro, блещет верхними нотами. Повторение хора подготавливает арию Эльвиры, с самого начала украшенную роскошной каденцией; еще более виртуозные каденции, гаммы и арпеджио возникают во второй части. Праздничные настроения закрепляются в балетной сюите, состоящей из двух быстрых испанских танцев, гуараш и болеро. Затем тревожным пассажам, характеризующим Фенеллу, противопоставлены возвышенные аккорды хора в капелле. Драматический финал отличается грандиозными масштабами: в нем участвуют два хора (мужской – солдат, смешанный – народа) и квартет солистов. Хотя действующих лиц волнуют различные чувства, темы, на которых основан финал, являются общими для всех и звучат как в перекличках, так и в совместном пении.

II акт посвящен показу героев-неаполитанцев; в нем господствуют мужские персонажи. За хором рыбаков с простой, ясной мелодией следует баркарола Мазаньелло «Amis, la matinée est belle» («Друзья, нам солнце светит ясно»). Мелодия в народном духе, без распевов, в куплетной форме, повторяется Бореллой и хором. Дуэт Мазаньелло и Пьетро «Amour sacré de la patrie» («Святая к родине любовь»), с героической мелодией, изложенной в терцию, в пунктирном ритме, со словами, столь живо напомнившими французским зрителям «Марсельезу», был особенно знаменит; лишь в последних тактах композитор не удержался от переклички виртуозных пассажей и высоких нот. Речитативно-оркестровый эпизод в свободно развивающейся форме рисует встречу Фенеллы и Мазаньелло. Финал возвращается к настроениям начала акта: это маршевого склада дуэт с мужским хором, который сменяется

напевной баркаролой (дуэт перерастает в трио); так образуется арка, придающая цельность всему действию.

III акт разделен на две картины. 1-я – камерная, дуэт Альфонса и Эльвиры. По замыслу передающий эволюцию взаимоотношений героев – противостояние в начале, примирение и восторг любви в конце – дуэт, однако, строится однотипно: и в начале, и в конце герои повторяют одни и те же темы.

2-я картина, массовая, значительно ярче. Это живой хор рыночных торговцев и балетный номер – стремительная неаполитанская тарантелла в народном духе, резко отличающаяся от испанских танцев I акта. Финал III действия близок к финалу предыдущего: героическое трио Мазаньелло, Пьетро и Бореллы с хором обрамляет сдержанную молитву a cappella.

IV акт начинается развернутой характеристикой Мазаньелло, обозначенной как «ария и каватина». Декламационный речитатив сопровождается тревожной темой восстания, открывавшей увертюру. Ария «Adoucis la rigeur de tes arrêts terribles» («О смягчи, Боже мой»), по тексту молитва, по музыке – энергичная, подвижная, в маршевом ритме, однако не отличающаяся оригинальностью и силой выражения охватившего героя ужаса перед кровавыми преступлениями. От каватины ее отделяет сцена с Фенеллой, где переживания героя воплощены в декламационном речитативе, а героини – в пассажах оркестра. Завершает номер небольшая каватина, обращенная к Фенелле, «Du pauvre seul ami fidèle» («Друг верный в горьких испытаньях»), в медленном темпе, с напевной мелодией, обычно называемая «арией сна»[3] (таким образом, части традиционной арии – каватина-кабалетта, медленно-быстро – меняются местами). Следующие номера построены более свободно. При этом дуэт Мазаньелло и Пьетро с мужским хором близок по героическому складу к арии Мазаньелло, сцена Фенеллы с Альфонсом – к ее сцене с Мазаньелло, каватина Эльвиры, обращенная к Фенелле, – к каватине Мазаньелло. В двух последних номерах возрастает роль хора. В грандиозном

[3] Подобные лирические «арии сна» встречаются и в других больших французских операх, например, в «Африканке» Мейербера.

заключительном номере участвуют два хора и два солиста: блестящий триумфальный марш – прославление Мазаньелло – сочетается с заговором Пьетро, который выступает корифеем мужского хора.

V акт – самый краткий, состоящий всего из двух номеров. Вначале – еще одна баркарола, Пьетро с хором «Voyez du haut de ces rivages» («Смотрите с берега на море»). В отличие от баркаролы Мазаньелло II акта она окрашена в зловещие тона (хроматизмы, скачки на тритон, модуляции – начало фраз в мажоре, конец – в параллельном миноре); между куплетами – краткий обмен речитативными репликами. Драматизм нарастает в начале финала, где реплики Бореллы и хора объединены тревожной оркестровой темой. Оригинальна характеристика полубезумного Мазаньелло – еще одна баркарола «Parle bas, pêcheur, parle bas» («Рыбак, не шуми»): вокальная партия на одной ноте, песня прерывается хором и Бореллой (затем Пьетро). Следующий эпизод вновь объединен оркестровой темой, на нее накладываются фразы рыбаков, становясь основой победного хора с двумя солистами. Затем ведущая роль переходит к оркестру, рисующему переживания Фенеллы, и кульминация подчеркнута сценической картиной – извержением Везувия, эффектно заканчивающим всю драму.

ФРА ДЬЯВОЛО

Опера в трех актах
Либретто Э. Скриба

Действующие лица

Разбойники:
- Фра Дьяволо (тенор)
- Джакомо (бас)
- Беппо (тенор)

Англичане:
- Милорд Кокбург (тенор)
- Памела, его жена (сопрано)

Матео, хозяин гостиницы (бас)
Церлина, его дочь (сопрано)
Лоренцо, бригадир карабинеров, влюбленный в Церлину (тенор)
Франческо, богатый фермер, жених Церлины (без речей)
Крестьяне, карабинеры

Действие происходит в Террачине, селении близ Неаполя, в эпоху Реставрации династии Бурбонов (1815–1830)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Фра Дьяволо – исторический персонаж по имени Микеле Пецца, по прозвищу Брат Дьявол (1771–1806). Он родился в Калабрии в бедной семье, был отдан в учение к ремесленнику, убежал от него, присоединился к шайке разбойников и вскоре стал их главарем. За его голову была назначена награда. Помилованный за участие в борьбе против французских оккупантов на стороне короля Неаполя, он сражался с войсками Наполеона, успешно возглавлял большие отряды, проявив значительные военные способности. В этой борьбе, сопровождаемой зверскими жестокостями с обеих сторон, он получил прозвище Фра Дьяволо. Схваченный в результате измены, Фра Дьяволо в 1806 году был повешен в Неаполе, несмотря на заступничество английского правительства, и вскоре стал героем легенд.

Эжен Скриб (1791–1861), популярный и плодовитый драматург и либреттист, постоянный сотрудник Обера, совместно с которым написано 38 опер, не использовал никаких исторических фактов, касающихся Фра Дьяволо. Либретто типично для комического жанра – с переодеваниями, ловкими проделками, сопротивлением невесты воле отца, выбравшего ей жениха, с осмеянием англичан, коверкающих французский язык. Время действия перенесено на несколько десятилетий вперед, из эпохи наполеоновских войн в эпоху Реставрации Бурбонов, и тема национальной борьбы вообще не затрагивается. При этом выбор положительных героев оригинален. Публика одинаково сочувствует и романтическому разбойнику, и преследующему его бригадиру карабинеров: награда за поимку разбойника – рука его возлюбленной. Обер, незадолго до того прославившийся большой исторической оперой о народном восстании неаполитанцев «Немая из Портичи», ставшей лучшим его произведением, сочинял «Фра Дьяволо» легко и быстро. Партии главных героев-соперников он поручил тенорам. Отрицательный персонаж, Милорд, – также тенор, но комический.

Премьера «Фра Дьяволо», как и многих других произведений Обера, состоялась в парижском театре Комической оперы 28 января 1830 года. Опера имела значительный и длительный успех, десятилетиями оставаясь в репертуаре. Уже в следующем году она была переведена на немецкий, итальянский и русский и поставлена в Петербурге. Для постановок за рубежом сам автор заменил обязательные для жанра французской комической оперы разговорные диалоги на привычные речитативы. Издания на русском языке имеются в двух вариантах: с параллельным французским текстом – только музыкальные номера, лишь двум большим ариям (Церлины в начале II акта, Фра Дьяволо – в начале III) предшествуют краткие речитативы. Издание с параллельным итальянским текстом – с развернутыми речитативами, в которых происходит действие.

СЮЖЕТ

Прихожая в гостинице Матео. За столом пьют карабинеры, похваляющиеся своим молодечеством, наводящим страх на бандитов. Им обещано 20 тысяч скудо за поимку главаря. Не пьет лишь бригадир Лоренцо: он влюблен в Церлину, которую Матео выдает замуж за богатого фермера Франческо и приглашает завтра всех на свадьбу. Церлина уговаривает Лоренцо не терять надежды, ведь она любит его как прежде. Внезапно раздаются крики о помощи: это англичане, милорд Кокбург, с трудом изъясняющийся по-французски, и его жена Памела; их ограбил знаменитый бандит, за которым охотятся карабинеры. При этом Милорд возмущен, что с его жены не сводит глаз какой-то молодой наглец; Памела негодует на мужа. В это время к гостинице подъезжает богатая карета, и англичане узнают Маркиза, которого Милорд подозревает в том, что он задумал встретиться в гостинице с его женой. Маркиз объявляет, что останется здесь до утра. Это Фра Дьяволо, разыгрывающий влюбленного, что замечает и Церлина. Она рассказывает легенду о храбром разбойнике в бархатном плаще и шляпе с красным пером: в грохоте бури эхо повторяет: «Дьяволо, Дьяволо, Дьяволо»; он страшен врагам, но нежен с женщинами. Трое разбойников обсуждают свои дела; Джакомо поучает новичка Беппо, как вести себя с предводителем, а тот похваляется своей властью, простирающейся от Неаполя до Рима. Довольный удачным ограблением Милорда, он собирается играть новую роль, распевать баркаролы и ухаживать за Памелой, обратив внимание на украшающие ее бриллианты и завладев ее медальоном. Когда раздается военный марш и приближаются карабинеры, Беппо и Джакомо предлагают Фра Дьяволо бежать, но тот не боится карабинеров. Они хвастаются победой: под руководством Лоренцо вся шайка разбойников разогнана, многие убиты. На теле одного из них Лоренцо нашел драгоценности Милорда. В благодарность Памела выписывает ему чек на десять тысяч франков, чтобы тот мог жениться на Церлине. Лоренцо с отрядом отправляется на поиски главаря разбойников, а Фра Дьяволо с Беппо и Джакомо сговариваются, как завладеть приданым Церлины.

II акт. Комната Церлины. Спускается ночь. Церлина готовится ко сну. Милорд с женой также собираются ложиться, и Церлина предлагает помочь Памеле, заменив камеристку. Слышится баркарола Фра Дьяволо. Трое разбойников наблюдают за Церлиной, мечтающей о свадьбе, смеются над ней и пугают ее. Она ищет защиты в молитве, ложится и засыпает. Разбойники заносят над ней кинжалы, но Церлину будят голоса карабинеров. Она видит Лоренцо, который встречает мнимого Маркиза и подозревает, что тот пришел на свидание с Церлиной, а Милорд думает, что свидание назначено с Памелой. И Фра Дьяволо признается в этом тайком каждому из них. Ревнивцы не желают верить оправданиям женщин, Фра Дьяволо торжествует и готовит мщенье.

III акт. Перед входом в гостиницу; невдалеке виднеются горы с часовней и колокольней. Фра Дьяволо спускается с горы, довольный жизнью: он король всех разбойников, грабит всех проезжающих, наслаждается любовью всех женщин и все приносит ему золото. Крестьяне с Матео празднуют цветущую Пасху, украсив шляпы зеленью. Джакомо и Беппо маскируются, также срывая зеленые веточки. Матео назначил на этот день свадьбу Церлины с Франческо и просит покровительства Девы Марии для новобрачных. Лоренцо в отчаянии: Церлина, клявшаяся ему в любви, теперь для него потеряна; он хочет забыть ее, бежать и умереть. Она также в отчаянии, особенно когда Лоренцо напоминает, что прошедшей ночью застал у нее спрятавшегося любовника. Беппо и Джакомо вспоминают, как она прихорашивалась и пела песню, и ничего не понимающая Церлина решает раскрыть эту тайну. Замыслив новое ограбление, Фра Дьяволо опускает в дупло записку для Джакомо и Беппо. Они вызывают подозрения у Лоренцо, он приказывает их обыскать, находит спрятанные кинжалы, любовное письмо Памелы и записку Фра Дьяволо. Лоренцо придумывает хитроумный план, как выманить главаря разбойников. В соответствии с запиской Джакомо ударит в колокол, а Беппо подтвердит, что путь свободен и Фра Дьяволо может приниматься за грабеж. Но поблизости спрячутся карабинеры, которые будут держать на прицеле обоих разбойни-

ков. Лоренцо готов подняться в горы, чтобы схватиться с главарем. Уверенный в безопасности, Фра Дьяволо приходит к гостинице: теперь золото англичан в его руках. Они с изумлением узнают в нем любезного Маркиза. Все празднуют победу над Фра Дьяволо.

МУЗЫКА

«Фра Дьяволо» – высшее достижение французской комической оперы. Живое действие, бойкие мелодии в баркаролах и куплетах в народном духе, эффектные арии в духе Россини, многочисленные ансамбли – трио, квинтеты, септеты, нередко с хором, полнозвучный оркестр – все способствовало широкой и длительной популярности, которая, однако, исчерпала себя к середине XX века.

Стремительная, полная радости жизни увертюра, с важной ролью ударных и медных инструментов, с таинственными спадами и мощными взрывами звучности, подготавливает последующее действие. Кажется, что она специально написана для данной оперы, на самом же деле сочинена еще в 1823 году, для одной из первых опер Обера в серьезном жанре[4].

I акт обрамлен массовыми сценами, между которыми расположены куплеты и ансамбли. Развернутая интродукция открывается жизнерадостным хором карабинеров с репликами Лоренцо, Матео и Церлины. Перелом обозначен комическим дуэтом англичан, перерастающим в квинтет с хором. Продолжением служат комические куплеты Милорда «Je voulais bien» («Я бы желал»), основанные на скороговорке, без распевов, с бесконечным повтором слов («Нет, нет, нет, goddam!»); третий куплет поет Памела. В квинтете всеобщее изумление передано обилием пауз; контрастом служат виртуозные фразы и особенно эффектная каденция Церлины. В последнем разделе ее партия насыщена пассажами и высокими нотами. Куплеты Церлины, называемые иногда балладой, «Voyez sur cette roche» («По скалам часто бродит») – первая (косвенная) ха-

[4] В этом отношении он следовал за своим кумиром Россини, дважды использовавшим увертюру к будущему «Севильскому цирюльнику» в операх-seria.

рактеристика Фра Дьяволо; каждый куплет завершается повторением на одной ноте слова «Дьяволо»; третий куплет поет Фра Дьяволо. Затем следуют два трио. Последнее, Фра Дьяволо с англичанами, оригинально: дважды повторяется баркарола Фра Дьяволо «Le gondolier fidèle» («Мой гондольер влюбленный»). Финал начинается победным хором карабинеров и рассказом Лоренцо о разгроме разбойничьей шайки. Финальный ансамбль – самый большой по составу (септет).

II акт – более камерный, без участия хора. Здесь содержатся три арии и еще одна включена в трио. Первая ария – Церлины «Quel bonheur, je respire» («Наконец я отдыхаю»), которой предшествует речитатив, не связана с песенными истоками, но, подобно ее партии в предыдущем акте, завершается виртуозной каденцией с высокими нотами. Трио Церлины и англичан, отправляющихся ко сну, близко к трио англичан и Фра Дьяволо в I акте – преимущественно с речевыми интонациями, хотя женские партии в некоторых тактах более распевны. Баркарола Фра Дьяволо, нередко называемая серенадой, «Agnès la jouvencelle» («Агнесса молодая, любовию сгорая»), продолжает линию песенных куплетов. Широко развита ария Церлины «Oui, c'est demain» («Завтра, завтра, в день счастливый, Лоренцо будет мой, и буду я его женой») с несколькими запоминающимися темами танцевального характера. Завершение контрастно – молитва, внезапно обрывающаяся. Вторжение кратких реплик и смеха разбойников превращает арию сопрано в мужское трио. Затем свободное развитие подводит к повторению молитвы, включается маршевая фраза хора карабинеров. Игровой финал объединяет в дуэт ревнующих Лоренцо и Милорда, которым противостоит Фра Дьяволо под маской Маркиза. С появлением Церлины и Памелы мужской квинтет превращается в септет.

III акт – самый краткий, но, как и I, с участием хора. Действие открывается наиболее развернутым номером – речитативом и арией Фра Дьяволо «Je vois marchez sous ma bannière» («Друзей собрал я верных и честных»), со сменой темпов, тональностей, характера движения, с пародированием речей и жестов; чередуются мелодии маршевые, танцевальные,

виртуозные пассажи и речитатив на одной ноте; особенно комично подражание женскому голосу в высоком регистре. Полон радостных чувств хор, воспевающий цветущую Пасху; его средний раздел – краткая молитва. Сольный номер Лоренцо «Pour toujours, toujours, disait-elle» («Я навек твоя, – говорила она не раз»), хотя и назван «романсом», лишен лирической теплоты; пунктирный ритм вначале, восходящее движение мелодии по тонам мажорного трезвучия призваны раскрыть энергичный характер бригадира карабинеров. Финал перекликается с несколькими предшествующими номерами, подводя итог. Таковы хоры – крестьян, карабинеров, молитва; насмешливый дуэт Беппо и Джакомо, повторяющих фразы большой арии Церлины. У Лоренцо сохраняется энергия, напористость высказываний. В конце квинтет многократно повторяет возглас «Дьяволо!», напоминая о куплетах Церлины из I акта.

ФРОМАНТАЛЬ ГАЛЕВИ
1799–1862



Имя Галеви, автора более трех десятков опер, шедшего от успеха к успеху, после смерти композитора было забыто. Сохранялась память лишь о единственной опере – «Иудейка», благодаря единственной арии. В последнее время интерес к этой опере внезапно вспыхнул, и ряд театров, в том числе в нашей стране, возродил ее почти два столетия спустя после рождения.

Жак Фроманталь Эли Галеви (настоящее имя Элиас Леви, семья изменила его лишь в 1807 году) родился в Париже в эпоху Великой Французской революции, 27 мая 1799 года, в образованной еврейской семье. Его отец, поэт, ученый, общественный деятель, знаток Талмуда, пользовался глубоким уважением среди верующих иудеев. Несмотря на постигшее его разорение, отец постарался дать старшему сыну достойное образование. Музыкальное дарование мальчика проявилось очень рано, и в 11 лет он стал учеником Парижской консерватории, в которой тогда обучались дети; композицию ему преподавал знаменитый итальянец Керубини. Успехи Галеви были столь велики, что он был назначен репетитором по сольфеджио в 15 лет, и ученики были старше него. Два года подряд, в 17 и 18 лет, он получал вторую Римскую премию, а в 1819 году завоевал Большую, дававшую право на пребывание в течение нескольких лет в Италии, Германии и Австрии. Тогда же он написал свое первое крупное сочинение – похоронный марш с заупокойным псалмом «De profundis» («Из глубины взываю»), который был исполнен в синагоге и позже издан.

Во время пребывания в Италии Галеви познакомился с Россини, сочинил три канцонетты на неаполитанском диалекте и финал итальянской оперы из истории Древнего Рима. В

Вене он встретился с Бетховеном, перед которым благоговел всю жизнь. По возвращении в Париж Галеви написал несколько опер, попробовав силы и в комическом, и в серьезном жанрах, хотя последние не были поставлены. В 27 лет началась его профессиональная работа концертмейстера: в 1826–1829 годах он занимал эту должность в Итальянском театре, незадолго до того открытом в Париже Россини. Там Галеви встретился с Марией Малибран, и она выступила в его итальянской опере. Затем Галеви перешел на то же место концертмейстера в театр Grand Opéra, где проработал 16 лет, и ему была поручена подготовка премьеры «Вильгельма Телля» Россини. Рано началась и педагогическая деятельность Галеви. Ему не было 30-ти, когда он был приглашен в Парижскую консерваторию, где сперва преподавал гармонию и аккомпанемент, позже контрапункт и фугу, а с 1840 года – композицию; его учениками были Гуно, Бизе, Сен-Санс и др.

На рубеже 1820-х–1830-х годов оперы Галеви появляются на сцене театра Комической оперы, а в 1830-м на сцене театра Grand Opéra состоялась премьера балета «Манон Леско». Именно в балете произошла встреча композитора со знаменитым либреттистом Эженом Скрибом, сотрудничество с которым принесло 10 опер[5].

Первой из них стала «Иудейка» (1835), открывшая череду успехов Галеви в новом жанре большой французской оперы. Начало жанру положила в 1828 году «Немая из Портичи» Обера, а вершиной стало творчество Мейербера, чья лучшая опера «Гугеноты» увидела свет рампы на следующий год после «Иудейки». Галеви выступил достойным соперником Мейербера, и теперь даже невозможно представить, каким успехом он пользовался, причем не только в Париже. Успех «Иудейки» принес автору избрание во Французскую академию. Хотя при первом голосовании предпочтение было отдано маститому Антонину Рейхе, учителю Берлиоза, а не 36-летнему Галеви. Через год Рейха скончался, и место почти единогласно получил Галеви (1836).

---

[5] Утверждение об использовании в одной из них сюжета пушкинской «Пиковой дамы» неверно – совпадает только название.

Последнюю оперу, «Ной», композитор не успел закончить. Она была завершена его учеником (и зятем) Бизе. Галеви оставил также литературные труды, два тома «Воспоминаний и портретов», которые писал на протяжении всей жизни (1-й том вышел за год до смерти), учебник сольфеджио и др. Этот литературный дар перешел к племяннику, Людовику Галеви, автору либретто лучших оперетт Оффенбаха и соавтору либретто «Кармен». (Фроманталь Галеви сотрудничал с ним дважды, в ранних операх).

Умер Галеви 17 марта 1862 года в Ницце.

ИУДЕЙКА

Опера в пяти актах, шести картинах
Либретто Э. Скриба

Действующие лица

Принц Леопольд (тенор)
Принцесса Евдокия, племянница Императора,
его невеста (сопрано)
Кардинал де Броньи, председатель церковного Собора (бас)
Элеазар, иудей (тенор)
Рахиль, его дочь (сопрано)
Альберт, начальник императорских стрелков (бас)
Руджеро, старшина города Констанцы (бас)
Герольд, мажордом, инквизитор, иудеи, солдаты, народ

Действие происходит в Констанце
(Германская империя) в 1414 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Летом 1834 года Галеви, автор более десятка сочинений, поставленных на сцене театра Комической оперы, обратился к жанру большой французской романтической оперы. Первым образцом была «Немая из Портичи» Обера (1828), затем последовал «Роберт-Дьявол» Мейербера. Либреттистом выступил Эжен Скриб (1791–1861) – знаменитый драматург, с которым сотрудничали не только Обер и Мейербер, но и Россини, Доницетти, к его либретто обращался Верди и др. Галеви написал на его либретто балет «Манон Леско» и 10 опер. Скриб – мастер интриги, умевший держать зрителей в постоянном напряжении, увлекавший яркими сценическими эффектами, – прекрасно разбирался во вкусах публики и всегда умел ей угодить. Первоначальный вариант совместной оперы Скриба и Галеви значительно отличался от окончательного. Действие происходило в Гоа, португальской колонии на юго-западе Индии, где свирепствовала инквизиция. Она осудила на смерть туземку, которой увлекся знатный португалец; эта роль лю-

бовника естественно предназначалась премьеру Grand Opéra, известному тенору Адольфу Нурри, тогда как роль приемного отца – не менее известному басу. Нурри принимал участие в коренной переработке, и Галеви обсуждал с ним сочинение не только музыки, но и либретто. Переделки были многочисленными: и любовник, и отец – тенора, речитатив заменен на арию, дуэт на трио и т.д.

Значительное историческое событие – состоявшийся в 1414 году в Констанце церковный Собор – в опере конкретизировано по-иному. Собор происходил в царствование императора Сигизмунда, осудил чешских протестантов-гуситов и приговорил к сожжению на костре проповедника Яна Гуса. В опере фигурирует Сигизмунд, народ приветствует возвратившегося с победой над гуситами принца Леопольда, но Собор осуждает не их, а иудеев, приговорив их к казни в котле с кипящим маслом. Главные действующие лица, за исключением Леопольда (император не принимает участия в действии), – неисторические, аналогично «Гугенотам» Мейербера.

Премьера «Иудейки» состоялась в парижском театре Grand Opéra 23 февраля 1835 года, поразив публику необыкновенным размахом и грандиозностью постановки: в ней принимали участие лошади, так что ее прозвали оперой Франкони, владельца знаменитого цирка. «Иудейка» принесла Галеви самый большой успех в его карьере и наряду с операми Мейербера заняла центральное положение в репертуаре 1830-х–1840-х годов. Отрывки исполнялись в самых различных переложениях, вплоть до военных оркестров. «Иудейка» ставилась на многих сценах Европы и Америки на многих языках, даже на идиш.

СЮЖЕТ

Площадь перед собором, где идет праздничное богослужение. Народ ожидает торжественного въезда императора Сигизмунда и принца Леопольда, разгромившего еретиков-гуситов. Начальник императорских стрелков Альберт поражен, увидев переодетого принца, вернувшегося тайком. Толпа возмущается иудеем Элеазаром, продолжающим работать в

своей ювелирной мастерской в этот праздничный день. Городской старшина Руджеро приказывает схватить Элеазара, но его останавливает кардинал де Броньи, узнавший в Элеазаре встреченного в Риме иудея. Тогда де Броньи был не служителем церкви и главой церковного Собора, а счастливым отцом малютки-дочери. Теперь кардинал, к которому Элеазар питает злобу, хочет прекратить вражду милосердием и обратить еретика к Богу. Когда все расходятся, вновь появляется Леопольд, мечтающий о встрече с любимой – дочерью Элеазара Рахилью; она познакомилась с ним в мастерской отца, куда принц поступил под именем еврея Самуила, выдав себя за резчика-ремесленника. В полдень по приказу императора на площади начинает бить фонтан вина, народ ликует, пьет, поет песни и пляшет. Приближается императорское шествие, и Элеазар с Рахилью тщетно пытаются спрятаться. Руджеро снова приказывает их схватить, но на этот раз в их защиту выступает Леопольд; Альберт отпускает их, не открывая имени принца. Все изумлены; Рахиль решает узнать эту тайну; Элеазар готов на все ради счастья дочери.

II акт. Комната в доме Элеазара. Иудеи празднуют еврейскую пасху, обращаясь с молитвой к Богу своих отцов. Элеазар разделяет между ними священный хлеб, и Рахиль замечает, что Самуил украдкой его бросает. Раздается стук в дверь и появляется принцесса Евдокия со свитой. Она пришла за находящейся у Элеазара старинной драгоценной цепью императора Константина, чтобы мастер выгравировал на ней имена Евдокии и Леопольда и она поднесла ее в дар жениху на завтрашнем пиру. Элеазара радует возможность заработать тридцать тысяч дукатов; работу выполнит Самуил. Услышавший это Леопольд обещает Рахили все объяснить нынче ночью. Она в тревоге ожидает возвращения Самуила. Леопольд признается, что он не иудей, а христианин, и Рахиль упрекает возлюбленного: она отдалась ему, опозорив себя и отца, но тогда она не знала, что опозорила также и Бога. Принц клянется ей в любви, заставившей его забыть свое положение при дворе, и убеждает возлюбленную бежать. Рахиль сопротивляется, страшась покинуть отца, но, наконец, уступает. Их оста-

навливает появившийся Элеазар, который гонит прочь мнимого Самуила. Тот открывает Элеазару, что он христианин, а Рахиль объявляет, что готова принять смерть вместе с ним. Но все же она надеется, что отец обратит Леопольда в свою веру и благословит их брак. Уступая мольбам дочери, Элеазар дает свое согласие, но Леопольд отказывается. Элеазар проклинает его.

III акт. Покои в императорском дворце. Счастливая Евдокия убаюкивает спящего жениха колыбельной. Появляется Рахиль, следившая за Леопольдом: она ждала его возвращения до утра, но он так и не вышел из этого дома. Ее мучает ревность, когда она убеждается в красоте соперницы. Евдокия также восхищается красотой Рахили и не может понять ее желания наняться в служанки. Пришедший Леопольд мрачен, и Евдокия тщетно пытается развлечь жениха. Трубы возвещают начало праздника.

2-я картина. Праздничная зала во дворце. По воле императора представление рыцарской сказки продолжается танцами. Элеазар приносит заказанную цепь, и Евдокия вручает ее Леопольду. Но Рахиль вырывает цепь из его рук и возвращает принцессе, обличая принца в измене. Смерть грозит не только Рахили и Элеазару, но и Леопольду. Кардинал де Броньи проклинает их. Все в ужасе от свершенного греха.

IV акт. Темница. Сюда приходит Евдокия, умоляя Рахиль спасти Леопольда. Рахиль хочет разделить судьбу любимого и умереть вместе с ним, но потом решает доказать сопернице, что ее любовь сильнее, и готовится к смерти одна. Она признается в этом пришедшему в темницу кардиналу де Броньи, который сострадает ей, но спасти не в силах. Он обращается к Элеазару: быть может, спасителем станет отец, заставив ее отречься от иудейской веры. Тот с негодованием отвергает это предложение; он сам умрет на костре, но прежде отомстит христианам. Элеазар напоминает де Броньи, как много лет назад в Риме восставший народ разграбил его дворец и в пожаре погибла его новорожденная дочь. Но Элеазар уверяет, что малютку спас иудей. Де Броньи умоляет назвать его имя, однако Элеазар категорически отказывается: пусть тайна умрет вме-

сте с ним. Оставшись один, Элеазар размышляет о том, что своей рукой отдает богоданную дочь в руки палача, хотя в его воле спасти ее. Издалека доносятся голоса, осуждающие иудеев на смерть, но они не пугают Элеазара: он с восторгом примет венец мученика вместе с Рахилью.

V акт. Место казни за городом; огромный костер с котлом кипящего масла окружает толпа, жаждущая зрелища казни. Монахи ведут Рахиль и Элеазара. Руджеро объявляет решение церковного Собора: иудеев ждет казнь, Леопольд помилован. Рахиль признается, что оклеветала его. Внезапно она чувствует страх смерти, и Элеазар предлагает ей креститься. Но Рахиль не хочет жить без отца. Де Броньи в последний раз умоляет иудея открыть, где его дочь. В это время палач бросает Рахиль в кипящий котел, и Элеазар восклицает: «Вот она!»[6]. Месть иудея свершилась.

МУЗЫКА

«Иудейка» – один из первых образцов жанра большой французской романтической оперы со всеми характерными чертами. Таковы значительное историческое событие, переплетающееся с личной драмой героев; обилие массовых сцен с хорами и ансамблями, торжественными и траурными шествиями, балетными дивертисментами; виртуозные арии при важной роли оркестра.

В большой увертюре в сонатной форме с медленным вступлением чередуются разнохарактерные темы, то тревожные, то ликующие.

I акт содержит экспозицию образов двух героев. Ведущую роль играют хоры. Сопоставляются хор за сценой на латинском языке «Te Deum laudamus» («Тебя Бога хвалим») – строгие аккорды, вначале a cappella, затем в сопровождении

---

[6] Любопытно, что в том же 1835 году появилась драма «Трубадур» Гутьерреса, одного из основоположников испанского романтизма. Развязка очень близка скрибовской: борьба в душе приемной матери между жаждой мщения за унижения своего народа и любовью к ставшему родным спасенному ребенку, в последний момент все же принесенному в жертву. Совпадает эффектная фраза в момент казни, после которой занавес сразу же падает.

органа, и хор толпы – речитативные реплики групп и отдельных солистов. Восторженной хоровой «Осанной» завершается речитативный диалог Леопольда и Альберта. Те же настроения утверждаются в звонком звучании медных инструментов, в речи герольда и еще одном хоре – прославлении церковного Собора. Драматический перелом обозначен речитативным диалогом Руджеро и хора с Элеазаром и Рахилью. Успокоение наступает с появлением кардинала де Броньи. Его каватина «Si la rigueur et la vengeance» («Если враждой и жаждой мщенья»), со сдержанной, умиротворенной мелодией, в свое время пользовалась особой любовью басов. Построение этого первого сольного номера оригинально – соло перерастает в квартет. Следующее соло Леопольда превращается в дуэт. Это серенада «Loin de son amie» («Вдали от подруги живу я с тоской») с синкопированным ритмом и весьма высокой тесситурой (*до* и *ре* третьей октавы). Праздничные настроения возвращаются в двух следующих один за другим хорах. Во втором хоре пьющих «Ah! quel heureux destin» («Ах! Вкусное вино») с подвижной мелодией выделяются солирующие голоса, чередуются отдельные группы и полный хор. Его дополняет балетный номер – вальс (не существовавший в XV веке, но часто появляющийся в исторических операх). Прерванное драматическое развитие возобновляется в финале (столкновение Руджеро и толпы с иудеями, прекращаемое Леопольдом). Главная роль принадлежит Рахили, ее тему подхватывает квартет. Контраст образует вторгающийся несколько раз хор восторженного склада. Весь акт охватывает арка: завершением служит повторение начального хора с органом «Te Deum laudamus».

Во II акте велика роль трио и дуэтов. Оркестровый антракт взволнованного склада заканчивается переборами арфы, которые подготавливают иудейскую молитву «O Dieu, Dieu de nos pères» («Господь, Бог Авраама»). Ее построение соответствует респонсорному типу церковного пения: тему запевает Элеазар, ему отвечают Рахиль и хор. С просветленной молитвой сопоставляется более печальное соло Элеазара (оно прозвучит и в дальнейшем). Продолжением служит его каватина «Dieu, que ma voix tremblante» («Пусть мой дрожащий голос»)

под аккомпанемент арфы. Два трио различны. В первом, с виртуозной партией Евдокии с пассажами и каденциями объемом в две октавы, вначале ей (и Элеазару) противостоит Леопольд под маской Самуила; затем он повторяет тему Евдокии. В следующем трио его партия более эффектна. Здесь возвращается соло Элеазара из первой молитвы. Затем основное внимание сосредоточивается на переживаниях Рахили, впервые получающей сольный номер. Ее романс «Il va venir» («Его я жду!») богат выразительными средствами: декламационные фразы сменяются напевными, просветленные – тревожными; их дополняют мотивы у валторн, струнных. Именно оркестр рисует потрясение Рахили, узнавшей тайну мнимого Самуила. В конце акта возникает первый в опере любовный дуэт «Lorsqu'à toi je me suis donnée» («Когда я отдалась тебе»). Высказывания героев различны: у Рахили – декламационного склада, со скачками на октаву (в конце гамма взмывает к верхнему *до*); у Леопольда – более напевные, при этом светлые, в мажоре. Тонко воплощен психологический перелом: подчиняясь Леопольду, Рахиль повторяет его тему, а затем голоса сливаются в терцию и в унисон. Влюбленным противостоит Элеазар в заключительном трио «Ah! les remords m'accable!» («Ах, совести укоры!»). Оно тоже богато различными темами: медленную, лирическую, в сопровождении английского рожка, запевает Рахиль, надеющаяся на победу любви и счастье с Леопольдом; подвижную, энергичную – Элеазар, проклинающий святотатца. Однако везде темы повторяются всеми участниками, несмотря на противоположный по смыслу текст.

III акт состоит из двух картин, лирической и массовой. Две арии Евдокии разделены дуэтом. Первая ария «Tandis qu'il sommeille» («Пока не проснется, песнь моя пусть льется») традиционна: медленная часть – напевная; быстрая – виртуозная, с роскошной заключительной каденцией. Дуэт двух сопрано, Евдокии и Рахили, «Que d'attraits! qu'elle est belle!» («Красотой поражает!») рисует не столкновение, а взаимное восхищение соперниц красотой друг друга; полное единение закрепляется длинной совместной каденцией. Вторая ария Евдокии «Mon doux seigneur et maître» («Мой друг и повели-

тель») носит авторское название «болеро», хотя характерная ритмическая формула этого танца отсутствует; зато присутствует неизменная каденция.

2-я картина – грандиозный массовый финал – перекидывает арку к аналогичному разделу I акта, только здесь сцены еще более развернуты. Хор сменяется пантомимой и балетом. Следующий хор воинственного склада включает дуэт Леопольда и Евдокии, где ликующий характер подчеркнут высокой тесситурой и пассажами в ее партии. Резким контрастом звучит речитатив Рахили с хором. Всеобщее замешательство запечатлено в секстете с хором. Его кульминацию образует свободное по ритму проклятье де Броньи «Vous du Dieu vivant outrage la puissance» («Вы оскорбить могли Творца таким позором!»). Завершается секстет мощным стремительным унисоном, причем партии Евдокии и Леопольда поднимаются до *ре* третьей октавы.

IV акт, гораздо более краткий, камерный, состоит из дуэтов и знаменитой до сих пор арии; хор, причем за кулисами, включается лишь в самом конце. Следующие один за другим три дуэта соединяют разных участников. Первый дуэт, двух сопрано, резко отличен от их дуэта в предыдущем акте: чередуются небольшие соло – у Евдокии сдержанное, у Рахили тревожное; затем они повторяют единую скорбную кантилену, их голоса сливаются. Последняя тема, мажорная, энергичная, воплощает победу лучших чувств в душе героинь (но именно она отмечена наименьшей мелодической яркостью). Дуэттино де Броньи и Рахили начинается обменом краткими речитативными репликами, которые подводят к благородной кантилене де Броньи, повторяемой Рахилью. Индивидуальный склад высказываний героя сохраняется и в его дуэте с Элеазаром «Ta fille en ce moment» («Твоя дочь в этот миг пред судом Собора»); последнего характеризует драматическая, гневная тема. Однако затем традиция берет верх, и противники дважды интонируют общие темы. Финалом акта служит ария Элеазара «Rachel, quand du Seigneur» («Рахиль, ты мне дана небесным Провиденьем») – удивительная мелодическая находка Галеви, к которой он ни разу не сумел больше приблизиться. Однако

это относится лишь к первой, медленной части, и не случайно только она исполняется в концертах, тогда как вторая, быстрая часть, сопровождаемая двухголосным мужским хором за сценой, весьма традиционна.

V акт – самый краткий, он состоит всего из трех номеров. Два первых сопоставлены по принципу контраста: радостный хор толпы, предвкушающей развлечение (казнь иудеев), противостоит похоронному маршу. Финал построен свободно, будучи основан на речитативах, лишь ненадолго уступающих место лирическому трио Рахили, Элеазара и де Броньи.

ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР
1791–1864



Мейербер – крупнейший представитель жанра большой французской романтической оперы, дирижер, автор 16 опер, серьезных и комических, на французском, итальянском, немецком языках. Вплоть до начала XX века произведения Мейербера пользовались широчайшей популярностью во всем мире, но сейчас это имя почти забыто и лишь изредка его французские оперы появляются в репертуаре. В наследии Мейербера также представлены песни, кантаты, инструментальные сочинения.

Джакомо Мейербер родился 5 сентября 1791 года в Тасдорфе под Берлином в семье богатого еврейского банкира. Настоящее имя и фамилия его – Якоб Либман Бер. Первую часть фамилии он получил от родственника, оставившего ему наследство с таким условием, а имя было переведено с немецкого на итальянский во время пребывания композитора в Италии. Семья была не только богатой – Мейербер никогда не знал нужды, – но и культурной; все три сына получили блестящее домашнее образование (один брат стал астрономом, другой – драматургом и поэтом). Музыкальные способности будущего композитора проявились очень рано, он был пианистом-вундеркиндом, в 9 лет выступил в открытом концерте.

Один из педагогов Мейербера по композиции – аббат Фоглер, композитор и дирижер, обучавший его одновременно с Вебером на протяжении двух лет (1810–1812). Мейербер с головой погружался в изучение контрапункта, фуги, различных партитур, по неделям не выходя из комнаты. В годы учебы он писал кантаты, и одна из них принесла 20-летнему композитору первый крупный успех. Созданные тогда же две немецкие оперы, на библейский сюжет и в комическом жанре

зингшпиля на восточный сюжет, наоборот, успеха не имели, и он не связал свою судьбу с судьбою Вебера – создателя немецкого национального музыкального театра. Мейербер отправился в Вену, чтобы брать уроки у знаменитого итальянца Сальери, автора 39 опер, учителя многих композиторов (Бетховена, Шуберта, Листа и др.) и ставших знаменитыми певиц. В Вене Мейербер встретился с Бетховеном и принял участие в исполнении его «Битвы при Виттории», вызвав гнев автора: играя на литаврах, он так волновался, что никак не мог вступить вовремя.

Мечтая завоевать признание в оперном жанре, Мейербер по совету Сальери направился в страну оперы – Италию, чтобы усовершенствоваться в вокальной технике. Этот период продлился восемь лет. Он приехал в год премьеры «Севильского цирюльника» (1816), написал 6 опер для театров Падуи, Турина, Венеции, Милана, которые имели успех, особенно последняя, «Крестоносец в Египте» (1824). В ней в главной роли выступил знаменитый кастрат, и она шла не только в Европе, но и за океаном – в США, Бразилии. Увлеченный музыкой Россини, Мейербер творил в итальянском стиле, в чем признавался сам: «Все мои чувства и мысли сделались итальянскими. После года, проведенного там, мне показалось, что я природный итальянец. Под влиянием роскошной природы, искусства, веселой и приятной жизни я совершенно акклиматизировался и в силу этого мог чувствовать и думать только как итальянец… Я не хотел подражать Россини и писать по-итальянски, как это утверждают, но я должен был писать так, как я писал, в силу своего внутреннего влечения».

Однако через некоторое время Мейербер начал мечтать о завоевании Парижа: «Я был бы значительно счастливее, написав одну оперу для Парижа, чем для всех театров Италии вместе взятых… В Париже можно найти выдающиеся либретто, и публика восприимчива к любому роду музыки, если только она гениально сделана. И потому для композитора открывается совсем иное поле деятельности, чем в Италии». И фортуна благоприятствовала Мейерберу: Россини, сам только что переехавший в Париж и возглавивший там Итальянский театр,

вызвал его в конце 1824 года в столицу Франции для постановки «Крестоносца в Египте». Опера имела успех, и Мейербер в 1827 году окончательно поселился в Париже. Пройдет несколько лет, и успехи Мейербера превзойдут успехи Россини, мейерберовские оперы вытеснят россиниевские, и тот возмущенный покинет Париж, на долгие годы возвратившись в Италию. Быть может, с успехами Мейербера связано прекращение Россини оперного творчества в 1830 году.

Наиболее значительный период в творчестве Мейербера – 1830-е–1840-е годы. Приехав в Париж, он несколько лет не ставит новых опер, изучая вкусы французской публики, чтобы угодить ей и добиться верного успеха. Мейербер усиленно посещает театры, открывает салон, в котором встречаются «нужные люди», сближается с знаменитым либреттистом и драматургом Эженом Скрибом, который станет его постоянным сотрудником. После премьеры «Крестоносца в Египте» Мейербер в 1828 году получил заказ на «Роберта-Дьявола». Как раз в эти годы в театре Grand Opéra состоялись премьеры «Немой из Портичи» Обера и «Вильгельма Телля» Россини, ознаменовавшие рождение нового жанра – большой французской романтической оперы. И Мейербер поставил в этом театре в 1831 году свою первую парижскую оперу «Робер-Дьявол». Вершина творчества Мейербера – имевшие огромный успех пять лет спустя «Гугеноты», приобретшие широчайшую популярность и оказавшие влияние на многих русских, немецких и даже итальянских композиторов, включая Вагнера и Верди.

Мейербер прекрасно вписался в жизнь Июльской монархии (1830–1848), лозунгом которой было «Обогащайтесь и наслаждайтесь!». Генрих Гейне утверждал: «Это человек своего времени, и время, которое всегда умеет выбирать своих людей, шумно подняло его на щит и провозгласило его господство». А известный советский исследователь Соллертинский описывал Мейербера как тип музыканта-дельца, музыканта-предпринимателя, находящегося в согласии со всеми критиками, обхаживающего редакторов, подкупающего сотрудников газет и имеющего деловые отношения с клакой. Реклама

поставлена образцово: задолго до премьеры в прессу проникают интригующие сообщения, перед самым спектаклем Мейербер устраивает большой пир с приглашением газетчиков, а на представлениях опер соперников, Россини и Спонтини, присутствуют наемные «зевальщики», которые громко зевают и периодически засыпают, не в силах выдержать этот нудный спектакль. Иногда в зале появляется сам Мейербер, который недолго смотрит на сцену, закрывает глаза и притворяется задремавшим; как язвительно заметил современник, Мейербер сэкономил на одном «зевальщике».

В 1840-е годы Мейербер получает особое признание в родном Берлине: он удостоен звания прусского придворного капельмейстера и должности генерал-музикдиректора, ставит здесь два своих немецких зингшпиля, много дирижирует. Заинтересовавшись творчеством Глинки, он исполняет трио из «Жизни за царя», заслужив высокую оценку автора – «отличнейший капельмейстер во всех отношениях». Но при этом Мейербер утверждает: «Я не очень гожусь в дирижеры, говорят, хороший дирижер должен обладать большой долей грубости… Мне же такая грубость противна… репетиции делали меня больным».

В последние годы композитор много болел и не увидел свою последнюю оперу «Васко да Гама»: премьера под названием «Африканка» состоялась год спустя после его смерти.

Мейербер умер 2 мая 1864 года в Париже. Его гроб, который через весь город везли на вокзал, чтобы отправить в Берлин, провожала толпа поклонников и весь клир парижской синагоги под предводительством главного раввина.

РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ

Опера в пяти актах, семи картинах
Либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня

Действующие лица

Роберт, герцог Нормандии (тенор)
Бертрам, дух зла (бас)
Рембо́, нормандский крестьянин, трубадур (тенор)
Алиса, нормандская крестьянка, его невеста (сопрано)
Изабелла, принцесса Сицилии (сопрано)
Альберти, обергофмейстер короля Сицилии (бас)
Принц Гренады (без речей)
Рыцари, пажи, придворные дамы, призраки монахинь, демоны, отшельники, народ, ангелы

Действие происходит на Сицилии, на морском берегу
и в Палермо в начале XI века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1824 году 33-летний Мейербер, завоевавший признание в Италии шестью операми, поставленными в разных театрах, получил приглашение приехать в Париж. Находившийся в расцвете славы Россини, только что ставший руководителем Итальянского театра в столице Франции, предложил Мейерберу поставить его последнюю оперу, «Крестоносец в Египте». Премьера состоялась в следующем году, и хотя она имела средний успех, Мейербер получил заказ от театра Комической оперы на новое сочинение – «Роберт-Дьявол». Под впечатлением «Немой из Портичи» Обера (1828), пятиактной оперы на значительный исторический сюжет (народное восстание против чужеземной власти), с множеством хоровых и балетных сцен, Мейербер решил изменить жанр «Роберта-Дьявола», отказавшись от обязательных для французской комической оперы разговорных диалогов. В этом решении его укрепил поставленный на следующий год в том же театре Grand Opéra близкий по жанровым чертам «Вильгельм Телль» Россини.

Мейербер представил партитуру «Роберта-Дьявола» в дирекцию Grand Opéra весной 1830 года. В июле произошла революция – «Три Славных Дня», свергнувших династию Бурбонов, и репетиции смогли начаться лишь в следующем году. Мейербер принимал в них самое непосредственное участие. «Только после первых репетиций я знаю, что мне нужно сочинять», – признавался он и стал сочинять новые номера, переделывать прежние, изменять вокальные партии в угоду певцам и балетные – в угоду балетмейстеру.

Соавтором только начинавшего карьеру в Париже композитора выступил самый знаменитый и самый плодовитый драматург и либреттист Эжен Скриб (1791–1861). Он славился совершенным владением техникой сцены и заботился прежде всего не о высоких идеях, а о занимательной романтической интриге, ярких эффектах и успехе у публики. Любой композитор мечтал о скрибовском либретто: у Обера их 38, у Галеви 10, к ним обращались Россини, Доницетти, Верди и т.д. Для Мейербера Скриб создал 5 либретто, 2 первых – в соавторстве. В «Роберте-Дьяволе» соавтором выступил Жермен Делавинь (1790–1868), драматург и либреттист, старший брат гораздо более известного Казимира Делавиня (иногда именно последнему приписывают соавторство в либретто «Роберта-Дьявола»). Жермен Делавинь уже сотрудничал со Скрибом: до «Роберта-Дьявола» – в «Немой из Портичи» Обера, позже – в «Окровавленной монахине» Гуно.

Хотя герой «Роберта-Дьявола» – исторический персонаж, герцог Нормандии, его история в опере весьма далека от подлинной. Достаточно того, что двигателем интриги выступает дьявол из ада по имени Бертрам, а главный герой – его родной сын. Герцоги Нормандские – потомки викингов, норманнов, осевших в северной провинции Франции, которой они дали свое имя; другая группа направилась морем на юг и остановилась на Сицилии, где гораздо дольше сохраняла воинственные языческие нравы. Герцог Роберт, то ли I, то ли II, по прозвищу Великолепный (1010–1035), известен прежде всего благодаря своему сыну Вильгельму, первоначально называвшемуся Незаконнорожденным, а после 1066 года, когда он с

победоносным войском высадился в Англии и основал нормандскую династию, – Завоевателем. Согласно средневековой легенде прозвище Роберта – не Великолепный, а Дьявол, заслуженное то ли тем, что еще до рождения он был посвящен дьяволу, то ли жестокостью поступков в междоусобных войнах, которые он вел на протяжении всей своей короткой жизни, взойдя на престол в 17 лет. Чтобы искупить грехи, он отправился в паломничество по святым местам, посетил Рим, Византию, Иерусалим и умер на обратном пути на родину в 25 лет. История, придуманная Скрибом, заканчивается благополучной развязкой, что редко встречается в романтической опере.

Премьера «Роберта-Дьявола» состоялась в парижском театре Grand Opéra 22 ноября 1831 года и имела оглушительный успех, точно ответив вкусам новой эпохи. Через пять месяцев число представлений достигло 100, в начале 1867-го – 400, еще 10 лет спустя – 600. «Роберт-Дьявол» быстро перешагнул границы родины: на следующий год после премьеры его поставили почти день в день сразу два театра Лондона и Берлин, еще на следующий год – два театра Вены и Копенгаген. Интересно, что в Петербурге он появился в 1834 году в русской, а не в итальянской труппе.

Опера вызвала интерес Шопена, жившего в Париже; в одном из писем он оставил иронический отзыв: «Если когда-нибудь в театре бывала роскошь, то не знаю, достигала ли она такой пышности, как в “Роберте-Дьяволе”, новехонькой пятиактной опере Мейербера… Это шедевр новой школы, где дьяволы (огромные хоры) поют при поддержке туб, где души встают из гробов… группами по пятьдесят–шестьдесят человек, где в конце виден интерьер храма, и весь храм, как на Рождество или Пасху, сияет огнями, с монахами и со всей публикой на скамьях, с кадильницами, более того: с органом, звуки которого на сцене чаруют и изумляют и почти покрывают весь оркестр. – Нигде не могут поставить ничего подобного. – Мейербер обессмертил себя! Но зато и просидел три года в Париже, прежде чем ее поставил, и, как говорят, истратил 20000 франков на артистов».

СЮЖЕТ

Берег моря с видом на порт Палермо; к берегу пристают несколько богатых судов с чужестранцами. Сицилийские рыцари во главе с обергофмейстером Альберти толпятся вокруг столов для игры в кости, пируют, восхваляя вино, помогающее забыть докучные заботы. Среди них Роберт со своим старшим другом Бертрамом; все явно навеселе. Сицилийцы обсуждают, кто привел на Сицилию этого блестящего кавалера с множеством конюших, великолепно вооруженных, чьи элегантные шатры воздвигнуты на поле: он готовится к турниру, наградой победителю которого будет рука прекрасной принцессы Изабеллы. Нормандский трубадур Рембо́ готов потешить рыцарей занимательной историей. Неузнанный Роберт бросает ему кошелек, и тот начинает балладу о юном герцоге Нормандии, изгнанном за свои преступления. Когда-то прекрасная дочь правителя Нормандии отвергла с презрением всех женихов, но однажды ко двору явился неизвестный принц, смелый воитель, и она почувствовала к нему любовь. Это было ужасной ошибкой – он оказался демоном, любимцем сатаны, владевшим несметными сокровищами. Вместе с отцом она не устояла перед соблазном богатства, и в церкви сыграли великолепную свадьбу. Плодом этого брака стал Роберт – ужас страны, прямо названный сыном дьявола: семьи он погружал в траур, мужей убивал, женщин и дев похищал. Присутствующие изумляются или посмеиваются, а Роберт, открыв свое имя, приказывает повесить дерзкого вассала. Рембо умоляет о прощении и добавляет, что прибыл из Нормандии с невестой. Обрадованный Роберт велит привести ее – она будет принадлежать ему и тем спасет жизнь жениха. Пажи приводят Алису, поражающую всех красотой. Роберт узнает в этой нормандской крестьянке свою молочную сестру (ее мать была кормилицей герцога) и просит называть его братом. Алиса пришла к Роберту с завещанием его умирающей матери, последней мыслью которой было спасение любимого сына: Алиса должна стать его ангелом, защитой от темной силы. Роберт рассказывает Алисе о своей несчастной любви к сици-

лийской принцессе. Он был уверен в легкой победе, но ее отец не дал согласия на брак, а сицилийские рыцари победили его в бою. Спасителем выступил единственный верный друг Бертрам. Увидев его, Алиса пугается: он напоминает ей поверженного сатану, изображенного на фреске деревенской церкви, посвященной архангелу Михаилу. Оставшись наедине с Робертом, Бертрам, неожиданно утратив присущую ему невозмутимость, не может скрыть пылкой отцовской любви, но, придя в себя, соблазняет его игрой в кости. Роберт запевает веселую сицилиану, подхватываемую Альберти и рыцарями. Ему не везет в игре, но Бертрам поддерживает его в намерении отыграться. Роберт ставит на кон бриллианты, корабль, коней, оружие и, проиграв все, начинает в отчаянии богохульствовать, вызывая иронические утешения Бертрама.

II акт. Большой зал в королевском дворце. Изабелла тоскует по покинувшему ее неверному Роберту. Отец решил отдать руку дочери принцу Гренады, не спрашивая о ее чувствах, и устраивает в ее честь пышные празднества. Пришедшая Алиса передает Изабелле письмо Роберта; счастливая принцесса ждет свидания. Однако когда он просит у нее прощения, она относится к его раскаянию иронически, хотя не в состоянии скрыть своей любви. Герольд приносит Роберту вызов от принца Гренады – но не на турнир, а на смертельный поединок в ближайшем лесу. Роберт спешит уйти, уверенный в победе, и не замечает торжествующей усмешки Бертрама. Начинаются танцы. Церемониймейстер вводит принца Гренады, пришедшего получить оружие из рук царицы турнира – принцессы Изабеллы. План Бертрама сработал: восемь герольдов трубят вызов, но Роберта нет – он напрасно ждет принца в лесу. Алиса и Изабелла в отчаянии.

III акт. Мрачная скалистая местность; с одной стороны – развалины с входом в пещеру, с другой – полуразрушенная колонна с крестом. Рембо должен встретиться здесь с невестой; несмотря на то, что оба они бедны, он надеется на счастье. Бертрам с презрением бросает ему кошелек и подает простодушному крестьянину благие советы – не жениться сразу, а вначале выбрать удовольствия, развлечения, красоток.

Рембо отправляется выпить, а Бертрам считает еще одну жертву, попавшую в его сети. Но он и сам жертва падшего ангела, царя ада: Бертрам готов пожертвовать всем, и небом, и адом, ради своего сына Роберта. Слышны голоса невидимых демонов, начинается адский вальс. Когда Бертрам проникает в пещеру, оттуда вырывается пламя и разражается буря. С горы медленно спускается Алиса; небо светлеет. Она удивлена, что Рембо не ждет ее в условленном месте у креста. Солнце заходит. Ее пугает таинственный шум, земля дрожит, невидимый хор в пещере повторяет имя Роберта. Алиса просит Бога укрепить ее дух и со страхом заглядывает в пещеру. Оттуда выходит Бертрам; он получил адский приказ: Бертрам потеряет Роберта навсегда, если до полуночи не завладеет его душой. Услышавшая это Алиса в ужасе, а он, уверенный в своей власти, требует молчания. С горы спускается Роберт, погруженный в глубокое раздумье. Алиса хотела бы ему все рассказать, но, не выдержав угроз Бертрама, убегает. Тот убеждает Роберта совершить святотатство, чтобы добиться победы над врагами: в развалинах монастыря святой Розалии сломать вечнозеленую ветвь на ее могиле. Роберт приходит в ужас, колеблется, но, наконец, решается.

2-я картина. Развалины монастыря святой Розалии. Бертрам творит заклинание, вызывая души проклятых монахинь. На могилах появляются блуждающие огни, могилы раскрываются, и из них выходит процессия монахинь в саванах. Местность внезапно озаряется. По воле Бертрама начинается вакханалия. Монахини сбрасывают саваны, украшают головы кипарисовыми венками, берут амфоры, кубки, игральные кости, приносят дары идолу; их возглавляет Елена Прекрасная. Роберт чувствует тайный страх и уже готов бежать, но вакханки окружают его в танце и соблазняют трижды: вначале вином, затем золотом и игральными костями и, наконец, любовью; Елена дарит ему поцелуй и указывает на ветвь. Когда Роберт ломает ее, гремит гром, монахини превращаются в призраков, демоны подымаются из-под земли, все окружают Роберта неодолимой цепью – теперь он в их власти.

IV акт. Спальня принцессы Изабеллы. Придворные дамы наряжают ее к свадьбе с принцем Гренады. Увидев Алису, Изабелла хочет расспросить ее о Роберте, но в это время Альберти приносит дары и сам принц спускается к ней по лестнице. Незаметно появляется Роберт с ветвью в руках. Все, словно получив невидимый удар, постепенно перестают двигаться, с трудом борются со сном и, наконец, засыпают. Роберт любуется спящей Изабеллой, мечтая увести ее за собой. Когда она пробуждается, он чувствует ревнивую удовлетворенность, а она – страх и презренье. Изабелла взывает к лучшим чувствам Роберта, бросается к его ногам, умоляя отказаться от насилия. Роберт упорствует, потом начинает колебаться и, покоренный любовью, готов умереть. Он ломает ветвь на части. Все пробуждаются от странного сна и, увидев Роберта в спальне принцессы, возмущены его дерзостью. Роберту грозит смерть.

V акт. Двор монастыря. Отшельники славят Бога. Когда их процессия входит в церковь, появляются Бертрам и Роберт, которого Бертрам освободил. Роберт укрылся в этом святом месте, дающем убежище любому преступнику. Он предан всеми, только Бертрам остался ему верен, когда Роберт сразился с принцем Гренады и был побежден. Услышав доносящиеся из церкви звуки органа, Роберт не может сдержать слез: они напоминают ему о матери, о детстве, и он присоединяет свой голос к хору молящихся. Бертрам хочет увлечь Роберта за собой, признаваясь, что Рембо в балладе поведал правду; Роберт его сын, и Бертрам готов на все ради его счастья. Соперник Роберта, принц Гренады – фантом, созданный Бертрамом. Но если Роберт до полуночи не подпишет договор, который навек соединит его с отцом, тот потеряет его навсегда. В это время появляется Алиса. Она подтверждает, что принц Гренады с блестящей свитой исчез, и Изабелла ждет Роберта у алтаря. И Алиса, и Бертрам пытаются убедить Роберта в своей правоте. Алиса побеждает, заставив его прочесть завещание матери, где та предостерегает сына от соблазнившего ее Бертрама. Наступает полночь, раздается удар колокола, и Бертрам проваливается в ад. Роберт теряет сознание. Собираются тучи, гремит гром.

2-я картина. Собор в Палермо, заполненный народом. Принцесса Изабелла ведет Роберта к алтарю. Алиса, Рембо, народ и невидимый хор ангелов славят Бога.

МУЗЫКА

«Роберт-Дьявол» считается первым произведением в жанре французской большой оперы, однако он отстоит дальше от этого жанра, чем предшествовавшая ему «Немая из Портичи» Обера. Подлинное рождение жанра произойдет несколько лет спустя, в середине 1830-х, в «Иудейке» Галеви и «Гугенотах» Мейербера. Хотя некоторые особенности уже воплощены в «Роберте-Дьяволе»: пятиактная структура, обилие массовых сцен, причем не только хоровых, но и балетных, броские контрасты, красочные сценические эффекты.

Увертюра построена на развитии одной, важнейшей темы (что будет повторено в «Гугенотах» и «Африканке») – заклинания Бертрамом душ проклятых монахинь из III акта. Это сразу же определяет фантастический, дьявольский характер всей драмы.

I акт отличается стройностью построения и состоит из трех номеров, где хор сопоставлен с соло песенного склада. Интродукция, почти целиком в звучании мужских голосов, богата контрастами. Хор пирующих с участием Роберта и Альберти – энергичный, жизнерадостный, в темпе Allegro bachique («вакхическое»), доходящем до Presto. Он обрамляет три куплета баллады Рембо «Jadis regnait en Normandie» («В земле Нормандии счастливой»). В свою очередь, ее повествовательный запев контрастирует с тревожным, таинственным припевом, в который вторгаются реплики хора. Центр второго номера образует романс Алисы «Va! va! va! dit-elle» («Друг мой милый, мне сказала»); открывающие его торжественные ходы валторн подчеркивают значительность речей героини; довольно скромная мелодия романса все же украшена высокими нотами и весьма эффектными заключительными каденциями (правда, с пометкой ad libitum, «по желанию», но вряд ли какая-нибудь певица откажется от них). Еще одно соло расположено в центре финала. Это особенно понравившаяся

на премьере сицилиана Роберта «O fortune, à ton caprice» («О, судьба, тебе вверяюсь»), также завершающаяся высокими нотами и каденцией; к Роберту присоединяются мужской хор и Альберти. Интересно, что в финале неоднократно возвращается тема баллады Рембо, перемежаясь тревожными речитативными эпизодами, а стретта финала строится на теме сицилианы Роберта.

II акт открывается небольшим оркестровым антрактом, речитативом и арией Изабеллы «En vain j'espère un sort prospère» («Напрасно жду я доли счастливой»). Двухголосный женский хор подхватывает мелодии солистки – изящные, гибкие, насыщенные виртуозностью, и на них откликается оркестр pianissimo. Оригинален следующий дуэт Роберта и Изабеллы «Avec bonté voyez ma peine et mes remords!» («Ах, сжальтесь, сжальтесь над моею страстью и тоской»): Изабелла пародирует его признания, повторяя последние фразы, украшенные трелями; в конце ее партия уснащена хроматическими гаммами pianissimo. Большая массовая сцена многообразна. Ее открывает хор с танцами, из хора выделяются и противопоставляются группы голосов, корифейки, солистки. На смене эпизодов строится развернутая балетная сцена («для пятерых»). Эффектен эпизод вызова на турнир с 4 литаврами, 8 герольдами a cappella, трубными сигналами. Тема развертывается в ансамбле с хором, где главенствует партия Изабеллы.

III акт разделен на две картины. 1-я начинается неожиданным комическим номером Рембо и Бертрама (напоминая о первоначальном замысле «Роберта-Дьявола» в жанре комической оперы). Пространный, в форме рондо, дуэт состоит из ряда эпизодов, основанных на перекличках кратких насмешливых фраз, на типичных буффонных скороговорках на одной ноте. Резко контрастен следующий – фантастический – эпизод с авторским обозначением «адский вальс». Он подготавливает первую развернутую характеристику Бертрама, по существу двухчастную арию с мужским хором «O mon fils, ô Robert» («О, мой сын, о Роберт»), вторая быстрая мажорная часть которой предельно виртуозна (для баса!). Завершает сцену краткий оркестровый эпизод бури, вновь контрастно сопоставляе-

мый с краткой, также оркестровой картиной светлеющего неба. Она подготавливает следующий номер – куплеты и сцену Алисы «Quand je quittais la Normandie» («Я покидала край родной») в сопровождении солирующих флейт и кларнетов. Два куплета изящной, кокетливой кантилены прерываются взволнованными драматическими речитативами и возгласами хора за кулисами «Роберт! Роберт!». В дуэте с Бертрамом разрозненные испуганные фразы Алисы противостоят насыщенным уверенностью высказываниям Бертрама; совместное пение увенчано каденцией, равно сложной для сопрано и баса. Продолжением служит трио a cappella, завершающееся драматической декламацией, особенно выразительной у Роберта. Второй дуэт, Роберта и Бертрама «Des chevaliers de ma patrie» («Для рыцарей моей отчизны»), героического склада, с пунктирным ритмом и фанфарными мелодическими оборотами, с совместным пением в терцию и сексту, передает полное согласие участников. Решимость Роберта подчеркнута предельно высокими нотами (*до-диез* и *ре* третьей октавы).

2-я картина – целиком фантастическая, ведущее место в ней занимают балетные сцены. В ее рождении немаловажную роль сыграла Фантастическая симфония Берлиоза, именно в 1830 году прозвучавшая в Париже. Сцена и заклинание Бертрама «Voici donc les débris» («Вот развалины те») окрашены в мрачные, зловещие тона, что усилено звучанием фаготов, тромбонов и офиклеида fortissimo (тема знакома по увертюре). Завершением служат оркестровые эпизоды блуждающих огней и процессии монахинь. Они подготавливают также оркестровую «вакханалию» и развернутую балетную сюиту из трех номеров, рисующих, по авторскому определению, обольщение опьянением, обольщение игрой в кости и обольщение любовью; в следующем номере в танцы включается хор, утверждающий победу адских сил над Робертом.

IV акт продолжает развитие лирической линии, прерванной в III акте, где Изабелла вообще не появлялась. Однако и здесь хоры и ансамбли занимают немало места. В начале – два хора: трехголосный женский в танцевальном ритме и воинственный мужской с участием Альберти; в конце звучание уга-

сает до ppp. В финале две каватины обрамляют дуэт. Краткая каватина Роберта, светлая и прозрачная, сменяется взволнованным речитативом Изабеллы. То же тревожное настроение господствует в дуэте «Voilà donc ces attraits» («Как ничтожны вы все против власти моей»). Одна из самых красивых лирических мелодий оперы – в печальной каватине Изабеллы «Robert, Robert, toi que j'aime» («Роберт, Роберт, так любила я»), особенно понравившейся на премьере; первоначально мелодия поручена английскому рожку. Затем возвращается тревожная тема дуэта. Широтой изложения отмечен заключающий акт ансамбль с хором.

V акт разделен на две неравные картины; тщательно продуманный по форме, он содержит не только благополучную развязку, но и драматическую кульминацию. 1-я картина – массовая. Суровая унисонная тема мужского хора первоначально изложена fortissimo в оркестровом антракте. Контраст образует следующий номер – строгие аккорды органа и еще один хор – молитва pianissimo a cappella. Она вторгается в декламационный дуэт Бертрама и Роберта, усиливая колебания героя. Последняя ария Бертрама «Je t'ai trompé» («Увы, ты был обманут мною») отличается героическим характером, с повторяющимися фанфарными ходами мелодии. Кульминация – большое трио Роберта, Алисы и Бертрама «A tes lois, à tes lois je souscris d'avance» («Предаюся, предаюся тебе душою»), рисующее борьбу за душу героя. Однако раскрывается не противостояние, а единство настроения: сменяющие друг друга темы, и горестные, и ликующие, исполняются всеми участниками последовательно либо совместно. Затем следуют два кратких инструментальных фрагмента: освежающую грозу сменяет просветленное звучание арф – вступление к начинающейся без перерыва последней картине.

2-я картина, играющая роль апофеоза, предельно кратка и состоит из одного номера – финального хора. С темой молитвы из начала 1-й картины, под аккомпанемент завершавшего ее перебора арф, перекликаются два хора – ангелов (к которому присоединяется дуэт Алисы и Рембо) из-за кулис и народа в церкви.

ГУГЕНОТЫ

Опера в пяти актах, семи картинах
Либретто Э. Скриба и Э. Дешана

Действующие лица

Рауль де Нанжи, протестантский дворянин (тенор)
Марсель, солдат-гугенот, его слуга (бас)
Граф де Сен-Бри, глава католиков (бас)
Валентина, его дочь (сопрано)
Моревер, его друг (бас)
Католические дворяне:
- Граф де Невер (бас)
- Таванн (тенор)
- Коссе (тенор)
- Мерю (бас)
- Рец (бас)
- Торе (бас)

Маргарита Валуа, королева Наваррская (сопрано)
Урбан, ее паж (сопрано)
2 придворные дамы (сопрано)
2 цыганки (сопрано)
Буа-Розе, солдат-гугенот (тенор)
Придворные, католики, гугеноты, цыганки, ночной сторож, солдаты, студенты, 3 монаха, толпа

Действие происходит в замках французской провинции Турень и в Париже в августе 1572 года

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Шумный успех «Роберта-Дьявола» (1831) побудил директора первого парижского театра Grand Opéra заказать Мейерберу следующую оперу. Композитор долго искал сюжет и, наконец, в 1835 году обратился к истории религиозных войн, сотрясавших Францию во второй половине XVI века. Их трагической кульминацией стало 24 августа 1572 года, когда в ночь святого Варфоломея в Париже произошла массовая резня

гугенотов – французских протестантов, последователей швейцарского вероучителя Кальвина[7]. Незадолго до Мейербера это событие вдохновило Мериме на «Хронику времен Карла IX» (1829), а позже Александра Дюма-отца – на популярный роман «Королева Марго» (1849).

Либреттистом «Гугенотов», как и «Роберта-Дьявола», выступил Эжен Скриб (1791–1861), самый плодовитый и знаменитый драматург и либреттист того времени. Прекрасно знавший законы театра, создатель так называемой «хорошо сделанной пьесы», державшей публику в неослабевающем напряжении, он в год премьеры «Гугенотов» был избран членом Парижской академии. Для Мейербера Скриб написал 5 либретто, для Обера – 38, для Галеви – 10, к ним обращались Россини, Доницетти, Верди и др. Скриб нередко работал в сотрудничестве, и в «Гугенотах» его соавтором стал Эмиль Дешан (1791–1871). Участник известных кружков романтиков, переводчик с английского, итальянского, немецкого (в том числе 50 песен Шуберта), автор оперных либретто и текстов кантат и романсов, он переложил в стихи прозу Берлиоза в «драматической симфонии» «Ромео и Джульетта». Вместе с исполнителем роли Рауля Дешан сделал удобным для пения вариант большого любовного дуэта IV акта, когда Скриб отказался его переписывать. Сочинение оперы шло быстро, хотя композитор все тщательно продумывал и многое изменил в процессе репетиций.

Премьера «Гугенотов» состоялась в парижском театре Grand Opéra 29 февраля 1836 года и была принята с восторгом. До Первой мировой войны (1914) опера выдержала в этом театре свыше 1000 представлений. Вскоре после парижской премьеры она была поставлена на многих сценах мира, как на французском, так и на немецком и итальянском языках, нередко с изменением сюжета и названия, особенно в католиче-

---

[7] Слово «гугеноты» – швейцарского происхождения. По одному предположению оно происходит от имени гражданина Женевы Гюг или Гуг, но вероятнее является искаженным немецким Eidgenossen – «товарищи по клятве», как именовали швейцарцев, боровшихся за объединение страны и за освобождение ее от чужеземного гнета.

ских странах («Маргарита Наваррская», «Англикане и пуритане», «Гвельфы и гибеллины» – так по требованию цензуры «Гугеноты» именовались и в России).

СЮЖЕТ

Зал в замке графа де Невера в Турени. В саду молодые дворяне-католики играют в мяч, в зале – в кости, бильбоке и другие игры, радуясь молодости и спеша воспользоваться всеми быстротекущими удовольствиями. Де Невер ждет гостя, молодого гугенота Рауля, и просит принять его как брата: по повелению короля Карла между католиками и протестантами установлен вечный мир. Рауль смущен столь блестящим обществом, оказывающим ему дружеский прием. Все садятся за стол, славя Бахуса, готовые утопить в прекрасном вине Турени все заботы и всю мудрость жизни. Де Невер предлагает выпить за любовниц и просит гостя рассказать о той, в которую он влюблен. Рауль объясняет, что не знает ее имени. Все с любопытством слушают его рассказ: он избавил прекрасную даму от толпы окруживших ее носилки дерзких студентов и в тот же миг был сражен ее неземной красотой; Рауль поклялся ей в вечной любви, надеясь на ответное чувство. Молодые насмешники замечают Марселя, старого слугу Рауля, истового гугенота, который пытается отвратить его от греховной оргии и запевает суровый хорал Лютера. Один из друзей де Невера узнает в нем храброго гугенотского солдата, который ранил его при осаде Ларошели во время религиозной войны; раз он не хочет вместе с ними пить, то пусть споет песню. И Марсель запевает воинственную гугенотскую песню, подражая ружейным выстрелам, которые уничтожат всех католиков. Молодые люди разражаются смехом. Слуга докладывает, что де Невера ждет дама; тот отказывается прервать застолье – преследующие его многочисленные красавицы ему прискучили. Но друзья уговаривают хотя бы узнать, кто она. Когда граф уходит, все заглядывают в окно молельни, где происходит свидание, и завидуют счастью де Невера. Рауль в отчаянии узнает в ней спасенную им незнакомку. Все смеются над ним, а Рауль, чувствующий себя оскорбленным, испытывает к ней только пре-

зренье и хочет броситься в молельню; друзья де Невера его останавливают. Тот провожает ее, размышляя о странном посещении: это его невеста, придворная дама королевы Маргариты; благородный кавалер, он уступил мольбам невесты расторгнуть брак. Друзья, не подозревая об этом, поздравляют его с новой победой. Входит паж Урбан, посланец высокопоставленной красавицы, которая осчастливила одного из присутствующих сеньоров своим приглашением. Изумленный де Невер узнает, что счастливец не он, а Рауль. Тот читает приглашение: он должен сесть в ожидающую его карету и дать завязать себе глаза. Ни о чем не догадываясь, Рауль дает прочесть приглашение гостям графа, и они узнают почерк и герб королевы Наваррской. Де Невер поздравляет Рауля, все, отталкивая друг друга, спешат выразить ему свое уважение, пожать руку и подхватывают таинственные слова пажа, сулящего удовольствия, славу, любовные победы, могущество, милости, исполнение желаний. Рауль тщетно пытается получить объяснения, что все это значит. Марсель вне себя от радости, видя, как изменилось отношение к его хозяину. Все пьют за Рауля, появляются маски, указывают на ожидающую его карету, и паж увлекает его за собой, не позволяя Марселю его задержать.

II акт. Сады, окружающие замок королевы Маргариты в Турени; полускрытая зелеными деревьями виднеется река. Маргарита, окруженная придворными дамами, заканчивает туалет, глядясь в зеркало, которое, опустившись на колени, держит перед ней паж Урбан. Она любит погружаться в мечты под журчание ручьев, не допуская в царство Амура мрачных религиозных догматиков, будь то Лютер или Кальвин. Паж завидует милостям, которыми королева осыпает Валентину – свою фаворитку, всегда погруженную в печаль. Узнав, что благородный де Невер согласился расторгнуть помолвку, Маргарита обещает добиться согласия сурового отца Валентины на новый брак, на этот раз с любимым. Валентина робеет встретиться с Раулем, и королева делает это за нее. Купальщицы в легких одеяниях из газа спасаются от жарких лучей солнца, спрятавшийся за деревом Урбан подглядывает за ни-

ми. Заметив его, они удаляются испуганные, и их голоса доносятся из вод реки. Приводят Рауля с повязкой на глазах, и купальщицы перешептываются, обсуждая его появление, а паж наслаждается лицезрением полуобнаженных красавиц. Королева отпускает всех и позволяет Раулю снять повязку. Он оглядывается в недоумении и приходит в экстаз при виде божественной красоты, не понимая, на земле он или на небесах. Маргарита находит Рауля достойным любви королевы или принцессы, но не хочет отнимать его у той, которая его любит. Рауль готов посвятить прекрасной даме жизнь, она же готова кокетничать, но лучшие чувства берут верх. Паж объявляет, что сеньоры пришли засвидетельствовать королеве свою верность, и Рауль понимает, что перед ним – Маргарита Наваррская. Она предлагает ему выполнить ее волю и соединить свою судьбу, в соответствии с решением короля, с богатой наследницей, дочерью католика графа де Сен-Бри, забыв прежнюю вражду. Рауль охотно подчиняется, а королева грустно вздыхает. Окружающие ее придворные располагаются по разные стороны – отдельно католики, отдельно гугеноты. Маргарита представляет сеньорам Рауля, Сен-Бри и де Невер обмениваются с ним рукопожатием. Королева требует принести клятву примирения, которую должны поддержать обе партии. Все клянутся в вечной дружбе, и только Марсель клянется продолжать войну насмерть. Клятву должен скрепить брак, и Сен-Бри подводит к Раулю Валентину. Рауль отшатывается с ужасом и отвращением. Валентина в отчаянии от нанесенного ей оскорбления. Де Невер и Сен-Бри грозят Раулю смертью, Маргарита, чтобы избежать кровопролития, приказывает офицеру разоружить его. Но они ждут неминуемой встречи, чтобы смыть оскорбление. Сен-Бри и де Невер увлекают за собой полубесчувственную Валентину, Рауль хочет следовать за ними, королевские солдаты задерживают его.

III акт. Площадь в Париже с часовней и двумя кабачками. Шесть часов августовского вечера. В одном из кабачков сидят студенты-католики с девушками, перед другим солдаты-гугеноты пьют и играют в кости. Пестрая толпа – рабочие, торговцы, бродячие музыканты, монахи, горожане – прогули-

ваются, радуясь воскресному дню. Солдаты-гугеноты во главе с Буа-Розе распевают воинственные куплеты. Девушки-католички с литанией Деве Марии сопровождают свадебное шествие де Невера и Валентины в часовню. Цыгане играют на разных инструментах, поют, гадают, пляшут. Марсель передает Сен-Бри вызов Рауля на дуэль. Спускается вечер. Слышен колокол – сигнал тушения огней; сторож в сопровождении сержантов совершает обход улиц: все должны вернуться в свои дома. Студенты и солдаты уходят в кабачки. Наступает ночь. Сен-Бри и де Невер договариваются встретиться на этом же месте через час, чтобы отомстить Раулю. Это слышит Валентина. Несмотря на разрыв, она продолжает любить Рауля и готова предать отца. Увидев Марселя, она просит предупредить хозяина о ловушке: Рауль не должен приходить один. Марсель сочувствует Валентине и утешает ее. В это время появляются Рауль с Сен-Бри и четырьмя секундантами. Они размечают место дуэли, а Марсель горюет, что не успел предупредить хозяина. Дуэль начинается, но Марсель прерывает ее – из темноты выходят де Невер с двумя вооруженными людьми. Моревер зовет на помощь католиков, они окружают Рауля, а Марсель, услышав пение солдат-гугенотов, стучит в дверь кабачка и запевает хорал. Две партии сталкиваются в споре, издеваясь друг над другом, затем все обнажают мечи и бросаются в схватку. Внезапно она прекращается: стража и пажи с факелами сопровождают королеву Маргариту на коне. Сен-Бри и Рауль обвиняют друг друга в предательстве, королева колеблется, чью сторону принять. Марсель выступает свидетелем: женщина предупредила его о ловушке, он указывает на нее; замаскированная, она выходит из часовни. Сен-Бри в гневе бросается к ней, срывает маску – и видит свою дочь. Все поражены. Королева объясняет Раулю, что произошло и как Валентина оказалась в доме де Невера. На реке появляется богато украшенная и иллюминированная барка с музыкантами, пажами, придворными дамами – это свадебный кортеж графа де Невера. Новобрачную окружают цыгане, подносят цветы и лакомства, по знаку графа пажи бросают им золото. Цыгане с танцами следуют за кортежем, де Невер под-

водит Валентину к ожидающей их барке. Католики и гугеноты продолжают ссору. Королева сопровождает новобрачных с наилучшими пожеланиями, затем садится на коня и, прославляемая присутствующими, удаляется со свитой.

IV акт. Помещение во дворце графа де Невера; одна дверь ведет в спальню, другая, завешанная ковром, – в кабинет. Валентина тоскует в одиночестве, постоянно возвращаясь мыслями к Раулю. Внезапно он появляется перед ней, не страшась встречи с отцом и мужем; она, услыхав их шаги, прячет его в кабинете, чтобы спасти свою честь. Сен-Бри приказывает ей уйти, но де Невер ее останавливает: она верная католичка и может узнать, что готовится по королевскому приказу. Собравшиеся католики откликаются на призыв Сен-Бри освободить страну от гугенотов. Только де Невер поражен: он не станет убийцей, не запятнает честь предков – и ломает свою шпагу. Валентина восхищена его смелостью и благородством; Сен-Бри приказывает держать зятя под стражей. Входят вооруженные вожди народа. Три монаха благословляют мечи и кинжалы. Когда все расходятся, Рауль откидывает ковер и спешит уйти, но его останавливает Валентина. Влюбленные предаются сладким грезам, которые прерывает набат. Валентина обвивает Рауля руками, он подводит ее к окну и показывает, что происходит на улицах. Она теряет сознание, а когда приходит в себя, видит, как он прыгает с балкона и убегает.

V акт. Большой зал во дворце королевы; празднество гугенотов в честь свадьбы Маргариты и Генриха Наваррского. Танцы прерываются и вновь возобновляются – все прислушиваются к отдаленным ударам колоколов. Рауль в окровавленной одежде врывается в зал и призывает к оружию: противоположный берег Сены залит кровью, везде пожары, орды убийц скоро вторгнутся во дворец, не щадя никого. Женщины разбегаются с криками ужаса, мужчины обнажают шпаги и спешат в город.

2-я картина. Кладбище с протестантским храмом. Гугеноты вместе с Марселем сооружают баррикаду, чтобы защитить вход на кладбище. Женщины с детьми укрываются в

храме. Рауль встречается с Марселем; им остается только разделить судьбу последних мучеников. Вбегает взволнованная Валентина. Она спасет Рауля: в руках у нее белый шарф, он позволит Раулю добраться до Лувра, где королева окажет ему покровительство. И Валентина будет с ним. Теперь она свободна, Марсель свидетель: де Невер, защищая Валентину, пал от руки убийц. Рауль колеблется, Марсель упрекает его за неисполнение долга, и Валентина решает остаться вместе с ним и умереть, даже погубив свою душу, отрекшись от веры отцов. Поскольку невозможно найти священника, Марсель благословляет их брак под звуки хорала, доносящегося из церкви: подражая церковному обряду, он задает им вопросы, и они отвечают – только на небесах они будут соединены, и ни железо, ни огонь не страшат их перед лицом мученичества. В это время отряды убийц проникают в церковь, поджигают ее, убивают женщин и детей, требуя отречься от веры; Валентина, Рауль и Марсель видят все через выбитые окна, слышат выстрелы из аркебуз. Наконец наступает тишина. И перед героями предстает видение: открывается небо, звучит труба архангела и божественные арфы. Их настигают убийцы с требованием отречься и предлагают белые шарфы и католический крест. Не дождавшись отречения, они разлучают влюбленных и уводят их. Раздаются многочисленные выстрелы.

3-я картина. Вид на парижские набережные. Звездная ночь. Слышны голоса убийц. Валентина и Марсель поддерживают смертельно раненного Рауля. Сен-Бри во главе отряда ищет уцелевших гугенотов. На его вопрос «кто идет?» Валентина хочет закрыть рукой рот Рауля, но он из последних сил называет себя гугенотом. Валентина и Марсель присоединяются к нему. Сен-Бри приказывает солдатам стрелять во имя короля и лишь тогда узнает дочь. Она умирает, благословляя отца. В этот момент появляются носилки королевы, возвращающейся с бала. При виде умирающей Валентины она издает крик ужаса и пытается остановить солдат.

МУЗЫКА

«Гугеноты» – вершина жанра французской большой оперы со всеми типичными чертами. Значительный сюжет с историческими конфликтами воплощен в пяти масштабных актах с большими массовыми сценами с участием нескольких хоров и балета, с развернутыми ансамблями. Яркие сценические эффекты, иногда пикантные, совсем необязательные в такого рода сюжетах, привлекают публику. Это вызвало уничтожающий отзыв Шумана: «Ошеломить и пощекотать слух – первейший девиз Мейербера». «Все искусственно, все противно и лицемерно». Он не оценил крупного достижения Мейербера – создания разнообразных характеров героев, вплоть до второстепенных; не случайно так многообразны обозначения сольных номеров: романс, песня, хорал, кавати-на, куплеты, рондо, ария, нередко с хором или ансамблем. Столь же различен их склад, от несложных песенных мелодий, красивой кантилены до виртуознейших колоратур. Широко разработана и партия оркестра с выделением солирующих инструментов. При этом стилю Мейербера присущ эклектизм. «В его музыке мелодика – итальянская, гармония – немецкая, а ритмика – французская», – писала критика.

Увертюра воплощает коллективный образ героев, вынесенный в заголовок оперы: это вариации на тему подлинного, самого известного протестантского хорала «Ein'feste Burg ist unser Gott» («Твердыня крепкая – наш Бог»)[8]; в опере он будет возникать неоднократно. Увертюра не имеет завершающей тоники и прямо переходит в действие.

I акт, с участием только мужских персонажей, содержит характеристики четырех героев на фоне многочисленных, также мужских, хоров и ансамблей. В большой интродукции – четыре эпизода, обрамленные хорами. Беззаботный хор католических вельмож с де Невером в качестве корифея «Des beaux jours de la jeunesse» («Мчатся юности мгновенья») сме-

[8] Мейербер создал именно обобщенный образ протестантов, врагов католической церкви, использовав для характеристики кальвинистов-гугенотов лютеранский хорал (что вызвало возмущение многих современников).

няется сходным по настроению ансамблем с хором, подготавливающим выход Рауля «Sous ce beau ciel» («В Турени здесь») с гибкой подвижной мелодией, сразу же дающей возможность певцу продемонстрировать свое мастерство. Завершает интродукцию повторение первого хора, получающего широкое развитие и названного «оргией». Центральная характеристика Рауля – сцена и романс, весьма оригинальный. Взволнованный речитатив контрастирует с соло виолы д'амур – старинного струнного инструмента (часто заменяемого альтом), который затем сопровождает мечтательный романс «Plus blanche que la blanche hermine» («Все прелесть в ней») с мелодией то напевной, то прерываемой паузами и завершающейся каденцией. С этим изящным лирическим номером контрастно сопоставляются два других, характеризующих Марселя. Здесь использован жанр песни: хорал Лютера на французском языке (уже известный по увертюре), грозно звучащий fff под аккомпанемент тремоло литавр, и гугенотская песня «Piff, paff» («Пиф, паф»), охватывающая почти две октавы – от фа большой до *ми* первой. Если характеристика Рауля окрашена тембром виолы д'амур, то характеристика Марселя – пронзительными трелями флейт в самом высоком регистре и пушечными выстрелами литавр в самом низком, с множеством звукоподражаний. Песню дополняет контрастный припев – насмешливый хор католиков. Беззаботные настроения возвращаются в следующем ансамбле и финальном хоре. В центре финала – еще одна, отличная от предыдущих, характеристика – пажа Урбана, персонажа второстепенного, но обрисованного композитором не менее ярко. Его каватина «Nobles seigneurs, salut!» («Привет мой вам, сеньоры!») обрамлена каденциями головокружительной виртуозности; тот же склад сохраняет его партия в последнем хоре.

II акт распадается на два раздела. Начальный, с участием только женских голосов, пронизан светом и безмятежностью; инструментальный фон в переливах арф, хроматических пассажах флейты рисует плещущие волны, возникающие в оркестровом антракте и арии Маргариты «O beau pays de la Touraine» («В краю родном, в моей Турени»). Она блещет колора-

турами в не меньшей мере, чем каватина пажа. В средней части ария превращается в трио, в последней, Allegro, вступает женский хор. Те же легкомысленные настроения царят в хоре купальщиц с солирующим пажом и в сцене с повязкой (появление Рауля). На один мотив последней позже было написано вставное рондо пажа, задорное и шутливое «Non, non, non, non non, non» («Нет, нет, нет, нет, нет, нет»). Легкий, светлый дуэт Рауля и Маргариты «Beauté divine» («Божество красоты») содержит множество прелестных мелодий, единых по настроению и общих для обоих участников. Торжественный выход двора под звуки менуэта открывает второй раздел акта. В финале соло литавр подчеркивает значительность клятвы – мужского квартета a cappella в унисон «Par l'honneur, par le nom» («И мечом боевым») с сопоставлением pianissimo – fortissimo. На подобном же сопоставлении строится драматическая кульминация – стретта октета с хором со стремительной гаммообразной темой, также излагаемой в унисон. Ей противостоит дважды повторенная Марселем тема хорала.

III акт – наиболее массовый, заполненный хорами, танцами, большими ансамблями при отсутствии арий и всего одном дуэте. За жизнерадостным хором гуляющих следуют воинственные куплеты Буа-Розе с хором солдат-гугенотов a cappella «Rataplan» (на фольклорный звукоподражательный текст) и литания (молитва Деве Марии) двух солисток и хора женщин-католичек. Вначале изложенные последовательно, затем они мастерски объединяются в одновременном звучании, причем в разных тональностях, с присоединением реплик еще одного хора – двухголосного мужского. Дуэт цыганок – рондо танцевального склада – открывает большую балетную цыганскую сюиту. Еще один массовый номер – «тушение огней», с весьма оригинальной мелодией ночного сторожа на 3/2 «Rentrez, habitants de Paris» («Пора! тьма на землю уж ложится»), подхватываемой унисонным хором pianissimo; обрамлением служат удары колокола. В дуэте Марселя и Валентины «Dans la nuit où seul je veille» («В час ночной один не сплю я») сохраняются индивидуальные особенности высказываний героев, лишь ненадолго голоса объединяются в терцию; богатство

тем передает многообразие переживаний – тревогу, сомнения, отчаяние, надежду, решимость; каждый раздел завершается свободной каденцией или виртуозными пассажами. Затем следуют большие ансамбли с живым сценическим действием. В «септете дуэли» энергичная, с пунктирным ритмом тема на кульминации подымается до верхнего *до-диез*. Возвращение хорала Марселя подготавливает «хор спора»: насмешливой темой перебрасываются студенты-католики и солдаты-гугеноты, женщины-католички и женщины-протестантки. В грандиозном финале участвуют три хора и два оркестра: один, за кулисами, сопровождает свадебный хор и хор сеньоров; оркестр в яме – противостоящий им хор спорящих; к ним присоединяется дуэт (Маргарита и Урбан).

IV акт, самый краткий, состоит всего из трех номеров; два из них – вершина творчества Мейербера. Тревожный антракт подготавливает единственный сольный номер Валентины (в постановках нередко купируемый) – речитатив и романс «Parmi les pleurs mon rêve se ranime» («Передо мной как в сладком сновиденье»). Один из наиболее ярких номеров – «сцена заговора и благословения кинжалов» (в русском переводе – мечей): суровый мужской ансамбль с Сен-Бри в качестве корифея мужского хора «Des troubles renaissants» («У Карла есть враги, в главе их Генрих сам»). В зловещие тона окрашен эпизод освящения оружия тремя монахами с поразительным эффектом сопоставления аккордов медных инструментов. Стремительная тема заключительного раздела (Allegro feroce – «свирепое») будет звучать в финале оперы. Резкий контраст образует «большой дуэт» (авторское обозначение) Валентины и Рауля, непревзойденный по выразительности мелодий, найденных во время репетиций. В редком по красоте Andante amoroso («любовное») широко распета полная томления тема «Tu l’as dit» («Сказала ты: люблю тебя!» в тональности Ges-dur с шестью бемолями); ее повторяет солирующая виолончель. Колокол за кулисами (отдаленный набат) разрушает блаженство любви. Тревожная тема заключительной стретты завершается возвращением пассажей оркестрового сопровождения, открывавших дуэт.

V акт, также небольшой, разделен – единственный – на три картины. Краткий антракт продолжает тревожные настроения предыдущего акта, резко обрывающиеся в начале 1-й картины. Ее открывает балет с сопоставлением тяжеловесного менуэта (вариант выхода придворных во II акте), приостанавливающегося ударами колокола за сценой, и подвижного легкого танца, также обрывающегося ударами колокола. Колокол подготавливает второй номер, речитатив и арию Рауля с хором «A la lueur de leurs torches funèbres» («Везде пожары и убийства»). Первая часть арии с хроматизированной мелодией звучит затаенно, на pianissimo; вторая часть – героический призыв, fortissimo в маршевом пунктирном ритме, с звонким верхним до. В постановках вся картина часто пропускается.

2-я картина состоит из одного номера: авторское обозначение – «сцена и большое трио», разделенные на несколько эпизодов. Первый – свободно развивающийся декламационный диалог – перекликается с предыдущей арией Рауля. Сменяющий его хорал за кулисами (женский хор с репликами Марселя) вернется после собственно трио («вопрошания»). Здесь звучание бас-кларнета подготавливает строгие, важные вопросы Марселя forte – fortissimo и едва слышные ответы дуэта влюбленных pp – ppp. Резчайший контраст – хор убийц, где мужским голосам требующих отречения католиков в сопровождении труб и тромбонов за кулисами отвечают женские голоса гугеноток (непреклонное «нет» и хорал). Третий раздел, «видение» «Ah! voyez, voyez, le ciel s’ouvre et rayonne» («Ах, взгляните, там раскрылся свод небесный»), вновь образует контраст; просветленный колорит подчеркнут аккомпанементом арф и включением хорала, в который вторгаются возгласы убийц из-за кулис.

3-ю картину образует единственная, очень краткая финальная сцена – развязка. Она решена весьма скромными средствами: повторение унисонного хора убийц обрамляет речитативные реплики героев.

ПРОРОК

Опера в пяти актах, девяти картинах
Либретто Э. Скриба

Действующие лица

Иоанн Лейденский (тенор)
Берта, его невеста (сопрано)
Фидес, его мать (меццо-сопрано)[9]
Граф Оберталь (бас)
Анабаптисты:
Иона (тенор)
Матисен (бас)[10]
Захарий (бас)
Крестьяне, солдаты, офицеры, анабаптисты, горожане, дети

Действие происходит в окрестностях Дортрехта,
в предместье Лейдена и в Мюнстере (Голландия),
в лесу в Вестфалии (Германия) в 1530 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

35-летний Мейербер, поставив в 1836 году «Гугенотов», – свою лучшую оперу и вершину нового жанра, французской большой романтической оперы, – на следующий год принялся за «Африканку». Однако вскоре бросил ее сочинение, занявшее в общей сложности несколько десятилетий: «Африканка» стала его последней оперой. Композитор обратился к другому сюжету – «Анабаптисты», работа над которыми также растянулась более чем на десятилетие. Постановка этой оперы под названием «Пророк» задержалась из-за революции, разразившейся в 1848 году, как премьера первой парижской оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» – из-за революции 1830-го. Либреттистом снова выступил Эжен Скриб (1791–1861), с кото-

[9] Ее имя происходит от латинского «вера».
[10] Исторический персонаж – Ян Маттис, перекрестивший Иоанна, убитый за два года до него.

рым композитор написал 5 опер. Он был самым знаменитым и плодовитым драматургом эпохи, сотрудничества с которым добивались Обер (38 опер), Галеви (10), Россини, Доницетти, на его либретто писал Верди.

В «Пророке», вслед за «Гугенотами», Скриб обратился к борьбе протестантизма с католицизмом, на этот раз в Голландии и Германии, где она вылилась в крестьянскую войну. Частью ее было движение анабаптистов («перекрещенцев»), требовавших крещения во взрослом – сознательном – возрасте. Главный герой Иоанн Лейденский (1509–1536) – исторический персонаж по имени Ян Бойкельзоон. Сын деревенского старосты, он обучался портновскому ремеслу, посетил много стран как купец, стал хозяином гостиницы в родном Лейдене и выступал на городских празднествах в качестве мейстерзингера и актера. В 24 года он был перекрещен одним из вождей анабаптистов и отправлен в Мюнстер в качестве посла новой конфессии. В следующем году он стал вождем мюнстерских анабаптистов, объявил себя Иоанном I – королем Царства Сион, окружил блестящей свитой и вел роскошный образ жизни, подавляя с небывалой жестокостью любое сопротивление своей воле. Иоанн утвердил многоженство, у него было 17 или 18 жен, одну из них он собственноручно казнил на рыночной площади (однако историческая справедливость этих сведений, распространенных тогдашними церковными и светскими властями после победы над анабаптистами для устрашения, вызывает сомнения). Мюнстер был осажден войсками епископа и ландграфа и в 1535 году взят в результате предательства. Пленникам было предложено вернуться к истинной вере, и поскольку Иоанн отказался отречься, он в следующем году был подвергнут жесточайшим пыткам и, наконец, казнен, а все его жены повешены. Уцелевшие от сожжения останки Иоанна Лейденского были выставлены в железной клетке на церковной башне, где их можно было видеть на протяжении двух десятилетий.

В либретто «Пророка» Скриб достаточно далеко отошел от фактов биографии Иоанна Лейденского, сократил его жизнь на шесть лет, но подчеркнул социальную тему, произ-

вол графа, бесправие крестьян. В этом отношении «Пророк» прямо продолжает «Немую из Портичи» Обера, поставленную за 20 лет до него. Здесь получает дальнейшее развитие образ народного вождя, ужаснувшегося пролитой во время восстания крови. Но если Мазаньелло в «Немой из Портичи» лишь поддается чувству сострадания и спасает врага, то Иоанна народ считает изменником, новым тираном, заслуживающим смерти[11].

Премьера «Пророка» состоялась в парижском театре Grand Opéra 16 апреля 1849 года. Успех, как и других опер Мейербера, был шумным, за два сезона опера выдержала 100 представлений, за 40 лет – 500. Уже в год премьеры «Пророк» был показан на немецком языке в Гамбурге, Амстердаме, Вене, Берлине, Граце, Праге, Базеле, на итальянском в Лиссабоне, венгерском в Пеште, французском в Новом Орлеане. В России название «Пророк» вызвало запрет цензуры, опера получила имя главного героя, и так был издан клавир на русском языке.

СЮЖЕТ

Сельская местность в окрестностях Дортрехта. На берегу реки Мозель – крепость-замок графа Оберталя и принадлежащие ему фермы и мельницы. Наступает утро. Пастухи играют на свирелях. Крестьяне выходят из хижин с вилами и граблями, несут на мельницу мешки с зерном; все радуются погожему летнему дню. Среди них Берта, мечтающая о встрече с любимым. Его мать Фидес благословляет Берту и надевает ей на палец кольцо, присланное Иоанном. Фидес надеется, что уже назавтра Берта заменит ее в гостинице, которой она владеет в Лейдене. Но Берта – крестьянка графа Оберталя – не может покинуть его землю и выйти замуж без соизволения господина. Фидес собирается с Бертой к графу. Их останавливает появление трех анабаптистов в черном одеянии, которые обращаются к народу с латинской проповедью. Захарий влезает на

[11] Возникает поразительная параллель с «Риенци», ранней оперой молодого Вагнера, задуманной для постановки в Париже за 10 лет до «Пророка».

камень и вопрошает крестьян, хотят ли они быть господами и низвергнуть гордый замок? Крестьяне прислушиваются к их призывам вооружаться, хватают вилы и торжественно маршируют, предводительствуемые анабаптистами. Из замка выходит граф Оберталь в сопровождении вельмож и телохранителей, узнает в одном из анабаптистов вора-дворецкого и приказывает солдатам арестовать всех троих. Потом он обращает внимание на красавицу Берту. Она со страхом приближается к нему и рассказывает, как Иоанн спас ее, тонувшую в реке, стал покровителем бедной сироты и теперь хочет на ней жениться. Но граф не желает отпускать такую красавицу, толпа страшится вооруженных солдат, и они уводят Берту и Фидес; граф следует за ними. Вновь появляются три анабаптиста, народ падает перед ними на колени и угрожает замку.

II акт. Гостиница Иоанна и Фидес в предместье Лейдена. Иоанн разносит кружки, крестьяне и солдаты пьют и танцуют вальс. Три анабаптиста поражены сходством Иоанна с изображением царя Давида в церкви Мюнстера, высоко чтимого народом и ежедневно творящего чудеса. Когда посетители расходятся, Иоанн рассказывает анабаптистам свой чудесный сон: он стоял в храме, с короной на голове, перед коленопреклоненным народом, который воспевал его как избранника, мессию, сына Божия; а в огненных письменах на стене Иоанн читал проклятья. Он хотел выхватить меч, но на него излился кровавый поток, и он, чтобы спастись, поднялся на трон. Гремел гром, сверкали молнии, сатана влек его душу и из-под земли неслись проклятья; но другой голос взывал к милосердию. И тут он пробудился. Анабаптисты называют сон пророческим – Иоанн станет царем. Но он мечтает лишь о Берте, о царстве в ее сердце; в тесную комнату вместо дворца он принесет ей свадебный букет полевых цветов. Анабаптисты уходят, а в гостиницу вбегает бледная Берта, которой удалось спастись от графа. Иоанн прячет ее. Появившийся Оберталь требует вернуть беглянку, иначе грозит убить мать Иоанна. Напрасно Иоанн умоляет о пощаде. Солдаты заносят мечи над Фидес, и тогда Иоанн выталкивает Берту навстречу графу. Тот уводит ее за собой. Фидес в слезах благословляет сына, он

жестом просит ее уйти и предается гневу. Услышав пение анабаптистов, Иоанн зовет их и соглашается встать во главе восстания, чтобы сегодня же отомстить графу. Они уверяют, что он – избранник Божий – должен отречься от прежней жизни и никогда не видеть матери. После мучительной душевной борьбы Иоанн соглашается.

III акт. Лагерь анабаптистов в лесу в Вестфалии. Вечер. Слышен отдаленный шум боя. Анабаптисты приводят пленников – богато одетых вельмож, монахов, женщин, детей, угрожая всем смертью. Захарий рассказывает, как они разбили врагов. Крестьяне привозят победителям угощение: в санях, на тележках или просто за плечами на коньках по замерзшему пруду. Все пируют, молодые девушки танцуют на коньках на льду.[12]

2-я картина. Палатка Захарии. Ночь. Матисен приводит заблудившегося в лесу графа Оберталя, уверяющего, что пришел примкнуть к анабаптистам. Он клянется в верности Ионе и Захарии и все пьют за дружбу. Анабаптисты берут с него клятву принять участие во взятии Мюнстера, поймать графа Оберталя и отрубить ему голову. Однако, когда они высекают огонь, то узнают графа; на шум прибегают часовые. Вошедший Иоанн отказывается идти дальше с анабаптистами, видя вокруг не освободителей, а палачей; к тому же он хочет встретиться с матерью. Приказав освободить пленника и узнав графа, он велит оставить их вдвоем. Граф просит прощения за преследование Берты и рассказывает, что она, чтобы сберечь честь, бросилась в воду, однако Бог спас ее, и Берту видели в Мюнстере. Вбежавший Матисен приносит весть о вспыхнувшем в лагере мятеже.

3-я картина. Лагерь анабаптистов. Взбунтовавшиеся солдаты требуют вести их на Мюнстер – неудачная вылазка привела к тому, что многие их товарищи попали в плен. Вышедший к ним Иоанн велит наказать ослушников: они пошли в бой без пророка, и Господь покарал их. Иоанн и солдаты обращаются к Богу с молитвой о прощении. Собираются воору-

[12] На премьере эффект был ошеломляющим: конькобежцы танцевали на роликах, которые как раз в это время стали модным великосветским спортом.

женные крестьяне и с торжественным гимном идут на штурм. Восходящее солнце озаряет башни Мюнстера[13].

IV акт. Площадь в Мюнстере у входа в ратушу. Народ приносит мешки денег и драгоценностей для пророка, страшась и проклиная его, но при виде анабаптистов громко провозглашает ему славу. На камне сидит измученная нищая; это Фидес. В пришедшем молодом страннике Фидес узнает Берту. Женщины бросаются в объятья друг друга. Они уверены, что Иоанн погиб от руки пророка, и Берта хочет проникнуть во дворец, чтобы убить злодея.

2-я картина. Внутренность собора в Мюнстере. Готовится коронация пророка. Анабаптисты молятся за него, Фидес посылает ему проклятья и благословляет Берту на подвиг. Дети с кадилами идут впереди торжественной процессии, девушки бросают цветы на пути пророка. Иоанн вспоминает свой сон и внезапно видит мать. Матисен напоминает ему о клятве, и пророк холодно интересуется, кто эта женщина. Она плача упрекает сына в жестокости; все изумлены, что пророк рожден простой женщиной, и требуют казнить ее за обман. Иоанн объявляет ее безумной и обещает совершить чудо изгнания злого духа. Простирая руки над матерью, он объясняет Фидес, что если она действительно его мать, анабаптисты пронзят его мечами. И она признается в обмане: у нее нет больше сына. Все поражены совершенным пророком чудом; он удаляется под торжественные звуки молитвы.

V акт. Подземелье во дворце в Мюнстере. Три анабаптиста, получив известие о приближении войск императора, принимают решение купить спасение, выдав пророка, – такова воля Всевышнего. Виден свет факела. Солдаты приводят Фидес; она проклинает и своих тюремщиков, и неблагодарного сына, но затем прощает его и просит для него милости Божьей. Иоанн приходит к матери, она упрекает его: он тиран, ненавистный для всех, и она отрекается от сына. Его мучает совесть, он видит вокруг себя потоки крови. Мать убеждает его покинуть своих солдат – тогда она признает его сыном; еще

[13] Солнце было электрическим. Электричество только что стало применяться в театре, что привело публику премьеры в восторг.

есть время для спасения. Появляется Берта с факелом в руке: от своего предка, сторожа, она знает, где в подземелье хранится порох, и теперь пришла взорвать дворец и погибнуть вместе с пророком. Фидес в ужасе. Увидев Иоанна, Берта счастлива: она была уверена, что пророк убил его. Иоанн просит мать не выдавать его. Все трое мечтают о счастье, когда покинут город, чтобы вести прежнюю сельскую жизнь. Вернувшийся офицер сообщает пророку о заговоре, который будет осуществлен во время праздника коронации, и Берте открывается правда. Иоанн приказывает увести мать и готовится покарать предателей.

2-я картина. Большой зал во дворце в Мюнстере. У стола на возвышении сидит печальный Иоанн. Пажи подносят ему вино и фрукты, девушки танцуют, пирующие восхваляют пророка. Три анабаптиста знают, что через час его власть падет. Иона подает знак к началу вакханалии. Осушив поданную девушками золотую чашу, Иоанн запевает вакхические куплеты. Их обрывает вторжение императорских войск во главе с графом Оберталем. Раздается подземный гул, сквозь пол вырывается пламя, и страшный взрыв разрушает стену. Вбегает окровавленная Фидес, Иоанн бросается в ее объятья. Дворец рушится в пламени, погребая всех под развалинами.

МУЗЫКА

«Пророк» наряду с «Гугенотами» – одна из вершин жанра большой французской оперы со всеми характерными чертами. Таковы пятиактная структура со значительной ролью массовых хоровых сцен и обязательным балетом; переплетение гражданской темы (историческое народное движение анабаптистов) и личной. Последняя дополняется взаимоотношениями матери и сына, более важными, чем взаимоотношения пары влюбленных. При этом подчеркнута социальная драма (граф – крестьяне), предыдущим операм Мейербера не свойственная.

I акт, начинающийся без увертюры, строится на последовательном чередовании сольных и дуэтных женских номеров и хоров. Первый хор окрашен в пасторальные тона, что

определяется перекличками пастушьих рожков за сценой и в оркестре. В процессе развития сопоставляется звучание всего хора и квартета корифеев. Первая характеристика Берты, романс «Mon coeur s'élance et palpite» («Душа полна восторга волненья!»), достаточно неожиданна: без вступительного речитатива, с мелодией по тонам трезвучия, которая во втором же такте подымается до верхнего *си-бемоль*, а затем охватывает две октавы, с немалым количеством трелей, пассажей и чрезвычайно виртуозной заключительной каденцией с *до* третьей октавы; forte – pianissimo сменяются ad libitum («по желанию»). Не менее оригинальна первая характеристика Фидес: в диалоге с Бертой чередуются различные краткие напевно-декламационные эпизоды. Контраст вносит воззвание трех анабаптистов, начинающееся на латыни в унисон, а позже превращающееся в диалог с хором. Следующий лирический номер, обозначенный как «романс на два голоса» (Берта и Фидес), близок к первому романсу Берты, также с эффектной колоратурной концовкой. Драматический финал с участием графа Оберталя очень краток.

II акт – более камерный, роль хора невелика. Как и в I акте, здесь господствует пасторальный колорит. Таковы сельский вальс (секстет с хором) и первая развернутая характеристика главного героя. Его «сон» – по существу свободно построенный декламационный монолог (в оркестре мелькают важные по смыслу мотивы, предвещающие будущее) и «пастораль» – ария «Pour Bertha moi je soupire» («Только о Берте я мечтаю») с трио анабаптистов; оба куплета содержат немало эффектных высоких нот. В драматическом трио Берты, Оберталя и Иоанна главную роль играет маршевая тема графа. Резко контрастно ариозо Фидес «Ah! mon fils, sois béni!» («Ах, мой сын, милый сын!») с печальной вначале, восторженной в конце кантиленой. В заключающем акт квартете a cappella к трем анабаптистам присоединяется Иоанн; на кульминации тенору (по традиции исполнения – драматическому) предложен вариант с *до-диез* и *ре* третьей октавы piano.

III акт, из трех картин, содержит, как обычно в жанре французской большой оперы, наиболее эффектные и наименее

содержательные балетные сцены. Антракт и хор анабаптистов украшены, подобно началу I акта, перекличками труб за сценой и в оркестре. Куплеты Захарии с хором в маршевом пунктирном ритме носят насмешливый характер. Большая сцена конькобежцев включает хор и 4 балетных номера (вальс, редова[14], кадриль, галоп).

2-я картина играет роль среднего раздела между 1-й и 3-й. Ансамбль двух анабаптистов и графа Оберталя, обозначенный как «трио-буфф», строится на перекличках голосов в запеве и виртуозной теме в припеве; этот ансамбль напоминает о куплетах Захарии в предыдущей картине.

3-я картина, хоровая, перекидывающая арку к 1-й, состоит из хора возмутившихся солдат; молитвы, которую запевает Иоанн и подхватывает мужской хор (здесь возникает отдаленный трубный сигнал); торжественного гимна с восторженной темой Иоанна под аккомпанемент арф.

IV акт разделен на две картины. В 1-й оригинален начальный хор: переклички тревожных реплик сменяются притворным прославлением пророка. Без перерыва следует жалоба нищей – песня Фидес в народном духе «Donnez, donnez pour âme» («Подайте, подайте»): два куплета с минорным запевом и мажорным припевом с каденцией ad libitum в заключение. Развитие лирической линии продолжается в сцене и дуэте Берты и Фидес. Номер начинается построенным аналогично развернутым соло Берты «Pour garder à ton fils» («Свято тайну храня»). Затем сольные фрагменты чередуются с совместным пением, воплощающим единство чувств героинь.

2-я картина открывается блестящим коронационным маршем с перекличками двух оркестров на сцене и в яме. Две чередующиеся темы, яркие и блестящие, способствовали популярности марша, превратившегося в самостоятельную концертную пьесу. Драматургическое мастерство особенно проявилось в состоящем из ряда контрастных эпизодов финале – одном из высших достижений Мейербера. Удары барабана открывают молитву (ансамбль анабаптистов по-латыни) и муж-

[14] Редова – танец чешского происхождения, напоминающий мазурку, вальс или лендлер.

ской хор a cappella за сценой; молитве противостоит проклятье Фидес – красивая мелодия в диапазоне более двух октав (от *соль-бемоль* малой до *си-бемоль* второй) в сопровождении органа. Орган аккомпанирует и унисонному детскому хору, из которого выделяются солисты; затем включается мощный общий хор. Резкий контраст образуют куплеты Фидес «Je suis, hélas! je suis la pauvre femme» («Это я, увы, твоя несчастная мать»), с которым сопоставлены мужской ансамбль и разделенные на множество партий два хора (с выделением еще голосов двух детей и четырех корифеев). Краткая кульминация (изгнание Иоанном злого духа) – диалог декламационного склада; победа героя закрепляется широкой мелодией Фидес, подхватываемой хором. Обрамляет весь финал повторение латинской молитвы, сопровождаемой то органом, то tutti оркестра.

V акт также состоит из двух картин – лирической и массовой. 1-я развивается от сольных номеров к дуэту и трио. Вначале – самая развернутая характеристика Фидес, под названием «каватина и ария» «O toi, qui m'abandonne» («Любящим слабым сердцем, сын мой, тебя прощает мать»). Кантилена сочетается с эффектными пассажами и колоратурными каденциями; выгодно представлен и нижний, и верхний регистры, что сделало партию Фидес желанной для многих певиц, в том числе для Полины Виардо. Взволнованный дуэт Фидес и Иоанна «Mais toi, mais toi» («Но ты, ненавистный всем тиран») в любимой композитором тональности с множеством знаков (as-moll, 7 бемолей) призван показать непримиримое противостояние участников вначале, колебания, сомнения и постепенное подчинение одного из них другому[15]. Однако, совместное пение Фидес – Иоанна в терцию возникает значительно раньше, чем Иоанн, согласно ремарке, «радостно бросается в объятья матери». Интересно, что дуэт сына и матери заменяет последний дуэт влюбленных, который в предыдущих операх Мейербера находился на том же месте в конце IV акта. Здесь же последняя встреча Иоанна с Бертой получает воплощение

[15] Через несколько лет (1853) Верди великолепно воплотит это в дуэте Виолетты и Жермона в «Травиате».

не в дуэте, а в трио с участием Фидес. Возвращаются начальные характеристики героев: слышны отзвуки «романса на два женских голоса» (из I акта) и «пасторали» Иоанна (из II), пустые квинты в аккомпанементе напоминают о первом хоре оперы в темпе Andantino pastorale quasi allegretto, о том же свидетельствует тема одного из эпизодов трио – Allegretto pastorale.

2-я картина, начинающаяся без перерыва, – финал: балетно-хоровая «вакханалия» и продолжающие ее «вакхические куплеты» Иоанна с хором. Построение финала свободно. Во второй куплет вторгается хор, затем после кульминации (взрыва, рисуемого оркестром) тема куплетов возвращается в унисонном дуэте Иоанна и Фидес; ею же в оркестровом отыгрыше завершается вся опера.

АФРИКАНКА

Опера в пяти актах, шести картинах
Либретто Э. Скриба

Действующие лица

Адмирал дон Диего (бас)
Инес, его дочь (легкое сопрано)
Анна, ее наперсница (меццо-сопрано)
Дон Педро, президент Королевского Совета (бас)
Дон Альваро, член Совета (легкий тенор)
Васко да Гама, морской офицер, влюбленный в Инес (драматический тенор)
Его чернокожие рабы:
Селика (драматическое сопрано)
Нелуско (баритон)
Великий Инквизитор (бас)
Верховный брамин (бас или баритон)
Члены Совета, докладчик, 8 епископов, матросы, офицеры, брамины, индусы

Действие происходит в Лиссабоне (Португалия), на корабле и на одном из остовов Восточной Африки в 1497 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мейербер не увидел премьеру своей последней оперы, которой занимался так долго, как ни одной другой. По некоторым сведениям, замысел будущей «Африканки» возник на следующий год после лучшей его оперы, «Гугеноты» (1836), утвердившей рождение нового жанра большой французской оперы. Постоянный сотрудник композитора, самый популярный драматург и либреттист Эжен Скриб (1791–1861) набросал либретто, и Мейербер принялся за сочинение музыки. По другим сведениям, Скриб предложил композитору сразу два либретто, «Пророк» и «Африканка», и Мейербер тоже работал сразу над двумя операми. Современники утверждали, что «Африканка» была закончена на следующий день после пре-

мьеры «Пророка» – 17 апреля 1849 года. Но композитор попросил либреттиста внести изменения, и новый вариант либретто был завершен в 1852 году. Мейербер начал переписывать партитуру и завершил эту работу в 1860 году, незадолго до смерти Скриба. Есть еще одна версия: между композитором и либреттистом произошла ссора, и Мейербер обратился к Александру Дюма-отцу. Тот охотно согласился, но вскоре Мейербер отказался от сотрудничества, ибо знаменитый романист не обладал тем знанием особенностей музыкальной композиции, каким славился Скриб. И в 1856 году вместе со Скрибом вновь принялся за «Африканку» – она стала их пятой совместной работой. В это время жанр французской большой оперы, который прославил Мейербер, уже не отвечал вкусам эпохи – родился новый жанр французской лирической оперы. Как три десятилетия назад Мейербер внимательно изучал вкусы парижской публики, приветствовавшей «Немую из Портичи» Обера, «Вильгельма Телля» Россини, «Иудейку» Галеви, так и теперь он обратил внимание на первенца лирической оперы, «Фауста» Гуно (1859), и последовавших за ним «Искателей жемчуга» Бизе (1863).

В «Африканке» соединились черты разных жанров. Преобладают старые, привычные для Мейербера. Знаменитое историческое событие – открытие морского пути в Индию – представлено в судьбе героя, гораздо более знаменитого, чем в предыдущих его операх: ни легендарный герцог Нормандии Роберт-Дьявол, ни жертва Варфоломеевской ночи гугенот Рауль (не существовавший в действительности), ни глава восстания анабаптистов Иоанн Лейденский не могут сравниться по известности с португальским мореплавателем Васко да Гамой (1460 или 1469–1524), впервые обогнувшим Африку с юга и открывшим морской путь в Индию (1497). Там он и умер во время третьего путешествия. Не случайно его именем Мейербер назвал оперу («Африканкой» она была озаглавлена уже после смерти автора, при постановке). Связь гражданской темы с темой любовной, типичная для жанра большой романтической французской оперы, оказалась здесь более условной: смог бы Васко совершить великое географическое открытие,

если бы купленная им в Африке и влюбленная в него рабыня не оказалась царицей этой страны, знавшей дорогу в Индию? Тогда как в предыдущих операх Мейербера Варфоломеевская ночь или восстание анабаптистов все равно произошли бы независимо от взаимоотношений влюбленных героев. Причем в «Африканке» они особенно традиционны: любовный треугольник, герой между двумя женщинами. Нашли здесь отражение и черты жанра французской лирической оперы.

Премьера «Африканки» состоялась в парижском театре Grand Opéra 28 апреля 1865 года, и менее чем за 30 лет опера выдержала 500 представлений. В течение первого года она была поставлена на итальянском и на немецком языках в Лондоне, Мадриде, Берлине, Антверпене, Гааге и даже Нью-Йорке. И в настоящее время «Африканка» появляется на разных сценах, привлекая знаменитых драматических теноров и драматических сопрано.

СЮЖЕТ

Зал Королевского Совета в Лиссабоне. Инес с надеждой ждет любимого Васко да Гаму, которому обещана ее рука; томимый жаждой славы, он принял участие в морской экспедиции, длящейся уже два года. Она вспоминает их прощанье. Адмирал дон Диего, ее отец, сообщает, что весь флот, в экспедиции которого принял участие Васко, погиб. По повелению короля Адмирал отдает ее руку дону Педро, президенту Королевского Совета. Инес в отчаянии. Начинается заседание Совета. Стража вводит Васко, единственного, кто спасся из всех участников морского похода. Он просит дать ему корабль, чтобы обессмертить свое имя, открыв новые земли. Великий Инквизитор считает это бессмысленными мечтами. Однако в подтверждение реальности своих планов Васко приводит двух чернокожих рабов, купленных им в Африке. Нелуско отказывается отвечать, Селика, несмотря на просьбы Васко, в которого она влюблена, также не называет своей родины. Когда их уводят вместе с Васко, Совет знакомится с оставленными им планами. Великий Инквизитор требует бросить их в огонь. Голоса членов Совета разделяются, но в результате Васко по-

лучает отказ. Возмущенный, он дерзко оскорбляет членов Совета, и Инквизитор, Адмирал и дон Педро требуют его смерти. Наконец Инквизитор приказывает заключить Васко да Гаму в тюрьму.

II акт. Тюрьма инквизиции в Лиссабоне. Здесь уже целый месяц томится Васко да Гама. Селика ухаживает за ним. В отчаянии она слышит, как он во сне повторяет имя Инес, в бреду видит себя на корабле. Селика обмахивает его индийским опахалом и навевает спокойный сон, вспоминая о своей родине. Вошедший Нелуско обнажает кинжал, чтобы убить христианина, но Селика напоминает, что он спас их, а теперь оказался таким же узником, как они. Нелуско почтительно склоняется перед ней – царицей своего народа. Но его мучают страсть и ревность, и он вновь поднимает кинжал. Разбуженный Селикой, Васко велит ему уйти и погружается в изучение карты, начертанной им на стене тюрьмы. Селика объясняет ему, как обойти мыс бурь, где гибнут корабли. Васко обращает к Селике слова благодарности, чем приводит ее в восторг. Входят дон Педро, дон Альваро и Инес. Она сообщает, что пожертвовала собой, чтобы купить свободу Васко: она будет женой дона Педро. Васко преподносит ей подарок – двух рабов. Дон Педро объявляет, что король дал ему эскадру для открытия новых земель. Васко возмущен, а Нелуско тайком предлагает дону Педро свою помощь. Все горестно переживают сложившуюся ситуацию: Васко потерял Инес, она ждет встречи с ним лишь за гробом, дон Альваро им сочувствует, дон Педро, Селика и Нелуско охвачены ревностью.

III акт. Корабль в разрезе. Нелуско и матросы спят на палубе. Внизу две каюты: Инес с прислужницами и дона Педро. Моряки принимаются за работу, поручая себя святому Доминику. Дон Альваро сообщает, что два корабля эскадры погибли – это вина Нелуско. Теперь он, предвидя бурю, предлагает повернуть на север и призывает грозного бога морей Адамастора. В это время с находящегося неподалеку португальского корабля прибывает шлюпка и на палубу поднимается Васко. Он пришел спасти корабль дона Педро, который погибнет там же, где португальский флот в предыдущем походе. Дон Педро

не верит ему, так как знает, что Васко его ненавидит и ревнует. Тот признается, что дрожит за жизнь Инес. Дон Педро приказывает схватить наглеца, привязать к мачте и расстрелять. Инес и Селика умоляют о пощаде. Начинается буря, и корабль разбивается о скалу. На палубу вбегают индусы, и Нелуско отдает португальцев в их руки.

IV акт. Остров у восточного берега Африки с индийским храмом, царским дворцом и роскошными памятниками. Торжественное шествие индусов завершается выходом царицы: это Селика, перед которой все склоняются. В храме ей будет принесена клятва верности. Прежде чем отправиться в храм, Нелуско распоряжается умертвить оставшихся в живых португальских пленниц: пусть их смерть будет безболезненной – под мансениллой, ядовитые цветы которой погружают в вечный сон. Входит Васко и любуется открывшимся видом: это роскошный сад, настоящий рай, его осуществленный сон. Появившиеся индусы окружают Васко, чтобы вести на казнь. Он скорбит, что о его открытии новых земель никто не узнает: он теряет не только жизнь, но и бессмертие. Его еще раз избавляет от смерти Селика: она объявляет народу и жрецам, что Васко – спаситель жизни и чести рабыни, и ее рука стала ему наградой. Селика призывает в свидетели Нелуско: конечно, он может разоблачить ее, но если Васко умрет – умрет и она. Влюбленный Нелуско страдает, колеблется и, наконец, со слезами на глазах клянется, что чужеземец – супруг царицы. Верховный брамин благословляет их именем индусских богов. Когда они остаются одни, Селика указывает Васко на его корабль – он волен ее покинуть. Но Васко чувствует, что в душе его рождается любовь к Селике, и это приводит ее в восторг. Царицу наряжают, окружают в танце. Внезапно Васко слышит отдаленные голоса португальских женщин и Инес, прощающихся с родиной и жизнью.

V акт. Сады царицы с тропическими растениями, цветами, экзотическими плодовыми деревьями. Селика встречается с Инес, которую вводят солдаты. Ее застали с Васко, и теперь обоим грозит казнь. Но Инес уверяет, что виновна лишь она одна, и Селика понимает, что ее и Инес терзают одни и те же

чувства. Она приказывает Нелуско отвести Инес и Васко на ожидающий их корабль и вернуться к ней, когда он отплывет. Нелуско рад, что царица теперь свободна, но приходит в ужас, когда узнает о месте встречи.

2-я картина. Мыс, выдающийся в море. На холме раскинулось дерево мансенилла с большими красными ядовитыми цветами. Здесь найдет вечное успокоение Селика: она срывает цветы и вдыхает их аромат. Ей видится Брама в небесной славе и приближающийся к ней Васко. Засыпая, она падает к подножию дерева, и вернувшийся Нелуско тщетно пытается ее увести; он мечтает умереть перед ней. Собрается толпа, боясь подойти к мансенилле. Хор духов возвещает, что душа Селики теперь в вечности, где царит чистая любовь. Нелуско умирает у ног Селики. Вдали виднеется корабль Васко, плывущий в Индию.

МУЗЫКА

«Африканка» относится к жанру французской большой оперы. Об этом свидетельствуют пятиактная структура, обилие массовых сцен, театральные эффекты. Правда, массовые сцены представлены преимущественно хорами, одним инструментальным шествием и всего одним танцем (причем с хором), а не балетной сюитой. При этом танец находится не в центре спектакля, как было принято, а в финале IV акта. С другой стороны, использованы особенности жанра французской лирической оперы. Показательно изменение названия при постановке: не по имени героя («Васко да Гама»), а по имени героини, которая охарактеризована наиболее подробно и наиболее оригинально. Не менее показателен финал, рисующий лирическое угасание героини, умирающей от разбитого сердца среди умиротворенной природы (впоследствии такой финал будет венчать «Лакме» Делиба).

Распространенное мнение о типичных формах, переходящих из оперы в оперу Мейербера, неверно. В то же время в примечаниях к клавиру «Африканки» указаны типичные голоса: роль Селики следует отдать артистке, поющей Алису в «Роберте-Дьяволе» или Валентину в «Гугенотах»; роль Инес – сопрано, исполняющей Берту в «Пророке»; роль Васко – те-

нору, выступающему в партии Рауля в «Гугенотах» (или Арнольда в «Вильгельме Телле»); роль дона Альваро – поющему Рембó в «Роберте-Дьяволе».

Увертюра, как и в «Роберте-Дьяволе» и в «Гугенотах», основана на каноническом изложении одной темы – певучей, лирической, заимствованной из антракта к III действию.

I акт, самый краткий, состоит из трех номеров. Выразительный диалог декламационного склада Инес и Анны предшествует лирическому романсу Инес «Adieu, mon doux rivage» («Прости, страна родная, прости, моя любовь»). По традиции последние такты представляют собой виртуозную каденцию с верхним *до-диез*. В сцене и терцеттино противопоставлены кантилена Инес и краткие фразы Адмирала и дона Педро. Еще более резкий контраст с высказываниями Инес – в унисонном ансамбле трех басов (дон Педро, Адмирал, Великий Инквизитор) с торжественной маршевой темой. Кульминация заключена в широко развитом финале, где возникает первая характеристика главного героя – не в сольном номере, но в ожесточенном диалоге (ансамбль и хор только мужских голосов). И здесь же дана экспозиция Селики и Нелуско, склад высказываний которых различен: непреклонные героические фразы у непокорного Нелуско, горестные, нежные – у влюбленной Селики. В последнем разделе противники подхватывают тему Васко и все мужские голоса объединяются.

II акт, распадающийся на два раздела, содержит значительно более выразительные номера. Они посвящены Селике. Оркестровая тема антракта сопровождает затем речитативную сцену Селики и Васко, грезящего во сне об Инес. «Ария сна» Селики «Sur mes genoux, fils du soleil» («Спи, солнца сын») – один из лучших номеров оперы с подчеркнуто восточным колоритом, с подражанием горловому пению, с пустыми квинтами сопровождения. Иной характер носит ария Нелуско «Fille des Rois» («О, дочь царей»); ее эпизоды передают смену настроений героя, то предающегося мечтам о любви, то готовящегося убить соперника; мелодия, охватывающая широкий диапазон, дает возможность певцу показать свое мастерство. Дуэт Васко и Селики необычен по тексту: вместо передачи

любовных чувств – описание великого географического открытия; это не помешало появлению лирических мелодий, особенно восторженных у Селики. Второй раздел акта – большой ансамбль (септет), где главная роль принадлежит Инес. Именно ей поручены наиболее протяженные темы, которым другие участники то аккомпанируют, то вторят.

III акт (на корабле) играет роль своего рода интермеццо между португальскими и африканскими актами. Оркестровый антракт плавным, покачивающимся ритмом подготавливает прозрачный женский хор «Le rapide et léger navire» («Над глубиной пучины рея, скользит корабль наш по волнам»); его среднюю часть образует краткое соло дона Педро. Второй бытовой хор, мужской, открывающийся пушечным выстрелом, отмечен удалым складом, который свойствен и присоединяющемуся к нему квартету матросов. Завершает массовую сцену еще один хор, на этот раз смешанный, с двумя солистками, – молитва святому Доминику, обрамленная ударами колокола. В последующих речитативных сценах дона Альваро, дона Педро и Нелуско наиболее интересна партия Нелуско, рисующая ярко индивидуальный образ человека смелого, сильного, ироничного. Его призыв к матросам и песня подводят к одному из лучших номеров оперы – балладе «Adamastor, roi des vagues profondes» («Адамастор, грозный бог волн глубоких»); на оба куплета откликается хор. В речитативе и дуэте Васко и дона Педро партии противников противопоставлены, но лишены яркости. Из эпизодов финала наиболее оригинален не кульминационный оркестровый (корабль разбивается о скалу), а хоровой (индусов), подчеркнуто варварского, дикого склада, с повторяющейся краткой попевкой в объеме тритона на выдержанном уменьшенном трезвучии.

IV акт обрамлен массовыми сценами, пантомимой и танцами. Инструментальный индийский марш состоит из шествия жриц, браминов, амазонок, жонглеров, воинов и, наконец, царицы Селики. Шествие дополняют религиозный хор и мрачный ансамбль клятвы, открывающийся раскатом тамтама. Большая ария Васко да Гамы «O, paradis» («Волшебный мир») – редкая удача Мейербера, с роскошной мелодией и сверкаю-

щей оркестровой партией. Но не случайно в наше время в концертах исполняется лишь первая, медленная часть, тогда как вторая, быстрая, с хором, на редкость традиционна. Далее следуют ансамбли с хором, среди них выделена каватина Нелуско (не поднимающаяся до выразительности его баллады из предыдущего акта). Всегда важный для композитора большой дуэт влюбленных, расположенный в конце IV акта, богат мелодиями, передающими смену настроений героев: печальное соло Селики «L'hymen que ton salut» («Решась на этот брак, тебя спасти хотела»); более декламационное высказывание Васко; восторженная кантилена, объединяющая обоих участников, вплоть до пения в унисон «O transports, ô douce extase» («О блаженство, упоенье») в любимой композитором тональности с множеством знаков (Fis-dur); тема повторяется дважды и завершает дуэт истаивающим pianissimo. В начале финала (Верховный брамин с хором) вновь возникают аккорды клятвы, звучавшие в предшествующем дуэту ансамбле и вторгавшиеся в начало дуэта. Оригинален заключительный раздел, где дважды противопоставлены легкий, прозрачный женский хор индианок и хор португальских женщин с Инес; тема ее первого романса «Прости, страна родная» доносится из-за кулис, все более удаляясь (контраст подчеркнут сопоставлением далеких тональностей Es-dur – fis-moll).

V акт – камерный и именно он состоит из двух картин. Основное место в 1-й занимает женский дуэт. Инес и Селика не представлены как соперницы: различные темы то декламационного склада, то более распевные, повторяются в обеих партиях, реплики подхватываются либо голоса сливаются – вплоть до унисонного изложения, рисуя общее чувство любви.

2-я картина, названная «большой сценой у мансениллы», – лирическая, преимущественно светлого характера, посвященная переживаниям главной героини; в конце к солистке присоединяется хор без слов за сценой. Краткий финал образуют дуэт Нелуско и Селики и заключительный хор невидимых духов в просветленном до мажоре; в плавном аккомпанементе слышится колыхание морских волн.

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ
1803–1869



Творчество Берлиоза – ярчайшее воплощение новаторского искусства. Каждое из его зрелых произведений дерзко взрывает основы жанра, открывает пути в будущее; каждое последующее непохоже на предыдущее. Их не слишком много, как и жанров, привлекавших внимание композитора. В них запечатлены новые романтические герои, наделенные неистовыми страстями, полярные противопоставления – от небесного блаженства до адских оргий. Все подвластно перу композитора: человеческие страсти бушуют на фоне безмятежного пейзажа, фантастический мир духов, то светлых и прекрасных, то олицетворяющих зло, соседствует с картинами народной жизни, батальные сцены – с религиозными процессиями. И все это представлено в колоссальных масштабах – огромный оркестр, гигантский хор. Не случайно Гейне называл Берлиоза «жаворонком величиной с орла». Основные жанры творчества Берлиоза – симфонический и ораториальный, рожденные новой эпохой, вдохновленные романтическими идеями, – насыщены театральностью, воплощены в небывалых формах. Инструменты заменяют человеческие голоса, персонифицируются, превращаются в героев. И одновременно в симфонию вводится слово, в исполнении участвуют солисты-певцы, хор, части называются сценами, число их разрастается – симфония становится театром. А к опере он обращался лишь дважды.

Жизнь Берлиоза была бурной, насыщенной страстями, конфликтами и вечной борьбой: за право стать музыкантом, за творческое признание, за любовь и возможность жениться, наконец, борьбой за существование. Композитор, дирижер, критик, он во всех сферах деятельности с молодых лет нахо-

дился в конфликте с окружающим миром, никогда не знал покоя. Его дерзкое новаторство встречало насмешки, непонимание и, несмотря на поддержку передовых музыкантов, так и не получило настоящего признания прежде всего на родине, во Франции.

А начиналось все в сонном, консервативном провинциальном городке Кот-Сент-Андре близ Гренобля, где Гектор Берлиоз родился 11 декабря 1803 года в семье преуспевающего врача. Ничто не предвещало ни бурных событий, ни просто карьеры музыканта. В отцовском доме, как и во всем городе, не было фортепиано, и в детстве Берлиоз выучился играть на барабане, флейте и гитаре, а затем применял свое умение в любительских ансамблях и оркестрах на домашних балах. Не имея никакого музыкального образования, он в 15 лет пытался сочинять романсы и инструментальные ансамбли с участием флейты. Теорию композиции Берлиоз изучал по книгам, а отправившись в Париж в неполные 18 лет, поступил не в консерваторию, о которой мечтал, а в Медицинскую школу, чтобы продолжить семейную традицию.

Решение избрать карьеру музыканта привело к разрыву с семьей, лишившей юношу материальной поддержки. «Несомненно, у меня хватило бы мужества бежать в Китай, я сделался бы скорее матросом, контрабандистом, пиратом, дикарем, но не сдался», – вспоминал Берлиоз впоследствии. Он подыскивал место флейтиста, работал хористом в театре, где выступал также в маленьких ролях в водевилях. В плохую погоду Берлиоз надевал деревянные галоши, вырезанные из поленьев, – изобретение приятеля, – а в хорошую любовался видами Парижа с Нового моста, обедая куском хлеба и горстью фиников.

Годы обучения в Парижской консерватории (1826–1830) ознаменовались острыми столкновениями с директором и профессорами-ретроградами, не способными понять новаторских устремлений дерзкого студента и отвергавшими его сочинения. Даже ценившие его педагоги по композиции (Франсуа Лесюэр) и контрапункту (Антонин Рейха) мало могли дать юноше, поскольку были ориентированы на старые теории

XVIII века. За высшую консерваторскую награду – Большую Римскую премию – Берлиоз бился годами. Эта премия давала право на несколько лет пребывания за рубежом за государственный счет; половину этого срока пансионеры жили в Риме на вилле Медичи. Условия конкурса были очень жесткими: молодых композиторов запирали в «ложу» Французской академии – отдельную комнату, где они были заперты до окончания конкурсной кантаты. Первую попытку Берлиоз сделал в 1826 году, но не был допущен к конкурсу, так как не сумел написать фугу. Летом следующего года он представил кантату «Смерть Орфея»; она была признана неисполнимой. Еще год спустя его кантата «Эрминия» получила лишь вторую премию, не дававшую никаких прав. Один Лесюэр оценил Берлиоза: «Этот молодой человек станет, я за это ручаюсь, великим композитором, который составит честь Франции…он композитор великого таланта, который будет мастером в своем искусстве». В 1829 году Берлиоз представил кантату «Смерть Клеопатры», в отчаянии воскликнув: «Презирать себя настолько, чтобы конкурировать еще раз!». Но премия не была присуждена никому из конкурсантов. Наконец, следующим летом композитор решил «стать настолько маленьким, чтобы пройти через врата рая», и 29 июля 1830 года закончил кантату «Смерть Сарданапала», которой и была единогласно присуждена Большая Римская премия.

Берлиоз писал эту кантату в лихорадочной обстановке. До запертого в «ложе» композитора доносились ружейная пальба и гром пушек: в Париже началась Июльская революция – «Три Славных Дня», свергнувших династию Бурбонов. Берлиоз, закончив кантату в последний из них, с пистолетом в руке кинулся на еще не разобранные баррикады. Но бои уже прекратились, что повергло 26-летнего романтика в отчаяние: «Это новая пытка, присоединившаяся к стольким другим».

Главная из этих пыток – несчастная любовь, принявшая, как все у Берлиоза, колоссальные масштабы и потребовавшая упорной борьбы с родной семьей, с семьей возлюбленной и прежде всего с ней самой. Это погружало его, по собственным словам, в седьмой круг ада. Генриетта Смитсон, 27-летняя ак-

триса, приехала в Париж осенью 1827 года в составе английской труппы, знакомившей Францию с трагедиями Шекспира. Пленительная Офелия и Джульетта не обращала внимания на бурную страсть воспитанника консерватории, моложе ее на три года, и презирала его. Весной 1830 года Берлиоз, услыхав о каких-то неблаговидных поступках Генриетты, вновь увлекся (или, как он говорил, дал себя увлечь), на сей раз – пианисткой Камиллой Мок. Композитор сравнивал ее с «грациозным Ариелем», шекспировским духом воздуха, и посвятил ей фантазию «Буря», в которой хотел рассказать о своей любви оркестром в 100 человек и хором в 150.

К этому времени Берлиоз уже был автором значительных сочинений. Рубеж 1820-х–1830-х годов обозначил зрелый период его творчества, охватывающий около 20 лет. 27-летний композитор ворвался в музыкальную жизнь Парижа новаторской Фантастической симфонией (1830), когда в столице Франции симфонический оркестр существовал всего два года. История собственной любви, раскрытая в обширной программе, обросшая невероятными подробностями и завершающаяся инфернальной развязкой, впервые получила воплощение не в вокальном цикле или опере, а в симфоническом жанре. На премьере состоялась встреча Берлиоза с 19-летним Листом, блестящим пианистом, еще не проявившим себя ни как композитор, ни как дирижер, ни как критик, – встреча, положившая начало дружбе, длившейся многие десятилетия.

29 декабря 1830 года Берлиоз, наконец, отправился в Италию, на виллу Медичи. Через несколько месяцев он узнал о том, что Камилла Мок вышла замуж. Впоследствии в «Мемуарах» композитор описал, как решил вернуться в Париж и, переодевшись в платье горничной, явиться в дом неверной возлюбленной, застрелить изменницу, ее мать, мужа, а затем себя; если пистолеты дадут осечку, принять яд. Но в ожидании багажа, задержавшегося на итальянских дорогах, он передумал и, возвращаясь в Рим, сочинил историю о попытке утопиться в состоянии умопомрачения.

На вилле Медичи пансионеры держали пари (убьет или не убьет), в котором, как говорили, участвовал и Мендельсон,

также бывший в это время в Италии. Оба молодых музыканта часто встречались в Риме, причем Берлиоз искренне восхищался не только талантом пианиста, но и композиторским даром Мендельсона, хотя и замечал, что тот «слишком любит покойников». А Мендельсон откровенно признавался в непонимании творчества Берлиоза, называя его «настоящей карикатурой без тени таланта». Итальянские впечатления – от природы и охоты, песен и танцев, обычаев горцев и римских карнавалов, встреч с паломниками и разбойниками – отразились во многих сочинениях Берлиоза: опере «Бенвенуто Челлини», симфониях «Гарольд в Италии» и «Ромео и Джульетта», увертюре «Римский карнавал».

В конце 1832 года Берлиоз вернулся на родину. 9 декабря был исполнен новый вариант Фантастической симфонии и ее продолжение – «Лелио, или Возвращение к жизни». Композитор послал билеты Генриетте Смитсон, она стала свидетельницей его триумфа, и лишь тогда он рискнул представиться ей. Но ему понадобился еще почти год, чтобы окончательно сломить ее сопротивление, и только 3 октября 1833 года, так и не добившись согласия родителей на брак, Берлиоз женился на Генриетте Смитсон. Одним из свидетелей бракосочетания был Лист.

В маленьком деревенском домике на Монмартре, где композитор наслаждался семейным счастьем, он работал над второй симфонией, «Гарольд в Италии», не менее новаторской, чем Фантастическая. Произведение заказал Берлиозу Паганини: знаменитый скрипач восхищался его творчеством и на одном из концертов под аплодисменты публики и оркестра опустился перед ним на колени. Однако доходов концерты не приносили, и Берлиоз вынужден был заниматься критической деятельностью. Проклиная «эту каторгу», дававшую ему регулярный заработок, композитор отдал литературному труду более четырех десятилетий и оставил 600 статей, очерков, новелл и т.п. Тогда же, в 1834 году, он начал работу над оперой «Бенвенуто Челлини». Поставленная четыре года спустя, она успеха не имела и выдержала то ли четыре, то ли двенадцать

представлений. После такого провала он не обращался к оперному жанру 20 лет.

Зато в 1830-х–1840-х годах композитор создал несколько шедевров в ораториальном и симфоническом жанрах. Едва закончив «Бенвенуто Челлини», Берлиоз за три месяца написал монументальный Реквием памяти жертв июльских событий 1830 года. Под управлением автора он прозвучал в Доме Инвалидов 5 декабря 1837 года на грандиозном траурном торжестве, собравшем весь Париж. В исполнении участвовало 420 человек – в этом сказались традиции Великой Французской революции 1789 года, когда музыка звучала на улицах Парижа и в массовых празднествах участвовал весь народ. Берлиоз особенно любил Реквием: «Если бы мне грозила гибель всех моих произведений, я просил бы пощадить Реквием». Три года спустя для перенесения праха героев революции 1830 года Берлиоз создал Траурно-триумфальную симфонию: не для симфонического, а для военного духового оркестра гигантского состава, со струнными инструментами ad libitum и хором в 200 человек в финале; и не для концертного зала, а для исполнения под открытым небом, во время шествия по улицам к месту захоронения. Дирижером выступал Берлиоз – в мундире национального гвардейца и с саблей вместо дирижерской палочки.

Не менее оригинальна симфония «Ромео и Джульетта» с участием трех хоров и трех солистов, названная автором «драматической» (1839). Сюжет, вдохновлявший многих итальянских композиторов на создание опер, получил у Берлиоза необычное преломление: основные сцены, в том числе любовная в саду, воплощены не вокальными, а инструментальными средствами – оркестром в 160 человек. В 1846 году он закончил последнее крупное сочинение центрального периода – «Осуждение Фауста» для симфонического оркестра, хоров и солистов, жанр которого назвал «драматической легендой».

К тому времени жизнь композитора изменилась. Не найдя применения своим силам в Париже, не имея возможности давать концерты, он в декабре 1842 года отправился в турне

по Европе. Причем отправился не один. По собственным словам, он «разбил с таким трудом созданный очаг». Его спутница – молодая певица Мария Ресио, год назад дебютировавшая на оперной сцене, – красивая, но не слишком талантливая, с небольшим голосом. Имя Берлиоза уже было известно за пределами Франции: в Лейпциге в 1837 году исполнялась одна из его увертюр по совету Шумана, он же написал статью о Фантастической симфонии; в 1841 году Реквием с большим успехом прозвучал в Петербурге. Берлиоз выступил во многих городах Германии. В Лейпциге он встретился с Робертом и Кларой Шуман, обменялся дирижерскими палочками с Мендельсоном, руководившим оркестром Гевандхауза, в Дрездене слушал «Риенци» и «Летучего голландца» Вагнера, которые ему не понравились, беседовал с их автором.

Вернувшись в Париж, Берлиоз принял участие в нескольких грандиозных фестивалях. Еще в 1841 году он дирижировал на Промышленной выставке хором в 1200 человек и оркестром, насчитывающим 36 контрабасов и 25 арф, в следующем – в Олимпийском цирке на Елисейских полях, вмещающем более пяти тысяч человек. В одном из этих концертов, посвященном русской теме, Берлиоз исполнял произведения Глинки, познакомился с ним и посвятил ему развернутую статью.

В октябре 1845 года композитор вновь отправился в большое турне – на этот раз по Австрии, Венгрии, Чехии, где нашел восторженный прием. В 1847 году состоялась его первая поездка в Россию. Берлиоз пробыл три месяца в Петербурге и Москве. Здесь его ждал творческий триумф и большие гонорары. Менее успешно прошли гастроли в Лондоне.

По возвращении композитора постиг один удар за другим: Генриетту разбил паралич, вскоре умер отец. Политическая обстановка – революция 1848 года, которую Берлиоз не принял, переворот 1851-го и установление империи Наполеона III, которого композитор, в отличие от передовых деятелей Франции, приветствовал, также не способствовала творчеству.

Последнее 20-летие резко отличается от центрального. Симфонических произведений Берлиоз больше не пишет.

Правда, 1853 год должен был принести Симфонию ля минор, но история ее ненаписания – одна из самых трагичных страниц биографии композитора. «Эта страница вгоняет в дрожь. Самоубийство не так печально», – писал Ромен Роллан, французский писатель и музыковед. Сам Берлиоз в «Мемуарах» подробно рассказал, как «услышал во сне симфонию, которую мечтал написать», однако, подумав о расходах, необходимых для ее исполнения, он «подавил в себе искушение, надеясь лишь на одно – забыть». Продуктивность композитора резко падает. Теперь его волнуют совсем иные темы, чем в бурные романтические молодые годы. Как не похожи новые произведения на созданные тогда – даже при обращении к тем же жанрам! В духовном, вместо грандиозного драматического Реквиема, – камерная по форме, идиллическая по духу оратория «Детство Христа» (1854). В оперном, вместо кипящего жизнью, дерзко авантюрного «Бенвенуто Челлини», – строгая, классичная, написанная на традиционный античный сюжет дилогия «Троянцы» (1857), и непритязательная, без намека на какую-либо глубину, комедия «Беатриче и Бенедикт» (1862) по пьесе Шекспира «Много шума из ничего». Последние 7 лет композитор не пишет ничего.

Основная деятельность Берлиоза в 1850-х–1860-х годах – дирижерская: неоднократные поездки в Лондон, по городам Германии, на организованную Листом «Берлиозовскую неделю» в Веймаре, на почти ежегодно проводимый фестиваль в Баден-Бадене, где исполняются отрывки из «Осуждения Фауста» и «Троянцев» и с огромным успехом – «Ромео и Джульетта» и «Беатриче и Бенедикт».

Его домашняя жизнь становится все печальнее. В 1854 году умирает Генриетта Смитсон. Она «была арфой, звуки которой примешивались ко всем моим концертам, моим радостям, моим скорбям и на которой я, увы, порвал столько струн… я не мог ни жить с ней, ни оставить ее». Через семь месяцев Берлиоз оформляет брак с Марией Ресио, скорее выполняя долг, чем по любви: жизнь с ней не приносит ему счастья. Даже официальное признание не радует Берлиоза, ибо является чисто внешним. В 1856 году он, наконец, избран

членом Французской академии, два года спустя удостоен золотой медали за Императорскую кантату в честь Наполеона III. «Теперь я уже готов к окончанию моей карьеры, усталый, сожженный, но всегда горящий и полный энергии, которая пробуждается иногда с силой, почти пугающей меня». Лист, приехавший в Париж в 1861 году, писал: «Кажется, что все его существо склоняется к могиле». Но раньше он похоронил любимую сестру, вторую жену, а в 1867 году потерял сына, моряка, скончавшегося в Мексике от лихорадки.

Берлиоза мучили болезни, он проводил в постели 18 часов в сутки: «Я ничего не делаю теперь, только страдаю». Отказавшись от выгодных гастролей в Нью-Йорке, он, однако, в 1867 году принял предложение снова поехать в Россию. Гастроли в Петербурге и Москве, продлившиеся три месяца, оказались последним триумфом Берлиоза. Он жил во дворце Великой Княгини Елены Павловны. Члены Могучей кучки горячо приветствовали его как первого музыкального новатора, Балакирев сделал переложение «Гарольда в Италии» для фортепиано в 4 руки, Кюи и Стасов писали восторженные статьи. Во время концертов в Москве в честь Берлиоза был устроен обед, на котором с речами выступили, среди других, Чайковский и известный музыкальный критик Одоевский. Мысль о русских гастролях поддерживала Берлиоза в последний год жизни, и последние его письма были отправлены в Россию. В письме к Одоевскому Берлиоз предсказывал: «Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы».

Умер Берлиоз в Париже 8 марта 1869 года, в одиночестве, «задохнувшись от всеобщего равнодушия», по образному выражению Ромена Роллана. Похороны, состоявшиеся три дня спустя, были столь же скромными, как и похороны давно пережившей свою славу Генриетты Смитсон. А на следующий год именно произведения Берлиоза оказались, по статистике, наиболее часто исполняемыми в Париже.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ

Опера в трех актах, пяти картинах
Либретто Л. де Вайи и О. Барбье

Действующие лица

Бенвенуто Челлини, флорентийский золотых дел мастер (тенор)
Асканио, его ученик и любимец (сопрано)
Литейщики в мастерской Челлини:
Франческо (тенор)
Бернардино (бас)
Джакомо Бальдуччи, папский казначей (бас)
Тереза, его дочь (сопрано)
Фьерамоска, папский скульптор (тенор)
Помпео, дуэлянт, его друг (бас)
Кардинал Сальвиати (бас)
Хозяин таверны, старый еврей (тенор)
Слуги и соседи Бальдуччи, золотых дел мастера, литейщики, сыщики, фокусники, карнавальные маски, монахи, свита Кардинала, народ

Действие происходит в Риме при Папе Клименте VII в 1532 году (в понедельник перед масленицей, во вторник на масленице и в «пепельную среду» – первый день поста)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Весной 1834 года Берлиоз, автор двух симфоний, Фантастической и «Гарольд в Италии», обратился к оперному жанру. Внимание композитора привлекли только что изданные во Франции «Мемуары» итальянца Бенвенуто Челлини (1500–1571)[16]. Истинный человек эпохи Возрождения, золотых дел мастер, художник, скульптор (автор знаменитой статуи Персея с головой Медузы в руке), он чеканил монеты, писал стихи и музыку, в 27 лет участвовал в обороне Рима от французских войск и даже, по преданию, застрелил их главнокомандующе-

[16] В XIX веке жизнь Челлини привлекла внимание не только Берлиоза: пять лет спустя роман «Асканио» написал Дюма-отец.

го. Он сражался на дуэлях, разбойничал, был повинен в нескольких убийствах и не раз попадал в тюрьму. В 1530 году, приехав в Рим и не добившись заказа от Папы, Челлини столкнулся с соперником-ювелиром Помпео, папским любимцем и родственником первого папского казначея; другим врагом стал папский легат, кардинал Сальвиати. Четыре года спустя, через несколько дней после смерти Папы, Челлини средь бела дня напал на Помпео и, несмотря на сопровождавшую того внушительную свиту, заколол его кинжалом. Хотя новый Папа снабдил Челлини охранной грамотой, его все же арестовали, заключили в неприступный замок Святого Ангела, откуда он совершил дерзкий побег, сломал ногу и укрылся у одного вельможи. Того заставили выдать беглеца, он снова оказался в тюрьме, где его пытались отравить. Освобождение принесло покровительство французского короля Франциска I. Челлини уехал в Париж и поступил к нему на службу. Десятилетие спустя скульптор вернулся в Италию и стал выполнять заказы герцога Флоренции Козимо I Медичи. Среди них статуя Персея – победителя страшного чудовища Горгоны Медузы со змеями вместо волос, убивавшей одним взглядом. Работа продолжалась девять лет, и установка скульптуры на площади (1554) состоялась при огромном стечении народа, восторженно приветствовавшего мастера. Любовные приключения Челлини, в соответствии с традицией эпохи Возрождения, были многочисленны, но преимущественно с юными натурщицами и женщинами древнейшей профессии. Женился он, когда ему было за 60, на своей экономке.

Берлиоз сам набросал сценарий «Бенвенуто Челлини», не придерживаясь точных фактов и датировки событий; происходившие на протяжении нескольких лет и даже десятилетий, они оказались сближены и завершились – что редко в романтической опере – счастливой развязкой. Наградой 32-летнему скульптору стала рука благородной дочери папского казначея, которую вручил Челлини справедливый кардинал Сальвиати. Не рискнув писать либретто первой оперы, композитор обратился с просьбой о сотрудничестве к другу, известному поэту Альфреду де Виньи (1797–1863). Тот сочинил текст песни ли-

тейщиков, однако занятый написанием собственной драмы, предложил в качестве либреттиста их общего друга Леона де Вайи (1804–1863), малозначительного поэта и драматурга и высокообразованного переводчика английской литературы. Тот обратился за помощью к другому другу композитора, поэту Огюсту Барбье (1805–1882), только что завоевавшему шумное признание дебютным сборником «Ямбы», воспевавшим героев Июльской революции – «Трех Славных Дней» 1830 года. Композитор, так восхищавшийся этими событиями, видел в либреттисте родственную душу. Работая над оперой, Берлиоз живо вспоминал только что завершившееся пребывание в Италии и запечатлел эти впечатления в ряде эпизодов (сцена со свечами и представление кукольного театра во время карнавала, процессия монахов, поющих погребальный псалом), которые впоследствии описал в «Мемуарах». Возможно, что текст этих сцен сочинил сам композитор – не случайно во второй опере, «Троянцы», он выступил единственным либреттистом.

Либретто «Бенвенуто Челлини» Берлиоз представил в парижский театр Grand Opéra; 14 августа 1834 года оно было отвергнуто. Несмотря на это, композитор полтора года спустя, в марте 1836-го, принялся за сочинение музыки, которое закончил, как сообщал другу, 15 апреля следующего года. Только увертюра была написана в начале 1838-го. Премьеру пришлось ждать долго. В театре была создана специальная комиссия для оценки сделанного, поскольку Берлиоз еще не проявил себя как театральный композитор. «Бенвенуто Челлини» то принимали к постановке, то отвергали. Наконец его включили в будущий репертуар вслед за тремя операми других композиторов, к тому времени еще не законченных. Однако Обер так и не завершил свою к сроку, а Галеви специально отложил постановку своей, чтобы поставить ее после берлиозовской, провал которой предвидел. Так и случилось.

Премьера «Бенвенуто Челлини» состоялась в парижском театре Grand Opéra 10 сентября 1838 года, когда его ведущим автором был Мейербер (за два года до того с триумфальным успехом прошли его «Гугеноты»). «Бенвенуто Челлини» вы-

держал лишь 12 представлений (по другим сведениям – 4), и это на два десятилетия отвратило Берлиоза от оперного жанра. Правда, в начале 1850-х композитор вернулся к «Бенвенуто Челлини»: Лист, называвший его одной из лучших опер своего времени, предложил постановку в Веймаре в рамках организованной им «Берлиозовской недели». 20 марта 1852 года состоялась премьера двухактного варианта на немецком языке под управлением Листа. Полгода спустя, 17 ноября, был поставлен трехактный вариант, имевший успех. Партия Асканио, по традиции XVIII – начала XIX веков обозначенная как сопрано, теперь была названа меццо-сопрано (с указанием дополнительной транспонировки для «настоящего контральто»), а тенор Фьерамоска в соответствии с новым разделением мужских голосов объявлен баритоном; была заменена выходная каватина Терезы. Еще одна постановка состоялась в лондонском Ковент Гардене на итальянском языке 25 июня 1853 года под руководством Берлиоза; и провалилась. В наше время «Бенвенуто Челлини» изредка появляется на сцене, в частности, под управлением Валерия Гергиева.

СЮЖЕТ

Богато обставленный зал во дворце Бальдуччи. Канун масленицы. Бальдуччи отправляется к Папе, ворча на дочь, которая стоит у окна, несмотря на позднее время. Он осуждает Папу: тот призвал из Флоренции скульптора, лентяя и гуляку, хотя у него есть собственный скульптор, Фьерамоска. Оставшись одна, Тереза вздыхает с облегчением и прислушивается к пародийной песне масок карнавала во главе с Челлини. Она подымает брошенный в окно букет и обнаруживает там записку Челлини – он собирается нынче ночью явиться к ней. 17-летняя девушка смущена: любовь и долг разрывают ее сердце, лишая надежды. Увидев Челлини, она готова бежать, но признание в любви останавливает ее. На цыпочках появляется Фьерамоска с огромным букетом цветов и слышит, как влюбленные договариваются встретиться на следующий день в разгар масленицы, когда на площади будет проходить кукольное представление: Тереза увидит двух монахов в рясах – Челлини

и его ученика; возлюбленный увезет ее во Флоренцию, где они будут счастливы. Фьерамоска собирается расстроить это свидание. Услышав шаги Бальдуччи, он прячется в комнате Терезы. Челлини тоже бросается туда, чтобы не встретиться с отцом, но Тереза преграждает ему путь, и он спешит к двери. Та отворяется, и Бальдуччи, удивленный, что дочь в полночь еще не спит, забывает затворить ее и таким образом не видит Челлини. Отец упрекает Терезу, но та сообщает, что, отправляясь спать, обнаружила в своей комнате мужчину. Бальдуччи требует огня и входит в комнату дочери. Появившийся из-за двери Челлини поспешно прощается и исчезает. А отец вытаскивает из комнаты дочери разбойника, грозя его убить, – и с изумлением узнает Фьерамоску. Не слушая его объяснений, Бальдуччи открывает окно и зовет на помощь соседей, чтобы наказать распутника. Входят старые и молодые женщины, переодетые женщинами мужчины, все в причудливых нарядах, вооруженные метлами, хлыстами, фонарями, вертелами, щипцами. Защищая женскую честь, они готовятся бросить Фьерамоску в фонтан. Он чувствует себя Орфеем, преследуемым разъяренными вакханками, и пускается бежать.

II акт. Таверна. Первый день масленицы. Челлини ждет Терезу: она одна царит в его сердце, заставив забыть о славе, об искусстве. Литейщики, друзья Челлини, требуют вина и запевают гимн в честь мастера. Но Хозяин таверны, старый еврей, уверяет, что погреб пуст, демонстрируя в качестве подтверждения жердь с многочисленными зарубками и бесконечно перечисляя выпитые вина, за которые не было уплачено. Франческо вырывает у него жердь с зарубками, но Хозяин не выпускает гостей из таверны. Челлини ждет Асканио в качестве спасителя. Тот приносит большой мешок с деньгами, напоминая, что это плата Папы Климента за статую Персея, которую ожидает вся Италия. Челлини должен дать клятву, что завтра же отольет ее. Мастер клянется, Асканио отдает мешок, и Челлини убеждается, что сумма не велика. Он предлагает употребить ее не на вино, а на месть Бальдуччи, который явится вскоре вместе с Терезой посмотреть кукольное представление. Эти планы мести слышит Фьерамоска. Чуть не

плача, он умоляет о помощи известного дуэлянта Помпео. Фьерамоска собирается предупредить Бальдуччи о готовящемся похищении Терезы: когда со стен замка Святого Ангела раздастся выстрел из пушки, она окажется во власти двух монахов – в белой рясе и капуцина. Помпео предлагает свой план: первому явиться на место в качестве белого монаха и завладеть Терезой. Фьерамоска страшится наемных убийц, но Помпео убеждает его, что станет его защитником, нарядившись капуцином. Пришедший в восторг Фьерамоска чувствует себя рожденным для битвы: горе тому, кто выступит против него, в его душе вулкан любви, и он готов вступить в бой за Терезу хоть с самим адом.

2-я картина. Площадь Колонны; в глубине кукольный театр. Карнавал в разгаре. Толпа масок забрасывает всех конфетти. Горожане наблюдают за происходящим из окон и с балконов. Бальдуччи приводит дочь повеселиться. Пока его отвлекает нанятый Челлини фокусник, услужливо предлагающий афишу кукольного представления, появляются Асканио и Челлини в монашеских рясах. Тереза не решается покинуть отца. Все предвкушают веселый фарс. Начинается пантомима «Царь Мидас, или Ослиные уши». Под возгласы зрителей выступают маски: Арлекин – первый римский тенор, Паскуарелло – старый певец из Тосканы; мнимый Бальдуччи присуждает приз последнему и берет корону, чтобы увенчать ею Паскуарелло. Настоящий Бальдуччи возмущен, что его выставили дураком, Мидасом с ослиными ушами. Он набрасывается на фокусников, толпа ожидает результатов драки, участники шествия пускаются в галоп, стараясь загасить свечи друг друга. Тереза в растерянности, к ней протягивают руки два белых монаха: Челлини, поддерживаемый Асканио, и Фьерамоска, ободряемый Помпео. Начинается дуэль, Тереза зовет на помощь, народ возмущен пролитием крови в день праздника. Челлини убивает Помпео. Все в ужасе при виде мертвого тела, горожане требуют арестовать монаха, чей окровавленный меч еще дымится. В это время раздаются два выстрела из пушки, возвещая конец масленицы, гаснут все огни и свечи и при третьем выстреле площадь погружается в не-

проглядную тьму. Челлини удается скрыться. Бальдуччи хватает белого монаха. Это оказывается Фьерамоска, которого все называют убийцей. Толпа прибывает, заполняя площадь.

III акт. Мастерская Челлини. «Пепельная среда» – первый день поста. Литейщики появляются с мрачными лицами, в рабочей одежде, с заступами, кирками, лопатами, чтобы продолжить прерванную праздником работу. Тереза и Асканио, еще в рясе капуцина, в тревоге ищут Челлини. Она в отчаянии – наверное, он схвачен или мертв. Асканио предлагает терпеливо ждать; напевая, он сбрасывает маскарадный наряд. Из литейной доносится жалобная песня, вызывая возмущение Франческо и Бернардино, пытающихся ободрить литейщиков. Асканио приплясывает и распевает песню, он не может понять, что печалит его душу: ведь сегодня он с Челлини и Терезой отправляются во Флоренцию, и этому не помешает взволновавшее всех прибытие Кардинала, посланца Папы. За окнами проходят монахи с молитвой в честь Девы Марии; Тереза и Асканио опускаются на колени, присоединяясь к молитве. Появившийся Челлини рассказывает, как с кинжалом прорывался сквозь толпу, как бежал от преследователей, как лежал без сознания и спасся лишь благодаря тому, что мимо проходили белые монахи, с которыми ему удалось смешаться. И все же опасность не миновала и бегство необходимо. Асканио напоминает мастеру об обещанной статуе Персея, но Челлини отмахивается от него: он не в состоянии думать ни о чем, кроме спасения вдвоем с Терезой. Встревоженный Асканио сообщает о приближении Фьерамоски и Бальдуччи, и последний с руганью набрасывается на Челлини, требуя вернуть дочь; она падает перед отцом на колени и утверждает, что умрет, если не выйдет за Челлини. Бальдуччи переносит гнев на дочь и, наконец, ко всеобщему удивлению, называет ее женой Фьерамоски. Его попытка увести Терезу вызывает отпор Челлини. Столкновение прерывает появление Кардинала; все опускаются на колени. Бальдуччи и Фьерамоска требуют справедливости, рассказывая об убийстве, совершенном Челлини. Тот просит Кардинала выслушать его оправдания. Но Кардинал спрашивает о статуе Персея и узнав, что она еще не отлита,

грозит передать эту работу другому. Для мастера лучше смерть, чем такой позор, и Челлини готов разбить молотком приготовленную модель. Кардинал соглашается оказать Челлини милость: если он отольет статую, рука Терезы станет ему наградой. Если же статуя не будет готова, Челлини будет повешен. Мастеру нужен всего один час. Кардинал распоряжается, чтобы все, в том числе Фьерамоска, помогали при отливке; он сам будет наблюдать за работой. А Челлини размышляет, как был бы он счастлив, если бы мог стать пастухом в диких горах и вести простую, беззаботную жизнь.

2-я картина. Внутренность литейни на Колизее. Фьерамоска, Франческо и Бернардино в волнении: металла не хватает для плавки. Челлини, упав на колени, просит помощи у Бога и в озарении находит выход. Он посылает помощников за всеми своими работами из золота, серебра, меди, бронзы, чтобы расплавить их для статуи Персея, а сам вместе с Асканио бросает в горн драгоценные канделябры. С нетерпением и страхом ждет он результата. Заостренным молотком Челлини разбивает литейную форму и перед восхищенными зрителями предстает Персей, еще раскаленный и светящийся: Челлини свершил невозможное. Входят жены и дети литейщиков. Кардинал благословляет работу Челлини и выполняет свое обещание, соединяя его с Терезой. Все славят мастера.

МУЗЫКА

Берлиоз назвал «Бенвенуто Челлини» комической оперой, хотя представил его в театр Grand Opéra. Здесь немало традиционных комических персонажей (тиран-отец, незадачливый жених, строптивая невеста), переодеваний, неузнаваний, путаницы; значительна роль больших ансамблей, вплоть до септета; встречается насмешливое передразнивание чужих речей; развязка благополучная. Трехактная структура характерна для комического жанра, тогда как для большой французской оперы в театре Grand Opéra обязательной является пятиактная. Однако разговорные диалоги, традиционные для французской комической оперы вместо речитативов, отсутствуют, что и позволило осуществить постановку «Бенвенуто Челлини» на сцене театра Grand Opéra.

Увертюра вводит в увлекательный мир карнавала. Одна из тем (танца сальтарелло) звучит во II действии.

В I акте представлены главные действующие лица. В интродукции – Бальдуччи, с типичной комической скороговоркой на одной ноте и многократными повторами отдельных попевок. Выход Терезы выделен виртуозной гаммой и каденцией. Из-за кулис доносится песня Челлини с мужским хором, где беззаботная мелодия противоречит латинскому тексту заупокойного псалма «De profundis» («Из глубины взываю»). Скромная, без распевов, типичная для Берлиоза мелодия кавatины Терезы «Entre l'amour et le devoir» («Между любовью и меж долгом») уснащается пассажами и в первой части (Larghetto), и во второй (Allegro), завершаясь головокружительной каденцией с верхним *си*. Характеристика Челлини возникает в любовном дуэте «O Teresa, vous que j'aime» («Я люблю вас больше жизни, моя Тереза»)[17]. Мелодию повторяет Тереза, дуэт сразу же превращается в трио – одну из оригинальнейших сцен оперы: красивым певучим темам влюбленных, завершаемым верхними нотами, противостоит скороговорка Фьерамоски. Затем всех участников объединяет приплясывающая скерцозная тема «Demain soir, mardi gras» («Так завтра вечером, на масленицу»), неоднократно возвращающаяся подобно рефрену рондо. Эти настроения утверждаются в финале, трио с хором, где стремительные темы излагаются в виде фугато.

II акт, многократно превышающий остальные, состоит из двух неравных картин. 1-я, краткая, строится на чередовании арий мужских персонажей и мужских хоров. Здесь впервые главный герой получает сольный номер. Драматический декламационный речитатив с певучей темой в оркестре контрастирует со светлым романсом «La gloire était ma seule idole» («О слава, ты была мой идол») с плавной мелодией и легко затронутым верхним *си-бемоль*. Следующий хор ювелиров с Челлини, Франческо и Бернардино (здравица в честь вина и ювелиров, повторенная в финале оперы) окрашен в воинственные тона, что подчеркнуто соло литавр. Резко контрастна

[17] Эта тема будет использована Берлиозом в увертюре «Римский карнавал», написанной в январе 1844 года; здесь ее поет английский рожок.

жалоба Хозяина таверны, гротескного еврея, поющего, согласно авторской ремарке, в нос; его плачущие остинатные попевки постоянно прерываются репликами Бернардино и хора. Еще одно соло – ария Асканио «Cette somme t'est due par le Pape Clément» («Эти деньги дает Папа Климент тебе»), ее тему полностью повторяет хор в унисон с солистами. И если ария ограничивается лишь медленной частью, то традиция сохраняется в хоре – его завершает вторая, беззаботная часть Allegro con fuoco. Совсем иная ария – у Фьерамоски «Ah! qui pourrait me résister?» («Ах, кто пойдет против меня?»): весьма длинная, в трехчастной форме, с энергичным ритмом, акцентами, восходящими гаммами, движением по тонам мажорного трезвучия, она пародирует героические номера; в середине – лирическое Moderato; особенно комична кода, рисующая в постоянной смене размера выпады шпагой победителя.

Грандиозная 2-я картина, озаглавленная «Карнавал», открывается оркестровым мотивом из трио I акта. Первый раздел (приход Бальдуччи и Терезы), объединенный стремительной темой сальтарелло, сменяется квартетом с каноническим вступлением голосов, к которым присоединяется хор. Затем следует большая двуххорная композиция: поочередно вступают в унисон хоры друзей Челлини и римского народа, также в танцевальном ритме. Представление (пантомима) комментируется репликами хора. Ариетта Арлекина и каватина Паскуарелло поручены не певцам, а оркестру (подобно партиям Ромео и Джульетты в незадолго до того законченной «драматической симфонии»); мнимый Бальдуччи представлен длинной, также инструментальной, трелью. Драка свечами воплощена в галопе, на этом фоне развертывается двойная дуэль в сопровождении хора. Кульминацию (отклик на убийство) образует мощное звучание квинтета с двумя хорами, нередко в унисон, а в конце – во встречном движении мелодии.

III акт, также разделенный на две картины, обрамлен хорами. В оркестровом антракте слышатся отголоски карнавала, связывая последний акт с предыдущим.

Начальные сцены 1-й картины – по контрасту – мрачны. Унисонному хору литейщиков за кулисами «Bien heureux les

matelots» («Вы счастливы, моряки») аккомпанируют гитары и удары наковален. Оригинальна большая ария Асканио «Tra la la la! Mais qu'ai-je donc» («Тра ля ля ля! Но что со мной?»), хотя она и не обладает яркой мелодией: герой пародирует фразы Бальдуччи, Челлини, Терезы, Фьерамоски. Вторгающаяся молитва монахов на одной ноте, на латинском языке, звучит первоначально издалека, затем приближается и удаляется, превращаясь в двухголосное пение в квинту; с ним сопоставляется дуэт Терезы и Асканио в терцию-сексту. Следующий рассказ Челлини о своем бегстве решен средствами декламации. Вершина лирической линии – последний любовный дуэт «Quand des sommets de la montagne» («Когда орел на гор вершинах услышит зов подруги»), рисующий полное согласие Челлини и Терезы. Умиротворенное настроение нарушается с появлением Бальдуччи и Фьерамоски. Квинтет превращается в секстет «Le Cardinal! vite à genoux» («То Кардинал! Все на колени»), который начинается ариозо Кардинала с размеренной, важной мелодией; ей отвечают суетливые фразы Бальдуччи и Фьерамоски. Затем в диалоге с Кардиналом на первый план выдвигается Челлини, чей гнев и отчаяние вновь воплощены средствами декламации. Завершением этой бурной картины с множеством участников неожиданно оказывается речитатив и последняя ария Челлини «Sur les monts les plus sauvages» («Ах, зачем в диких горах не могу я быть пастухом») – светлое, задумчивое Andante, близкое по складу к его романсу из II акта; скромная, без распевов мелодия в конце, однако, подымается до верхнего *до*, а завершается эффектной свободной каденцией.

Начинающаяся без перерыва 2-я картина обозначена как финал. Здесь важное место занимают оркестровые эпизоды, построенные на общей теме, рисуя, с одной стороны, беспокойное пламя горна, с другой – взволнованное душевное состояние, объединяющее всех присутствующих. Венчает оперу прославление золотых дел мастера – повторение хора II акта в более мощном, преимущественно унисонном звучании секстета и хора.

ТРОЯНЦЫ

Либретто Г. Берлиоза

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Замысел «Троянцев» возник у Берлиоза в начале 1855 года. Как он писал в «Мемуарах»: «В Веймаре у княгини Витгенштейн (верного друга Листа, женщины большого ума и сердца, которая часто поддерживала меня в самые грустные часы моей жизни) зашел разговор о моем восхищении Вергилием и о моей мысли написать серьезную оперу в шекспировском духе, сюжетом которой были бы первая (на самом деле вторая. – *А.К.*) и четвертая книги “Энеиды”. Я добавил, что слишком хорошо знаю, сколько мучений принесло бы мне подобное предприятие, чтобы я когда-нибудь попытался за него взяться. “Действительно, – сказала княгиня, – при вашей страсти к Шекспиру (в 1839 году Берлиоз написал “Ромео и Джульетту”, «драматическую симфонию» для трех солистов, хоров и симфонического оркестра. – *А.К.*), соединенной с любовью к древности, получилось бы нечто грандиозное и новое… … если вы окажетесь таким слабым, что испугаетесь и не пойдете на все ради Дидоны и Кассандры, то никогда не приходите ко мне, я больше никогда не желаю вас видеть”».

Вернувшись в Париж, Берлиоз в апреле 1856 года набросал план либретто дилогии «Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене» и в июле закончил его. Композитор обратился к знаменитой эпической поэме «Энеида» (29–19 годы до н.э.) прославленного древнеримского поэта Публия Вергилия Марона (70–19 годы до н.э.). С детства изучавший латынь, Берлиоз мальчиком переживал горе его героев как свое, его голос срывался, когда он пересказывал отцу эпизоды «Энеиды» – отчаяние Дидоны и ее смерть. Во время пребывания в Италии в 1831 году, созерцая заход солнца, он вспоминал о сражениях героев «Энеиды». «Я провел мою жизнь с этим народом полубогов; мне кажется, что они меня знали, настолько я знаю их», – признавался композитор. Он высоко ценил мелодичность и гармоничность стихов Вергилия, который нашел «нечто вроде мелодии вздохов». В сентябре – декабре 1856 года началось

сочинение музыки. Первым был написан любовный дуэт Дидоны и Энея из IV акта, где Берлиоз использовал строки из «Венецианского купца» Шекспира. Работа неоднократно прерывалась из-за сомнений и болезней. Опера была закончена 7 апреля 1858 года и посвящена «Божественному Вергилию».

На приеме в императорском дворце Берлиоз, удостоенный официального признания (он был избран во Французскую академию, награжден золотой медалью за Императорскую кантату), обратился к императрице за разрешением познакомить ее с либретто новой оперы, а во время аудиенции у императора Наполеона III вручил ему рукопись. Тот взял ее, по словам композитора, «с выражением лица на 25 градусов ниже нуля», обещая прочесть, если найдет свободную минуту; «но может ли быть досуг у того, кто управляет Францией?». 29 августа 1859 года отрывки из «Троянцев» прозвучали в Баден-Бадене, а два года спустя Берлиоз предпринял попытки добиться постановки в театре Grand Opéra. Они оказались безуспешными: в середине XIX века дилогия была явлением уникальным[18]. В 1863 году Берлиоз согласился на предложение директора Лирического театра поставить вторую часть, пятиактных «Троянцев в Карфагене». Этот молодой театр (открывшийся в 1847 году и осуществивший в 1859-м премьеру первой французской лирической оперы «Фауст» Гуно), по мнению Берлиоза, не имел возможности поставить «Троянцев» как следует: «Театр был мал, певцы недостаточно опытны, хор и оркестр неудовлетворительны. Он (директор. – *А.К.*) пошел на большие жертвы, я со своей стороны сделал то же»; в частности, согласился на множество купюр.

Премьера «Троянцев в Карфагене» состоялась в парижском Лирическом театре 4 ноября 1863 года (менее чем через месяц здесь были показаны «Искатели жемчуга» Бизе). Автор настаивал на необходимости еще трех-четырех генеральных репетиций, однако некоторые номера, хорошо исполненные,

[18] Тогда существовали лишь либретто тетралогии «Кольцо нибелунга», изданное в незначительном количестве экземпляров, и никому не известная половина музыки (постановка тетралогии состоялась уже после смерти Берлиоза, в 1876 году).

произвели на него очень сильное впечатление (ария Энея в IV акте, ария Дидоны в V). Публика потребовала повторения септета III акта, любовный дуэт заставил плакать значительную часть зала, а в антрактах множество музыкантов, литераторов, артистов подходили к композитору поздравить его. Отзывы критики были весьма противоречивыми, и опера выдержала всего 21 представление. Берлиоз потерял всякую надежду увидеть на сцене первую часть, «Взятие Трои»: «О, моя благородная Кассандра, моя героическая дева! Я вынужден покориться, я тебя никогда не услышу!..».

Тогда же был издан клавир, одобренный автором. Поскольку «Взятие Трои» не было показано, «Троянцы в Карфагене» открывались прологом. Оркестровое «Lamento» подводило к «легенде», происходившей на авансцене. В начале – красочная картина без музыки: на фоне горящей Трои рапсод в греческом одеянии с лирой в руках декламировал стихи, повествующие о десяти годах осады Трои греками, их мнимом бегстве, оставленном ими колоссальном деревянном коне, которого троянцы ввели в город, несмотря на зловещие пророчества Кассандры; вышедшие ночью из чрева коня греческие воины перебили троянцев. Речь рапсода сопровождали звуки арфы, после чего включался невидимый хор рапсодов, исполнявших «троянский марш в триумфальном ладу» (авторское название); его возвещали отдаленные звуки труб и завершал минорный оркестровый отыгрыш.

Двухвечерний вариант «Троянцев» увидел свет рампы через 20 лет после смерти Берлиоза, к тому же не на родине, а в Карлсруэ, в Германии, 6–7 декабря 1890 года. В 1957 году на сцене лондонского театра Ковент Гарден появился новый – одновечерний пятиактный – вариант, который ныне исполняется в различных театрах, в том числе Мариинском. «Взятие Трои» составляет два первых акта (II – в двух картинах), «Троянцы в Карфагене» – три последних (в IV акте – две картины, в V акте – три). В издании клавира (в полном собрании сочинений, опубликованном к столетию композитора) крупные номера, которыми мыслил Берлиоз, раздроблены: особенно это относится к «Троянцам в Карфагене». Если у автора их

33, то в новой редакции – 52. Так, в последнем акте у Берлиоза всего 3 номера: сцена, ария Дидоны, финал; в новой редакции они превратились в 8 номеров, разбитых на три картины. Причем название первой части арии Дидоны «монолог» – анахронизм, в оперном театре оно появилось значительно позже.

Сюжет и музыка «Троянцев» излагаются по исполняемому ныне пятиактному одновечернему варианту.

Действующие лица «Взятия Трои»

Кассандра, троянская пророчица (меццо-сопрано)
Хореб, ее жених (баритон)
Поликсена, ее сестра (сопрано)
Эней, троянский герой (тенор)
Асканий, его 15-летний сын (сопрано)
Пантей, троянский жрец, друг Энея (бас)
Тень Гектора, павшего троянского героя (бас)
Царь Приам (бас)
Царица Гекуба (сопрано)
Элен, троянский жрец, сын Приама (тенор)
Андромаха, вдова Гектора, Астианакс, их 8-летний сын, жрец Плутона, троянцы, греческие воины

Действие происходит в Трое и на равнине под ее стенами в последний год Троянской войны (XIII–XII века до н.э.)

Действующие лица «Троянцев в Карфагене»

Дидона, царица Карфагена (меццо-сопрано)
Анна, ее сестра (контральто)
Нарбал, министр Дидоны (бас)
Иопас, тирийский поэт при дворе Дидоны (тенор)
Троянцы:
- Эней (тенор)
- Асканий, его 15-летний сын (сопрано)
- Пантей, жрец (бас)
- 2 стража (басы)

Хилас, молодой фригийский моряк (тенор)
Бог Меркурий, тени убитых троянцев, воины Энея, жители Карфагена, жрецы Плутона

Действие происходит в Карфагене и его окрестностях по окончании Троянской войны (XIII–XII века до н.э.)

СЮЖЕТ

Покинутый греками военный лагерь под стенами Трои. Троянцы, на протяжении десяти лет запертые в стенах осажденного города, празднуют освобождение. Среди них женщины и дети; в руках у юношей разбитое вооружение; солдат показывает могилу греческого героя Ахилла, павшего от рук троянского царевича. На равнине остался колоссальный деревянный конь, которого троянцы вечером собираются ввести в город и принести в жертву Афине Палладе. Жрица Кассандра, наделенная даром пророчества, погружена в мрачные раздумья. Внезапное исчезновение греков тревожит ее, она видела призрак своего брата Гектора. Толпа увлекла за стены города престарелого царя Приама, и он не хочет слушать ее пророчеств. Кассандре не верит даже ее жених Хореб. Он любит ее, как и она его, но брак для нее невозможен, ее ждет страшная судьба. Появившегося Хореба Кассандра убеждает покинуть ее, бежать из Трои. Он думает, что ум ее помрачился, когда она пророчествует о резне на залитых кровью улицах города: он видит светлый пейзаж, счастливую жизнь – торжество мира. Покоренная любовью Хореба, Кассандра дарит ему поцелуй, но супружеское ложе им приготовит ревнивая смерть. Начинается торжественное жертвоприношение троянцев, прославляющих вечных богов; во главе шествия детей – Асканий; Энея сопровождают воины; царя Приама – жрецы. В воинственных играх состязаются кулачные бойцы. Появляется вдова Гектора Андромаха в глубоком трауре, держа за руку сына Астианакса; он приносит корзину цветов к алтарю, она опускается на колени с молитвой. Затем подводит мальчика к царю Приаму; царица Гекуба прижимает его к груди; все оплакивают их печальную судьбу; Кассандра предсказывает новые беды. Эней приносит весть о приближении толпы, испуганной происшествием с жрецом Лаокооном, которого убили и сожрали две гигантские змеи. Все в ужасе, видя в этом таинственную кару богов (Лаокоон возражал, чтобы деревянного ко-

ня ввели в Трою). Приам и Эней спешат распорядиться о торжественном сопровождении коня, предназначенного в жертву Палладе. Только Кассандра, твердя, что это принесет несчастье, не хочет видеть празднество. Шествие, прославляющее воинственную богиню, приближается, Кассандре же видится приближение врагов, для которых открыты ворота города, это вкатывается деревянный конь. Кое-кто из толпы слышит в чреве коня звон оружия, но все заглушает прославление Афины Паллады. Никто не внемлет словам Кассандры, понявшей, в какую ловушку завлекли их греки.

II акт. Палатка Энея. Он спит, не расставаясь с оружием. Издалека доносится шум битвы. Испуганный Асканий выходит из соседнего помещения, приближается к ложу отца, но не осмеливается разбудить его. Появляется тень Гектора и возвещает пробудившемуся Энею его судьбу: он должен бежать из охваченной пожаром Трои, спасая ее сыновей и ее богов, достичь Италии и основать там могучую империю, которая будет владычицей мира. Жрец Пантей, раненный в лицо, приносит Энею изображения троянских богов и сообщает, что царь Приам погиб от рук греков. Хореб во главе воинов зовет Энея на защиту крепости; тот оставляет сына и вместе со всеми готовится к смерти.

2-я картина. Помещение во дворце с алтарем богини. Здесь молятся женщины. Среди них Поликсена и Кассандра. Она знает, что погибнут не все: Эней спасется и спасет сокровища Приама, основав в Италии новую Трою. Хореб пал в бою, и Кассандра хочет соединиться со своим молодым супругом. Она призывает женщин покончить с собой, чтобы не стать рабынями победителей: это их единственная надежда. Некоторые колеблются, плачут, страшась смерти; Кассандра гонит их. Другие решают разделить ее судьбу. Глава греков, ворвавшись с обнаженным мечом, останавливается, пораженный видом троянок; вбегают группы греческих воинов, требующих сокровища Приама. Ответ Кассандры полон презрения. Она закалывается, передавая кинжал Поликсене. Умирая, троянки шлют привет спасшемуся от греков Энею: пусть он сбережет сына и достигнет Италии.

III акт. Обширный сад в Карфагене – природный зал дворца царицы Дидоны; с одной стороны – зеленый трон, окруженный трофеями земледелия, торговли и искусств; с другой в глубине – ступени амфитеатра, на которых расположились толпы троянцев. Все приветствуют царицу, прославляя ее красоту и ум. Она восходит на трон в сопровождении сестры Анны и министра Нарбала. Дидона вспоминает, как семь лет назад переселилась из родного Тира, захваченного убийцами ее мужа, на африканский берег и под ее властью Карфаген расцвел. Однако теперь ему угрожают орды нумидийского царя, намеревающегося принудить Дидону к ненавистному браку. Царица ждет защиты от народа и богов; все готовы отдать за нее жизнь. Дидона награждает строителей, мореходов, землепашцев, которые проходят перед ней в торжественном шествии. Оставшись вдвоем с сестрой Анной, Дидона признается, что ею владеет тайная печаль, она льет слезы без всякой причины. Сестра надеется, что эту печаль изгонит новая любовь, но Дидона уверяет, что останется вдовой, верной прежнему чувству; иначе народ ее проклянет. Тирийский поэт Иопас приносит весть о чужеземном флоте, прибитом бурей к берегам Карфагена. Дидона разделяет чувства чужеземцев, сама пережив такие же приключения. Входит Эней, переодетый моряком. Асканий, Пантей и предводители троянцев приносят царице дары и просят приюта на ее земле. Асканий рассказывает о гибели Трои и об их последующих поисках Италии. Дидона готова оказать гостеприимство славному герою Энею. В это время вбегает взволнованный Нарбал: к Карфагену приближается несметное войско нумидийского царя; битва будет неравной. Эней открывает свое имя и предлагает соединить силы троянцев и тирийцев. Дидона с радостью принимает эту помощь. Эней вооружается, все готовятся к бою.

IV акт. Девственный африканский лес. Царская охота длится весь день. Дидона и Эней пережидают в гроте грозу. Фантастические обитатели леса – нимфы, фавны, сильфы – танцуют с пылающими ветвями в руках, скандируя слово «Италия». Все скрывает густой туман.

2-я картина. Сады Дидоны на берегу моря. Празднество в честь победы. Утомившись, царица прекращает танцы и просит тирийского поэта Иопаса спеть простую песню; ему аккомпанирует фиванский арфист. Эней садится у ног Дидоны, продолжая рассказ о судьбах троянцев. Это еще более смущает Дидону и подталкивает ее к новой любви. Не только влюбленный Эней, но и Анна, Иопас, Нарбал готовы приветствовать ее брак. К ним присоединяются Асканий и Пантей; даже сама природа – мирная ночь, шепот моря – благословляют влюбленных. Они счастливы. Внезапно в свете луны у колонны, где сложено вооружение Энея, возникает бог Меркурий. Своим жезлом он дважды ударяет о щит Энея, трижды восклицает «Италия!» и исчезает.

V акт. Берег моря с палатками троянцев; их флот стоит в порту. Ночь. Молодой фригийский моряк Хилас, поднявшись на мачту корабля и обращаясь к морю, вспоминает покинутую родину, а затем погружается в сон. Жрец Пантей призывает готовиться к отплытию: гнев богов крепнет день ото дня, Эней должен разбить любовные оковы – слава и долг зовут его. Голоса теней трижды возглашают «Италия!». Эней в отчаянии: он должен покинуть Карфаген и Дидону, которую это известие поразило в самое сердце и ничто из оправданий Энея не тронуло. В миг прощания ему придется бороться и с самим собой, и с Дидоной. Герой слышит голоса теней погибших троянцев: царя Приама, Хореба, Кассандры, призывающих его не медлить с отплытием. Он подчиняется и будит воинов; с наступлением утра они выйдут в море, чтобы достичь Италии. Появившаяся Дидона не в силах остановить Энея.

2-я картина. Дворец Дидоны. Занимается день. Дидона и Анна в отчаянии – отплытие Энея неизбежно. Дидона посылает Анну и Нарбала вернуть героя. Вбежавший Иопас сообщает, что троянцы уже отплыли. Дидона приказывает тирийцам вооружаться, карфагенянам снаряжать корабли, чтобы сжечь флот троянцев, растерзать сына Энея. Она взывает к адским силам, к подземным богам мертвых и велит испуганным Анне и Нарбалу предать все огню. Дидона спешит умереть: может

быть, увидев издалека пламя погребального костра, Эней оплачет ее. Царица прощается с Карфагеном, со своим народом.

3-я картина. Сады Дидоны на берегу моря. Готовится костер; на нем ложе, тога, шлем, меч и бюст Энея. Погребальную церемонию Дидоны, украшенной венком из листьев, сопровождают жрецы Плутона. Анна и Нарбал простирают руки в сторону моря, призывая беды на голову Энея, когда он достигнет берегов Италии. Дидона словно во сне взывает к Плутону и восходит на костер. Распростершись на ложе, она поднимает меч Энея, пророчествует, предвидя будущее – Карфаген ждет героическая судьба, здесь родится великий полководец Ганнибал, – и закалывается. Все в ужасе; Анна падает без чувств; собирается толпа придворных и жителей Карфагена. Возникает видение победоносного Рима, встающее перед взором умирающей Дидоны: озаренный солнцем Капитолий, марширующие легионы, окруженный поэтами и артистами император. Все клянутся в вечной ненависти к роду Энея.

МУЗЫКА

«Троянцы», обозначенные автором как «лирическая поэма в двух частях», близки к жанру большой французской оперы, расцвет которого относится к далеким от времени их написания 1830-м–1840-м годам; с этими десятилетиями совпал и расцвет творчества Берлиоза. Один из признаков жанра – масштабность. Рассчитывая на исполнение в два вечера, композитор превзошел традиционную, освященную временем пятиактную структуру большой оперы: 3 акта первой части плюс 5 актов второй. Важное место занимают массовые сцены: хоровые, в том числе с участием нескольких хоров (общим числом 100 человек), и балетные.

I акт начинается без увертюры. Хор вводит в общее радостное настроение. Сопоставляется звучание духовых инструментов в оркестре и двух флейт на сцене; ликующий хор с полифоническими перекличками групп, сопровождаеый танцем, включает рассказ корифея об Ахилле. Следующие два номера – камерные – контрастны. Первая развернутая характеристика Кассандры – речитатив и ария. Речитатив, с гибкой

сменой темпа и склада мелодии, обрамлен взволнованными пассажами струнных. Первая часть трехчастной арии «Malheureux roi!» («Несчастный царь!») – печальная, с декламационной вокальной партией; вторая часть, обращенная к жениху Хоребу, – более напевная; в репризе, повторяющей текст первой части, варьируется ее музыка в мажоре. Дуэт Кассандры и Хореба открывается подвижной, светлой темой скрипок, не раз возвращающейся. Затем следует небольшое ариозо Хореба «Reviens à toi, vierge adorée!» («Приди в себя, о дорогая!»), согретое любовью и надеждой на счастье. Ему отвечают фразы драматического речитатива Кассандры. И в дальнейшем у героя – неторопливые певучие ариозо, у героини – тревожный речитатив с быстрыми, прерывающимися фразами. Под конец Кассандре поручена более певучая мажорная мелодия, ее повторяет Хореб, а затем голоса объединяются в совместном пении. Однако заканчивается дуэт перекличками декламационных реплик (и верхним *си* у меццо-сопрано). Затем следует множество массовых сцен. Вначале – весьма развернутый героический Троянский марш и гимн с унисонной темой по тонам трезвучий. Гимн дополняется оркестровой картиной народных игр кулачных бойцов и пантомимой вдовы и сына Гектора. Резкий контраст образует обширный рассказ Энея о смерти жреца Лаокоона, названный речитативом. Откликом служит октет и двойной хор, развивающие ту же тему; в обрисовке всеобщего ужаса важную роль играют хроматические ходы, переклички групп. Последний раздел – торжественное шествие с трубами и лирами – перекликается с началом акта. Вторая ария Кассандры «Non, je ne verrai pas» («Нет, не увижу я») полна тревоги и отчаяния. Финальный Троянский марш с звонким звучанием медных (за сценой и на сцене) и приближающимся хором обобщает массовые сцены. Праздничное настроение не могут нарушить пророческие возгласы Кассандры.

II акт состоит из двух картин: в 1-й участвуют только мужские персонажи и мужской хор, во 2-й – только женские и женский хор; лишь в самом конце вторгаются корифей и две группы теноров и басов. Изобразительное оркестровое вступ-

ление к 1-й картине с сигналами медных инструментов рисует отдаленную битву. Это подготавливает сцену Энея с тенью Гектора, где важную роль играют грозные звуки тромбонов; речитирование баса на одной ноте воскрешает давнюю традицию опер-seria – вещания оракулов. Следующий ансамбль открывает соло Пантея, затем последовательно вступают все действующие лица и небольшой мужской хор.

Во 2-й картине женский хор-молитва с солисткой Поликсеной построен на тревожных перекличках, которые соединяются в жалобные, плачущие попевки. Затем в речитативе и хоре противопоставлены энергичные маршевые высказывания Кассандры и испуганные, никнущие триоли унисонного хора женщин. Когда они решаются разделить ее судьбу, хор повторяет тему солистки, после чего возникает светлая, энергичная тема в сопровождении арпеджио арф и аккордов духовых, нередко торжественно звучащая в унисон. Развитие прерывают реплики 10–12 теноров, позже 10–12 басов. Последние фразы умирающей Кассандры накладываются на тему Троянского марша у хора и оркестра, символизируя победу троянцев над врагами, несмотря на всеобщую гибель. И все же финал заканчивается минорным, а не мажорным трезвучием.

Начинающийся без оркестрового вступления III акт, как и I, обрамлен большими хоровыми сценами. Первый номер – хор и Национальная песня «De Carthage les cieux semblent bénir la fête!» («Ночная тень гонит день, Карфаген полн ликованья!») – отличается праздничным настроением, подчеркнутым трезвучными ходами духовых инструментов. Национальная песня (гимн) – прославление царицы – величественная, в размере 2/3, с унисонным аккомпанементом тромбонов и тубы, с перекличками аккордовой темы у корифеев и основного хора. В центре – речитатив и ария Дидоны «Chers Tyriens, tant de nobles travaux» («О, мой народ! Вот что труд создает») с мелодией инструментального типа; гаммы захватывают верхний регистр. Соло сопоставляется с повторением Национальной песни в еще более величавом звучании хора и корифеев в унисон. Шествие строителей сопровождают духовые инструменты, мореходов – переклички флейты пикколо с альтами и

виолончелями, землепашцев – флейта, гобой и английский рожок. В заключение снова повторяется Национальная песня. Два лирических номера рисуют душевные переживания Дидоны (вдовы, а не царицы, в отличие от ее первой арии с хором). В дуэте Дидону и Анну объединяют взволнованные, тревожные настроения. Такие же настроения господствуют в небольшой арии Дидоны «Errante sur les mers» («По гребням бурных волн»). Резким контрастом звучит у корнетов и тромбонов «Троянский марш в минорном ладу» (авторское обозначение). В массовом финале важную роль играет Эней, здесь возникает его первая, героическая, маршевая, мажорная характеристика. Те же интонации развиваются в ансамбле с хором с преобладанием мощных унисонов.

IV акт разделен на две картины. 1-я – непрерывно развивающаяся балетно-пантомимная картина фантастического леса, полная тонких и разнообразных оркестровых эффектов, несравненным мастером которых давно показал себя Берлиоз; в конце их дополняют унисонные возгласы хора «Италия!».

Во 2-й картине основное место занимают массовые сцены, обрамленные дуэтами. В начале – трехчастная сцена Анны и Нарбала, где первая часть – небольшая ария Нарбала, средняя – каватина Анны, реприза – их дуэт на теме арии. При жизни автора эта сцена купировалась, и началом служил большой инструментально-танцевальный номер. Роль вступления играл марш на теме Национальной песни, перекидывавший арку к нчаалу предыдущего акта, затем следовала балетная сюита из трех танцев (два первых также предлагалось купировать). Последний танец, четырех нубийских рабынь, – с участием четырех контральто в унисон и оригинальным сопровождением (маленькие тарелочки, дарбука[19], pizzicato виолончелей, флейта пикколо, английский рожок). Эту экзотическую сюиту контрастно дополняет песня Иопаса «O blonde Cérès» («Богиня земли») под аккомпанемент арфы; мелодия развивается в варьированных строфах, с виртуозными пассажами и высокими нотами. И ее Берлиоз предлагает исклю-

[19] Дарбука (тарбука) – старинный кубкообразный барабан, широко распространен в Африке, на Ближнем Востоке, на Балканах, в Закавказье.

чить, непосредственно возвращаясь к прерванному показу лирических переживаний. Большой ансамбль с хором начинает Дидона, тему повторяет Эней, возникает квинтет и, наконец, септет и хор. За столь мощным звучанием следует лирический финал – любовный дуэт «Nuit d'ivresse et d'extase infinie!» («Ночь блаженства, любви наступила!»), где голоса преимущественно объединяются в терцию-сексту. Именно септет и дуэт произвели наиболее сильное впечатление на слушателей премьеры. Последние такты вновь образуют контраст: tutti оркестра, гул тамтама и трижды повторенный возглас Меркурия «Италия!».

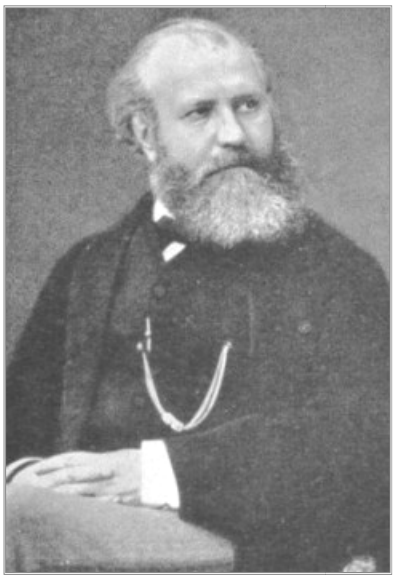
В V акте три картины. 1-я открывается широким показом фона, оттягивая таким образом трагическую развязку. Вначале – песня молодого моряка Хиласа «Vallon sonore» («Страна родная!») с покачивающимся, словно волны, аккомпанементом. Энергичный речитатив Пантея с хором троянцев прерывается возгласами хора теней за сценой «Италия!», связывая этот акт с финалом 1-й картины предыдущего. Затем звучит дуэт двух стражей «Per Bacchus! ils sont fous avec leur Italie!» («Ах, они все с Италией своей рехнулись!») с мерным ритмом, многократно повторяющейся темой и постоянно меняющейся гармонией. Этот дуэт (исключенный Берлиозом при постановке) оттеняет последнюю развернутую характеристику Энея – речитатив и арию, которую так высоко оценил после премьеры сам автор. Большой аккомпанированный речитатив приближается к ариозо. Собственно ария «Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux» («Ах, ты близок для нас расставания час») построена по обычной схеме Andante – Allegro agitato, последняя часть – с кульминационными верхними нотами. Но на этом ария не заканчивается: на реплики теней отвечают речитативные фразы Энея, после чего возникает еще одна быстрая героическая часть арии с хором; теперь тени повторяют возглас «Италия!», возвращается мотив Троянского марша. Завершающий дуэт Дидоны и Энея купируется по авторскому указанию.

2-я картина целиком посвящена Дидоне. Начальная сцена, диалог Дидоны и Анны, построена на взволнованной теме

ариозно-декламационного склада. Продолжением является свободно развивающееся соло Дидоны, приближающееся то к речитативу, то к ариозо; ему присуща постоянная гибкая смена темпа, рисующая лихорадочное смятение чувств; объединяющую роль играет мрачная тема в оркестре. Завершает развитие краткая ария Дидоны «Adieu, fière cité» («О, город мой родной») – просветленное, торжественное Adagio, которое произвело сильное впечатление на премьере на автора.

3-я картина, массовая, открывается «погребальной церемонией», где к хору присоединяются Анна и Нарбал, а затем та же тема у скрипок с сурдинами сопровождает восхождение Дидоны на костер. Взволнованному, хроматизированному хору карфагенян и жрецов Плутона противостоит заключительный унисонный хор с тремя солистами в сопровождении оркестра на сцене. Рисуя картину славы римского Капитолия, торжественно звучит Троянский марш, который, согласно ремарке, превращается в песню триумфа Рима; она служит апофеозом всего спектакля.

ШАРЛЬ ГУНО
1818–1893



Имя Гуно связано с рождением нового жанра середины XIX века – французской лирической оперы. Вдохновленная великими творениями мировой литературы (Гёте, Шекспира), она, однако, трактовала их весьма ограниченно – исключительно как любовные драмы, отказываясь от воплощения заложенных драматургами больших общественных, философских проблем. Первым образцом французской лирической оперы стал «Фауст» (1859), остающийся на протяжении полутора столетий одним из популярнейших произведений. До сих пор известностью пользуется другая лирическая опера Гуно, «Ромео и Джульетта». Остальные 10 ныне забыты. Общее число его произведений в разных жанрах доходит до 1000: 13 месс, 2 реквиема, духовные и светские оратории и кантаты (среди них изредка звучащая ныне в отрывках «Смерть и жизнь»), музыка к драмам, хоры и романсы (более 200), множество инструментальных сочинений, в том числе для органа и фортепиано, разного рода переложений (152 хорала Баха для органа, известнейшее «Размышление» – «Ave Maria», первая прелюдия из «Хорошо темперированного клавира» Баха для скрипки, валторны и оркестра или другой вариант – для органа, фортепиано и скрипки).

Шарль Франсуа Гуно родился 17 июня 1818 года в Париже, в художественно одаренной семье. Отец – придворный рисовальщик, мать – пианистка, ученица известного композитора Адольфа Адана (автора балета «Жизель»). Когда отец умер, мать стала зарабатывать уроками игры на фортепиано, в том числе обучала и пятилетнего сына. Она не хотела, чтобы он становился музыкантом, и только когда директор гимназии, где мальчик получал общее образование, убедил ее, что у

сына настоящий музыкальный талант, согласилась, чтобы он избрал путь профессионала.

Композитор Антонин Рейха, учитель Берлиоза, подготовил 18-летнего Гуно к поступлению в Парижскую консерваторию. Там он посещал классы фортепиано и композиции, в том числе у Фроманталя Галеви, автора недавно поставленной оперы «Иудейка». У него учились Сен-Санс и Бизе, и Галеви поручал Гуно заниматься с Бизе, тогда 12-летним мальчиком. Несмотря на разницу в 20 лет, между ними завязалась дружба, продлившаяся до безвременной кончины Бизе.

В годы обучения в консерватории (1836–1839) Гуно трижды принимал участие в конкурсе на Большую Римскую премию, дававшую право на несколько лет пребывания в Италии с последующим посещением Германии, и в декабре 1839 года отправился в Рим. Современные итальянские оперы – недавно скончавшегося Беллини и находившегося в расцвете славы Доницетти – разочаровали Гуно, и он увлеченно изучал Палестрину и других старых мастеров, слушал духовную музыку в Сикстинской капелле и сам писал духовные сочинения. Во время пребывания в Германии, в Лейпциге, он познакомился с произведениями Баха в исполнении Мендельсона на том самом органе в церкви святого Фомы, на котором играл сам Бах.

По возвращении в Париж (1845) Гуно работал органистом в церкви, жил в монастыре, на протяжении пяти месяцев носил сутану, готовясь принять сан аббата, и даже подписывал письма и музыкальные сочинения «аббат Гуно». Все изменила встреча с Полиной Виардо, вернувшей его миру и пробудившей интерес к опере. Знаменитая певица познакомила Гуно с популярным драматургом Эмилем Ожье, который согласился написать для 32-летнего композитора либретто оперы «Сафо».

Сюжет о знаменитой греческой поэтессе был широко известен во Франции; в 1822 году была поставлена «Сафо» учителя Гуно Антонина Рейхи. Гуно сочинял свою первую оперу в доме Виардо, где в то время жил Тургенев, и тот вместе с певицей принимал активное участие в обсуждении будущего

сочинения. Там же Гуно познакомился с Жорж Санд, которой играл фрагменты написанного, и она назвала его «новым Моцартом, первым композитором века, музыкальным гением, который откроет новую эру», а его трехактную оперу – «шедевром века, единственным, самым прекрасным из того, что только может быть». Премьера «Сафо» состоялась весной 1851 года на сцене театра Grand Opéra с Виардо в заглавной роли, предсказавшей Гуно славную будущность. Но опера была снята с репертуара после трех спектаклей, хотя не была забыта, и это первое сочинение не раз редактировалось автором для постановок в Grand Opéra (в двух актах, 1858, в четырех, 1884). В настоящее время в репертуаре певиц сохранились стансы Сафо с красивой печальной мелодией в сопровожении арфы (поэтесса слагает стихи, перебирая струны лиры). Параллельно, в 1852–1860 годах, Гуно руководил любительскими хорами «Орфеон» в Париже, а в 1870–1875 – хоровым объединением в Лондоне (позже из него выросло Королевское Хоровое Общество). В 1855 году состоялось выступление Гуно-дирижера во Дворце Индустрии на Всемирной выставке: участвовало 1600 оркестрантов и 4500 орфеонистов.

Несмотря на провал «Сафо», Гуно получил от того же театра Grand Opéra заказ на оперу «Окровавленная монахиня» на либретто знаменитого драматурга Эжена Скриба. Поставленная в 1854 году, она также не снискала успеха и выдержала только 11 представлений. Новый директор заявил, что «не потерпит подобной мерзости на сцене своего театра». Три года спустя Гуно привлек совсем иной сюжет – «Иван Грозный» (впоследствии использованный Бизе). Опера не была закончена, и композитор уничтожил написанное (марш казаков был перенесен в «Фауст», став хором солдат).

Не менее неожиданным был поворот Гуно к комическому жанру: в январе того же 1857 года Лирический театр осуществил постановку его «Лекаря поневоле» по Мольеру (правда, за пять лет до того Гуно уже обращался к Мольеру в комедии-балете «Мещанин во дворянстве»). Комическая опера композитора, в противоположность большим историческим, оказалась успешной: «Лекарь поневоле» прошел 100 раз

подряд, затем был поставлен в театре Комической оперы, где не сходил с репертуара около 30 лет. Как писал французский исследователь, Гуно «в одинаковой мере и с одинаковой искренностью был одновременно человеком верующим и чувственным, преданным католицизму и земным удовольствиям». Но однажды «темная сила, скрывавшая в себе страшную угрозу, омрачила на некоторое время эту светлую жизнь». В октябре 1857 года Гуно был помещен в психиатрическую лечебницу. «Опасались, что потеря рассудка безнадежна. Но этот припадок болезни оказался скоропреходящим и был забыт так же прочно, как и желание принять духовный сан».

Новый период в творчестве Гуно – и французской оперы в целом – наступил в конце 1850-х годов и продолжался около десятилетия. Композитор встретился с двумя самыми популярными либреттистами, Жюлем Барбье и Мишелем Карре, авторами около 25 либретто опер и оперетт. Их содружество с Гуно длилось 20 лет и принесло 8 произведений, в том числе «Фауста», «Мирейль», «Ромео и Джульетту» в жанре лирической оперы. В 1866 году достижения Гуно были признаны – он был избран во Французскую академию.

Успех «Фауста» в Лирическом театре в 1859 году открыл Гуно дорогу на европейские сцены. 10 лет спустя широчайшая популярность привела к предложению поставить «Фауста» в театре Grand Opéra, для чего композитору пришлось написать большую балетную сюиту «Вальпургиева ночь», до сих пор исполняющуюся в симфонических концертах. Данный период принес не только лирические оперы: продолжается работа Гуно в комическом жанре, но написанные тогда две оперы не имели успеха. Лишь в начале 1920-х годов их вместе с «Лекарем поневоле» поставил в Монте Карло знаменитый русский антрепренер Сергей Дягилев, и о них с удовольствием говорил Стравинский: очаровательная «Голубка», маленький шедевр «Лекарь поневоле», насыщенные своеобразным ароматом «Филемон и Бавкида». Не отказывался Гуно и от жанра большой оперы, но в настоящее время и эти сочинения прочно забыты.

Последние 12 лет Гуно к оперному жанру не обращался, сосредоточив основное внимание, как и в ранний период, на духовной музыке. Он работал до последнего дня жизни, сочиняя Реквием памяти одного из внуков, когда его прямо за роялем настиг удар. Три дня спустя, 18 октября 1893 года Гуно скончался в Сен-Клу под Парижем.

Церемония церковного отпевания, как писал современник, отличалась от похорон композиторов, нередко напоминавших знаменитые концерты. В соответствии с волей Гуно церемония была строго литургической, звучали исключительно средневековые хоралы, и «никакая музыка не могла заставить забыть о смерти».

ФАУСТ

Опера в пяти актах, семи картинах
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Фауст (тенор)
Мефистофель (бас)
Валентин (баритон)
Его друзья:
Зибель (сопрано)
Вагнер (бас)
Маргарита, сестра Валентина (сопрано)
Марта, вдова, ее соседка (меццо-сопрано)
Крестьяне, горожане, студенты, солдаты, демоны, ведьмы, блуждающие огни, ангелы

Действие происходит в Германии в XVI веке

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Фауст – персонаж исторический, живший в протестантской Германии XVI века, – то ли ловкий шарлатан, морочивший народ на ярмарках своими фокусами, то ли действительно выдающийся ученый. Первое упоминание о нем относится к 1507 году. По легенде, Фауст учился в Кракове, где заключил договор с дьяволом, который сопровождал его в скитаниях по всей Германии в виде собаки или лошади. В конце своей разгульной жизни Фауст раскаялся и обратился к Богу, но это не спасло его душу. В первой «народной книге» о Фаусте (1587) он осужден. В следующей, появившейся 12 лет спустя, добавлен ряд новых эпизодов.

Величайший немецкий поэт Йоганн Вольфганг Гёте (1749–1832), знавший с детских лет последнюю «народную книгу», работал над своим «Фаустом» с 1771 года на протяжении всей творческой жизни и создал грандиозное философское произведение, полное размышлений о предназначении человека, жизни и смерти. В круговращение глобальных про-

блем вплетена трогательная история соблазненной и покинутой Фаустом Маргариты – наивной девушки из народа, воплощения естественности природы, обаяния патриархальной простоты. Эту линию завершает сцена в тюрьме, где потерявшая рассудок Гретхен ждет казни: она отравила мать и утопила новорожденную дочь. Все попытки Фауста освободить возлюбленную оказываются тщетными, но голос с неба возвещает спасение ее души. Первую часть трагедии Гёте закончил около 1800 года; изданная в 1808-м, она сразу же приобрела популярность во многих странах; вторая часть была завершена за год до смерти (1831). В заключительном апофеозе ангелы парят в высших сферах с бессмертной сущностью Фауста.

В Париже перевод первой части появился в декабре 1827 года. Он потряс Берлиоза, который положил на музыку некоторые эпизоды, назвав их «Восемь сцен из “Фауста”» (1829), а в 1846-м создал одно из крупнейших сочинений, «Осуждение Фауста», определив его жанр как «драматическая легенда», сочетающий черты оратории и оперы. У Гуно замысел оперы на сюжет «Фауста» возник в 1840 году, когда 22-летний выпускник Парижской консерватории, завоевавший Большую Римскую премию, находился в Италии. Во время ночных прогулок по острову Капри он сделал наброски сцены Вальпургиевой ночи, а в 1849-м, когда работал церковным органистом в Париже, – сцены Маргариты в храме. Шесть лет спустя, встретившись с известным либреттистом Жюлем Барбье (1822–1901), композитор обсудил с ним план оперы; тот привлек к работе своего постоянного сотрудника Мишеля Карре (1819–1872), автора фантастической драмы «Фауст и Маргарита», с которым он написал около 25 либретто опер и оперетт. «Фауст» стал первой из восьми опер Гуно на либретто Барбье и Карре. Самые извсетные – «Фауст», «Мирейль», «Ромео и Джульетта» увидели свет рампы в парижском Лирическом театре, открывшемся еще в 1847 году, но получившем свое имя в 1851-м. Он находился вдалеке от знаменитых старых театров, Grand Opéra и Комической оперы, был малобюджетным и привлекал молодых композиторов. В декабре 1856 года директор Лирического театра согласился поставить

новую оперу Гуно, предназначая главную роль своей жене. Хотя к октябрю 1857 года два акта «Фауста» были почти готовы, работа над оперой приостановилась – в конкурирующем театре готовилась постановка драмы на этот сюжет. Директор предложил пока поставить комическую оперу Гуно «Лекарь поневоле»; она имела успех. Затем Гуно вернулся к «Фаусту» и закончил его в клавире весной 1858 года; инструментовка была завершена летом. Однако намеченная на ноябрь премьера вновь была отложена: во время репетиций вносились бесконечные поправки, был заменен исполнитель заглавной партии – новому тенору пришлось выучить ее меньше чем за месяц.

Премьера «Фауста» состоялась в парижском Лирическом театре 19 марта 1859 года. Успех был сомнительным, критика – противоречивой. Один из писавших отметил недостаток мелодий, указав, что куплеты Мефистофеля о золотом тельце недостаточно рельефны, а серенада ничем не примечательна. Другой критик после нескольких спектаклей предсказывал, что опера будет сыграна не более 15 раз. Однако публика опровергла эти предсказания, и «Фауст» быстро сделался любимейшей французской оперой в разных странах на разных языках: немецком (под названием «Маргарита», «Гретхен»), венгерском, итальянском (в Нью-Йорке), английском (в Сиднее в Австралии), датском, польском. Чайковский, 25-летний учащийся недавно открывшейся первой русской консерватории, услышав «Фауста» в Итальянской опере в Петербурге, воскликнул: «Я считал бы себя счастливым человеком, если бы мог написать оперу, хотя бы наполовину столь прекрасную, сколь прекрасна опера “Фауст”».

Как и другие оперы Гуно, «Фауст» имел различные варианты. Первоначально опера делилась на четыре акта с прологом, затем пролог стал самостоятельным актом. Музыкальные номера связывались разговорными диалогами. Для постановки в 1860 году в Страсбурге автор заменил их привычными речитативами в сопровождении оркестра, и с этого времени «Фауст» стал исполняться только в таком варианте. Тогда же были дописаны несколько сольных номеров: сцена заклинания

цветов Мефистофеля, каватина Валентина, новый романс Зибеля в IV акте. Самое значительное добавление было сделано – и далеко не по воле автора – в 1869 году. Театр Grand Opéra захотел увидеть «Фауста», за 10 лет обошедшего многие театры мира, на своей сцене и предложил включить в картину Вальпургиевой ночи большую балетную сюиту (длительностью 17 минут), обязательную, по давней традиции, в первом театре Парижа. Гуно просил сделать это Сен-Санса, так как, по воспоминаниям последнего, «был погружен тогда в религиозные размышления, которые не позволяли ему предаваться работе в высшей степени мирской». Сюда же были вставлены куплеты Мефистофеля и следующая за ними застольная Фауста. Предположительно она появилась перед самой премьерой для утешения тенора, чья партия оказалась существенно урезанной по сравнению с первоначальным замыслом. Премьера варианта с балетом состоялась в театре Grand Opéra 3 марта 1869 года. В различных постановках участвовали лучшие певцы, а грандиозный образ Мефистофеля, созданный Шаляпиным, оказался глубже написанного Гуно.

СЮЖЕТ

Кабинет старого ученого, доктора Фауста. Ночь на исходе. Фауст размышляет о том, что его наука так и не смогла раскрыть все тайны мира. Разочарованный в жизни, он спешит навстречу смерти. Наполнив кубок ядом, Фауст останавливается при звуках веселой песни крестьян, приветствующих приход весны и благословляющих Бога. Однако Фауст не верит, что Бог возвратит ему юность, любовь, радости жизни; он посылает ему проклятья и зовет сатану. Является Мефистофель в образе ироничного дворянина в богатом наряде. Пораженный Фауст повелевает ему уйти, но Мефистофель сулит ученому богатство, славу, могущество. Однако Фауст уверен, что Мефистофель не может дать ему то единственное, что он желает, – юность со всеми ее радостями. Сатана способен на это, но Фауст должен подписать договор: на земле Мефистофель будет служить Фаусту, а в другом мире Фауст будет в полной его власти. Тот колеблется. Тогда сатана вызывает ви-

дение Маргариты. Сраженный ее красотой, Фауст ставит подпись и выпивает поданный Мефистофелем кубок: теперь в нем не смерть, а жизнь, юность, любовь. Они отправляются в путь.

II акт. Ярмарка. Среди веселящихся студентов, солдат, горожан – Вагнер и Валентин, отправляющиеся на войну. Валентин оставляет сестру и просит друзей охранять ее. Влюбленный Зибель клянется быть защитником Маргариты. Вагнер запевает песню о крысе, Мефистофель прерывает его и в своих куплетах провозглашает власть над миром золотого тельца. Потом он гадает присутствующим: Вагнер будет убит в первом же бою, Зибель не сможет подарить букет Маргарите – цветы завянут в его руках. Валентину же Мефистофель сообщает, что знает, от чьей руки тот падет. Потом Мефистофель отвергает вино, которое все пьют, находя его отвратительным, и предлагает напоить каждого вином по его вкусу. Вновь услышав имя Маргариты, взбешенный Валентин угрожает Мефистофелю шпагой, но она ломается. Тогда все изгоняют сатану, поднимая крестообразные эфесы шпаг. Оставшись наедине с Мефистофелем, Фауст мечтает о встрече с Маргаритой. Она появляется под звуки вальса (танца неизвестного в XVI веке), и Фауст предлагает руку, чтобы проводить ее домой. Маргарита смущенно отказывается. Мефистофель обещает Фаусту помощь и издевается над неловким соперником – Зибелем. Все продолжают кружиться в вальсе.

III акт. Сад перед домом Маргариты. Зибель нарвал букет, чтобы цветы рассказали о его любви, но, как предсказывал Мефистофель, цветы завяли. Зибель омывает руки святой водой у изображения, у которого молится Маргарита. Появляется Фауст в сопровождении Мефистофеля. Увидев букет Зибеля, Мефистофель обещает принести для Маргариты совсем другой, драгоценный подарок. Фауст в одиночестве мечтает о Маргарите, восхищаясь невинной скромностью ее жилища. Мефистофель приносит драгоценный ларчик и удаляется вместе с Фаустом. Вышедшая из дома Маргарита мечтает о неизвестном юноше, столь высокопоставленном и столь любезном. Воспоминания мешают ей прясть, прерывают балладу о

Фульском короле, верном возлюбленной до смерти. Маргарита видит оставленный Зибелем букет и рядом – драгоценный ларчик. Поколебавшись, она открывает его и, ослепленная украшениями, решает их примерить; взглянув в зеркало, она не может узнать себя и сожалеет лишь о том, что ее не видит любезный юноша. В это время приходит соседка Марта, за ней Мефистофель, сообщающий о смерти ее мужа. Он отвлекает внимание Марты притворными ухаживаниями за престарелой красоткой. Фауст нежно расспрашивает Маргариту о ее жизни; она рассказывает, что осталась совсем одна, потеряв мать и маленькую сестру и проводив брата на войну. Маргарита очарована признаниями Фауста, но долг велит ей бежать от него. Когда все расходятся, Мефистофель во мраке ночи заклинает цветы опьянить Маргариту своим запахом, чтобы она забыла осторожность и отдалась любви. Маргарита гадает на ромашке, цветок подтверждает чувства Фауста. Влюбленные опьянены этой ночью вечной любви, однако Маргарита умоляет Фауста оставить ее и скрывается в доме. Подслушивающий Мефистофель подсмеивается над Фаустом и предлагает подождать счастливой развязки. Маргарита появляется у окна и, не в силах противостоять любви, зовет его. Фауст спешит в ее комнату под хохот торжествующего Мефистофеля.

IV акт. Комната Маргариты. Сидя за прялкой, она напрасно ждет возвращения Фауста и слышит насмешки девушек. Приходит Зибель; он один не оставил ее и готов разделить ее горе.

2-я картина. Храм. Маргарита пришла помолиться за себя и новорожденного ребенка – плод ее греха. Ей слышатся голоса демонов, чудится Мефистофель в колоннах храма. Он напоминает о том времени, когда она была невинна и с открытой душой молилась Творцу; теперь же ее ждет ад. Голоса молящихся повторяют слова реквиема о Страшном суде. Их венчает грозное проклятье Мефистофеля.

3-я картина. Площадь перед домом Маргариты[20]. Солдаты возвращаются с войны, хвастаясь храбростью и славой. Валентина встречает Зибель. Отказываясь войти в дом, он умоляет ничего не подозревающего друга о милосердии и спешит в храм. Спускается ночь. Появляются Фауст и Мефистофель с гитарой. Он поет серенаду, обращаясь от имени возлюбленного к некой Катерине, а от себя предостерегает ее – свидания и поцелуй возможны лишь тогда, когда у нее на пальце будет обручальное кольцо. Узнав в Фаусте соблазнителя сестры, Валентин вызывает его на дуэль. Полный раскаяния Фауст приходит в ужас, готовясь пролить кровь брата возлюбленной, но Мефистофель уверяет, что отражать удары будет не Фауст, а он сам. Валентин срывает с шеи оберегавший его амулет – портрет Маргариты, скрещивает шпагу с Фаустом и на четвертом выпаде получает смертельный удар. Марта и соседки зовут на помощь. Но Валентин знает, что его ждет смерть; это вина Маргариты, вставшей на путь греха. Даже если Бог простит ее, Валентин проклинает сестру навеки.

V акт. Горы Гарца. Вальпургиева ночь накануне 1 мая – ночь разгула адских сил. Мелькают блуждающие огни – души умерших. Это царство Мефистофеля, куда он прискакал вместе с Фаустом. Для него сатана устраивает пир, вызывая знаменитых гетер Древней Греции – прекрасных женщин, привлекавших мужчин артистическими способностями, образованностью и свободным образом жизни. Аспазия и Лаиса подносят ему кубок, Фауст пьет за забвение прошлого и за новую страсть. Фрина сбрасывает одно за другим окутывающие ее покрывала и охваченный сладострастием Фауст вручает ей свой кубок. Но внезапно перед ним возникает видение Маргариты; на шее ее красная полоса – след топора палача. Пришедший в ужас Фауст требует, чтобы Мефистофель перенес его к ней.

[20] Такое разделение указано в либретто, однако смена декораций не обязательна: действие может происходить и на одной сценической площадке – на перекрестке улиц, куда выходят храм и дом Маргариты.

2-я картина. Темница. Мефистофель прискакал сюда с Фаустом и готов помочь влюбленным бежать. Он передает Фаусту ключи от темницы и торопит его: эшафот для Маргариты уже готов, ее ждет казнь за убийство новорожденного младенца. Фауст будит Маргариту. Она потеряла рассудок; воспоминания о первых встречах заставляют ее забыть о близкой смерти. Мефистофель напоминает о быстротекущем времени, Фауст умоляет Маргариту бежать. При звуках голоса сатаны она обращается за защитой к Богу и просит ангелов унести ее душу в небеса. Маргарита отталкивает возлюбленного: в его глазах угроза, его руки в крови, он внушает ей ужас. Маргариту ведут на казнь, Мефистофель торжествует: она осуждена[21]. Но голоса ангелов возвещают ее спасение. «Стены темницы раскрываются, душа Маргариты возносится к небесам, Фауст в отчаянии следит за ней, потом падает на колени и молится. Мефистофель стоит, склонившись под сверкающим мечом архангела», – гласит последняя ремарка либретто.

МУЗЫКА

«Фауст» – первый образец французской лирической оперы со всеми типичными чертами жанра. Несмотря на отказ от воплощения глубокой философской проблематики трагедии Гёте, произведение Гуно завоевало широкую популярность у слушателей своими мелодиями – отчетливо национальными, непохожими на итальянские; выразительными речитативами – не сухими, но мелодизированными; насыщенной, сочно звучащей партией оркестра. Простые по форме (трехчастные, строфические) сольные номера, опирающиеся на романсные и песенные истоки, не требуют исключительных голосов и пленяют публику, запоминаясь сразу и надолго. В последней редакции, предназначенной для сцены театра Grand Opéra, вы-

[21] В русском переводе реплика Мефистофеля по непонятным причинам предвосхищает возглас хора ангелов («Спаслася!»), тогда как во французском тексте («Jugée!» – «Осуждена!») противостоит ему. Одна из причин этого заключается в том, что русский перевод (в частности, в московском издании Гутхейля, 1900) сделан не с французского, а с итальянского: «E salva!» – «Спасена!».

зывает восхищение роскошная балетная сюита, быть может, не обязательная в опере, но украшающая симфонические программы.

В увертюре, названной интродукцией, сопоставлены две контрастные темы: сумрачная, хроматизированная, рисующая раздумья старого ученого, и светлая кантилена широкого дыхания, характеризующая его юную любовь (это тема каватины Валентина, посвященной Маргарите).

I акт очень краток: он состоит всего из двух номеров с участием двух солистов – только мужских голосов. В первом номере, являющемся экспозицией главного героя, в оркестре развивается начальная тема интродукции. Напевная декламация Фауста, начинающаяся словом «Rien!» («Нет!»), неоднократно прерывается вторжением беззаботной темы крестьян, звучащей вначале в оркестре, а затем в унисонном хоре, то женском, то мужском, доносящемся из-за сцены. Во втором номере, дуэте, представлен Мефистофель – отнюдь не сатана, а вполне узнаваемый циник, блестящий кавалер, легко манипулирующий окружающими. Вокальные партии начального раздела дуэта богаты многообразной декламацией; собственно дуэт основан на стремительной, восторженной мелодии «A moi, les plaisirs» («Ко мне возвратись, счастливая юность»). В центре – видение Маргариты: возвышенные аккорды в сопровождении переливов скрипок и арфы (тема прозвучит в любовном дуэте Фауста и Маргариты в III акте).

II акт – массовый; впервые на фоне хора появляется героиня и звучит женский голос. В первом хоре в танцевальном ритме различные группы перекликаются то в унисон, то в сложных полифонических переплетениях. С хором сопоставляется популярная каватина Валентина «En quittant ma belle patrie» («Бог всесильный, Бог любви!»)[22] с певучей мелодией широкого диапазона, уже знакомой по увертюре. Следующие затем куплеты Мефистофеля о золотом тельце «Le veau d'or

[22] Русский перевод, не соответствующий французскому тексту («Покидая мою милую родину»), вызвал запрет цензуры, обнаружившей богохульство; так что в некоторых клавирах, изданных в Москве, каватина Валентина отсутствует и остается непонятным, откуда взята тема увертюры.

est toujours de bout!» («На земле весь род людской») – ярчайший номер оперы, сочетающий эффектность и характеристичность, одно из крупнейших достижений Гуно. В сцене изгнания Мефистофеля массовый номер (мужской хор в унисон и три солиста) впервые звучит угрожающе. Резко контрастна последняя массовая сцена – вальс и хор, подготавливающие выход Маргариты, который останавливает полет вальса. Это Andantino – маленький дуэт Фауста и Маргариты «Ne permettez-vous pas» («Смею ли предложить, красавица, вам руку») с типичной для композитора прозрачной, нежной мелодией и кульминационной высокой нотой тенора.

III акт – лирический центр оперы. Небольшой антракт своим сумрачным настроением контрастирует с открывающими акт восторженными куплетами Зибеля «Faites-lui mes aveux» («Расскажите вы ей, цветы мои»). Партию юного героя, наследника любимых французской оперой пажей, композитор предназначал сопрано, хотя ее часто поют меццо-сопрано (и именно так она иногда обозначается в списке действующих лиц). Появление Фауста сопровождается темой юности из I акта. Его центральная характеристика – каватина «Salut! demeure chaste et pure» («Привет тебе, приют невинный») с типичной для жанра французской лирической оперы красивой певучей мелодией в сопровождении флейты, кларнета и солирующей скрипки (здесь у тенора единственный раз возникает верхнее *до*). Центральная характеристика Маргариты гораздо более развернута: она складывается из баллады о Фульском короле и арии, обычно называемой «арией с жемчугом». Течение баллады «Il était un roi de Thulé» («В Фуле жил да был король»), сумрачной по колориту, сдержанной в выражении чувств, лишенной распевов, прерывается речитативными репликами.[23] Ария «Je ris de me voir si belle en ce miroir» («Ах, смешно смотреть мне на себя»), напротив, украшена трелями и пассажами и значительно виртуозней всех других высказываний Маргариты (ее диапазон – две октавы, от *си* второй до

[23] В постановках героиня нередко останавливает и возобновляет кружение колеса прялки, хотя ремарка либретто гласит: «садится за прялку и поет» (в отличие от песни IV акта: «садится за прялку и прядет»).

си малой). Оригинален большой квартет со свободной сменой речитатива, декламации, кантилены, где четыре голоса то объединяются в совместном пении, то разбиваются на два дуэта: лирический (Фауст – Маргарита) и комический (Мефистофель – Марта)[24]. Еще один сольный номер, обозначенный как «сцена» и обычно называемый «заклинание цветов» «O nuit, étends sur eux ton ombre!» («О ночь, укрой ты их покровом!»), – небольшой монолог Мефистофеля. Его зловещий колорит резко контрастирует с последующим любовным дуэтом «Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage» («О, позволь, ангел мой, на тебя наглядеться»). Это кульминация акта. Красивые мелодии в вокальных партиях и в оркестре свободно переливаются одна в другую, согретые единым чувством возвышенной любви, без каких-либо контрастов, лишь оттененные краткими насмешливыми репликами Мефистофеля.

IV акт, наиболее пространный, разделен на три разнохарактерные картины. Оркестровый антракт тематически подготавливает первый номер: скрипки с сурдинами подражают жужжанию прялки, флейта и кларнет поют мелодию песни Маргариты.

1-я картина – камерная, состоящая всего из двух сольных номеров с участием двух действующих лиц, не считая открывающего ее насмешливого женского хорика за сценой. Песня Маргариты с трогательной элегической мелодией «Il ne revient pas» («Он не придет») сопоставляется с умировотворенным романсом Зибеля «Quand tes journées furent de joie et d'ivresse» («Когда беспечно жизнью ты наслаждалась»). Он призван раскрыть иные черты образа Зибеля, чем куплеты III акта, однако не может сравниться с ними по выразительности. И не случайно вся эта картина в постановках выпускалась (в русском издании клавира номера переставлены, причем песня за прялкой названа вставной).

2-я картина, одна из наиболее драматичных, развивается непрерывно, не разделяясь на номера. Оркестровое вступле-

[24] Подобного рода квартеты весьма редко встречаются в оперном наследии; таков, например, начальный квартет в «Евгении Онегине» Чайковского, не случайно столь высоко ценившего «Фауста».

ние вводит в суровый мир храма: чередуются forte – pianissimo, скрипки – тромбоны с валторнами, затем орган за сценой. Грозные обвинения Мефистофеля «Souviens-toi du passé» («Вспомни день, как была ты невинна») дополняются хором молящихся на латинский текст реквиема под аккомпанемент застывших аккордов органа fortissimo; в мелодии слышатся обороты секвенции «Dies irae» («День гнева» – «Страшный суд»). Им отвечают испуганные мольбы Маргариты, завершающиеся экстатической мелодией «Seigneur! accueillez la prière des coeurs malhereux!» («Господь, сердцу, полному горя»), и торжественные звуки органа.

3-я картина, массовая, обрамлена хоровыми номерами, противоположными по складу. Она открывается оркестровым маршем солдат, постепенно приближающимся и подготавливающим хор солдат, первоначально звучащий a cappella. Небольшой речитативный диалог Зибеля и Валентина отделяет его от популярного второго хора солдат «Gloire immortelle de nos aïeux» («Родины славу не посрамим»). Затем внимание переключается на личную драму. Сцена и серенада Мефистофеля «Vous qui faites l'endormie» («Выходи, о друг мой нежный») – один из лучших номеров оперы; гибкая, пластичная мелодия, основанная на бытовом песенном жанре с гитарным аккомпанементом, дает возможность исполнителю показать свое мастерство (она заканчивается эффектными скачками в объеме двух октав). Энергичное маршеобразное трио Валентина, Фауста и Мефистофеля (сцена дуэли) обрывается оркестровым фрагментом, иллюстрирующим четыре выпада шпагой. Без перерыва начинается сцена смерти Валентина – массовый финал, резко контрастный открывавшему картину маршу солдат. Партия Валентина отмечена психологической глубиной, мелодической выразительностью, особенно в заключительном ариозо декламационного склада «Ce qui doit arrivez» («Что судьбой решено»).

V акт, носящий название «Вальпургиева ночь», состоит из двух картин, существующих в двух авторских вариантах (с большой балетной сюитой и без нее). В 1-й картине чередуются различные эпизоды: таинственный унисонный женский хор

блуждающих огней; тревожная оркестровая скачка Мефистофеля и Фауста; торжественный унисонный женский хор античных красавиц, обрамляющий соло Мефистофеля; застольная Фауста с женским хором «Doux nectar, dans ton ivresse» («О нектар, ты опьяняешь»). Простая мелодия застольной, изложенная в двух куплетах и увенчанная высокой нотой, лишена оригинальности. Во второй редакции она заменена балетным дивертисментом из 7 номеров, составляющим одну из вершин творчества Гуно. Резко изменяет сладострастное упоение «Вальпургиевой ночи» внезапное возвращение в оркестре темы любовного дуэта III акта («О, позволь, ангел мой, на тебя наглядеться»), сопровождающей видение Маргариты.

2-я картина – финальное трио с хором – не делится на номера, развиваясь от тревожного начала к апофеозу. Оркестровое вступление с грозными тремоло ударных fortissimo и стонущими аккордами медных подготавливает настроение сцены в темнице, с которым контрастирует скачка Мефистофеля и Фауста на адских конях. В начале дуэта Фауста и Маргариты «Mon coeur est pénétré d'épouvante» («О, в сердце полно муки и страданья») у флейты, гобоя и кларнета развивается печальный тематизм вступления. С пробуждением Маргариты воскрешаются светлые, восторженные мелодии любовного дуэта из III акта и первой встречи на фоне вальса из II. Идиллию прерывают тревожные возгласы Мефистофеля. Кульминацией служит восторженное воззвание Маргариты к ангелам «Anges pures, anges radieux» («О, Тебе жарко я молюсь, прими, Господь, мое моленье»). Завершает оперу апофеоз – хор ангелов за сценой: величественным просветленным аккордам аккомпанируют попеременно орган и оркестр, утверждая чистый до мажор[25].

[25] В советских постановках 1-я и 2-я картины нередко менялись местами, и опера заканчивалась не мистическим апофеозом, а эффектным балетным дивертисментом, в котором находили утешение и Фауст, и публика.

МИРЕЙЛЬ

Опера в пяти актах, семи картинах
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Мирейль, богатая фермерша (сопрано)
Мэтр Рамон, ее отец (бас)
Клеманс, крестьянка (дюгазон – инженю)[26]
Винсент, бродячий плетельщик корзин (тенор)
Винсенетта, его сестра (легкое сопрано, авторское обозначение дюгазон-инженю)
Мэтр Амбруаз, их отец (бас)
Тавен, колдунья, цыганка (меццо-сопрано)
Урриас, погонщик диких быков (баритон)
Пастушок Андрелу (меццо-сопрано)
Перевозчик на Роне (бас)
Крестьяне

Действие происходит в Провансе в настоящее время (середина XIX века)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1862 году Гуно, недавно прославившийся оперой «Фауст», увлекся поэмой «Мирейль» (1859). Ее автор Фредерик Мистраль (1830–1914) – поэт, лингвист, филолог, создатель словаря провансальского языка, над которым он работал 20 лет, – стал первым, решившим возродить давно угасший литературный провансальский язык. Поэма вызвала восторг в Провансе, автора сравнивали с Гомером. Сам Мистраль перевел «Мирейль» на французский, и она была принята столь же горячо. К тексту Мистраль приложил нотные записи народных песен. Гуно просил его прислать несколько фарандол: «Я

[26] Авторское обозначение. Инженю – театральное амплуа: молодая, нежная, невинная героиня; Дюгазон – известная французская певица сопрано, исполнительница подобных ролей во французских комических операх конца XVIII–начала XIX веков. В ее честь в 1902 году была создана опера.

буду обращаться к вашим родным мелодиям и заимствовать оттуда общий колорит… … Не подражая буквально, я проникнусь стилем мелодий».

Очарованный «Мирейль», композитор весной 1863 года отправился в Прованс и встретился с поэтом: «Я завладел им, наконец, этим добрым и красивым Мистралем, о котором столько мечтал, которого столько искал, столько желал!.. … Я нашел в Мистрале все, что ожидал: поэта в античном пастухе, в человеке полей и неба». Они отправились в путешествие и посетили места действия «Мирейль»: деревню, где жила героиня, церковь святых Марий, где она умерла, долину Ада и пещеру Фей, где Мистраль поселил колдунью Тавен, скалы с руинами средневековых замков, с вершин которых открывается вид на пустынную равнину Кро до самого безбрежного моря. По дороге Гуно читал Мистралю либретто; поэт «был взволнован, он плакал как дитя, он был восхищен…» и вручил композитору несколько сборников народных песен.

Гуно под прозрачным псевдонимом «господин Шарль» поселился в провансальском селении Сен-Реми в небольшой гостинице и регулярно уходил из дому на весь день, чтобы, по собственным словам, попробовать опьяняющий вкус, свет и запах края. Взятое напрокат фортепиано не понадобилось: композитор сочинял на лоне природы, в зеленеющей долине, на берегу смеющегося ручья, в окружении шелестящих деревьев, где птицы давали свой виртуозный концерт. И никогда ему не работалось так хорошо, как в этом мире и тишине, столь далеком от шума и болтовни Парижа.

Либреттистами «Мирейль», как и в четырех предыдущих операх, включая «Фауста», и в трех последующих, включая «Ромео и Джульетту», выступили знаменитые и плодовитые Жюль Барбье (1822–1901) и Мишель Карре (1819–1872), нередко творившие вместе, авторы около 25 либретто опер и оперетт. Гуно посвятил «Мирейль» его величеству Георгу V, королю Ганновера.

Премьера состоялась в парижском Лирическом театре 19 марта 1864 года, где за пять лет до того был поставлен «Фауст», но успеха не имела. В следующих постановках про-

исходили бесконечные переделки, фантастические сцены III акта то исключались, то вновь восстанавливались, даже трагический финал заменялся счастливым: Мирейль возрождалась не среди ангелов на небесах, а в объятьях любимого Винсента, чтобы стать его женой. В июне 1864 года в Ковент Гардене в Лондоне «Мирейль» предстала в трехактном варианте, в декабре в Лирическом театре в Париже три последних акта были объединены в один, 10 лет спустя в Комической опере в Париже она шла в четырех актах, а еще 15 лет спустя – снова в пяти. Ныне «Мирейль» настолько забыта, что невозможно представить, как мог ее успех в этом театре временами превосходить успех «Кармен».

СЮЖЕТ

Ферма Мирейль. Девушки, напевая песни, собирают зеленые листья для шелкопряда и мечтают об ухажерах. Колдунья Тавен предостерегает их. Клеманс ждет богатого галантного принца, а Мирейль – избранника сердца. Это бедный плетельщик корзин Винсент. Он сравнивает ее цветущую красоту со скромной прелестью своей сестры Винсенетты. Винсент и Мирейль признаются друг другу в любви и назначают место встречи на случай несчастья – в церкви святых Марий (матерей апостолов Иакова-старшего и Иакова-младшего).

II акт. Площадь в праздничный день. Собравшиеся пляшут фарандолу. Мирейль и Винсент поют любовную песню о Магали и клянутся в вечной любви. Начинаются соревнования в беге, в которых принимает участие погонщик диких быков, силач Урриас. Тавен издевается над девушками, для которых наступило время обручения, и сообщает Мирейль о трех претендентах на ее руку (среди них – Урриас). Однако, Мирейль верна Винсенту, ее сердце не может измениться: она станет его женой. Хвастающийся победами над женщинами и над быками Урриас склоняется перед Мирейль, и мэтр Рамон благосклонно принимает его сватовство. А Мирейль объявляет отцу, что он может убить ее, но мужем ей будет только Винсент. Рамон готов выгнать из дому непокорную дочь; пусть она просит милостыню с избранным ею мужем и находит

приют в лесу. Мирейль падает перед отцом на колени и взывает к умершей матери, которая, глядя с небес, дарует ей прощение. Гнев Рамона обращается на мэтра Амбруаза, отца Винсента. Окружающие осуждают жестокосердие Рамона.

III акт. Долина Ада у пещеры Фей на берегу Роны, где в полночь слышатся таинственные голоса, плач и смех. Сюда, к жилищу колдуньи и целительницы Тавен, приходит Урриас, чтобы купить у нее напиток, помогающий несчастным влюбленным. Друзья советуют ему утешиться с другой, более красивой и богатой, чем Мирейль, – такую он найдет без труда. Но Урриас не представляет себе подобной женщины. Приближается полночь, и друзья, трепещущие перед темными духами, пляшущими на волнах Роны при лунном свете, покидают Урриаса. Появляется Винсент, с которым Урриас мечтает схватиться в рукопашной. Но миролюбивый Винсент, несмотря на все оскорбления, предлагает разойтись. Неожиданно Урриас наносит ему исподтишка коварный удар своим трезубцем, которым клеймит тавром диких быков, и в ужасе убегает. Истекающего кровью Винсента, услышав в ночи его стоны, находит Тавен, проклинающая трусливого убийцу.

2-я картина. Берег Роны. Урриаса мучает страх, угрызения совести, его руки в крови. Но успокоенный царящей вокруг тишиной, он зовет Перевозчика, решив скрыться на другом берегу реки. Ему отвечают таинственные голоса. Бьет полночь. Над водой появляются блуждающие огни – духи девушек, умерших от несчастной любви, пляшущие на гребнях волн. Появляется Перевозчик, Урриас прыгает в челн. Волны Роны подымаются все выше, челн не выдерживает тяжести убийцы и тонет.

IV акт. Ферма Мирейль. День летнего солнцестояния – праздник жатвы и ее покровителя, святого Жана. Мэтр Рамон угощает всех. Праздник омрачает поведение Мирейль, подобное буре, налетающей во время жатвы. Когда все расходятся, слышно, как она напевает песню о Магали и, волнуясь, зовет Винсенетту. Та успокаивает Мирейль: Тавен вылечит Винсента. Сегодня должны открыться двери церкви святых Марий, и туда устремляются паломники. Мирейль будет первой среди

них, пожертвовав святым свои драгоценности. Винсенетта ободряет ее.

2-я картина. Пустынная равнина Кро. Пастушок приветствует начало дня и, сраженный жарой, засыпает. Направляющаяся в церковь Мирейль завидует его счастливой безмятежности. Потом перед ней возникает видение Иерусалима, ее пронзает золотая солнечная стрела, и она теряет сознание. Но долг зовет Мирейль, она приходит в себя и снова пускается в путь.

V акт. Церковь святых Марий. Молящиеся обращаются за помощью к святым в раю. Винсент, поправляющийся после ранения, просит их покровительства для Мирейль, тщетно ожидая ее: он видел во сне, как она с трудом пересекает песчаную равнину под жгучими лучами солнца. Наконец она появляется, едва держась на ногах. Услышав пение молящихся, Мирейль убеждена, что это святые Марии благословляют ее брак с Винсентом и перед ними раскрываются небеса. В экстазе она видит святых, которые берут ее за руку и ведут за собой. Винсент и Рамон оплакивают Мирейль, умоляют не умирать; Винсент хочет следовать за ней. Голос свыше зовет Мирейль изведать вечную любовь. Винсент впадает в беспамятство, сжимая в объятьях усопшую возлюбленную.

МУЗЫКА

«Мирейль» – одна из первых французских лирических опер и вторая (после «Фауста») в творчестве Гуно; прямые параллели можно обнаружить с только что поставленными «Искателями жемчуга» Бизе. «Мирейль» присущи характерные черты жанра: обращение к большой литературе, но суженная ее трактовка – все сводится к любовной истории; центральный образ – женский, смерть героини образует финал оперы; меньшее внимание уделено сопернику героя; важное место занимают любовные дуэты; широко выписан бытовой фон – не только в хоровых номерах, но и в образах второстепенных персонажей. Первоначально, как и в «Фаусте», номера разделялись разговорными диалогами, позже замененными самим автором речитативами в сопровождении оркестра.

Большая увертюра, за исключением вступительного Andantino, отмечена стремительным темпом и единым жизнерадостным складом. Из ее многочисленных тем в опере встречаются тема вступления (пустынная равнина Кро во 2-й картине IV акта), тема побочной партии (любовный дуэт I акта, ария Мирейль во 2-й картине IV акта), торжественные аккорды коды (хор прославления святого Жана в 1-й картине IV акта).

I акт, «Сбор листьев» (для шелкопряда), очень краток – в нем всего два номера – и лишен какого бы то ни было драматизма. Двухголосный женский хор «Chantez, chantez, magnanarelles» («О пойте, девы-шелководы»), веселый и беззаботный, определяет общее настроение интродукции и играет роль неоднократно возвращающегося рефрена рондо. Эпизоды рондо отданы героиням. Первый, соло Тавен, оригинален – с сопоставлением мажора-минора, с выдержанной пустой квинтой в басах оркестра, подражающей звучанию волынки, с делением на трехтакты вместо привычных четырехтактов. В следующем соло, легкомысленной Клеманс, слышатся ритмы польки и вальса. Очень краткое лирическое соло Мирейль не запоминается и ее экспозицией, наряду с экспозицией образа Винсента, становится большой дуэт. Он начинается ариозо Винсента – косвенной характеристикой Винсенетты. Собственно дуэт «Oh! c'Vincent comme il sait gentiment tout dire» («О, Винсент, как умеет сказать он мило») содержит несколько близких по складу скромных лирических тем, с небольшим эпизодом совместного пения. Конец дуэта сам Гуно сравнивал с концом любовного дуэта из «Фауста»: «Мирейль и Винсент не в силах больше говорить: они задыхаются от счастья; можно услышать лишь обрывки кратких фраз – полных изнеможения у Мирейль, задыхающихся от упоения у Винсента, в то время как пение скрипок, напротив, переливается через край, объясняя, почему двое влюбленных не могут больше петь». Повторение в коде первого хора интродукции, звучащего piano за кулисами, перекидывает арку к началу оперы.

II акт, также обрамленный хоровыми сценами, впервые включает крупные сольные номера (песни, куплеты, арию),

характеризующие всех главных действующих лиц. Фарандола и хор с типичными фольклорными чертами[27], рисуют картину народной жизни Арля. Она открывает и замыкает дуэт Мирейль и Винсента – провансальскую «Песню о Магали» (ее героиня не верит признаниям влюбленного и ищет хитроумные пути избежать близости с ним, пока он не объявляет, что готов соединиться с ней даже в могиле, – тогда она вручает ему обручальное кольцо). Красивая мелодия со свободной сменой размера и обилием строф гораздо ярче фольклорного варианта, который Мистраль приложил к поэме (где, кстати, песня поручена второстепенному персонажу). В конце к дуэту присоединяется хор. Затем следуют три разнохарактерных сольных номера: у Тавен – песня «Voici la saison, mignonnes» («Ах, весною долгожданной»), полная скрытой иронии, подчеркнутой хроматическими ходами в аккомпанементе. У Мирейль – большая двухчастная ария «Mon coeur ne peut changer!» («Тебе ли изменить?»), которая начинается и замыкается эффектной каденцией, в конце захватывающей даже *фа* третьей октавы. У Урриаса – куплеты «Si les filles d'Arles sont reines» («Если девы Арля – королевы») энергичного, решительного склада, рисующие героя грубого и примитивного. В драматическом финале вначале ведущая роль отведена мэтру Рамону, наделенному развернутым ариозо; его две части разделены репликами других персонажей. Контрастным ответом служит ариозо Мирейль «A vos pieds hélas me voilà» («Вот у ваших ног я лежу»); печальная кантилена эхом отзывается в оркестре, а репризу образует ансамбль, повторяющий ту же мелодию. Нарастание драматизма осуществляется и в дальнейшем сопоставлении высказываний мэтра Рамона и Мирейль, которые подхватывает ансамбль с хором. Кульминацией являются проклятья fortissimo небольшого хора в унисон.

III акт, хотя и разделен на две картины, состоит всего из трех номеров с участием почти исключительно мужских голосов; две сцены с хором расположены по краям, в центре – дуэт

[27] Через несколько лет появится музыка Бизе к драме «Арлезианка», и хотя он, в отличие от Гуно, не побывал в Провансе, в его знаменитой фарандоле национальный колорит воплощен несравненно ярче.

соперников. 1-я картина, «Долина Ада», окрашена в мрачные тона, которые определяются в большом оркестровом вступлении (сопоставление piano – fortissimo, тремоло, пассажи, хроматизмы, уменьшенные септаккорды и т.п.). Этот тревожный пейзаж гармонирует с душевным состоянием Урриаса; декламационным фразам солиста отвечает мужской хор. Центральный дуэт Урриаса и Винсента «Au fond de ce ravin sombre» («Здесь, в лощине мрачной, темной») построен на перекличках голосов, ненадолго объединяющихся в совместном пении. Дуэт не завершен, обрываясь резкими возгласами Урриаса fff и внезапным pp, и непосредственно переходит в краткую сцену раненного Винсента и Тавен.

2-я картина, «Рона», – фантастическая. Она развивается непрерывно, начинаясь, как и 1-я, бурным пейзажем. На этом фоне возникает драматическое ариозо мучимого угрызениями совести Урриаса «Ah! qu'ai-je fait?» («Ах, что я сделал?»). С ним контрастируют плавные, прозрачные одноголосные хоры духов, воспевающие свет ночи; они обрамляют краткий эпизод нарастающей бури и гибель Урриаса в волнах Роны.

IV акт также состоит из двух картин, но значительно более развернут. 1-я, «Жнецы», состоит из двух номеров, массового и дуэта. Первый хор перекликается с началом I акта. Одна из тем, прославление святого Жана (знакомая по коде увертюры) – торжественные полнозвучные аккорды; другая тема, у одноголосного женского хора – с делением на трехтакты вместо обычных четырехтактов. Затем, аналогично финалу II акта, сопоставляются соло мэтра Рамона и доносящееся из-за кулис соло Мирейль – повторение песни о Магали без сопровождения. Последний номер – дуэт Мирейль и Винсенетты «Ah! parle encore, achève» («Ах, говори, закончи»), развивающийся от настроений тревожных, взволнованных к просветленным, восторженным при полном душевном единении героинь: голоса то повторяют одну тему, то сливаются в совместном пении.

2-я картина, «Пустыня Кро», посвящена переживаниям Мирейль на фоне широко обрисованного пейзажа. Большая оркестровая интродукция с оригинальной темой в народном

духе повторяет начало увертюры. Затем развертывается картина мерно текущей Роны, в центре которой – песня пастушка Андрелу «Le jour se lève» («Уж день встает»), напоминающая народную, с пасторальными наигрышами деревянных духовых инструментов. Интродукция истаивает в замирающих ppp–pppp. Следующие два номера – характеристика Мирейль в пространных соло. Каватина «Heureux petit berger!» («Счастливый пастушок!») – спокойная, светлая, с несложной мелодией с фольклорными оборотами, в простой трехчастной форме. Гораздо сложнее «видение и сцена», состоящие из различных эпизодов. С вновь возвращающейся картиной мерно катящей воды Роны контрастирует ария «En marche, en marche» («Вперед же, вперед же»), где Мирейль сравнивает себя с прекрасной Магелонной, паломницей любви, которую не могут остановить ни волны моря, ни молнии, ни буря, ни огненные лучи дня. Склад этой арии, с размашистой, энергичной, эффектной мелодией, необычен для высказываний Мирейль.

V акт, «Церковь святых Марий», состоит из трех номеров: в центре – сольный, по краям – с участием хора. Марш и хор паломников, с ударами колокола, в простой форме, с несложной мелодией, вдохновлен фольклором. Задумчивая каватина Винсента, ожидающего Мирейль, «Anges du paradis» («Ангелы рая»), предельно проста. Финал, где ведущую роль играет Мирейль, начинается ее приподнятыми восклицаниями (с высокими нотами – основной вариант содержит *до* третьей октавы). Мерный, крупными длительностями хор за сценой в унисон воскрешает традиции старинного средневекового хорала. Возвышенную мелодию Мирейль «Sainte ivresse, divine extase» («Упоенье, экстаз небесный») повторяет ансамбль с хором. Контрастом служат краткие речитативные восклицания Винсента, Винсенетты и Рамона. Как вывод всей драмы утверждается средневековый хорал, звучащий maestoso, fortissimo.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Опера в пяти актах, шести картинах с прологом
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Джульетта (сопрано)
Капулетти, ее отец (баритон)
Тибальт, ее кузен (тенор)
Гертруда, ее кормилица (меццо-сопрано)
Грегорио, слуга Капулетти (баритон)
Ромео (тенор)
Его друзья:
Меркуцио (баритон)
Бенволио (тенор)
Стефано, паж Ромео (сопрано)
Брат Лоренцо, францисканский монах (бас)
Сторонники Капулетти и Монтекки, гости, слуги

Действие происходит в Вероне (Италия) в XIV веке

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основу оперы Гуно положена трагедия великого английского драматурга Уильяма Шекспира (1564–1616) «Ромео и Джульетта» – одно из ранних его произведений (вероятно, 1595 года). Она пользовалась широчайшей популярностью как при жизни автора, так и в последующие века. В Италии история веронских любовников считалась истинным происшествием, и уже во времена Шекспира появилась гробница Джульетты, которую, как и дом со знаменитым балконом и статуей героини под ним, до сих пор демонстрируют туристам.

Либреттисты «Ромео и Джульетты» – знаменитые Жюль Барбье (1822–1901) и Мишель Карре (1819–1872), часто работавшие вместе, авторы около 25 либретто опер и оперетт, в том числе «Фауста» и еще 7 опер Гуно. Как и в других французских лирических операх по произведениям мировой литературы, они сосредоточили внимание на истории любви. В че-

тырех актах из пяти центральное место заняли любовные дуэты. Последний, значительно расширенный по сравнению с трагедией Шекспира, занимает финальный акт целиком (в трагедии Ромео, приняв яд, умирает до пробуждения Джульетты). Для либреттистов вражда Монтекки и Капулетти – лишь фон любовной истории, и не случайно опера заканчивается смертью влюбленных, а не примирением враждующих семей. Не случайно также сокращено до предела число массовых сцен и участников распри, причем Герцог, изгоняющий Ромео из Вероны, даже не указан в списке действующих лиц. Нет ни главы рода Монтекки – отца Ромео, ни матерей обоих героев, невелика роль кузена Джульетты Тибальта, а ее жених Парис низведен до персонажа массовой сцены. Зато введен любимый французской оперой юноша, чью партию исполняет сопрано, – паж Ромео.

В начале апреля 1865 года Гуно поселился на вилле в городке Сен-Рафаэль на берегу Средиземного моря, где все напоминало Италию – окрестности Неаполя, римскую Кампанью. Поднимаясь в пять утра, композитор приветствовал восход солнца. Расположившись в маленьком домике в двадцати шагах от кипевших волн или под приморской сосной – пинией, он, по собственным словам, работал с любовью до десяти с половиной – одиннадцати часов, не замечая бегущего времени: «Проходило пять часов, пока я слушал Ромео, или Джульетту, или брата Лоренцо, или кого-нибудь еще, полагая, что слушаю их всего час». «Я слышу пение моих персонажей столь же ясно, как вижу все, что меня окружает, и эта ясность наполняет меня блаженством». Ничто не нарушало покоя, и за четыре-пять дней композитор написал столько, сколько никогда не сочинил бы в городе. Так проходили недели: «Я не испытываю никакой усталости, мне 20 лет, мне даже 10, настолько я чувствую себя ребенком». 9 апреля 1865 года был сочинен почти весь I акт «с первым галантным дуэтом Ромео и Джульетты». Дуэт на балконе II акта был создан полностью в один присест. Труднее рождался дуэт в спальне: «Наконец я его схватил, этот проклятый дуэт IV акта. Ах! как бы я хотел знать, действительно ли это он! Мне кажется, что это он. Я

вижу их обоих, я их слышу; но *хорошо* ли я вижу, *хорошо* ли я слышу этих двух любовников? Если бы они могли мне это сказать сами и сделать знак “да!”. Я его читаю, этот дуэт, я его перечитываю, я в него вслушиваюсь со всем вниманием; я стараюсь найти его дурным; я боюсь найти его хорошим и обмануться!». Эскиз партитуры был завершен в течение месяца. Нервное напряжение было столь велико, что Гуно с радостью встретил своего доктора и отправился с ним в Сен-Клу под Парижем. Здесь после двухнедельного перерыва, 25 мая он вновь энергично принялся за работу. Не сохранилось сведений, как она шла на протяжении последующих месяцев, пока 19 августа 1866 года одна из парижских газет не объявила о начале репетиций «Ромео и Джульетты» в парижском Лирическом театре.

Однако премьера, назначенная на начало 1867 года, смогла состояться лишь 27 апреля (одной из причин задержки было отсутствие тенора). Этот спектакль в рамках Всемирной выставки, открывшейся в Париже за месяц до того, принес Гуно первый настоящий успех, взорвавшийся, по словам современника, подобно фейерверку. Несмотря на различные отзывы критики – от вершины драматической карьеры Гуно до полного отсутствия мелодии, драматического действия, правдивости, колорита, оригинальности в обрисовке характеров, – опера была показана на многих сценах Германии, Бельгии, в Милане, в Нью-Йорке. В Париже успех был длительным и неуклонно нарастал. Уже в сезон 1867–1868 годов она прошла 90 раз, в 1888-м была поставлена в Grand Opéra с Аделиной Патти в главной роли; для этого театра Гуно дописал балетные сцены. Состоялась постановка также в Комической опере, и до конца XIX века она выдержала около 500 представлений; за 50 лет со дня премьеры число их приблизилось к 1000.

СЮЖЕТ

Пролог (именуемый также Хором) – персонаж театральных представлений времен Шекспира – повествует о кровавых распрях в Вероне и о любви Ромео и Джульетты, заплативших жизнью за прекращение вражды.

I акт. Дворец Капулетти. Ночь. Бал-маскарад в честь Джульетты. Отец, кузен и жених восхищаются ее красотой. Ромео, пришедший на праздник вместе с друзьями, кровными врагами Капулетти, грустен и Меркуцио подшучивает над ним: наверное, ему явилась во сне Маб – царица обмана. Внезапно Ромео видит юную девушку, беззаботно радующуюся весне жизни. Красота ее поражает Ромео и, не подозревая, кто она, он галантно целует ей руку и они обмениваются любезностями. Увидев приближающегося Тибальта, она называет его кузеном, и Ромео с ужасом узнает, что полюбил дочь Капулетти. В свою очередь Тибальт узнает Ромео и открывает его имя Джульетте. Она в отчаянии – могила станет ее брачным ложем. Тибальт и Меркуцио готовы продолжить родовую вражду. Капулетти зовет всех веселиться.

II акт. Сад Капулетти. Ночь. Ромео под балконом Джульетты ждет восхода солнца и мечтает о встрече, не слыша голосов друзей. Слуги Капулетти обыскивают сад, но не обнаруживают Ромео. Влюбленные обмениваются клятвами верности.

III акт. Келья брата Лоренцо. К нему пришли Ромео и Джульетта за благословением. Монах венчает их.

2-я картина. Площадь перед домом Капулетти. Паж Ромео Стефано поет насмешливую песенку о белой голубке, готовой улететь из родного гнезда по зову любви. Разгневанные друзья Капулетти набрасываются на него, на защиту встает Меркуцио, с ним скрещивает шпагу Тибальт. Ромео пытается их остановить. Тибальт оскорбляет его, но Ромео призывает к миру. Собираются сторонники обоих родов, и в кровавой схватке Меркуцио падает, сраженный Тибальтом. Не в силах больше сдерживаться, Ромео вызывает Тибальта на бой и убивает его. Капулетти требуют правосудия; Герцог выносит приговор: Ромео должен покинуть Верону по окончании ночи, а Монтекки и Капулетти – поклясться прекратить вражду.

IV акт. Комната Джульетты. Ночь на исходе. Последнее свидание супругов перед разлукой. Джульетта прощает Ромео убийство кузена. Слышится пение жаворонка, возвещающего зарю, но Джульетта уверяет, что это песнь ночного певца

любви – соловья. Наконец Ромео, спрыгнув с балкона, скрывается. Входят кормилица, брат Лоренцо и Капулетти, который объявляет дочери о свадьбе с Парисом: отец дал клятву умирающему Тибальту и спешит исполнить ее тотчас же. Оставшись наедине с братом Лоренцо, Джульетта уверяет, что скорее умрет, чем снова пойдет под венец. Она соглашается выпить принесенное монахом снадобье: оно подействует так, что ее сочтут умершей и погребут в фамильном склепе, где будет ждать Ромео, а Лоренцо приготовит все для их побега. Несмотря на охвативший Джульетту ужас, она выполняет свое намерение.

V акт. Фамильный склеп Капулетти, где покоится Джульетта, погруженная в глубокий сон. Сюда приходит Ромео, узнавший о ее смерти. Поцеловав Джульетту, он выпивает яд. В эту минуту Джульетта пробуждается. Счастье влюбленных недолго. Видя, что Ромео умирает, Джульетта закалывается его кинжалом, и с поцелуем они обретают вечный покой.

МУЗЫКА

«Ромео и Джульетта» – образец жанра французской лирической оперы. Главные ее эпизоды – четыре дуэта влюбленных. По остроумному замечанию французского исследователя, «если их изъять, произведение не существует; если они существуют, – произведение продолжает жить». Как типично для этого жанра, больше внимания уделено раскрытию женской души: в выходной ариетте (именно таково авторское обозначение популярного вальса Джульетты), в развернутой сцене и арии, образующих финал IV акта, в оркестровом антракте к последнему, носящем название «Сон Джульетты», – тогда как Ромео характеризует единственная каватина в начале II акта. Всем номерам Джульетты (за исключением арии IV акта) присуще лучшее, что есть в музыке Гуно: напевные, запоминающиеся мелодии романсового склада с ярко выраженными национальными чертами.

Увертюра построена на развитии двух тем. Грозный унисонный мотив рока, смерти многократно повторяется fortissi-

mo. Его сменяет не менее зловещее фугато. Увертюра завершается победоносным проведением мотива рока fff, предвещая трагическую развязку драмы. Дополнением служит хоровой пролог, повествующий о вражде двух семейств в Вероне: речитирование на одной ноте с аккордовой поддержкой a cappella. Контрастна оркестровая кода пролога, где утверждается светлая, торжественная тема любви.

I акт обрамлен хоровыми сценами, интродукцией и финалом, рисующими веселье бала. Трехдольная танцевальная тема подготавливает первую характеристику Джульетты – виртуозное соло «Ecoutez! écoutez!» («Что за звук слышу я!»), захватывающее предельно высокие ноты. То же настроение господствует в большой трехчастной арии Капулетти. Третье соло – баллада Меркуцио о королеве Маб «Mab, la reine de mensonge» («Маб, царица снов прекрасных»), напоминающая стремительное скерцо. Продолжением является речитативная сцена Ромео с Меркуцио и мужским хором. Один из лучших номеров – популярный до сих пор вальс Джульетты «Je veux vivre dans le rêve» («В снах неясных»), который дает возможность певице продемонстрировать свой голос и вокальное мастерство, будучи украшен высокими нотами, эффектными пассажами и трелями. В центре акта – дуэт первой встречи влюбленных, с авторским обозначением «мадригал на два голоса», с изящной, мягкой, несколько церемонной мелодией «Ange adorable» («Ангел чудесный, ручки прелестной коснуться бы я хотел…»). В финале возвращаются звуки бала, ведущая роль, как и вначале, отдана Капулетти, и все заканчивается повторением в оркестре танцевальной темы интродукции.

Во II акте основное место уделено сценам любви, что определяется уже в небольшом лирическом антракте, целиком звучащем pianissimo.

Сольная характеристика Ромео – трехчастная каватина «L’amour! l’amour» («Любовь! любовь!»), согретая искренним, теплым чувством и увенчанная высокой нотой, – крупное достижение Гуно. В диалоге влюбленных их переживания воплощены в приподнятой декламации; развитие прерывается

камерным мужским хором. Собственно дуэт «O nuit divine!» («О, ночь блаженства!»), занимающий почти половину акта, состоит из ряда различных по темпу и ритмическому рисунку, но равно светлых эпизодов. Основное настроение утверждается в последней плавной лирической оркестровой теме любви, на которую накладываются фразы Ромео (она звучала в конце пролога и появится еще не раз).

III акт, состоящий из двух картин, но лишенный любовного дуэта, менее ярок по музыке. 1-я картина, камерная, состоит из двух номеров: антракт и сцена Ромео и брата Лоренцо; трио и квартет (Джульетта, Ромео, Лоренцо и кормилица).

2-я картина – массовая. Наиболее интересна начальная насмешливая песня пажа Стефано «Que fais-tu, blanche tourterelle» («Что сидишь, белая голубка») с аккомпанементом, подражающим гитарному, и не лишенной фиоритур вокальной партией. Столь же беззаботно начинается финал (септет с хором), где затем нагнетаются драматические события.

IV акт распадается на два раздела. Важнейший начальный составляет любовный дуэт «Nuit d'hyménée!» («Ночь Гименея»), богатый настроениями и певучими мелодиями. Первой звучит тема любви в оркестре, связывая этот дуэт с концом предыдущего акта и с кодой пролога. Начинаясь эпизодами, полными восторга, упоения страстью, дуэт завершается стремительно развивающимся тревожным эпизодом разлуки. Но последней вновь звучит просветленная тема любви. Второй большой раздел акта составляют квартет, сцены Джульетты и брата Лоренцо с его развернутым соло, а финалом служит сцена и ария Джульетты «Dieu! quel frisson!» («Ах! отчего я так робею?»). Призванная уравновесить начальный дуэт, она, однако, значительно менее выразительна.

V акт открывается антрактом «Сон Джульетты», целиком звучащим pianissimo.

Весь акт занимает дуэт Ромео и Джульетты «Salut! tombeau sombre et silencieux!» («Привет тебе, гроб мрачный и немой!») – наиболее развернутый из четырех, где воскрешаются темы предыдущего. Торжествует любовь, восторг соединения в вечности, лишенный горечи и страха смерти.

ЖОРЖ БИЗЕ
1838–1875



Бизе – крупнейший французский композитор, автор «Кармен» – одной из популярнейших опер в мире. Она принесла композитору славу, которой он был лишен при жизни. Разносторонне одаренный, блестящий пианист, автор 8 опер (2 не сохранились), он прожил жизнь недолгую и не очень счастливую.

Бизе родился 25 октября 1838 года в Париже и был наречен именами трех исторических полководцев – Александр Сезар (Цезарь) Леопольд. Имя Жорж он получил в детстве то ли от друга семьи, то ли при крещении в 1840 году. Семья была музыкальной: отец – учитель пения, писавший романсы и вокализы, мать – прекрасная пианистка; она стала первой учительницей сына, очень рано проявившего музыкальные способности. Уже в 4 года он знал ноты и его сравнивали с юным Моцартом. В 10 лет Бизе стал учеником Парижской консерватории (где тогда обучали детей) по классам фортепиано, органа и композиции и завоевал немало наград на различных конкурсах. В 15 лет он попал в класс композиции прославленного Фроманталя Галеви (автора оперы «Иудейка»). Некоторое время занятия с Бизе были поручены молодому Гуно, с которым, несмотря на 20-летнюю разницу, его связала дружба на всю жизнь.

Как пианист Бизе отличался необыкновенной виртуозностью, легко читал сложнейшие партитуры; об этом сохранились свидетельства Берлиоза и Листа. Однажды последний на вечере у Галеви играл одно из своих новых сочинений, полагая, что эту музыку в состоянии исполнить только двое (он сам и его ученик Бюлов). Но когда пьесу тут же с листа сыграл Бизе, Лист признался: «Оказывается есть еще третий, и справедливости ради надо сказать: самый молодой среди нас

(Бизе было 23 года. – *А.К.*) – наиболее смелый и блестящий виртуоз!». Интересно, однако, что музыка для фортепиано не заняла в творчестве Бизе значительного места, как и инструментальные жанры вообще, хотя написанная в 17 лет симфония (ставшая известной через 60 лет после его смерти) теперь исполняется: на ее музыку поставлен балет. Два года спустя не достигший еще 19 лет Бизе выиграл конкурс на лучшую оперетту, объявленный Оффенбахом, и «Доктор Миракль» был поставлен в театре Оффенбаха.

В том же 1857 году Бизе завоевал высшую награду консерватории – Большую Римскую премию, дававшую право на несколько лет пребывания в Италии. Они обогатили молодого композитора массой впечатлений – его восхищали литература, природа, живопись эпохи Возрождения, тогда как современное состояние итальянской музыки отталкивало. Однако случайно обнаружив в лавке букиниста итальянское либретто 1845 года, Бизе создал на него комическую оперу «Дон Прокопио», близкую по стилю к «Дону Паскуале» Доницетти. Утерянная при жизни Бизе, она была впервые поставлена лишь через 32 года после его смерти (хотя один номер стал известен гораздо раньше – серенада Смита, перенесенная в «Пертскую красавицу», 1867).

По возвращении в Париж Бизе представил в театр Комической оперы одноактную «Гузлу эмира»[28] на восточный сюжет. Однако, получив заказ от Лирического театра на «Искателей жемчуга», он забрал «Гузлу эмира» и незадолго до смерти сжег партитуру. «Искатели жемчуга» оказались первой оперой Бизе, поставленной на сцене (1863), но она прошла всего 18 раз. Следующая опера, представленная им в Лирический театр, – пятиактный «Иван Грозный» на модный в то время русский сюжет, изобиловавший историческими нелепостями; по словам исследователя, либретто было написано «в стиле, способном обескуражить самую неустрашимую музу». Как в случае с «Гузлой эмира», Бизе забрал партитуру из театра и по всеобщему мнению сжег ее. Однако в XX веке были

[28] Гузла – однострунный смычковый балканский инструмент, не имеющий ничего общего со славянскими гуслями.

найдены 19 номеров из 22, и «Иван Грозный» был исполнен (1944) и даже записан.

Несмотря на слабый успех «Искателей жемчуга» и отказ композитора от постановки «Ивана Грозного», в 1866 году Бизе получил новый заказ от Лирического театра на «Пертскую красавицу» по роману Вальтера Скотта. Бизе работал с увлечением, по 15 – 16 часов ежедневно, и закончил оперу за полгода. Увидевшая свет рампы в конце 1867-го, она выдержала всего 21 представление. Критики упрекали композитора в эклектизме, в уступках невзыскательному вкусу, и Бизе признал их справедливость: «Школа избитых мелодий, рулад и лжи умерла навсегда. Похороним же ее без слез, без сожалений, без волнения – и вперед!». В следующем году Бизе принял участие в конкурсе, объявленном для открытия Всемирной выставки в Париже, и сочинил два акта оперы «Кубок Фульского короля», но бросил работу над ней, найдя музыку слабой. Тогда же он вернулся к жанру, к которому обращался в юности, и написал две оперетты (одну из них в сотрудничестве с тремя авторами, среди них – Делиб). В связи со смертью своего учителя Галеви Бизе взял на себя обязанность завершить его оперу «Ной»: ученику принадлежат III акт и инструментовка. Помимо воспоминаний детства и юности работу вдохновляла женитьба Бизе на дочери Галеви.

Эта любовь вспыхнула внезапно. Когда Бизе вернулся из Италии (1860), он обнаружил, что маленькая девочка превратилась в изящную, остроумную, кокетливую девушку. 22-летний композитор и пианист, обаятельный и темпераментный, не мог не увлечь Женевьеву, и Бизе не сомневался, что через два года сможет жениться на ней: «Довольно вечеринок! Довольно шуток! Довольно любовниц! Отныне ничего кроме работы, чтения; думать – это жить! Хорошее убило дурное!». Однако родные Женевьевы не дали согласия на брак. Возможно, это было связано с непрочным материальным положением Бизе, возможно, с его легкомысленными поступками, но в семье Галеви его считали чужаком, цыганом. Бизе писал, что удар был силен: «Я в сплине: все черно, черно, черно». Он ищет утешения в работе – дает уроки не только

фортепианной игры, но и композиции (по переписке), сочиняет инструментальные произведения, «Листки из альбома» – 6 романсов на слова французских поэтов, а песни, созданные в разные годы, начиная с 1854-го, объединяет в сборник «20 мелодий», отчасти с новыми текстами. Наконец, в июне 1869 года свадьба Бизе и Женевьевы Галеви состоялась, и до самой смерти композитора счастье их не было ничем омрачено.

Конец 1860-х годов – важный рубеж в творчестве Бизе, что он отмечал сам: «Я прохожу через кризис, я меняю кожу как артист и как человек». Композитор начал работу над тремя операми; ни одна из них не была завершена, из «Гризельды» была заимствована ария Микаэлы. 1872 год принес одно из крупнейших сочинений Бизе, популярное до сих пор не меньше «Кармен»: музыку к драме Альфонса Доде «Арлезианка». Композитор сделал из нее оркестровую сюиту из четырех номеров, которая была сразу же исполнена и завоевала прочный успех. После смерти Бизе его друг Эрнест Гиро составил вторую сюиту, также из четырех номеров, с особенно популярной фарандолой. Тогда же в театре Комической оперы была поставлена одноактная «Джамиле» на восточный сюжет, сошедшая с репертуара после 11 представлений, а в Grand Opéra готовился к постановке многоактный «Сид» («Дон Родриго»). Как свидетельствовали друзья, эта опера была полностью сочинена Бизе, но записана лишь вокальная партия, и когда театр, восстановленный после пожара, вновь составлял репертуарный план, «Сид» в него не вошел.

Бизе, уже зрелый композитор, напряженно работавший над несколькими произведениями, не стеснялся учиться, расширяя круг знаний. Один из его младших современников, в то время ученик консерватории, вспоминал, что «часто замечал молчаливого и сдержанного слушателя, сидящего в зале. На вид ему было около 35 лет, он носил бороду и был очень похож на портрет, ставший широко известным после 1875 года (года смерти Бизе. – *А.К.*), но который тогда мы не могли еще знать. Этот любитель духовной музыки слушал курс “папаши Франка” (Сезара Франка. – *А.К.*) с тщательным и почтитель-

ным вниманием…». Бизе часто бывал на симфонических концертах, в том числе тех, где в программе не было ни одного из его произведений. «Прекрасный пример, достойный быть отмеченным и ужасно редкий в наши дни!».

Последней оперой Бизе оказалась «Кармен». Композитор предчувствовал ее провал и именно так воспринял премьеру в театре Комической оперы 3 марта 1875 года. Это подтвердили резко критические рецензии, хотя публика активно посещала оперу, выдержавшую за три месяца 33 представления. А ровно через три месяца, 3 июня 1875 года, Бизе умер в предместье Парижа, не дожив до 37 лет.

Смерть Бизе вызвала широкий резонанс в Париже. На отпевании присутствовало четыре тысячи человек. Музыкальной церемонией руководил Жюль Паделу, соученик Бизе по консерватории, пианист и дирижер, которому была посвящена «Кармен». Прозвучали два номера из «Арлезианки», органная прелюдия на темы «Искателей жемчуга» и большая органная фантазия на темы «Кармен», дуэт из «Искателей жемчуга» с латинским текстом из реквиема, аранжированный Гиро (который вскоре напишет речитативы к «Кармен»). По окончании богослужения за гробом шли Гуно и Тома, Гиро и Массне, либреттист Людовик Галеви и др. Звучал траурный марш Шопена; у могилы собралась огромная толпа. С речами выступили либреттист Жюль Барбье и директор театра Комической оперы, а Гуно был так взволнован, что смог произнести лишь несколько слов.

ИСКАТЕЛИ ЖЕМЧУГА

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто М. Карре и Э. Кормона

Действующие лица

Надир, молодой охотник (тенор)
Зурга, вождь племени (баритон)
Нурабад, жрец (бас)
Лейла, молодая жрица (сопрано)
Рыбаки, жрецы, факиры, дети

Действие происходит на острове Цейлон (Шри Ланка)
в давние времена

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Первые оперы Бизе – одноактные «Дон Прокопио» (1859), написанный в Италии, где он совершенствовался как лауреат Большой Римской премии, и «Гузла эмира» (1862), созданная по возвращении в Париж, – относились к комическому жанру и не увидели света рампы. «Искатели жемчуга» стали первым крупным сочинением 25-летнего композитора, поставленным на сцене. Опера была заказана ему в 1863 году директором Лирического театра, предложившим либретто двух авторов: Мишеля Карре (1819–1872) – известного либреттиста (работавшего с Гуно над «Фаустом», позже над «Ромео и Джульеттой», с Тома над «Миньон» и «Гамлетом») и Эжена Кормона (1810–1903) – плодовитого драматурга, опубликовавшего около 150 драм, комедий, либретто; до 1870 года он был режиссером Grand Opéra[29].

Экзотические сюжеты были весьма модны тогда во французской музыке – и оперной, и инструментальной (на следующий год Мейербер написал «Африканку», позже Делиб

[29] Из одной его пьесы («Филипп II, король Испании») был заимствован текст I акта «Дона Карлоса» Верди, написанного на французском языке по заказу театра Grand Opéra (1867).

– «Лакме», где действие также происходит в Индии). В то же время в «Искателях жемчуга» использовался мотив, особенно любимый во Франции, – нарушение жрицей данного ею обета не знать любви.

Премьера «Искателей жемчуга» состоялась в парижском Лирическом театре 30 сентября 1863 года и имела у публики успех, подогретый задержкой постановки из-за болезни сопрано. По словам современника, «произведение было хорошо принято, и многочисленные вызовы требовали вместе с артистами молодого композитора». Другой современник описывал появление перед публикой смущенного 25-летнего автора: «Склоненная голова, не оставлявшая видеть ничего, кроме леса белокурых волос, густых и вьющихся, венчающих круглое, еще немного детское лицо, одушевленное живым блеском глаз, которые тогда очень быстро озирали весь зал взглядами одновременно восхищенными и сконфуженными». Однако опера прошла лишь 18 раз и критики высказали немало замечаний: одни нашли здесь подражание итальянской школе, другие – влияние Вагнера, третьи – близость к популярным опереттам, предсказывая, что Бизе сможет создать «милую комическую оперу». Лишь Берлиоз написал о премьере благожелательную рецензию, завершив ее утверждением: «Партитура “Искателей жемчуга” делает самую большую честь г. Бизе, которого будут вынуждены признать и как композитора, несмотря на его редкий талант пианиста».

СЮЖЕТ

Дикий скалистый берег; залитое солнцем море; на скале развалины древнего храма. Рыбаки пляшут и поют, отгоняя злых духов от своих хижин. Все готовятся к опасному промыслу – ловле жемчуга в морской глубине. Вождем рыбаки выбирают Зургу, наделяя его неограниченной властью. Появляется Надир, долго охотившийся вдали от деревни. Зурга встречает его как друга. Они вспоминают былые дни, когда в храме увидели девушку, прекрасную как богиня, и любовь разрушила их дружбу. Но теперь они преодолели свое чувство и клянутся в дружбе до смерти. Приближается лодка, в ней

дева под покрывалом. По древнему обычаю она своим пением в храме на высокой скале будет отгонять злых духов. Рыбаки приветствуют ее, подносят цветы. Зурга требует от нее клятвы, что она день и ночь будет молиться богам, не зная любви, не поднимая покрывала, за что получит лучший жемчуг. Если же она нарушит клятву – ее ждет смерть. Услышав сочувственный возглас Надира, Лейла узнает его. Видя ее волнение, Зурга напоминает о клятве: она еще свободна и может покинуть деревню. Но Лейла твердо заявляет, что останется. Все обращаются с молитвой к Браме и расходятся. Оставшись один, взволнованный Надир уверен, что узнал голос Лейлы: это та жрица, которую он полюбил, увидев без покрывала ночью в храме, когда она пела как ангел; миг блаженства заставил его нарушить клятву дружбы, связавшую его с Зургой. Надир ложится на циновку и засыпает. Лейла в сопровождении вооруженных факиров и жреца Нурабада поднимается в храм на скале; жрец разжигает костер, и она взывает к богам. Пробужденный ее голосом, Надир подползает к скале, и Лейла приподнимает покрывало, чтобы он мог увидеть ее лицо. Надир клянется Лейле в любви.

II акт. Развалины храма, увитые тропическими растениями; с террасы открывается вид на море. Звездная ночь, озаренная луной. Лейла, которая должна оставаться в храме всю ночь одна, не испытывает страха. Она объясняет Нурабаду, что даже в детстве не боялась угроз и умела быть верной клятве. Еще ребенком она спрятала преследуемого врагами беглеца; в благодарность он подарил ей ожерелье. Оставшись одна, Лейла предается мечтам о Надире. Однако когда он появляется, она убеждает его уйти, опасаясь за его жизнь. Но любовь побеждает страх. Влюбленные счастливы. Наконец Надир уходит, пообещав вернуться завтра. Раздается выстрел, Лейла падает в обморок. Нурабад и факиры с факелами разыскивают преступника, осквернившего храм. Разражается буря. Приводят схваченного Надира; Нурабад обвиняет его и Лейлу, и рыбаки бросаются на них. Надир заслоняет ее от кинжалов. Появившийся Зурга готов отпустить пленников. Но Нурабад хочет увидеть лицо жрицы и срывает покрывало. Потрясен-

ный Зурга узнает в Лейле ту, за любовь которой он соперничал с Надиром. Теперь и он присоединяется к общим проклятьям. Сверкает молния, гремит гром. Рыбаки и Нурабад в ужасе взывают к Браме.

III акт. Хижина Зурги. Он лежит на циновке, но сон бежит от него: ревность заставила Зургу вынести смертный приговор Надиру и Лейле. Она входит, сопровождаемая двумя рыбаками, вооруженными кинжалами. Зурга отсылает их и любуется ее красотой. Лейла дрожит от страха, она умоляет Зургу пощадить Надира – ведь виновна она одна. Но его ревность не знает жалости: их обоих ждет смерть на костре. Лейла просит молодого рыбака после ее смерти передать матери ожерелье. Когда Лейлу уводят, Зурга вырывает ожерелье из рук рыбака, рассматривает его в изумлении и спешит за Лейлой.

2-я картина. Дикая саванна; рядом с горящим костром – треножник, в раковине курится фимиам. Рыбаки пляшут, передавая друг другу чаши с пальмовым вином, и взывают к Браме, ожидая рассвета, когда состоится казнь. Под звуки траурного марша жрецы во главе с Нурабадом ведут к костру Лейлу и Надира. Внезапно вдали разгорается зарево, которое все принимают за зарю. Значит, час мести настал; Нурабад выхватывает кинжал. Но вбежавший Зурга объясняет, что в деревне начался пожар. Рыбаки бросаются спасать детей и жилища. Зурга остается с Лейлой и Надиром. Нурабад прячется, чтобы подслушать их разговор. Узнав, что это Зурга поджег хижины, он спешит в деревню. Освободив пленников, Зурга показывает Лейле ожерелье, которое когда-то подарил ей за спасение от врагов. Теперь он пожертвует жизнью ради счастья ее и друга; Зурга указывает им безопасный путь к бегству; Лейла и Надир скрываются. Возвратившийся с рыбаками Нурабад толкает Зургу в пылающий костер. Вдали виден горящий лес. Но уже пробиваются лучи солнца – Брама принял жертву, боги отомщены. Все падают ниц и простирают руки к небесам.

МУЗЫКА

«Искатели жемчуга» – один из первых образцов жанра французской лирической оперы, первым из которых был «Фауст». В центре – история любви, однако она не заканчивается сценой смерти героини (подобно «Фаусту», «Манон», «Лакме»), или героя (подобно «Вертеру»), или обоих влюбленных (подобно «Ромео и Джульетте»). Развязка оперы Бизе – благополучная, а финал – массовый. Большое внимание уделено воплощению восточного колорита, прежде всего в хоровых сценах и отчасти – в характеристике главных героев.

Краткая оркестровая прелюдия окрашена в экзотические тона, рисуя мерное колыхание южного океана.

I акт распадается на две большие сцены, разделенные повторением оркестровой прелюдии. Массовая сцена обрамляет первое певучее соло Надира «Des savanes et des forêts» («Сквозь саванны, лес глубокий»), также восточного колорита; вокальную мелодию дублирует солирующая виолончель. Следующий номер, речитатив и дуэт Надира и Зурги «Au fond du temple saint» («И в храма глубине»), благодаря скромной, но выразительной кантилене, сохранил популярность до нашего времени. Выход Лейлы и ее клятва воплощены в сценах с хором. Вторая большая часть акта содержит арии главных героев. Вначале – речитатив и романс Надира в сопровождении английского рожка «Je crois entendre encore» («В сияньи ночи лунной»), лучший, широко известный номер оперы с красивейшей мелодией, которая в концертной практике увенчивается высокой нотой pianissimo. В финале с участием хора – ария Лейлы, украшенная восточными фиоритурами, «O Dieu Brahma» («Брама всесильный!»), перерастающая в дуэт с Надиром.

II акт обрамлен яркими хоровыми сценами. Первый хор a cappella, без слов, с пронзительными звуками двух флейт пикколо, доносится из-за кулис; экзотическая красочность создается подражанием в голосах аккомпанементу восточных инструментов (остинато пустых квинт). В центре акта – лирические номера. С каватиной Лейлы «Comme autre fois dans une

nuit sombre» («Окончен день, и ночь настала»), со светлой, спокойной, плавной кантиленой, сопоставляется постепенно приближающаяся песня Надира в народном духе «De mon amie fleur endormie» («Моя голубка сладко уснула»). Она начинается ppp и сопровождается аккордами арфы за сценой. Особую прелесть узорчатой мелодии придает свободный, изменчивый ритм. Следующий дуэт героев контрастен, будучи пронизан драматизмом, подчеркнутым краткостью перебивающих друг друга реплик. Наиболее выразителен медленный раздел «Ton coeur n'a pas compris le mien!» («Любви моей ты не поняла!») с меланхоличной мелодией широкого дыхания; в завершение дуэта она преображается и восторженно звучит в мажоре в унисон у обоих участников, на кульминации захватывая верхнюю ноту. Драматический перелом наступает в финале, где главная роль вновь отведена многообразно трактуемому хору, к которому присоединяется ансамбль.

III акт разделен на две картины. 1-я, лирическая, состоит из арии и дуэта, далеко не столь ярких, как в предыдущем акте. Антракт, речитатив и ария «O Nadir, tendre ami de mon jeune âge» («О Надир, первый друг золотого детства») характеризуют Зургу. Дуэт Зурги и Лейлы, призванный нарисовать противостояние героев, открывается, однако, их совместным пением.

2-я картина перекидывает арку к началу I и II актов, открываясь пляской с хором; неистовый характер подчеркнут обозначением темпа – Allegro feroce («свирепое»). В то же время этот хор образует арку данной картины, контрастно обрамляя просветленное, возвышенное трио Лейлы, Надира и Зурги «O lumière sainte» («Вот миг восхищенья»). Так лирическая опера завершается исступленной массовой сценой.

КАРМЕН

Опера в четырех актах
Либретто А. Мельяка и Л. Галеви

Действующие лица

Дон Хозе, сержант (тенор)
Микаэла, крестьянка, его невеста (сопрано)
Моралес, сержант (бас)
Цунига, лейтенант (бас)
Кармен, цыганка, работница сигарной фабрики (меццо-сопрано)
Цыганки:
Фраскита (сопрано)
Мерседес (сопрано)
Контрабандисты:
Данкайро (тенор)
Ремендадо (тенор)
Лиллас-Пастья, хозяин таверны (без пения)
Драгуны, мальчишки, работницы сигарной фабрики, цыгане, контрабандисты, бродячие торговцы, участники корриды, алькальд со стражей, народ

Действие происходит в Севилье и в горах Сьерры (Испания) около 1820 года

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Заказ на «Кармен», ставшую его последним сочинением, Бизе получил от парижского театра Комической оперы летом 1872 года. Комический жанр особенно привлекал композитора: «Я буду блистать в комической опере: я расширю ее художественные возможности, видоизменю их»; «веселье там будет лишь в той мере, в какой позволяет стиль». Ему было предложено либретто опытных французских либреттистов: плодовитого Анри Мельяка (1831–1897), автора около 30 либретто, и Людовика Галеви (1833–1908), нередко работавших в сотрудничестве (так были созданы либретто лучших оперетт

Оффенбаха). Они обратились к новелле «Кармен» (1845) недавно умершего романтика Проспера Мериме (1801–1870), но существенно изменили образы ее героев. В новелле Кармен – ловкая контрабандистка, воровка, мошенница, подстрекающая любовника к убийству. В опере ее характер облагорожен, лишен натуралистических черт, ею движет жажда свободы, увлекающая Хозе. В новелле он близок по духу Кармен: знаменитый бандит, гордый, мрачный и свирепый, известный несколькими убийствами. В опере характер Хозе противопоставлен Кармен: колеблющийся, слабовольный, мечтающий о спокойной, привычной жизни, нежной, верной любви, единственное убийство он совершает в порыве отчаяния. Это убийство происходит в новелле совсем иначе, чем в опере. Задумав месть, Хозе сажает Кармен на коня, увозит в пустынное ущелье и дважды ударяет ножом; тем же ножом роет могилу в лесу и, признавшись в преступлении, отказывается открыть место погребения. Еще более усиливает контраст введение в оперу второго женского образа (Микаэлы) – в новелле лишь упомянута безымянная девушка в голубой юбке со светлыми косами. Подобно тому, как Микаэла оттеняет Кармен, Хозе противостоит второй мужской персонаж – тореадор Эскамильо, образ которого разработан более широко, чем образ второстепенного персонажа новеллы (Лукаса). Развернутые, блестящие, проходящие через всю оперу от начала до конца народные сцены – не просто пестрый бытовой фон, а символ ликующей, победоносной жизни, с которой так тесно связана Кармен.

Сочинение музыки началось весной 1873 года, прерывалось несколько раз и было закончено летом следующего; инструментовка заняла еще два месяца. Работа была тщательной. Так, хабанера имела 13 вариантов, писавшихся во время репетиций: выход героини не удовлетворял исполнительницу главной роли. Существует предположение, что партию Кармен композитор создавал именно в расчете на голос Галли-Марье – центральное сопрано обширного диапазона индивидуального тембра, но без виртуозного блеска. Впоследствии Кармен также пели сопрано (в том числе роскошное колора-

турное сопрано Аделина Патти). Сохранился также другой вариант III акта, с драматическим дуэтом Хозе и Эскамильо, заканчивающимся, что гораздо более естественно, победой тореадора. Партитура посвящена Жюлю Паделу, соученику Бизе по консерватории, пианисту и дирижеру, основателю симфонических концертов, которыми Паделу руководил на протяжении 33 лет, пропагандируя, в том числе, и музыку Бизе.

Премьера «Кармен» состоялась в парижском театре Комической оперы 3 марта 1875 года. Спектакль готовился в неблагоприятной обстановке. После провала предыдущей премьеры, одноактной комической оперы «Джамиле» (1872), Бизе считали композитором малоуспешным, и все в театре «от директора до консьержа поворачивались к нему спиной». Оркестр был недоволен сложностью симфонической партитуры Бизе, непривычной для комического жанра. Немолодой тенор испытывал непреодолимые трудности в партии Хозе. По воспоминаниям младшего современника Бизе, тогда ученика консерватории, автор «Кармен» пришел к ним в класс с просьбой принять участие в спектаклях в качестве исполнителя партии фисгармонии:

«– Как, какой фисгармонии? Вы смеетесь, Бизе!

– Увы, я совсем не смеюсь. Мне абсолютно необходима фисгармония за кулисами, чтобы поддержать атаки тенора… Этот достойный артист исполняет роль Хозе в высшей степени корректно, когда он находится на сцене. Его голос красив и сценическое чутье достаточно. Но он не в силах спеть песню в начале II акта («Драгун из Алькала». – *А.К.*): он начинает в *соль миноре* и кончает в *си мажоре*… и, о ужас! – в *ми-бемоль миноре*!!!»

Публика ожидала премьеру с нетерпением и была настроена доброжелательно. Современник отмечал: «Хорошее впечатление от первого акта. Выходная ария (хабанера Кармен. – *А.К.*) встречена аплодисментами… также дуэт Микаэлы и Хозе. Акт кончается под гром аплодисментов и вызовов…за кулисами собирается толпа народа. Бизе окружают и поздравляют». Весьма взволнованный, но владеющий собой, он, однако, предчувствует провал. Когда в первом антракте к нему

подошли несколько молодых музыкантов, он показался им печальным и подавленным: «Бедные дети, – сказал Бизе на наши робкие похвалы, – вы поистине очень милы, но ваши поздравления будут, без сомнения, единственными, которые я получу в этот вечер. Я чувствую неудачу, я предвижу п р о в а л, окончательный, непоправимый. На сей раз я погиб!». И действительно, «второй акт проходит менее удачно. Правда, начало имеет блестящий успех. Выходная ария тореро производит большое впечатление. А потом – холод… … В антракте Бизе окружен уже гораздо меньшим числом людей. Поздравления менее искренни, они носят более формальный характер. Еще холоднее встречен третий акт. Только ария Микаэлы, которая построена по старому образцу (она заимствована из начатой в 1870 году, но так и не написанной оперы «Гризельда». – *А.К.*), вызывает рукоплескания. За кулисы приходит еще меньше народу. А после четвертого акта, который от первого до последнего номера принимается с ледяным равнодушием, – сцена пуста… только три-четыре искренних друга не отходят от Бизе. Они стараются его успокоить, утешить, но глаза их печальны, – “Кармен” потерпела фиаско».

А вот что произошло по окончании спектакля: «Внешне спокойный, но в действительности лишь усилием воли затаивший испытываемую им боль, Бизе одним из последних покинул театр. До конца владея собой, он пожимал руки, протягивавшиеся к нему с выражением симпатии, а потом ушел под руку с Гиро, своим самым близким другом. И лишь теперь он дал волю долго сдерживаемой скорби и до самой зари бесцельно бродил по Парижу – Парижу, не сумевшему оценить его творение, в которое он вложил все лучшее, на что был способен». Бизе не знал, что именно в это время, в два часа ночи, вернувшийся с премьеры Массне написал ему письмо: «Как вы должны быть сейчас счастливы! В е д ь э т о б о л ь ш о й у с п е х. Когда мне выпадет удача повидать вас, я расскажу, какую радость вы мне доставили… Еще раз браво от всего сердца!».

Наутро и в последующие дни Бизе читал совсем другие отзывы, одинаково сокрушительные в оценке и либретто, и

музыки. Героиня Галли-Марье предстала на сцене в полном соответствии с описанием ее внешности в новелле Мериме: «На ней была очень короткая красная юбка, позволявшая видеть белые шелковые чулки, довольно дырявые, и хорошенькие туфельки красного сафьяна, привязанные лентами огненного цвета. Она откинула мантилью, чтобы были видны плечи и большой букет кассии[30], заткнутый за край сорочки. В зубах у нее был цветок кассии, и она шла, покачивая бедрами, как молодая кобылица кордовского завода. У меня на родине (во Франции, поясняет Мериме. – *А.К.*) при виде женщины в таком наряде люди стали бы креститься. В Севилье же всякий отпускал какой-нибудь бойкий комплимент по поводу ее внешности; она каждому отвечала, строя глазки и подбочениясь, бесстыдная, какой только может быть цыганка». И не случайно критик премьеры бросил фразу: «Какая правдивость, но какой скандал!». Директор театра назвал сюжет безнравственным, что было подхвачено газетами: Кармен – «всего-навсего бесстыдная женщина, играющая отвратительную роль на сцене, которая внушала нам до сих пор больше морали и стыдливости. Скромные матери, почтенные отцы семейства! С верой в традицию вы привели ваших дочерей и ваших жен, чтобы доставить им приличное, достойное вечернее развлечение. Что испытали вы при виде этой проститутки, которая из объятий погонщика мулов переходит к драгуну, от драгуна к тореадору, пока кинжал покинутого любовника не прекращает ее позорной жизни?..».

Несмотря на такие отзывы (а может быть, именно благодаря им), посещаемость «Кармен» начиная с пятого спектакля увеличилась, и за три месяца состоялось 33 представления. Последнее, 2 июня, происходило в необъяснимо нервной обстановке. Исполнительница главной роли явилась в театр крайне возбужденная и, выходя на сцену, с трудом подавляла рыдания. Директор заподозрил любовную историю (чего в действительности не было) и попытался ее утешить; в ответ она залилась слезами. Занавес упал ровно в полночь. А наутро

[30] Кассия – цветок из семейства бобовых, преимущественно желтого цвета. Принятый перевод – акация – ошибочен.

пришла телеграмма, присланная из пригорода Парижа: «Ужасная катастрофа. – Наш бедный Бизе умер сегодня ночью». Его сердце перестало биться ровно в полночь. И сразу же пошли слухи, что композитор умер от разбитого сердца… В день похорон в театре Комической оперы снова шла «Кармен», и артисты плакали на сцене: «Этот спектакль был таким душераздирающим, что его невозможно описать», – свидетельствовал очевидец.

Утверждение о провале «Кармен» живет до сих пор. Однако факты свидетельствуют об ином. Не случайно «Кармен» так быстро и широко распространилась по всему миру. Сразу же после смерти автора, в осеннем сезоне того же 1875 года, она была с триумфальным успехом поставлена в Вене (на немецком языке). Это была новая редакция, осуществленная другом Бизе и его соучеником по консерватории Эрнестом Гиро (1837–1892), заменившим разговоры французского жанра комической оперы привычными речитативами с оркестровым сопровождением. В 1880 году «Кармен» услышали в Итальянской опере в Петербурге (Чайковский пришел в восторг), а пять лет спустя – в еще более далеком Каире. В Берлине она стала настолько любимой, что вытеснила «Лоэнгрина», в США была организована специальная труппа, объехавшая с «Кармен» многие американские города. А на родной сцене, в парижском театре Комической оперы, к 45-летию со дня рождения Бизе (1883) состоялось сотое представление «Кармен», год спустя – двухсотое, в 1904 году – тысячное. Это стало большим событием, на которое собрался весь Париж. Один из французских композиторов писал: «Музыка так полна жизни, так глубоко горестна и вместе с тем так бодра, так одухотворена и страстна, так мужественна и нежна, как будто она хочет возместить – увы! – столь безвременную кончину нашего великого музыканта. Бизе писал ее своими слезами и своей кровью, он вырвал свое сердце и оставил нам его, трепещущее, сверкающее и поющее, – в этих полных великолепного реализма страницах, которые так поразили публику, что она пыталась их злобно оклеветать».

СЮЖЕТ

Площадь в Севилье, на которую выходят сигарная фабрика и кордегардия драгун. Сержант Моралес и группа солдат, скучая, наблюдают за прогуливающимся народом. Входит Микаэла, разыскивающая Хозе. Узнав, что он будет лишь со сменой караула, она спешит уйти, отклоняя любезное приглашение солдат остаться с ними. Издали доносятся звуки трубы; предшествуя смене драгун, маршируют мальчишки. Лейтинант Цунига расспрашивает Хозе о работницах фабрики, однако они его не интересуют: он любит Микаэлу. Звонит колокол на фабрике, молодые люди собираются в ожидании выхода работниц. Они требуют от Кармен ответа: в какой день она их полюбит? Она, бросив взгляд в сторону Хозе, весело заявляет, что это может не случиться никогда или произойдет завтра, но только не сегодня. Ведь любовь – это вольная птица, как поется в хабанере. Затем, достав из-за корсажа букет цветов, она, убегая, бросает его к ногам Хозе. Работницы смеются над ним и под звон колокола возвращаются на фабрику. Оставшись один, Хозе поднимает букет, вспоминая дерзкий взгляд Кармен. Возвращается Микаэла и передает Хозе материнское письмо и поцелуй. Погружаясь в воспоминания о родном крае, он не сомневается, что материнский поцелуй охранит его от демонической власти Кармен. После ухода Микаэлы Хозе читает письмо и клянется выполнить волю матери – взять в жены любящую Микаэлу. В это время на фабрике начинается драка, работницы зовут на помощь драгун и окружают Цунигу. Он гонит всех прочь и посылает Хозе с двумя солдатами на фабрику. Тот приводит Кармен, ранившую товарку. В ответ на вопросы Цуниги она напевает дерзкую песенку, и он решает отправить ее в тюрьму в сопровождении двух солдат и Хозе. Оставшись с ним наедине, Кармен обещает ему свою любовь. Хозе не может противостоять ее чарам, развязывает ей руки, и по дороге в тюрьму Кармен убегает.

II акт. Таверна Лиллас-Пастья на окраине Севильи. Цыганки пляшут под звуки гитары и бубна. К ним присоединяется Кармен с двумя подругами, они запевают цыганскую песню. Под приветственные крики появляется Эскамильо. Он

благодарит драгун за тост и сам пьет за них, хвастаясь своими победами на корриде и в любви. Теперь он надеется на любовь Кармен, но ее сердце занято. Когда все уходят, Данкайро и Ремендадо рассказывают цыганкам о своем плане переправить контрабанду через горы. Фраскита и Мерседес готовы принять участие в опасном предприятии, а Кармен отказывается: влюбленная до безумия, она ждет встречи с Хозе; все воспринимают эту новость скептически. Издалека доносится песня о драгуне из Алькала – это Хозе, проведя два месяца в тюрьме, пришел на свидание с Кармен. Она танцует в его честь под звуки кастаньет. Однако Хозе вскоре останавливает ее: он слышит сигнал труб, призывающий его в казарму. Вспыхивает ссора. Кармен гонит Хозе прочь, не веря в его любовь. Он вынимает из-за пазухи брошенный ею цветок и рассказывает, как хранил его в тюрьме, мечтая о встрече с Кармен. Она убеждает Хозе, что если он действительно любит ее, то увезет на коне в горы, где будет свободен, не подчиняясь никому. Но Хозе не может покинуть знамя, дезертировать с позором и в отчаянии собирается уйти. Его останавливает появление Цуниги. Удивляясь выбору Кармен – предпочесть офицеру солдата! – лейтенант велит Хозе убираться. Тот выхватывает саблю, Кармен бросается между ними, зовет на помощь, и Данкайро с Ремендадо обезоруживают Цунигу. Цыгане смеются над ним и, угрожая пистолетом, уводят. Теперь уже все контрабандисты зовут Хозе за собой в горы; он соглашается присоединиться к ним.

III акт. Дикая местность в горах Сьерры. Контрабандисты спят на земле. Хозе печален, думая о матери, которая не подозревает о его судьбе. Кармен советует ему вернуться к прежней жизни – ремесло контрабандиста не для него, – но при первых же словах о разлуке он бросает на нее угрожающий взгляд. Фраскита и Мерседес раскидывают карты, которые сулят цыганкам счастье: одной – с юным любовником, другой – с богатым старым мужем. Кармен также гадает, но ей карты предсказывают смерть. Контрабандисты собираются в путь, надеясь ловко обмануть таможенников. Появляется Микаэла, решившая вернуть Хозе к матери, к прежней жизни.

Хотя горы, контрабандисты и красавица-цыганка внушают ей страх, Господь поддержит ее. Увидев вдали Хозе, целящегося из ружья, Микаэла прячется, а из-за скал появляется Эскамильо, которого Хозе едва не застрелил. Тореадор пришел на свидание, и смерть не страшит его. Не подозревая с кем встретился, он называет имя цыганки Кармен: она целых шесть месяцев любила дезертировавшего ради нее солдата. Взбешенный Хозе вызывает Эскамильо на поединок. Наваха (нож) тореадора ломается, и руку готового его поразить Хозе останавливает появившаяся Кармен. Тореадор приглашает всех на бой быков в Севилье и с песней удаляется. Контрабандисты удерживают Хозе, он угрожает Кармен. Ремендадо находит спрятавшуюся Микаэлу. Она рассказывает Хозе о матери, которая в слезах ждет его возвращения. Кармен с контрабандистами убеждают его уйти, но он уверен, что она тут же бросится в объятья нового любовника. И только слова Микаэлы, что мать умирает, заставляют Хозе решиться. Но он вернется – его разлучит с Кармен лишь смерть. Издалека слышится беззаботная песня Эскамильо.

IV акт. Площадь в Севилье; в глубине арена старого цирка. Торговцы предлагают свои товары; Цунига угощает Фраскиту и Мерседес; мальчишки и народ приветствуют участников корриды. Наконец появляется Эскамильо, сопровождаемый Кармен в праздничном наряде; они обмениваются признаниями в любви. Подруги предостерегают Кармен и советуют ей уйти: в толпе прячется Хозе. Все заполняют цирк. Кармен и Хозе остаются одни. Он умоляет ее вернуться к нему, напоминает о прошедших счастливых днях. Но Кармен непреклонна: она свободна в своей любви и не уступит ему даже под угрозой смерти. Из цирка доносятся приветствия в честь победителя Эскамильо. Кармен спешит к нему, Хозе ее удерживает. Она срывает с пальца подаренное им кольцо. Хозе останавливает ее у входа в цирк и ударяет ножом. Кармен падает и умирает; Хозе бросается на колени. Толпа, сопровождающая тореадора, выходит из цирка: победителя ждет любовь. Хозе признается в убийстве, обращая последние слова к Кармен.

МУЗЫКА

«Кармен» написана в жанре французской комической оперы с обязательными разговорными диалогами. Однако на мировых сценах чаще исполняется не авторская версия, а редакция друга и соученика Бизе, Эрнеста Гиро, сочинившего речитативы после смерти композитора. Сохраняется номерная структура, причем большая часть номеров – песни, куплеты в простой (трехчастной, куплетной) форме; даже единственный сольный номер, названный арией (Микаэлы), – в простой трехчастной форме. Совершенство драматургии, яркость мелодий, оригинальность гармоний, блеск оркестровки сделали «Кармен» вершиной французской и одной из вершин всей мировой оперы.

Прелюдия сразу вводит в настроения оперы. Темы народного веселья из IV акта обрамляют тему куплетов тореадора из II. Резким контрастом звучит в заключение тема рока в насыщенном тембре виолончелей на фоне тремоло альтов и скрипок, внезапно обрывающаяся.

В I акте завязка личной драмы развертывается на фоне увлекательных массовых сцен. Беззаботный хор драгун с солистом Моралесом служит рамкой первой характеристики Микаэлы. Ее открывает изящная, поэтичная тема скрипок, а затем героиня повторяет маршевую тему драгун. Другие стороны народной жизни воплощены в следующих номерах. Четко ритмованный хор мальчишек открывается звонкими перекличками труб. Хор работниц фабрики отличается плавной, покачивающейся мелодией. Резко контрастен выход Кармен, предваряемый темой рока, еще лишенной фатального звучания, будучи изложенной в быстрых пассажах, в танцевальном ритме. Подготовленная таким образом возникает первая характеристика главной героини – хабанера. Это жанр кубинского (из Гаваны) танца, причем мелодия в народном духе была заимствована из сборника испанских песенок, незадолго до того изданных в Париже. Мелодия «L’amour est un oiseau rebelle» («У любви как у пташки крылья»), богатая хроматизмами, сопровождается повторяющейся простой ритмической фи-

гурой виолончелей, подражающей гитарному аккомпанементу. Песню Кармен подхватывает хор, а завершает новый, певучий вариант темы рока, обрывающейся как фатальный вопрос. С этой темой сопоставляется красивейшая кантилена скрипок, которая, однако, никогда не звучит в вокальной партии. В отличие от темы рока, рисующей любовь Кармен, данная кантилена характеризует любовь Хозе. Психологическая близость Хозе и Микаэлы воплощена в их светлом, лирическом, умиротворенном дуэте «Parle-moi de ma mère!» («Расскажи о родимой!»). Возвращение к массовым сценам драматично: это стремительная скороговорка перебивающих друг друга реплик женского хора «Au secours! au secours!» («Поскорей, поскорей, помогите нам!»), активно участвующего в действии. Во время ареста Кармен оркестр второй раз проводит певучую тему любви Хозе. Следующий номер – еще одна песня Кармен «Coupe-moi, brûle-moi» («Режь меня, жги меня»), идущая почти без сопровождения. Ее текст был заимствован из поэмы Пушкина «Цыганы», переведенной Мериме на французский язык. Эту песню Земфиры Пушкин написал под впечатлением песни, слышанной им в таборе молдаванских цыган[31]. Не только текст, но и напев известны в Испании как шуточная песенка о неряшливой прическе девушек (ее цитирует Лист, весьма интересовавшийся цыганами). Третья песня Кармен в I акте – сегидилья «Près des remparts de Séville» («Близ бастиона Севильи»), мелодия которой первоначально излагается флейтой. Сегидилья составляет часть дуэта с Хозе, где происходит перелом, подводящий к действенному финалу. Здесь повторяются темы предшествующих номеров (хора драки, которая обрамляет весь финал, две темы хабанеры).

II акт, как и I, строится на чередовании массовых (по краям) и лирических номеров. Причем песни служат характеристикой не только Кармен, но и мужских персонажей. Именно варьирование мелодии песни Хозе «Драгун из Алькала» составляет антракт.

---

[31] В русской музыке текст песни о старом грозном муже использован в «Песне Земфиры» Верстовского и в опере «Алеко» Рахманинова. У Бизе этой первой фразы нет.

Акт открывает широко развернутая цыганская песня с пляской Кармен, Фраскиты и Мерседес «Les tringles des sistres tintaient» («А вот и бубен зазвучал»); бойкая тема излагается флейтами, аккомпанемент подражает гитаре; партия Кармен имеет варианты для более высокого голоса (в других номерах она может исполнять партию Фраскиты или Мерседес). Выход Эскамильо и его эффектные куплеты «Votre toast je peux vous le rendre» («Тост, друзья, я ваш принимаю») сопровождаются хором. Имевшие большой успех у публики премьеры и сохранившие популярность до сих пор, они не нравились автору, написавшему их по требованию первого исполнителя. В ответ на его настояния взбешенный Бизе воскликнул: «А! вы хотите дряни? Хорошо, вы ее получите!». В другой раз он назвал эту музыку «свинской». Следующий квинтет, развивающий живую, стремительную, напоминающую скороговорку тему, претворяет традиции французской комической оперы. Песня Хозе «Halte-là! Qui va là? Dragon d'Alcala!» («Кто идет? Кто идет? Драгун из Алькала!») звучит без сопровождения, постепенно приближаясь. Второй дуэт Кармен и Хозе богат сменой настроений. Он начинается песней-пляской Кармен в сопровождении кастаньет (которые могут находиться в руках певицы или у исполнителя на ударных инструментах в оркестре), затем к ним присоединяется труба. С песенной мелодией Кармен контрастируют горестные фразы романсового склада Хозе, подготавливающие повторение темы рока у английского рожка и центральный эпизод его характеристики – так называемую «арию с цветком» «La fleur que tu m'avais jetée» («Видишь, как свято сохраняю цветок, что мне ты подарила»). Светлая, раскидистая мелодия, отчетливо национальная, без распевов и высоких нот – типичный образец сольных номеров французской лирической оперы (каватины Фауста и Ромео или позже появившиеся – обращение к природе Вертера, ария Джеральда из «Лакме»); причем Бизе не выделяет арию из большого дуэта. Интересно, что последняя фраза с *си-бемоль* второй октавы должна быть спета pianissimo: конец арии – тихая кульминация на спаде; не случайно тема в оркестровом заключении проводится ppp. Романсовой теме Хозе противо-

стоит устремленная вверх, энергичная тема свободы Кармен «Là-bas, là-bas dans la montagne» («Туда, туда, в родные горы»). Ее повторение в мощном звучании секстета с хором образует финал, хотя начало финала ненадолго разрушает это настроение: краткая насмешливая песенка, обращенная к Цуниге, «Bel officier, bel officier» («Мой лейтенант») – типичный номер комической оперы; это последняя песня в партии Кармен.

В III акте колорит мрачнеет, драматизм нарастает. Внимание все более сосредоточивается на личной драме и значение массовых сцен резко падает. Однако начало акта прямо продолжает конец предыдущего. Антракт – один из наиболее гармоничных номеров оперы. Проведение просветленной, прозрачной темы флейтой (на фоне арфы), а затем другими деревянными инструментами, подчеркивает пасторальный колорит действия в горах.

Первый номер, секстет и хор, рисуют контрабандистов в романтическом свете; словно в ночной тишине слышатся приглушенные шаги, предостерегающие возгласы. Это подготавливает трио гадания, построенное на резком внутреннем контрасте. Легкие, порхающие реплики характеризуют Фраскиту и Мерседес, суровая декламация под аккомпанемент выдержанных, неизменно повторяющихся аккордов – Кармен «En vain pour éviter» («Напрасно избегать»). Впервые героиня выступает не с песней: для показа глубоких чувств этот жанр не подходит. Предсказывая трагическую развязку, гадание Кармен предваряется темой рока. Оттеняет его еще один ансамбль – победный квинтет цыган с женским хором. Но самый резкий контраст образует сопоставление сольных номеров двух героинь. Соло Микаэлы – единственная в опере ария «Je dis que rien ne m’épouvante» («Напрасно себя уверяю»). Она продолжает лирическую характеристику, воплощенную в дуэте Микаэлы и Хозе в I акте. Аналогично в дуэте Хозе и Эскамильо развиваются интонации куплетов тореадора. Эта тема дважды проходит полностью в начинающемся без перерыва финале. Возвращается и одна из лирических тем дуэта Микаэлы и Хозе из I акта, связанная с образом его матери. В отличие от их

дуэта I акта, здесь партии героев контрастны: высказывания Хозе все более насыщаются драматизмом; дважды, повышаясь на полтона, повторяется исступленная, надрывная фраза «Je te tiens, fille damnée» («Наконец ты в моей власти»).

IV акт – самый краткий, состоящий всего из трех номеров. В центре – дуэт, трагическая развязка личной драмы, но происходит она на фоне полных радости жизни массовых сцен; не случайно во всех трех номерах участвует хор. Антракт, ставший одним из популярнейших номеров, вводит в эту атмосферу, что подчеркнуто использованием мелодии в народном духе. Ее автор – испанец, предположительно с долей цыганской крови, Мануэль Гарсия (1775–1832), композитор, певец-тенор, первый исполнитель роли графа Альмавивы, учитель двух дочерей – Марии Малибран и Полины Виардо. В двух его маленьких одноактных комических операх (тонадильях) есть похожие песенки, публиковавшиеся в сборниках как народные; одна из них называлась «Я контрабандист». Они были широко известны в Испании и Париже, куда переехал молодой автор.

Начало последнего акта перекидывает арку ко II, но здесь народное празднество развернуто шире; как указано в нотах, первый хор может сопровождаться танцем (тогда партия Цуниги исключается). Продолжением служат марш и хор, включающий тему Эскамильо, а лирическим заключением – краткий дуэт Эскамильо и Кармен «Si tu m’aimes, Carmen» («Если любишь, Кармен»). Певучая мелодия, которую героиня точно повторяет за тореадором, нисколько не похожа на ее партию в других дуэтах, рисуя совсем иное душевное состояние Кармен, целиком подчинившейся новой любви. Предостережения подруг полны тревоги, и возвращение начальной темы хора омрачено прерывающими ее хроматическими ходами в оркестре; драматизм еще более усиливает мелькающий оборот темы рока. Без перерыва начинается последний номер «C’est toi!», «C’est moi!» («Ты здесь?» «Да, я!»). Этот дуэт – величайшее достижение Бизе. Психологическое столкновение героев обостряется вторжениями хора и фанфар из-за кулис. Грозно звучат повторения мотива рока. Кульминация – сцена

убийства – очень коротка, но обладает редкой силой воздействия: с темой куплетов тореадора полифонически соединяются стонущие обороты альтов, кларнетов и фаготов и как итог торжественно, fortissimo дважды повторяется мотив рока в мажоре. Лишь краткий всплеск кантилены «Ah! Carmen! ma Carmen adorée!» («Ах, Кармен! ты моя дорогая!») утверждает силу любви.

АМБРУАЗ ТОМА
1811–1896



Имя Тома было хорошо известно современникам как автора оперы «Миньон», выдержавшей за 30 последних лет его жизни свыше 1000 представлений, и как хранителя традиций Парижской консерватории, «желавшего при жизни остаться человеком прошлого»; он отдал преподаванию почти полвека.

Шарль Луи Амбруаз Тома родился 5 августа 1811 года в провинциальном Меце, в музыкальной семье. Отец, скромный преподаватель музыки, очень рано начал учить его игре на фортепиано и скрипке, так что в 9 лет мальчик считался уже прекрасным исполнителем на этих инструментах. После смерти отца семья переехала в столицу, и в 17 лет Тома поступил в Парижскую консерваторию, где занимался в классах фортепиано и композиции (у Франсуа Лесюэра, в классе которого в те же годы учился Берлиоз). Успехи Тома были столь велики, что он регулярно завоевывал премии: в 1829 году – по фортепиано, в следующем – по гармонии и, наконец, в 1832-м – высшую награду по композиции, Большую Римскую премию. Она давала право на несколько лет пребывания в Италии, где Тома изучал современную итальянскую оперу и одновременно сочинения Моцарта и Бетховена, любовь к которым укрепилась после посещения, в соответствии с Римской премией, Германии и Австрии.

Вернувшись в 1836 году в Париж, Тома через год выступил с первой комической оперой, затем подряд написал еще восемь. Этот жанр стал основным в его творчестве. Успех принес непритязательный одноактный «Кади» (1849) – близкая к оперетте пародия на «Итальянку в Алжире» Россини, приводившая позднее в восторг Бизе «остроумием, неувядаемой молодостью и мастерством». За ней последовал «Сон в

летнюю ночь» с королевой Елизаветой, Шекспиром и персонажами его пьес, но вовсе не той комедии, которая дала название опере. Всего Тома создал 18 опер, в том числе и в жанре большой романтической. В 1851 году он был избран членом Французской академии.

Расцвет творчества Тома пришелся на 1860-е годы. Немаловажную роль в этом сыграл выбор сюжетов и либреттистов. Последовав примеру Гуно, он обратился к Жюлю Барбье и Мишелю Карре и, вслед за «Фаустом» Гуно (1859) по трагедии Гёте, написал «Миньон» (1866), положив в основу роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», а после «Ромео и Джульетты» Гуно (1867) – «Гамлета» (1868) по Шекспиру. Последняя опера считалась наиболее значительным произведением Тома, тогда как наиболее популярной долго оставалась «Миньон».

Успех этих опер привел к новому росту авторитета Тома, и в 1871 году он стал директором Парижской консерватории, где преподавал уже 20 лет; среди его учеников – Массне. За год до того почти 60-летний композитор показал себя подлинным патриотом, вступив с началом франко-прусской войны добровольцем в армию. Директорство не оставляло Тома времени для творчества, и после «Гамлета» в течение 14 лет он не написал ничего. Лишь в 1882 году появилась его последняя опера – «Франческа да Римини» по «Божественной комедии» Данте. После еще 7-ми лет молчания было создано последнее сочинение по Шекспиру – фантастический балет «Буря».

Умер Тома 12 февраля 1896 года в Париже.

МИНЬОН

Опера в трех актах, пяти картинах
Либретто М. Карре и Ж. Барбье

Действующие лица

Миньон (меццо-сопрано)
Вильгельм Мейстер (тенор)
Лотарио, странствующий певец (бас)
Актеры странствующего театра:
Филина (сопрано)
Лаэрт (баритон)
Фридрих, юный студент, поклонник Филины (меццо-сопрано)
Ярно, вожак цыганского табора (бас)
Антонио, слуга в замке маркиза Чиприани (бас)
Горожане, крестьяне, цыгане, актеры, гости, слуги

Действие происходит в Шварцвальде (Австрия)
и Италии около 1790 года

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

К середине 1860-х годов Тома – уважаемый автор множества комических опер, член Французской академии, профессор Парижской консерватории, не создавший, однако, главных своих сочинений. Они возникли, когда композитору уже исполнилось 55 лет и он нашел своих соавторов. Известные либреттисты Мишель Карре (1819–1872) и Жюль Барбье (1822–1901) обычно работали вместе и незадолго до того создали либретто первой французской лирической оперы – «Фауста» Гуно, позже других его опер, а также оперетт.

В «Миньон» они вновь обратились к творчеству Йоганна Вольфганга Гёте (1750–1832), крупнейшего немецкого поэта, драматурга, прозаика, ученого, общественного и политического деятеля, на этот раз – к роману «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1794–1796). Образ Вильгельма, как и Фауста, со-

провождал писателя на протяжении всей его долгой творческой жизни. В 1777–1785 годах он работал над романом «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», оставшимся незавершенным и послужившим материалом для «Годов учения Вильгельма Мейстера»; за три года до смерти были закончены «Годы странствий Вильгельма Мейстера»; была задумана еще одна часть под названием «Годы мастерства Вильгельма Мейстера», но замысел не был осуществлен. «Годы учения» – так называемый «роман воспитания». На фоне жизни современной писателю Германии протекает формирование молодого человека, ищущего свое истинное призвание, мужающего в столкновениях с людьми разных слоев общества и расстающегося с юношескими иллюзиями, в том числе и с быстро сменяющимися сердечными увлечениями. Включенные в роман стихи на протяжении всего XIX века привлекали композиторов: Бетховена и Шумана, Листа и Гуго Вольфа, Чайковского и Антона Рубинштейна. Это преимущественно песни, исполняемые странствующим полубезумным арфистом и Миньон. Миньон («малыш», «крошка» по-французски) – загадочное существо 12–13 лет, не знающее ни отца, ни матери, то ли мальчик, то ли девочка, говорящее на ломаном немецком и ловко танцующее с завязанными глазами среди разбросанных яиц, аккомпанируя себе щелканьем кастаньет. Одну из песен Миньон герой романа Вильгельм записал и перевел на литературный немецкий, однако «ему лишь в очень отдаленной степени удалось передать своеобразие оборотов; детская невинность исчезла, когда ломаная речь стала согласованной и разрозненное связным». Так описывает Гёте одно из самых знаменитых своих стихотворений «Знаешь ли край?».

Либреттистов привлек прежде всего образ Миньон, которую они сделали главной героиней оперы, оттеснив любимого героя Гёте на второй план. Отказавшись от философских мотивов, они сосредоточили внимание на лирической драме, использовав эпизоды преимущественно из первых трех книг романа. При этом они видоизменили взаимоотношения героев и выстроили совершенно новую сюжетную линию с традиционным любовным треугольником, жгучей ревностью, тер-

зающей двух героинь, и счастливой развязкой. В романе Вильгельм также соединяется с любимой, но это происходит значительно позднее, и избранницей героя оказывается не Миньон, а Наталия – сестра Лотарио, в имении которого Вильгельм живет с маленьким сыном от умершей возлюбленной. Миньон же умирает от разрыва сердца, когда видит в объятьях Вильгельма Терезу, сестру Наталии, в которую он длительное время также был влюблен. По словам венского критика Ганслика, Тома делал попытки сохранить трагическую развязку судьбы Миньон, однако, предложив «Миньон» любимому театру Комической оперы, вынужден был отказаться от верности литературному первоисточнику.

Вторую героиню, Филину, в романе очаровательную и легкомысленную актрису, использующую свою красоту и для успешной карьеры, и для пополнения кошелька, либреттисты сделали роковой женщиной, едва не погубившей Миньон. У Гёте Филина не видит в Миньон соперницы, считая ее, как и другие персонажи, ребенком. В конце писатель с добродушной усмешкой сообщает о судьбе Филины: она вновь встретилась со своим прежним поклонником Фридрихом, в ожидании родов бросила сцену и уверяет Фридриха, что именно он – отец будущего дитяти. Побочную линию – полубезумного арфиста, в действительности маркиза Чиприани, в опере играющего на лютне и носящего имя Лотарио, либреттисты также завершили счастливо, не по роману. У Гёте отец Миньон – монах Августин, брат безымянного итальянского маркиза, вступившего в кровосмесительную связь с прекрасной Сператой (в опере это имя перенесено на дочь маркиза Чиприани). Августин благополучно излечивается от безумия, но так и не узнает о смерти Миньон.

Премьера «Миньон» состоялась в парижском театре Комической оперы 17 ноября 1866 года с огромным успехом и в первый сезон выдержала 100 представлений. Однако Тома не прекратил работу после премьеры. Он написал речитативы, заменив ими разговорные диалоги, – непременную принадлежность постановок театра Комической оперы. Впервые новый вариант был поставлен в Баден-Бадене в 1869 году и с тех

пор стал общепринятым. Композитор добавил также ряд арий, в частности, во II акте для Филины и Фридриха (они исполнялись итальянскими певцами при постановке в Лондоне), и сделал несколько вариантов финала. На зарубежных сценах последняя картина – с примирением соперниц и признанием маркиза Чиприани – не исполнялась, и оперу венчало трио счастливо соединившихся Вильгельма и Миньон с обретенным ею отцом. Однако в угоду немецкой аудитории, не способной, по утверждению Ганслика, воспринять такой конец, Тома сделал специальную развязку: услышав голос Филины, Миньон падает замертво. Приблизившись тем самым к литературному источнику, этот финал оказался, однако, в полном противоречии с общим легким, непритязательным стилем музыки Тома и не получил распространения.

СЮЖЕТ

Двор гостиницы в Шварцвальде. Горожане и крестьяне пьют пиво, приглашая повеселиться вместе с ними бродячего певца Лотарио, повсюду разыскивающего свою потерянную дочь. Появляется шумная толпа цыган под предводительством Ярно. Их пляски привлекают внимание Лаэрта и Филины – остановившихся в гостинице странствующих актеров. Ярно будит Миньон, спящую в повозке, чтобы она сплясала среди разбросанных яиц, но та, оскорбленная насмешками Филины, отказывается. Ярно замахивается палкой, на помощь Миньон спешит Лотарио. От расправы ее спасает внезапно появившийся Вильгельм, выхватывающий пистолет. Он путешествует, желая повидать свет и узнать любовь. Филина, заинтересовавшись красивым юношей, посылает к нему Лаэрта. Тот предостерегает Вильгельма от чар кокетки, но Вильгельм не в силах устоять перед ее очарованием. Миньон благодарит Вильгельма за спасение, тот участливо расспрашивает девочку. Она смутно помнит прекрасный край, где зреют апельсины, и отчий дом с мраморными ступенями; там она хотела бы жить, любить и умереть. Вильгельм выкупает Миньон у Ярно. Теперь она свободна и может идти вслед за ласточками в теплую

южную страну, куда зовет ее Лотарио. Но Миньон хочет следовать за своим избавителем: она будет служанкой Вильгельма, его рабой. Филина представляет всем еще одного поклонника – юного Фридриха. Лаэрт приносит приглашение от его дяди, барона Розенберга, желающего устроить представление в своем замке. Актеры собираются в путь. Филина надеется, что и Вильгельм последует за ней, и берет у него букетик цветов, который подарила ему Миньон. Та прощается с цыганами, чтобы сопровождать Вильгельма.

II акт. Замок барона Розенберга. В роскошном будуаре баронессы Филина готовится к представлению «Сна в летнюю ночь» Шекспира, где будет играть царицу эльфов Титанию. В поклонниках у нее теперь и барон, и Лаэрт, и Вильгельм, появляющийся в сопровождении переодетой мальчиком Миньон. Она безумно ревнует и, оставшись одна, садится перед зеркалом, чтобы набелиться и нарумяниться, как это делала Филина. Распевая штирийскую песню о бедной цыганочке, она не узнает себя в зеркале и, желая довершить чудесное превращение, наряжается в платье Филины. В это время в окно влезает Фридрих и наталкивается на вошедшего Вильгельма. Соперники обнажают шпаги, но их останавливает Миньон. Вильгельм понимает, что должен расстаться с ней. Филина, увидев Миньон в своем платье, смеется над ней. Миньон рвет кружева чужого наряда и убегает, чтобы переодеться в свой старый костюм цыганки и продолжить кочевую жизнь.

2-я картина. Парк перед замком, где актеры дают спектакль. Миньон в отчаянии представляет успех Филины и Вильгельма рядом с ней. Она готова броситься в озеро, но звуки лютни Лотарио останавливают ее. Миньон делится с Лотарио своими горестями, он утешает ее, а услышав как Миньон призывает огонь небесный на проклятый замок, где царит Филина, в смятении удаляется. В парк после представления высыпают актеры и зрители. Филина в костюме Титании продолжает играть роль царицы эльфов. Вильгельм разыскивает Миньон, и недовольная Филина посылает ее за букетиком, полученным от Вильгельма и забытым в театре. Миньон кидается выполнить поручение, чтобы угодить Вильгель-

му. Вбегает испуганный Лаэрт: театр горит. Это безумный Лотарио поджег его, услышав слова Миньон о Божьей каре. Вильгельм бросается в разгорающийся огонь и выносит потерявшую сознание Миньон. В ее руках – полуобгоревший букетик цветов.

III акт. Палаццо маркиза Чиприани на озере Гарда в Италии. Сюда привез Вильгельм обессилевшую Миньон. Над ней бодрствует Лотарио. Доносятся голоса катающихся на лодках под звездным небом. Слуга Антонио рассказывает, что замок уже 15 лет погружен во тьму: именно тогда исчезла маленькая дочь маркиза, жена его умерла от горя, а сам он потерял рассудок и скрылся. Услышав эту историю, Лотарио приходит в себя и удаляется в соседнюю комнату. Вильгельм понимает, что не только он полюбил Миньон: страсть зажглась и в ее невинной душе, приводя в смятение, лишая надежды на счастье; он призывает весну вернуть к жизни этот увядший цветок. Появившийся Лаэрт предупреждает Вильгельма о неистовой ревности Филины, которая повсюду разыскивает его и Миньон. Вильгельм просит Лаэрта помешать встрече двух женщин: даже звук голоса Филины способен убить Миньон. Лаэрт уверяет, что сам женится на Филине. Пробудившаяся от сна Миньон с удивлением разглядывает мраморные статуи в галерее, озеро и апельсиновые деревья за окнами. Вильгельм признается ей в любви и ждет ответного признания, но голос Филины, доносящийся с озера, останавливает Миньон. Входит Лотарио в богатом наряде, держа в руках ларчик с вещами дочери Сперaты. Миньон вынимает из ларчика молитвенник и вспоминает слова детской молитвы. Сомнений больше нет: она нашла отца и родной дом. Лотарио и Вильгельм счастливы. Однако голос Филины повергает Миньон в отчаяние. Она выбегает, чтобы умереть на глазах преследовательницы. Лотарио и Вильгельм спешат за ней.

2-я картина. Берег озера Гарда. Рассвет. Народный праздник в разгаре. Из украшенной лодки выходят Филина и Фридрих. Филина жаждет отомстить Вильгельму и Миньон и отвергает предложение руки и сердца Лаэрта. Увидев Филину, Миньон чувствует, что умирает. Вильгельм уверяет, что лю-

бит только ее. Филина принуждена признать свое поражение. Вбегает слуга Антонио: он узнал маркиза Чиприани; крестьяне приветствуют своего вернувшегося господина. Он объявляет Миньон дочерью, а Филина Фридриха – мужем. Взаимные признания Миньон и Вильгельма сопровождаются общими поздравлениями. Праздник продолжается.

МУЗЫКА

Хотя премьера «Миньон» состоялась в театре Комической оперы, окончательный вариант (с речитативами вместо разговорных диалогов) позволяет отнести ее к жанру лирической оперы, первой из которых был «Фауст» (1859). В центре – женские образы, в основе – романсовые интонации (не случайно лучшие сольные номера названы романсами), широко представлены песенные и танцевальные формы. До сих пор пленяют грациозные, скромные, неброские, типично французские мелодии «Миньон».

В увертюре представлены две контрастные, хорошо известные поныне темы, характеризующие героинь: тема романса «Знаешь ли светлый край» – Миньон, тема полонеза «Я здесь Титания» – Филину.

В I акте в соло, дуэтах и трио, на фоне хора и танцев экспонируются все главные персонажи. Обширная, свободно развивающаяся интродукция окрашена преимущественно в светлые, беззаботные тона. В мужской хор вторгается краткое задумчивое соло Лотарио, предваряемое пассажами арфы. Цыгане появляются с трехдольным маршем, сменяющимся танцем в народном духе с повторяющимися пустыми квинтами. Еще одной темой в танцевальном ритме охарактеризован Лаэрт, ее повторяет Филина, завершая эффектным пассажем. Затем звучит вальс, пение Филины без слов, напоминающее йоделирование – манеру исполнения альпийских горцев. Выход Миньон не выделен в сменяющихся танцевальных ритмах, лишь настроение становится более сумрачным. Развитие обрывается с появлением Вильгельма и незаметно рождается ансамбль (секстет) с хором «Quel est, je veux le savoir» («Кто он,

как бы мне узнать»), тему которого начинает Филина; ее партия и в секстете сохраняет виртуозность. Следующий номер, длинная ария Вильгельма «Oui, je veux par le monde promener librement» («Да, хочу на свободе свет побольше узнать») рисует образ беззаботного, легкомысленного героя. Те же настроения сохраняются в еще одном трио, Вильгельма, Филины и Лаэрта, где выделено кокетливое соло героини (его, однако, можно исключить). Во всем акте выделяется мелодической красотой романс Миньон «Connais-tu le pays» («Знаешь ли светлый край») – один из лучших номеров, вообще написанных Тома. Не менее популярный в свое время дуэт Миньон и Лотарио «Legères hirondelles» («О, ласточки, летите») с авторским названием «дуэт ласточек», заканчивается в партии Миньон виртуозной каденцией, доходящей до *ре* третьей октавы (у меццо-сопрано!). Еще одно трио, Миньон, Вильгельма и Лотарио, возникает перед финалом, грандиозным по составу участников: три хора (комедианты с горожанами, цыгане, крестьяне, правда, поющие преимущественно в унисон) и секстет солистов, где главная роль отведена Филине. Несмотря на подобный состав, финал отмечен легким, жизнерадостным складом и танцевальными ритмами, заканчиваясь повторением вальса, звучавшего в интродукции и обрамляющего таким образом весь акт.

II акт разделен на две картины. Оркестровый антракт вводит в 1-ю, где вначале также господствуют танцевальные ритмы: в песне Лаэрта, в его мадригале «Belle, ayez pitié de nous» («Дива, милосердна будь»). В следующих номерах противопоставлены две героини. В трио Вильгельма, Миньон и Филины господствует Филина, ее партия насыщена смехом, восклицаниями, виртуозными пассажами, высокими нотами. Отголоски ее тем звучат в оркестре, сопровождая речитатив Миньон (она смотрится в зеркало Филины, румянится и белится, подражая ей). Большой сольный номер Миньон, носящий название «Штириана» (по австрийской области Штирия), выделяется оригинальностью музыкального языка и свободой построения. Печальный напев в духе народной баллады «Je connais un pauvre enfant» («Знаю бедное дитя») служит запе-

вом куплетов, а припевом – темы Филины из предшествующего трио. Вторая часть сцены основана на теме цыганской пляски из I акта в сопровождении пустых квинт, подчеркивая народный склад эпизода, как и каденция в манере исполнения австрийских йодлеров; заключительная каденция завершается *ре* третьей октавы (а в варианте пассаж захватывает даже верхнее *ми*). Лирическая ария Вильгельма в форме рондо «Adieu, Mignon!» («Прости, Миньон»), хотя и названная «мелодией», как раз яркой мелодией не отличается.

Во 2-й картине снова контрастно сопоставляются образы двух героинь. Картина открывается оркестровой темой озера с солирующим кларнетом; возникая неоднократно, она контрастирует своим умиротворенным характером с взволнованной вокальной партией Миньон. Эта сцена ревности «Elle est là! près de lui!» («Вот она! Близ него!»), с авторским обозначением «речитатив-кантабиле», построена на смене настроений, чередовании речитативных и напевных фраз. К ней примыкает дуэт Миньон и Лотарио «As-tu souffert?» («Страдал ли ты?»). Небольшой хор, восхваляющий Филину, подготавливает лучший номер оперы – полонез Филины «Je suis Titania la blonde» («Я здесь Титания пред вами») с эффектной мелодией, украшенной фиоритурами (как ни странно, и здесь предлагаются сокращения). Финал – красочная картина пожара, решенная в перекличках речитативных реплик, завершаемых квартетом с хором.

III акт – самый краткий. Оркестровая интродукция, основанная на переборах арф, сменяется шестиголосным хором a cappella, который обрамляет колыбельную Лотарио «De son coeur j'ai calmé la fièvre!» («Слезы горькие осушил я!») с непритязательной покачивающейся мелодией. Последний романс Вильгельма «Elle ne croyait pas» («Не верила она чистой душой своею») подкупает искренностью и простотой, являясь наиболее выразительным из трех его лирических сольных номеров. Затем в оркестре как воспоминание возникает тема романса «Знаешь ли светлый край», подготавливая дуэт Миньон и Вильгельма «Je suis heureuse!» («О, час блаженный»). Полное согласие воплощено в последовательном повторении об-

щей темы, а затем в совместном пении в сексту. Драматический перелом образует вторжение полонеза Филины, доносящегося из-за кулис. Развязка воплощена в финальном трио с появлением Лотарио. Здесь выделена молитва Миньон, в заключение утверждается тема романса «Знаешь ли светлый край»: начинаясь pianissimo в партии Миньон, она торжественно звучит fortissimo у всех участников.

ГАМЛЕТ

Опера в пяти актах, восьми картинах
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Гамлет, принц Датский (баритон)
Его друзья:
Марцелл (тенор)
Горацио (бас)
Клавдий, король Дании (бас)
Королева Гертруда, мать Гамлета (меццо-сопрано)
Тень умершего короля, отца Гамлета (бас)
Полоний, придворный (бас)
Его дети:
Офелия (сопрано)
Лаэрт (тенор)
Два могильщика (баритон, тенор)
Придворные, офицеры, пажи, крестьяне, охотники

Действие происходит в Дании в Средние века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

После «Миньон» (1866), которая пользовалась широчайшей популярностью, Тома сделал попытку овладеть жанром французской большой оперы, прежде его не привлекавшим. Сотрудниками Тома вновь выступили известные либреттисты Жюль Барбье (1822–1901) и Мишель Карре (1819–1872), написавшие вместе около 25 либретто опер и оперетт. Вслед за либретто «Ромео и Джульетты» Гуно они снова обратились к Уильяму Шекспиру (1564–1616). «Гамлет» (1600–1601) – одно из наиболее глубоких его философских творений – в либретто подверглось не просто сокращению, а заметному упрощению. Это сказалось на образе главного героя, хотя некоторые его монологи или их фрагменты, в том числе знаменитый «Быть или не быть», сохранены. Гуманист и мыслитель, размышляющий о природе человека, о судьбах века, о

путях восстановления справедливости, оказался приближен к традиционному герою-любовнику итальянских опер, верному в любви, неистовому в мщении, безутешному в скорби по погибшей возлюбленной, и именно любовная драма заняла центральное место в либретто. Она в соответствии с Шекспиром завершается трагической развязкой, однако финал оперы в целом – совсем иной. Убийства, жертвами которых стали четыре шекспировских героя, здесь сведены к гибели одного преступного короля Клавдия. Ни отец, ни брат Офелии не падут от руки Гамлета; останется в живых и грешная королева Гертруда, удаляющаяся в монастырь, и сам датский принц. Они выполняют волю вновь появляющейся в финале Тени отца Гамлета, престол которого наследует сын. Это воцарение Гамлета, знаменующее восстановление справедливости, невольно возвращает оперу к древнейшей трактовке гамлетовского сюжета – к первому из дошедших до нас вариантов скандинавской саги о мести языческого принца Амлета, изложенному на латыни в «Истории датчан» (ок. 1200) средневекового летописца Саксона Грамматика.

Отдельными деталями либреттисты стремились подчеркнуть средневековый и германский колорит. Так, в сцене безумия Офелии шекспировский текст заменен балладой о виллисе, губящей счастливых влюбленных. В образе виллисы слились черты различных фантастических существ. Она напоминает Лорелею – рейнскую русалку, известную по популярному стихотворению Гейне (кстати, долго жившего в Париже), или королеву эльфов шотландских баллад, заманивающую рыцаря в волшебные холмы. Само название «виллисы» было давно известно во Франции по пересказу тем же Гейне шварцвальдской легенды, легшей в основу балета Адана «Жизель» (1844): это призрак невесты, брошенной женихом до свадьбы и умершей от горя либо покончившей с собой; мстя за обман, она затанцовывает неверного возлюбленного до смерти. Помимо баллады, также в IV акте, в танцевальном дивертисменте, рисующем деревенский праздник в честь прихода весны, один из танцев носит заголовок «Фрейя» – по имени германской богини юности и любви.

Тома тщательно работал над партитурой, уделяя большое внимание оркестру. Он включил в его состав саксофон. Изобретенный в 1840 году мастером Адольфом Саксом, он все еще оставался редким инструментом и придал особую красочность и выразительность сцене на площади во II акте, понравившейся публике премьеры. Уже закончив партитуру, Тома, не задумываясь, переписал для баритона партию Гамлета, первоначально предназначенную для тенора, поскольку в это время в труппу Grand Opéra вступил баритон (Жан Батист Фор), блестящий исполнитель россиниевских героев. Партия Гамлета поражает непривычно высокой тесситурой.

Премьера «Гамлета» состоялась в парижском театре Grand Opéra 9 марта 1868 года и имела большой успех.

СЮЖЕТ

Парадный зал в королевском дворце Эльсинор. Торжественная коронация Клавдия, вступающего в брак с Гертрудой, наследницей престола, вдовой недавно скончавшегося брата Клавдия. На празднике нет принца Гамлета. Он появляется, когда все расходятся; его одолевают раздумья о неверности женского рода, о матери, которая так скоро забыла отца. Принца встречает Офелия. Ее печалит, что принц покидает двор: значит, он разлюбил ее. Гамлет клянется, что его верность непоколебима. Лаэрт, отправляющийся в поход, приходит проститься с сестрой и поручает ее защите принца. Офицеры и пажи спешат на праздник, воспевая быстротечные радости жизни. Их не волнует странная весть, принесенная Горацио и Марцеллом, которые повсюду разыскивают принца: ночью на бастионах крепости им явилась Тень умершего короля.

2-я картина. Эспланада замка. Гамлет с друзьями ожидает появления призрака, прислушиваясь к доносящимся издали звукам продолжающегося празднества. В полночь он взывает к Тени отца, тот является и повелевает сыну отомстить: Клавдий убил его и завладел его короной и его женой; мать Гамлет должен пощадить. Принц прощается со всеми радостями жиз-

ни – славой, любовью, наслаждениями – и клянется выполнить волю отца.

II акт. Покои во дворце. Офелия, встревоженная внезапной холодностью принца, пытается отвлечься чтением, но и в книге речь идет о неверной любви. Не переставая читать, Офелия украдкой наблюдает за вошедшим Гамлетом, который, так и не приблизившись к ней, уходит. Теперь она убеждена, что принц забыл свои клятвы, и в слезах просит вошедшую Королеву позволить покинуть двор, чтобы никогда более не видеть принца. Но Гертруда, уверенная в любви сына к Офелии, надеется, что именно она выведает тайну, которая гнетет принца. Мучимая угрызениями совести, видениями умирающего, угрожающего мужа, она боится, что сын узнал о преступлении. Клавдий успокаивает ее: разоблачение им не грозит, Гамлет помешался. Появляется принц, разыгрывающий сумасшедшего; вначале он сообщает о том, что желал бы странствовать с облаками по небу, а затем объявляет, что пригласил комедиантов, дабы развлечь двор. Им он объясняет, как нужно сыграть пьесу об убийстве Гонзаго, а пока запевает вакхическую песню, предлагая петь, пить, веселиться, ибо лишь вино может разогнать печаль и дать забвенье.

2-я картина. Площадь перед королевским дворцом. Под звуки Датского марша придворные собираются на представление. Гамлет просит друзей следить за Королем и комментирует разыгрываемую комедиантами пантомиму: старый король уединяется с королевой и засыпает в ее объятьях; предатель соблазняет королеву, сыплет яд в королевский кубок и отнимает у него золотую корону. Клавдий в волнении приказывает гнать комедиантов, а Гамлет, разыгрывая безумие, кричит, что нашел убийцу, и срывает с него корону. Все в ужасе. На гневные упреки Гамлет отвечает вакхической песней.

III акт. Покои во дворце. Гамлет размышляет над великим вопросом – быть или не быть? Входит Король, томимый раскаянием. Склонившись перед распятием, он умоляет дух брата смягчить гнев Всевышнего. Наблюдающий за ним Гамлет отказывается от удобного случая отомстить: он убьет не

кающегося грешника, а правителя на троне, в блеске власти. Клавдию мерещится Тень умершего Короля, в страхе он зовет Полония. Из их разговора Гамлет понимает, что отец его любимой Офелии – соучастник преступления. Королева и Офелия в наряде невесты отправляются в храм, но Гамлет клянется, что браку не бывать, иначе небо обрушится на его голову. Он убеждает Офелию затвориться в монастыре, она покорно возвращает принцу обручальное кольцо, а Королева, видя слезы на глазах сына, не может понять причины разрыва и испытывает тайный страх. Оставшись наедине с матерью, Гамлет упрекает ее в преступной любви к брату мужа, в убийстве, а затем угрожает шпагой. Королева молит о милосердии, ползая у ног сына. Лишь появившаяся Тень отца заставляет принца опомниться, и Королева окончательно убеждается в его безумии. Гамлет призывает мать покаяться и оставляет ее с миром.

IV акт. Деревенский праздник. Крестьяне и охотники песнями, играми, плясками приветствуют приход весны, славят богиню Фрейю.

2-я картина. Берег реки. Безумная Офелия, с рассветом покинувшая дворец, присоединяется к общему веселью, дарит девушкам цветы, рассказывает о бледной виллисе, заманивающей на дно реки путников, плачет и смеется. Ей чудится, что Гамлет стал ее мужем, она решает наказать его за муки ожидания и спрятаться у виллис в тростниках. Повторяя его клятву верности, Офелия бросается в воду.

V акт. Кладбище. Могильщики копают могилу, пьют и поют о бренности жизни, смысл которой – в вине. Появляется измученный Гамлет; два дня он скрывается от убийц, посланных Королем. Не зная о гибели Офелии, он обращается к ней с мольбой о прощении: его любовь виной тому, что сердце ее разбито, разум померк. Вернувшийся Лаэрт клянется отомстить за сестру и вызывает принца на дуэль, которую прерывает траурное шествие. Гамлет видит Офелию в гробу и готов покончить с собой, чтобы соединиться с ней навсегда. Его останавливает Тень отца. Все трепещут при виде грозного призрака, возвещающего волю Неба. Сын должен покарать убийцу – и Гамлет поражает Клавдия ударом шпаги; Королева от-

правится в монастырь; принцу Бог предназначил трон: он будет править во благо народа. Гамлет в отчаянии – стать королем, когда душа его в могиле! Все славят Гамлета – нового короля.

МУЗЫКА

«Гамлет» – большая французская опера с традиционным пятиактным строением, обилием массовых сцен с торжественными и траурными шествиями, красочной балетной сюитой и эффектной партией героини. Однако будучи автором лирической оперы «Миньон» и немалого числа комических опер, Тома привнес и в жанр большой оперы романсовые интонации, песенные и танцевальные формы (вальс, мазурка, полька). В кульминационной сцене безумия Офелии он опирался на традиции итальянской оперы Россини, Беллини, Доницетти.

Краткая оркестровая прелюдия отличается драматическим складом; она основана на теме прелюдии ко 2-й картине I акта – ночной сцене на эспланаде замка, где является Тень отца Гамлета.

I акт состоит из двух контрастных картин. В 1-й хоровые номера обрамляют дуэт и каватину. Блестящая интродукция открывается звучанием труб на сцене, затем следует оркестровый марш и хор придворных, объединенные фанфарными интонациями. Среднюю часть составляет небольшое обращение Клавдия к Королеве. Сумрачный мотив в оркестре сопровождает появление Гамлета. Его лирический дуэт с Офелией «Doute de la lumière» («Все отрицать ты можешь: свет дневной и солнца лучи») рисует полное согласие влюбленных. Каватина Лаэрта с воинственным вступлением «Pour mon pays» («За честь страны») в основной части – лирическая, с мелодией романсового склада без распевов (она посвящена сестре и вызывает аналогию с каватиной Валентина из «Фауста», к тому времени завоевавшего широчайшую популярность). Заключительный хор офицеров и пажей, прерываемый речитативом Марцелла и Горацио, оригинален: он начинается a cappella,

staccato и делится не на привычные четырехтакты, а на трехтакты.

2-я картина, состоящая из двух идущих без перерыва номеров, окрашена в мрачные тона. Чувством мистического ужаса насыщена оркестровая прелюдия, не лишенная изобразительных моментов: она рисует тревожное ожидание встречи с призраком на овеваемой ночными ветрами эспланаде замка (эта тема открывала прелюдию к опере). В речитатив Марцелла, Горацио и Гамлета врываются из-за сцены радостные фанфары труб, напоминая о 1-й картине. Они же вновь возникают в следующем номере, названном «воззвание». Это свободно развивающийся эпизод декламационного характера, в котором участвуют только мужские, преимущественно низкие голоса (Гамлет, Тень короля, Горацио, Марцелл). Контрастным завершением служит звучание фанфар.

II акт, также из двух картин, – самый протяженный. В 1-й картине преобладают соло и дуэты; небольшой несложный мужской хор участвует лишь в двух номерах. Светлый лирический оркестровый антракт подготавливает первые номера, где сопоставляются два женских образа.

Ария Офелии «Adieu, dit-il, ayez foi» («Прости, сказал он, будь верна») широко развернута и строится на чередовании различных эпизодов. Скромная мелодия (чтение книги) сменяется речитативными фразами и завершается разливом кантилены с большими скачками, пассажами, захватом верхнего регистра. Более краткое ариозо Королевы «Dans son regard plus sombre» («Взгляд словно полон презренья») согрето чувством нежности к Офелии. Следующий дуэт Короля и Королевы по указанию автора может быть купирован. Появление Гамлета вновь сопровождает его оркестровая тема, которая служит фоном его сцены с Королем и Королевой. Хор комедиантов прост до примитивности: тенора и басы в октаву повторяют краткую попевку с пунктирным ритмом, а оркестр рисует прыжки и ужимки. Завершает картину один из ярких номеров оперы – «вакхическая песня» Гамлета «O vin, dissipe la tristesse» («Вино, ты разгони мученья») с броской, энергичной мелодией, подхватываемой мужским хором. Контрастная

печальная средняя часть увенчана эффектной каденцией в высоком регистре.

2-я картина, массовая, перекидывает арку к началу оперы. Вариант фанфар открывает Датский марш, яркий и помпезный.

Мотив комедиантов в оркестре предваряет соло саксофона, его звучание сопровождает пролог разыгрываемой пьесы. Пантомима, смысл которой разъясняется в речитативных репликах Гамлета, подводит к драматическому финалу. Композитор использует простые средства: у Гамлета повторы ходов на тритон, речитирование на одной ноте, в оркестре бурное тремоло и краткие хроматические пассажи ostinato. Кульминацией становится возвращение «вакхической песни» Гамлета, которая противостоит возбужденным, нередко унисонным репликам остальных шести участников этого огромного ансамбля с хором.

III акт – камерный, целиком посвященный душевным переживаниям четырех героев. Оркестровый антракт подготавливает монолог Гамлета.

Первая часть монолога, взволнованное Allegro, уступает место Adagio – философскому раздумью на знаменитый текст «Etre ou ne pas être!..» («Быть или не быть!..»). Удивительно, но именно этот эпизод по авторской воле возможно купировать. С монологом Гамлета непосредственно сопоставляется речитатив и ария Короля – молитва, обращенная к брату, пребывающему ныне у престола Бога «Je t’implore, ô mon frère!» («Я с мольбою, брат счастливый»). И здесь предлагается купюра второй и третьей частей. Следующее грустное трио «Allez dans un cloître» («Иди в монастырь ты») объединяет Гамлета, Королеву и Офелию; в ремарке отмечена необходимость «колебаний темпа, которые могут быть вызваны только чувством». Заключительный номер акта – большой дуэт Королевы и Гамлета «Hamlet, ma douleur est immense!» («Гамлет, мое горе ужасно!»); в конце к ним присоединяется Тень отца Гамлета. Ансамбль богат настроениями; свободно чередуются приподнятая декламация, более сухое речитирование и ариозное пение.

IV акт состоит из двух картин, где впервые воплощается национальный северный колорит. 1-я картина, массовая, названа «Праздник весны». Это традиционная для жанра французской романтической большой оперы танцевальная сюита, где сменяются деревенский танец (с участием хора) и танец охотников, пантомима и вальс-мазурка (танцы, невозможные в средневековой Дании!). Еще одна краткая пантомима (сцена с букетом), построенная на теме танца охотников, переходит в обширную польку, носящую имя германской языческой богини юности и любви Фрейи (что тоже противоречит истории – полька появилась в 1830-х годах). Завершением польки служит стремительная стретта финала.

2-я картина – сцена сумасшествия и смерти Офелии – одна из наиболее ярких в опере. Она отличается свободой формы, искусным чередованием речитатива, виртуозных пассажей (запечатлен особенно эффектный вариант первой исполнительницы) и кантилены, что подчеркнуто авторским обозначением сцены: «речитатив и ария, вальс и баллада». Баллада «Pâle et blonde dort sous l’eau profonde la Willis au regard de feu» («Спит виллиса в лоне вод прозрачных») принадлежит к числу лучших находок композитора. Задумчивая мелодия подлинной скандинавской песни с контрастным припевом *ля ля ля* вызывает ассоциации с песней Сольвейг из «Пера Гюнта»; но украшающие припев все более усложняющиеся эффектные фиоритуры очень далеки от скромного стиля Грига, напоминая скорее о Россини или Доницетти. С другой стороны, сопоставление медленной минорной балладной темы и блестящих мажорных виртуозных пассажей напоминает о характеристике Маргариты в «Фаусте» – балладе о Фульском короле и арии с жемчугом. В отличие от всех этих опер здесь большую роль играет балет; уход танцовщиков построен на теме вальса Офелии. В следующем затем финале, рисующем водную стихию, журчащие пассажи арф чередуются с необычным звучанием хора с закрытым ртом за сценой на теме баллады. Все это служит фоном просветленной второй части (смерть Офелии), где в оркестре и в партии героини повторяется тема первого дуэта влюбленных «Все отрицать ты мо-

жешь: свет дневной и солнца лучи». По существу эта самая развернутая картина является финалом всего произведения: быть может, здесь сказывается влияние жанра лирической оперы, нередко завершающейся смертью героини (Маргариты, Манон, Лакме и др.).

V акт, достаточно краткий, играет роль эпилога и менее ярок по музыке. Куплеты грубоватой песни могильщиков «Dame ou prince, homme ou femme descendent chez les mortes» («Дама, принц, муж иль жена, все будут здесь лежать!») перемежаются темой Гамлета в оркестре. Это подготавливает его речитатив и ариозо «Comme une pâle fleur» («Как средь могил цветок»), в котором слышатся отголоски монолога «Быть или не быть» из III акта. Продолжением служит краткая, преимущественно речитативная сцена Лаэрта и Гамлета; их дуэль прерывается похоронным маршем и хором «Comme la fleur» («Словно цветок»). Он носит не траурный, а просветленный и лирический характер (не случайно размер не 4/4, а 6/8). Финал строится на речитативных репликах на одной ноте – как у Тени отца Гамлета, так и у других участников секстета и хора. Последние такты «Vive Hamlet!» возвращают слушателей к начальным фанфарам интродукции.

КАМИЛЬ СЕН-САНС
1835–1921



«На долю Сен-Санса выпала весьма редкая честь – увидеть себя в положении классика еще при жизни. Его имя, долгое время не признаваемое, завоевало всеобщее уважение, как в силу благородства его личности, так и в силу совершенства его искусства», – утверждал за 20 лет до смерти композитора Ромен Роллан, французский писатель и музыковед. Наследие Сен-Санса огромно – 168 опусов. Первая сохранившаяся пьеса записана мальчиком трех с половиной лет, а творческим завещанием стали три сонаты, созданные за полгода до смерти почти 86-летним композитором. Не случайно один из современников сказал, что у Сен-Санса была юность Моцарта и старость Тициана. Он не оставил без внимания ни одного жанра: оперы (всего их 11) и мессы, оратории и кантаты, балет и музыка к драматическим спектаклям, симфонии и оркестровые сюиты, виртуозные пьесы для различных инструментов, камерные ансамбли, романсы – все привлекало внимание композитора, манило испробовать свои силы. Это был «пытливый ум, создавший ряд книг о музыке, о театре, о философии, об античной живописи, научные исследования, тома стихов, даже комедий…» (Ромен Роллан).

В 10 лет Сен-Санс дал первый большой концерт как пианист в знаменитом парижском зале Плейель и на протяжении трех четвертей века выступал в Европе, США и Южной Америке; последний концерт состоялся за полгода до смерти. Несколько десятилетий он работал органистом в различных церквях Парижа, собирая восторженных слушателей, и Лист, сам выдающийся исполнитель, называл Сен-Санса первым органистом мира, способным творить на органе невозможное. В 21 год Сен-Санс впервые встал за дирижерский пульт и до самой смерти гастролировал по всему миру. В 40 лет он принял-

ся за редактирование основных опер Глюка, которые публиковал на протяжении почти 30 лет, а в 1895 году начал подготовку к изданию произведений Рамо – под редакцией Сен-Санса вышло 17 томов. В 1871 году он организовал Национальное Музыкальное Общество, во главе которого стоял на протяжении 15 лет. Задача Общества – исполнение инструментальных произведений современных отечественных авторов, ибо, по остроумному наблюдению Сен-Санса, «французский композитор, до 1870 года обладавший смелостью вступить на скользкий путь инструментальной музыки, не имел иной возможности публично исполнить свои сочинения, как дать от себя собственный концерт и пригласить на него своих друзей и музыкальных критиков. Что же касается публики… то о ней нечего было и думать: напечатанная на афише фамилия композитора, и притом еще композитора французского, а сверх того еще и живого, обладала чудесным свойством обращать всех в бегство».

Признание рано пришло к Сен-Сансу. Первый отзыв о нем в прессе появился, когда мальчику не исполнилось и 5 лет. В 32 года он стал кавалером ордена Почетного легиона, в 46 – членом Французской академии. В 1890 году в честь Сен-Санса в разных городах Франции были организованы концерты и фестивали, в городе его предков Дьеппе открылся музей Сен-Санса, а в 1907 году в местном театре была установлена его статуя. Приходит и международное признание. Его избирают почетным доктором старейших университетов Англии – Кембриджского (1893) и Оксфордского (1907), почетным членом Императорского русского музыкального общества в Петербурге (1909) и Общества немецких музыкантов (1911), а в 1913 году ему посвящаются фестивали уже не только во Франции, но и в Лондоне.

Композитор мог гордиться своим древним родом. Сен-Сансом называется маленький городок в Нормандии недалеко от Дьеппа. Там жили маркизы де Сен-Санс, один из представителей этого рода даже вошел в историю. Правда, к концу XVIII века Сен-Сансы были уже не землевладельцами, а фер-

мерами, хотя дед будущего композитора занимал должность мэра в пригороде Дьеппа.

Шарль Камиль Сен-Санс родился 9 октября 1835 года в Париже и через несколько месяцев потерял отца, довольно крупного чиновника Министерства внутренних дел, умершего от туберкулеза в 37 лет. Его воспитывали мать-художница и двоюродная бабушка – пианистка-любительница, в молодости зарабатывавшая на жизнь уроками музыки. Под ее руководством внук, поразительно рано обнаруживший музыкальную одаренность, уже в два с половиной года прошел школу игры на фортепиано, а вскоре начал сочинять галопы и вальсы. В 5 лет, по собственным воспоминаниям, «играл очень мило и очень правильно маленькие сонаты; но соглашался исполнять их только перед слушателями, способными их оценить… Я не играл для профанов». Тогда же состоялось первое публичное выступление Сен-Санса. В 8 лет он стал брать профессиональные уроки игры на фортепиано, гармонии и контрапункта. В школу хрупкий мальчик никогда не ходил: мать и бабушка постарались дать ему хорошее домашнее образование, боясь наследственного туберкулеза (хотя Сен-Санс дожил до глубокой старости, болел он постоянно).

В 1848 году, подростком, он поступил в Парижскую консерваторию (где тогда обучались дети), вначале в класс органа, затем – композиции, к Фроманталю Галеви, автору оперы «Иудейка». Но во многом он оставался автодидактом. Уже в юности Сен-Сансу посчастливилось общаться с выдающимися композиторами; с некоторыми завязалась дружба на всю жизнь. Среди них Лист, ставший пропагандистом его творчества; Берлиоз и Гуно, поддержавшие Первую симфонию 16-летнего юноши; Россини, который объявил исполняемое сочинение своим, а когда слушатели пришли в восторг, открыл имя подлинного автора – Сен-Санса.

Сен-Санс не упускал ни одной возможности добиться известности и принимал участие в самых различных конкурсах. Менее чем через год после поступления в консерваторию он завоевал вторую премию по органу, через два года – первую, в том же 1852 году стал победителем конкурса, объяв-

ленного Обществом святой Цецилии, за Оду в честь святой, а пять лет спустя получил золотую медаль и почетное членство в этом Обществе. Однако Большой Римской премии Сен-Сансу так и не удалось завоевать, хотя он участвовал в конкурсе дважды. Зато в 1867 году он оказался победителем конкурса на лучшую кантату в честь Всемирной выставки в Париже, опередив 103 конкурентов, в том числе Бизе и Массне.

С 18 лет Сен-Санс работает церковным органистом, причем на протяжении почти двух десятилетий – в церкви Мадлен в самом центре Парижа. Одновременно, в 1861–1865 годах, занимается педагогикой, преподает не только игру на фортепиано, но и знакомит будущих композиторов с творчеством Листа и Вагнера, малоизвестных тогда во Франции. С обоими Сен-Санс был знаком лично, с Вагнером неоднократно встречался во время его пребывания в Париже (1859–1861) и поверг немецкого композитора, по его собственным словам, «в истинное изумление. С неподражаемой уверенностью и легкостью схватывая самую сложную оркестровую партитуру, этот молодой человек обладал еще и замечательной памятью. Он … играл наизусть мои партитуры, … и казалось, что он все время держит перед глазами нотный лист».

С конца 1850-х годов расширяется круг крупных жанров в творчестве Сен-Санса. Среди них Месса, Рождественская оратория, опера, множество инструментальных сочинений, в том числе виртуозные одночастные пьесы для солирующих инструментов с оркестром (например, скрипичная Интродукция и рондо-каприччиозо, 1863). Задуманная в 1867 году оратория «Самсон», вскоре превратившаяся в оперу, ждала премьеры 10 лет. Зато другое крупнейшее достижение Сен-Санса тех лет – Второй фортепианный концерт (1868) – прозвучал сразу же, в лучшем парижском зале Плейель, благодаря Антону Рубинштейну. Он концертировал в Париже, и для его выступления в качестве дирижера Сен-Санс за 17 дней написал концерт, в котором сам солировал. Вершиной этого жанра стал Четвертый фортепианный концерт.

В том же 1875 году состоялась первая поездка композитора в Россию. Сен-Санс дал шесть концертов в Петербурге и

Москве, выступив в качестве пианиста и дирижера. Он близко познакомился с Кюи и Чайковским; об этих встречах сохранились воспоминания, полные забавных эпизодов. Так, Сен-Санс и Чайковский похвалялись своим танцевальным искусством и в пустом зале Московской консерватории танцевали под аккомпанемент Николая Рубинштейна целый маленький балет «Галатея и Пигмалион» – о древнегреческом скульпторе, влюбившемся в созданную им статую. «40-летний Сен-Санс был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнял роль статуи, а 35-летний Чайковский взялся быть Пигмалионом». В следующую поездку в Россию два года спустя с Сен-Сансом отправились флейтист, гобоист и кларнетист. Для этих трех деревянных духовых инструментов незадолго до того он написал пьесу под названием «Каприччио на датские и русские народные темы», посвященную императрице Марии Федоровне (по происхождению датской принцессе).

Это одно из тех произведений, в которых отразились впечатления Сен-Санса от путешествий по разным странам, где он слышал необычные народные мелодии. В 1880-е годы возникли «Алжирская сюита» и «Арагонская хота» для оркестра (в последней звучит та же тема, что и в одноименной увертюре Глинки – с ней Сен-Санс, вероятно, был знаком), «Овернская рапсодия» для фортепиано с оркестром и «Хабанез» для скрипки с оркестром. В 1890-е годы – фантазия «Африка» для фортепиано с оркестром и Пятый фортепианный концерт, получивший название «Египетского». Крупнейшим достижением этого периода стала Третья симфония с органом, принесшая Сен-Сансу славу французского Бетховена. Созданная в год смерти Листа (1886), она носит следы его воздействия и посвящена его памяти.

Личная жизнь Сен-Санса сложилась несчастливо. В 39 лет он женился на 20-летней сестре своего ученика и друга. Говорили, что любви с его стороны не было, хотя мать ревновала сына к молодой невестке. Через три года один за другим погибли два малолетних сына, а еще через три года Сен-Санс внезапно исчез из гостиницы испанского курортного городка, где отдыхал с женой. Его принялись разыскивать, предполага-

ли несчастный случай. Несколько дней спустя жена получила из Парижа письмо, в котором Сен-Санс сообщал, что оставляет ее навсегда.

В 1888 году композитор испытал тяжелый удар: скончалась его горячо любимая мать, и Сен-Санс решил резко изменить привычный образ жизни. На полтора десятилетия он покинул Париж, уехав в путешествие по теплым странам: жил на юге Испании, Канарских островах, Цейлоне, в Египте, Тунисе, Алжире. Его принимали то за англичанина, то за голландского еврея – торговца бриллиантами. А в Париже распространялись самые невероятные слухи об исчезновении композитора, который то ли умер, то ли попал в сумасшедший дом. В 1904 году Сен-Санс отправился в еще более далекое путешествие – на гастроли в Южную Америку.

Все слышавшие игру Сен-Санса в XX веке, на склоне жизни, поражались его технике. «У этого старика, которому больше 70 лет, пальцы 20-летнего виртуоза», – утверждал Ромен Роллан. В годы Первой мировой войны (1914–1918) 80-летний музыкант не меньше двух часов в день посвящал упражнениям на фортепиано, чтобы не утратить форму. Он выступал в благотворительных концертах для сбора средств в пользу раненых и сирот.

Один за другим уходили из жизни друзья. «Теперь моя очередь! Я ожидаю ее равнодушно, – писал Сен-Санс в 1918 году, – нужно же кончать; зачем огорчаться, раз это неизбежно!». Но он продолжал много гастролировать как пианист и дирижер и сочинять в разных жанрах, хотя и с меньшей интенсивностью, чем прежде. После концерта в Дьеппе 30 июня 1921 года Сен-Санс сказал слушателям: «Прошло 75 лет с тех пор, как я впервые играл публично; сегодня я играл в последний раз». Полгода спустя он снова поехал в теплые края и поселился в гостинице города Алжира. Здесь Сен-Санс упражнялся на рояле, оркестровал свои старые сочинения, напевал мелодии из любимых опер Верди, декламировал басни Лафонтена, играл в домино. Вечером 16 декабря 1921 года он вдруг почувствовал себя плохо и сказал слуге: «Мне думается, что это конец». Через полчаса его не стало.

Отпевали Сен-Санса три дня спустя в соборе Алжира, а 24 декабря – в парижской церкви Мадлен, где он так долго работал органистом. Похороны на кладбище Монпарнас в семейном склепе отличались торжественным характером и сопровождались речами, в том числе министра просвещения и изящных искусств. Все говорили о Сен-Сансе как о национальном классике, которым гордится Франция.

САМСОН И ДАЛИЛА

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто Ф. Лемера

Действующие лица

Далила (меццо-сопрано)
Самсон (тенор)
Верховный жрец Дагона (баритон)
Абимелех, газский сатрап (бас)
Евреи, филистимляне, жрецы и жрицы Дагона, вестник

Действие происходит в Газе и близ нее (Палестина)
в эпоху Судей Израилевых (XII век до н.э.)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1867 году Сен-Санс, автор многих инструментальных сочинений (среди них – популярнейшие до сих пор Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром), романсов, не поставленной оперы «Серебряный колокольчик» – первой из 11-ти – задумал ораторию на библейский сюжет «Самсон». Возможно, его вдохновили библейские оратории Генделя, в числе которых есть и «Самсон». Однако встреча с Фердинандом Лемером (1832–1879), креольским поэтом, уроженцем острова Мартиника, изменила замысел композитора. Либреттист предложил написать не ораторию, а оперу, и Сен-Санс сразу набросал ее общий план.

В основу «Самсона и Далилы» положена глава 16 библейской книги Судей Израилевых, трактованная достаточно свободно. Либреттист отказался от показа трех безуспешных попыток Далилы выведать тайну силы Самсона, когда он обманывает ее и разрывает путы, которыми она его связала: «Как же ты говоришь “люблю тебя”, а сердце твое не со мною?, вот ты трижды обманул меня, и не сказал мне, в чем великая сила твоя. И как она словами своими тяготила его всякий день и мучила его, то душе его тяжело стало до смерти; и он открыл ей все сердце свое и сказал ей: бритва не касалась головы моей; ибо я назорей Божий от чрева матери моей.

Если же остричь меня, то отступит от меня сила моя; я сделаюсь слаб, и буду, как прочие люди. Далила… звала владельцев Филистимских… И пришли к ней владельцы Филистимские, и принесли серебро в руках своих. И усыпила его (Далила) на коленях своих, и призвала человека, и велела остричь семь кос с головы его. И начал он ослабевать, и отступила от него сила его». В опере Самсон так и не произносит роковой разгадки, Далила покидает его, а он, согласно авторской ремарке, «бросается вслед за Далилой, колеблется и, наконец, входит в ее жилище» (в отличие от Библии свидание происходит не в комнате Далилы, а в долине под раскаты приближающейся грозы). Единственное слово, вложенное в уста Самсона, – возглас «Измена!», доносящийся из-за сцены, когда появившаяся на террасе Далила призывает на помощь скрывающихся поблизости филистимлянских воинов.

При этом психологические мотивы предательства героини Библии и оперы противоположны. Оперная Далила ненавидит Самсона, мечтает о мести, о власти над ним – рабом, обманутым ее мнимой страстью; она не желает слушать о награде, о золоте, которое сулит ей за пленение Самсона Верховный жрец Дагона. Тогда как к библейской Далиле «пришли владельцы Филистимские, и говорят ей: уговори его и выведай, в чем великая сила его, и как нам одолеть его, чтобы связать его и усмирить его; а мы дадим тебе за это каждый тысячу сто *сиклей* серебра». Если в книге Судей Израилевых роль героини заканчивается сценой предательства, то в опере она принимает самое непосредственное участие в финальной картине торжества над поверженным Самсоном, и ее возглас ужаса (совместно с Верховным жрецом и филистимлянами) завершает драму.

Драматизм переживаний Самсона в опере определяется внутренней борьбой между страстью и долгом – конфликт, излюбленный французскими композиторами, начиная с возникновения оперы до современных Сен-Сансу сочинений: от основоположника жанра Люлли («Армида»), первой парижской реформаторской оперы Глюка («Ифигения в Авлиде») – до большой романтической («Иудейка» Галеви, «Гугеноты»,

«Пророк» Мейербера) и лирической оперы («Искатели жемчуга» Бизе) вплоть до «Кармен».

Сочинение музыки Сен-Санс начал с кульминации – любовного дуэта II акта, обессмертившего его имя. Однако парижане не оценили достижений Сен-Санса, свидетельствовавших о наступлении его творческой зрелости: музыка осталась непонятой. Лишь Полина Виардо увлеченно занялась ее пропагандой и дважды участвовала в исполнении II акта в сопровождении автора за фортепиано в саду дома Сен-Санса. Отзывы были самыми неутешительными: слушатели не нашли здесь мелодий, хотя впоследствии один из французских критиков писал, что «даже итальянское bel canto не создавало ничего подобного».

Сочинение «Самсона и Далилы» растянулось на долгие годы. Осенью 1873 года, поправляя в Алжире пошатнувшееся от чрезмерно насыщенной деятельности здоровье, Сен-Санс закончил эскиз III акта, и пресса сообщала, что композитор завершил ораторию «Далила». На самом деле партитура оперы была закончена к январю 1876 года. Но и тогда ни один французский театр не соглашался ее поставить: библейский сюжет упорно считался непригодным для оперного спектакля. Спасителем выступил Лист – благородный пропагандист новых произведений из самых разных стран Европы (в том числе русских). Когда Сен-Санс рассказал Листу в Веймаре о злоключениях «Самсона» и предложил познакомить его с музыкой, Лист сразу же объявил, что поставит оперу в руководимом им театре: он уверен в ее достоинствах, хотя не слышал из нее ни одной ноты.

Премьера «Самсона и Далилы» состоялась в Веймаре под управлением Листа 2 декабря 1877 года. Постановка в Париже была осуществлена лишь полтора десятилетия спустя, 23 ноября 1892-го. Оценки оперы были самыми различными. Сен-Санс «вряд ли может создать что-нибудь замечательное в сфере драматической музыки», – полагал Чайковский. «…лучшая из современных опер на Западе после Вагнера, конечно, “Самсон и Далила”», – утверждал, по воспоминаниям Ястребцева, Римский-Корсаков, находя здесь «идеалы опер-

ной формы». А Дебюсси за 10 лет до смерти Сен-Санса насмешливо писал одному из французских дирижеров: «Я прочел, что вы великолепно дирижировали “Самсоном и Далилой”! Вы способны ко всему, даже к воскрешению чучел крокодилов».

СЮЖЕТ

Площадь перед храмом Дагона. Светает. Толпа евреев скорбит и молится. Из толпы выходит Самсон и призывает соплеменников разорвать цепи рабства, напоминая о славном прошлом. В сопровождении филистимлянских воинов появляется Абимелех, газский сатрап, возмущенный тем, что рабы вновь подымают голос, когда их Бог от них отвернулся, бессильный перед властью Дагона. Самсон выступает против Абимелеха, его поддерживают евреи. Сатрап бросается на Самсона с мечом, но герой вырывает оружие из его рук, убивает его и разгоняет филистимлян. Из храма Дагона выходит Верховный жрец с толпой слуг и склоняется над телом Абимелеха. Жрец хочет мстить евреям за его смерть, но среди филистимлян царит смятение. Вбегает вестник, который сообщает, что Самсон с евреями приближается как победитель, и призывает Верховного жреца бежать. Филистимляне уносят тело Абимелеха, а евреи во главе с Самсоном, озаренные взошедшим солнцем, восхваляют Бога, даровавшего им победу. Открываются двери храма Дагона. В окружении филистимлянок с гирляндами цветов появляется Далила и приветствует Самсона – героя, который царит в ее сердце. Он смущен, и старик-еврей предостерегает его от чар красавицы. Далила принимает участие в сладострастном танце жриц Дагона и воспевает приход весны. Самсон напрасно пытается бороться с вспыхнувшей страстью.

II акт. Долина, где расположено жилище Далилы. Спускается ночь; слышны раскаты приближающейся грозы. Далила в богатом наряде ожидает Самсона. Пришедший к ней Верховный жрец убеждает красавицу погубить его. Но она не нуждается ни в его советах, ни в его дарах, пылая ненавистью к герою. И хотя Далила трижды тщетно пыталась выведать тайну его непобедимой силы, на этот раз она уверена в побе-

де. Появляется Самсон. Он пришел проститься – долг зовет его. Однако чары Далилы непреодолимы, и когда она оставляет его, бросив презрительное обвинение в трусости, Самсон спешит за Далилой в ее жилище. Скрываясь в темноте, приближаются филистимлянские воины. Далила зовет их на помощь; под раскаты грома, под блеск молний они врываются в дом, и Самсон понимает, что стал жертвой измены.

III акт. Тюрьма. Закованный в цепи, ослепленный, с остриженными волосами, Самсон вертит жернова мельницы. До него доносятся голоса евреев, вновь попавших в рабство и проклинающих его за измену народу и Богу. Пришедшие филистимляне уводят Самсона.

2-я картина. Храм Дагона; две мраморные колонны поддерживают своды. Толпа филистимлян окружает Верховного жреца. Далилу сопровождают юные девушки, увенчанные цветами, с кубками в руках. Занимается день. Песнями и плясками все прославляют любовь. Мальчик-поводырь приводит Самсона. По приказу Верховного жреца Далила подносит ему чашу с вином и издевается над поверженным героем. Филистимляне восхваляют ее: она отомстила за своего бога, за свой народ и осуществила свою месть. Самсон просит Бога Израиля вернуть ему на один лишь миг глаза, силу и победу. Это вызывает всеобщий смех. Филистимляне с Верховным жрецом и Далилой совершают возлияния на жертвенник Дагона, а Самсон, которого поводырь подводит к двум колоннам, пытается расшатать их. Герой вновь обращается к Богу, сила возвращается к нему, и храм обрушивается, погребая под развалинами всех присутствующих.

МУЗЫКА

«Самсон и Далила» сочетает особенности разных жанров. Хотя произведение задумывалось как оратория, воздействие этого жанра минимально. Наиболее ярко проявляются черты французской лирической оперы (ее первый образец – «Фауст» Гуно, 1859). Обратившись к великому литературному источнику, Сен-Санс сводит его к любовной драме, отказываясь от воплощения эпического начала; в центре – женский образ, тогда как мужской гораздо бледнее. Черты лирической

оперы свободно сочетаются с особенностями противоположного жанра – большой французской романтической оперы. Несмотря на более скромные масштабы – три акта вместо обязательных в большой опере пяти, – важное место отведено массовым сценам, хоровым и балетным. Последние возникают дважды, хотя дивертисмент в I акте вовсе не обусловлен сюжетом. Второй, еще более обширный дивертисмент помещен в III акте – именно там, где ему по традиции надлежит быть в большой пятиактной опере.

I акт, начинающийся без увертюры, распадается на два раздела. В первом господствуют мужские голоса. Со скорбным хором евреев, звучащим еще до поднятия занавеса, контрастирует выход Самсона, открывающийся героической унисонной темой в оркестре. Приподнятая декламация «Arrêtez, ô mes frères!» («Стойте вы! Замолчите!») сменяется более напевной кантиленой; солисту отвечает хор. Затем небольшое, сурового склада соло Абимелеха «Ce Dieu, que votre voix emplore» («Тот Бог, которого вы зовете») сопоставляется с соло Самсона, поддеживаемого, аналогично первой сцене, хором евреев. Еще один герой, Верховный жрец Дагона, представлен в диалоге с двумя филистимлянами. Завершением всего раздела служит унисонный хор стариков a cappella, обрамляющий предостережение старика-еврея. Второй раздел, преимущественно женский, значительно ярче по музыке. Изящный хор филистимлянок в сопровождении арфы, флейты и скрипок продолжает трио Далилы, Самсона и старика-еврея. Вершину образует финальная сцена: танец жриц Дагона, где слышатся восточные обороты, и знаменитая первая ария Далилы (хотя и не обозначенная так автором) «Printemps qui commence» («Весна появилась»).

II акт, камерный, с участием только трех персонажей, состоит из арии и двух дуэтов. Прелюдия, рисующая ночной пейзаж, полна тревоги, гармонируя с душевными переживаниями героев; эта оркестровая тема периодически возвращается, предвещая трагическую развязку.

Акт начинается второй арией Далилы (также не выделенной автором) «Amour! viens aider ma faiblesse!» («Любовь,

дай свое обаянье»), поражающей красотой обольстительных мелодий. Краткое оркестровое заключение (блеск отдаленной молнии) перекликается с прелюдией, образуя обрамление арии. Вторая сцена – диалог Верховного жреца и Далилы, насыщенный тревогой и гневом. Единство чувств передано как в сольных эпизодах, построенных на одной теме, так и в совместном пении; велика роль сопровождения. Без перерыва начинается третья сцена, развернутый дуэт Самсона и Далилы. Его кульминация – третья ария Далилы «Mon coeur s'ouvre à ta voix» («Открылася душа»), которую открывает и замыкает удар грома в оркестре. Как и две предыдущие арии, она не только не названа арией, но и вообще не выделена из непрерывно развивающейся сцены. Последняя тема арии пронизывает продолжение дуэта. Завершением служит большой оркестровый эпизод, перекидывающий арку к началу акта.

III акт состоит из двух прямо противоположных по настроению картин, перекликающихся с двумя разделами I акта. 1-я картина начинается остинатной темой в оркестре, рисующей неустанное, безотрадное вращение жерновов. Доносящийся из-за сцены хор евреев вторгается в монолог Самсона «Vois ma misère, hélas!» («Боже, взгляни с небес!»). Он построен на чередовании сухого речитатива и более взволнованной декламации, призванных передать страдания героя; эта центральная – и единственная столь развернутая сольная его характеристика – значительно уступает по яркости трем ариям Далиды.

В начинающейся без перерыва 2-й картине важное место занимает балетный дивертисмент, состоящий из «пробуждения жриц» и «вакханалии», широко известных по концертным исполнениям. Красочная оркестровка подчеркивает восточный колорит (виртуозная каденция гобоя, щелканье кастаньет, дробь барабанчика); одна из тем, по утверждению композитора, – подлинная, переданная ему генералом, воевавшим на Востоке. В финальном ансамбле (Далила и Самсон, Далила и Верховный жрец), как и в конце II акта, возвращается тема арии Далилы «Открылася душа».

ЖАК ОФФЕНБАХ
1819–1880



Оффенбах – классик французской оперетты, способствовавший рождению этого жанра и в других странах. Музыка композитора, широко использовавшего современный городской фольклор, отличается пикантными танцевальными ритмами, изящными мелодиями, полными типично французского юмора и шарма. Появление Оффенбаха в парижском театральном мире середины XIX века было внезапным, а успех ошеломляющим. Как писал современник, «вдруг среди нас внезапно выскочил, словно чертик из ящичка, – а его ящичек назывался театром Буфф Паризьен, – маленький человечек, сухой, нервный, странного вида, с морщинистым лицом, магнетическим взглядом, с угловатыми и в то же время повелительными жестами, с колюче-иронической улыбкой на тонких губах! Он заявил резко: “Я Оффенбах”. Откуда он взялся? Его почти не знали».

Жак Оффенбах родился 20 июня 1819 года в Кельне, в Германии. Его настоящее имя – Якоб Эберст; фамилия Оффенбах взята по названию небольшого немецкого городка близ Франкфурта-на-Майне. Его отец, ученый раввин, знаток Талмуда, был большим любителем музыки и стал первым учителем сына. Мальчик рос вундеркиндом. В 7 лет он уже играл на скрипке, чему обучил его отец, сочинял, а когда отец принес в дом виолончель, объявил, что хочет играть и на этом инструменте. Поскольку мальчик был слабого здоровья, отец не согласился, однако тот стал заниматься тайком, когда родители уходили из дома. В 12 лет он выступал как солист-виртуоз не только в любительских, но и в публичных концертах, где играл также собственные сочинения, уснащенные техническими трудностями.

В 14 лет отец отправил его в Париж – музыкальную столицу мира, и Франция стала второй родиной Оффенбаха. Он без труда поступил в Парижскую консерваторию (где тогда обучали детей) по классу виолончели и брал уроки композиции у Галеви, автора оперы «Иудейка» (1835). Оффенбах зарабатывал на жизнь игрой на виолончели в оркестре маленького парижского театра и давал концерты в салонах, а по окончании консерватории гастролировал в Германии и Лондоне. Его манили парижские развлечения, беззаботная жизнь богемы, он манкировал служебными обязанностями и большая часть жалованья, составлявшего 83 франка в месяц, уходила на штрафы.

Все больше увлекаясь композицией, Оффенбах едва успевает заносить на бумагу приходящие в голову мелодии. С 20 лет он сочиняет музыку к пьесам, даже пишет театральные произведения совместно с живущим в Париже немецким композитором Фридрихом Флотовым, но тщетно добивается заказа от театра Комической оперы. В 1850—1855 годах Оффенбах становится штатным композитором и дирижером театра Французской комедии, аккомпанируя трагедиям Корнеля и Расина.

С 1855 года начинается новый период в творчестве Оффенбаха. На Елисейских полях он открывает собственный театр под названием Буфф Паризьен. Это миниатюрный театр – всего на шесть лож на двух ярусах, с очень маленьким залом и фойе в виде веранды, продуваемой ветром и не спасающей от дождя. В спектаклях по требованию цензуры могут участвовать только три – четыре актера. Оффенбах обходит запрет, выводя на сцену пятого без речей, например, воина, которому сарацины отрезали язык и который на вопросы других персонажей отвечает при помощи кратких надписей, прикрепленных к его кирасе, а вместо пения лает. Множество его одноактных оперетт имеют успех, хотя это всего лишь пикантные безделушки. Через три года Оффенбах добивается освобождения от цензурных ограничений и начинает писать большие оперетты. Всего он создал около 100 оперетт.

Первой из больших оперетт стал «Орфей в аду» (1858), вначале принятый холодно публикой и резко отрицательно критикой. Это было пародийное развенчание мифологии и античного сюжета, не раз воплощавшегося в серьезной опере. Знаменитый парижский критик возмущался «музыкой в короткой юбочке» и даже «вовсе без юбочки», что подрывало классический идеал и идеалы культуры вообще. Разразился шумный театральный скандал, и парижане толпой повалили на спектакль. Успех оказался сенсационным. Затем на протяжении десяти лет последовало множество оперетт на самые разные сюжеты. В одних осмеивались типичные оперные герои – античные («Прекрасная Елена») или средневековые («Женевьева Брабантская», «Синяя борода»), в других возникали сатирические картины современной жизни, ее сомнительной политики и циничной морали («Парижская жизнь», «Герцогиня Герольштейнская»), а некоторые неожиданно трогали лирической теплотой («Песнь Фортунио», «Перикола»). Но во всех звучали дерзкие фривольные реплики, намекавшие на известные политические скандалы, угар милитаризма, супружеские взаимоотношения императора и императрицы и т.п. Музыка увлекала ритмами канкана и галопа, польки и кадрили, марша и болеро, вальса и баркаролы, на которых основаны куплеты, ансамбли и финальные рефрены, вовлекавшие в неистовое веселье всех участников спектакля.

Постановки оперетт Оффенбаха привлекали самые разные круги слушателей: буржуа и аристократов, журналистов и поэтов, простой люд и царствующих особ. Во время Всемирной выставки 1867 года в театре Буфф Паризьен можно было видеть королей Швеции, Норвегии, Баварии, Португалии, вице-короля Египта, принца Уэльского, а русский император Александр II, едва приехав в столицу Франции и значительно сократив обязательный молебен, сразу поспешил в театр на новую оперетту Оффенбаха. Композитор тщательно готовил премьеры, вмешиваясь в работу солистов и хора, дирижера и постановщика. Расцвет творчества Оффенбаха оборвался с крахом империи Наполеона III в 1870 году. Разгром Франции во франко-прусской войне, осада пруссаками Парижа, Париж-

ская Коммуна и расстрел коммунаров – все это изменило жизнь и вкусы парижан.

Последнее десятилетие жизни композитора печально. Его оперетты больше не окупались, и в 1875 году он объявил себя банкротом. Честно выплатив все долги, Оффенбах остался совершенно без средств и решил отправиться на заработки в США. В Нью-Йорке и Филадельфии он был вынужден дирижировать садовыми концертами. По возвращении в Париж прежний успех ни разу не повторился. Зато композитор принялся за осуществление давнего замысла, родившегося еще до создания первых оперетт, – написать серьезное произведение, настоящую оперу. Как утверждал один из друзей, «в партитуру “Сказок Гофмана” маэстро вложил всю свою душу; она должна была стать, по его мысли, венцом его жизни, последним словом его искусства и последним его произведением вообще».

Так и произошло. Не успев завершить оперу, Оффенбах скончался в ночь на 5 октября 1880 года в Париже, не услышав своего последнего произведения.

СКАЗКИ ГОФМАНА

Опера в четырех актах, пяти картинах
Либретто Ж. Барбье

Действующие лица

Гофман, поэт (тенор)
Муза поэта в облике Никлауса (меццо-сопрано)
Олимпия, кукла (сопрано)
Антония, дочь мастера Креспеля (сопрано)
Джульетта, куртизанка (сопрано)
Стелла, примадонна (без пения)
Линдорф, советник (бас или баритон)
Коппелиус, оптик (бас или баритон)
Спаланцани, физик (тенор)
Миракль, доктор (бас или баритон)
Дапертутто, волшебник (бас или баритон)
Андрес, слуга Стеллы (тенор)
Кошениль, слуга Спаланцани (тенор)
Франц, слуга Креспеля (тенор)
Креспель, скрипичный мастер (бас или баритон)
Голос матери Антонии (меццо-сопрано)
Студенты:
Натанаэль (тенор)
Герман (бас или баритон)
Любовники Джульетты:
Питикиначчо (тенор)
Шлемиль (бас или баритон)
Лютер, хозяин кабачка (бас или баритон)
Духи вина и пива, студенты, гости, слуги

Действие происходит в Германии и Венеции
в начале XIX века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Подходящий сюжет для оперы Оффенбах искал много лет. Наконец его внимание привлекла пятиактная фантастическая драма «Сказки Гофмана» (1851) популярных драматургов и либреттистов Жюля Барбье (1822–1901) и Мишеля Карре

(1819–1872), написавших в сотрудничестве около 25 либретто для опер Гуно, Тома, ряда оперетт. По этой драме Барбье сделал либретто. Герой оперы – знаменитый немецкий романтик Э.Т.А. Гофман (1776–1822), писатель, композитор, художник, театральный деятель. Его фантастические новеллы были популярны в Париже, одна из них послужила основой балета Делиба «Коппелия» (1870). Та же новелла – «Песочный человек» из «Ночных повестей» – составила содержание II акта оперы Оффенбаха, а новелла «Советник Креспель» из книги «Серапионовы братья» – III акта. Сюжет последнего действия заимствован из «Истории о потерянном отражении» (составляющей 4-ю часть «Приключений в ночь накануне Нового года»); это своеобразный вариант повести другого немецкого романтика, Адальберта фон Шамиссо, «Петер Шлемиль» – о человеке, потерявшем тень. В опере Шлемиль стал соперником Гофмана. Имя второго соперника, Питикиначчо, заимствовано из новеллы «Синьор Формика». Песня I акта посвящена герою сатирической сказки Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (по-французски его имя произносится Клейнзак). Действие этого акта и финальной картины развертывается в кабачке Лютера в Берлине, часто посещавшемся писателем.

В конфликте оперы отражены излюбленные темы творчества Гофмана: одиночество мечтателя-романтика, непонятого и осмеянного грубой толпой; столкновение поэта с демоническими силами, скрытыми под личиной обычных людей, которые разрушают его надежды на счастье. Это Линдорф, уводящий от Гофмана примадонну Стеллу, Коппелиус, ломающий куклу Олимпию, Миракль, доводящий до смерти юную Антонию, Дапертутто, подчиняющий своей воле куртизанку Джульетту.

Оффенбах работал над «Сказками Гофмана» в Париже, начиная с 1877 года, уже будучи тяжело больным. Первоначально партия главного героя предназначалась для баритона, а затем была переписана для тенора: его должен был петь певец, к тому времени завоевавший признание как первый исполнитель Ромео в «Ромео и Джульетте» Гуно. Партию куклы

Олимпии Оффенбах сделал предельно виртуозной – в расчете на известное колоратурное сопрано, певицу, имевшую огромный успех в роли Джульетты на премьере той же оперы Гуно. И одновременно Оффенбах считал необходимым исполнение всех четырех женских ролей одной артисткой, хотя две другие партии возлюбленных Гофмана значительно ниже по тесситуре. Композитор успел полностью завершить три акта оперы и оставил указания по оркестровке. Ее осуществил Эрнест Гиро (1837–1892) – французский композитор, автор нескольких опер (ученик Галеви и учитель Дебюсси), написавший незадолго до того речитативы в «Кармен». То же он сделал в «Сказках Гофмана».

Премьера состоялась в парижском театре Комической оперы несколько месяцев спустя после смерти автора, 10 февраля 1881 года. Это был трехактный спектакль с разговорными диалогами. Исключенным оказался венецианский акт, признанный на последней репетиции бездейственным и слишком сложным для понимания. Баркарола из него была перенесена в финальный акт, местом действия которого вместо Мюнхена была указана Венеция: на фоне баркаролы Креспель рассказывал (мелодрама), как шесть месяцев артистической жизни подорвали здоровье дочери, а затем баркаролу исполняли за сценой друг Гофмана Никлаус и Антония; еще раз музыка баркаролы повторялась в оркестровой интерлюдии перед последней картиной. В 1-м парижском издании опера также была трехактной, но уже имела речитативы. Лишь во 2-м издании были опубликованы все четыре акта. Венецианский был помещен в центре, хотя вероятнее всего по авторскому замыслу он завершал приключения Гофмана: не случайно этот акт не только открывался, но и замыкался баркаролой, повторение которой после акта «Антония» вызывает недоумение.

Сразу же после премьеры в спектакль стали вноситься изменения. Уменьшилась роль Музы, лишившейся вокальной партии. Ее выходные куплеты с хором были заменены разговором (позже ее появление было вообще исключено); в финале небольшое соло Музы, обращенное к Гофману, в отчаянии распростертому на земле, превратилось в мелодраму – разго-

вор на фоне солирующей скрипки под аккомпанемент арфы. В последних постановках и изданиях незаконченная автором опера по воле режиссера, дирижера и т.д. приобретала совершенно различный вывод: то это был моральный крах Гофмана, потерявшего всех четырех возлюбленных и утопившего горе в вине, то утешительная встреча поэта с Музой.

СЮЖЕТ

Кабачок Лютера в Берлине, соседствующий с оперным театром. Ночь. Слышны голоса духов вина и пива, готовых прогнать людские заботы и скуку. Большая бочка раскрывается и из нее появляется Муза. Она будет защищать Гофмана от превратностей жизни и отвратит его от женской любви, которая отвлекает поэта от его призвания. Для этого она принимает облик Никлауса, молодого друга Гофмана, сопровождающего его во всех приключениях, как Лепорелло – дон Жуана. В кабачок входит советник Линдорф, один из богатых поклонников итальянской примадонны Стеллы, выступающей в роли донны Анны в моцартовском «Дон Жуане». Подкупив ее слугу Андреса, он узнает, что певица назначила свидание Гофману по окончании спектакля, и получает ключ от ее будуара. С веселой песней вваливаются студенты, за ними – Гофман с Никлаусом. Поэт ищет забвения в вине: встреча со Стеллой пробудила в нем горькие воспоминания о прежней любви, ему кажется, что в Стелле соединились различные женщины, которых он любил. Гофман предлагает выслушать рассказ о трех его любовных приключениях.

II акт. Кабинет физика Спаланцани. Он пригласил гостей, чтобы представить свою дочь Олимпию. Влюбившийся в нее с первого взгляда Гофман стал учеником физика. Никлаус, подтрунивающий над внезапной страстью поэта, советует ему хотя бы познакомиться с девушкой поближе и рассказывает о поющей кукле, которая умеет говорить «я тебя люблю». Восторженного созерцания Гофманом спящей Олимпии не нарушает появление Коппелиуса с мешком очков и лорнетов. Он предлагает поэту чудесные очки – настоящие живые глаза. В них Олимпия кажется Гофману еще прелестнее. Он не при-

слушивается к странному спору оптика и физика об отцовстве, глазах Олимпии и доходах, которые надо поделить поровну. Наконец Спаланцани выпроваживает Коппелиуса, расплатившись с ним чеком. Гости заполняют зал, Спаланцани со слугой Кошенилем вводят Олимпию. Она поет куплеты под аккомпанемент арфы, поражая невероятными руладами, хотя по временам ее голос угасает, и когда Кошениль касается ее плеча, слышен звон заводимой пружины. Оставшись с Олимпией наедине, Гофман признается в любви и, опьяненный страстью, не замечает странного поведения девушки: не отвечая на его рукопожатие, она судорожно мечется по комнате. Начинаются танцы; Гофман приглашает Олимпию на вальс. Она кружит его все быстрее, так что поэт падает без чувств. Его чудесные очки разбиваются. Кошениль уводит Олимпию, из ее комнаты раздаются крики и треск ломающихся пружин: это Коппелиус отомстил Спаланцани, выдавшему ему чек на лопнувший банк. Гости издеваются над Гофманом: он влюбился в автомат.

III акт. Комната скрипичного мастера Креспеля в Мюнхене. Заход солнца. Антония за клавесином вспоминает нежные признания Гофмана, с которым отец ее разлучил. Креспель опасается за хрупкое здоровье Антонии и клянет поэта, заронившего в душу дочери мечты о славе. Он умоляет ее не петь. Несмотря на приказ хозяина запереть двери, глуховатый слуга Франц впускает Гофмана. Вместе с Антонией они поют любовную песню, сочиненную поэтом. Появляется зловещий доктор Миракль, когда-то залечивший до смерти мать Антонии, знаменитую певицу. Гофман, спрятавшись, становится свидетелем жуткого магнетического сеанса, во время которого узнает о болезни девушки. Он уговаривает ее не думать о карьере певицы – они будут жить друг для друга и радоваться семейному счастью. Но после ухода Гофмана Миракль искушает Антонию славой, поклонением публики и издевается над домашними радостями. Противясь дьявольскому соблазну, Антония обращается к памяти матери; ее портрет на стене оживает, и голос матери убеждает Антонию петь. Схватив скрипку, Миракль в исступлении аккомпанирует ее пению. Не

выдержав нервного напряжения, Антония умирает. Отец бросается на Гофмана с ножом. Миракль торжествует. Гофман в отчаянии.

IV акт. Роскошный дворец куртизанки Джульетты в Венеции, выходящий на Большой канал. Ночь. Среди гостей – отвергнутый Джульеттой Шлемиль, ее новый любовник Питикиначчо и разуверившийся в любви Гофман, ищущий утешения в вине. Верный Никлаус предостерегает его от чар Джульетты: Шлемиль заплатил за ее любовь душой, лишившись тени. Но у поэта любовь куртизанки вызывает лишь презрение. Этот разговор слышит волшебник Дапертутто и решает завладеть душой Гофмана, как раньше – Шлемиля. Блеском колдовского бриллианта он очаровывает Джульетту, которая, подчиняясь его воле, разжигает страсть Гофмана. Шлемиль, считая Гофмана счастливым соперником, затевает с ним ссору и вместе с Питикиначчо намеревается его убить. Дапертутто, издеваясь над поэтом, показывает ему зеркало, и тот в ужасе не видит в нем своего отражения. Никлаус уговаривает его бежать, но Джульетта успевает шепнуть Гофману, что у Шлемиля ключ от ее будуара, и поэт готов драться на дуэли. Дапертутто вручает ему свою шпагу. В поединке Гофман убивает Шлемиля и, схватив ключ, спешит к Джульетте. Ее комната пуста – куртизанка в гондоле, плывущей по каналу, обнимает Питикиначчо. Смеясь, она отдает Гофмана во власть Дапертутто

2-я картина. Кабачок Лютера. Рассказы Гофмана окончены, и он просит духов вина и пива дать ему забвение. Когда он остается один, большая бочка начинает светиться, и поэту является Муза. Она утешает его, обещая свою вечную любовь. Гофман в экстазе простирает к ней руки. Пришедшая в кабачок после спектакля Стелла застает его лежащим на полу. Никлаус объясняет, что поэт мертвецки пьян; примадонну ожидает Линдорф. Студенты продолжают веселиться.

МУЗЫКА

«Сказки Гофмана» названы автором фантастической оперой, однако основное место в ней занимают лирико-бытовые сцены с пестрым чередованием сольных и хоровых куплетов, что приближает ее к жанру французской лирической оперы. Стройность построению придает своеобразная рамка (музыка I акта в сокращенном виде повторяется в финале), в которую заключены три истории любви. По аналогии с авторским предназначением всех героинь одной исполнительнице, уже на премьере всех злодеев (как и всех слуг) пел один певец. Столетие спустя встречались различные варианты: два, три и даже четыре злодея, три возлюбленные.

I акт играет роль пролога и иногда так и именуется. На фоне бойких хоров возникают характеристики трех действующих лиц; все представляют собой куплеты с хором. Соло Музы «Quelle muse!» («Что за муза!») не отличается яркостью мелодии, что искупается эффектными высокими нотами (в вариантах – *си* второй октавы). Оно открывается, сопровождается и завершается звукоподражательным хором духов вина и пива. Тяжеловесная инструментальная тема в пунктирном ритме сопровождает выход Линдорфа и потом повторяется в сценах других злодеев, характеризуя Коппелиуса и Дапертутто. Куплеты Линдорфа «Dans les rôles d'amoureux langoureux» («Роль влюбленного я отвергаю») полны затаенной мрачной силы. Контрастен беззаботный двухголосный мужской хор студентов «Jusqu'au matin remplis mon verre!» («Мы будем пить сегодня до утра!»), как и первый, с задорными звукоподражаниями. Немало звукоподражаний и в куплетах Гофмана с хором о Клейнзаке (крошке Цахесе) «Il était une fois à la cour d'Eisenach!..» («Однажды жил да был при дворе Клейнзак!..»). Броская мелодия пронизана скрытой горькой насмешкой героя над собой, контрастируя взволнованному лирическому среднему эпизоду «Ah! sa figure était charmante!» («О, как она прекрасна!»). Финал с небольшим дуэтом Гофмана и Линдорфа с общей темой вновь заканчивается хором.

II акт – самый светлый, не лишенный комических черт, устремлен к финалу, где появляется оригинальная героиня,

кукла Олимпия. Как и в I акте, сольная характеристика героя сопоставляется с аналогичными номерами его нового врага и старого друга. В разных изданиях и постановках порядок номеров и их варианты не совпадают.

Один из вариантов антракта – торжественный менуэт. Другой танец, быстрый вальс в приглушенном звучании, лежит в основе куплетов Никлауса «Une poupée aux yeux d'émail» («Кукла с глазами из эмали»); staccato, легкостью и изяществом они как бы предвосхищают куплеты самой куклы. Любовное признание Гофмана, романс «Ah! vivre deux» («Вдвоем с ней жить»), весьма скромен мелодически; лирическая тема, с многократно повторяющимися мотивами, первоначально излагается валторной. Уже известная тема выхода Линдорфа сопровождает и выход Коппелиуса. Его характеризует песня с зловещими трелями «Tourne, tourne, miroir» («О вертись, вертись, зерцало») в мрачном ми-бемоль миноре, первоначально предназначавшаяся автором для партии Дапертутто в венецианском акте. Кульминация – развернутая сцена Олимпии, состоящая из нескольких номеров. Хор в ритме менуэта повторяет антракт; следующий, приглушенно звучащий хор передает суету и любопытство гостей, обсуждающих прелести куклы. Куплеты Олимпии «Les oiseaux dans la charmille» («Птиц в лесу раздастся пенье») предваряются пассажами флейты, с которыми будут соревноваться виртуозные колоратурные каденции певицы. Продолжением служит финал – развернутый вальс, с темой у скрипки соло, с участием ансамбля и хора. Партия Олимпии, требующая легкости, непринужденности исполнения без всякого нажима, становится все виртуознее и выше, достигая *ре* третьей октавы.

III акт – самый лирический и трагический, единственный, кончающийся смертью героини, что напоминает о традициях жанра французской лирической оперы. Он начинается без оркестрового антракта: несколько арпеджио предшествуют трогательному романсу Антонии «Elle a fui, la tourterelle!» («Пташечка ах! улетела») в обычной для Оффенбаха куплетной форме. Его оттеняет речитативный диалог Креспеля и Франца, где в оркестре возникает тема последующей комиче-

ской песни Франца «Jour et nuit je me mets en quatre» («День и ночь я из кожи лезу»), также в куплетной форме. В первом припеве он «пускает петуха», во втором танцует, спотыкается и падает. В романсе Никлауса «Vois sous l'archet frémissant» («Вот под смычком моим дрожит») оригинальны вступительные такты: Никлаус щиплет струну скрипки и затем исполняет на ней каденцию (намекая, что в костюме юноши скрывается Муза). Большой любовный дуэт Антонии и Гофмана включает несколько трепетных, певучих, светлых тем. Одна из них «C'est une chanson d'amour» («Лейся, прекрасная песня любви») возникает первоначально в речитативном разделе (Гофман садится за клавесин и аккомпанирует себе) и широко развивается, повторяясь в обеих партиях. Драматическими переживаниями насыщено следующее трио Креспеля, Гофмана и Миракля «Pour conjurer le danger» («Чтоб опасность избыть») с ведущей ролью доктора. Мистический, жуткий колорит создается хроматизмами, ostinato, подражанием кастаньетам (Миракль щелкает бутылочками с лекарством). Продолжением служит финал – еще одно трио, где хроматизмам Миракля противостоит кантилена Антонии; напряжение нарастает с вступлением экстатичной, устремленной вверх темы матери Антонии. Следующий драматический поворот обозначен вступлением пассажей скрипки Миракля. В конце сталкиваются темы матери и любовного дуэта; последним утверждается победное ostinato Миракля fortissimo.

IV акт, состоящий из двух картин, – самый изысканный, с самым популярным номером, баркаролой[32]. Ее томная, чувственная мелодия, лучшая в наследии композитора, обрамляет 1-ю картину в тонко детализированном звучании оркестра и развивается в дуэте Никлауса и Джульетты «Le temps fuit et sans retour» («Ночь блаженства, ночь любви»), сопровождаемом выдержанными аккордами хора с закрытым ртом. Резко контрастирует по настроению застольная песня Гофмана «Amis, l'amour tendre et rêveur, erreur!» («Любовь, что чиста, это лишь мечта!»), последнее слово каждой фразы которой за-

[32] Баркарола и следующая за ней застольная Гофмана заимствованы автором из оперетты «Рейнская русалка».

крепляет мужской хор, – настоящие вакхические куплеты, окрашенные удалью и цинизмом. Характеристика Дапертутто – наиболее развернутая: это единственный сольный номер, названный арией «Scintille, diamante» («Сверкай же, мой бриллиант»). Певучая мелодия, удобная для голоса и завершающаяся эффектной точкой – высокой нотой (в варианте *соль-диез*) кажется сочиненной именно для Дапертутто, хотя первоначально предназначалась Коппелиусу, воспевавшему силу не бриллианта, а зеркала. При этом вариант мелодии был написан Оффенбахом для волшебной оперетты «Путешествие на луну» и попал в оперу только четверть века спустя после смерти автора. К тому же, как упоминалось, он предназначал Дапертрутто песню, ставшую характеристикой Коппелиуса во II акте. Вершина любовной линии – дуэт Гофмана и Джульетты с широкоохватной, полной упоения темой «O Dieu, de quelle ivresse» («Мой Бог, какой восторг»); эта тема будет играть важную роль в момент развязки всей драмы. Нередко перед финалом возникает септет – единственный ансамбль такого масштаба (возможно, не принадлежащий Оффенбаху). Он контрастирует с баркаролой, образующей финал 1-й картины и антракт ко 2-й.

Последняя картина играет роль эпилога, замыкая всю оперу большой аркой – от финала к началу. В оркестровом вступлении к последней картине повторяется тема хора студентов из I акта. Финальное обращение к Гофману Музы интонационно близко к ее первому соло в интродукции и так же сопровождается хором. Чаще в постановках это обращение воплощается в форме мелодрамы (разговорная речь в сопровождении оркестра), причем в оркестре звучит тема любви из дуэта Гофмана и Джульетты из венецианской картины. Та же тема становится мелодией последнего романса Гофмана, отдающегося во власть Музы; вся сцена обрамляется беззаботным хором студентов из I акта «Мы будем пить сегодня до утра!»[33].

[33] Теперь в разных постановках повторяются и другие эпизоды, вплоть до песни о Клейнзаке.

ЛЕО ДЕЛИБ
1836–1891



Имя Делиба в настоящее время почти забыто, хотя при жизни и десятилетия спустя после смерти два его балета и три оперы, в особенности последняя, «Лакме», пользовались широчайшей популярностью.

Клеман Филибер Лео Делиб родился 21 февраля 1836 года в деревне Сен-Жермен дю Валь близ городка Ла Флеш в центре Франции в семье почтового служащего. Жизненный путь музыканта был предопределен. Мать, ставшая первым педагогом мальчика, происходила из рода знаменитых музыкантов: дед – видный солист театра Комической оперы, дядя – церковный органист и профессор Парижской консерватории по классу сольфеджио. Неожиданная смерть отца, когда Лео было 11 лет, заставила мать в конце 1847 года переселиться в Париж и отдать сына в консерваторию, где тогда обучались дети. Через два года он выиграл вторую премию по сольфеджио, еще через год – первую. Считая необходимым материально поддерживать мать, мальчик начал зарабатывать деньги своим голосом, поступив в хор одновременно в церковь Мадлен и в театр Grand Opéra, и в возрасте 13 лет участвовал в премьере оперы Мейербера «Пророк». Забота о заработке отвлекала его от занятий в консерватории, где Делиб обучался в классах фортепиано, органа, гармонии и композиции. Педагогом Делиба по композиции был Адольф Адан (автор недавно поставленного балета «Жизель»), внимательно следивший за его развитием. И когда у юноши произошла ломка голоса, устроил 17-летнего ученика консерватории концертмейстером в Лирический театр и органистом в одну из парижских церквей; в 1863 году Делиб перешел концертмейстером в Grand Opéra.

В 19 лет началась его карьера театрального композитора – Делиб получил заказ на оперетту. За 14 лет он сочинил 14 оперетт, многие для театра Оффенбаха, имевшие успех у публики и критики. Иногда Делиб работал в сотрудничестве с другими композиторами, например, совместно с Бизе (только что закончившим «Искателей жемчуга») написал оперетту «Мальбрук в поход собрался». Постепенно, на практике, он овладевал богатством оркестра, сложностью гармонического языка и находил выразительные мелодии, что позже стало отличительными чертами зрелых сочинений Делиба. В 1860 году произошла его встреча с либреттистом Филиппом Жиллем, ставшим сотрудником и другом композитора. До последних дней жизни Делиб сочинял различные хоры и кантаты, светские и духовные, песни и романсы (именуемые по-французски «мелодиями»). Последних около 20, доныне исполняется эффектное болеро «Красавицы Кадикса» на слова Альфреда де Мюссе (1874).

Годы зрелости Делиба открывают балеты; их три, на протяжении 10-летия (1866–1876) поставленных в театре Grand Opéra. Первый, «Ручей», написанный в сотрудничестве с Минкусом, скрипачом московского Большого театра (автором идущего до сих пор «Дон Кихота»), вдохновлен восточным сюжетом. Второй, «Коппелия», – сказками Гофмана, перекликаясь с появившейся десятилетие спустя оперой Оффенбаха: прелестная танцовщица Коппелия – изобретенный Коппелиусом автомат, в который влюбляется герой, – предвосхищает куклу Олимпию, поющую и танцующую; правда, Коппелиус в балете представлен в плане скорее бытовом и даже комическом, чем в демоническом, в отличие от оперы. Вершина балетного жанра Делиба – «Сильвия, или Нимфа Дианы», вызвавшая восторг Чайковского изяществом, мелодическим, ритмическим и гармоническим богатством «этой гениальной музыки». «Сильвия» принесла Делибу орден Почетного легиона, а в 1880 году его пригласили преподавать в Парижскую консерваторию. Четыре года спустя он был избран членом Французской академии.

В 1873 году Делиб обращается к третьему важнейшему в его творчестве жанру – опере и на протяжении 10-летия создает три; неизменным либреттистом выступает Эдмон Гондине, плодовитый драматург и либреттист опер и оперетт. Первая же опера Делиба, комическая, «Так сказал король», имела успех и выдержала 40 представлений. Вторая, «Жан де Нивелль», близкая к жанру большой исторической оперы, за год прошла 100 раз и в том же году появилась на шведском языке в Стокгольме, в следующем – на венгерском в Будапеште, на датском в Копенгагене и на немецком в Вене. А ныне даже названия их вспоминаются с трудом. «Лакме» – вершина творчества Делиба – долго не сходила с репертуара различных театров мира, но теперь забыта и она. Четвертая опера, «Кассия», осталась незаконченной, была завершена Массне и увидела свет рампы уже после смерти автора.

Смерть Делиба, человека сильного, с мощной, высокой фигурой, никогда не знавшего злобы и зависти, оказалась не только внезапной, но и неожиданной. После дружеского ужина у либреттиста Филиппа Жилля у Делиба произошло кровоизлияние, и он скончался в Париже 16 января 1891 года, немного не дожив до 55 лет.

ЛАКМЕ

Опера в трех актах
Либретто Э. Гондине и Ф. Жилля

Действующие лица

Нилаканта, брамин (баритон или бас)
Лакме, его дочь (сопрано)
Маллика, ее подруга (меццо-сопрано)
Хаджи, слуга Нилаканты (тенор)
Англичане:
Эллен, дочь губернатора (дюгазон-инженю)[34]
Роза, его племянница (сопрано)
Миссис Бентсон, их гувернантка (меццо-сопрано)
Английские офицеры:
Джеральд, жених Эллен (тенор)
Фредерик, его друг (баритон)
Купец-китаец, предсказатель, цыган, индусы, баядерки, брамины, английские солдаты, 6 матросов

Действие происходит в завоеванной англичанами Индии во второй половине XIX века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1881 году Делиб, успешный автор двух опер, получил либретто третьей, принадлежавшее двум авторам. Эдмон Гондине (1828–1888) – известный драматург, написавший около 40 пьес, изданных в шести томах, и либретто оперетт различных композиторов, – уже сотрудничал с Делибом. Не менее известный либреттист Филипп Жилль (1831–1901), автор либретто нескольких оперетт Оффенбаха, в 1881 году работал над либретто «Манон» Массне, а позже сотрудничал с Гондине в последней, четвертой неоконченной опере Делиба. Компози-

[34] Авторское обозначение. Инженю – театральное амплуа: молодая, нежная, невинная героиня; Дюгазон – известное французское сопрано, исполнительница подобных ролей во французских комических операх конца XVIII–начала XIX веков. В ее честь в 1902 году была создана опера.

тор так увлекся либретто «Лакме», что оставил все другие замыслы и менее чем за год, с июля 1881-го до 5 июня следующего, создал клавир. Инструментовкой он занимался во время репетиций, начавшихся в октябре 1882 года в театре Комической оперы. Они шли долго, постановка не раз откладывалась из-за болезней певцов и разного рода закулисных происшествий.

Премьера «Лакме» состоялась в парижской Комической опере 14 апреля 1883 года и имела огромный успех, однако сотый спектакль прошел лишь через четыре года. Уже в год премьеры «Лакме» шагнула за рубеж и была поставлена во Франкфурте (на немецком языке), в следующем – в Женеве, Риме, Праге (на чешском), Петербурге (на итальянском). А с 1891 года «Лакме» не сходила со сцены парижской Комической оперы; в 1912-м число постановок достигло пятисот, в 1931-м – тысячи.

СЮЖЕТ

Тенистый сад, украшенный всеми цветами Индии; в глубине, на берегу священного потока, небольшой храм (пагода), скрытый зеленью. Занимается день. Хаджи и Маллика отворяют калитку, и индусы с благоговением возносят молитву Браме; Лакме взывает к другим индийским богам; Нилаканта надеется, что их месть настигнет угнетающих Индию англичан. Он отправляется в город, оставив дочь на попечении слуг. Лакме и Маллика, радуясь утру, садятся в лодку, чтобы плыть за голубыми цветами лотоса и любоваться белоснежными лебедями. Слышатся взрывы смеха – появляются пятеро англичан, с любопытством оглядывающихся вокруг и изумляющихся непривычным для европейцев обычаям. Джеральд хочет зарисовать для своей невесты Эллен драгоценности, которые он увидел в храме; друзья предупреждают его, что это небезопасно. Оставшись один, Джеральд чувствует какой-то тайный страх; ему чудится прекрасная дева, тело которой украшали эти драгоценности. Услышав голоса возвращающихся на лодке Лакме и Маллики, он прячется, наблюдая за мечтающей Лакме. Она спрашивает себя, почему ее влечет в темные леса,

где она может дать волю слезам. При виде Джеральда Лакме вскрикивает, к ней спешат Хаджи и Маллика, но она не объясняет причины своего испуга и отсылает их к отцу. Восхищенный Джеральд признается ей в любви. Лакме, страшась за жизнь английского офицера, гонит его прочь, но потом смягчается, чувствуя, как пламя страсти разгорается в ее груди, и повторяет слова его признания. Увидев приближающегося Нилаканту, Джеральд удаляется, а брамин убеждается, что храм осквернен святотатцем.

II акт. Городская площадь с пагодой; шумит базар. Шесть английских матросов требуют, чтобы их обслужили. Миссис Бентсон потерялась в толпе; предсказатель предлагает ей погадать, купец-китаец – купить золотые украшения и эликсир молодости, а цыган крадет платок и часы; Роза и Фредерик успокаивают ее. Звон колокола возвещает полдень и конец торговли. Начинается праздник, из пагоды выходят танцующие баядерки; толпа провожает их. Появляются Нилаканта в одежде кающегося индуса, просящего подаянье, и Лакме, рассказывающая священные легенды. Тут же англичане: Эллен, счастливая любовью Джеральда, Роза, которая сообщает Фредерику, что офицеров ждет не парад, а подавление восстания индусов. Нилаканта встревожен печалью Лакме и мечтает вновь увидеть на ее лице улыбку. Он надеется, что англичанин, нарушивший ее душевный покой, придет на праздник и выдаст себя, услышав ее голос. По приказу отца Лакме поет легенду о дочери парии из всеми презираемой касты, которой открылись небеса, когда она спасла в ночном лесу одинокого путника, оказавшегося богом, сыном Брамы. Индусы собираются ее послушать; мимо проходят английские офицеры. Лакме вскрикивает и шатается, увидев Джеральда; тот спешит ее поддержать, Фредерик призывает друга к благоразумию. Раздаются сигналы дудок и барабанов, марширует полк английских солдат, к которому присоединяются офицеры. Нилаканта, узнавший святотатца, собирает индусов-заговорщиков, чтобы они окружили его и предали в руки брамина. Хаджи, оставшийся с Лакме, готов по одному ее слову убить ее врага или спасти ее друга. Приходит Джеральд. В от-

вет на его восторженные речи она печально напоминает обо всем, что их разделяет, и зовет укрыться в глухом лесу, в увитой лианами бамбуковой хижине. А Фредерик напоминает о долге – завтра их ждет война. Брамины и баядерки направляются в пагоду. Нилаканта указывает заговорщикам на Джеральда, они окружают его, и брамин наносит ему удар кинжалом. Но Лакме убеждается, что месть не удалась. Теперь Джеральд принадлежит ей.

III акт. Чаща леса. Джеральд покоится на ложе из листьев; Лакме хранит его сон. Очнувшись, он смутно припоминает происшедшее, а она рассказывает, что Хаджи принес его в лес, она исцелила его рану соком известных ей цветов. Джеральд чувствует себя счастливым в этом лесу, вдали от мира – здесь расцветает его любовь. Вдалеке проходят влюбленные пары, направляясь к священному источнику, чтобы там их навек сочетала богиня. Лакме следует за ними: она наполнит для Джеральда священной водой чашу из слоновой кости. Он остается один и внезапно видит Фредерика – тот с трудом разыскал друга, идя по кровавому следу и считая его мертвым. Фредерик предостерегает Джеральда от недолгой любви дочери Индии; его ждет Эллен и долг солдата. Уверенный, что убедил и спас друга, он уходит, а возвратившаяся Лакме замечает, что возлюбленный переменился. Напрасно он клянется в неизменности своих чувств. Издалека доносятся звуки дудок и песня солдат, вспоминающих родную Англию. Пока Джеральд жадно прислушивается к этой музыке, Лакме в отчаянии срывает ядовитый цветок дурмана. Она прощается с тем, кто дал ей лучшие мгновенья в жизни и научил таким нежным словам, каких не знают индусы. Появляется торжествующий Нилаканта, готовый добить безоружного Джеральда. Но Лакме останавливает отца: они испили священной воды из чаши слоновой кости, и Джеральд стал неприкосновенным; если же богам нужна искупительная жертва – ею будет она. Лакме умирает на руках отчаявшегося Джеральда. Нилаканта убежден, что она обрела вечную жизнь в сверкающих небесах индусских богов.

МУЗЫКА

«Лакме» – французская лирическая опера на экзотический сюжет, продолжающая линию «Искателей жемчуга» Бизе (1863). В центре – лирический женский образ, чьим именем названа опера. Сольные номера – строфы, стансы, легенда, колыбельная, кантилена – используют романсовые интонации и песенные формы; ария – только одна. Важное место в каждом из трех актов занимают любовные дуэты, причем в крайних актах они служат финалами. Экзотический колорит присущ не только хоровым номерам, в том числе открывающим первые два действия, но и характеристикам главных персонажей, Лакме и Нилаканты. Как свойственно этому периоду, сочетаются традиции иных жанров: комической оперы – в сценах на рынке, в длинных разговорных диалогах англичан, квинтете и куплетах Эллен; большой оперы – в сюите танцев баядерок, не случайно расположенной в центральном акте.

Оркестровая прелюдия раскрывает основной конфликт оперы. В медленном вступлении и заключении звучат грозные темы индусов (хор браминов из финала II акта, молитва Лакме из I), в центральном разделе – певучая тема любви (из дуэта II акта).

I акт развивается от массовой сцены к лирическим. Интродукция, хор и молитва Лакме окрашены в экзотические тона, рисуя одновременно и фон действия, и главную героиню. Ее первая характеристика, эффектная молитва «Blanche Dourga» («О, светлая Дурга!»), – оригинальна мелодически, гармонически и ритмически, украшена высокими нотами, трелями, каденциями. Следующий номер, дуэт Лакме и Маллики «Dôme épais le jasmine à la rose s’assemble» («О приют, где цветут кусты роз над рекою»), сохранившийся в репертуаре певиц до сих пор, отмечен изобразительностью и вокальных партий, и журчащего аккомпанемента. Красиво замирающая в конце тема дуэта вернется перед еще одним номером Лакме – строфами «Pourquoi dans grands bois» («Зачем же в глушь лесную всегда влечет меня?») в сопровождении солирующей скрипки и арпеджио скрипок с сурдинами. Контраст образуют

квинтет англичан и куплеты Эллен (последние могут быть купированы – в нотах приведен вариант). Широко развернута первая сольная характеристика Джеральда, единственный номер, названный арией; ее открывает речитатив, где в оркестре рождается важная тема «Fantaisie aux divins mensonges» («Не смущай же мой покой, виденье»). Это типичная мелодия лирической оперы – скромная, без распевов и высоких нот. Кульминация I акта – большой финальный дуэт. Вначале дважды сопоставляются взволнованное соло Лакме и восторженное – Джеральда, затем у Джеральда рождается пластичная кантилена «Ah! c'est le Dieu de la jeunesse» («Ах, это юный бог томлений»), которую повторяет Лакме, а позже оба участника в унисон.

II акт обрамлен массовыми сценами, а его центр составляет самый оригинальный номер – легенда о дочери парии. Антракт построен на теме марша английских солдат, причудливо инструментованного в подражание военному оркестру (ударные и флейты изображают барабаны и дудки).

Акт начинается многообразными массовыми сценами – комической хоровой (на рынке), балетной. Последнюю составляют танцы баядерок; их восточный склад подчеркнут названиями: медленный – терана, умеренный – ректах, еще один медленный с участием хора с закрытым ртом – персидский; затем следует кода, также с хором. Индусские номера разделены сценой англичан, где, как воспоминание Джеральда, возвращается тема дуэта Лакме и Маллики. Возвращается также тема молитвы из интродукции, образуя неожиданный контраст со стансами Нилаканты «Lakmé, ton doux regard se voile» («Лакме, взор твой покрылся туманом»), где он предстает не грозным брамином, а нежным отцом. Сцена и легенда о дочери парии, именуемая обычно «арией с колокольчиками», – редкостная находка Делиба, единственная в его наследии. Она требует исключительного вокального мастерства, сравнимого с необходимым для исполнения самых виртуозных и высоких по тесситуре арий колоратурного сопрано (Царицы ночи Моцарта, Цербинетты Рихарда Штрауса: верхние *си* и *до-диез* встречаются многократно, *ре-диез* – однажды, а *ми* третьей

октавы в вариантах – дважды). Повторение мотивов легенды в следующей сцене резко контрастирует с доносящимся из-за кулис солдатским маршем, сопровождаемым мерными ударами литавр и визгливыми пассажами флейт. Марш служит оркестровым отыгрышем сцены, перекидывая арку к антракту. В тревожные, таинственные тона окрашена сцена Нилаканты, где он выступает корифеем небольшого мужского хора заговорщиков. Подчеркнуто восточным колоритом отмечено соло Хаджи «Le maître ne pense qu'à sa vengeance» («Хозяин о мщеньи лишь мечтает»); тенор речитирует на одной ноте, кантилена поручена кларнету. Дуэт Джеральда и Лакме «Dans le vague d'un rêve» («Ты однажды предстала как призрак предо мной») – самый светлый из трех, воплощающий единство чувств влюбленных в разных, но одинаково пылких, воодушевленных мелодиях, повторяемых то поочередно, то совместно. Одна из них «Ah! c'est d'amour endormi» («Ах, то могучей любви») уже звучала в оркестровой прелюдии; она завершит дуэт восторженными высокими нотами. Другая мелодия, излагаемая вначале Лакме «Dans la forêt près de nous» («Есть бамбуковый шалаш в лесной глуши»), предвещает ситуацию последнего акта и контрастно завершает драматический финал II действия, где господствуют грозные темы индусов.

III акт – камерный, хор звучит только за сценой. Антракт, построенный на теме дуэта предыдущего акта, подготавливает начальные умиротворенные номера.

Колыбельная Лакме «Sous le ciel tout étoilé» («Там, под сводами небес, мой белый голубь в облаках исчез») с бесхитростной мелодией увенчана замирающим *до* третьей октавы. Возвращение грозной темы индусов отделяет следующий просветленный номер – кантилену Джеральда «Ah! Viens dans la forêt profonde» («Ах! Лес к себе нас призывает») с неумолчным шелестом леса в сопровождении; завершающее верхнее *си* кажется столь же неожиданным, как и в колыбельной. Умиротворенное настроение закрепляется в сцене и хоре влюбленных пар за кулисами с несложной песенной темой; в середине ненадолго возникает краткий дуэт героев. Продолжением служит последний дуэт Лакме и Джеральда, в кото-

рый вторгается доносящийся из-за кулис хор солдат. В сменяющихся эпизодах с различными темами выделяются грустно примиренное соло Лакме с авторским обозначением «кантилена» «Tu m’as donné le plus doux rêve» («Ты дал мне лучшие мгновенья») и восторженная, начинающаяся с высокой кульминации мелодия Джеральда «Qu’autour de moi tout sombre» («Пусть гибнет все под тьмою»). Тема «кантилены» Лакме оказывается ее последней предсмертной фразой в финале. А последние фразы всей оперы принадлежат Нилаканте и сопровождаются грозным мотивом индусов в оркестре, перекидывая арку к финалу II акта и к концу прелюдии.

ЖЮЛЬ МАССНЕ
1842–1912



Массне – один из видных представителей оперного искусства Франции последней трети XIX века. Он завершил развитие жанра французской лирической оперы, начало которому положил «Фауст» Гуно (1859). Массне называли «поэтом женской души», и, по словам одного из исследователей, он «имел редкую привилегию слышать свою музыку напеваемой с одинаковым удовольствием как светскими дамами, так и самыми скромными цветочницами». «Желая быть любимым, он, естественно, показал себя выдающимся выразителем любви и создал язык нежности, не похожий ни на какой другой». «Мелодию Массне услышишь среди тысяч», – утверждал один из его учеников. А Дебюсси писал: гармонии Массне «похожи на руки, мелодии – на затылки; она (музыка. – *А.К.*) вызывает желание наклониться к женской головке, чтобы любой ценой выяснить, что происходит там внутри!». Современников поражала работоспособность композитора. Он занимался сочинением с четырех утра до полудня, а когда сочинял пятиактную оперу, то, по собственным словам, «приучил себя работать от пятнадцати до шестнадцати часов в сутки, отдавая шесть часов сну». Причем сочинял без рояля и отдавал партитуру в печать, не проверяя ее реального звучания. Плодовитость Массне невероятна: сохранилось 76 больших томов его партитур, за 45 лет оперного творчества он создал 25 опер.

Деятельность Массне была разносторонней: пианист, органист, дирижер, он почти 20 лет (1878–1896) был профессором Парижской консерватории. Его многочисленные ученики, пошедшие в творчестве разными путями, в годы учебы были одинаково успешными: наибольшее число высших наград –

Больших Римских премий – присуждалось ученикам Массне. Он обладал солидной эрудицией, постоянно обращаясь в своих объяснениях к примерам из литературы, живописи, скульптуры: «Путешествовать, читать, беседовать с умными людьми, видеть произведения искусства – все это м у з ы к а. Мы превращаем в музыку получаемые впечатления».

Музыкальные вкусы Массне отличались разнообразием. «Повседневный хлеб» молодых музыкантов, по его мнению, – Моцарт, Гайдн, Бетховен, особенно Бах; многочисленные примеры он приводил из Шуберта и Шумана. Массне живо интересовался музыкой современников, называя своими богами Берлиоза и Вагнера, посетил премьеру «Парсифаля» в Байройте, присутствовал на концертах и даже репетициях русской музыки на Всемирной выставке в Париже 1889 года и познакомился с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Чайковским; последний был для Массне «великим маэстро» (любовь была взаимной). Он не знал зависти к своим французским современникам. Отдавал должное Сен-Сансу, «самому достойному и выдающемуся среди нас», хотя тот оказывался постоянным соперником Массне. Придя в восторг от «Кармен», он по окончании премьеры, в два часа ночи, написал Бизе письмо, вовсе не увидев поразившего автора провала: «Как вы должны быть сейчас счастливы! В е д ь э т о б о л ь ш о й у с п е х. Когда мне выпадет удача повидать вас, я расскажу, какую радость вы мне доставили… Еще раз “браво” от всего сердца! Ваш преданный друг Жюль Массне». А когда через несколько месяцев Бизе умер, для концерта его памяти Массне написал оркестровое «Lamento». После смерти Делиба Массне потратил почти полгода на завершение его неоконченной оперы: заменил речитативами разговорные диалоги, написал «славянские танцы», рисующие место действия – Галицию.

Официального признания Массне добился рано. В 30 лет он получил пять тысяч франков от Министерства просвещения на публикацию оркестровых сюит, в 36 был избран членом Французской академии, на протяжении жизни удостоился всех степеней ордена Почетного легиона – от кавалера до высшего офицера.

Жюль Эмиль Фредерик Массне родился 12 мая 1842 года в местечке Монто, позже ставшем пригородом Сент-Этьена (департамент Луара). Это был промышленный центр, так что, как вспоминал композитор, «я родился при грохоте тяжелых железных молотов… Мои первые шаги на пути музыки не сопровождались более мелодичным аккомпанементом». Семья преуспевающего директора завода была многодетной (от первого брака – 8 детей, от второго, вместе с Жюлем – 4, а некоторые биографы насчитали 22). В 1848 году семья переехала в Париж, и вскоре ее материальное положение пошатнулось из-за болезни отца. Мать стала зарабатывать уроками музыки и тогда же начала обучать игре на рояле 6-летнего Жюля. События революции запомнились ему на всю жизнь. В их доме нашел приют преследуемый мятежник, и когда за ним явилась полиция, мать спрятала его в чуланчике вместе с сыном, боясь, как бы мальчик случайно не выдал тайну. Вероятно, композитор вспомнил об этом в 1905 году, работая над оперой «Тереза» из эпохи Великой Французской революции XVIII столетия.

Успехи Жюля были столь велики, что в 11 лет он был принят в Парижскую консерваторию, где тогда обучали детей. Однако вскоре занятия прервались, так как семья была вынуждена переехать в Савойю для поправки здоровья отца. Мальчик переживал это столь тяжело, что решил бежать из дома и вернуться в Париж, спрятавшись в повозке мельника. Жандармы поймали его, и только вторая попытка оказалась удачной. В течение 1853–1863 годов Массне обучался в классах фортепиано, органа, сольфеджио, гармонии, а с 1861-го – в классе композиции (Амбруаза Тома), изумляя трудолюбием, организованностью, несмотря на юные годы и изящную внешность. На жизнь Массне зарабатывал уроками музыки, игрой на фортепиано в кафе, на треугольнике и литаврах – в театре. Лишь изредка удавалось выступить в концерте в качестве пианиста. Получая 80 франков в месяц, он утверждал, что был богат как финансист и счастлив как холодный сапожник, работающий в будке на улице. Дважды Массне участвовал в консерваторском конкурсе на высшую награду – Большую

Римскую премию, которая давала право на несколько лет пребывания за рубежом – в Италии, Германии и Австрии. Он получил ее в 1863 году, во многом благодаря Берлиозу, директору консерватории Оберу и любимому учителю Тома.

Пребывание в Италии оставило глубокий след в жизни Массне – ее природа, музеи, соборы навсегда покорили его. Он объездил всю страну и впоследствии не раз путешествовал по Италии и посетил многие города. По возвращении в начале 1866 года в Париж Массне как лауреат Римской премии получил заказ на новую постановку. Он работал с восторгом, «голова кружилась от счастья», и 3 апреля 1867 года увидел на сцене театра Комической оперы свое первое театральное сочинение, одноактную комическую оперу «Двоюродная бабушка». Она была принята тепло (один номер даже бисировался) и выдержала 17 представлений. Следующая попытка не увенчалась успехом: объявленный театром конкурс на оперу «Кубок Фульского короля» выиграл другой композитор, а Массне использовал написанную музыку на протяжении трех десятилетий во многих своих произведениях. Сохранились названия и других оперных замыслов тех лет, то ли оставшихся незаконченными, то ли вообще не осуществленных. И лишь в конце 1872 года была поставлена вторая комическая опера Массне, «Дон Сезар де Базан». Не имевшая успеха, она скоро сошла со сцены, и только пронизанная солнцем севильяна до сих пор звучит в оркестровой и вокальной редакциях. Доныне сохранилась скорбная «Элегия», завоевавшая широчайшую популярность в трактовке Шаляпина. Это один из номеров музыки к драматическому спектаклю – трагедии «Эриннии» на античный сюжет, где тема поручена виолончели. Она была написана для фортепиано еще в 1866 году, а возможно и раньше, под названием «Мелодия», и запечатлела любовные переживания автора: он не получил согласия на брак со своей ученицей из-за материальной необеспеченности (вскоре брак был осуществлен и продлился до конца жизни композитора).

Один из важных вокальных жанров творчества Массне – ораториальный. Высоких похвал удостоилась «священная драма» «Мария Магдалина» (1873). «Вот произведение серь-

езное, благородное и трогательное одновременно» (Тома). «Наша школа никогда еще не создавала ничего подобного!» (Бизе). «Вещь, преисполненная достоинств, изящества и прелести. Дуэт между Иисусом и Магдалиной затронул меня за живое и заставил пролить даже слезы. Хвала тому художнику, который доставляет такие минуты!» (Чайковский). За «Марией Магдалиной» два года спустя последовала мистерия «Ева», а еще через несколько лет – «священная легенда» «Богоматерь». В 1880 году ею дирижировал автор.

На рубеже 1870-х –1880-х годов появляются две оперы Массне, «Король Лагорский» и «Иродиада», в новом для него жанре – большой французской пятиактной оперы. Они принесли Массне европейскую славу. «Король Лагорский», на восточный сюжет, был показан в 1877 году в театре Grand Opéra в роскошной постановке. «Иродиаде», напротив, долго пришлось ждать постановки в Grand Opéra и в Париже вообще. Премьера состоялась в 1881 году в Брюсселе, на нее съехалось более 400 гостей из Парижа, а также из Германии, Италии и даже из Петербурга. Успех был триумфальным. В Гамбурге, где премьерой дирижировал автор, его засыпали венками и гигантскими лирами из лавровых листьев, увитых трехцветными лентами. В Нанте он был увенчан золотым венком, в его честь хором с оркестром была исполнена серенада. А в Лионе и Риме постановка «Иродиады» принесла Массне отлучение от церкви. Многих (в том числе Верди) смущала трактовка евангельских образов. Вот оценка одного из рецензентов: «Превратить Иоанна Крестителя, этого сурового и непримиримого пророка, в воздыхателя из комической оперы, дать ему в любовницы Саломею, приводящую его к отсечению головы, и сделать из этой бесстыдной куртизанки род мистической Магдалины – значит, на мой взгляд, перейти границы свободы, дозволенной поэту при обращении с правдой истории». Благодаря лирическим страницам «Иродиада» сохранялась в репертуаре. Роль Иоанна Крестителя исполняли Хосе Каррерас и Пласидо Доминго. Наивысшим достижением Массне в жанре большой оперы стал «Сид» (1885), доныне ставящийся регулярно.

Середина 1880-х годов – расцвет творчества Массне. Рядом с «Сидом» возникли самые знаменитые его сочинения, «Манон» и «Вертер», в жанре французской лирической оперы. Невероятный успех имела написанная в 1889 году «Эсклармонда», за 9 месяцев выдержавшая 100 представлений. Через полтора года премьера «Эсклармонды» состоялась в Мариинском театре и была названа «поистине великолепной». До сих пор примадонн привлекает эффектная партия главной героини – волшебницы, дочери византийского императора. Созданная в расчете на возможности американской певицы (Сибил Сандерсон), в которую композитор был влюблен, она так высока по тесситуре, включая *соль* третьей октавы, что ее сравнивали с построенной тогда Эйфелевой башней.

1894 год принес премьеры трех опер Массне. «Таис», вновь написанная для Сандерсон, – лирическая опера. «Портрет Манон» – одноактная лирическая опера, попытка повторить свое высшее достижение, продолжив сюжет «Манон» и завершив его счастливой развязкой (постаревший де Грие соединяет молодых влюбленных – своего племянника и племянницу Манон). Третья опера, «Наваррка», – дань только что возникшему новому направлению, итальянскому веризму; с его основателями, Масканьи и Леонкавалло, Массне находился в приятельских отношениях. Через несколько лет появилась еще одна его опера на современный сюжет – «Сафо» по роману Альфонса Доде.

В 1899 году композитор, утомленный шумом перенаселенной столицы, решил найти тихое пристанище на лоне природы. Развалины замка в Эгревиле близ Фонтенбло по замыслу Массне были превращены в благоустроенное жилище, окруженное садом и виноградником, названное им «Летнее одиночество». Композитор с удовольствием совершал прогулки по окрестностям, беседовал с крестьянами. Здесь были написаны почти все сочинения Массне позднего периода, постановки которых состоялись преимущественно в XX веке.

Их разнообразные сюжеты отличаются от его опер XIX века. Среди них сказочные и легендарные («Золушка», «Жонглер Богоматери», «Гризельда», «Амадис Галльский»,

«Дон Кихот», «Панург»), мифологические («Ариадна», «Вакх»), исторические («Тереза» – из времен Великой Французской революции, «Рим», «Клеопатра» – из времен Римской империи). В них обнаруживается упадок таланта Массне, хотя он продолжает писать до последних дней жизни и премьеры его опер проходят еще десятилетие спустя после его смерти.

В 1910 году здоровье Массне ухудшилось, ему пришлось сделать операцию. В следующем году композитора торжественно чествовали в театре Grand Opéra, и тогда же началась публикация книги его воспоминаний. Последняя глава под названием «Посмертные мысли» описывает разговоры в театрах после его смерти:

«– Теперь, когда он мертв, его будут исполнять меньше, не правда ли?

– Знаете ли вы, что он оставил еще одно произведение? Итак, он не перестанет нас беспокоить!

– Ах, признаюсь, я его очень любила! Я всегда так успешно выступала в его произведениях!

Сказавший эти слова красивый голос принадлежал женщине».

Смерть настигла Массне в роковое для него число, которого он всегда избегал и даже в партитурах нумеровал страницы 12 bis – 14: композитор умер в Париже 13 августа 1912 года. По завещанию его тело было перевезено в Эгревиль и похороны были скромными. На них кроме родственников присутствовали ученики, либреттист «Дон Кихота» Анри Кин, представитель издательства, публиковавшего его партитуры, а также глава кабинета князя Монако, где состоялась премьера «Дон Кихота».

МАНОН

Опера в пяти актах, шести картинах
Либретто А. Мельяка и Ф. Жилля

Действующие лица

Манон Леско (сопрано)
Леско, ее кузен, гвардеец (баритон)
Девицы легкого поведения:
Пусетта (сопрано)
Розетта (меццо-сопрано)
Жавотта (сопрано)
Граф де Грие (бас)
Кавалер де Грие, его сын (тенор)
Гильо де Морфонтен (тенор)
Бретиньи, богатый откупщик (баритон)
Хозяин гостиницы, жители Амьена и Парижа, путешественники, дворяне, торговцы, богомолки, игроки, шулера, стража, слуги

Действие происходит в Амьене, Париже и по дороге в Гавр в начале XVIII века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В конце 1881 года, вскоре после премьеры четвертой оперы, «Иродиада», Массне принялся за сочинение «Манон», ставшей вершиной его творчества. В основу положена повесть французского писателя аббата Прево (1697–1763) «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), составляющая 7-й том «Записок знатного молодого человека, удалившегося от света». Запрещенная во Франции при жизни автора, повесть вызывала всеобщий интерес, ее контрабандой перевозили через границу. Образ Манон представлялся типическим воплощением французской женщины, прелестной и губительной для мужчин, и вдохновлял многих писателей XIX века: Дюма-сына («Дама с камелиями»), Мюрже («Сцены из жизни богемы»), Доде («Сафо») и композиторов. Непосредственно по

повести Прево до Массне были сочинены балет Галеви (1830) и опера Обера (1856), а спустя десятилетие после Массне – опера Пуччини. Либреттистами Массне стали плодовитый Анри Мельяк (1831–1897), написавший около 30 либретто, сотрудничавший с Бизе в «Кармен», и Филипп Жилль (1831–1901), один из авторов либретто «Лакме» и нескольких оперетт Оффенбаха.

Интересно, что образ Манон не раз казался прямо заимствованным из жизни. Сам Массне вспоминал, что прелестная уличная продавщица цветов, хотя он с ней никогда не говорил, «была поистине Манон, которую я видел беспрестанно перед собой во время работы». Когда композитор знакомил с оперой будущую исполнительницу главной роли, она была глубоко потрясена, рыдала и тихо повторяла: «Но ведь это моя жизнь… моя жизнь!».

Работа над «Манон» заняла полтора года. Премьера состоялась в парижском театре Комической оперы 19 января 1884 года и имела оглушительный успех. Опера пользовалась широчайшей популярностью. Через 35 лет после премьеры прошло тысячное представление, а 30 лет спустя после смерти композитора – двухтысячное. Но постепенно «Манон» Массне уступила место «Манон Леско» Пуччини (1892) и к началу XXI века оказалась забытой. Ее возрождение связано с именем Анны Нетребко – роль Манон принесла ей мировую славу.

СЮЖЕТ

Большой двор гостиницы в Амьене. Гильо и Бретиньи зовут хозяина: они умирают от голода и жажды. Над ними подсмеиваются выглядывающие из окна Пусетта, Жавотта и Розетта. Появляются хозяин гостиницы и поварята, они торжественно несут изысканные кушанья. Двор заполняется горожанами, ожидающими прибытия кареты. Выходит Леско с двумя стражниками; они зовут его выпить. Но он должен дождаться кареты и встретить кузину. Наконец карета прибывает, носильщики несут сундуки и чемоданы, путешественники разыскивают багаж, охорашиваются, требуют свои вещи.

Крики, шум, суета вызывают изумление прибывшей из провинции юной, не достигшей 16 лет Манон. Леско поражен красотой кузины. Она рассказывает об удивительном, первом в ее жизни путешествии. Радость от полученных впечатлений должна утешить Манон: семья посылает ее в монастырь, чтобы избавить от искушений, – Манон слишком любит развлечения. Карета вновь отправляется в путь, толпа постепенно расходится, Леско уходит за багажом Манон. Вышедший на балкон Гильо предлагает ей уехать вместе с ним. Его обрывает Леско, отвергающий предложения стражников вернуться к выпивке и игре в карты и кости: он должен дать советы Манон, как себя вести – ведь он защитник фамильной чести. Оставшись одна, Манон грустит, расставаясь с мечтами. Ее внимание привлекают Пусетта, Жавотта и Розетта, их богатые наряды, драгоценности; подобно им, она хотела бы веселиться всю жизнь. Появляется де Грие. Решив вернуться к отцу, он изумлен внезапной встречей с Манон, которая кажется ему небесным видением, увлекающим его на совсем иной путь. Нежные и страстные признания де Грие опьяняют Манон: он готов освободить ее от монастырской жизни и увезти на край света. Они решают воспользоваться каретой Гильо, чтобы отправиться вдвоем в Париж; Манон бросает последний взгляд на веселящихся девиц. Выходит пьяный Леско, спустивший все деньги; не найдя Манон, он обвиняет в похищении Гильо. Скандал разрастается, когда хозяин гостиницы объясняет, что Манон уехала с молодым человеком в карете Гильо. Все смеются над ним.

II акт. Скромное жилище де Грие и Манон в Париже. Де Грие пишет письмо отцу, которое читает вместе с Манон: он хочет, чтобы она стала его женой. Де Грие видит букет; Манон объясняет, что сохранила цветы из-за их красоты, не зная, кто бросил букет в окно. Слышны приближающиеся голоса, взволнованная служанка сообщает, что под окном появились двое. Это Леско и Бретиньи, которые врываются в дом, причем влюбленный Бретиньи выдает себя за стражника. Леско требует ответа от де Грие, затевает ссору, но тот показывает письмо, написанное отцу. Делая вид, что хочет его прочесть,

Леско отводит де Грие в сторону, давая возможность Бретиньи объясниться с Манон. Тот рассказывает, что нынче вечером она будет арестована по приказу графа де Грие. Манон видит выход в замужестве с любимым, но Бретиньи предлагает другой выход: вместо нищеты с де Грие – роскошная жизнь с Бретиньи. Она колеблется, но, оставшись одна, не может устоять перед искушением, хотя и продолжает любить де Грие. Рыдая, Манон прощается со скромной жизнью, символом которой служит маленький столик, за которым они так часто обменивались поцелуями. Возвратившийся де Грие поверяет ей свои грезы о счастье: в маленьком домике, среди цветущей природы, под пение птиц. Раздается стук в дверь. Манон бросается в объятья де Грие, пытаясь его удержать. Но он отправляется отпирать дверь; слышится шум борьбы; подбежав к окну, она в отчаянии видит увозящую его карету.

III акт. Аллея для прогулок в Париже. Торговцы предлагают гуляющим товары, из соседнего зала доносится музыка, Пусетта, Жавотта и Розетта спешат на бал. Леско пробивается сквозь толпу в гостиницу «Трансильвания», где идет большая игра и он надеется на солидный выигрыш. Гильо и Бретиньи обсуждают свои любовные дела: Гильо свободен, расставшись с неверными Жавоттой и Пусеттой; он собирается увести от Бретиньи Манон и уверен в победе. Ее сопровождает целый кортеж молодых людей во главе с Бретиньи, горожане принимают Манон за принцессу или герцогиню. Она же называет себя царицей красоты и призывает пользоваться всеми радостями быстротекущей жизни. Бретиньи неожиданно встречает графа де Грие, и Манон, незаметно прислушивающаяся к их разговору, узнает, что де Грие стал аббатом в семинарии Сен-Сюльпис. Она пытается выведать у графа, пораженного ее красотой, проклинал ли сын возлюбленную (якобы ее подругу), но отец отвечает, что тот плакал, а ныне нашел утешение в забвении. Гильо, решивший завоевать Манон, пригласил для ее развлечения балет из театра Grand Opéra. Начинается балетное представление, но Манон, ничего не замечая, просит кузена нанять карету и покидает изумленного Бретиньи, уверенная, что де Грие не мог забыть ее.

2-я картина. Приемная в семинарии Сен-Сюльпис. Под звуки органа знатные дамы и богомолки выходят из капеллы, восхищенные проповедью аббата де Грие, – несомненно, он святой. Отец гордится успехом де Грие, но иронизирует над его поспешным решением посвятить жизнь церкви: следует жениться на достойной девушке, стать отцом семейства, – это долг каждого человека, освященный Небом. Но де Грие не может прислушаться к отцовским советам – он разочарован в жизни, не принесшей ему ничего, кроме горечи. Пришедшая Манон дает деньги привратнику, чтобы он пропустил ее к де Грие. Оставшись одна, она прислушивается к доносящимся звукам Magnificat в сопровождении органа и обращается к Богу с молитвой вернуть ей сердце возлюбленного. Де Грие гонит ее прочь, но она напоминает ему о днях любви, и он не в силах устоять перед ее очарованием.

IV акт. Гостиница «Трансильвания». Карточная игра в разгаре. Леско выигрывает, его окружают Пусетта, Жавотта, Розетта и шулера, звон золотых аккомпанирует его песне. Гильо принимает участие в игре. Всеобщее внимание привлекают вошедшие Манон и де Грие. Он печален, раскаиваясь, что пришел сюда: это вина Манон, которую он любит и ненавидит, – она удивительный сфинкс, истинная сирена. Гильо предлагает де Грие сыграть с ним, надеясь, что будет счастливее в игре, чем в любви. Манон в восторге: вот настоящая жизнь – под звон золота, под крики радости, когда неизвестно, что принесет завтрашний день. Пусетта, Жавотта и Розетта поддерживают ее. Де Грие неизменно выигрывает. Гильо обвиняет его в шулерстве. Тот бросается на него с кулаками, игроки пытаются их разнять, Гильо уходит с угрозами. Манон умоляет возлюбленного скрыться. Раздаются громкие удары в дверь. Шулера спешат спрятать деньги, Леско в страхе убегает. Вошедшему полицейскому со стражей Гильо указывает на де Грие, а Манон называет его сообщницей. Де Грие грозит выбросить Гильо в окно, но его останавливает отец: он пришел спасти сына, павшего так низко. Де Грие в раскаянии умоляет простить Манон, его поддерживают все присутствующие, за исключением торжествующего Гильо. Граф при-

казывает арестовать сына, обещая ему быстрое освобождение, и увести в тюрьму Манон: она будет выслана из страны вместе с подобными ей девицами.

V акт. Дорога в Гавр. Де Грие нанял вооруженных людей, чтобы с помощью Леско освободить Манон, но при виде охраны наемники разбежались. Де Грие готов атаковать стражу со шпагой в руке, однако Леско знает более надежные средства. Появляется команда стрелков во главе с сержантом, которые будут сопровождать осужденных на корабль. Леско вручает сержанту кошелек, и тот разрешает свидание с Манон. Она еле держится на ногах и с рыданьями бросается в объятья возлюбленного. Стыд мучает Манон; она раскаивается в легкомыслии и неверности, умоляя простить то горе, которое ему причинила. Но де Грие нечего прощать, и в душе Манон загорается надежда на счастье. Она вспоминает незабываемое прошлое – карету, которая увезла их из гостиницы в Амьене, маленький столик в их жилище в Париже, черную рясу аббата в семинарии Сен-Сюльпис. Однако силы Манон тают, она задыхается и погружается в сон, из которого нет пробуждения. Так кончается история Манон Леско.

МУЗЫКА

«Манон» – французская лирическая опера. В центре – женский образ, тонко переданы противоречивые психологические переживания героини, финал – камерный, сцена ее смерти. Образ героя – также лирический, образ соперника остается на втором плане. В то же время в «Манон» есть разговорные диалоги, что формально позволяет отнести ее к жанру комической оперы (как «Кармен»). С другой стороны, обнаруживаются черты жанра большой французской оперы: пятиактная структура, балетная сюита в III акте (которая, однако, может быть снята, если в театре нет балета). Оригинален вокальный стиль Массне: он создал новый тип мелодии, индивидуализированной, гибкой, на грани кантилены и речитатива – своеобразную музыкальную речь. Сен-Санс писал: «Колеблющаяся, непостоянная, близкая порою скорее к речитативу, чем к собственно мелодии, она свойственна именно Массне». В рецен-

зиях отмечался и прием мелодекламации – разговор в сопровождении оркестра. В текучей, не разделенной на отдельные номера форме выделяются небольшие лирические соло (их можно обозначить как ариозо), а также дуэты главных героев.

В оркестровой прелюдии контрастно сопоставлены самые беззаботные мелодии, рисующие обстановку драмы (из балета III акта, песни стрелков V акта), и экспрессивная тема де Грие (из сцены карточной игры IV акта).

I акт обрамлен фоновыми сценами; в центре сольные и дуэтные характеристики Манон и де Грие. Первая сцена отмечена живостью и естественностью развития, секстет сменяется хором, в него вплетается краткое высказывание Леско. Характеристика Манон открывается робкой, застенчивой темой солирующего кларнета, которая затем становится словно запинающейся мелодией ее рассказа о путешествии «Je suis…encore… tout étourdie» («Как объяснить вам, я не знаю»). При этом композитор не ограничивается средним регистром: передавая эффект смеха, он использует либо ненотированное *ха! ха! ха!*, либо каденцию, захватывающую *ми* третьей октавы. Обращение Леско к Манон «Regardez-moi bien dans les yeux» («Подними головку, дитя») рисует недалекого и самонадеянного гвардейца, настойчиво повторяющего свои поучения. Второе ариозо Манон «Restons ici, puisqu'il le faut» («Здесь надо ждать») чутко передает смены настроений: грусть расставания с мечтами, наивное восхищение богатым нарядом девиц, смирение перед будущим, жажду развлечений. Непосредственно с характеристикой Манон сопоставляется выход де Грие. Его первая певучая тема также возникает в оркестре, в насыщенном звучании альтов, виолончелей и фаготов, и подводит к важнейшей в опере мелодии любви. Именно она раскрывает горячее чувство де Грие, тогда как словесное признание выражено не в пении, а в сбивчивых разговорных фразах. И лишь затем рождается дуэт, где и в оркестре, и в вокальных партиях повторяются уже известные темы. Это кульминация акта. Как указано в нотах, дуэт может быть и финалом: завершающая ансамблево-хоровая сцена, образующая арку с началом акта, купируется.

II акт – самый краткий, камерный, без участия хора. Важную объединяющую роль играют две оркестровые темы: певучая, сопровождавшая выход героя в I акте, и легкая, порхающая, характеризующая Манон. Они чередуются в оркестровой прелюдии ко II акту.

Те же темы продолжают звучать в первой сцене (письмо де Грие к отцу). Она заканчивается, а следующая открывается мелодрамой. В ансамблях (квартетах) нарастает тревога. Выделяется небольшое печальное ариозо Манон «Adieu, notre petite table» («Прощай, прощай, любимый столик»). Своеобразным ответом служит ариозо де Грие – озаренное светом, с остинатным струящимся сопровождением струнных в высоком регистре «En fermant les yeux je vois…» («Вижу я как наяву»), по традиции называемое «грезы». Краткий взволнованный дуэт влюбленных завершает акт.

В III акте две картины. 1-я – массовая, со стилизованными танцами XVIII века. Один из них, менуэт, образует оркестровый антракт.

Этот же менуэт неоднократно доносится из-за кулис в 1-й картине. В массовую сцену включаются ариозо Леско и мелодекламация Гильо и Бретиньи. Все обрамлено живым хором горожан и торговцев. В центре – ариозо Манон «Je marche sur tous les chemins!» («Я как герцогиня горда!»), со свободно чередующимися фразами, в которых декламационное начало сочетается с эффектными пассажами (с *ре* третьей октавы). Затем следует стилизованный гавот Манон «Obéissons quand leur voix appelle» («Пользуйтесь жизнью»), подхватываемый Бретиньи и мужским хором (гавот может быть снят или заменен еще более виртуозным фаблио). На фоне менуэта происходит диалог Манон с графом де Грие. Финалом акта служит балетная сюита (представление и четыре выхода) с включенными в нее хором, репликами Бретиньи, Гильо и Манон.

2-я картина, лучшая в опере, образует резкий контраст. Звуки органа предшествуют женскому хору знатных дам и богомолок. Небольшое ариозо графа де Грие, холодное и рассудительное, обрамлено мелодекламацией. С ним контрастируют два соло главных героев, полные страсти и отчаяния. В

ариозо де Грие «Ah! Fuyez, douce image» («Ах, исчезни, уйди, образ прежде любимый!») вторгаются торжественные аккорды органа, а завершают его отдаленные удары колокола; кульминацией служит мотив любви fortissimo. Краткой молитве Манон «Pardonnez-moi, Dieu de toute puissance» («Услышь меня, о Творец милосердный») отвечает хоровой Magnificat на латинском языке за сценой в сопровождении органа. Самый выразительный эпизод оперы – финал акта, дуэт Манон и де Грие «Oui! Je fus cruelle et coupable!» («Да! виновна я пред тобою!»). С редким мастерством рисует композитор столкновение двух непримиримых персонажей, противостоящих друг другу, и убеждает в победе любви в конце. «Как устоять, когда слышишь Манон у ног де Грие в ризнице Сен-Сюльпис! Как не быть захваченным до глубины души этими рыданьями любви? Как раздумывать и анализировать, когда ты тронут?», – писал Сен-Санс.

IV акт, менее яркий, целиком окрашен в мрачные тона. Все эпизоды объединяет возвращение тревожной темы карточной игры. Значительные сольные или дуэтные фрагменты с напевными мелодиями отсутствуют, зато нередко используется разговорная речь. Выделяется краткое соло де Грие «Manon, sphinx étonnant, véritable sirène» («Манон, ты мой кумир, ты сирена, ты сфинкс»), полное, согласно авторской ремарке, «самой бешеной страсти»; его тема звучала в прелюдии к опере. Соло де Грие повторено дважды, второй раз к герою присоединяются Манон и Леско. Прямо противоположен по настроению эпизод, характеризующий Манон; легкую, танцевальную мелодию «A nous les amours et les roses!» («Нужны нам любовь, злато, розы!...») подхватывают три женских голоса.

V акт распадается на два раздела. Первый объединен темой хора стрелков. Несколько раз возвращающаяся несложная унисонная песенка, известная по оркестровой прелюдии к опере, оттеняет второй раздел – последний дуэт Манон и де Грие, полный страсти и отчаяния. Здесь звучат их темы из I акта и 2-й картины III акта, продуманной аркой обрамляя все развитие.

СИД

Опера в четырех актах, десяти картинах
Либретто А. д'Эннери, Л. Галле и Э. Бло

Действующие лица

Родриго (тенор)
Дон Диего, его отец (бас)
Химена (драматическое сопрано)
Граф Гормас, ее отец (бас или баритон)
Его друзья:
Дон Ариас (тенор)
Дон Алонсо (бас)
Инфанта (сопрано)
Король, ее отец (баритон)
Святой Иаков (баритон или бас)
Посол мавров (баритон или бас)
Придворные, священники, монахи, воины, мавританские пленники, народ

Действие происходит в Бургосе и Гренаде (Испания)
в конце XV века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

После окончания «Манон», поставленной в январе 1884 года и ставшей его лучшей оперой, Массне пришел к издателю Жоржу Гартману в поисках нового сюжета. Тот немедленно вынул из ящика пять рукописных тетрадей и с улыбкой сказал: «Я вас знаю! Я предвижу успех!...». Это было либретто «Сида», принадлежащее Луи Галле (1835–1898) – известному драматургу и поэту, сотрудничавшему со многими современниками (для Массне он написал три либретто), – и Эдуарду Бло (1836–1906), который через два года вместе с Гартманом станет либреттистом другой знаменитой оперы Массне, «Вертер».

Сюжет «Сида» был уже использован тремя десятками композиторов, но ни одного выдающегося сочинения создано

не было[35]. В марте 1884 года либретто о Сиде принес Массне Адольф д'Эннери (1811–1899), популярнейший драматург, написавший (в сотрудничестве с другими авторами) 250 комедий, драм и множество либретто. По его комедии «Дон Сезар де Базан» Массне создал вторую по счету оперу. Для «Сида» композитор не использовал либретто д'Эннери, но, взяв из него одну ситуацию во II акте (Химена узнает в любимом убийцу отца), включил д'Эннери в число соавторов. Еще одним соавтором стал дон Гиллем (или Гильен) Кастро и Беллевис (до 1569–1631), воин и поэт, друг Сервантеса, чье имя занесено в Золотую книгу поэтов. Он умер в нищете, так что даже пришлось собирать средства на его похороны. Наиболее известное сочинение Кастро – комедия «Юность Сида» (1618), изданная вместе с другими комедиями в 1621–1625 годах. Она послужила основой для самого знаменитого «Сида», принадлежащего «отцу французской трагедии» Пьеру Корнелю (1606–1684); в этом лучшем его произведении (1636) использованы отдельные детали и 72 стиха из комедии Кастро. Массне заимствовал у Кастро одну сцену (небесное видение – явление Сиду святого Иакова в III акте) и указал в числе источников сюжета своей оперы произведения и Кастро, и Корнеля.

Сид – исторический герой. Дон Руис (Родриго) Диас (ок. 1040–1099) родился в селении Бивар близ Бургоса и всю жизнь провел в битвах. Особенно славные подвиги совершил он в борьбе с маврами, которые и почтили его титулом Сид, от арабского «сеид» – «господин». В XII веке возникла знаменитая испанская эпическая «Песнь о Сиде» (вобравшая мотивы более ранних народных преданий и романсов), а также поэмы на латыни. В некоторых романсах описывается ссора отца Сида с графом Гормасом, противником которого в поединке выступает Сид, однако они не знают мотива борьбы долга и чув-

[35] Им мог бы стать «Дон Родриго» Бизе, законченный летом 1873 года во время работы над «Кармен» и принятый к постановке, но так и не поставленный в театре Grand Opéra; он сохранился, как утверждают исследователи, в виде огромной партитуры с полностью выписанными вокальными партиями и только намеченной гармонией.

ства, переживаемой героем, влюбленным в дочь Гормаса Химену. Она выходит замуж за Сида против воли, по политическому расчету. И только «Рифмованная хроника» XIV века (напечатана в 1522 году) уделяет больше внимания их браку, а романсы о любви Сида и Химены появляются еще позднее. В комедии Кастро впервые возникает тема соперничества Химены и Инфанты. Либреттисты перенесли действие на четыре столетия вперед, приурочив его к последнему этапу освобождения Испании от власти мавров, завершившемуся взятием Гренады в конце XV века.

Массне увлеченно работал над «Сидом» с марта по ноябрь 1884 года. «Я выучил, как всегда, либретто наизусть. Я хотел беспрестанно иметь его мысленно перед собой, не нуждаясь в том, чтобы носить текст в кармане. Я хотел иметь возможность работать вне дома, на улице, в свете, за обедом, в театре, везде, наконец, где бы у меня был досуг. Я с трудом отрываюсь от работы, особенно когда она меня захватывает, как было в данном случае», – вспоминал он. Балетная сюита II акта предназначалась для знаменитой испанской танцовщицы (Розиты Маури), которая давала вечера в парижском театре Grand Opéra и познакомила Массне с множеством интересных испанских ритмов. Тему первого танца, под названием «кастильяна», близкую известной севильяне из оперы «Дон Сезар де Базан», Массне услышал во время пребывания в Испании. Музыку сюиты композитор создавал на юге весенней порой, любуясь «медовым морем» и старым портом Марселя.

Премьера «Сида» состоялась в Grand Opéra 30 ноября 1885 года. Опера посвящена директорам театра Э. Ритту и П. Гайяру.

СЮЖЕТ

Дворец графа Гормаса в Бургосе; с балкона видна улица, украшенная флагами. Звучат праздничные фанфары: Король возводит в рыцари отличившегося в битвах юного Родриго, сына славного старого воина дона Диего. Друзья графа Гормаса уверены, что и его коснется королевская милость: он будет воспитателем инфанта и губернатором. Его дочь Химена меч-

тает о близком счастье: отец благословил ее любовь к Родриго. Появившаяся Инфанта печальна. Она тоже любит Родриго, но душа героя живет в простом рыцаре, и она сумеет подавить свое чувство: Родриго должен стать мужем Химены.

2-я картина. Галерея королевского дворца в Бургосе, ведущая к кафедральному собору, где идет торжественная служба. Священники, народ, придворные и Король славят святого Иакова, покровителя Испании, который помог Родриго одержать победу над маврами. Обряд посвящения в рыцари завершается клятвой Родриго на мече, которую подхватывают все присутствующие. Свою честь он вверяет Иакову Компостельскому, а любовь – Химене. Дон Диего благодарит Короля за милости, оказанные его сыну, но у Короля есть милость и для него: дон Диего станет воспитателем инфанта. Граф Гормас разгневан несправедливостью, дон Диего дружески предлагает ему объединить их дома браком детей, но граф иронизирует над его старостью, провоцирует ссору и дает пощечину. Дон Диего выхватывает шпагу, Гормас выбивает ее из рук старика и смеясь удаляется. Дон Диего проклинает свою старость и бессилие. Возвратившийся Родриго требует назвать имя оскорбителя, чтобы отомстить за позор отца. Услышав его, он прощается с надеждой на счастье, бросая последний взгляд на выходящую из собора Химену.

II акт. Улица Бургоса. Темная ночь. Родриго размышляет о трагическом повороте судьбы: быть так близко к счастью с Хименой и стать предметом ее ненависти, если отомстит, и предметом презрения, если мстить не будет. Граф Гормас не может поверить, что юнец не страшится его, прославленного воителя, и гонит Родриго прочь. Но тот выхватывает шпагу и в коротком поединке сражает графа. Сбегаются друзья Гормаса и народ. Химена клянется, что своей рукой поразит убийцу отца. Она переходит от одного присутствующего к другому, пытаясь найти виновного, и видя бледного, потрясенного Родриго, падает без чувств. Из дома доносятся звуки реквиема.

2-я картина. Главная площадь Бургоса перед королевским дворцом. Солнечный весенний день. Народный праздник. Инфанта в сопровождении монахов и юных дев раздает

деньги старикам и детям, благословляет новобрачных. Начинаются танцы. Толпа приветствует Короля и Инфанту. Веселье нарушает Химена, бросающаяся к ногам Короля с требованием покарать убийцу отца. Дон Диего объясняет, что Родриго мстил за него. Сторонники графа Гормаса взывают к правосудию, сторонники дона Диего – к милосердию. Дон Диего просит Короля казнить его, чтобы удовлетворить Химену. Инфанта надеется на счастье: ведь теперь кровь разделила ее соперницу с Родриго. Под звуки труб появляется Посол мавров, возвещая новую войну. Король принимает вызов и обращается с упреком к Родриго, который лишил испанцев самого храброго воителя, графа Гормаса. Дон Диего утверждает, что именно Родриго сможет заменить его, стать во главе войска и спасти страну. Родриго умоляет Короля даровать ему один день жизни, чтобы он мог совершить этот подвиг. Король соглашается, несмотря на протесты Химены и друзей графа Гормаса.

III акт. Комната Химены. Ночь. Химена оплакивает свою судьбу, свою любовь и надеется на близкую смерть. Появляется Родриго. Перед вечной разлукой влюбленные вспоминают прежние счастливые дни. Химена, забыв о ненависти, воодушевляет Родриго на борьбу; она будет ждать его возвращения со славой. Счастливый, он готов сразиться с целым миром.

2-я картина. Лагерь Родриго. Вечер. Солдаты пьют, поют песни, заставляют плясать мавританских пленников. Родриго прерывает общее веселье: время готовиться к смерти, их окружает огромное мавританское войско. Между солдатами возникают раздоры: одни готовы бежать, другие – умереть со славой. Спускается ночь.

3-я картина. Палатка Родриго. Он в отчаянии: его мечты о славе, о счастье развеялись. С мольбой обращается он к Творцу и слышит небесные голоса и звуки невидимого оркестра. Чудесный свет озаряет палатку – возникает видение святого Иакова, который обещает победу. Сверкает молния, гремит гром.

4-я картина. Поле битвы. Занимается день. Солдаты готовятся к бою, полные решимости сражаться до конца. Родриго возвещает им волю Бога, который говорил с ним: их ждет не смерть, а триумф. Все клянутся биться за честь, Испанию и свободу.

IV акт. Зал в королевском дворце в Гренаде. Дона Диего окружают беглецы из войска Родриго, не дождавшиеся даже начала битвы; несмотря на это, они рассказывают дону Диего, что Родриго погиб, бросившись безрассудно в битву с несметными полчищами мавров. Отец горд, что сын пал со славой. Он гонит дезертиров и в одиночестве оплакивает его. Это слышат появившиеся Инфанта и Химена. Инфанта утешает старика, Химена в отчаянии. Она признается в любви к Родриго. Издалека звучат фанфары. На пороге Король, удивленный царящей печалью: вся Гренада ликует, Родриго разгромил мавров.

2-я картина. Большой двор королевского дворца в Гренаде, заполненный придворными, воинами, священниками, народом. Все славят победителя, которого мавры признали своим господином: пусть Сид («господин» по-арабски) станет навеки его именем. Проходят мавританские пленники. Шествие духовенства и воинов сменяется танцами. Появляется приветствуемый народом Родриго. Король называет его Сидом и предлагает любую награду. Но награда Родриго – не в руках Короля, а в руках Химены. Она в смятении: Родриго принес новый блеск короне, славу церкви, сокровища сеньорам, спасение народу, а награду ему должна вручить она, которой он принес только горе. Химена готова исполнить свой долг и покарать убийцу отца. Родриго кладет руку на меч: он сам свершит правосудие и умрет спокойно, ибо Химена оплачет его. Все ждут в волнении. Химена колеблется, обращается к тени отца и, наконец, склонившись перед Королем, произносит слова любви. Влюбленные дают обет верности, все славят Сида.

МУЗЫКА

«Сид» – французская большая опера с традиционным для этого жанра переплетением грандиозных исторических событий и любовной драмы, основанной на борьбе чувства и долга. Важное место занимают массовые сцены с монументальными хорами и красочными балетными сюитами. И даже четырехактная структура лишь внешне отличает «Сида» от привычного пятиактного строения большой оперы: 10 картин могли бы распределиться по пяти актам (у Массне четыре картины в III акте).

Большая увертюра построена на темах оперы, рисуя образ героя. Тревожный оркестровый мотив раздумий Родриго из начала II акта обрамляет напевные темы клятвы и любви из I акта.

В I акте сопоставлены две картины. 1-ю открывают переклички фанфар в оркестре и за кулисами, на фоне которых возникают речитативные реплики графа Гормаса и его друзей. Основное место занимает дуэт влюбленных в Родриго героинь, Химены и Инфанты «Aimer!.. aimer!.. je puis aimer librement devant tous!..» («Любить!.. Любить!..»). Общие лирические темы звучат в обеих вокальных партиях и в оркестре.

2-я картина – массовая; начинаясь, как и 1-я, торжественной, праздничной музыкой, она заканчивается драматическими камерными эпизодами. Основное настроение массовой сцены с хором определяет перезвон колоколов. Прославление святого Иакова подготавливает выход Родриго. Его широко распевную, с эффектными высокими нотами клятву на мече «O noble lame étincelante» («О блеск клинка благородный», тема знакома по увертюре) подхватывает квинтет с хором. Центральный раздел – не менее восторженное лирическое обращение Родриго к Химене «Ange ou femme» («Ангел небесный», тема звучала в увертюре). В мрачные тона окрашен заключительный эпизод картины: ариозо дона Диего «Maintenant que je vive» («И пока я живу») и его дуэт с Родриго, заканчивающиеся трагическим контрастом – повторением в оркестре восторженной темы любви.

II акт также состоит из двух картин. 1-я является непосредственным продолжением финала I акта. Это большой сольный эпизод Родриго «Percé jusques au fond du coeur» («Нежданно в сердце поражен»), который можно назвать монологом. Его пронизывает тревожная оркестровая тема (звучавшая в увертюре) с синкопированным ритмом, ходами по тонам уменьшенного септаккорда. Эта тема объединяет и следующий дуэт Родриго и графа Гормаса «Connais-tu bien Don Dièque?» («Ты знаешь ли Диего?»); обмен краткими речитативными репликами заканчивается совместным пением с более распевной мелодией. В последней сцене этой картины участвует хор. Выразительно сопоставление взволнованных возгласов Химены над телом убитого отца и бесстрастных аккордов хорового реквиема на латинском языке, доносящихся из-за кулис.

2-я картина образует резкий контраст, начинаясь танцами в сопровождении унисонного хора без слов. Продолжением служит соло Инфанты, раздающей милостыню, «Plus de tourments et plus de peine» («Долой страданья в сей день весны»), а завершением – возглас «Аллилуйя», каденция в высоком регистре. Затем следует большая танцевальная сюита; эта увлекательная музыка из 6 разнохарактерных номеров нередко звучит в концертах. Обрамляет сюиту возвращение оркестровой танцевальной темы. Ее повторяют хор, затем Инфанта, Король. Драматический перелом наступает с появлением Химены в большом финале. Он строится на сопоставлении нескольких соло декламационного склада (Химены, дона Диего) и трех хоров (друзей сраженного графа Гормаса, друзей дона Диего, толпы), к ним присоединяется квинтет солистов, нередко в унисон. Новый поворот знаменует звучание труб за кулисами (появление Посла мавров и вызов на бой). Фанфарные призывы объединяют заключительный ансамбль с тремя хорами.

III акт, наиболее развернутый, разделен на четыре картины; 1-я посвящена развитию любовной интриги, три последующие – гражданской теме, столкновению испанцев и мавров. 1-я картина, камерная, отмечена мелодической красотой.

У солирующего альтового кларнета звучит певучая скорбная мелодия, с которой сопоставляется восторженная тема любви. На них основан проникнутый глубоким чувством романс Химены «Pleurez! Pleurez, mes yeux!» («Текут, пускай текут потоком мои слезы») – лучший эпизод оперы и один из лучших в творчестве Массне. Контрастно начало дуэта Химены и Родриго – с появлением героя возникает тревожный мотив из оркестрового сопровождения его монолога II акта. Светлые воспоминания объединяют Родриго и Химену общими темами в дуэте «O jours de première tendresse» («О, дни нашей первой любви»). В середине дуэта выделяется драматическим складом трехчастное соло Химены «Quoi! faut-il que ce soi» («Как! должно ли так быть?»).

2-я картина – массовая, с участием только мужских голосов. Беззаботному, ироничному, подчеркнуто примитивному хору воинов «Vivons sans peur et sans remord» («Живем без страха и тоски!») противопоставлена инструментальная мавританская сюита. Конфликт в войске Родриго решен скорее сценически, чем музыкально: краткие унисонные фразы двух групп мужского хора близки по характеру, а в конце все поют в унисон. Удаляющиеся звуки труб образуют переход к 3-й картине, начинающейся без перерыва.

3-я картина, весьма краткая, состоит из просветленной молитвы Родриго «O souverain, ô juge, ô père» («Мой властелин, судья мой, отец мой»), сопровождаемой хором с закрытым ртом, невидимым оркестром и фразами святого Иакова. Эта красивая мелодия дает возможность тенору показать мастерство в проведении ровной кантилены, захватывающей высокие ноты, при плавной смене fortissimo и pianissimo.

4-я картина, также начинающаяся без перерыва и очень краткая, образует арку ко 2-й, продолжая ее развитие. К фанфарам труб и перекличкам двухголосного мужского хора присоединяется Родриго.

IV акт, самый короткий, разделен все же на две картины. 1-я играет роль своего рода воспоминания о 3-й картине III акта. Оркестровая тема молитвы Родриго и фразы хора беглецов подготавливают ариозо дона Диего с благородной

скорбной мелодией «Il a fait noblement ce que l’honneur conseille» («Сделал сын лишь то, что честь ему велела»). Предваряет его трио Диего, Химены и Инфанты «O coeur deux fois brisé!..» («Разбитая душа!..»); печальную тему запевает английский рожок; в быстром разделе ведущая роль отдана охваченной лихорадочным волнением Инфанте. Звучащие издали фанфары резко изменяют настроение сцены, которая непосредственно переходит во 2-ю картину.

В начале этой финальной картины фанфары аккомпанируют радостному хору a cappella, после чего начинаются шествие и танцы. Мажорный марш с фанфарами рисует победителей, минорная тема с причудливыми трелями – пленных мавров. Завершается шествие звоном колоколов и хором с солистами. С общим победным настроением контрастирует драматический речитатив Химены. Благополучная развязка воплощена в большом ансамбле с хором, фанфарами и колоколами.

ВЕРТЕР

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто Э. Бло, П. Милье и Ж. Гартмана

Действующие лица

Вертер, 23 года (тенор)
Альбер, 25 лет (баритон)
Бальи (судья),50 лет (баритон или бас)
Его друзья:
Шмидт (тенор)
Йоганн (баритон или бас)
Дети судьи:
Шарлотта, 20 лет (примадонна)[36]
Софи, 15 лет (сопрано или дюгазон-инженю)[37]
4 мальчика, 2 девочки (сопрано, детские голоса)
Бёльман, Кэтхен, крестьянский мальчик, слуга, жители города Вальхейм, гости, деревенские музыканты

Действие происходит в окрестностях
Франкфурта (Германия) с июля по декабрь 178… года

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль об опере на сюжет «Вертера» возникла у Массне предположительно в августе 1882 года, во время поездки по городам Германии. Он посетил Вецлар (в опере городок будет назван Вальхейм) и дом, где молодой Йоганн Вольфганг Гёте (1749–1832) – великий немецкий писатель, философ, государственный деятель – сочинил роман «Страдания юного Вертера» (1774). Рожденный личными переживаниями, роман имел широкий общественный резонанс, вызвав настоящую эпидемию самоубийств молодых людей, не нашедших места в то-

[36] Авторское обозначение.
[37] Авторское обозначение. Инженю – театральное амплуа: молодая, нежная, невинная героиня; Дюгазон – известное французское сопрано, исполнительница подобных ролей во французских комических операх конца XVIII – начала XIX веков. В ее честь в 1902 году была создана опера.

гдашних княжествах раздробленной Германии. Друг и издатель композитора Жорж Гартман вручил Массне затрепанный французский перевод «Вертера». По воспоминаниям Массне, он сразу же увлекся романом, взволновавшим его до слез, и решил писать оперу. Однако сочинение было отложено на несколько лет. Вначале была закончена и поставлена «Манон» – лучшая опера Массне, имевшая небывалый успех. Затем в том же 1884 году был написан «Сид». И лишь весной 1885-го композитор принялся за сочинение «Вертера», закончив его зимой следующего.

Либретто «Вертера» – результат содружества трех авторов. С Жоржем Гартманом (1843–1900) – энергичным, успешным деятелем, издателем, организатором концертов, одно время директором театра Комической оперы – 26-летний Массне встретился в 1868 году, когда был автором всего одной оперы. Гартман стал его покровителем и регулярно, вплоть до своей смерти, публиковал его сочинения. Именно Гартман предложил композитору сюжет «Сида», непосредственно предшествовавшего «Вертеру». Еще раньше (в 1873 году) Массне представил Гартману поэта Поля Милье (1849 – 1925), и они стали соавторами либретто «Иродиады». Наиболее известный либреттист – Эдуард Бло (1836–1906), с которым композитор сотрудничал и в следующей опере, «Эсклармонде».

В мае 1887 года Массне проиграл «Вертера» директору Комической оперы, который был разочарован и отказался от постановки: «Я надеялся, что вы принесете мне новую «Манон»! А этот печальный сюжет лишен интереса. Он обречен заранее…». Однако вечером композитор получил от директора письмо с предложением обсудить все на следующий день. Но именно в тот день театр сгорел, и Массне, не помня зла, поспешил с утешениями к потерпевшему крах директору.

Премьеру «Вертера» пришлось ждать долго. Она состоялась в Вене, на немецком языке, 16 февраля 1892 года, и по воспоминаниям современника, «композитору были оказаны поистине королевские почести». В том же году «Вертер» был показан в городе Гёте – Веймаре. Постановка в Париже была

осуществлена с успехом 11 месяцев спустя, как и предполагалось, в театре Комической оперы. Многие зрители оставались в театре до утра, так как невероятной силы снегопад засыпал улицы и транспорт перестал ходить. Отзывы на обе премьеры были различными, немцы нашли оперу слишком французской, французы – слишком немецкой, критики услышали в ней «неотразимую обольстительность», «любовную меланхолию», одни – оригинальность, присущую Массне, другие, наоборот, – эклектизм. Публика полюбила «Вертера», и его успех, хотя и не сравнялся с «Манон», все же превзошел успех всех остальных опер Массне. Через шесть лет после смерти автора число представлений «Вертера» достигло тысячи, причем в партии Шарлотты (не определенной автором) выступали как меццо-сопрано, так и сопрано.

СЮЖЕТ

Двор дома Судьи с террасой, окруженный садом, с видом на городок и поля. Июль 178… года. Судья руководит ансамблем своих детей, со смехом разучивающих рождественскую песню. Имя старшей сестры Шарлотты заставляет их отнестись к пению более серьезно. Пришедшие друзья Судьи обнимают детей, Шарлотта собирается на бал, за ней заедет Вертер. Судья хвалит жениха дочери, Альбера, который вскоре должен вернуться домой. Друзья зовут Судью в кабачок, воспевая Бахуса, бога вина. В опустевшем дворе появляется Вертер, мечтательно оглядывающийся вокруг, – его окружает рай, прекрасная, гармоничная, залитая солнцем природа. Дети бросаются к вышедшей Шарлотте, она наделяет их кусками хлеба. Слышны бубенцы кареты, везущей приглашенных на бал. Среди них влюбленные Бёльман и Кэтхен, не сводящие глаз друг с друга и вспоминающие прочитанного ими Клопштока. Вертер с восторгом наблюдает за Шарлоттой, прощающейся с детьми. Карета увозит приглашенных на бал, Софи провожает отца в кабачок. Появляется Альбер и расспрашивает Софи, вспоминала ли Шарлотта о нем в течение шести месяцев отсутствия. Уверившись в любви невесты, счастливый Альбер уходит. Наступает тихая лунная ночь, рука об ру-

ку возвращаются Шарлотта и Вертер. Он признается ей в любви. Она вспоминает умершую мать и данный ей обет заменить мать осиротевшим детям. Мечты Вертера о счастье с Шарлоттой обрывает доносящийся из дома возглас Судьи: «Альбер вернулся!». Шарлотта с грустью сообщает, что поклялась матери стать его женой. Вертер в отчаянии.

II акт. Площадь, засаженная липами; по краям церковь и кабачок. Сентябрь того же года; воскресенье, полдень. Йоганн и Шмидт на пороге кабачка пьют, прославляя Бахуса. Из церкви доносятся аккорды органа. Шарлотта и Альбер, женатые три месяца, направляются в церковь, Вертер с тоской наблюдает за ними; это он мог бы быть с Шарлоттой. Покидая кабачок, Шмидт и Йоганн утешают Бёльмана: Кэтхен вернется, ведь они обручены уже семь лет. Вышедший из церкви Альбер дружески обращается к Вертеру, зная о его любви к своей жене и сочувствуя его страданиям. Вертер уверяет, что преодолел любовь – осталось лишь чувство дружбы. Прибегает Софи с букетом; на предстоящем балу она рассчитывает на первый менуэт с Вертером; сияющее солнце, поющие птицы – все свидетельствует, что Бог посылает ей счастье. Альбер замечает, что люди нередко ищут свое счастье далеко, а оно здесь, с улыбкой на устах и букетом цветов в руках. Вертер, не в силах подавить незаконную любовь, решает покинуть город, но, увидев Шарлотту, колеблется, не в силах забыть первую встречу. Она убеждает его уехать; пусть он вернется к Рождеству; это принесет ей покой. Оставшись один, Вертер готов подчиниться; ведь он может найти покой в смерти – Бог примет его, как отец принимает вернувшееся дитя. Появившаяся Софи узнает, что он уезжает навсегда, и приходит в отчаяние. Эта новость потрясает Шарлотту; мрачный Альбер ревнует. Веселый кортеж пересекает площадь.

III акт. Салон в доме Альбера. 24 декабря (канун Рождества), 5 часов вечера. Шарлотта в одиночестве вспоминает Вертера, читая его письма; особенно пугает последнее – если он не вернется, пусть она оплачет его. Приходит беззаботная Софи, она утешает сестру, призывая смеяться, словно птицы на заре. Имя Вертера вызывает слезы Шарлотты. Простив-

шись с Софи, она обращается с молитвой к Богу. Открывается дверь – на пороге Вертер. Он долго колебался, следует ли ему возвращаться: лучше умереть, чем вновь увидеть Шарлотту. Она пытается его успокоить и скрыть собственное волнение. Вертер видит клавесин, за которым они пели вместе с Шарлоттой, стол с книгами, секретер с ящичком с пистолетами. Она подает ему рукопись – перевод поэмы Оссиана[38], сделанный Вертером: здесь запечатлены чувства, царящие в его душе. Он не может скрыть любви к Шарлотте, и она на мгновенье уступает, падая в его объятья. Опомнившись, она заявляет о разлуке с ним навсегда. Вертер принимает ее решение за окончательный приговор и убегает. Вернувшийся Альбер мрачен: он узнал о приезде Вертера и требует отчета от жены. В это время слуга приносит Альберу письмо от Вертера, где тот сообщает, что отправляется в далекое путешествие и просит одолжить ему пистолеты. Под пристальным взглядом Альбера Шарлотта отдает ящичек слуге и, когда муж уходит в свою комнату, спешит к дому Вертера, чтобы предотвратить несчастье.

2-я картина. Вид с птичьего полета на городок Вальхейм, в рождественскую ночь, озаренный бледным светом луны и засыпанный снегом.

Рабочий кабинет Вертера. На столе, слабо освещенном светом свечи, книги и бумаги. Из открытого окна видны дома; среди них светится дом Судьи. Смертельно раненный Вертер распростерт на полу. Вбежавшая Шарлотта бросается перед ним на колени. Вертер открывает глаза, она хочет позвать на помощь. Но он знает, что помощь бесполезна, и просит ее остаться с ним наедине: перед смертью он счастлив, ибо может признаться ей в любви. Она тоже признается, что с первой встречи почувствовала соединяющие их неразрывные узы, и возвращает ему поцелуй. Из дома Судьи доносятся радостные голоса детей, приветствующих Рождество; к ним присоединя-

[38] Поэмы Оссиана (1760–1765) – подделка шотландского поэта Джеймса Макферсона, выдавшего их за собрание подлинных текстов народной кельтской поэзии; они пользовались широчайшей популярностью в конце XVIII–начале XIX веков.

ется голос Софи. Вертер слышит в них голоса ангелов, несущих ему прощение и счастье. Он просит Шарлотту навещать две большие липы на кладбище, где хотел бы быть похороненным. Если же ему откажут в могиле в освященной земле, пусть она придет к его одинокому надгробию и оросит его слезами. Вертер умирает на руках Шарлотты; она падает без чувств. Издали слышны голоса детей, смех, звон бокалов, веселые крики.

МУЗЫКА

«Вертер», названный автором «лирической драмой», стал последним выдающимся образцом жанра французской лирической оперы, первым из которых был «Фауст» Гуно (1859, также на сюжет Гёте). В соответствии с традицией, все богатство идей, героев, сюжетных линий великого произведения мировой литературы было сведено к истории любви, причем в отличие от «Фауста» или «Манон» самого Массне обрисовке фона действия уделено гораздо меньше внимания – не случайно не потребовалось пяти актов. Менее характерно для этого жанра выдвижение в качестве центральной фигуры не героини, а героя, чьей смертью и заканчивается драма. Свойственная Массне тонкость разработки характеров, проникновенность мелодий способствовали тому, что «Вертер» входит в репертуар театров до наших дней, а ария «О, не буди меня, дыхание весны» доныне сохраняет популярность.

Оркестровая прелюдия строится на контрасте двух тем. Первая предвещает трагическую развязку: она дважды прозвучит в последнем акте (в оркестровых вступлениях к обеим картинам). Вторая тема рисует идиллическую встречу влюбленных в I акте.

Акт открывается сценами с детьми и друзьями Судьи. Они окрашенны в комические тона и обрамляют лирическую экспозицию образа Вертера. Его выход возвещает светлая тема в оркестре, подготавливая мечтательное ариозо «O, nature pleine de grâce» («О природа, ты так прекрасна») с типичной для Массне скромной кантиленой. Изобразительный эпизод с бубенцами кареты оттеняет восторженный фрагмент, рисую-

щий зарождение любви героя к Шарлотте «O, spectacle idéale» («О, мой светлый идеал»). Напротив, характеристика Альбера в диалоге с Софи и сольном эпизоде лишена мелодической яркости. Оркестровое интермеццо под названием «лунный свет» начинается отдаленным напоминанием (ppp – pppp) о звоне бубенцов, после чего следует идиллический ноктюрн с солирующей виолончелью и арфами. На этом фоне развертывается дуэт Шарлотты и Вертера «Il faut nous séparer» («Проститься мы должны»), где сосредоточены самые характерные черты стиля композитора. Трагическим контрастом звучат последние такты – возглас Вертера «Un autre!... son époux!...» («Другому отдана!»).

Во II акте, как и в I, вначале обрисован фон действия: с одной стороны, грубоватый дуэт Шмидта и Йоганна «Vivat Bacchus!» («Бахус, слава!»), с другой – возвышенно-отрешенные аккорды органа за кулисами, завершающие затем сдержанный диалог Альбера и Шарлотты. Драматический поворот наступает с появлением Вертера. Это центр акта, наиболее выразительный по музыке. Он прямо продолжает финал I акта, начинаясь той же фразой; в страстном, восторженном ариозо «J'aurais sur ma poitrine» («Я знал бы обладанье»), с настойчивым повторением мелодии, впервые появляются верхние ноты, эффектно выдержанные в заключение. Еще раз эта мелодия возникает в медленном, приглушенном варианте в диалоге с Альбером. Контрастно беззаботное ариозо Софи «Du gai soleil» («В ярких лучах солнце блистает»), которое оттеняет следующий диалог Шарлотты и Вертера. Здесь главное внимание уделено смене настроений героя – нежность, самоотречение, страстные признания. Музыка праздничного кортежа образует обрамление с беззаботным началом акта.

III акт, состоящий из двух картин, – кульминация всего произведения, где сосредоточены наиболее яркие и известные эпизоды. Оркестровое вступление повторяет первую драматическую тему прелюдии к опере.

Начальная сцена 1-й картины – свободно построенный монолог Шарлотты, рисующий смену психологических состояний. Эпизод чтения писем, вначале сдержанный, затем

светлый, игривый, завершается трагическим взрывом. Контрастная сцена с Софи подводит к следующему эпизоду характеристики Шарлоты «Va! laisse-les couler» («Ах! Пусть льются эти слезы!..»). Вершиной является полная отчаяния молитва «Seigneur Dieu! Seigneur!» («О Господь! Господь!..»), которая непосредственно подводит к появлению Вертера. Выразительно противопоставление его трагического, задыхающегося речитатива и более напевных, успокаивающих фраз Шарлоты; затем и он повторяет их. Ариозо Вертера (строфы Оссиана) под аккомпанемент арф «Pourquoi me reveiller» («О, не буди меня») – одно из высших достижений Массне. Эта тема пронизывает весь дуэт. Последние фразы Вертера – возвращение к первому его ариозо из I акта, обращение к природе, но не восторженное, а омраченное. Краткое заключение акта (с приходом Альбера), целиком речитативное, объединено мрачной, суровой остинатной попевкой в оркестре.

2-я картина, «Смерть Вертера», начинается без перерыва оркестровым эпизодом, развивающим мотивы вступления к этому акту; теперь они звучат как отчаянные, безотрадные возгласы (у тромбонов). Они же сопровождают начало финального дуэта Шарлотты и Вертера, богатого различными психологическими состояниями. Контрастом служат отголоски идиллических тем I акта. Несколько раз из-за кулис доносятся голоса детей, перекидывая арку к беззаботному началу оперы и оттеняя трагическую развязку.

ТАИС

Опера в трех актах, семи картинах
Либретто Л. Галле

Действующие лица

Атанаэль, пустынник (баритон)
Палемон, старый пустынник (бас)
Никий, молодой философ, сибарит (тенор)
Таис, комедиантка и куртизанка (сопрано)
Рабыни:
Кробиль (сопрано)
Мирталь (меццо-сопрано)
Обольстительница, плясунья и певица (сопрано)
Альбина, аббатиса монастыря (меццо-сопрано)
Пустынники, фокусники, комедианты, философы – друзья Никия, слуги, белые девы (монахини), толпа

Действие происходит в Фивах и Александрии (Египет) в начале новой эры

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В начале творческого пути, в 1870-е годы, началось сотрудничество Массне с поэтом и либреттистом Луи Галле (1835–1898). Композитор написал на его стихи ряд романсов (в том числе подобрал слова к готовой музыке «Элегии»), мистерию «Ева», две оперы – «Король Лагорский» и «Сид». Галле предложил Массне повесть «Таис» (1889) известного французского писателя Анатоля Франса (1844–1924), по которой он создал либретто. Массне назвал повесть Франса восхитительной и впоследствии вспоминал: «Обольщение оказалось быстрым, полным». Главную роль он сразу же предназначал молодой и очень красивой американской певице Сибил Сандерсон, которая оказалась идеальной исполнительницей сложнейшей главной партии в его опере «Эсклармонда». Композитор настолько увлекся ею, что даже указал в качестве авторов «Эсклармонды» Массне и Сандерсон. Сочинение му-

зыки «Таис» началось в 1892 году в Париже вскоре после премьеры «Вертера», продолжалось на лоне природы, под рокот прибоя теплого моря в Марселе, и было закончено в Париже весной 1894 года.

Источником сюжета «философской повести» Франса послужила легенда коптов (египтян-христиан) о куртизанке Таис, якобы жившей в Александрии в начале новой эры, обращенной в христианство и позже причисленной церковью к лику святых под именем святой Таисии. Эта легенда неоднократно обрабатывалась в христианской литературе, причем время жизни героини было отнесено на 500 лет вперед. Незадолго до написания повести Франса при археологических раскопках в Египте были найдены две мумии; их признали за Таис и ее возлюбленного (его имя было различным в раскопках, в романе – Пафнутий, в либретто – Атанаэль). Писатель не стремился к исторической точности, видя свою задачу, как в ряде других сочинений, в обличении церковного мракобесия. Это вызвало гневную отповедь церковников. Один из иезуитов в своих статьях назвал повесть отвратительной, полной порнографического реализма, превратившего легенду, благоухающую христианской чистотой, в пародию, в непристойную фантазию. Как язвительно писал Франс в «Проекте предисловия к “Таис”», «одновременно какой-то журнал, издаваемый в Одессе, с не меньшим возмущением обвинил меня в том, что я отступаю в своей книге от учения православной церкви. Не угодив ни одному, ни другому, я утешился мыслью, что при всем желании не смог бы угодить обоим»[39].

Премьера «Таис» состоялась в парижском театре Grand Opéra 16 марта 1894 года. Массне на ней не присутствовал, а директора театра сообщили ему о полном провале: плохая пресса и аморальный сюжет. Один из критиков назвал «Таис» едва ли не худшей из опер Массне. Однако публика приняла ее тепло, и сразу после премьеры композитор получил вос-

[39] И русская постановка оперы Массне (Москва, 1912) также вызвала возмущение группы провинциальных священников, обратившихся в Святейший синод с ходатайством снять «Таис» с репертуара по причине ее кощунственного содержания.

торженное письмо от Анатоля Франса: «Вы возвели в первый ранг лирических героинь мою бедную Таис. Вы самая сладкая моя слава…Я счастлив и горд, дав вам тему, на основе которой вы развили самые вдохновенные мелодии…».

СЮЖЕТ

Фиваида. Хижина пустынников на берегу Нила. Приближается вечер. Двенадцать пустынников во главе со старым Палемоном сидят за скромной трапезой. Одно место за столом пустует – это место Атанаэля. Они благословляют имя Божье, просят избавить их от черных демонов бездны и обсуждают скорое возвращение высоко чтимого Атанаэля. Он приходит опечаленный. Его родной город Александрия погряз в грехе из-за одной женщины – Таис, жрицы Венеры. Атанаэль знал ее еще ребенком, но Господь предостерег его, и он нашел покой в пустыне, проклиная грех, который мог свершить. Теперь Атанаэль хочет вернуть ее душу Богу. Но Палемон советует не вмешиваться в дела людей. Спускается ночь. Пустынники погружаются в молитву и расходятся по хижинам. Во тьме ночи Атанаэля посещает видение. В тумане вырисовывается Александрия. Большая толпа окружает сцену, на которой Таис разыгрывает истории любви богини Афродиты (Венеры); она полуодета, лицо закрыто вуалью; слышны бурные аплодисменты и отдаленные приветствия толпы. Внезапно видение исчезает. Наступает день. Атанаэль пробуждается в гневе, охваченный чувством стыда. Склонившись к земле, он обращается с молитвой к Богу: пустынник отправится к Таис и спасет ее от греховной власти тела. Напрасно Палемон отговаривает его; пустынники провожают Атанаэля и просят Бога укрепить его, сделать подобным архангелу.

2-я картина. Александрия. Терраса виллы Никия на берегу моря; в стороне зал, где все готово для пиршества. Появляется Атанаэль, которого слуга принимает за нищего и гонит прочь. Пустынник кротко выслушивает угрозы и просит позвать хозяина, своего давнего друга. Оставшись один, Атанаэль созерцает Александрию – город греха, родной город, который он теперь ненавидит и проклинает. Из дома выходит

Никий, опираясь на плечи двух смеющихся рабынь. Он с радостью бросается в объятья вернувшегося друга юности, но Атанаэль вернулся лишь на мгновенье, чтобы привести Таис к Богу: он сделает ее невестой Христовой и отведет сегодня же в монастырь. Никий продал виноградники, землю и последнюю мельницу, чтобы вырученных денег хватило владеть Таис хотя бы еще один день. Атанаэль намерен встретить ее за столом Никия и просит дать ему соответствующую одежду. Две рабыни помогают Атанаэлю переодеться и со смехом подают ему зеркало полюбоваться собой; они умащают его волосы и бороду, украшают золотом и драгоценностями, восхищаясь его молодостью и красотой. Сопровождаемая приветствиями, окруженная фокусниками и комедиантами, смешавшимися с философами – друзьями Никия, появляется Таис. Никий привлекает ее к себе, и они прощаются, вспоминая о долгой счастливой неделе их любви. Она обращает внимание на незнакомца с мрачным взглядом и спрашивает, не пришел ли он с любовью: она верит только в любовь, и никакое иное чувство не имеет над ней власти. Возмущенный Атанаэль упрекает ее в богохульстве, а она зовет его познать все радости жизни. К Таис присоединяются присутствующие, не в силах, однако, переубедить Атанаэля: он придет во дворец к грешнице и восторжествует над адом. Все призывают Венеру, и Таис готовится повторить сцену любви богини, которая являлась Атанаэлю в видении I акта. Он в ужасе убегает.

II акт. Жилище Таис. Она отсылает фокусников и комедиантов и остается одна. Душа ее пуста, у нее нет друзей. Смотрясь в зеркало, Таис просит показать ее красоту, которая будет вечной, хотя слышит и другие голоса – она постареет. Таис ждет ответа от Венеры: пусть богиня уверит ее в вечной молодости. Атанаэль возникает на пороге, умоляя Бога о помощи. Он знает, что Таис прекраснее всех женщин, и именно это сделает его победу особенно славной. Он любит Таис, но совсем не той любовью, что другие мужчины: он предлагает ей чувство, которое не кончится никогда; такая любовь приготовит ее к жизни вечной. И Таис просит научить ее такой любви. Смущенный Атанаэль обращается к Богу, а Таис – к

окутанной душистым облаком Венере, призывая ее спуститься на землю. Изнемогая от страсти, Атанаэль разрывает рясу и проклинает свою смертную плоть. Испуганная Таис бросается к его ногам, умоляя о прощении и спасении от смерти. Чувствуя силу Христа, она счастлива подчиниться Атанаэлю и с презрением отвергает притязания Никия. После того как Атанаэль объявляет, что готов ждать ее на пороге до утра, она внезапно принимает другое решение: она останется Таис, куртизанкой, которая не верит больше ни во что и не хочет ничего – ни Никия, ни Атанаэля, ни его Бога. Таис хохочет и рыдает.

2-я картина. Площадь перед домом Таис; под портиком статуэтка Эроса, божка любви, освещенная лампой; невдалеке дом Никия. Близится рассвет, но площадь еще залита лунным светом. На мостовой спит Атанаэль. Из дома Никия доносится праздничная музыка – там собрались его друзья. Таис будит Атанаэля: его голосом Бог позвал ее, теперь в душе ее свет. Он обещает увести Таис в монастырь в оазисе, где живут избранные женщины, подобные ангелам, во главе с аббатисой Альбиной. Там Атанаэль запрет ее в тесной келье, пока Иисус не придет ее освободить. Но прежде она должна освободиться от всего, что принадлежит нечистой Таис, – сжечь дом и драгоценности. Таис хочет оставить лишь статуэтку Эроса из слоновой кости, подаренную Никием. Она предлагает Атанаэлю отнести этот символ любви в монастырь, чтобы все, увидевшие его, обратились к Богу. Но услышав имя Никия, Атанаэль вдребезги разбивает статуэтку о мостовую. Из дома с друзьями выходит Никий, пьяный от вина и удачной игры, которая покрыла все его затраты на Таис; он будет веселиться до зари. С ним Обольстительница; она поет и пляшет, ей вторят две рабыни, играющие на лире и ситаре. Веселье прерывает приход Атанаэля с горящим факелом, все смеются, полагая его жертвой чар Таис. Она появляется в простой льняной одежде, с распущенными волосами, готовая следовать за Атанаэлем. Когда Никий с друзьями пытаются ее удержать, Атанаэль бросается на него с кулаками. Начинается пожар. Женщины кидаются спасать свои богатства, а потом все со смехом

швыряют камни в Атанаэля и ранят его в лицо. Он и Таис готовы принять смерть. Защищая Таис, Никий горстями швыряет золото в толпу; он знает, что прощается с Таис навсегда.

III акт. Оазис; под пальмами источник; в отдалении приют для странников и освещенные солнцем белые кельи монастыря аббатисы Альбины. Несколько монахинь спускаются к источнику, затем удаляются в молчании. Появляются Атанаэль и Таис; она едва держится на ногах, словно раздавленная лучами солнца, и просит Атанаэля остановиться. Но он сурово требует идти дальше, чтобы уничтожить тело, плоть, и она соглашается: пусть эта пытка будет ее искуплением. Атанаэль утверждает, что прекрасное тело, которое она отдавала язычникам, Никию, не будет ей теперь подчиняться – она не сможет больше сомкнуть губы и руки, чтобы не почувствовать отвращения к самой себе. Таис смиренно соглашается с ним. Она шатается, и Атанаэль усаживает ее в тень. Смягчившись при виде ее окровавленных ног, он целует их, плачет и даже называет Таис святой. Он отправляется в монастырь за фруктами и за водой к источнику. Несмотря на физические страдания, Таис чувствует блаженство и благословляет Атанаэля – посланника Бога. Ее жизнь принадлежит ему, и он принимает ее, испытывая к ней такую же нежность. Издалека доносится молитва монахинь; Атанаэль поручает Альбине Таис. Она со слезами целует его руки, прощаясь до встречи в раю. Оставшись один, Атанаэль предается отчаянию: пройдут дни, годы, а он не увидит Таис.

2-я картина. Фиваида. Хижина пустынников на берегу Нила. Небо на западе красное, в воздухе чувствуется угроза бури; слышится вой шакалов, сверкает молния, гремит гром. Пустынники во главе с Палемоном обсуждают поведение Атанаэля. Вернувшись двадцать дней назад, он с тех пор не ел, не пил, кажется, что разбиты и его тело, и его душа. Вид появившегося Атанаэля странен, он проходит среди них, словно никого не видя. Пустынники полагают, что он пребывает с Богом и решают оставить его одного. Но Атанаэль хочет исповедаться Палемону: Атанаэль победил ад, спасая душу нечистой Таис, но с тех пор потерял покой. Напрасно он

истязал и умерщвлял плоть, им овладел демон, женская красота постоянно соблазняет его в видениях, Таис предстает в образах чувственных красавиц – Еленой, Фриной, Венерой, Астартой. Сгорая от стыда, он падает к ногам Палемона, а когда тот уходит, погружается в молитву и засыпает. Он вновь видит себя в Фиваиде рядом с Таис. Она с нежностью обращается к нему: мужчина создан для любви. Он чувствует, как сатана завладевает им, его тело пылает. Таис хохочет, и видение исчезает. Атанаэль зовет ее обратно и слышит издалека прославление умирающей святой Таис из Александрии. Охваченный лихорадочной страстью, Атанаэль проклинает Небо, свет, мир – зачем они существуют, если Таис умирает? Он должен увидеть ее, обладать ею; он исчезает в ночи. Наступает полная тьма; сверкают молнии, гремит гром.

3-я картина. Сад у монастыря Альбины. Таис, словно мертвая, распростерта в тени большого фигового дерева. Белые монахини на коленях окружают ее. Она бодрствовала, молилась, плакала на протяжении трех месяцев, ее тело разрушено, но грехи искуплены. Появляется Атанаэль, Альбина почтительно принимает его: ведь он пришел благословить святую, которую сам привел к ним. Все удаляются с молитвой, и Атанаэль остается наедине с Таис. Он приближается к ней на коленях, она в экстазе не слушает его. Таис погружается в воспоминания о святой любви, о которой она узнала от него, а он – о красоте ее тела, которое он умертвил; существует только людская любовь, в ней он признается Таис. Но она видит улыбки ангелов и пророков с цветами; два серафима с белыми крыльями приветствуют ее – так, как он ей рассказывал. А он зовет ее, охваченный земной страстью. Умирая, Таис видит Бога, повергая Атанаэля в отчаяние.

МУЗЫКА

Массне назвал «Таис» «лирической комедией», но по существу это французская лирическая опера со всеми характерными признаками жанра и с типичными чертами стиля композитора. Идейно значительное литературное произведение (подобно «Манон» или «Вертеру», а еще раньше «Фау-

сту» или «Ромео и Джульетте») сведено к истории любви, в центре которой – женский образ. Не случайно в одной из рецензий Таис была названа парижанкой, обрисованной легкими и деликатными музыкальными красками, а в XX веке здесь находили орнаменты салонного вальса, ритмы польки и даже обороты оперетты. В то же время постановка в театре Grand Opéra потребовала балетной сюиты в середине оперы (теперь она нередко исключается). До нашего времени широкую популярность сохранило оркестровое «Размышление» с певучей мелодией солирующей скрипки[40].

I акт состоит из двух контрастных картин, рисующих аскетичную Фиваиду и веселящуюся Александрию. 1-я картина целиком мужская. Ансамбль пустынников с солистом Палемоном обрамляет характеристику Атанаэля; их тема, унылая, бесстрастная, излагается в оркестре полифонически. Экспозиция образа главного героя широко развернута. Вступительный речитатив сменяет светлая, плавная кантилена «Hélàs!.. enfant encore» («Увы!.. еще ребенком»), которая звучит все более взволнованно. Центр картины – оркестровое «видение Таис» восторженного склада. Замыкает характеристику героя еще одно ариозо – энергичное, полное решимости «Toi qui mis la pitié dans nos âmes» («Ты, кто в душу вложил состраданье»).

2-я картина, резко контрастируя с 1-й, отличается цельностью. Как видно, мир веселящейся Александрии был ближе композитору, чем суровые образы Фиваиды. Картина объединена, подобно рефрену рондо, возвращением начальной темы валторн на порхающем, легком, беззаботном фоне. На ней построено оркестровое вступление и последующая ария Атанаэля «Voilà donc la terrible cité!» («Вот и он – этот город-вертеп!»). Столь же беззаботна виртуозная, с пассажами в терцию, тема двух рабынь. Начальная тема возвращается в сценах Никия и Атанаэля с рабынями. Те же музыкальные мотивы подготавливают выход Таис, приветствуемой хором. Главная героиня характеризуется в дуэте с Никием, где звучит

[40] Оно играет роль интермеццо между двумя картинами II акта, хотя по некоторым сведениям существует иное разделение на картины, и тогда «Размышление» оказывается вступлением к 3-й картине.

лирическая тема «C'est Thaïs, idole fragile» («То Таис, мой идол»), и обольстительным обращением к Атанаэлю «Qui te fait si sévère» («Кто тебя сделал строгим»; это трехчастное ариозо привело в восторг Анатоля Франса). Тему подхватывают хор и Никий; образуется дуэт с хором в унисон. Завершает акт «видение Таис» из 1-й картины.

II акт также состоит из двух картин, но не столь контрастных. 1-я картина – камерная, основное внимание уделено Таис. Оркестровое вступление в ритме польки, характеризующее фокусников и комедиантов, противостоит большой сольной сцене героини. Томительный речитатив подводит к трехчастному ариозо с зеркалом «Dis-moi que je suis belle» («Скажи мне, что по-прежнему я так прекрасна»). Гибкая, претворяющая речевые интонации мелодия с внезапным захватом верхнего регистра (вариант завершения – *ре* третьей октавы) типична для Массне и заставляет вспомнить «Манон». Затем следует дуэт Таис и Атанаэля. В его партии переданы смены настроений. Вначале господствуют спокойные, теплые, убеждающие интонации; они сменяются широкими, восторженными, полными энтузиазма мелодиями. Одна из них «Qui m'inspirera des discours embrasés» («Что меня вдохновляет») повторяется несколько раз и завершает сцену торжественным оркестровым отыгрышем. Темам Атанаэля противостоят вторгающиеся фразы Никия и взрывы смеха Таис. Большое оркестровое заключение 1-й картины на уже знакомой теме солирующей скрипки именно здесь носит название «Размышление». Мелодия, одна из прекраснейших в творчестве Массне, звучит преимущественно pp, ppp, в темпе Andante religioso, расцветая в конце и символизируя религиозное обращение Таис. Эта музыка восхищала далеко не всех. Один из критиков писал: «этот кризис души, при котором умирает прежняя Таис и рождается Таис новая, – чем выразил его г. Массне? Хрупким соло скрипки. Не более чем мечтание, и какое поверхностное… Фраза, впрочем, изящна… Но как этого мало для такого большого сюжета, такого важного момента…».

2-я картина – самая красочная, включающая пышную танцевальную сюиту. На фоне приближающихся звуков празднества подчеркнуто восточного склада развивается приглушенный диалог Таис и Атанаэля. Его вершина – два ариозо. Первое, Атанаэля «Non loin d'ici» («Недалеко есть монастырь»), начинаясь сдержанным речитативом, продолжается на фоне звуков празднества и заканчивается бурно, гневно. Второе ариозо, Таис – обращение к Эросу «L'amour est une vertu rare» («Любовь – это есть добродетель»), уже на премьере приведшее в восторг Анатоля Франса, назвавшего несколько эпизодов оперы очаровательными и очень красивыми. Заканчивается диалог смиренными фразами в унисон. Резкий контраст образует следующая массовая сцена – шумный ансамбль Никия и двух рабынь с хором и танцевальная сюита из семи номеров. В № 6 участвует Обольстительница, сопровождаемая пением двух рабынь. Ее партия отмечена виртуозностью, предельно высокими нотами (при этом исполнительница должна танцевать)[41]. Финалом служит большой ансамбль с хором – столкновение друзей Никия с Атанаэлем и Таис на фоне пожара.

III акт, почти лишенный внешнего действия, разделен, однако, на три картины. 1-ю открывает свирельный наигрыш деревянных духовых, рисующий пасторальный пейзаж оазиса, дополняемый изобразительной картиной плещущих волн источника. Те же оркестровые мотивы сопровождают диалог Таис и Атанаэля. Владеющие героем противоречивые чувства раскрываются в смене гневных декламационных возгласов и более напевных фраз. Покой, нисходящий в его душу, символизирует возвращение темы плещущих волн. Близость к Атанаэлю кающейся Таис подчеркнута плавной оркестровой темой, которая открывает ее лирическое ариозо «O messager de Dieu» («О ты, посланник Бога»), затем их голоса сливаются в совместном пении в сексту. Наступающее умиротворение усилено латинской молитвой белых монахинь за сценой. Ас-

[41] В постановках танцевальные номера обычно купируются, а роль Обольстительницы разделяется между танцовщицей и певицей, поочередно обольщающих Никия.

кетичная тема в оркестре, сопровождающая прощание Атанаэля с Таис, плавно переходит в тему «Размышления», также в оркестре; отчаяние звучит в последнем возгласе Атанаэля «Je ne la verrai plus!..» («Ее не видеть больше!..»).

2-я картина, посвященная Атанаэлю, окрашена в драматические тона. Сцена пустынников, встревоженных приближением бури, играет роль вступления к его ариозо «Tu sais, ô Palemon» («Ты знаешь, Палемон»), где отрывистые речитативные фразы сменяются приподнятой декламацией и восторженной мелодией. Возникающее после ухода Палемона видение Таис повторяет ее первую встречу с Атанаэлем во 2-й картине I акта (начало ариозо «Кто тебя сделал строгим»); теперь она заканчивается истерическим смехом Таис, завершавшим 1-ю картину II акта, но звучащим еще более напряженно (*до*, *ре*, *ми-бемоль* третьей октавы). Контрастным дополнением служит доносящийся из-за кулис аскетичный хорал с типичными для средневекового церковного стиля мелодическими и ритмическими оборотами в унисонном изложении женского хора. Следующая затем вторая, быстрая часть ариозо Атанаэля «Thaïs va mourir!» («Таис умирает!») носит решительный, порывистый характер и без перерыва переходит в бурный антракт к последней картине.

Этот изобразительный антракт, названный «Симфония. Скачка в ночи», имеет контрастную концовку: ppp – pp Lento звучит тема «Размышления» (однако, его можно опустить, как указано в нотах).

3-я картина, начинающаяся без перерыва, – самая краткая. Здесь сопоставляется душевное просветление, обретенное Таис в небесной любви, и буря чувств, владеющая Атанаэлем, охваченным земной любовью: герои полярно разведены. Характеристику Таис подготавливает хорал белых монахинь с солисткой Альбиной: мерные аккорды в оркестре, бормотанье женского хора в унисон. Атанаэль характеризуется темой ночной скачки. Финальный дуэт, вызвавший восторг Анатоля Франса, утверждает неоспоримую победу Таис: широко излагается тема «Размышления», вокальная партия героини, почти исключительно в унисон с солирующей скрипкой, на кульми-

нации поднимается до *ре* третьей октавы и тут же спускается до *си* малой (этот фрагмент повторен дважды). Последнюю фразу Таис венчает pp слово «Dieu!..» («Бог!..»). Ответом служит последний возглас fff Атанаэля «Morte! pitié!» («Мертва! Сжалься!», по ремарке – «душераздирающий»), подхваченный минорными тоническими аккордами. По некоторым сведениям, в другой редакции опера заканчивается просветленным хором ангелов на небесах.

ДОН КИХОТ

Опера в пяти актах
Либретто А. Кина

Действующие лица

Дон Кихот (бас)
Санчо, его слуга (бас)
Прекрасная Дульсинея (контральто)
Ее воздыхатели:
Педро (сопрано)
Гарсия (сопрано)
Родригес (тенор)
Хуан (тенор)
Главарь разбойников (без пения)
Рыцари, дамы, слуги, разбойники, толпа

Действие происходит в Испании в начале XVII века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В последние годы жизни Массне был прикован к постели тяжелой болезнью. Сочинение «Дон Кихота», по его словам, проливало бальзам в душу, хотя работать приходилось лежа, используя специальный пюпитр. Вдохновлялся композитор, вопреки устоявшемуся мнению, вовсе не знаменитым романом Мигеля Сервантеса де Сааведры (1547–1616), имя которого даже не упомянуто в качестве источника либретто в прижизненном издании оперы, а пьесой французского современника Массне Жака Ле Лоррена (1856–1904). По словам композитора, он «заслуживал прекрасного будущего, но был убит нищетой, предшествовавшей смерти. Я приветствую этого героя искусства, лицо которого так напоминает лицо нашего героя печального образа». Именно так – «Рыцарь Печального образа» (а не «Рыцарь с длинной фигурой», как нередко пишут в русских источниках) – назвал Ле Лоррен свою пьесу (1904), с успехом поставленную в театре Трианон два года спустя. Массне особенно привлек в ней образ героини – «ори-

гинальной и живописной Прекрасной Дульсинеи», заменившей грубую служанку Альдонсу из романа Сервантеса. Композитор охарактеризовал эту идею как «превосходную», «гениальную выдумку»: «она внесла в нашу пьесу элемент высокой красоты в женской роли и придала привлекательность могущественной поэзии нашему дон Кихоту, умирающему от любви, от истинной любви на этот раз – к Прекрасной Дульсинее, которая в столь высокой мере оправдывала эту страсть».

Пьесу Ле Лоррена превратил в либретто один из постоянных либреттистов Массне – Анри Кин (1859–1937, именно такое произношение, а не привычное Кэн, указывает французская энциклопедия), с которым композитор сотрудничал в шести операх, начиная с 1894 года. Кин был не только драматургом и романистом, но и художником, автором жанровых сцен и портретов, в том числе своего отца, скульптора-анималиста Леона Карвальо, директора театра Комической оперы, где состоялись премьеры пяти опер Массне, в том числе самой знаменитой – «Манон».

Заглавная роль в «Дон Кихоте» предназначалась Шаляпину, который специально встречался с композитором и либреттистом летом 1909 года во время гастролей в Париже. Вот как он писал об этих «двух прекрасных днях» Горькому: «один из них (композитор. – *А.К.*)… играл мне музыку новой оперы, а другой читал мне либретто, им сделанное, и оба раза я плакал, как корова. Это был дон Кихот, рыцарь печального образа. Да, именно печального образа и такой честный, такой святой, что даже смешной и потешный для всей этой сволочи, этой ржавчины, недостойной быть на его латах. Либретто сделано чудесно, музыка (кажется) отличная, и если Бог умудрит меня на этот раз, то я думаю хорошо сыграть «тебя» и немножко «себя», мой дорогой Максимыч. О дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю. Умирая в последнем действии на опушке леса, он чистотой и святой простотой своей прошиб до слез даже такое ужасное, жирное и непроницаемое животное как Санчо Панса, и на толстый живот его в первый раз упала слеза. Итак, да будет

благословенно все грядущее… Кто знает, может быть, я больше ничего не успею потом, и эта роль окажется последней».

Премьера «Дон Кихота» состоялась в Монте Карло 19 февраля 1910 года с участием Шаляпина, которого Массне назвал идеальным дон Кихотом. Девять месяцев спустя с оперой познакомились в Москве: Шаляпин выступил не только исполнителем главной роли, но и режиссером. Композитор посвятил «Дон Кихота» Люсьену Фюжеру, баритону театра Комической оперы, первому исполнителю роли Санчо в Париже.

СЮЖЕТ

Площадь в праздничный день. Толпа веселится и пляшет. Посетители таверны прославляют Прекрасную Дульсинею, четверо воздыхателей собираются под ее балконом. Однако красавица, окруженная всеобщим поклонением, чувствует смутную неудовлетворенность. Слышатся смех и радостные возгласы – это толпа приветствует дон Кихота и Санчо. Хуан издевается над нелепым видом рыцаря и его поклонением прекрасной даме, но Родригес восхищен красотой души и храбростью, с какой тот защищает вдов и сирот. Невозмутимый дон Кихот появляется на дряхлом Росинанте, в старой кольчуге, с копьем, сияющий Санчо – на осле. Рыцарь велит ему раздать деньги нищим и калекам. Когда все расходятся, рыцарь запевает серенаду, аккомпанируя себе на мандолине. Хуан прерывает его, оскорбленный дон Кихот обнажает шпагу. Начинается дуэль, во время которой дон Кихот допевает песню. Появившаяся на балконе Дульсинея повторяет слова песни и спустившись отбрасывает шпаги дуэлянтов ударом веера. Притворно восхваляя мастерство дон Кихота, она приводит его в экстаз и вызывает ревность Хуана. Дон Кихот готов подарить Дульсинее свой замок, она же, посмеиваясь, посылает его на подвиг – вернуть колье, похищенное разбойниками. Дон Кихот преклоняет колени и целует руку Дульсинеи, уверенный в ее любви.

II акт. Сельская местность. Занимается заря. В утреннем тумане едва видны ветряные мельницы. Санчо ведет на поводу, вместе со своим ослом, старую клячу, на которой восседает дон Кихот. Он подбирает рифмы песни в честь Дульсинеи, играя на мандолине. Санчо недоволен походом за колье, уверенный, что Дульсинея смеялась над ним. Жуя хлеб, пока хозяин распевает песню, он называет его безумцем, а всех женщин – хитрыми обманщицами и притворщицами. Туман рассеивается, и дон Кихот принимает мельницы за великанов, стремящихся остановить его. К ужасу Санчо он бросает им вызов и, пришпоривая Росинанта, с копьем наперевес атакует мельницы во имя Прекрасной дамы Дульсинеи. Зацепившись за крыло, рыцарь взлетает в воздух, и восходящее солнце озаряет его.

III акт. В горах Сьерры. Заход солнца. Санчо ведет Росинанта и осла. Дон Кихот на четвереньках ищет следы разбойников; он уверен, что настал день его великой славы. Дрожащий от страха Санчо ложится на землю и засыпает. Рыцарь остается на страже, но сломленный усталостью, погружается в сон стоя, опираясь на копье; он грезит при свете звезд. Очнувшись, дон Кихот видит более двух сотен врагов, которым они с Санчо противостоят вдвоем. Однако трусливый слуга убегает, а рыцарь вызывает разбойников на бой именем Дульсинеи. В одно мгновенье он повержен и связан. Разбойники бьют его и по приказу главаря разжигают костер, вокруг которого затевают пляску. Дон Кихот не отвечает на их насмешки и угрозы сжечь или повесить его. Он обращается к Творцу с мольбой принять его душу. Главарь разбойников взволнован и просит дон Кихота рассказать о себе. Тот видит долг странствующего рыцаря в защите слабых, борьбе со злом. Разорвав путы, он требует вернуть колье обожаемой дамы. Разбойники тронуты, главарь, сняв шляпу и встав на колени, вручает колье дон Кихоту. Рыцарь благословляет разбойников.

IV акт. Дворик дома Дульсинеи. Праздник в разгаре. Окруженная поклонниками Дульсинея погружена в задумчивость: когда время любви прошло, что осталось от счастья? По окончании танцев она поет под гитару песню о радостях крат-

ких часов лихорадочной страсти. Слуги отворяют двери зала, где накрыты столы; все отправляются пировать. Лакеи вводят Санчо, возвещающего о прибытии дон Кихота, имя которого он украшает многочисленными титулами. Тощая фигура рыцаря Печального образа вызывает смех лакеев, и Санчо гонит их. Дон Кихот счастлив: он убежден, что женится на Дульсинее, достигнет бессмертия и станет жить с ней в блаженной стране. Санчо будет вознагражден за верность: он получит замок или остров, и мечта его исполнится – он станет господином. Открывается пиршественный зал. Дульсинея видит своего рыцаря, осыпаемого насмешками толпы, и четырех поклонников. Дон Кихот достает из-под убогого плаща роскошное жемчужное колье, сияющая Дульсинея бросается ему на шею. Он предлагает ей руку и сердце, чтобы вместе идти по пути к идеалу, но красавица хохочет при одной мысли о браке с этим фантазером. Отпустив всех, Дульсинея утешает впавшего в отчаяние дон Кихота. У нее иная судьба – дарить любовь каждому желающему владеть ею; она не достойна дон Кихота и он вправе ответить ей оскорблением. Но дон Кихот опускается на колени и благословляет Дульсинею за искренность, хотя она и разбила ему сердце. Дульсинея целует его в лоб и возвращается к друзьям. Все смеются над бедным рыцарем. Санчо ополчается на тех, кто издевается над славным героем, называет его святым, сравнивает с Иисусом и с неожиданным величием зовет своего господина к новым подвигам.

V акт. Изрытая оврагами дорога в лесу. Измученный дон Кихот отдыхает стоя, опершись на ствол дуба. Санчо ухаживает за ним как за ребенком, разжигает огонь, чтобы согреть. Рука Санчо теперь единственная опора того, кто мечтал исцелить страдающее человечество и возродить рыцарство. Прощаясь с плачущим Санчо, дон Кихот вспоминает об обещанном тому острове – острове мечты. Устремив глаза к звездам, прислушиваясь к далекому голосу Дульсинеи – голосу света, любви, юности, – дон Кихот умирает.

МУЗЫКА

Авторское обозначение жанра «Дон Кихота» – «героическая комедия». О жанре французской комической оперы напоминают образ Санчо, живые ансамбли с участием квартета поклонников Дульсинеи, разговорные роли разбойников. Однако есть немало черт французской большой оперы, прежде всего пятиактная структура с обилием массовых, в том числе танцевальных сцен. А камерный финал – дуэт (смерть героя) – близок к финалу французской лирической оперы (например, «Вертера»). Несмотря на то, что во время создания «Дон Кихота», в первое десятилетие XX века, уже господствовали новые стилевые направления (натурализм, импрессионизм, экспрессионизм), стиль музыки Массне не изменился, – он оставался композитором XIX века.

Оркестровая прелюдия построена на плясовой теме с подчеркнуто национальными испанскими чертами.

I акт начинается массовой сценой, где та же тема варьируется в танцах с возгласами хора и образует рефрен рондо. Эпизодами рондо служат квартет поклонников Дульсинеи, восхваляющих ее царственную красоту, и песня героини «Quand la femme a vingt ans» («Если мне двадцать лет»), украшенная пассажами инструментального типа. Появление дон Кихота подготавливается хором со все нарастающей звучностью. Его первые фразы «C’est merveille de voir comme l’on me connaît» («Я дивлюсь: я не знал, что имя мое известно!») подхватывает Санчо. Следующий раздел – более лирический, напевный, на него откликается хор, в котором выделены переклички групп по 4-6-8 голосов, насмешливо провозглашающих здравицу в честь рыцаря. Наиболее яркий эпизод – серенада дон Кихота «Quand apparaîssent les étoiles» («Звезды зажглись на небесах»), с несложной мелодией и оригинальным сопровождением (переборы мандолины, на которой играет герой, переданы pizzicato скрипок, челестой и арфами). Во втором куплете дон Кихота пародирует Хуан, соло превращается в дуэт с совместным пением. Завершает серенаду настоящий лирический дуэт дон Кихота и Дульсинеи с традиционным

повтором обоими участниками и мелодии, и слов. Затем образуется многослойная арка. Из-за кулис доносятся отдаленные звуки флейты, челесты, фортепиано и двух арф, повторяющие вместе с квартетом поклонников тему первого танца. Под конец возвращается тема серенады (в партии дон Кихота), которую дополняет броская фраза невидимой для рыцаря Дульсинеи «Если мне двадцать лет» (ситуация будет повторена в финале оперы).

II акт – краткий, камерный, в нем участвуют только дон Кихот и Санчо. Небольшая прелюдия пасторального склада, с соло гобоя, флейты, кларнета, рисует рассвет в горах. На этом фоне рождается песня, которую сочиняет дон Кихот, «C'est vers ton amour» («Пою о любви»). В его *ля ля ля* вторгается речитатив Санчо. Большой монолог Санчо – обличение женщин «Comment peut-on penser du bien de ces coquines» («Как можно думать хорошо про всех мошенниц и плутовок») – отмечен скерцозностью, staccato, раскатами смеха. Средний и заключительный разделы, посвященные мужьям – святым мученикам, – контрастны; в конце тема торжественно звучит в увеличении, подчеркнуто акцентированная, fortissimo, предоставляя возможность исполнителю партии Санчо показать себя не менее ярко, чем исполнителю заглавной партии. Изобразительная картина сражения с ветряными мельницами окрашена в иронические тона; оркестровый мотив, варьируясь, звучит все громче и быстрее, аккомпанируя ненотированным возгласам дон Кихота и Санчо.

III акт столь же краток и также исключительно мужской. Но здесь важное место занимает мужской хор и разговорные эпизоды без пения. Акт предваряется оркестровым номером под авторским названием «1-я интермедия»; она целиком основана на теме серенады дон Кихота.

Небольшое оркестровое вступление, рисующее горный пейзаж, пронизано тревогой (грохот литавр, fortissimo медных и эхо струнных, затем еще более тихое эхо деревянных). На этой теме строится фугато, скрепляющее диалог дон Кихота и Санчо. Когда рыцарь погружается в сон, возникает едва слышная тема серенады. Следующая сцена основана на кон-

трастах. Появление непоющих бандитов напоминает о комической опере с разговорными диалогами. Многообразна характеристика дон Кихота: молитва в сопровождении органа «Seigneur, reçois mon âme» («Господь, прими мою душу»); более энергичный раздел с пунктирным ритмом; героический финал с движением по тонам трезвучия, с большими скачками, акцентами и fortissimo. Ответы побежденных бандитов – едва слышное бормотанье в унисон на одной ноте.

IV акт образует арку с I-м. Он также открывается рефреном рондо – танцевальными темами в духе испанского фольклора с участием хора (и квартета поклонников Дульсинеи). Невидимый ансамбль (флейта, гобой, челеста, бубен, арфа, контрабас) сопровождает танцы за сценой. Испанский национальный склад подчеркнут и в эпизодах рондо, образованных несколькими ариозо Дульсинеи. Первое, «Lorsque le temps d'amour a fui» («Время любви уже прошло») – мечтательное, томное. Следующее – ритмически свободное, импровизационное, с частой сменой темпа. Особенно выразительно ариозо под аккомпанемент гитары «Ne pensons qu'au plaisir d'aimer» («Будем лишь о любви мечтать»). Второй раздел сцены, с редкими вкраплениями хора, сосредоточен на психологических переживаниях главных героев. В дуэте дон Кихота и Санчо высказывания героев индивидуализированы: приподнятые, взволнованные – у рыцаря, речитативные, «про себя» – у слуги; затем его партия с авторским обозначением «в ритме торжественного менуэта» становится более рельефной, напевной, рисуя мечты об острове, где Санчо будет губернатором; в конце их голоса объединяются в унисон. Лирический дуэт дон Кихота и Дульсинеи предназначен раскрыть эволюцию их взаимоотношений в сопоставлении различных соло. Трехчастному ариозо дон Кихота «Marchez dans mon chemin» («Дорога одна нам») со скромной певучей мелодией противопоставлено легкомысленное ариозо Дульсинеи. Следующее ее ариозо – медленное, значительно более напевное – завершается дуэтом, основанным на повторении той же темы в унисон. Заключает акт соло Санчо (защита дон Кихота) «Riez, allez, riez du pauvre idéologue» («Ваш смех над ним, ваш смех над

мечтателем таким») с красивой кантиленой, многократно повторяемой в оркестре, с эффектной вокальной кульминацией fff. По существу, это финал оперы, здесь заканчивается развитие сюжета.

V акт отделен от предыдущего «2-й интерлюдией», построенной на теме ариозо Дульсинеи из начала IV акта «Время любви уже прошло»; ее поет солирующая виолончель.
Наиболее краткий, состоящий из дуэта дон Кихота и Санчо, акт играет роль эпилога и широко известен до сих пор благодаря записи Шаляпина. Скромная, приглушенно звучащая тема полифонически развивается в оркестре, затем становится основой партии Санчо, преимущественно декламационного склада. Объединяет развитие возвращение тем Санчо из предыдущего акта (защита дон Кихота, мечты об острове). Последней возникает тема Дульсинеи «Время любви уже прошло»; ее голос доносится издалека, оттененный прозрачным ансамблем скрипки, альта и арфы за кулисами; образуется небольшой дуэт с дон Кихотом, его обрывает драматический взрыв в оркестре fff и ненотированный крик Санчо «Мой обожаемый хозяин!..».

.

СОДЕРЖАНИЕ:

ДАНИЭЛЬ ФРАНСУА ЭСПРИ ОБЕР…… 3

«Немая из Портичи»

История создания…… 8

Сюжет ……. 10

Музыка …… 12

«Фра Дьяволо»

История создания…… 16

Сюжет ……. 18

Музыка …… 20

ФРОМАНТАЛЬ ГАЛЕВИ……. 23

«Иудейка»

История создания…… 26

Сюжет ……. 27

Музыка …… 30

ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР…….... 35

«Роберт-Дьявол»

История создания…… 39

Сюжет …… 42

Музыка …….. 46

«Гугеноты»

История создания…… 50

Сюжет ……. 52

Музыка …… 58

«Пророк»

История создания…….. 63

Сюжет …… 65

Музыка …….. 69

«Африканка»

История создания…… 74

Сюжет ……. 76

Музыка …….. 79

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ…… 83

«Бенвенуто Челлини»

История создания…… 92

Сюжет ……. 95

Музыка …… 99

«Троянцы»…… 103
Сюжет ……... 107
Музыка ……. 111

ШАРЛЬ ГУНО……... 117
«Фауст»
История создания…….. 122
Сюжет ……... 125
Музыка ……. 129
«Мирель»
История создания…….. 135
Сюжет ……... 137
Музыка ……. 139
«Ромео и Джульетта»
История создания……. 144
Сюжет ……... 146
Музыка ……. 148

ЖОРЖ БИЗЕ..... 151
«Искатели жемчуга»
История создания……. 156
Сюжет …….. 157
Музыка ……. 160
«Кармен»
История создания…….. 162
Сюжет ……... 168
Музыка …….. 171

АМБРУАЗ ТОМА…… 178
«Миньон»
История создания…… 179
Сюжет ……. 182
Музыка …… 185
«Гамлет»
История создания…… 189
Сюжет ……. 191
Музыка …… 194

КАМИЛЬ СЕН-САНС…….. 199
«Самсон и Далила»
История создания…… 206
Сюжет ……. 209
Музыка …… 210

ЖАК ОФФЕНБАХ…….. 213
«Сказки Гофмана»
История создания…….. 217
Сюжет …… 220
Музыка …… 223

ЛЕО ДЕЛИБ…… 227
«Лакме»
История создания…… 230
Сюжет ……. 231
Музыка …….. 234

ЖЮЛЬ МАССНЕ…….. 238
«Манон»
История создания…… 245
Сюжет ……. 246
Музыка …….. 250
«Сид»
История создания…… 254
Сюжет ……. 256
Музыка …….. 260
«Вертер»
История создания…… 264
Сюжет ……. 266
Музыка …… 269
«Таис»
История создания…… 272
Сюжет ……. 274
Музыка …… 278
«Дон Кихот»
История создания…… 284
Сюжет ……. 286
Музыка …… 289